

## Форма та формоутворення в мистецтві живопису

**Басанець Лука Валерійович<sup>1</sup>**

Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», Одеса, Україна

E-mail [bassa.net@ukr.net](mailto:bassa.net@ukr.net)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3407-5572>

**Маслова Тетяна Миколаївна<sup>2</sup>**

Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», Одеса, Україна

E-mail [tanikaoil@gmail.com](mailto:tanikaoil@gmail.com)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8893-3352>

---

У змісті статті акцентовано на необхідності вивчення і засвоєння поняття «форма-формоутворення» в мистецтві живопису, спираючись на їх непересічне значення у процесі створення художнього зображення (образу). Аналізуючи сучасний стан проблеми, розуміючи її роль у майбутній професійній діяльності художників-педагогів, змушені констатувати, що цей важливий розділ художньої педагогіки і досі залишається поза межами фахової уваги, незважаючи на активний запит студентської молоді.

Натомість, визнаємо, що інтерес до вивчення «форми-формоутворення» здобувачів художньо-графічного факультету (далі – ХГФ), і неможливість його реалізації в освітньому процесі, залежить не тільки від професійних бажань викладачів і студентів, а й від браку програмного забезпечення, дефіциту спеціальної літератури і трудоемкості вилучення з її об'єму необхідних даних, і головне – складність засвоєння матеріалу під час самостійного вивчення. Подібні чинники змусили авторів статті скласти і запропонувати скорочений варіант текстової інформації з теоретичних положень і прикладів формоутворення у світовому мистецтві живопису, з подальшим аналізом якості його сприйняття студентською аудиторією. Задля практичного здійснення заходу було розроблено низку етапних тем.

**Ключові слова:** живопис, форма, формоутворення, зображення, художня форма, стиль, стилізація, трансформація.

---

**Вступ.** Сучасна художня педагогіка, підпорядковуючись рушійній силі історико-культурного розвитку вітчизняного і світового мистецтва, невтомному руху до створення нових оригінальних художніх образів, дійшла висновку щодо необхідності поглиблення методичних аспектів вивчення важливих теоретичних положень образотворення, серед яких – проблема форми і формобудови в мистецтві живопису. Вона потребує особливої уваги саме тому, що її теоретичні норми не лише закладені в основі художнього творення, а й формують усвідомлення практичної цінності творчих і педагогічних задач.

Наявність знань форми і формоутворення як ключової необхідності у творчому процесі доведена і студентами, які наполегливі в питанні – «як засобами живопису досягти певних вражень і що ці враження максимально підсилює, або навпаки, нівелює до несприйняття?». Задоволення цієї слушної цікавості на шляху пізнання основ і правил формобудови, особливо здобувачами старших курсів ХГФ, які успішно засвоїли первинні навички живописного творення і прагнуть творчого підходу до нових ускладнених завдань.

Допитливість студентів щодо форми і формоутворенням базується ще на початкових стадіях навчання. Програмне забезпечення 1-2 років навчання передбачає знайомство з матеріально-об'ємним зображенням гіпсових форм і атрибутів простих натюрмортів із максимальною подібністю оригіналам. На цьому знайомство з теоретичними і практичними положеннями «форми-формоутворення» завершується. Надалі впродовж 3 років, коли ускладнюються академічні завдання і здійснюється перехід до живої натури, необхідні теоретичні знання з формоутворення доступні лише за короткою

---

<sup>1</sup> старший викладач кафедри образотворчого мистецтва Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

<sup>2</sup> викладач кафедри образотворчого мистецтва Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

довідкою викладачів, які за браком часу позбавлені максимальної докладності.

До педагогічних незручностей змушені внести і традицію вивчення досвіду формоутворення лише на прикладах зарубіжних пам'яток, ба більше – зразках російського і радянського мистецтва. На часі звернутися і до українського живопису, чий солідний вік існування, здобутки і міжнародне визнання досягли європейського і світового контексту, особливо в галузі модерного мистецтва.

**Мета та завдання дослідження:** Спираючись на викладені вище пояснення, прагнемо довести необхідність поглибленого вивчення здобувачами ХГФ, основ і правил формоутворення – важливої складової теоретично-практичного курсу живопису, контексту їх майбутньої професійної діяльності.

**Завдання дослідження:**

- виокремити з наявних літературних джерел матеріали, що складають сенс поняття «форма» і «формотворення» у процесі історико-культурного розвитку суспільства;
- під час ознайомлення із відібраним матеріалом, надати інформацію щодо поняття «зображення» та «художнє зображення» – першооснови візуального сприйняття;
- морфологічно пояснити поняття «форма» і «формоутворення», безпосередньо задіяних у мистецтві живопису, в усталених явищах стилю, напрямів, течій тощо;
- схарактеризувати прикладні функції найбільш відомих форм живописного творення в перебігу історичних часів (західна Європа, Україна).

**Матеріали та методи дослідження.** Передовсім визначимо з поняттям «форма», який достатньо широко використовується в побутових і соціальних сферах. Не викликає заперечень, наприклад, понятійність визначення форми предметів, безлічі форм бюрократичної документації, форм одягу в інституціях обслуговування широких верств населення, в морському і воєнному відомствах. Знайомі і вирази: форма поведінки, навчання, виховання тощо (Булатов, 2009: 187, 548-550). Натомість аналіз і вивчення форми, як константи важливих життєвих параметрів людства, виник не з простих речей повсякденного вжитку – всього, що сприймає зір, або здатність тактильної взаємодії, або увага до «просторової будови речі, як системи матеріальних відношень точок, ліній, граней, кутів, поверхонь, фігур, об'ємів, які мають певну величину» (Пасічний, 2007: 481). Було задіяно більш величні і значущі сфери пізнання. Форма, як категорія теоретичних визначень, підлягала аналізу діями античної культури, які формували греко-римську теоретичність. Вони заклали підвалини таких філософських понять, як ідеї «форми буття», «форми людського устрою і гармонії космосу», «часової довготривалості форм вербальних ознак і мовних традицій», «форм і фігур предметів, що віддзеркалюють реальність буття» (Демокрит, Платон, Аристотель, Піфагор, Сенека).

Філософію форм мислення, логіки, пізнаваності мети і цілей, понять і суджень розробляли лідери європейської школи XVIII-XIX століть, які на противагу античним колегам, сприймали життя як прояв довготривалого і змінного часу, впродовж якого відбуваються суттєві трансформації багатьох сфер буття. Гегель, наприклад, стверджував, що до форми належить «все взагалі визначене; «воно» – визначення форми, оскільки «воно» дещо покладне і тим самим відмінне від того, форму чого воно становить», дійшовши до визначення різних ступенів свідомості людини – «форми духу», «форми мислення» і, врешті-решт, наявності форми історії. Види свідомості крізь способи життя людини, розвитку індивідуумів – визнано «етапністю часу» і множинністю «форм духу» (Гегель, 2004: 211, 203).

Один із перших, хто розглядав з широким теоретичним обґрунтуванням поняття «форма» в мистецтві, був Фр.-В. Шеллінґ. Автор стверджував, що мистецтво – «реальний прояв абсолюта», а синтез «абсолюта» з «окремими кінцевими речами», «обмеженнями» – причина «виникнення світу ідей мистецтва». При цьому автор власному запитанню: «Яким чином загальна матерія переходить до особистої форми і стає матерією особливого витвору мистецтва?» дає відповідь: «...за допомогою нового синтезу презентувати матерію і форму поза будь-яких відмінностей» (Шеллінґ, 1966: 160).

Німецький архітектор і науковець мистецтв Готфріда Земпера започаткував естетичну теорію об'єднавчих умов формобудови в архітектурі і традиційному образотворчому мистецтві. Форма – закономірне явище природи, що майже завжди підпорядковує тривимірності. Від неї відштовхується художня форма, наближаючись до естетичної категорії «... завдяки чому всі естетичні якості формально-прекрасного – гармонія, евритмія, пропорції, симетрія і таке інше – повинні діяти разом», що стало первинною цеглиною поняття «стиль» (Земпер, 1970: 176).

Цілеспрямовано до вивчення і аналізу формоутворення в мистецтві підійшов наприкінці XIX століття німецький скульптор і теоретик мистецтв Адольф фон Гільдебранд, опублікувавши свою працю «Проблеми форми в образотворчому мистецтві», в якій виклав кілька власних теорій щодо творчої діяльності взагалі. Учений перший, хто презентував «дві настанови зору» – як основу творчого процесу:

дотикову – розгляд предмета зблизу і здалеку – з певної відстані, включивши цю норму в загальну проблематику формоутворення. Гільдебранд стверджував, що сутність образотворчого мистецтва не в копіюванні дійсності, а в послідовному перетворенні окремих зорових вражень у дещо, що створює «нове ціле». Те, що художник спостерігає у природі, необхідно «перетворити способом відображення», тобто користуватися формоутворенням, аби створити «подальшу можливість сприйняття». Способи такого відображення автор назвав архітектонічним, водночас визнав «архітектонічну форму» як особливу цілісність «функційних і просторових цінностей», художня змістовність яких у єдності «рухомих уявлень форми і зорових вражень» (Гільдебранд, 1991: 67-71).

Акцентуючи зміни формоутворення культури (видів мистецтва) у просторі минулих і сучасної епох, іспанський філософ Ортега-і-Гассет дав більш модерне пояснення тезам щодо історичності процесу змін формобудови творів мистецтва у просторі і часі. Щоб по-новому сприймати мистецтво, особливо його сучасні форми, автор закликав «... нам залишається скоріше знайти або зімпровізувати зовсім іншу форму взаємовідношень з речами, абсолютно відмінну від нашого звичайного життя» і далі, «...змінена форма взаємодії з новим баченням речей буде даром художнього сприйняття» (Ортега-і-Гасет, 1994: 178).

У власних педагогічних настановах «форкурсу» художник і теоретик сучасного мистецтва Й. Іттен розглядає низку елементів форм і зводить їх до визначення за рухом вертикалей і горизонталей, діагоналей, перетинів, характерами зігнутості тощо. Й. Іттеном було сформульовано геометричні, експресивні, суб'єктивні типи форм і можливість їх композиційної рівноваги на площині; розкрита психоемоційна роль і сприйняття кольору як такого, кольорових ефектів темного і світлого (Іттен, 2021, 2022).

Фундаментальне вивчення теорії формоутворення з помірним зверненням до живопису розпочалось як похідна обставина після становлення майже всіх типів дизайну, у просторі якого його трансформація розглядається як прояв мистецтва, художнє явище у традиціях промисловості. Дизайн став спроможним окреслити проблеми «форми-формоутворення» в навчальній документації та підручниках курсів художнього дизайну, де цей процес пріоритетний, водночас суттєво відрізняється від формотворчих ідей живопису.

Творчість багатьох авторів предметного та архітектурного дизайну відомих європейських шкіл (Веркбунд, Арт-деко, Де Стейл) вийшла з живописно-графічних майстерень. В колі українського представництва нові форми образотворчих ідей, що корелюються з дизайнерськими (Арт-дизайном), сформувалися в першій чверті ХХ ст., завдячуючи формотворчим експериментам у галузі живопису, графіки і сценографії Г. Нарбута, В. Кричевського, В. Єрмілова, А. Страхова (Браславського), О. Хвостенко-Хвостова, М. Жука, українсько-французького художника А. Жан-Марі Мурона (Павлевич, 2017).

Поняття «форми» щодо розгорнутих вище логічних категорій в історично побудованих філософських концепціях, у теоріях художнього образотворення і саме в дизайні, різняться доволі чітко. В основу відомих філософських концепцій пояснення форми, як ідеї відображення буття, зв'язків реалій із гармонією всесвіту тощо, є суто *умоглядні відчуття*. Дизайн створює *можливість єднання, співіснування* технічно-інженерного проектування із традиційними видами художньої діяльності. Образотворення засобами живопису, вимагає *практичної дії формоутворення*, яка максимально окреслює практичний цикл і стверджує численну варіативність художнього творення за видами і жанрами.

У відповідності до мети дослідження було обрано і *методи дослідження*:

- теоретичний – пошук і вивчення літературних джерел, що містять інформаційні, наукові, аналітичні відомості з обраної теми; виокремлення даних, що торкаються проблематики художнього формоутворення засобами образотворчого мистецтва;

- аналітичний – аналіз і узагальнення ознак формотворчих елементів, що притаманні культурній спадщині образотворення;

- емпіричний – виокремлення із суми культурної європейської і української спадщин образотворення характерних елементів, що здатні за певними показниками формоутворення визначити візуальну специфіку живопису і окреслити його значення у створенні певного образу;

- історико-аналітичний – у зв'язку із вивченням і аналізом форми і формоутворення у просторі й часі, здійснити спробу визначити етимологічні аспекти цих явищ і їх практичне застосування у світовому мистецтві з опорою на національну художню школу (поява і зміни стилів, композиційних прийомів, методів трансформації і стилізації).

**Результати дослідження.** Хід дослідження можна умовно поділити на два етапи. Перший – ознайомлення з теоретичними засадами теми «форма і формоутворення», від філософських витоків до образотворчості в галузі живопису. Другий – прикладні ознаки художньо-образних структур, які з'явилися завдяки сумі формоутворюючих елементів зображення, що виникали в історичному просторі художньої діяльності людини.

Увесь зібраний матеріал було запропоновано 12 студентам старших курсів, які зголосилися пройти ознайомчий курс з набуття первинних знань форми і формоутворення в живопису, акцентуючи їхній інтерес не тільки прикладами світового мистецтва, а й творами національної спадщини.

Задля здійснення поставленої мети було запропоновано теми, кожна з яких – складник мозаїки щодо цілісного сприйняття теми:

I. Поняття форми в культурно-історичному розвитку.

II. Прикладні аспекти формотворення в живописі.

1. Живописна форма на прикладах світового мистецтва, до якого належить і українська живописна практика.

2. Форма і стиль

3. Стилзація і деформація на прикладі мистецтва кінця XIX-XX ст.

4. Композиція як візуальна основа твору.

III. Практична діяльність із формоутворення (за бажанням студента).

Під час знайомства з інформацією першого розділу, яка стосується загальної історії «форма-формоутворення» в культурно-філософському значенні – проблем у засвоєнні майже не було, за виключенням додаткових роз'яснень щодо форми як «життєвої ідеї», звідки вийшли такі загальнолюдські поняття, як «форми буття, існування, спілкування» тощо.

Щодо вивчення і пізнання художньої форми, а отже, і усвідомлення прикладної функції формоутворення, виникли непередбачені труднощі загального розуміння поняття «зображення», як штучно створеного «відбитку» дійсності, навіть більше – зображення художнього. Для більшості здобувачів «зображення» не мало, а ні наукового, а ні художнього сенсу і сприймалось як сама в собі наявна. Тому виникла необхідність посиленої уваги і до цієї важливої похідної процесу формоутворення і його візуального сприйняття. Важливо усвідомити – саме із зображення започатковується відлік головних якостей формоутворення: від простих його типів до «художнього», який формує твір мистецтва як унікальний. Тому другий етап – вивчення прикладних форм у процесі формоутворення, раціонально починати саме із вивчення понять «зображення» і «художнє зображення».

Зображення. Пізнання людиною світу, практика виживання, забезпечення життєвих функцій створило кілька форм зображення. Перші з них прийшли з Палеоліту і Неоліту у вигляді тотемів та ідолів – «дублювання», що не є художнім образом, проте вважається художньою творчістю людини, яка намагалася відтворити побачене навколо. В цей час з'являються і перші «комунікативні» типи зображень, які формують орнаментальну абстракцію знаків-понять. Давній Єгипет, Давня Греція і Рим створили «документальні» зображення – ідеалізовані портрети «героїв» і портрети діячів культури, науки, політики – реальних представників свого часу. Класичне мистецтво XVII-XVIII ст. синтезує «документальні» і «пізнавальні» типи зображення і обґрунтовує категорії живопису за певним видом і жанром. Модерне мистецтво XIX-XXI ст. використовує умовно-фігуративне й абстрактне зображення як специфічну художню форму. Існують і так звані «зображальні знаки» побутового призначення: логотипи, картографічні знаки; «комунікативні» – дорожні, «іконки» комп'ютерних програм, що постійно поповнюються. Натомість, вести мову про наявність художнього образу в цих моделях буде зайвим. Зображення стає художнім лише тоді, коли перетворюється в художній образ. Задля набуття художньої форми засобами формоутворення треба пам'ятати, що образ – має бути предметом унікального значення на відміну від образів спеціального призначення. Зображення набуває художнього образу, коли воно відтворює щось надзвичайне, реалізоване певними формотворчими ідеями, що надає зображенню виразності. Р. Архейм – психолог і мистецький критик, вивчаючи виразність з боку художньої творчості, довів, що «Художня виразність є специфічним явищем... Вплив сил (виразність), переданих візуальною моделлю, є внутрішньою властивістю об'єкта сприйняття, як форма і колір. Виразність може бути представлена як первинний зміст сприйняття» (Архейм, 1974: 374-376).

**Живописна форма** – формоутворення, цілком залежить від виду і жанру живописного зображення. Проте і там, і там – єдина умова формотворення: засобами живопису у двовимірних площинах відтворити/імітувати просторово-об'ємні форми довколишнього світу, інтерпретувати події історії, її персонажів – усього того, що бере участь у створенні нової візуальності, або використовує арсенал уже

відомих умовних зображень для створення нової інформації. Важливою формотворчою категорією живопису є колір. З його допомогою здійснюється живописна імітація світлоповітряного середовища, об'ємів, перспектив, зорових планів, усього того, що має підсилювати відчуття реальності, або, навпаки, ірреального.

Розглянемо найбільш популярні формотворчі концепції живописних структур. Так звана, *класична*, де художнє творення зберігає ознаки реалістичного бачення і максимальну схожість з об'єктами дійсності. *Умовно-фігуративна*, де більш-менш деформовані форми не руйнують природну пізнаваність. *Абстрактна*, за якою втрачаються ознаки реального і створюються специфічні прикмети видів авангардної творчості.

Первинним прикладом формоутворення зображення вважаються орнаментальні візії Палеоліту і Неоліту. Це, так звані, «організовані» орнаменти, де присутні симетрія, центричність, діагональність, паралельність тощо. «Неорганізовані» – розрізнені начерки геометричних форм без будь-яких ознак об'єднання. Із часом знакові аналоги космогонічної групи: сонце, зорі, місяць тощо, і земні аналоги – вода, поле, рілля стали незмінним архетипом орнаментальних образів. Так, орнаментика кераміки Трипільської культури (5-3 тис. до н. е.), яка господарювала на теренах сучасної України, складалася з меандру, спіральних смужок (символ безкінечності), що огортали тулуби грушоподібного посуду, простих геометричних візерунків, виконаних різнокольоровими вохрами, білою і чорною фарбами (Шедеври трипільської культури, 2004: 12-15).

Одним із перших формотворчих засобів був давньогрецький вазопис. Лінійний малюнок сюжетного зображення на світлому, або темному тлі із внутрішнім забарвленням червоною або чорною фарбою, що набуло традицій живописно-графічного канону.

Римський живопис був розвинений у двох напрямках: розфарбування об'єктів архітектурних споруд, майже не збереглося до наших часів, і живописні композиції у стінописів (фресок), де формотворча система, візуально імітувала дійсність. Так, третій і четвертий Помпеянські стилі досягли повної ілюзії тривимірного інтер'єрного простору на двовимірній площині стіни, з найдрібнішими архітектурними деталями і матеріальною визначеністю предметів – меблів, текстилю, побутової атрибутики.

Середньовіччя, послуговуючись релігійними догматами і особливо в художніх практиках мистецтв іконопису, стінопису, мініатюрі, категорично відмовилось від натурної достовірності. Її формотворча концепція перевела зображення у максимальну умовність: домінування площинної двовимірності, статичності фігур, зворотної перспективи, орнаментально-знакової символіки. Давньоруське мистецтво орієнтувалось на художньо-культурні здобутки Візантії. Проте в деяких рішеннях живописного оздоблення власних церков, місцеві художники відходили від канонічних правил, що звільняло від норм жорстко-раціональних характеристик зображень Візантії. Так, Г. Логвин під час описів класичних візантійських прикмет, зауважував «...Софія Київська водночас має багато свого. Тут вперше зустрічаємо таке органічне поєднання мозаїк і фресок». «...Мотиви на теми колядок, різноманітних ігрищ, змагань на іподромі, вихід цариці отримали додатковий акцент. А образ св. Оранти, достеменно має риси з «народних образів» (Логвин, 1971: 3, 60).

Ренесанс і «Нова доба» повернули до життя систему об'ємних форм, досконалість тривимірного зображення простору і перспектив, складних і динамічних рухів людських персонажів, святкову орнаменту з рослинних елементів. Нові барокові можливості західноєвропейського живопису добре висвітлено науковою і науково-популярною літературою. Вивчення формотворчих рис українського образотворення доби «козацького бароко» почалося лише у другій пол. XIX ст. (Ф. Білоус, Г. Богуславський, С. Голубів, Є. Горницький, Н. Думітрашко, І. Шараневич). Як визначна культурна спадщина отримала серйозну підтримку низкою наукових праць у другій пол. XX ст. (П. Білецький, П. Жолтовський, Д. Степовик, Ф. Уманцев, П. Біляшівський, Л. Міляєва).

Коротко зупинилося на обраній проблематиці, беручи за приклад певний перелік формотворчих рис, що візуалізують формальну і культурно-історичну ідентичність українського живопису XVII-XVIII ст. і передовсім, найбільш популярного – портретного (Білецький, 1968). Завдяки появі нових формальних якостей, які виникали завдяки ідеї обслуги нових громадських і життєвих потреб суспільства, в ньому активно зростало жанрове розмаїття. Від барокової ікони з пізнавальними персонажами до світських портретів: погрудних, парадних, родинних або парних, меморіальних і неабияких за популярністю «Козака Мамає» – своєрідного символу шанування національного війська і козацтва. Між цими жанрами довгий час існував певний формальний зв'язок – наявність парсунних рис: статурність, скованість рухів, площинність взаємодії фігур і тла, переважне зображення обличчя героїв у чверть обороту до глядача,

того, що було майже відсутнім у меморіально-родинних портретах. Їх погребальне призначення вимагало максимальної схожості з небіжчиком без будь-яких прикрас.

Формоутворення, як аргумент активного розвитку нових живописних ідей, припадає на кінець XIX – поч. XX століття, і творчість імпресіоністів, постімпресіоністів. Головним компонентом образної будови їхніх творів, визнавалися світлоповітряні задачі (К. Моне, Е. Мане, В. Ван Гог, П. Гоген, П. Сезан, І. Труш, О. Мурашко, К. Костанді, П. Левченко) Постімпресіоністичні ідеї і творення природних форм, наприклад, пейзажно-ландшафтного характеру, здійснювались на підставі вивчення простих геометричних сполук, закладених у їх візуальність самою природою. Зацікавленість цією концепцією створила широкий простір для розвитку кубізму. Паралельний, спрощений до умовно-площинного характеру зображення прийом формоутворення, став дієвим експериментом у живописно-декоративному напрямі – фовізмі і деяких формах абстракції і сюрреалізму.

*Форма і стиль.* Які ж формотворчі елементи здатні забезпечити живописному твору ту чи ту стилістику, яка несе б інформацію щодо часу створення, цілей, задач, авторських прагнень тощо. Насамперед, треба розглянути поняття «стиль» у контексті наявності певної художньої форми зображення. І тут знову звертаємось до учасників експериментальної групи, оскільки поняття «стиль» вони почасти ототожнювали з тією чи тією формою зображення. І це не випадково. Занурюючись в історію виникнення поняття «стиль», постає факт відсутності чітких критеріїв. «Стиль» в «Енциклопедичному словнику-довіднику», як врешті-решт, у багатьох інших словниках, визначено як «спільність образної системи, засобів художньої виразності, творчих прийомів, зумовлена єдністю ідейно-художніх засобів» (Енциклопедичний довідник, 2007: 432,481). Це скорочене формулювання, на відміну від дійсності, звужує поняття «стилю» до *сталої* схеми, яка навряд чи передбачає рух розвитку формальних змін. О. Ф. Лосєв визначає стиль «як принцип конструювання всього потенціалу художнього твору на основі його тих або тих надструктурних і поза художніх «заданостей» і його первісних моделей відчутних іманентно самою художньою структурою твору» (Лосєв, 1994; 226). Щодо художнього стилю у мистецтві, – це історично сформована спільність мистецьких принципів, які притаманні творам живопису (і не лише) в ту чи ту епоху. Саме ця спільність породжує і береже (використовує) більш або менш усталену систему художніх форм. Видається – твердження незаперечне, але кожна епоха від Неоліту і до сьогодення налічує у власному «тілі» кілька стильових ознак, демонструючи не лише спільність, а й різновиди. Завдяки ним чіткість стилів як історичної норми втрачала незаперечність саме появою нових формальних прикмет. У середині XIX, початку XX століття ситуація змінюється. Вже не громадськість, а саме художники починають диктувати свої умови суспільству, пропонуючи власне бачення мистецтва живопису, яке стає в авангарді його формально-стилістичних змін. Класичні стилі і формальні риси модерного мистецтва, між тим, не застигли форми образотворення. Навпаки вони активно змінювались, перетікали одна в іншу, створюючи, як залежні від домінуючого стилю формобудови (стиль бароко і його похідні – рококо, рокайо), так і потужні стильові напрями, як у системах умовно-фігуративного мистецтва, так і безпредметного. З приводу цього, слушно прийняти до відома зауваження авторитетного філософа: «У мистецтві повторення – ніщо. Кожен стиль, який з'являється в історії може породити певну кількість різних форм» (Ортега-і-Гассет, 1994: 243). Таким чином, можна констатувати: поява певного стилю залежить від явних формобудовних / формотворчих конструкцій, де стиль існує доти, доки форма є незмінною. Мобільність формозміни в живописі стала запорукою трансформації стилю у нову художню образність, яка на бурхливих хвилях формальних зрушень, змінилася на динаміку конкуруючих художніх напрямів і течій. В авангарді цього процесу був абстракціонізм, який стояв у витоків нефігуративного або безпредметного мистецтва.

Наявність десятків типів абстракції – її формотворчих варіацій, дають право існування безлічі живописних форм поза традицією будь-яких реалістичних зображень. Абстракція володіє унікальною здатністю, власною природою, яка існує сама по собі, активно втручається в майже всі прояви авангардних мистецтв. За слушними висновками Емі Демпсі, «Стилі, напрями, школи рідко бувають самодостатніми або простими для визначення; вони подекуди суперечливі, подекуди почасти збігаються та завжди складні. Однак поняття стилів, шкіл і напрямів все ж існує, і їхні смисли залишаються вирішальними...» (Демпсі, 2021: 6). Так, пізній фовізм, своїм декоративізмом і увагою до спрощення форм і максимальним узагальненням упритул наблизився до абстракції. Кубізм, тяжіючи до геометрії форм і складних конфігурацій ліній, опинився в лоні абстрактних форм супрематизму К. Малевича і його послідовників. Неопластицизм П. Мондріана дійшов до оптичних формобудов В. Вазареллі. Із деформованих візій пізнього експресіонізму вийшов, так званий, експресивний

абстракціонізм. І тут виникає головне питання – які візуальні ідеї творення розвинули ці напрями? Щоб з'ясувати цей процес, звернемося до найбільш популярних форм трансформації.

*Стилізація і деформація.* Фактичні свідчення художньо-естетичних прийомів живописного творення засобами стилізації і деформації – були започатковані мистецтвом наприкінці XIX – поч. XX століття. Натомість, існування їх оригінальних взірців доводять давні епохи – часи формування людської спільноти і її первісні спроби скласти власне уявлення довколишнього світу. Вони були відображені в системах солярних знаків, у стилізованих зображеннях тварин і подібних до себе людських істотах, у зображеннях верховних сил і духів, які управляють всесвітом.

Формотворчі ідеї стилізації і деформації, які виникли на межі XIX-XX віків, мали за мету щось інше, а саме – засобами мистецтва відобразити «естетичну опозицію» сталим формам академізму, оновити погляди на мистецтво. Модерні прояви активно формували новий художній світогляд із панівними формами суб'єктивного самовираження, збагачуючи творчий процес креативністю різнобарв'я асоціативних характеристик, візуальними і оптичними змінами зорових ефектів з активними чуттєво-емоційними експериментами, що й стали «родинними» низці стильових напрямів, художніх течій, персоніфікованих авторських мов тощо. В цілому стилізація і деформація у живописному зображенні можуть бути розглянуті як трансформація/перетворення природних форм низкою змін, як наприклад, збільшення або зменшення форми; акцентування його геометричних основ зображення; зміни абрисів предметів; спрощення або ускладнення конструкцій; зміна об'ємних форм на плоскі і навпаки; зміна реального освітлення і кольорів тощо. Метод трансформації здебільшого спонукає творчий потенціал. Зазвичай у роботі над формою одночасно застосовують трансформацію і стилізацію, оскільки один прийом доповнює інший та працює на розвиток основної пластичної ідеї, теми. Подекуди ці два поняття ототожнюють, не дивлячись на помітні розбіжності.

Стилізація та деформація в живописі мають низку подібних характеристик – можливість трансформації тривимірності реальних об'єктів задля створення умов щодо появи особливого живописного середовища, розрахованого на активну емоційну реакцію і неоднозначне враження. Другий аспект – втрата орієнтації на академічні норми формоутворення, а процес самовираження має переважати над будь-якими нормами класичності. І третій – акцент зображення на формальних якостях самого живопису – кольорі, лініях, плямах, пластичних формах, ніж на його змістовій значущості. Натомість були й кардинальні відмінності.

Найчастіше стилізація є декоративним узагальненням об'єктів зображення за допомогою умовних прийомів зміни форми, об'ємних і колірних відношень. Так, першовідкривачі живописної стилізації – фовісти, надавали перевагу виключно відкритим яскравим та насиченим кольорам, недостатньо приділяючи уваги процесам їх гармонізації і таким речам, як повітряне середовище, лінійна перспектива, проблеми простору. Увага була спрямована на максимальне живописне узагальнення, що позбавляло конкретики зовнішньої схожості – реальних пропорцій і форм, об'ємів, про що свідчать роботи найяскравіших представників фовізму (А. Матісса, А. Дерена, Р. Ван Донгена, М. А. Вламінка, А. Марке, рання творчість українців О. Богомазова, Д. Бурлюка, В. Єрмилова).

Під час стилізації зникає реальна подібність природи. Її формотворчі елементи спрощуються, подекуди до схеми. Одне вагоме зауваження: не можна змішувати термін «стилізація» зі «стилізаторством», що означає – наслідування будь якого стилю, поза часом його виникнення і успішної реалізації.

Деформація (трансформація) означає великий ступінь перетворення кардинальним утрируванням предметних форм. Художня деформація – пряме похідне від живопису експресіонізму. На відміну від «безконфліктного» фовізму. Елементи деформації були здатні декларувати відгуки на негативні реалії буття. Крихітність світобудови, відчуття деструкції світового хаосу, безвихідь складних ситуацій позначені експресивним живописом з надмірними контрастами кольорових рішень, ламаними і деформованими площинами і об'ємами. Творення образів подібними художніми прийоми відіграло первісну роль щодо глибинних розумінь ідейної змістовності творів, сприяло активному емоційному сприйняттю. Подібні концепції сформували творчі долі Х. Сутіна, Е. Мунка, О. Кокошко, Ж. Руо. Часом винайдена автором «художня реальність» мала натяжки на існування важливого змісту саме живописною деформацією, що зміщувала логіку реальної предметності у бік суб'єктивного, суто формального бачення форми. Такий підхід мав акцентувати задуми автора про те, що форма твору має віддзеркалювати його зміст, що стало визначним у мистецтві абстракції. Наближали до цього – кубізм Р. Пікассо, Ж. Брака, Р. Делоне, С. Делоне, Ф. Леже, Ф. Пікабія. В українському списку треба назвати О. Екстер, К. Малевича, В. Пальмова, В. Меллера, К. Редько. Творчість прямих представників ідей

живописної деформації (О. Дікса, М. Бекмана, Г. Гросса, Ф. Марка, Е. Нольда) відрізнялась особливою «занепокоєністю» навмисно створеної гротескності зображення, спотвореним простором картинного середовища, хаотичним вихором дисонуючих кольорових мазків.

Певним чином до формотворчих можливостей, про які йшлося вище, дотична і синестезія – досить широко трактований феномен сприйняття певної форми мистецтва з його, наприклад, музичним аналогом. На цьому наполягав і В. Кандинський, спираючись на безсумнівне існування емоційних властивостей форми, лінії, кольору, які він «міг слухати і відчувати». На прикладі власних синтезій художник розробив і використовував у своїй живописній практиці теорію гармонії кольорів (Цвіль, 2017). Відомий литовський художник М. Чюрльоніс навмисно створював власні живописні композиції за рахунок «ритмічних рухів» кольорів. Свідком синергії є музичний зміст композицій з П. Мондріана «Бугі-вугі на Бродвеї» і «Ритми руського танку» Тео ван Дусбурга, композиції з музичними інструментами Р. Пікасо і Ж. Брака. Синергія відіграє більш відчутну роль у творах модерного мистецтва, де зміст і тема домислюється або асоціативно сприймаються самим глядачем, незалежно від «текстуальної» думки автора, і де абстрактне досягає свого апогею – *форма зображення стає його змістом*.

*Композиція*. В контексті теми «Форма і формоутворення» важлива роль належить композиції, яка відокремлена у спеціальну дисципліну під час художнього навчання (Яремків, 2009: 90). Проте дотично формоутворення, композиція відіграє свою особливу роль у процесі гармонізації всіх частин художнього твору і його візуально-емоційної дії, що часто не збігається з основними правилами в реалістичних зображеннях, натомість вельми доречно в умовно-фігуративних і абстрактних зображеннях. Порівняємо, наприклад, просторові рішення у творах класичного пейзажу XVII – XVIII століття, де умовний простір поділявся на майже рівні горизонтальні частини – земну твердь, море і небеса, тим самим максимально наближуючи глядача до реального сприйняття краєвиду. У творах фовізму, де просторова проблематика не відіграє основної ролі, навпаки, «композиційне відчуття гармонії» залежить переважно від сполучень кольорових плям і розмаїття їх форм, вертикалі і горизонталі мазків фарбового шару, розташування об'єктів зображення в хаотичному, чи підпорядкованих певній динаміці рухів.

У супрематизмі, відкривачем якого став український художник Казимир Малевич, композиційні «колізії» завжди залежать від геометричної рівноваги окремих частин зображень, що створюють загальну композиційну картину. Тут рівновага кольорових і лінійних об'єктів, геометрична виразність кутів, перетинів тощо відіграє основну візуально-емоційну і композиційну роль (К. Малевич, Л. Маголі-Нагі, П. Мондріан, С. Делоне). Таким чином, композиція як поняття має кілька різних визначень. У реалістичному живописі – це вміння правильно розташувати предмети зображення відносно очей глядачів, які повинні сприйняти його як реальність, обмежуючи власні асоціації і припущення. В умовно-образних формах живопису, навпаки, глядачеві дається можливість не лише прочитати наміри художника, а й відкрити у його творах власні відчуття бачення емоцій і змісту. Знайшовши консенсус в такій амбівалентності, умовно-фігуративні і абстрактні твори мають здатність максимально поглиблювати свої художні образи, навіть тоді, коли твір живопису обходить певні літературні налаштування. Треба зазначити, що композиції авангардного живопису, на протигагу всім формам реалістичного, завжди несуть ознаки майже всіх елементів композиційного творення – такий собі мікс із складних конфігурацій площинно-об'ємних елементів, форм, рівноваг (від статичної до «неузгодженої»), від форм «вільного розміщення» до прилягань, перетинів, від лінійно узгоджених до оптичних. Натомість у таких зображеннях годі шукати правил «золотого перетину», бажаного упорядкування контрастів малого і великого, низького і високого, вузького і широкого тощо. Тут існує інша гармонія, яка є цілісним надбанням автора, що виступає поза сталими правилами, створюючи нову реальність. Майже така сама картина складається і з кольорово-кolorистичними рішеннями творів. Тут графічність прямих і кривих, має досягати гармонії із фактурними складниками живопису, хроматичні і ахроматичні кольори досягають певної взаємодії, а похідні кольори від змішування мають сприяти ефектам відкритих фарб. Таким чином, досягнувши певного враження «неканонічними» засобами композиції, автори активно впливають на стан глядача, підсилюючи його поверхневі і приховані емоції.

Підсумовуючи якість сприйняття всього текстуального матеріалу здобувачами, треба зазначити – найактивніший інтерес викликали розділи саме з прикладних форм живописного формотворення. І цьому є пояснення. В набутих знаннях стилізації, деформації і їх композиційних упорядкувань закладено незаперечний акт творчості, який несе безліч експериментальних можливостей і максимально наближує до практичного втілення самого завдання – створення художнього образу. А наочна демонстрація взірців живопису видатних художників світу, поглибила візуальну конкретику теоретичного блоку інформації.



**Обговорення результатів.** Двозначна будова статті – викладення матеріалу і скорочені підсумки засвоєння кожного розділу, дало змогу окреслити загальні риси сприйняття слухачами всієї інформації таким чином:

- в першій частині «Поняття форми» виникли питання, які обмежились коротким додатковим роз'ясненням щодо уточнення форми як культурно-філософської категорії, наближеної до мистецтвознавчих і культурологічних аспектів;

- більш проблемною виявилася друга частина, де йшлося про прикладні можливості формоутворення. Тут змушені були розширити інформаційний складник роз'ясненням понять «зображення» і «художнє зображення», що не входило в загальну схему інформації, а було додане окремо як необхідні компоненти зорового сприйняття форми;

- викликали деякі непорозуміння визначення поняття «стилю» в контексті формоутворення. На це існують об'єктивні причини. В сучасному мистецтвознавстві «стиль» не має твердого, однозначного і чітко визнаного формулювання, що змусило нас звернутися до найбільш вживаного варіанта, чим і закрили питання;

- третя, заключна частина «Стилізація, деформація: композиція» викликала активний творчий резонанс, бо спрямовувала до практичних дій у контексті викладеного теоретичного матеріалу.

І хоча створення самостійних живописних композицій не входило в загальний хід роботи, а було запропоновано студентам за власним бажанням, – всі 12 осіб зголосилися відпрацювати власні композиції, де намагалися використовувати ті чи ті набуті теоретичні знання.

**Висновки.** Незважаючи на те, що проблематика формоутворення в живописі найменш поширена, зона художньої педагогіки, а загалом – один із найскладніших теоретичних і практичних складників образотворення, знання про неї не лише необхідні, а напроцуд корисні. Зацікавленість студентів формотворенням, прагнення знань і відповідної професійної компетентності, дає право стверджувати, що теорія і практика формоутворення живописом, не повинні пройти повз випускників ХГФ, які налаштовані не лише на педагогічну діяльність, а й активну творчість. Вдаючись до короткого аналізу заходу в цілому, можемо констатувати, що було виявлено позитивний характер, а увага до практичних можливостей формоутворення повинна стати об'єктом окремих експериментів у групах здобувачів, а з часом і аудиторних заняттях вітчизняної художньо-педагогічної освіти.

### **Література**

- Архейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974. 386 с.
- Білецький П. Український портретний живопис XVII-XVIII ст. Київ: Мистецтво, 1969. 158 с.
- Булатов М. Філософський словник. Київ: СтилоС, 2009. 575 с.
- Гегель Г. Феноменологія духу. Пер. з нім. П. Таращук. Київ: Основи, 2004. 278 с.
- Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей. М.: Изд. МПИ, 1991. 137 с.
- Демпси А. Сучасне мистецтво. Пер. з англ. А. Вестель. Київ: BOOKCHEF, 2021. 176 с.
- Земпер Г. Практическая эстетика. М.: Искусство, 1970. 320 с.
- Іттен Йоганнес. Мистецтво кольору: Суб'єктивний досвід і об'єктивне пізнання як шлях до мистецтва. [Itten, Johannes. Kunst der Farbe: subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst. Studienausgabe]. Пер. з нім. С. Святенко. Київ: ArtHuss, 2022, 96 с.
- Іттен Йоганнес. Наука дизайну та форми: Вступний курс, який я викладав у Баугаузі та інших школах. [Itten, Johannes. Gestaltungs- und Formenlehre. Mein Vorkurs am Bauhaus und später]. Пер. з нім. С. Святенко. Київ: ArtHuss, 2021, 136 с.
- Логвин Г. Н. Софія Київська: Державний архітектурно історичний заповідник. Альбом. Київ: Мистецтво, 1971. 48 с. тексту + 274 с. іл.
- Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. Київ: Collegium, 1994. 288 с.
- Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори: Дегуманізація мистецтва. Пер. з ісп. О. Товстенко. К.: Основи, 1994. 424 с.
- Павлович К. Назад до витоків: основоположники українського дизайну. 31.08.2017. Сайт «Telegraf.design». URL: <https://telegraf.design/nazad-do-vitokiv-osnovopolozhniki-ukrayinskogo-dizajnu>
- Пасічний А. Образотворче мистецтво: Енциклопедичний ілюстрований словник-довідник. Київ: Факт, 2007. 678 с.
- Шедеври трипільської культури (V–IV тис. до н. е.). 100 найвідоміших шедеврів України / Авт.: О. Ламонова, Т. Романовська, М. Русяєва та ін.; За ред. М. Русяєвої. Київ: Автограф, 2004. 496 с.

Шеллинг Фр.-В. Философия искусств. М.: Мысль, 1966. 496 с.

Цвіль В. Невідомий Кандинський. Київ: вид. Києво-Могилянської академії, 2017. 240 с.

Яремків М. Композиція: творчі основи зображення. Навчальний посібник. Тернопіль: Підручники і посібники, 2009. 112 с.

## Form and form creation in the art of painting

**Basanets Luka<sup>3</sup>**

State Institution "South Ukrainian National Pedagogical University  
named after K. D. Ushynsky", Odesa, Ukraine

**Maslova Tetiana<sup>4</sup>**

State Institution "South Ukrainian National Pedagogical University  
named after K. D. Ushynsky", Odesa, Ukraine

---

The article draws attention to the need to study and master the concepts "form – form creation" in the art of painting, relying on their unique importance in the process of creating an artistic image. Analysing the current state of the problem, and understanding its role in the future professional activity of artist-pedagogues, we are forced to state that this important section of art pedagogy still remains outside the boundaries of professional attention, despite the active request of student youth.

However, we admit that the interest in studying the "form – form creation" expressed by the students of the Faculty of Arts and Graphics as well as the impossibility of its implementation in the educational process depend not only on the professional wishes of teachers and students, but also on the lack of software, the shortage of special literature and the laboriousness of extracting necessary data from its volume, and, most importantly, – on the difficulty of assimilating material during independent study.

Similar factors forced the authors of the article to compile and offer a shortened version of the textual information from theoretical provisions and examples of form creation in the world art of painting, giving further analysis of the quality of its perception by the student audience. For the practical implementation of the event, a number of milestone topics were developed, which made it possible to create a certain methodical course for solving strategically selected issues.

**Keywords:** painting, form, form creation, image, artistic form, style, stylisation, transformation.

---

### References

- Arkheym, R. (1974). *Yskusstvo y vyzualnoe vospryyatyie*. [Art and visual perception]. Moscow: Prohress [in Russian].
- Biletskyi, P. (1969). *Ukrainskyi portretnyi zhyvopys XVII-XVIII st.* [Ukrainian portrait painting of the 17th-18th centuries]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Bulatov, M. (2009). *Filosofskyi slovnyk* [Philosophical dictionary]. Kyiv: Stylos [in Ukrainian].
- Dempsey, A. (2021). *Suchasne mystetstvo* [Modern Art: Art Essentials Series]. (A. Vestel, Trans). Kyiv: BOOKCHEF [in Ukrainian].
- Hehel, H. (2004). *Fenomenolohiia dukhu*. [The Phenomenology of Spirit] (P. Tarashchuk, Trans). Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
- Hildebrand, Adolf von (1991). *Problema formy v izobrazitelnom iskusstve i sobranie statey* [The problem of form in the visual arts. Das Problem der Form in der bildenden Kunst]. Moscow: MPI [in Russian].
- Itten, Johannes. (2022). *Mystetstvo koloru: Subiektyvnyi dosvid i obiektyvne piznannia yak shliakh do mystetstva*. [Kunst der Farbe: subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst. Studienausgabe]. (S. Sviatenko, Trans). Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].
- Itten, Johannes. (2021). *Nauka dyzainu ta formy: Vstupnyi kurs, yakyi ya vykladav u Bauhauzi ta inshykh shkolakh*. [Gestaltungs- und Formenlehre. Mein Vorkurs am Bauhaus und spater]. (S. Sviatenko, Trans). Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].
- Lamonova, O., Romanovska, T., Rusiaieva, M., Riabova, V., Sedak, O., & Kharchenko, et al. (2004). *100 naividomishykh shedevriv Ukrainy* [Shedevry trypilskoi kultury (V–IV tys. do n. e.)]. [100 most famous

---

<sup>3</sup> Senior Lecturer at the Department of Fine Arts at the State institution «South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky»

<sup>4</sup> Lecturer at the Department of Fine Arts at the State institution «South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky»

- masterpieces of Ukraine: Masterpieces of Trypillia culture (V–IV millennium BC)*. Kyiv: Avtohrad [in Ukrainian].
- Lohvyn, H.N. (1971). *Sofiia Kyivska [Saint Sophia Cathedral of Kyiv]*. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Losev, A.F. (1994). *Problema hudozhestvennogo stilya [The problem of artistic style]*. Kyiv: Collegium [in Russian].
- Ortega y Gasset, J. (1994). *Vybrani tvory: Dehumanizatsiia mystetstva [The Dehumanization of Art and Other Essays on Art, Culture, and Literature]*. Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
- Pavlevych, K. (2017/08/31) *Nazad do vytokiv [Back to the origins]*. [Site of journal *Telegraf.design*]. Retrieved from <https://telegraf.design/nazad-do-vitokiv-osnovopolozhniki-ukrayinskogo-dizajnu>
- Pasichnyi, A. (2007). *Obrazotvorche mystetstvo: Entsyklopedychnyi iliustrovanyi slovnyk-dovidnyk [Visual arts: Encyclopedic illustrated dictionary-reference]*. Kyiv: Fakt [in Ukrainian].
- Semper, G. (1970). *Prakticheskaya estetika. [Practical aesthetics. Praktische Ästhetik]*. (V. Kalish, Trans). Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Shelling, Fr.-V. (1966). *Filosofiya iskusstv [The Philosophy of Art]*. Moscow: Myisl [in Russian].
- Tsvil, V. (2017). *Nevidomyi Kandynskiy [Unknown Kandinsky]*. Kyiv: Kyiv-Mohyla Academy [in Ukrainian].
- Yaremkiv, M. (2009). *Kompozytsiia: Tvorchy osnovy zobrazhennia [Composition: Creative basics of the image]*. Ternopil: Pidruchnyky i posibnyky [in Ukrainian].

Accepted: March 15, 2023

