

## МОРФОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ФОРМОУТВОРЕННЯ В МИСТЕЦТВІ ТА ЇХ ЗНАЧЕННЯ ДЛЯ ПРОЯВУ ЯВИЩ ВЗАЄМОДІЇ, СИНТЕЗУ ТА СИМБІОЗУ МИСТЕЦТВ

УДК 7.01:7.03:111.852

Туманов І. М. Морфологічні основи формоутворення в мистецтві та їх значення для прояву явищ взаємодії, синтезу та симбіозу мистецтв. На підставі результатів аналізу філософсько-естетичних визначень процесів диференціації та інтеграції мистецтв виявляються причини неадекватної їх класифікації в мистецтвознавстві. Обґрунтовується іновативне сприйняття їх сутності на підставі застосування засобів і методів структурно-семіотичного аналізу, що зумовлює виявлення сутності процесів взаємодії, синтезу та симбіозу мистецтв. Доводиться, що матеріальною основою для виникнення цих процесів будуть засоби відображення рисунка — «крапка, лінія, пляма», які є і матеріальною основою прояву тих чи інших якостей усіх просторових мистецтв — графіки, живопису, скульптури та архітектури. Стверджується, що мікроелементом, на основі якого відбуваються всі процеси взаємодії, синтезу і симбіозу просторових мистецтв є «крапка», що за визначенням семіотики є «мінімальною одиницею художнього тексту». Саме ця «мінімальна одиниця художнього тексту» формує якості й прояви взаємодії, синтезу та симбіозу мистецтв завдяки можливості різноманітної її матеріалізації.

**Ключові слова:** взаємодія та синтез мистецтв, диференціація і інтеграція, філософсько-естетичні концепції, «мінімальна одиниця художнього тексту».

Туманов И. Н. Морфологические основы формообразования в искусстве и их значение для проявления процессов взаимодействия, синтеза и симбиоза искусств. На основании результатов анализа философско-эстетических определений процессов дифференциации и интеграции искусств выявляются причины неадекватной их классификации в искусствоведении. Обосновывается инновационное восприятие их сущности на основании применения средств и методов структурно-семіотического анализа, который предопределяет выявление сущности процессов взаимодействия, синтеза и симбиоза искусств. Доказывается, что материальной основой для возникновения этих процессов будут средства отображения рисунка — «точка, линия, пятно», которые есть и материальной основой проявления тех или иных качеств всех пространственных искусств — графика, живописи, скульптуры и архитектуры. Утверждается, что микроэлементом, на основе которого происходят все процессы взаимодействия, синтеза и симбиоза пространственных искусств является «точка», которая по определению семіотики является «минимальной единицей художественного текста». Именно эта «минимальная единица художественного текста» формирует качества и проявления взаимодействия, синтеза и симбиоза искусств благодаря возможности разнообразной ее материализации.

**Ключевые слова:** взаимодействие и синтез искусств, дифференциация и интеграция, философско-эстетические концепции, «минимальная единица художественного текста».

**Tumanov I. Morphological basis of morphogenesis in art and its value for the occurrence of interaction, synthesis, and symbiosis processes of arts.** On the basis of results of analysis of philosophical and aesthetic determinations of differentiation and integration of arts processes, the reasons of their inadequate classification appear in the study of art. Innovative perception of their essence is grounded on the basis of facilities and methods application of semiotic analysis predetermining the exposure the essence of cooperation, synthesis and symbiosis of arts. It is asserted the material basis for the origin of these processes can be such drawing tools as a "point, line, spot". Considered tools are material basis for occurrence of any quality of such spatial arts as graphics, painting, sculpture and architecture. It becomes firmly established a "point" to be a microelement on the basis of that there

are all processes of cooperation, synthesis and symbiosis of spatial arts. A "point" is determined by semiotics as a "minimum unit of artistic text". It is precisely this "minimum unit of artistic text" that forms qualities and occurrence of interaction, synthesis and symbiosis of arts due to possibility of its various materialization. **Keywords:** interaction and synthesis of arts, differentiation and integration, philosophical and aesthetic conceptions, "minimum unit of artistic text".

**П**остановка проблеми. Намагання осмислити єство процесів зумовило виникнення *концепції*, суть якої в наступному: *якщо рисунок — основа вказаних мистецтв, то він може і повинен бути основою проявів взаємодії, синтезу, а звідси і симбіозу мистецтв, з причини того, що кожне з мистецтв, що бере участь у цих процесах, має саме цю основу*. Концепція зумовила спосіб втілення ідеї у вигляді *перенесення значень відтворюючих засобів рисунка на значення відтворюючих засобів всіх двовимірних і тривимірних мистецтв*, учасників зазначених процесів.

Усвідомлення можливості здійснити ідею, логічно довівши передбачуване, сприяло розробці стратегії та її здійснення, що полягає:

- у філософсько-естетичному обґрунтуванні визначеного;
- семіотичному аналізі образотворчих засобів просторових мистецтв;
- виявленні закономірностей проявів різних форм взаємодії і синтезу в просторових мистецтвах з урахуванням особливостей історичного розвитку мови мистецтва.

Вихідною позицією в цьому розгляді є сутність поняття *зображальні засоби рисунка*, з визначенням, що *засобами зображення рисунка (графіки) є крапка, лінія, пляма*, на відміну від існуючого до того визначення, що ними є «крапка, штрих, пляма» (Велика Радянська енциклопедія) [7: 18–24.]

Згідно з ідеєю перенесення значень відтворюючих засобів рисунка — *крапки, лінії, плями* — на відтворюючі засоби інших мистецтв, ми доводимо, що відтворюючими засобами будь-яких просторових мистецтв (двовимірних і тривимірних) будуть — *крапка, лінія, пляма* з їх здатністю трансформації у тривимірні засоби: *об'ємні мінімальну частинку матеріалу (тотожність крапки), лінію об'ємну і тривимірний об'єм*, що символізує собою *пляму*.

Осмилення значущості цієї тотожності сформувало переконання, що здатності цих засобів обумовлюють всю *різноманітність* проявів взаємодії, синтезу, а звідси й симбіозу просторових мистецтв незалежно від їх техніко-технологічних проявів.

Обґрунтування передбачуваного зумовило необхідність *довести*, що *зображальні засоби рисунка*, як первинної комунікативної основи художньо-естетичної діяльності людини, мають єдиний, загальний для всіх мистецтв формуючий елемент — *крапку*, який проявляється в світовій художній практиці в різних варіантах і формах матеріалізації, і що *лінія* та *пляма* — похідні використання *крапки* — першооснови, «молекули» всіх складових формоутворення. В процесі аналізу визначилось, що проблема може бути вирішена завдяки теоретичним досягненням *семіотики*, з використанням сутності поняття — «*мінімальна одиниця художнього тексту*». Вказане стає основною особливістю підходу.

Можливість доведення визначило постановку *задач*, серед яких основними є наступні:

- виявлення морфологічної структури відтворюючих засобів мистецтв учасників взаємодії, синтезу і, як їх похідної, симбіозу мистецтв;
- аналіз форм проявів рисунка як основи явищ взаємодії та синтезу мистецтв в історичному процесі розвитку мистецтва як форми віддзеркалення й пізнання дійсності;
- класифікація та систематизація різних форм синтезу, характерних як для традиційних з'єднань, так і органічних сполук між образотворчими мистецтвами та архітектурою, що особливо активно проявились на сучасному етапі їх розвитку.

Вказані задачі сформувались завдяки і на підставі принципів «системного аналізу», суть якого визначається в можливості розгляду питання в трьох аспектах: філософсько-естетичному, семіотичному, історичному.

**Актуальність.** Виявлення сутності процесів формоутворення в мистецтві було і є одним із основних завдань теорії мистецтва. Але особливу значущість питання почало набувати в умовах науково-технічного прогресу і на сьогодні є одним із актуальніших у зв'язку із різноманітним проявом явищ взаємодії, синтезу та симбіозу мистецтв.

**Мета статті:** висвітлити сутність цих процесів з урахуванням взаємозв'язків просторових мистецтв з мистецтвами часовими та просторово-часовими, бо світ, як стверджував німецький філософ, соціолог і музикознавець Теодор Адорно (1903–1969) є «<...> матерією, яка існує одночасно і у просторі, і у часі» [9: 45].

У зв'язку з тим, що виявлення сутності зазначених процесів пов'язано з осмиленням в мистецтвознавстві поняття генезис, зазначене зумовлює можливість обґрунтування прояву різних форм цих явищ.

Об'єктом для розкриття сутності цього поняття буде рисунок, оскільки рисунок, за визначенням ще Дж. Вазарі, це «<...> батько архітектури, скульптури і живопису» [1].

Предмет розгляду: засоби двовимірних і тривимірних мистецтв, іменованих в мистецтвознавстві як просторові мистецтва.

**Автор має на меті** звернути увагу наукового світу, на концептуальну особливість теоретичного обґрунтування, базова настанова якого є ствердження, що матеріальною основою всіх проявів взаємодії, синтезу та симбіозу мистецтв є «мінімальна одиниця художнього тексту» рисунок — *крапка* — в різних видах та формах її матеріалізації.

Акцентування на можливостях і здатностях семіотики пов'язано з тим, що довгий час питання проблеми взаємодії та синтезу було прерогативою філософії, бо саме філософами було визначено, що історія питання востає корінням у період виникнення мистецтва, період *синкретизму* — період, що характеризується первинною цілісністю мистецтва. Саме філософи розробили концепцію поступового відокремлення від загального ритуального процесу, спрямованого на успішне полювання, види дійства, які отримали назви *танець*, *спів* та *зображальна творчість*.

#### **Аналіз останніх досліджень і публікацій.**

Відомо, що принципом виокремлення, розгалуження користувались в історії розвитку світової думки філософи у всі часи. Так Аристотель у IV ст. до н. е. розподіляв мистецтва на «мусичні» (поезія, музика) і «пластичні» (живопис, скульптура).

В епоху Відродження спостерігалось не тільки розгалуження мистецтв, а ще й визначалась домінація одних мистецтв над іншими. Так, наприклад, Леонардо да Вінчі доводив перевагу живопису над поезією і музикою. У XVII столітті визначилась супідрядність мистецтв, з тим чи іншим домінуванням одних мистецтв над іншими. У XVIII столітті зазначене доводилось у тих чи інших варіантах уже теоретиками та філософами, представниками країн всієї Європи, серед яких були англійці А. Шефстбері, Т. Спенс, Е. Аддісон, С. Річардсон, П. Гаррісон, Ф. Уебб; італійці Т. Алгоротті, М. Квідріо; французи: де Піль, дю Френуа, де Марсі, Д. Дідро, В. Вателе, Дю Бо; німці: Г. Брейтингер, П. Бодмер тощо.

У XVIII столітті особливо популярною у цьому спрямуванні була діяльність Г. Лессінга, який привернув до себе увагу усього наукового світу своїм трактатом «Лаокоон, або про границі між живописом і поезією».

У зв'язку з тим, що проблема класифікації мистецтв, їх структурування, бентежило вчених усього світу, сформувались різноманітні підходи до систематизації мистецтв, серед яких найбільшу увагу привертала підходи: *психологічний* (Я. Зульцер), *експресивний* (Е. Кант), *генетичний*

(І. Гердер), *структурний* (Л. Бендевінд, Ф. Пеліц, В. Круг).

У другій половині XVIII ст. з'явилась так звана *семіотична класифікація* М. Мендельсона. Саме М. Мендельсон, на підставі існування структур «простих» і «складних», здійснив класифікацію та систематизацію мистецтв із виявленням можливих синтетичних зв'язків, яка у подальшому була розвинена теоретиком мистецтва, монахом Дю Бо.

Зусилля учених були узагальнені в XX ст., тобто в наш час, відомим теоретиком М. Каганом у роботі «Морфологія мистецтва» (1972 р.). В цій роботі, завдяки використанню позитивних якостей вказаних методологій, були визначені закономірності у взаємовідношенні мистецтв.

Згідно із визначенням М. Кагана синтетичні з'єднання просторових мистецтв підрозділяються на *конгломеративні, ансамблеві і органічні*.

*Конгломеративні* — з'єднання, які характеризуються механічним поєднанням творів різних мистецтв, за законом «трьох єдностей — місця, часу та дії». Це архітектурно-художнє поєднання, в якому будинки, монументи й живопис можуть бути випадковими сусідами, і хоч художня якість їх може бути високою, але єдиного, цілісного ансамблю вони не утворюють.

*Ансамблеві* — з'єднання, характерні цілісним поєднанням на основі архітектури й творів мистецтва, що утворюють єдиний художньо-архітектурний ансамбль.

*Органічні* — з'єднання, відмінні поєднанням двох або декількох мистецтв. Поєднання породжує якісно своєрідну й цілісно-нову художню структуру, в якій складові компоненти розчинені так, що тільки науковий аналіз у змозі вичленувати їх з цієї структурної єдності [4: 236].

Але, у зв'язку із технічним прогресом зазначена класифікація перестала задовольняти науковий світ. З'явилися нові пропозиції. Так, з точки зору доктора філософії А. Зісь, мистецтва повинні розподілятися наступним чином:

1. *Синтез пластичних мистецтв*. Суть з'єднання яких — посилення образної виразності кожного складового. Самим традиційним в цьому відношенні є з'єднання архітектури, скульптури, монументального живопису, декоративного мистецтва і т. п. При цьому підкреслюється, що «синтетичного характеру поєднання цих мистецтв набуває тільки тоді, коли воно виникає в результаті єдиного художнього задуму і створюється по законах архітектурної композиції» [3: 9]. Також підкреслюється, що у наш час цей тип синтезу архітектури з іншими мистецтвами «розширив свої межі — він включає найрізноманітніші просторові конфігурації, у тому числі й різноманітні компоненти внутрішнього і зовнішнього устаткування, споруди, які сприяють створенню якісно іншої художньої образності» [3: 9].

2. *Синтез синтетичних мистецтв* — театру, кіно, телебачення, естради, цирку, особливістю яких є органічність художнього сплаву різних мистецтв, без якого вони в принципі існувати не можуть (на відміну від синтезу пластичних мистецтв, в яких можливість самостійного існування кожного безперечне). Особливістю такої форми синтезу є те, що «синтетичні мистецтва, концентруючи в собі багато інших мистецтв, виявляють у новій якості деякі істотні особливості цих мистецтв, збагатились ними, але і збагатили їх» [3: 9]. Прикладом може служити чеська «Латерна магіка».

3. *Синтез за принципом переведення процесу створення твору мистецтва з одного художнього ряду в інший*. В основі прояву такого типу синтезу лежить або літературний твір, або загальна тема. Наприклад, є «Демон» — поема М. Лермонтова, опера А. Рубінштейна і живописне полотно М. Врубеля; по темі трагедії литовського селища Пірчупіс є скульптура Г. Йокубоніса («Мати Пірчупіса»), вітраж К. Моркунаса («Пірчупіс»), поема Ю. Морцинкявічуса («Кров і попіл») і т. д.

Особливістю такого типу синтезу, як стверджує автор, є те, що в цьому процесі знаходить свій вираз не тільки синтез як такий, але і його протилежність — збереження за кожним мистецтвом своїх «суверенних прав» — власних художніх компетенцій» [3: 11].

#### **Виклад основних матеріалів дослідження.**

Візьмемо до уваги, що вказані типи синтезу все ж таки повністю не розкривають сутності процесів, оскільки не охоплюють різноманіття проявів взаємодії та синтезу мистецтв на даному етапі розвитку суспільства.

Твердження ґрунтується на тому, що в XX столітті, столітті переважної інтеграції (в порівнянні, наприклад, з XIX століттям, для якого характерне встановлення меж між різними гілками духовної культури), і в науці, і в інших сферах діяльності набули значення ті галузі, між якими виникали ті чи інші взаємозв'язки. Прикладом може служити взаємодія мистецтва і промисловості, результатом якої стала поява художнього конструювання, дизайну, естетичного оформлення навколишнього середовища тощо. Саме ці галузі сприяли прояву таких форм синтезу, про які раніше не могло бути і мови. В цей період (кінець XX ст.) найпліднішими стали ідеї, реалізовані на «стику» різних наук і сфер діяльності.

Особливістю художнього синтезу стало те, що до нього увійшли такі компоненти, які самі по собі, не будучи включеними в певну естетичну систему, носять часто позахудожній характер [3: 15].

Саме тому більш актуальним стає твердження про домінуючість так званого *органічного синтезу*, при чому часто на рівні мікропроцесів, прояви якого особливо владно заявляють про

себе на рубежі другого і третього тисячоліть. У цілому, на підставі результатів розгляду матеріалів, що послужили теоретичною передумовою виявлення суті (природи) процесів явищ взаємодії та синтезу мистецтв, ми з цього питання *визначилися* в наступному:

- засобами та методами естетики й філософії універсального визначення єства процесів явищ взаємодії та синтезу мистецтв *не виявити*. Твердження зумовлене, з одного боку, загальним ходом розвитку філософсько-естетичної думки, предметом розгляду якої є *умоглядні уявлення* про суть цих явищ, які постійно змінюються;
- розгляд процесів взаємодії та синтезу мистецтв є сенс проводити на основі й відповідно до положень структурно-семіотичного напрямку в теорії мистецтва та естетиці, тобто на рівні мікроструктури *відтворюючих засобів* мистецтва, а це — *засоби зображення* двовимірних і *засоби створення* тривимірних мистецтв, що визначають їх, як ми вважаємо, морфологічну основу;
- виявлення сутності всіх проявів взаємодії та синтезу мистецтв здійснимо при використанні засобів і методів *семіотики і теорії мистецтва* в поєднанні. Основою ж повинні служити *метод структурно-семіотичного і структурно-типологічного аналізу*.

Цей підхід розгляду природи і форм проявів *взаємодії, синтезу*, а звідси і *симбіозу* мистецтв, є радикально протилежним по відношенню до існуючих, що і визначає його новаторське єство.

Зазначене прослідковується при аналізі процесів трансформації однієї якості в іншу. У цьому випадку це трансформації, які, з одного боку, обумовлені можливостями *засобів зображення і засобів створення*, з іншого — є результатом духовно-інтелектуальної діяльності людини як творця.

Слід наголосити, що ці трансформації можливі як в середовищі двовимірних і тривимірних мистецтв окремо, так і між двовимірними й тривимірними мистецтвами, причому незалежно від форм творчої діяльності — професійної або аматорської (самодіяльної).

На підставі зазначеного, нами були розглянуті трансформації в *рисунку, графіці, живописі*, та так званих *мистецтвах декорування поверхні*.

Підкреслимо: у всіх різновидах при розгляді процесу за основу беруться закономірності, що виявляються в *рисунку як виді творчості*.

Трансформації двовимірних мистецтв в тривимірні розглядаються як *перехід рисунка в скульптуру, живопису в скульптуру і рисунка в архітектуру*.

Концептуальною основою переходу є те, що засоби *зображення-створення* підлегли загальнодіалектичному закону *єдності і бороть-*

*би протилежностей*, що виявляється в мистецтві у вигляді закономірності *полярність якості*, суть якої — послідовний перехід від однієї якості до іншої, протилежної, плавно й поступово, незалежно від характеру та особливостей цих якостей. Усі трансформації можуть розглядатися з урахуванням того, що рисунок — початкова відмітка, точка відліку розвитку будь-якої трансформації. *Засоби зображення* рисунка, двовимірні в своїй основі, можуть поступово трансформуватися в *засоби створення* тривимірних мистецтв завдяки прояву третьої величини — *висоти*, але за умови використання відповідних матеріалів по своїй фізичній природі здатних до нарощування і, таким чином, сприяти переходу від двовимірності до тривимірності.

Оскільки окрім переходу від рисунка до скульптури, можливий і перехід *від живопису до скульптури*, але до *скульптури кольорової*, є підстава підкреслити, що при цьому матеріали, якими оперує скульптура, можуть мати всі кольори спектру. Скульптура, таким чином, в колірному відношенні може бути тотожною будь-якому колористичному живопису. Перехід від двовимірності до тривимірності здійснюється в обох випадках плавно й поступово, але з визначенням етапів, які проявляються у вигляді барельєфу, рельєфу, горельєфу і де кінцевий результат — *кругла скульптура*.

Трансформація рисунка в архітектуру, відбувається з урахуванням наступних етапів:

- формування (виникнення) ідеї як інтелектуально-духовного прояву волі людини (архітектора) як творця;
- початкової матеріалізації цієї ідеї, тобто фіксації її в ескізах у вигляді малювання «від руки»;
- створення робочого креслення (креслень) в тому або іншому масштабі;
- упровадження в життя проекту на основі детально розробленого робочого креслення (креслень).

Оскільки існують загальнохудожні трансформації, обумовлені здатностями всіх застосованих зображально-виражальних засобів, вони простежуються як певні аспекти використання цих засобів. До них віднесені трансформації *пластичні, композиційні і образні*.

Трансформації *пластичні* визначаються можливостями використання пластичних засобів в мистецтві будь-якого площинно-просторового виразу. Являючись наслідком різного сприйняття та віддзеркалення реальної дійсності, ці трансформації характеризують передачу наочних форм у градації від візуального їх віддзеркалення до віддзеркалення у вигляді знака-символу.

Трансформації *композиційні* визначаються можливостями передачі в мистецтві *часу і простору*. Ґрунтуються вони на підставі різних

проявів цієї передачі. Наслідком є композиції: *однопросторово-одночасні, різнопросторово-одночасні, однопросторово-різночасні, різнопросторово-різночасні*.

Трансформації *образні* визначаються можливостями передавати в мистецтві емоційно-психологічні стани живої природи. Будучи наслідком візуального її сприйняття й уможливленого уявлення про неї художника, характеризуються використанням у градації принципів: *тупізації, узагальнення, перебільшення, загострення, гротеску, ідеалізації, символізації (образної), фантазійності*.

На підставі логіки протікання процесів трансформації послідовно можуть проглядатись у різних проявах творчості, серед яких творчість *дитяча, учнівська, професійна і самодіяльна*. При цьому є підстава враховувати прояв розвитку якості робіт від передбачуваної нижньої відмітки рівня цієї якості до щонайвищої. Зазначене пов'язано зі ступенем обдарованості виконавців, яка класифікується як *посередність, талановитість, геніальність*.

Характерно, що у зв'язку із зазначеним, незалежно від прояву форми творчості, роботи виконавців можна розмістити в послідовності від *посередніх до талановитих*, а в певних випадках до *геніальних* плавно й поступово відповідно до логіки закономірності «полярність якості». Шкала ж прояву якостей може формуватися з робіт, створених незалежно від часу та місця їх створення.

Викладений матеріал дає підставу для *висновку: рисунок є основою всіх проявів творчості та всіх процесів, які здійснюються в мистецтві, де взаємодія і синтез є органічними їх складовими*.

З урахуванням вказаного визначилася класифікація цих проявів, яка особливо виразно простежується в період Нового і Новітнього часу.

Оскільки мистецтво даного періоду є в мовному відношенні квінтесенцією стилістико-пластичних рішень, характерних для використання образотворчих принципів усіх систем, визначається багатогранність мови як усього мистецтва цього періоду, так і рисунка, але вже як *виду творчості*.

Є підстава наголосити, що саме в цей період з'являються твори надзвичайно широкого діапазону: від натуралістичного відзеркалення дійсності до творів з якою-небудь стилістичною умовністю, з одного боку, і від творів об'ємно-просторового способу її відтворення до площинного — з іншого. Одним з результатів є можливість класифікації проявів рисунка.

Починаючи з періоду виникнення мистецтва й до нашого часу, рисунок простежується:

- як основа будь-якої образотворчої форми;
- як складова будь-якої об'ємної форми;
- як самостійний вид творчості;

- як *генетична основа взаємодії і синтезу мистецтв*.

Зазначене сприяє визначенню форм прояву синтезу. Цими формами є: *взаємовплив, взаємодія, синтез (класичний прояв) і симбіоз (органічний синтез)*, але з тими або іншими аспектами прояву, на відміну від визначень (часто суб'єктивних), що існують як в естетиці, так і у філософії.

Оскільки всі трансформації акцентовано розглядаються зі сприйняттям рисунка як початкової відмітки розвитку будь-якої трансформації, використовується наступна логіка розгляду: *засоби рисунка, двовимірні в своїй основі, можуть поступово трансформуватися в тривимірні, завдяки нарощуванню третьої величини — висоти, але за умови використання відповідних матеріалів, що за своєю фізичною природою здатні до нарощування і, таким чином, до переходу від двовимірності до тривимірності*.

Згідно із закономірністю «полярність якості» створюється шкала переходу, в якій із одного «полюса» буде двовимірний рисунок, з іншого — тривимірна скульптура.

При визначенні механізму переходу від рисунка до скульптури наголошується, що аналогічний перехід можливий від живопису до скульптури, але до скульптури кольорової, і що матеріали, якими оперує скульптура, по своїм колористичним можливостям можуть мати всі кольори спектру, а це сприяє тому, що скульптура може бути в колористичному відношенні тотожна будь-якому колористичному живопису.

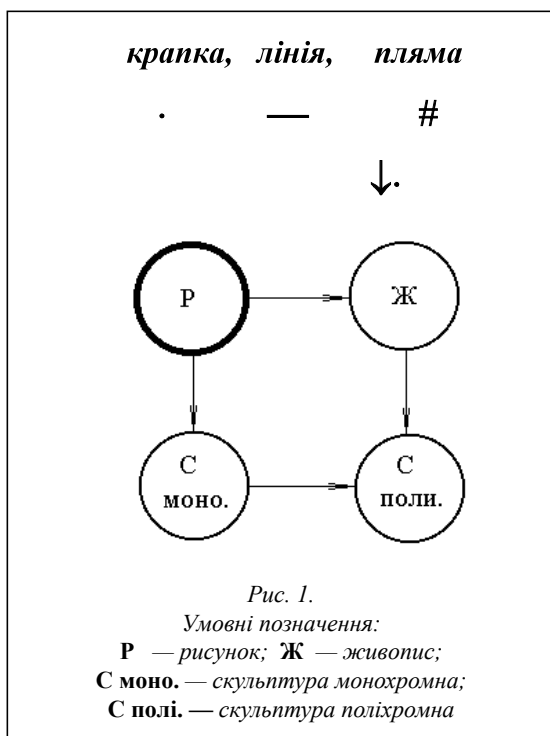
Перехід від двовимірності до тривимірності може здійснюватися в обох випадках плавно й поступово, але часто із визначенням етапів, що виявляються у вигляді *барельєфу, рельєфу і горельєфу*, де кінцева мета — *кругла скульптура*. Наголошується, що можливий і безперервний перехід — перехід за «принципом панорами» в одній роботі.

Початковий перехід від двовимірності до тривимірності в мистецтві можливий і здійснюється при застосуванні гравіювання як однієї з форм прояву рисунка. Використання гравіювання — це ще один шлях руху від рисунка як виду творчості до скульптури як виду творчості.

Проте такий перехід пов'язаний із поглибленням в «тіло» «картинної площини-поверхні». Виявляється він вже через контррельєфність.

У процесі висвітлення особливостей трансформації від живопису до скульптури визначаються різноманітні форми цієї трансформації, що існують у світовій образотворчій практиці та які проявляються:

- в одній окремо взятій роботі (панорама);
- в певному комплексі робіт, з'єднаних однією ідеєю або темою;
- як загальний, історично обумовлений процес, висвітлення якого можливе за допомо-



гою окремих самостійних робіт, які можуть представляти різні епохи та стилі, але здатні створити за певної систематизації характерну шкалу градацій, в якій на одному «полюсі» будуть живописні роботи, а на іншому — кругла поліхромна скульптура. Перехід цей у всіх випадках можливий, і здійснюється унаслідок матеріалізації відтворюючих засобів мистецтва, в основі яких засоби зображення — *крапка, лінія, пляма*.

Схематично це ми показуємо так (див. рис. 1).

Трансформація рисунка в архітектуру послідовно може бути прослідкована наступно:

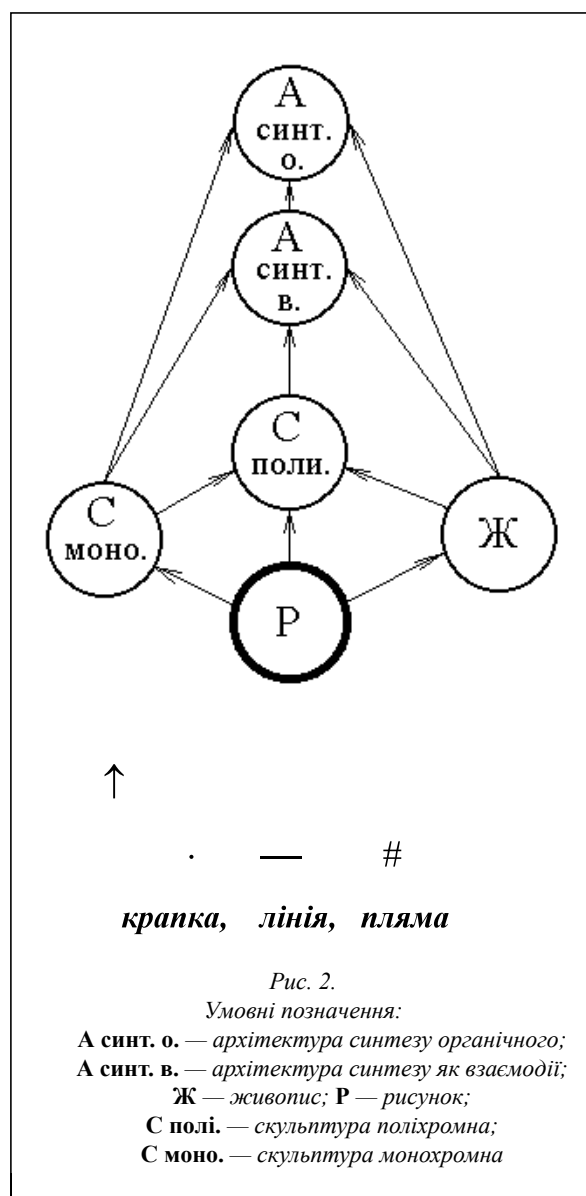
- формування (виникнення) ідеї як інтелектуально-духовного прояву волі людини (архітектора) як творця;
- початкова матеріалізація цієї ідеї, тобто фіксація її в ескізах у вигляді малювання «від руки»;
- створення робочого креслення в тому чи іншому масштабі;
- впровадження в життя цього проекту на основі детально розробленого робочого креслення (креслень).

Схематично систему цих зв'язків ми показуємо на рис. 2.

На завершення ми формуємо наступні

#### ВИСНОВКИ:

- трансформація якості — це загальнодіалектичний процес в мистецтві, який здійснюється на різних рівнях прояву якостей і обумовлений фізичними (матеріальними) можливостями засобів зображення двовимірних мистецтв і засобів створення тривимірних;
- будь-яка творчість — це дійовий процес використання засобів зображення і засобів



- створення, якісний прояв якого залежить від психофізичних можливостей людини як творця;
- усі процеси трансформації, здійснюючись на молекулярному рівні використання *засобів зображення і засобів створення*, де в одному випадку першоосновою є *крапка*, а в іншому *частинка матеріалу*, залежать від естетичних потреб суспільства в певний період часу;
  - трансформація в межах кожного мистецтва окремо, обумовлюючи трансформацію між мистецтвами, створює умови для взаємодії та синтезу мистецтв, що, у свою чергу, сприяє виникненню синтетичних видів творчості;
  - структурною основою, що визначає всі процеси трансформації, є система *засобів зображення рисунка* в послідовності: *крапка — лінія — пляма*, що створюють умови для сприйняття рисунка як *генетичної основи явищ взаємодії і синтезу мистецтв* у будь-яких їх проявах, незалежно від техніки або технології їх використання.

Із причини можливого розгляду історії мистецтва з погляду розвитку його мови, проявляються постійно діючі, але *вперше в теорії мистецтва автором сформульовані закони*, серед яких основними є наступні:

- *закон* трансформації нематеріальної духовної ідеї в те або інше її матеріальне втілення у вигляді якого-небудь витвору мистецтва, у тому числі й синтетичного;
- *закон* потрібного сприйняття поверхні в мистецтві зображення на площині — як площини; як площини і умовного простору з поступовим переходом одного в інше; як суми просторів, що обумовлюють можливість передачі часу й простору в межах однієї поверхні;
- *закон* зображальної умовності, згідно з яким форма може відтворюватися як візуально сприймана та як знак-символ із можливістю плавного, поступового переходу одного в інше;
- *закон* трансформації засобів зображення в засоби створення;
- *закон* взаємодії принципів формоутворення, де в першому випадку форма є виразом змісту, в іншому — змістом є сама форма.

Останньому виявленому в процесі дослідження закону надається особливе значення у зв'язку з особливою його роллю в розвитку мистецтва як форми інтелектуально-естетичної діяльності людей, оскільки зневажання ним, або його неприйняття призводить до негативних наслідків у культурному житті суспільства, що виразно виявилось у вітчизняному мистецтві радянського періоду.

#### **Перспективи дослідження даної теми.**

Усвідомлюючи значущість поданої інформації з означеного питання, є підстава сподіватись, що її достовірність сприятиме офіційному перегляду цілого ряду понять і визначень, що стосуються як процесу взаємодії та синтезу мистецтв, так і формоутворення в цілому, застарілих на сьогоднішній день, що є наслідком, з одного боку, відсутності загальнотеоретичної основи з цієї проблеми, з іншого — ідеологізації мистецтва та його теорії, характерних для періоду вітчизняної історії, що отримав назву «епохи соціалістичного реалізму». Саме останнє є основною причиною відставання теорії мистецтва від його практики.

#### **Література:**

1. Вазари Дж. *Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: В 5 т. / Дж. Вазари.* — М.: Терра, 1993–1994. — Т. 1–5. — 437 с.
2. Вельфлин Г. *Основные понятия истории искусства / Г. Вельфлин.* — М.; Л.: Искусство, 1930. — 290 с.
3. *Взаимодействие и синтез искусств.* — Л.: Наука, 1978. — 269 с.
4. Каган М. С. *Морфология искусства / М. С. Каган.* — Л.: Искусство, 1972. — 440 с.
5. Степанов Г. П. *Композиционные проблемы синтеза искусств / Г. П. Степанов.* — Л.: Художник РСФСР, 1984. — 319 с.
6. Столяр А. Д. *О генезисе изобразительной деятельности и ее роли в становлении сознания // Ранние формы искусства.* — М.: Искусство, 1972. — С. 31–76.
7. Туманов И. Н. *Изобразительные приемы рисунка: структурно-типологический анализ, классификация, систематизация: дис... канд. искусствоведения: 07.00.12 / Туманов Игорь Николаевич; Санкт-Петербургский государственный университет.* — С-Пб., 1992. — 280 с.
8. Туманов И. Н. *Морфология и структурно-семиотический анализ средств изображения двухмерных и средств создания трехмерных искусств: [Монография] / И. Н. Туманов.* — Волгоград: Перемена, 1997. — 142 с.
9. Туманов И. Н. *Рисунок как генетическая основа взаимодействия и синтеза двухмерных и трёхмерных искусств: [Монография] / И. Н. Туманов.* — Волгоград: Перемена, 2000. — 280 с.
10. Adorno Th. W. *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei. Die Kunst und die Künste / Th. W. Adorno.* — Berlin, 1967. — 418 s.