

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ СИМВОЛІЗМУ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА ІКОНОПІСУ

У статті розглядаються художні особливості символізму українського мистецтва іконопису. Автор досліджує еволюцію найбільш визначних символів мистецтва іконопису України. Робиться висновок, що відродження духовного досвіду здійснюється за допомогою художньо зображених символів української іконографії, яка пройшла складний шлях розвитку і продовжує виконувати свою функцію у сучасній культурі. Традиційно духовні особливості українського народу були і залишаються основою символізму сакрального мистецтва України.

Ключові слова: українське мистецтво, художні засоби вираження, символізм, іконопис.

Голуб Ирина Леонидовна, соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств
Художественные особенности символизма украинского изобразительного искусства и иконописи

В статье рассматриваются художественные особенности символики украинского искусства иконописи. Автор исследует эволюцию самых известных символов искусства иконописи Украины. Делается вывод о том, что возрождение духовного опыта осуществляется при помощи художественно изображенных символов украинской иконографии, которые прошли сложный путь развития и продолжают выполнять свою функцию в современной культуре. Традиционно духовные черты украинского народа были и остаются основой символики сакрального искусства Украины.

Ключевые слова: украинское искусство, художественные средства выражения, символизм, иконопись.

Golub Irina, PhD-candidate, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts
Artistic features of symbolism of ukrainian art and iconography

The article is devoted to the artistic features of the symbolism of Ukrainian art and iconography. The author explores the evolution of the most prominent symbols of art iconography of Ukraine. The author concludes that the revival of spiritual experiences by means of artistic symbolism of Ukrainian iconography passed a difficult way of development and continues to perform its function in modern culture. Traditionally the spiritual features of the Ukrainian people have been the basis of the symbolism of sacred art of Ukraine.

The problem of symbolism in Ukrainian art of iconography is associated with the development of Ukrainian religious art style. Development of individual style of graphic artists of Ukrainian art and iconography was an indicator of their skills. This concept is embodied in the characteristics of symbolic images, a kind of colouristic in mastery of composition and plot construction, technology performance icons. Ukrainian art style of iconography had peculiar features of symbolic images and applied a set of symbols in the form of figurative art signs. They had a religious character and expressed through abstract concepts and teachings.

The symbolism of inherent artistic features of Ukrainian religious art has changed in the course of its development. The symbolism of Byzantine painting was the foundation of sacred expression in Kiev Russ. Ukrainian Christian art used symbolic signs and complement their other symbols embodied in artistic form. Artistic image of those characters served a good cause in the spread of Ukrainian iconography and were used in decorative ornamentation. Ukrainian painters made a symbolic image in Byzantium features classic contemporary style Gothic, Renaissance and Baroque. Artistic features of symbolism in Ukrainian iconography developed in close connection with picturesque folk traditions, revealing the identity of the character icon painting schools. Symbolic Ukrainian icons were expressive, with a clear composition treated purely in terms of decorative and geometric ornament. Ukrainian iconography of Byzantium was changed to vegetable colourful. Colourful ornaments characteristics of Ukrainian art take constructive and image-generalized function. An integrated system of formal characters or objects in the hands of saints existed in times of revival of Cossack Ukraine as a state. The main colours of the Ukrainian icon (yellow and blue) credited to the older and basic, and the system of symbols, objects in the hands of the Saints, as the successor of older traditions that previously had other means of expression of art, perhaps even colours. Symbolism of colours of Ukrainian iconography is based on the work of Dionysius the Areopagite "Areopahitikum Case". Along with the basic colours: yellow, red and blue, a special place in this work is given the gold as a symbol of divine light that was used by masters of iconography from the time of the baptism of Russ. Artistic images of characters in the form of geometric shapes (circle, triangle, rectangle) served a good cause in the spread of Ukrainian iconography and were used in decorative ornamentation. All this suggests the presence of Ukrainian iconic symbols of objects, characters, plants, animals' symbols, geometric symbols that indicate certain historical layers. Treasury of world culture iconography joined the Ukrainian masters that brought a lot of new and valuable aspects. During evolution, using traditional means of artistic symbolism Ukrainian iconography implied rejection of dark palette of Byzantium and the transition to colour, which is full richness of colours and decorative baroque style.

Features of Ukraine symbols of religious art in all its forms showed great originality and proved that Ukrainian iconography was at a high European level. Taking its origins from the Byzantine art of Ukrainian iconography formed its own special style. This style of European developments on imposing Byzantine icon painting canons and Ukrainian national character originally created for other cultures unique art features which were a harmonious combination of palettes and symbols of Ukrainian iconography.

Modern Ukrainian iconography declared itself as a unique cultural and artistic phenomenon that has been formed and revealed the same European patterns of development. Developing Ukrainian icon it established its own style, unique features and symbolic image, formed a separated national school, which took its place among European schools.

Key words: Ukrainian art, artistic means of expression, symbolism, iconography.

Символізм образотворчого мистецтва належить до питань, обминути які не може жоден сучасний дослідник сакрального мистецтва. З цих причин література, що висвітлює символізм християнського мистецтва, практично безмежна. Проте окремих праць, що висвітлювали б проблематику художнього символізму та особливості українського іконопису, вкрай обмаль. У вітчизняній науковій думці вивчення християнського символізму у контексті його художніх особливостей є також заслугою мистецтвознавців.

Мета статті полягає у необхідності залучення до традиційних загальнонаукових методів вивчення символізму як засобу українського мистецтва іконопису, мистецтвознавчих методів та знань вивчення шляху його еволюційного розвитку.

Завдяки даній роботі полягає у необхідності обґрунтування загальнонаукових, мистецтвознавчих, культурологічних знань про особливості символізму українського іконопису, розкриття його змісту з точки зору історичного аспекту. Для розкриття теми про символізм українського іконопису залучається коло питань, присвячених візантійському стилю та його впливу на особливості символізму іконопису Київської Русі, стильова еволюція символічних зображень іконописного мистецтва, своєрідні особливості символічних зображень української ікони і їх сучасний стан.

Значущий науковий доробок у цій царині належить В. Бичкову, П. Жолтовському, Л. Сак, В. Свенціцькій, Д. Степовику, Г. Логвину, Л. Міляєвій, В. Овсійчуку, Д. Щербаківському. У працях В. Бичкова розкривається зміст важливого поняття "символізм" (ми використовуємо це поняття у сенсі символізму ікони, про який часто йдеться у працях В. Бичкова). Прийнято вважати, що для української ментальності при розгляді витоків поняття символізму слід звертатися до культурних особливостей, що спираються на християнські канони. "Образ (ікона) стає значимим феноменом, і категорією одночасно", – стверджує В. Бичков. Образ не є однозначним та одномірним: образ у всіх його іпостасях – від словесно-поетичних образів священних текстів до іконописних образів (а саме ікон), сакральних образів-символів богослужіння, духовних образів є присутнім у християнській культурі. Культура образа, що сама є у "більшій мірі, ніж культура слова у його буквальному розумінні. Образ займає головне місце в цій культурі на її сакрально-буттєвому (або онтологічному) рівні" [1, 39]. Доречно, на нашу думку, акцентувати увагу на тому, що ікона, як вважає В. Бичков, сама є зображуваним образом і символом. Інтерпретація даного поняття використовується у роботі саме в такому значенні.

Перші християни вважали, що алегоричний чи символічний образ Христа, не можна втілити у людську подобу. Натякнути на його образ можуть знаки й символи (хрест, виноградна лоза, квіти, дерева). Відомий культуролог Ольга Пресіч, звертає увагу на те що, у ранньому християнстві існувала практика використання для означення Христа таких алегоричних символів, як агнець чи риба. Алегоричними символами Церкви були корабель та якір. Ця практика існувала паралельно із поступовим розвитком іконописання аж до кінця VII ст., коли вісімдесят друге правило Трульського собору зобов'язало зображувати Христа лише антропоморфно [7, 15]. Принципові положення стосовно образотворчого мистецтва були сформульовані Трульським Собором (692 р.), вісімдесят друге правило якого торкалося проблеми старозавітних іконописних сюжетів як прообразів Нового Заповіту. Отже, щоби хоча б за допомогою зображень представити здійснення (прообразів) наочно всім, "ми постановляємо відтепер зображати на іконах у людському вигляді замість древнього агнца – Агнца, що бере на себе гріхи світу, Христа Бога нашого, щоб це показувало нам висоту смирення Бога Слова і спрямовувало до згадки про його життя у плоті, страждання і спасенну смерть та відкуплення світу, що завдяки ним сталося" [4, 40]. Собор стверджував "вичерпаність" символічних старозавітних прообразів після того, як те, що вони провіщали, збулося у Боготіленні, та забороняв їх використання в іконописних зображеннях. То була певна програма: належало прямо та безпосередньо показувати саму Істину – Ісуса Христа.

Проблема символізму в українському образотворчому мистецтві іконопису пов'язана з розвитком стилю українського релігійного мистецтва. Розвиток індивідуального стилю образотворчої діяльності митців українського образотворчого мистецтва та іконопису був одним з показників їх майстерності. Це поняття втілювалось в особливостях символічного зображення, своєрідній колористиці, у майстерному володінні побудови композиції та сюжету, технології виконання ікони тощо. Встановлено, що базовим підґрунтям розвитку певного стилю є певні особливості художнього образу, його теми, ідеї, колористики (особливості використання певних кольорів), композиції, сюжету. Детальнішому розвитку індивідуального стилю митця сприяють такі засоби (детальне зображення рухів, виразу святого образу), особливості зображення (просторова організація, розташування зображуваних предметів символічного значення, використання поєднань певної(символічної) гами кольорів [6, 101].

Стиль українського образотворчого мистецтва іконопису мав своєрідні особливості символічного зображення і застосовував сукупність символів у вигляді зображальних художніх знаків. Вони мали релігійний характер і за їх допомогою висловлювались абстрактні поняття і вчення. Символізм притаманний художнім особливостям українського релігійного мистецтва змінювався у процесі його розвитку. Вагомий внесок у вивчення української ікони та її символізму було зроблено Д. Степовиком, автором таких фундаментальних праць, як: "Історія української ікони Х–XX століть", "Мистецтво ікони: Рим, Візантія, Україна" "Іконологія й іконографія" та інших. Д. Степовиком досконало простежено та визначено характерні особливості розвитку символіки мистецтва українського іконопису й запропоно-

вано своєрідну еволюційну історію розвитку ікономалювання, зважаючи на стильові та художні особливості символізму української ікони. В працях ученого висвітлено індивідуальні риси розвитку іконописного мистецтва та притаманних йому символів України в тісному зв'язку із народними живописними традиціями, розкрито самотність характеру ікономалярських шкіл.

Українське образотворче мистецтво використовувало християнські символічні знаки, зазначає Д. Степовик, та доповнювало їх іншими символами, втіленими у художній формі (голуб, орел, півень, вівця). Український філософ, Сергій Кримський вважає, що світ символів української національної культури, містить сонячно-світлову символіку, яка була вираженням української ментальності, світобачення. Д. Степовик зазначає, що в давньоруському іконописі стилістичні особливості київської школи мали більшу життєвість та експресію, відкритість і безпосередність та особливе зацікавлення темою страждань на протигагу витонченому інтелектуалізму візантійського мистецтва [5, 34]. Символіка візантійського малярства була основою сакрального вираження в Київській Русі. До візантійської спадщини в семіотиці давньоруської ікони був обмежений репертуар умовних жестів-знаків зображуваних персонажів та символічне значення кольорів. У візантійському мистецтві іконопису пурпуровий колір символізував божественну велич, червоний – водночас животворне тепло та кров самопожертви, білий – божественне світло, зелений – молодість та цвітіння, а синій та блакитний сприймалися як символи трансцендентного світу [2, 102–107].

На відміну від візантійської естетики, символіка українського іконопису була дуже своєрідною. Візантійський канон піддався трансформації у дусі українського світосприйняття. Символіка ікони наповнилася знайомими знаками рідної природи, завдяки введенню в картину Нагірного миру живописного пейзажу, заміні німбу українським віночком. Іконописці втілювали в закріплену символічну канонічну мову абстрактних понять, прості й зрозумілі форми, наближуючи ікону до народного сприйняття. Д. Степовик звертає увагу на художні особливості символів, знаків (хрест, трикутник та ін.), що поступово увійшли у коло українського простолюддя. В українському іконописі "існують символи у вигляді геометричних фігур" [6, 97]. Коло трансформувалось як німб навколо голови святого, а трикутник використовувався на ознаку Пресвятої Трійці. Прямокутник означав присутність у місцях молитви Ісуса Христа, а багатоколірні накладені один на одного прямокутники були названі мандалами і мали духовний зміст: небесного світла, джерелом якого є Господь [6]. Художні зображення цих символів відслужили добру справу у справі поширення українського іконопису і використовувались у декоративному оздобленні. Українські малярі внесли у символічні зображення класичного візантизму риси сучасних їм стилів готики, ренесансу і бароко. На рубежі п'ятнадцятого і шістнадцятого століття, зазначає Д. Степовик, геометричний орнамент візантизму українського іконопису був змінений на рослинний, квітчастий [6, 220].

Символічні українські ікони були виразними, з чіткою композицією, трактовані суто в декоративному плані. Їх об'єднувала провідна ідея – жертвність Бога заради порятунку людей. Квітчастий орнамент, характерний для українського мистецтва. Він виконує й конструктивну, й образно-узагальнюючу функцію. Квітуча гілка підкреслює благословляючий жест Христа. Орнамент утворює трикутники, що відповідають трьохцвіттю, повтореному в орнаментальному мотиві, та доповнюють загальну пірамідальність зображення постаті. В іконі "Христос Вседержитель", здається, у найбільш чистому вигляді виступає декоративний ключ творення символіки та стилістики української ікони. Максиміліан Волошин зауважив що основні кольори української ікони (жовтий і синій). Він зараховував ці кольори до давніших і основних, а один із головних кольорів російської ікони (зелений) трактував як додатковий (суміш жовтого й синього). Отже, можна говорити про систему символів-предметів у руках святих, зображених на українських іконах, як спадкоємницю більш давніх традицій, які раніше мали вираження іншими засобами мистецтва, можливо навіть кольорами.

Відповідно, українське мистецтво іконопису мало своєрідні особливості символічних зображень, а саме рослини і тварини як символи. У художньому зображенні ікони український іконопис часто використовував рослини як символи (дерево, маслина, насіння, пшениця, виноград і терня, трава і квіти). Порівнюючи дерево з освітленою Господом душею людини, мистецтво іконопису відтворювало його у художньому зображенні. Маслина була символом благодатної обраності, насіння є символом слова Божого, пшениця символізує науку Божу, а виноград і терня – символи добродішних і лихих людей. Українське образотворче мистецтво використовувало художнє зображення тварин як символічні знаки, зазначає Д. Степовик, втіленими у художній формі (голуб, орел, півень, вівця). Голуб символізує Духа Святого, орел є символом цнотливості, "квочка" була символом Христа, а "курчата" це правітвірні послідовники. Використання основних християнських символічних знаків (хрест, чаша і блюдо, щит, меч, палиця, жезл, свічка) візантійського релігійного мистецтва також посідало важливе місце в українській іконописній традиції, але рослинний орнамент був його своєрідною особливістю [6].

Як бачимо, процес розвитку символічних зображень українського іконопису досить складний, тут є своя логіка релігійного культу й ритуального дійства, можна навіть з деякими засторогамі стверджувати: сучасне створення ікони, а точніше, узаконення її в церковній відправі християн має філософсько-естетичну зумовленість і символічність. Д. Степовик переконаний, що цілісна система символів або формальних предметів у руках святих складається за часів відродження України як козацької держави. У мистецтві сучасного українського іконопису система символів, яка пройшла тривалий шлях

еволюційного розвитку, має чітку ієрархію. Кожна з них складається із трьох рівнів, мірилом яких є наявність у руках святих певних предметів. На найвищому рівні святий має два предмети рослинну гілку – і один із наступних: чашу, хрест, книжку, пергамент, чотку. На середньому рівні образ втрачає один із предметів (частіше рослинну гілку) і об'єднує святих у певну групу. На нижньому рівні святий взагалі нічого не має в руках і тільки особливості їх постанови нагадують нам про втрачений предмет. При цьому зберігається зазначена логіка. Спочатку персонаж має рослинну гілку й пергамент, потім один пергамент, потім тільки постановка рук нагадує про втрачений предмет. Четверта – навколо книги. Символи застосовані в іконописі київської школи показують подібну еволюцію. Остання, п'ята група підтверджує вищесказане. Крім чисельного алегоричного зображення елементів (найчастіше у вигляді відповідного сезону року), зустрічаються й прями посилання на першоелементи. Наприклад, зображення Благовіста, у якому навколо символу невисипучого Ока групуються відповідні сезони, кожен з яких відповідає певному елементу. Можна провести певні аналогії між символами української ікони та першоелементами, які, як було сказано, виникли ще в античні часи, як спроба дати всеохоплюючу картину світу в системі натурфілософії – переважно умоглядної системи ідеальних, фантастичних зв'язків явищ природи. З'ясовується, що гілка символізує весну, пергамент – літо, хрест – кінець літа, книжка – осінь, чотки – зиму. Подібна характеристика дається й відповідним елементам (дерево, вогонь, земля, метал, вода). Символізму іконопису надавав великого значення Псевдо Діонісій Ареопіт. Це зображення тілесності, вказував він, "заради немічі нашого розуміння", тобто мова йде про символічні та алегоричні образи.

Аспекти іносказання у такій символічній художній структурі пов'язані насамперед з тлумаченням художньої форми (кольору, лінійно-ритмічних ознак, композиційного рішення тощо). Близьку позицію наголошував Б. Успенський у характеристиці "доличного" письма ікони як семіотично насиченого поля формально-змістових умовних прийомів. До тієї самої думки про вираження глибокого духовного змісту ікони виключно засобами художньої форми приходять і В. Бичков, здійснюючи естетичну рефлексію іконописного канону як візуального носія церковного Передання [3,482].

Після Трульського Собору, з визначенням христологічної основи східнохристиянської ікони іконографічна символіка (символіка мотивів) як висловлення "невидимого" та "неосяжного" посіла в ній другорядне місце. Образотворчий процес від зазначеної реформи набув інших форм. Лише у XV–XVI століттях під потужним впливом західної традиції сакрального мистецтва, що транслювалася кількома шляхами в українському іконописі починаються суттєві тропологічні трансформації, спровоковані перенесенням алегоричної західної іконографії на православний ґрунт.

Ольга Пресіч зауважує, що в українській іконі XV–XVI ст. – періоду, коли центром іконопису стає Львів – має місце навмисна архаїзація художньої мови. Саме в цей період превалювання блакитного кольору стає характерною ознакою галицького православного живопису. Подекуди з'являються ознаки символізму готичного стилю як результат освоєння художньої мови західних сусідів, наголошує Ольга Пресіч [7].

Отже, символіка української ікони є не що інше, як натурфілософські уявлення наших пращурів про оточуючий світ, який поставав перед нами з одного боку, як прояв взаємодії, з іншого – боротьба тих явищ і предметів, які взаємодіють. Як і будь-якому художньому творові, іконі притаманне символічне зображення, яке досягає своєї виразності за допомогою символів та образів – істинної мови мистецтва. Відповідно до цього українське мистецтво іконопису мало своєрідні особливості символічних зображень української ікони, а саме рослини як символи, тварини як символи, предмети як символи. Квітчастий орнамент, характерний для українського мистецтва і виконує й конструктивну, й образно-загальнюючу функцію. Цілісна система символів або формальних предметів у руках святих складається за часів відродження України як козацької держави. Основні кольори української ікони (жовтий і синій) зараховані до давніших і основних, а система символів-предметів у руках святих, як спадкоємницю більш давніх традицій, які раніше мали вираження іншими засобами мистецтва, можливо навіть кольорами. Художні зображення символів у вигляді геометричних фігур(коло, трикутник, прямокутник та ін..) відслужили добру справу у справі поширення українського іконопису і використовувались у декоративному оздобленні. Все це дозволяє зробити висновок про наявність в українському іконописному зображенні символів предметів, символів рослин, символів тварин, геометричних знаків, які вказують на певні історичні нашарування. Сучасний іконописний символізм це релігійно естетичний початок, що гармонійно синтезує абстрактну знаковість іконописного зображення минулого з художньо-естетичною особливістю святих образів.

Література

1. Бычков В.В. По поводу двухтысячелетия христианской культуры. Эстетический ракурс / В.В.Бычков. – М. : Полигнозис: 1999. – №3. – С. 38-42.
2. Бычков В. В. Византийская эстетика. Теоретические проблемы / В. В. Бычков. – М. : Искусство, 1977. – 199 с.
3. Бычков В.В. Феномен иконы. История. Богословие. Эстетика. Искусство / В.В.Бычков. – М. : Ладомир, 2009. – 482 с.
4. Лепяхін В. Ікона та іронічність / В. Лепяхін. – Львів: Свічадо, 2001. – 40 с.

5. Степовик Д. В. Історія української ікони Х–XX століть / Д. В. Степовик. – К. : Либідь, 1996. – 34 с.
6. Степовик Д. В. Іконографія і іконологія / Д. В. Степовик. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2003. – 220 с.
7. Пресіч О. Вивчення символізму в українському іконописі : методологічні зауваги [Електронний ресурс] / Пресіч О. – Режим доступу: http://www.vsesvit-journal.com/index.php?option=com_content&task=view&id=100.
8. Успенский Б. А. Семиотика иконы / Б. А. Успенский – М. : Школа "Языки русской культуры", 1995. – С. 221–294.
9. Флоренский Павел. Обратная перспектива / Павел Флоренский . – М. : Искусство, 1999. – Т. 3. – С. 46–98.
10. Горський В. С. Історія української філософії: курс лекцій / В. С. Горський. – К. : Наук. думка, 1996. – 284 с.

Reference

1. Bychkov, V.V. (1999). Concerning two thousand anniversary of Christian culture. Aesthetic prospects. Moscow: Polyhnozys [in Russian].
2. Bychkov, V.V. (1977). Byzantine Aesthetics. Theoretical issues. Moscow: Arts [in Russian].
3. Bychkov, V.V. (2009). Phenomenon of icon. History. Theology. Aesthetics. Art. Moscow: Ladomir [in Russian] .
4. Lyepahin, V. (2001). Icon and ironic. Lviv: Svichado [in Ukrainian].
5. Stepovyk, D.V. (1996). History of Ukrainian icons X-XX centuries. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
6. Stepovyk, D.V. (2003). Iconography and Iconology. Ivano-Fran.: New Aurora. [in Ukrainian].
7. Presich, O. (2012). Study of Ukrainian Symbolism in iconography: methodological notes. Retrieved from http://www.vsesvit-journal.com/index.php?option=com_content&task=view&id=1009&Itemid=41 [in Ukrainian].
8. Uspenskiy, B.A. (1995). Semiotics of icons. Moscow: School "Languages Russkaya culturae " [in Russian].
9. Florenskij, P. (1999). Back perspective. Moscow: Arts [in Russian].
10. Gorsky, V.S. (1996). History of Ukrainian philosophy. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

УДК 7.072.2(477)"XIX"

Матоліч Ірина Яремівна
аспірантка Інституту мистецтв
Прикарпатського національного університету
ім. Василя Стефаника
grytsevych@ukr.net

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО ЛЬВОВА У ПЕРІОД РАДЯНСЬКОГО ТОТАЛІТАРИЗМУ

У статті розглянуто стан і розвиток львівського мистецтвознавства у період радянського тоталітаризму. Наголошено на другорядності вітчизняного мистецтвознавства у порівнянні з російським. Визначено, що його найбільшими центрами розвитку у Львові були музеї та виші. Названо перших львівських мистецтвознавців та коротко охарактеризовано їх праці.

Ключові слова: мистецтвознавство, тоталітаризм, навчальний заклад, музей, дисертація, конференція.

Матоліч Ірина Яремівна, аспірантка Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника

Искусствоведение Львова в период советского тоталитаризма

В статье рассмотрено состояние и развитие львовского искусствоведения в период советского тоталитаризма. Отмечено второстепенность отечественного искусствоведения по сравнению с российским. Определено, что его крупнейшими центрами развития во Львове есть вузы и музеи. Названо первых львовских искусствоведов, кратко охарактеризованы их труды.

Ключевые слова: искусствоведение, тоталитаризм, учебное заведение, музей, диссертация, конференция.

Matolich Iryna Yaremivna, a postgraduate of the Institute of Arts Vasil Stefanik Precarpathian National University **Lviv art history in the period of soviet totalitarianism**

Arts is a branch of the humanities that considers art in wide public, social and cultural aspects. To understand the current state of arts science, we need to call to its history, namely the development of this science in one of the largest centers of our country – the city of Lviv, and name the first scientists in the field. Resolving this issue will provide the understanding of the integrity of Ukrainian art. In Soviet times, arts science focused mainly in Moscow and Leningrad (now – St. Petersburg) – namely, the Moscow Lomonosov State University and the Leningrad Repin Institute of Painting, Sculpture and Architecture. All scientific councils on arts thesis defense concentrated mainly in these cities. One of the important centers of arts science is Ukrainian City of Lviv. Thus, its first researchers in 1970 were candidates of Art: Antin Budzan, Pavlo Zholtovsky, Yakym Zapasko, Yuriy Lashchuk, Volodymyr Ovsyichuk, Vira Svetsitska. The main centers, where the first art museums of the city are concentrated – the Lviv Museum of Ukrainian Art, the Lviv Art Gallery, the Museum of Ethnography and Crafts, the Lviv History Museum; and educational institutions of the city – the Lviv State Institute of Crafts and Decorative Arts and the Ukrainian Ivan Fedorov Polygraphic Institute. Thus, several researchers of Ukrainian art have worked in the Lviv Museum of Ukrainian Art (now – the Andrew Sheptytsky National Museum). The most famous of them – Vira Svetsitska (most significant work – "Heritage of ages. Ukrainian painting of XIV – XVII centuries"), Iryna Gurgula ("Folk Art of Western Ukraine"), Sofia Czechowicz ("Folk masters" (co-author.)) Jaroslav Nanovskiy ("Ivan Trush", "Julian Pankevych"), Mykola Batih, Vitaliy Ostrovskiy ("Ivan Trush", "Anton Monastyrskiy", "An-