

Лілія **Шпирало-Запоточна**

кандидат мистецтвознавства  
доцент кафедри менеджменту  
мистецтва  
Львівської національної академії  
мистецтв

## Образотворча генеза художньої форми Михайла Селезінки

**Анотація.** Досліджується творчість народного художника України М. Селезінки, а саме живопис – на склі, у контексті формотворчих процесів початку XXI ст. Увагу приділено проблемі пошуку художньої форми, яка б акцентувала внутрішню позицію самого художника, його причетність до актуальних мистецьких процесів. Генеза художньої форми аналізується у зрізах мистецтвознавчої та філософської думки XX – XXI ст. (висліди практиків і теоретиків мистецтва В. Кандинського, А. Гільдебранда, К. Фідлера, Г. Вельфліна, Г. Зедльмайра, В. Гофмана). На різних етапах формотворення простежено особливості структурних трансформацій «зовнішньої» та «внутрішньої» форми, їхнє смислове наповнення, художньо-образний контекст, органічний зв'язок з об'єктивною реальністю природних форм і їх пластичного узагальнення. Виявлено зміни стилістичної структури мистецького твору відповідно до тих творчих завдань, які ставив перед собою художник у кожному конкретному випадку. З'ясовано значення творчих експериментів художника в царині дослідження візуальної та художньої репрезентації світу.

**Ключові слова:** актуальні візуальні практики, художня форма, формотворчі процеси.

**Аннотация.** Исследуется творчество народного художника Украины М. Селезинки, а именно – живопись на стекле, в контексте формотворчества начала XXI в. Внимание уделено проблеме поиска художественной формы, которая бы соответствовала внутренней позиции самого художника, его причастности к актуальным художественным процессам. Генезис художественной формы анализируется в срезях искусствовед-

ческой и философской мысли XX – XXI веков (исследования практиков и теоретиков искусства В. Кандинского, А. Гильдебранда, К. Фидлера, Г. Вельфлина, Г. Зедльмайра, В. Хофмана. На разных этапах формотворчества прослежены характерные особенности структурных трансформаций «внешней» и «внутренней» формы, их содержательный смысл, художественно-образный контекст, связь с объективной реальностью материальных форм. Выявлены изменения стилистической структуры художественного произведения в соответствии с теми творческими задачами, которые ставил перед собою художник в каждом конкретном случае. Определено значение творческих экспериментов художника в исследовании визуальной и художественной репрезентации мира.

**Ключевые слова:** актуальные визуальные практики, художественная форма, формообразующие процессы.

**П**остановка проблеми. Сучасний художній процес – явище неоднозначне й багатовекторне. Одні дослідники вважають, що нинішній стан мистецтва характеризується втратою естетичних орієнтирів, духовності, художньої образності, що загалом призводить до краху високої культури та мистецтва. Інші – трактують його як перехід до нового періоду в розвитку художньої культури й зауважують, що очевидні структурні трансформації в цій сфері потребують спеціального вивчення [1, с. 24].

У контексті аналізу традиційних і актуальних візуальних систем новий концептуальний поворот отримує проблема художньої форми. Апробована у творчості народного художника України Михайла Селезінки, вона стає осередком його змістових і формотворчих пошуків, ініціює стилістичні зміни в мистецькій репрезентації світу.

Аналіз останніх досліджень. Формотворчі пошуки й світоглядні засади творчості М. Селезінки висвітлюються у зрізах мистецтвознавчої та філософської думки XX – XXI ст. Цінними для проведення дослідження стали праці практиків і теоретиків мистецтва В. Кандинського [2] і А. Гільдебранда [3], ідеї та концепції К. Фідлера [4], Г. Вельфліна [5], Г. Зедльмайра [6], В. Воррингера [7], В. Гофмана [8], які суттєво доповнили й поглибили уявлення про природу образотворчої форми та її історію.

Мета дослідження – виявити генезу формотворчих пошуків М. Селезінки в контексті світоглядних і художніх практик епохи.

Виклад основного матеріалу. Проблема форми як самодостатньої форми-змісту увиразнилася на початку ХХ ст. у творчих дослідях К. Малевича, В. Кандинського, М. Бойчука, О. Архипенка. Плідне використання інноваційного технічного потенціалу в художній практиці ХХІ ст. знову актуалізувало цю проблему. Сучасні технології стали новим засобом художнього вираження, візуально розширивши межі побутування мистецького твору. Про відповідність художньої форми її просторово-часовим характеристикам йшлося ще на початку ХХ ст. у дослідженнях В. Кандинського. У праці «До питання форми» він, зокрема, зазначив: «Форма завжди обумовлена часом, тобто відносна, і є не чим іншим, як необхідним сьогодні способом оприлюднення нинішнього одкровення» [2, с. 265].

У духовно-світоглядних і художніх практиках епохи М. Селезінка активно шукає власну форму художнього вираження, суголосну викликам часу та тенденціям розвитку сучасного художнього процесу. Узагальнюючи весь попередній досвід художнього живописання, передусім графічно-живописних творів, митець проводить свої творчі експерименти на поверхні дуже крихкого та делікатного матеріалу – скла.

Живопис на склі як одна з форм творчої самореалізації художника став об'єктом глибоких емоційних та інтелектуальних інтенцій митця на початку ХХІ ст., хоча перші спроби опанувати його виражальні й технологічні можливості припадають на 90-ті роки ХХ ст. Оперуючи філософськими категоріями та їх міфічно-поетичним перевтіленням, М. Селезінка виявляє найтонші нюанси сприйняття і переживання художньої форми. Уся його дослідницька практика, як зазначає художник, налаштована на пошук «внутрішнього світу» і «зовнішньої форми».

Як свідчить мистецтвознавча практика початку ХХ ст., цю проблему порушував В. Кандинський, який вважав форму «зовнішнім вираженням внутрішнього змісту» [2, с. 24]. Представник формального напрямку в мистецтвознавстві Г. Вельфлін конкретизував і продовжив: «Внутрішня і зовнішня форма завжди пов'язані одна з одною, питання полягає в тому, яким має бути цей зв'язок. ... Річ у тім, що не лише зовнішня, але й внутрішня

форма змістовна, остання не тільки оптично оформлює зовнішній зміст, але й має внутрішній духовний сенс» [5, с. 10-11].

Матеріальна за своєю суттю, зовнішня форма стає своєрідним відображенням духовної активності митця. Створюючи форму, М. Селезінка водночас ретранслює певне духовне послання й свою творчу енергію, власний духовний афект, отриманий у результаті активного вивчення та освоєння природного світу. Про таку особливість форми ще на початку ХХ ст. писав німецький скульптор і теоретик мистецтва Адольф фон Гільдебранд: «Духовний зміст не привноситься суб'єктом у твір, а з'являється в результаті зорового відтворення внутрішніх закономірностей самої природної форми» [3, с. 64].

Процес творчого акту М. Селезінка пояснює так: «Ескіз – метод імпровізації, опертий на абстрактне мислення та знання природи». У своєму творчому методі художник не нехтує об'єктивною реальністю, яку він пізнає в предметних зв'язках. Як стверджує А. фон Гільдебранд: «Художньо обдарований індивідум відзначається саме тим, що він відчуває проблеми, закладені в самій речі і приводить до їх вирішення, а також тим, що його мистецький твір дає істинну відповідь на поставлені самою природою питання» [3, с. 87].

Досвід художника, його знання природи речей стають визначальними в процесі формотворення. У предметних уявленнях М. Селезінка відтворює і зорові сприйняття, духовний досвід, і порушує низку творчих завдань, суголосних з тими, які на початку ХХ ст. вирішували модерністи. Зокрема, В. Кандинський процес пошуку матеріалізації духовних цінностей трактував так: «Коли умови для визрівання чіткої форми створено, тоді внутрішнє хвилювання отримує силу творити нові духовні цінності, які, згодом, свідомо чи інтуїтивно отримують розповсюдження. Від цього моменту свідомо чи інтуїтивно людина намагається надати цінностям матеріальної форми» [2, с. 264].

У творчому доробку М. Селезінки багато замальовок, ескізів, картин, зроблених з безпосереднім чуттям природної форми, її внутрішнього сенсу. Художник фіксує не лише своє бачення, «момент який є», але й враження, викликане чуттєвою правдивістю об'єкта. «Відтворюючи своє бачення, – зауважив якимось у дослідженні форми В'ячеслав Іванов, – художник зовсім не претендує на його реальну об'єктивність, проте, якби таке

бачення не було певною мірою знаменним, тобто якби воно не було знаком реального інобуття, воно не було б таким інформативним і дієвим» [9, с. 277]. Такі твори як самодостатні витвори мистецтва зі своєю образотворчою цінністю існують самостійно або ж у процесі перетворення трансформуються у виважені графічні чи живописні композиції. Саме останні стають основою для подальшого абстрагування форм і створення предметності нової якості. З цього приводу В. Гофман сказав таке: «... художня практика знає багато стадій переходу між потребою наслідування і потребою абстракції. Щоби це зрозуміти, ми знову повинні пригадати той факт, що нові творчі наміри впродовж свого інкубаційного періоду цілком можуть задовольнятися уже наявними змістовними та формальними даностями: перш ніж вони прийдуть до формотворчості, вони скеровують усі свої сили на те, щоби переосмислити контексти та форми, які уже існують» [8, с. 96]. Цієї думки дотримувався і німецький філософ К. Фідлер, який стверджував, що процес формотворчості передбачає розширення досвіду, а його своєрідність полягає не в наслідуванні, а в створенні [10, с. 41].

Важливу роль у процесі пошуку власної форми відіграє внутрішнє чуття М. Селезінки, його здатність до абстрактного мислення, у чому він сам і зізнається. Якщо ретроспективно глянути на творчі експерименти митця до 2015 р., то можна помітити їхній органічний зв'язок з первинною природною формою. Пошуки нових виражальних можливостей не призводять до повної «дематеріалізації» предмета чи явища. Форма здебільшого акцептується на рівні абстрактних плям, за потреби, розробляється і деталізується всередині, що підсилює чуттєву візуалізацію первинного образу. Варто навести думки В. Кандинського з приводу апробації художньої форми у Франца Марка: «Концентроване абстрактне звучання тілесної форми вимагає не лише руйнування предметного. Про те, що не існує правила на всі випадки життя, свідчить твір Марка («Бик»). Тут предмет може зберігати повністю внутрішній і зовнішній голос, при цьому його окремі частини можуть перетворюватися на самостійні самодостатні абстрактні форми і, відповідно, породити цілісний абстрактний основний тон» [2, с. 275].

Відтворюючи світ природних матеріальних форм, людських стосунків і почуттів, сакральність і сутність буття людини в

ньому, переймаєшся правдивістю і щирістю помислів митця, його прагненням зробити цей світ кращим, ніж він є насправді. Художня форма таких творів не суперечить їх якісному прочитанню та внутрішньому наповненню. Вона апелює до свідомості глядача, викликає відповідну емоційну реакцію на те чи інше явище. Принцип організації пласкої пластичної форми абстрагується від усього зайвого, несуттєвого, яке б перешкождало створенню відповідного настрою, – «щось додаю, щось віднімаю, щоби створити переживання», – констатує художник. Замість множинності деталей М. Селезінка пропонує цільне сприйняття художнього твору, на противагу багатовекторності знань про природу речей – універсальне узагальнення, замість випадкового сприйняття – закономірне виражене. У результаті форма художнього твору сприймається як така, що живе та розвивається за власними законами буття. На цьому етапі художник досягає своєї мети – його мистецькі практики характеризуються відчуттям завершеності форм і тією межею пластичного узагальнення яка, попри різні формотворчі процеси, не втрачає свого органічного зв'язку з об'єктивною реальністю.

Подальші творчі експерименти М. Селезінки зумовлені формотворчими пошуками нової реальності, в яких інформаційна складова була б не так пов'язана з предметним світом, як націлена на занурення в її глибинні структури. Зміна акценту була продиктована необхідністю прорватися через видиме та виявити справжню суть предмета чи явища, покладаючись на знання та свою причетність до взаємничених означень матерії, часу та буття. Простір скляної живописної поверхні почав асоціюватися з безмежністю, і щоб «умовна предметність» у ньому повністю не розчинилася, вимагав певної стилістичної структури.

Творчий метод художника у своєму поступі можна синхронізувати з етапами становлення кубізму – від його сезанівської через аналітичну до синтетичної фази, коли всі предмети та речі поступово трансформуються в єдину субстанцію, що передуює появі абстрактного мистецтва. Кубісти намагалися побачити світ «ізсередини», зануритися в глибини матерії, виявити її приховані структури. Не випадкове захоплення М. Селезінки творчістю одного з яскравих представників цього напрямку Пабло Пікассо, для якого змістовність творів завжди була визначальною рисою у формотворчих експериментах.

Роботи останніх років М. Селезінка характеризує як «напіваабстрактні» та наполягає саме на такому прочитанні. Основним виражальним засобом малярства на склі стає не форма, а лінія, яка її творить. Самодостатня за своєю внутрішньою природою, вона є об'єктом «суб'єктивних спроб і розробок можливостей форми» [8, с. 130]. Апробуючи складні композиційні схеми, М. Селезінка активно послуговується її могутніми пластичними та виражальними можливостями. Домінантна в організації тектонічної структури малярських творів, вона позбавляє їх статичності, створює враження своєрідної вібрації композиційного тла. Рух, що народжується всередині «впорядкованого універсуму», інспірує духовну активність реципієнта та налаштовує на пошук асоціативних відповідників. Осягнути сутність внутрішнього послання стає вкрай складно – вона на рівні чуттєвої духовної тактильності. «Оскільки на початку ми володієм екзистенційним досвідом, то маємо повне право довести нашу інтерпретацію до її завершення: ми можемо перенести виявлений зміст на рівень духовного життя, на власне існування та існування тих, хто нас оточує. Такий рівень, – за словами одного вже згадуваного Г. Зедльмайра, – досягається через безпосереднє естетичне, художнє та емоційне сприйняття-переживання мистецького твору, як структурно-цілісного динамічного гештальту» [11, с. 113].

Художньо-образна складова – це та межа, за якою лінія не дозволяє художникові вийти за межі предметного раціонального пізнання світу. Від глядача вимагається задіяти всі свої внутрішні ресурси, творчу уяву та на підсвідомому емпіричному рівні віднайти в цій складній тектонічній структурі первинний код.

Експлікація лінійних ритмів і тональних переходів видає свою органічну причетність до формотворчих процесів. Кольорова палітра живописних творів м'яка, тонально не обважена кольоровими контрастами та ґрунтується на зіставленні освітленого та затемненого, теплого й холодного регістру основної барви. Зазвичай це монохромні композиції тональних переходів червоного або зеленого з особливою естетикою чуттєвого сприйняття. Художник свідомо уникає багатобарвних і контрастних поєднань, оскільки, на його думку, це «руйнує» внутрішню структуру твору та порушує глибинні зв'язки. Навіть

введення художником додаткових барв, а це максимум чотири, може сприйматися як монохромність особливого роду – дуже делікатна та аскетична. У творах М. Селезінки колір не пов'язаний з первинними формами предметного світу: передусім – це емоційне підґрунтя внутрішніх візій митця, його спосіб ретрансляції «чуттєвої напруги».

Як вважає М. Селезінка, «сила твору в його таїнстві, загадці, яку глядач повинен відчутти ... глядач бачить відкриту форму, а художник повинен вразити». Надавши формі внутрішнього сенсу, М. Селезінка змушує звучати її всіма акордами. Пластична мелодійність ритмів лінійних форм приваблює своєю інтелектуальною грою та естетичною красою. За словами німецького філософа та історика мистецтва Вільгельма Воррингера, «Цінність лінії та форми полягає в цінності життя, яку вони передають. Вони отримують красу лише завдяки нашому життєвому чуттю, яке ми непомітно проектуємо на них» [7, с. 249]. Діалектично переосмислена предметна «диструктивність» живописного тла, не стає самоціллю митця. Її справжня мета – це когнітивна система реципієнта, його сприйняття, уявлення, мислення. Активізувати когнітивні функції свідомості реципієнта, налаштувати на діалог, «виразити себе» – це те, чого так прагне М. Селезінка і що мотивує його до творчості.

«Обов'язок художника, – писав В. Иванов, – не відтворювати світ таким, яким його бачать всі: навпаки, йому дана можливість нас здивувати» [9, с. 277], – ці слова акцептують внутрішню позицію самого художника, його прагнення змодельювати нову реальність, яка б поєднала в собі філософські рефлексії, формальні експерименти й чуттєве особистісне переживання.

**Висновки.** Творчість М. Селезінки є тим осередком змістовних і контекстуальних практик сучасного мистецтва, в яких пошук формальних засобів художнього творення перебуває в царині дослідження актуальних візуальних систем, акцептує подальші творчі експерименти з художньою формою та її смисловими контекстами.

1. Бычков В. В. Триалог. Живая эстетика и современная философия искусства. Москва : Прогресс-Традиция, 2012. 840 с., ил.
2. Кандинский В. К вопросу о форме. Семиотика и Авангард : антология / ред.-сост. Ю. С. Степанов, Н. А. Фатеева и др. ; под общ. ред.



- Ю. С. Степанова. Москва : Академический проект; Культура, 2006. С. 264-276.
3. Гильдебрандт А. Проблема формы в изобразительном искусстве / А. Гильдебрандт. Западное искусствознание XX века. М. : Академический проект; Традиция, 2005. С. 48-133.
  4. Fiedler K. Schriften über Kunst. Köln, 1977. 267 s.
  5. Wölfflin H. Gedanken zur Kunstgeschichte. Basel, 1946. 365 s.
  6. Sedlmayr H. Der Tod des Lichtes. Übergangene Perspektiven zur modernen Kunst. Salzburg, 1964. 436 s.
  7. Воррингер В. Абстракция и одухотворение. Западное искусствознание XX века. Москва : Академический проект; Традиция, 2005. С. 243-255.
  8. Хофман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы : пер. с нем. А.Белобратова / ред. И. Чечот и А. Лепорк. Санкт-Петербург : Академический проект, 2004. 560 с., ил.
  9. Иванов В. Форма зиждущая и форма созижденная. Семиотика и Авангард : антология / ред.-сост. Ю. С. Степанов, Н. А. Фатеева и др. ; под общ. ред. Ю. С. Степанова. Москва : Академический проект; Культура, 2006. С. 277-283.
  10. Арсланов В. Г. Западное искусствознание XX века. Москва : Академический проект; Традиция, 2005. 864 с.
  11. Ванеян С.С. Пустующий трон. Критическое искусствознание Ханса Зедльмайра. Москва : Прогресс-Традиция, 2004. 416 с.

References:

1. Byichkov V.V. (2012). Trialog. Zhivaya estetika i sovremennaya filosofiya iskusstv [The Trialogue. Living aesthetics and modern philosophy of art. Moscow: Progress-Tradition.
2. Kandinskiy V. (2006). K voprosu o forme [On the question of form]. In Semiotika i Avangard: Antologiya – Semiotics and Avantgarde: Anthology. Moscow : Akademicheskii proekt; Kultura. Semiotics and Avantgarde: Anthology, 264-276.
3. Gildebrandt A. (2005). Problema formy v izobrazitelnom iskusstve [The Problem of Form in Fine Art]. In Zapadnoe iskusstvovoznanie XX veka – Western Art History of the Twentieth Century. Moscow : Akademicheskii proekt; Traditsiya, 48-133.
4. Fiedler K. (1977). Schriften über Kunst [Writings on art]. Köln.
5. Wölfflin H. (1946). Gedanken zur Kunstgeschichte [Thoughts on Art History]. Basel.

6. Sedlmayr H. (1964). Der Tod des Lichtes. Übergangene Perspektiven zur modernen Kunst [The death of light. Past perspectives on modern art]. Salzburg.
7. Vorringer V. (2005). Abstraktsiya i oduhotvorenje [Abstraction and spiritualization]. – In Zapadnoe iskusstvoznanie XX veka Western Art History of the Twentieth Century. Moscow : Akademicheskij proekt; Traditsiya, 243-255.
8. Hofman V. (2004). Osnovyi sovremennogo iskusstva. Vvedenie v ego simvolicheskie formy [Fundamentals of Contemporary Art. Introduction to its symbolic forms]. SPb.: Akademicheskij proekt.
9. Ivanov V. (2004). Forma zizhduschaya i forma sozizhdennaya [Form of the Forming and the Form of Creation]. In Semiotika i Avangard: Antologiya – Semiotics and Avantgarde: Anthology. Moscow : Akademicheskij proekt; Kultura, 277-283.
10. Arslanov V.G. (2005). Zapadnoe iskusstvoznanie XX veka [Western Art of the Twentieth Century]. Moscow : Akademicheskij proekt; Traditsiya.
11. Vaneyan S.S. (2004). Pustuyuschiy tron. Kriticheskoe iskusstvoznanie Hansa Zedlmayra [The empty throne. Critical Art History Hans Sedlmayr]. Moscow: Progress-Traditsiya.

#### ANNOTATION

**Shpyralo-Zapotochna L.R. Fine genesis of the artistic form of Mychaylo Selezinka. Objectives.**

Overlooking recent tendencies and contemporary art's movements it becomes obvious that problem of artistic form gets new conceptual outcome. The study of this problem requires a thorough analysis of both practical material and theoretical with the involvement of art historical and philosophical thought. Mychaylo Selezinka's art can be considered the center of the process that involves form search at the beginning of 21st century. He keeps synthesizing all previous experience and new experimental approaches, initiates stylistic change in artistic mindset's representation. The purpose of the article is to reveal the genesis of Mychaylo Selezinka's formative searches in the context of worldview and artistic practices of the epoch.

Background. Painting on glass as one of the forms of creative self-realization of Mychaylo Selezinka became the object of the artist's deep emotional and intellectual intentions at the beginning of the 21st century, although the first attempts to capture his expressive and technological possibilities come from the 90's of the 20th century. The artist's search for an artistic form, which corresponds to the tendencies and challenges of the

modern artistic process, has its own genesis. Its origins can be traced back to the modernist practices of the early twentieth century, in particular in the creative experiments of Kazimir Malevich, Vasyl Kandinsky, Mychaylo Boychuk, Oleksandr Archypenko.

The creative method of the artist in his progress can be synchronized with the stages of formation of Cubism - from its Cézanne inspired phase, through the analytic and to the synthetic phase, when all objects and things are gradually transformed into a single substance that precedes the emergence of abstract art. The Cubists tried to see the world "from the inside", plunged into the depths of both subject matter and material, reveal its hidden structures. It is no coincidence that Mychaylo Selezinka captures the work of one of the brightest representatives of this direction, Pablo Picasso, for who content of works has always been a decisive feature in his formative experiments.

Mychaylo Selezinka's art is made in many different ways, in different media, he makes sketches, paintings which are filled with unique sense of natural form and capable to reveal their inner meaning. The artist captures not only his vision, "the moment that lasts", but also the impression caused by the sensual truthfulness of the object. "Reproducing his vision," Vyacheslav Ivanov once pointed out in his study, "the artist does not claim his real objectivity at all, but if such a vision was not to some extent significant, that is, if it was not a sign of realism, it would not have been so informative and effective" [9, p. 277]. Such artworks as self-sufficient phenomenon with distinctive pictorial value exist independently, or in the process of transformation, transform into well-considered graphic or pictorial compositions. These latter ones become the basis for further abstraction of forms and the creation of objectivity of a new quality.

The artist's research for new expressive opportunities in the early stages of creating the form does not lead to the complete dematerialization of an object or phenomenon. The form is mostly accepted at the level of abstract spots, if necessary, is detailed and developed inside, which reinforces the sensual visualization of the original image. The artistic form in this case does not contradict the qualitative reading and internal filling. The principle of organizing a flat plastic form is abstracted from all the extra, insignificant, which would prevent the creation of the appropriate mood - "I add something, take something out to create feelings," - says the artist. The artistic practices of Mychaylo Selezinka of this period is characterized by a sense of completeness of forms and the boundary of plastic generalization, which, despite various form-shaping processes, does not lose its organic connection with the objective reality.

Further creative experiments of the artist are conditioned by form-finding quests of a new reality, in which the information component would not be so related to the objective world as it is aimed at immersing in its deep structures. The emphasis change is conditioned by the need to break through the visible and identify the true essence of an object or phenomenon, relying on knowledge and its involvement in the mysterious definitions of matter, time and being. The space of the glass painting surface began to be associated with infinity and that "conditional objectivity" in it completely dissolved, demanding a certain stylistic structure. The main expressive means was not so much a form as the line that created it. Self-sufficient in its intrinsic nature, it was the primary source of "subjective attempts and developments in the possibilities of form" [8, p. 130].

While working on complex composite schemes, Mychaylo Selezinka actively uses the powerful plastic and expressive capabilities of a linear structure. Determining the organization of the tectonic plane of painting, it deprives them of statics. The movement that is born within the "structured universe", inspires the spiritual activity of the recipient and adjusts the search for associative equivalents. To comprehend the essence of the inner message becomes extremely difficult - it is at the level of sensual spiritual tactics. "This level - according to one of the influential historians and theorists of art of the twentieth century, Hans Sedlmayr, - is achieved through direct aesthetic, artistic and emotional perception-experience of an artistic work as a structural and holistic dynamic gestalt" [11, p. 113].

The results of the study embrace the artist's inner position, his desire to simulate a new reality, which would combine philosophical reflections, formal experiments and sensual personal experiences.

**Conclusions.** Mychaylo Selezinka's art is the center of the meaningful and contextual practices of contemporary art in which the search for formal means of artistic creation is in the domain of research of actual visual systems and accepts further creative experiments with the artistic form and its semantic contexts.

**Keywords:** contemporary visual practices, artistic form, form-shaping processes.