



Ілона ТКАЧУК

ВИЗНАЧЕННЯ МЕНТАЛЬНОЇ СКЛАДОВОЇ ТВОРУ ЖИВОПИСУ КОГНІТИВНО-ЕКСПЕРТНИМ МЕТОДОМ

Розглядається сприйняття твору живопису як два паралельних процеси. Виокремлено когнітивну інформаційну та ментальну складові з пропозицією когнітивно-експертного методу їх виявлення; аналізується специфіка кожної з них у даному процесі. Наведені аргументи, чому саме постає необхідність дослідження від початку творення автором і до рецепції глядачем. Виведена пряма залежність обсягу закладеної у творі різнорівневої інформації та її подальшої вербалізації реципієнтом. Увага зосереджена на ментальному рівні, оскільки механізм його впливу є водночас вагомим і латентним.

Ключові слова: сприйняття твору, живопис, ментальне, метод дослідження, когнітивний, процес творення, вербалізація інформації.

© І. ТКАЧУК, 2016

Нині, коли відбувається прискорений розвиток науки і техніки, людство щоразу частіше дізнається про нове відкриття чи винахід. Така нечувана хвиля прогресу довгий час підтримувала впевненість людини у тому, що наукове знання здатне з раціональних позицій пояснити всі явища. Фізики періодично анонсують виявлення тих частинок-цеглинок, із яких будімо розбудовується Всесвіт. Здавалось би, кожен очікуваний прорив у науці дасть ключ до універсального пізнання і ми володітимемо надможливостями. Насправді, кожна така подія привідкриває завісу над потаємним, проте часто-густо ставить тим самим ще більше запитань.

Сучасна наука виявила, що ідеї, сформульовані новою посткласичною фізикою, вже були висловлені індійськими мудрецьми в давніх космологічних вченнях. Насправді з'ясувалося, що світ і людина, її почуття та прагнення не піддаються цілковито раціональному тлумаченню. Використання уявлень індійської філософської традиції для розуміння людини і світу стало реакцією на західний раціоналізм. Ідеї про багатомірність світу, про нелінійний характер його розвитку, про включеність людини у Всесвіт виявилися як ніколи близькими особі, яка відчуває гнітюче відчуження від природи і суспільства. Подальша інтерпретація ідей східних учень відбувається в сучасному природознавстві. Нові відкриття вчених-натуралістів засвідчують їх зв'язок з цими ідеями.

Динаміка поступу точних наук не могла залишити осторонь і мистецтво. Спостерігаємо бурхливий розвиток його видів та їх симбіозу, не кажучи вже про новітнє технічне забезпечення, яке годі було й уявити з десяток років тому. Проводять аналогію між фізиками, які вже намагаються зафіксувати Божий промисел засобом формул, і теоретиками мистецтва, які зі своєї позиції прагнуть віднайти ключ і вивести алгоритм, згідно якого можна би було легко і просто оцінювати твори, розкладаючи їх на складові елементи. Таким чином це практично зводилось би до своєрідного технічного процесу. Правда в тому, що методичні підходи та новітні розробки, які піддають роботу аналізу, активно сприяють кращому розумінню мистецького твору. Але тим Мистецтвом і відрізняється від технічного продукту, що містить в собі ту частинку Душі художника, те ментальне, яке прилади подекуди зафіксувати хоч і спроможні, проте достеменно пояснити — не здатні.

Існують лише *два шляхи* пояснення світу — аристотелівський, або платонівський, — пише Шопен-

гауер. Світ — безперервна послідовність причин і наслідків, народжень і смертей як породжень Волі, і наука невпинно вивчає їх. Арістотель досить яскраво представляє раціональний шлях. Другий, символізований іменем Платона — цілком інший. Мова тут вже не йде про очевидне, чії закони, загальна структура і утворені ними зв'язки визначаються наукою. Навпаки, залишаються осторонь всі співвідношення, пізнання яких безпосередньо націлене на сутність світу, на справжній зміст, що таїться за видимою «реальністю», чия суть залишається незмінною в усі часи в силу своєї істинності, і лише подекуди знаходить власний голографічний прояв у мистецькому творі на ментальному рівні. Об'єкт цього виду пізнання — Ідея. Але що здатне пізнати Ідею? Яке це пізнання насправді? «Це — мистецтво, творіння генія. Воно відтворює осягнені чистою свідомістю вічні ідеї, суттєві і постійні у всіх явищах світу, і в залежності від матеріалу, в якому воно їх відтворює, це — образотворче мистецтво, поезія чи музика» [28, с. 198].

Говорячи про ідею, ретрансльовану митцем, потрібно розуміти, що ідея — це взірць, а не копія. У цьому відношенні зародкова форма, безсумнівно, є ідеєю; однак при вживанні слова не треба сприймати ідею як своєрідне поняття, що ніби передує речі, а не слідує за нею. Поняття ідеї бере початок від Платона; як у його вченні, так і в доктрині послідовників — християнських теологів, ідея повністю відмінна від концепту. Насправді поняття ідеї є несуперечливим лише стосовно Бога, в якому форма будь-якого майбутнього твору передіснує в повністю визначеному виді. Її генезис Творцем не таїть в собі жодних несподіванок; не будучи становленням, форма не передбачає періоду зародження [8, с. 177].

Перш за все необхідно зупинитися на *художньому процесі творення* та висвітлити питання, наскільки вагомим є *погляд митця* (його ментальне), що під час написання живописного твору фокусується на ньому, і в подальшому як це буде відчитано глядачем. Фіксацію ментальної складової наочно продемонстрував ще півстоліття тому С.Д. Кірліан, який за допомогою ним сконструйованого приладу вперше зареєстрував на фотоплівку наявність «тонкого ментального тіла — аури» навколо реальних «матеріальних» тіл [10; 11]. Також одним з послідовників

подружжя Кірліан, їх учнем був Станіслав Пилипович Романій (Дніпропетровськ). Він розробив і впровадив у практику цілий спектр пристроїв (на основі ефекту Кірліан), зокрема апарат газорозрядної візуалізації (АГРД), який давав змогу отримувати важливу інформацію про життєдіяльність організму. Новизна цієї розробки підтверджена авторськими свідоцтвами. На жаль, раптовий відхід з життя С.Ф. Романія перервав такі дослідження на той час в Україні [18].

У 1923 році вчений, піонер досліджень в галузі біологічного радіозв'язку Б.Б. Кажинський, виклав гіпотезу про те, що *око не тільки бачить, а й одночасно випромінює в простір електромагнітні хвилі певної частоти, які здатні на відстані впливати на людину*. Палички сітківки очей вважалися джерелами випромінювань, а колбочки — приймачами коливань. Подібної ж думки, що око випромінює електромагнітні хвилі, дотримувався і англійський фізик Ч. Росс. У 1925 р. він виготовив прилад, основною частиною якого була тонка шовкова нитка з горизонтально підвішеною на її нижньому кінці найтоншою металевією спіраллю. Експерименти показали: якщо пильно дивитися всередину спіралі, і після цього почати повільно повертати голову доти, поки «промінь зору» стане під певним кутом до осі спіралі, то можна помітити, як спіраль почне повертатися на той самий кут. В окремих спробах кут такого «вимушеного» повороту спіралі досягав 60 градусів. Цей експеримент переконливо підтвердив гіпотезу, що око не тільки сприймає світлову енергію, а й воно саме є генератором випромінювання електромагнітних хвиль у простір [5, с. 83].

У 1974 р. молодий лікар-психіатр Крохальов вперше зареєстрував на фотоплівку чіткі образи випромінювання очей — генераторів психічної енергії під час споглядання хворим галюцинацій. Він взявся експериментально підтвердити власну гіпотезу, згідно з якою при зорових галюцинаціях відбувається зворотна передача зорової інформації від центру зорового аналізатора до периферії з електромагнітним випромінюванням від сітківки очей у простір зорових галюциаторних образів у вигляді голографічних зображень, які можна об'єктивно реєструвати засобом фотографування! Це означає, що рецептори сітківки ока можуть бути як приймачами, так і генераторами певного випромінювання.

Щоб зафіксувати галюцинації на плівку, Генадій Павлович вийняв з маски для підводного плавання скло, приєднав замість нього «гармошку» від старої фотокамери, і в її вузький кінець вставив об'єктив фотоапарата. Це робилося для забезпечення повної темряви між очима піддослідного і апаратурою. Вся конструкція надягалась на обличчя пацієнта і, коли у нього з'являлися зорові галюцинації, проводилося фотографування. Крім того, фіксація відбувалась і без жодних приладів на плоскі негативні пластинки та плівки, поміщені в світлопроникні пакети. Дослідник тримав їх на невеликій відстані від очей пацієнтів протягом 10—15 секунд. Від 1974 до 1996 р. Г. Крохальов провів фотографування зорових галюцинацій у 290 психічно хворих. Йому вдалося зафіксувати на плівку зображення образів у 117 осіб, що становить близько 40,3% повторюваності дослідів. З метою підвищення об'єктивності та достовірності експериментів під час фотографування випромінювання з очей піддослідні описували образи, які бачили. Таким чином, суперечку про фізичну природу одержуваних зображень залишається вести вже не психіатрам, а фізикам. Доказ матеріальності думки видається важливішим для формування нової філософської парадигми в науці, ніж окреме питання щодо механізмів отриманого ефекту. Г.П. Крохальов експериментально довів, що людські очі здатні випромінювати не тільки страх, любов чи ненависть, а й енергію: думку можна зафіксувати на фотоплівці [13; 14; 25].

Тобто *сила очей* — не якийсь міф, а багаторазово зафіксований апаратом феномен, подібно як ми констатуємо рух «міфічних» електронів у провіднику, вимірюючи струм та напругу за допомогою вольтметра і амперметра. Очі — не тільки тривіальні чуттєві сенсори-приймачі інформації, а й потужні її передавачі в діапазоні псі-хвиль, яка потім існує у Всесвітньому голографічному полі і записана талановитим художником у творах мистецтва ще під час творчого процесу [23, с. 892].

О. Богомазов переконує, що кожна людина — це потік космічної енергії (як згодом стверджував академік Вернадський). Той, хто усвідомив це, стає Надлюдиною — Богомазов саме так трактував це поняття, яке ввів Ніцше. «При зустрічі двох стихій — людини і світу (тобто психіки індивідуальної та надособистісної, абсолютної), — постає видови-

ще — Театр життя, відображенням якого може бути будь-який вид мистецтва. Таким може стати і живопис нового реалізму, перед яким тьмяніє банальність евклідового простору, живопис, який апелює не до злих сил жорстокого матеріального світу, а до цілющої енергії космосу» [24, с. 43].

Початкова форма, що передує своєму пластичному втіленню, не може бути описана сама собою; як і будь-яка сутність, вона пізнається лише через свій вплив, тобто завдяки вже втіленому образу твору. «Кожного разу, коли мова йде про художню творчість, а не просто серійне виробництво, вихідний момент творення постає мінливим проектом, не стільки відтворюваним зразком, скільки зародком породжуваної сутності» [8, с. 176].

Тут відбувається входження у межі трансцендентного. Ми бачимо прояв Божої іскри у творах мистецтва, виокремлюємо її з-поміж просто майстерно виконаних об'єктів. Тепер — навіть більше, — маємо змогу зафіксувати дію енерго-інформаційного наповнення різними засобами діагностики. Як приклад може навести експеримент, проведений вченими Оксфордського університету, пише «The Guardian», що розкриває давнє і складне джерело полегшення болю, базоване виключно на силі духу, згідно з даними опублікованого дослідження. Науковці на чолі з Катею Віч використовували дві картини — зображення Мадонни авторства Сассоферрато, італійського живописця XVII ст., і «Даму з горностаєм» Леонардо да Вінчі. Ту чи іншу картину демонстрували піддослідним протягом 30 секунд, потім на 12 секунд включався електричний розряд. У дослідках брали участь дванадцятьоро студентів-католиків і стільки ж невіруючих. Кожного разу їх просили оцінити, наскільки болісним розряд був за шкалою від нуля до 100. Католики і невіруючі повідомили аналогічні рівні болю після перегляду картини Леонардо. Але ці дві групи зреагували доволі по-різному на картину з образом Діви Марії. Больові відчуття католиків були на 12% меншими. Коли команда Віч подивилася на сканування мозку двох груп, то виявила значні відмінності між ними. Після споглядання Діви Марії ділянка в мозку, що називається вен-тралатеральна префронтальна кора, світилася у релігійних добровольців. Енцефалограма показала, що у віруючих ця ділянка мозку, яка пригнічує реакції на загрозові ситуації, активізується при показі тво-

ру. В даному випадку варто звернути увагу на збіг ментальних матриць автора і сприймачів твору, про які йтиметься далі. Дослідниця підкреслила, що вирішальне значення мають не вірування як такі, а вплив релігійних образів на психічний стан віруючої людини, і невіруючі можуть домогтися того ж ефекту іншими способами — наприклад, за допомогою медитації. «Немає ніяких припущень, що цей ефект є специфічним для релігії, і ми не знайшли сліду ідеї Бога в мозку. Йдеться про стан свідомості, якого ви можете досягти» [39].

Процес художньої творчості полягає в кодуванні певної інформації. Приймаючи закодоване трансцендентне повідомлення і використовуючи свій потенціал, реципієнт прагне розшифрувати цей код, покладаючись на відчуття та раціональний аналіз, адже вагомою складовою у процесі невербальної комунікації є осмислення реципієнтом отриманої інформації. О. Богомазов дотримувався думки, що мистецтво — це повернення до первинності сприйняття, яке яскраво відчуває величність і зв'язаність світу (тотожне відчуттю колективного ритму), але водночас це і аналіз ознак об'єкта — збудника наших почуттів (що відбивається на полотні створенням якісного ритму). Нове мистецтво — це системно-синкретичний підхід до дійсності і, водночас, його структурне розуміння [24].

Саме сприйняття йде двома паралельними шляхами. З одного боку — повна когнітивна переробка інформації, яка, проходячи всі етапи, є достатньо тривалою в часі, проявляється як уявний зліпок реальності, сприйнятої органами відчуттів і спроектованої через призму внутрішнього морального устрою, інтелекту та досвіду у свідомість індивіда. Це співвідноситься із матеріалізованими художником об'єктами на полотні.

Водночас іншим, паралельним процесом відбувається блискавичне зчитування даних, закладених митцем опосередковано в якості голографії, що має вияв на ментальному рівні. Цю інформацію можна доступно зрозуміти на прикладі експерименту, коли звичайну карту пам'яті (флешку або будь-який інший носій електронної інформації) умовно піддали фізико-хімічному і ядерному аналізу, зробивши інвентаризацію її складу, маси, матеріалу, всіх елементів. Потім записали на неї певні дані. Після цього суть колишньої чистої неіндивідуалізованої кар-

ти пам'яті радикально змінилася, набувши статусу індивідуального носія конкретної інформації. А що ж сталося із матеріальним складом, масою..? Аналіз показав, що все залишилось абсолютно незмінним. Проте, як бачимо, це стосується лише матеріальної сторони досліджуваного об'єкта, адже найвагоміша складова (інформація) залишилась невиявленою приладами «інвентаризації», зате цілком відчутною в дії. І знову ж, після стирання інформації карта позбувається своєї індивідуальності при незмінних фізичних параметрах, стає порожньою картою.

Цей експеримент наочно доводить, що трансцендентна інформація — нематеріальна по своїй суті, бо абсолютно нічого матеріального при цьому не додавалось і не зникало, а лише змінювався відносний стан окремих складових цього матеріального носія інформації. Але не сама інформація!

Тут настає розуміння, що форма не може бути адекватною ментальному, але воно натомість здатне повністю підпорядкувати собі мистецьку форму, зробивши її своїм інструментом. Проте жодна форма у фізичному прояві не може хоча б частково відобразити багатоманітну Цілісність Душі. Тому мистецтво засвідчує те, що не можна висловити. Форма ілюзорна, породжена нашими уявленнями про неї, розумінням самої ж форми. Але тут виникає така антиномія: Душа є певним світовим центром, що стоїть за всіма формами і відповідає за все, що відбувається у світі форм.

Влучними тут є слова Гогена щодо першопричини власної роботи: «Вона не містить жодної алегорії, це — музична поема, що обходиться без лібрето. Отже, найістотніше в творі мистецтва, високе і нематеріальне, полягає саме в тому, що не виражене. Воно ніби передбачається в лініях — без кольору і слів, — але не будується ними матеріально» [7, с. 58].

На даному рівні при сприйнятті твору мислення не включається в даний акт. А це вже відсилає до тієї інформації, яку обдарований автор, виступаючи ретрансляційним каналом Вищого духовного змісту, через генерацію очей творця записує в роботу, щоб потім вона була прочитана сприймачем твору. Даний пласт посідає вагоме місце у комплексній фрактальній матриці твору.

Істина не пізнавана, а впізнавана, вона сприймається інтуїтивно. Пряме сприйняття або споглядан-

ня як вищий ступінь пізнання, розуміння є основним принципом в індійській філософії. Впізнавання можливе тільки в образі, воно тотожне одкровенню. Відбувається охоплення явища цілісно, повне прийняття його серцем. Відгуком є реакція або акт возз'єднання серця з цілим, Великим началом, з яким воно сполучене. Відповіддю буде реалізація духовної волі, форма втілення у видимій матерії. Кожен знаходить свій шлях до істини, тому й існує мистецтво як вираз людської творчості, неповторної й оригінальної [26].

Саме про це пише Шопенгауер, означуючи властиву художнику функцію — пізнавати глибше звичайних людей і долучати їх до такого пізнання засобом твору: «На що ж націлене мистецтво, як не на виявлення в природі і свідомості, зовні і всередині нас того, що безпосередньо не торкається почуттів і свідомості?» [28, с. 149]. Він стає на позицію митців, які вважають, що художній об'єкт полягає у вивільненні Ідеї від спотворень, спричинених «реальністю». Художник дає змогу іншим бачити світ його очима. «Через те, що у нього такі очі, він пізнає сутність речей поза всякими відношеннями, — це і є природжений дар генія; але те, що він здатний розділити з нами цей дар, дати нам свої очі, — це набута техніка мистецтва» [28, с. 206].

Засобом ментальної енергії реалізується процес творення. Будь-яка істота, що володіє власною Свідомістю, здатна створювати нове. Відбувається трансформація ментальної енергії в мислеформи. Поняття «мислеформа» походить від двох слів «мислення» і «форма», тобто конкретна думка і зримий образ. Продукована думка завжди справляє подвійний ефект: випромінювані коливання та форму. На доступному фізичному рівні проявляється у вигляді сплеску хвильової функції, що можна зареєструвати енцефалограмою і наочно представити. Також постійно проводяться дослідження, базовані на теорії ноосфери Вернадського та теорії торсіонних полів. На думку дослідників, що займаються цією проблематикою, мислеформи є одним із способів взаємодії людини з загальним енергоінформаційним полем. Вони — продукт психічної енергії людини, чие призначення — втілювати необхідні думки й інтенції у певному часопросторі засобом голографічного образу твору. Згідно з цим, «бути митцем — значить певним чином бачити реальність, власне кажучи, бачити її такою,

яка вона є сама по собі, без етикеток, приклеєних до неї мовою» [2, с. 41].

Сама думка спочатку відкривається як ментальна вібрація, подібно до всіх коливань, які тяжіють до можливого відтворення себе; і кожен раз, впливаючи на сприймача, прагнуть спричинити в нього їх власний темп руху. З позиції реципієнта, який піддається дії цих хвиль — вони намагаються породити у нього думки того ж типу, які раніше виникли в митця, що послав ці хвилі. «Живопис виступає наче посередником у передачі естетичних переживань від художника глядача, концентрує їх у собі, містить слово першого і відгук другого. Митець, висловлюючи свою живописну думку через картину, тим самим шукає тотожного відгуку в глядача, який є більш або менш чутливим резонатором його естетичних переживань» [4, с. 86].

Український мовознавець, філософ, етнограф, літературознавець Олександр Опанасович Потебня писав про те, що мистецтво, як і слово, виникає не для виразу готової думки, а як засіб творення нової. Мистецтво є мовою художника, і як засобом слова не можна передати іншому своєї думки, а тільки пробудити в ньому його власну, так не можна її повідомити прямо і у творі мистецтва. Тому його зміст розвивається вже не в автора, а у сприймаючих. Сутність, сила такого твору в тому, як він діє на глядача, отже, у невичерпному можливому його змісті [20, с. 28].

При спрямуванні послуху творця реципієнту є інтенція знайти в останнього потенціал, здатний резонансно відгукнутися на відповідне коливання, в чому і знаходимо ключ до можливості відчитання ментальної складової твору. Будь-яка комбінація матерії може вібрувати тільки в межах певних частот; і якщо коливання ментально проявленого перебувають поза межами тих коливань, які сприймач може вловити, то воно цілком не буде здатне вплинути на нього. Ось чому можна дійти висновку, що вибудована інформація на тонких матеріях, яку автор закладає у твір, ніяк не зможе отримати відповідь адресата, спроможного реагувати суто на коливання, викликані грубою і щільною матерією (через невідповідності сутнісних матриць художника та реципієнта) [23, с. 896]. Це проливає світло на унікальну здатність певного споживача мистецтва миттєво і безкомпромісно відзначати для себе з-поміж ряду робіт саме деякі внаслідок власної можливості бачи-

ти їх голографічні образи, тим самим зачисляти їх до кагорти вартісних згідно перебування на «одній частоті» з ними. У цей час сприймач іншого порядку зреагує на ті візрі, які мають приналежність радше до категорії масового, на що, власне, і покладався художник, адже такий прошарок суспільства є досить чисельним.

Йдеться про ментальну енергію як носія *специфічної* інформації. Її наявність і обсяги, які митець, працюючи над твором, закладає в нього, демонструють потенціал автора, міру його духовного розвитку. Сила, з якою проникають мисленеві хвилі і їх вплив, який вони можуть здійснити на ментальну сферу інших, залежать від потужності і якості первинної думки.

Розглядаючи швидкодію осягнення голографічного образу, потрібно зазначити, що вона не залежить від об'єкта зображення — чи це буде глибоко психологічний портрет, чи експресивний фігуратив, чи емоційний пейзаж, або ж переконливий безпредметний живопис. Після «вихоплення суті» настає формування думки, яка перетворюється в мисленеві слова, які в подальшому трансформуються в мову. Річ у тім, що на будь-якому етапі цей процес може бути зупинений, не набуваючи подальшого розвитку, але перша фаза — завжди присутня.

Побутує думка, що свідомість зароджується разом із мисленням і мовою. Проте згадане явище ілюструє зворотнє. Людина миттєво оволодіває суттю живописного твору, хоча ще не розуміє причини. Це діє так, неначе з першим поглядом одночасно відкривається завіса над знанням, яке було завжди. І виявляється, що спрацьовує феномен «наслідку», а вже часово пізніше перетікає «причина». «Причиною» тут можна означити раціональний аналіз роботи, віднайдення її ціннісних прикмет, а саме: осмислення композиційного укладу, тональних співвідношень, колориту, ритму і т. д. Це, згідно з логікою, порядково повинно було би відбуватись у першу чергу. Далі мав слідувати наступний етап, коли попередні, базові перцептивні фактори викликали збудження нейронів, які, в свою чергу, передавали завдання на опрацювання у відповідну ділянку мозку для виявлення причинно-наслідкових зв'язків між естетичною реакцією та її джерелом. Це міг бути пошук за подібністю, пригадування, відчитання мови символів та алегорій, — всього того, на що здатен аналізаторський апарат особи в міру освіченості, мента-

літету та інтелектуальної здатності жваво віднаходити зв'язок між зображеним елементом, і взагалі тим, чому він був вартим уваги, аби піддатись осмисленню. Вивчення кожного з таких інтелектуальних етапів якраз можна здійснити засобом іконографічно-іконологічного аналізу.

Найцікавіше, що з позицій стандартного мислення, за цими першими раціональними етапами повинно слідувати рішення про те, що робота є дійсно вартою уваги, адже містить перелік характеристик, які були переосмислені й означені такими, що надають твору статус високомистецького. Або ж висновок буде протилежний. Парадокс полягає у тому, що глядач спочатку миттєво приймає рішення, чи твір становить цінність, а вже потім дошукується причин. Однак він не завжди здатен піддати такі речі раціональному дослідженню. Реципієнт зчитує ментальну складову твору, і це означає, що він отримав призначену інформацію; в майбутньому закарбований образ спливає у пам'яті мимоволі, а якщо постає потреба у відсиланні до нього, то лишень засобом налаштування на відповідну частоту він може відтворити голографічний образ без зайвих зусиль.

Звертаючись до феномену *переробки інформації різними півкулями мозку*, варто зазначити, що вони одночасно опрацьовують інформацію, але в абсолютно різних, навіть взаємно суперечливих розумових процесах, які йдуть паралельно. Ліва півкуля несе відповідальність за аналітичне мислення людини, завдяки їй розвинена логіка й аналіз фактів, а також здійснюються маніпуляції з числами і математичними формулами. Крім того ліва півкуля головного мозку відповідає за послідовність процесу обробки інформації (поетапне опрацювання), за вербальну інформацію, контролює мову, здатність до письма та читання.

Права півкуля мозку відповідає за обробку невербальної інформації, яка виражається в образах і символах, а не словах. Вона працює з інформацією паралельно, тобто подібно до комп'ютера дає змогу людині одночасно аналізувати кілька різних потоків, розглядаючи проблему в цілому і з різних сторін. Тому ми встановлюємо інтуїтивні зв'язки між складними образами, які неможливо розкласти на елементарні складові, розуміємо різноманітні метафори. Кардинальна відмінність півкуль у тому, яким алгоритмом вони обробляють інформацію, отримувану

ззовні. Права півкуля опрацьовує відомості холістично, тобто «все і відразу», а ліва — послідовно. На підставі цього вчені стверджують, що права відповідає за ту частину інформації, яка не може сприйматися методично.

Так інформація, сприйнята глядачем, обробляється в його мозку паралельно, тільки права півкуля зчитує її значно швидше, тоді як аналізаторська ліва проходить всі методичні етапи переробки значно довше. Якщо підсумок роботи півкуль збігається, то результат видається у свідомість; якщо ж ні, то так і залишається на рівні підсвідомого, або процес запускається повторно. Цим можна пояснити необхідність сприймача повертатися до роботи знову і знову для «запуску програми» з надією у підсумку отримати «код доступу». За наявності такої інтенції можна судити про живописний твір як вмістилище інформації, яка стимулює реципієнта перевести її зі сфери несвідомого у свідомість.

При підході до мистецького твору, його можна розглядати як певний стимул, який породжує глибокі емоційні переживання, провокує до розумової діяльності. А свій досвід особа презентує вже засобом мови. Таким чином, в ситуаціях рецепції живопису ми маємо справу з феноменом багаторівневої, емоційно насиченої комунікації. Сприйняття і оцінка твору живопису, обумовлені емоційно-психологічними факторами, знаходять безпосереднє відображення вже у мові. Сучасні дослідження орієнтовані на людину, яка пізнає, мислить та мовить. Будучи універсальним засобом комунікації, мова транслює сенс будь-якого художнього тексту. Інтерес становить те, яким чином думка суб'єкта щодо представленого твору живопису і його оцінювання трансформуються у зовнішній мовний вираз. Зорове сприйняття полотна і його осмислення передбачають вербальну репрезентацію позиції індивіда.

Суттєвого значення ролі мови в освоєнні людиною навколишнього світу надавав О.О. Потебня. Мову вбачав як засіб упорядкування величезного потоку відчуттів і вражень, які походять ззовні. Слово постає носієм не тільки певного значення, засобом якого адаптується зовнішнє сприйняття, а й усього попереднього досвіду людини, її народу та предків.

Засвідчуючи найтісніший зв'язок мови і мислення, О.О. Потебня показував, що думка виявляє себе через мову, а кожний мовленнєвий акт — творчий і

неповторний. «Слово тільки тому є органом думки і неодмінною умовою подальшого розвитку розуміння світу і себе, що перш за все є символом, ідеалом, і має всі властивості художнього твору» [20, с. 40]. Мова розглядається як механізм, що породжує думку. Виразною є ідея про мову як діяльність духу, яку відокремлює від мовлення. Мову він розуміє як сукупність засобів, за допомогою яких конструюються й розуміються тексти. Мовленням є сам процес говоріння, писання — створення тексту в результаті мовної діяльності. На думку О.О. Потебні, в мові споконвічно закладений величезний творчий потенціал, що містить досвід народу, який послуговується нею і є її творцем.

О.О. Потебня проводить паралель між мовленнєвим і мистецьким актами. Внутрішня форма вимовленого слова задає напрям думки слухачу, але вона тільки спонукає останнього, дає лише спосіб розвитку значень, не окреслюючи меж його розуміння. Слово однаково належить і мовцю, і слухачу, тож значення його полягає не в тому, що воно має певний сенс для мовця, а в тому, що воно здатне мати сенс взагалі. Думка в слові перестає бути власністю самого мовця і отримує можливість самостійного життя стосовно свого творця. Мистецтво є творчістю у тому ж розумінні, в якому і слово. Мистецький твір формують похідні: з одного боку — думка художника, а з іншого — матеріал, який може не мати нічого спільного з цією думкою; але твір є чимось відмінним від своїх похідних, містить в собі більше, ніж їхня сума. Цей синтез у творчості не є тотожним арифметичній дії. Задум художника і матеріал не вичерпують художнього твору відповідно до того, як чуттєвий образ і звук не вичерпують слова. Одна й інша стихії істотно змінюються від доєднання третьої, внутрішньої форми [20, с. 27].

Вагомими є уявлення про сприйняття людини з урахуванням підходу до живописного полотна згідно з індивідуальними матрицями комплексів світоглядних уявлень, понять, принципів, ментальності, освіти та підготовленості творця і сприймача, як виду невербальної комунікації, у процесі якої відбувається передача певного повідомлення від художника реципієнту. В ситуації сприйняття і подальшої оцінки живописного полотна в художньому тексті репрезентуються не тільки відносини індивіда з навколишнім світом, але і його здатність

до самопізнання. Художнє начало іманентне природі Душі. Цінний твір мистецтва стимулює раціонально-оцінкову діяльність реципієнта, причому людина оцінює не тільки твір живопису, але і звертається до пізнання себе. Важливим є те, що співпереживання художнику виникає в процесі сприйняття при відчитанні ментальної складової твору мистецтва та міри її дії у поєднанні з інтелектуальним осмисленням реципієнтом. У мистецтві інформація завдячує спільним зусиллям художника і сприймача, є результатом спільної творчості. «Звести закони Душі в художню матерію — в закони самого мистецтва. Вивести парадигму законів свідомості форми і свідомості Душі в художньому цілому, ще раз усвідомивши ілюзорність природи форми і трансцендування з неї Істини — ось, очевидно, в чому можуть полягати естетичні сподівання нашої епохи... Якщо філософія — це раціоналізація споглядального мислення, наука — раціоналізація емпіричного досвіду, релігія — раціоналізація духовного досвіду Богопізнання, то Мистецтво — чисте або ірраціональне (не обумовлене) самопізнання» [27, с. 132].

Досвідно виявлено, що у випадку представлення сприймачу ряду робіт і пропозиції схарактеризувати спричинені переживання кожною з них зокрема, доходимо висновку, що він затратить значно більше часу для вербалізації того, що відчитав у роботах з потужним енергетичним посилом автора. На противагу їм, час, затрачений для трансформації зчитаного повідомлення у словесну форму на основі робіт, де митець переслідував мету суто підлаштуватися до нібито затребуваних тенденцій, буде значно короткотривалішим. Ретрансльована твором різнорівнева інформація (у випадках закладання її обдарованим митцем) буде провокувати глядача розкривати за кожним виявленим смисловим рівнем щоразу кілька латентних нових, і так далі, — за принципом розгортання системи фрактального паттерну. Саме це підштовхує його здійснювати висловлювання у більших масштабах порівняно з прикладами полотен, де все «перебуває на поверхні», а проблематика автора не виходила за межі середньостатистичних споживацьких потреб.

Звідси можна вивести закономірність: при однаковому часі, наданому для сприйняття живописних творів, той несе більше ментальної, смислової, ес-

тетичної, семантичної інформації, для вербалізації якої реципієнт за однакових умов витрачає найбільше часу. Саме Інформації, а не шуму, адже сприймач у короткий термін вихоплює найбільш суттєве й вартісне. Подальше зіставлення потоку сприйнятої безпосередньо, без різних процесорів і трансляторів, візуальної інформації (почуттів) ще до трансформації її у словесну форму та відображення навіть у власному «Я», і буде ментальною кількістю художньої інформації, сприйнятої від даного образу мистецтва. Такі твори є носіями частки душі того митця, яку він віддав своїй роботі. Це і є найвища трансцендентна суть!

Репрезентуємо таблиці-матриці для наочного прикладу визначення ментальної та когнітивної складових процесу сприйняття живописних робіт. Сформовані матриці орієнтовно представлятимуть:

1) таблиця сприйняття випромінюваної енергетики (**ментальна** складова);

2) таблиця порівняльного відношення сприйнятої художньої інформації (**когнітивна** складова).

Якими б не виявились результати, вони будуть відносними, адже може не бути явного випромінювання голографічних енергетичних образів — ментального, зате може активно проявлятися когнітивна інформація. І — навпаки. Або можливе включення одного й іншого. Або нічого. Репером тут означений умовний *еталон*, рівень сприйняття якого доводити потреба відпадає, оскільки це вже загальновизнаний і підтверджений факт; відправна точка, звідки можна починати відлік.

Після того, як із енергетичної та інформаційної матриць будуть обрані 2—3 явні «лідери», для них складається сумарна матриця, в якій для цих лідерів і реперів будуть поряд рядки зі згаданих двох матриць і стовпчики з «лідерами-експертами». Тоді на вже **об'єднаному графіку**, де паралельно будуть відображені графіки обох матриць, буде чітка картина дослідження, а перешкоджаючий «шум» усунеться. Там, де будуть у конкретному досліджуваному творі результати, які перевищують реперні рівні відразу по двох матрицях, можна стверджувати, що саме це — **ШЕДЕВР** мистецтва, бо навіть його копія, зроблена самим автором, не зможе дати такі ж результати, не говорячи вже про напрочуд майстерно виконані копії цього твору іншими талановитими художниками.

Матриця сприйняття ментального рівня енергетики

експерти	мистецтво-знавці, викладачі академії мистецтв	дипломники академії мистецтв	відомі художники	монах-іконописець - репер	незрячі - репер	випадкові глядачі виставок, студенти	проф. екстрасенс
№ об'єкту							
1-репер							
2							
3 ...							

5 ступенів сприйняття рівня енергетики:

- 0 — нічого не відчуваю
- 1 — щось «незрозуміле»
- 2 — щось слабе
- 3 — так, відчуваю
- 4 — відчуваю впевнено
- 5 — чудово відчуваю

Матриця порівняльного відношення сприйнятої вербальної інформації до ментальної

експерти	викладачі академії мистецтв-знавці 3 чол	дипломники академії мистецтв 3 чол	відомі художники 3 чол	монах-іконописець — репер	незрячі 3 чол- репери	випадкові глядачі виставок, студенти 10 чол.	проф. екстрасенс
№ об'єкту							
1- репер							
2							
3 ...							

Доцільно роз'яснити, чому серед експертів обрали саме незрячі. Відомо, що сліпота стимулює розвиток і прояв вищих психічних функцій, які реалізуються через компенсаторні фактори. Віддавна люди помічали, що із втратою будь-якого органу відбувається перебудова життєдіяльності організму. Корекція і компенсація дефекту є пошуком нових «альтернативних шляхів розвитку», ці процеси проявляються, головним чином, у сфері абстрактного мислення, логічної пам'яті, уваги.

Вчені давно займаються дослідженням здатності деяких людей бачити шкірою і навіть читати рукою тексти у заклеєному конверті перед «експертами-скептиками». А кольорові фігури (малюнки) в тем-

ному конверті після певного навчання можуть «читати» рукою до 60% дітей. Здатністю бачити без очей володіють, безумовно, **люди обдаровані і талановиті**. Їх об'єднує одне: у всіх існує особливий органічний взаємозв'язок і взаємовплив як на рівні сигналів, що надходять з традиційних каналів сприйняття, так і на рівні образів і суб'єктивних переживань. Іншими словами, ці люди починають бачити не тільки очима, але і мозком. Так, наприклад, у деяких із них слухове сприйняття музики викликає бачення кольору або запаху. Чи навпаки, бачення кольору може викликати суб'єктивне сприйняття музики. Виявилось, що феномен видінь та синестезії можливий і без участі зорових аналізаторів. У лю-

дей з синестезійним сприйняттям малюнки, знаки і символи, які постають перед їх очима, тобто на екрані внутрішнього біокомп'ютера, не є оманами, ілюзіями або галюцинаціями.

Щодо історії наукових досліджень шкірно-оптичного сприйняття, то в XVII ст. Роберт Бойль в книзі *Experiments and Considerations Touching Colours* (1664) [30] вперше опублікував дані про людину, яка осліпла в дворічному віці та була здатна розрізняти кольори об'єктів, користуючись лише дотиком пальців [36]. У 1920 р. французький автор Жюль Ромен опублікував відомості про те, що він назвав параоптичним сприйняттям [38]. У 1930-ті рр. під керівництвом академіка А.Н. Леонт'єва в психологічних лабораторіях Харкова і Москви була проведена серія досліджень з очікуваного формування шкірно-оптичного сприйняття (у роботах його співробітників, таких як А.В. Запорожець, В.І. Аснін, Н.Б. Познанська, С.Я. Рубінштейн та В.Т. Дробанцева) [1; 9; 15; 16; 19].

У цих дослідженнях, на думку експериментаторів, була показана принципова можливість виникнення у людини «чутливості шкіри до видимих променів в умовах зовнішньої пошукової дії» [17]. Результати чотирьох серій цих досліджень були вперше опубліковані в монографії А.М. Леонт'єва «Проблеми розвитку психіки» (перше видання вийшло 1959 р., згодом книга витримала ще три — в 1965, 1972 і 1981 р. Саморозвиток первинно закладених здібностей сліпо-глухонімих вважався основним принципом формування психіки. Зовнішній вплив розглядався лише як поштовх до спонтанного розвитку, до «вивільнення внутрішньої потенції», або, прямо і відверто, — до «пробудження безсмертної душі». А.Н. Леонт'єв: «...Шлях олюднення не від мови і свідомості, а від побудови реального людського відношення до дійсності. Усвідомлення цього шляху знімає покрив таємничості з проблеми психічного пробудження сліпоглухонімих. Їх високий духовний розвиток перестає здаватися результатом винятковості й випадку» [21, с. 5].

На початку 1960-х рр. очікувані явища шкірно-оптичного сприйняття були виявлені лікарем-невропатологом І.М. Гольдбергом в результаті спостережень над пацієнткою Розою Кулешовою [6; 34]. Серія досліджень описана в його статті «До питання щодо тренуваності тактильної чутливості», опу-

блікований в журналі «Питання психології» в 1963 р. Експериментатори зробили висновок, що «зоровий» аналізатор, рецепторний апарат якого перебуває в шкірі пальців руки, збуджувався світловими подразниками. Цей аналізатор володіє світловою чутливістю як до ахроматичних, так і до хроматичних кольорів. До слова, і в тваринному світі існує феномен бачення поверхнею тіла («шкірою») — у деяких морських безхребетних, у метеликів [29].

У XX ст. на Заході також була опублікована низка робіт, що повідомляли про позитивні результати експериментів зі шкірним зором — у США (R.P. Youtz, W.L. Makous, [37] С.В. Nash, R.V. Buckhout, D.J. Weintraub [34] та Європі (Y. Duplessis). Ларнер (2006) [36] Бруггер і Вайсс (2008) — висловили думку, що пошук нейробіологічного базису шкірно-оптичного сприйняття є серйозним завданням для сучасної нейрології [33]. «Альтернативне» бачення виступає як альтернатива звичайному і використовується термін «пряме» бачення, щоб підкреслити можливість бачити, оминаючи зоровий шлях (без проєкції зображення на сітківку ока). Дані електроенцефалографії (ЕЕГ) підтверджують перебудову мозку на інший режим функціонування при спостереженні «розглядання» предметів із зав'язаними очима.

Науковий керівник Інституту мозку людини РАН Наталія Бехтерева головує в унікальному експерименті, під час якого вчені вимірювали різні фізіологічні параметри, електричну активність мозку, намагалися зафіксувати зміни в мозкових процесах, що відбуваються в ході «прямого бачення» [22]. За допомогою ЕЕГ реєстрація параметрів мозку здійснювалася при «включеному» або «виключеному» альтернативному баченні, при уявному відтворенні зорових образів, при закритих очах та при відкритих. «Мозок людини, — пояснює Наталія Бехтерева, — відгороджений від зовнішнього світу декількома оболонками, але ми навчилися реєструвати те, що відбувається за ними. А відбувається таке: при «прямому баченні» інформація абсолютно явно надходить у мозок, минаючи органи чуття. Очевидно, що формування альтернативного зору досягається засобом прямої активації клітин мозку зовнішніми чинниками. Коли ми реєстрували параметри при альтернативному баченні і при звичайному, то вловили таку си-

туацію: сигнал, характерний для роботи досліджуваного явища, зберігався у декількох учасників і при стандартному зорі. Тобто людина дивилася так, як їй було зручніше» [3].

Дані ЕЕГ показали, що при «включенні» прямого бачення у піддослідних змінилася біоелектрична активність мозку, з'являвся бета-ритм, який в нормі ледь проглядається. Це дає підставу говорити, що активуються ті можливості мозку, які людина не використовує, а для вчених їй досі залишається відкритим питання про наявність таких ресурсів за відсутності їх задіявання. Бета-ритм традиційно вважається показником збудливих процесів, а мозок випробовуваних працював якщо не на межі, то в посиленому режимі. Дані ЕЕГ підтвердили перебудову мозку на інший режим роботи. Під час звичайної роботи зору імпульс від рецепторів ока надходить в задні відділи півкуль, а при «включенні» альтернативного бачення сигнал з'являвся у центральній частині мозку, де і розходився нетрадиційним шляхом.

«Явище існує, воно доведене, і доведене об'єктивними, науковими методами в ряді абсолютно незалежних організацій. Разом з певними властивостями ЕЕГ, що відображають електричну активність мозку (причому, саме розподілену активність, те, як він працює), ця комбінація є визначеною і специфічною для опису змінених станів свідомості. Це наводить на думку, що наш мозок — не тільки певний орган, що перебуває в черепній коробці, а це, насамперед, біологічне поле, яке вже можемо реєструвати нашими приладами. Але, що особливо важливо, так це характер інформаційної взаємодії даного інформаційного поля з навколишнім простором і усіма оточуючими. Тут інформація сприймається організмом як єдиним цілим» [12, с. 10].

З цього випливає, що незрячі люди з розвиненим певною мірою прямим баченням чи не найкраще будуть сприймали ментальну складову живописного твору, яка і транслюється цільним потоком. Їм не стануть на заваді елементи зображальності, на які розпоршується увага звичайного реципієнта.

Мистецтво як факт духовної свідомості, є дослідженням найтонших енергій, вже саме по своїй сутнісній природі будучи їх фокусом в структурі образу. Лише виявлення ментальної складової цієї структури дає змогу стверджувати, що перед нами

оригінал, а не підробка. «Копія не володіє силою, міццю оригіналу. Схоже, форма дійсно тільки одного разу створює суще. Здобувши себе, досить увірившись в собі, форма вже не повернеться до процесу самопізнання і втілення в матеріалі, в чому і полягає саме художня творчість. Цим пояснюється те, що багато художників навіть вважають небезпечним занадто захоплюватися великими ескізами. Вони не без підстав побоюються передчасно розтратити енергію» [32, с. 302]. Про це чудово сказав Жорж Брак: «Картина завершена, коли вона витіснила ідею. Матерія наситилася ще однією формою. Світова субстанція поповнилася ще однією індивідуальністю» [31, с. 54].

Сьогодні постає потреба у новій універсальній естетичній теорії, яка забезпечить мистецтво критеріями Істини, художніми принципами пізнання і самосвідомості, критеріями аналізу та відбору художніх феноменів і критеріями їх створення у світлі духовних вимог еволюції людства. У зв'язку з цим естетика сама повинна стати метафізикою художнього символу-образу, мостом між художником і трансцендентним, способом і умовою їх духовно-естетичного контакту. В іншому випадку, не розімкнувши свої вузько спеціалізовані рамки, наука залишиться відстороненою абстракцією, що не здатна узагальнювати, прогнозувати і спрямовувати тенденції в мистецтві. Першочергове завдання естетики ХХІ ст. — вийти за межі конкретного змісту форми (аналітичного інтелекту). Інакше вона буде реагувати тільки на формальні аспекти мистецтва.

1. Аснин В.И. Об условиях возникновения ощущения / В.И. Аснин // Научная сессия Харьковского педагогического института. — 1940. — С. 27—35.
2. Бергсон А. Творческая эволюция / Анри Бергсон ; авторизованный перевод В.А. Флеровой. — Москва ; Санкт-Петербург : Русская мысль, 1914. — 332 с.
3. Бехтерева Н.П. Мозг человека — сверхвозможности и запреты / Н.П. Бехтерева // Наука и жизнь. — 2001. — № 7. — С. 14—21.
4. Богомазов О. Живопись та елементи / Олександр Богомазов ; ред., автор вст. ст. Д. Горбачов. — Київ : Задумливий страус, 1996. — 163 с.
5. Винокуров И. Невидимые фантомы / И. Винокуров. — Москва : Олма-пресс, 2006. — 320 с.
6. Гольдберг И.М. К вопросу об упражняемости тактильной чувствительности / И.М. Гольдберг // Вопросы психологии. — 1963. — № 1. — С. 35—40.

7. Гоген П. Письма. Ноа Ноа / Поль Гоген ; пер. с франц. Н.Я. Рыковой. — Ленинград : Искусство, 1972. — 101 с. — (Прежде и потом).
8. Жильсон Э. Живопись и реальность / Этьен Жильсон ; пер. с франц. Б. Маньковская. — Москва : РОССПЭН, 2004. — 368 с.
9. Запорожец А.В. Особенности и развитие процесса восприятия / А.В. Запорожец // Научные записки Харьковского педагогического института. — 1940. — № 6. — С. 48—60.
10. Кирлиан В.Х. В мире чудесных разрядов / В.Х. Кирлиан, С.Д. Кирлиан // Техника. — 1964. — № 20. — С. 22—38.
11. Кирлиан В.Х. Фотографирование и визуальное наблюдение при посредстве токов высокой частоты / В.Х. Кирлиан, С.Д. Кирлиан // Научное применение фото- и кинематографии. — 1961. — № 6. — С. 397.
12. Коротков К.Г. Новая страница в истории человечества / К.Г. Коротков // Наука, информация, сознание: доклад IV Международного конгресса. 2002, 13—14 июля. — Санкт-Петербург, 2003. — С. 8—10.
13. Крохалёв Г.П. Биофизические механизмы патогенеза зрительных галлюцинаций / Геннадий Павлович Крохалёв. — Пермь : ЗУУНЦ, 1997. — 84 с. — (Аист).
14. Крохалёв Г.П. О влиянии психической энергии человека на материальные явления / Геннадий Павлович Крохалёв // Жизнь и безопасность. — 1997. — № 2. — С. 458—489.
15. Леонтьев А.Н. К вопросу о генезисе чувствительности / А.Н. Леонтьев // Психология: Сборник, посвященный 60-летию со дня рождения и 35-летию научной деятельности Д.Н. Узнадзе. — Тбилиси, 1945. — С. 215—230 — (Труды Института психологии, т. 3).
16. Леонтьев А.Н. О механизме чувственного отражения / А.Н. Леонтьев // Вопросы психологии. — 1959. — № 2. — С. 19—41.
17. Леонтьев А.Н. Проблемы развития психики / А.Н. Леонтьев. — Москва : Изд-во Московского ун-та, 1981. — 584 с.
18. Пат. 2055358 Российская Федерация, G01N29/06 Устройство для визуализации упругих колебаний / Романий С.П. заявитель и патентообладатель Украинский научно-исследовательский институт технологии машиностроения. — № 5037294/28 ; заявл. 14.04.1992 ; опубл. 27.02.1996.
19. Познанская Н.Б. Кожная чувствительность к инфракрасным и к видимым лучам / Н.Б. Познанская // Бюллетень экспериментальной биологии и медицины. — 1936. — № 5. — С. 368—369.
20. Потемня А.А. Мысль и язык / Александр Афанасьевич Потемня // Теоретическая поэтика. — Москва : Высшая школа, 1990. — С. 2—54.
21. Скороходова О.И. Как я воспринимаю, представляю и понимаю окружающий мир / О.И. Скороходова ; ред., автор вст. ст. А.Н. Леонтьев. — Москва : Педагогика, 1972. — 448 с.
22. О так называемом альтернативном зрении или феномене прямого видения / Н.П. Бехтерева, Л.Ю. Ложникова, С.Г. Данько, Л.А. Мелючева // Физиология человека. — 2002. — № 28. — С. 23—34.
23. Ткачук І.Л. Когнітивний матрично-фрактальний метод дослідження процесу сприйняття творів живопису / Ілона Львівна Ткачук // Народознавчі зошити. — 2015. — № 4. — С. 890—898.
24. Українські авангардисти як теоретики і публіцисти / упоряд. Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. — Київ : Тріумф, 2005. — 382 с.
25. Фотографирование зрительных галлюцинаций: материалы 3-го Международного конгресса по психотронике (Токио, 21 июня — 1 июля 1977 г.). — 1977. — С. 487—497.
26. Шлемова Н. Эстетика Трансцендентного: Эстетика Огня в «Живой Этике»: монография / Наталья Шлемова // Международный Издательский Дом LAP. — Saarbrücken : Lambert Academic Publishing, 2011. — 328 с.
27. Шлемова Н. Искусство в эпоху сердца: эстетическое в теософской традиции / Наталья Шлемова // Ориентиры. — 2003. — № 2. — С. 130—153.
28. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / А. Шопенгауэр ; пер. с нем. Ю.И. Айхенвальда. — Москва : Московский клуб, 1992. — 395 с. — (Собрание сочинений : в 5-ти т. ; т. 1).
29. Aizenberg I. Calcific microlenses as part of the photoreceptor system in Brittestars / I. Aizenberg, A. Tkachenko, S. Weiner // Nature. — 2001. — № 412. — P. 819—822.
30. Boyle R. Experiments and considerations touching colours / Robert Boyle. — New York : Johnson Reprint Corp, 1664. — 423 p.
31. Braque G. Night and Day: Georges Braque's diaries 1917—1952 / Georges Braque. — London : Prestel Publishing, 2007. — 60 p.
32. Breton J. The life of an artist, an autobiography / Jules Breton ; tr. from Fr. by Mary J. Serrano. — New York : D. Appleton and Company, 1890. — 350 p.
33. Brugger P. Dermo-optical perception: the non-synesthetic «palpability of colors» / P. Brugger, P. Weiss // Journal of the History of the Neurosciences. — 2008. — № 17. — P. 253—255.
34. Dermo-optical Perception / R. Youtz, D. Weintraub, W. Makous, R. Buckhout // Science. — 1966. — № 152. — P. 1108—1110.
35. Gol'dberg I.M. On whether tactile sensitivity can be improved by exercise / I.M. Gol'dberg // Soviet Psychology and Psychiatry. — 1963. — № 2. — P. 19—23.
36. Larner A.J. A possible account of synaesthesia dating from the seventeenth century / A.J. Larner // Journal of the History of the Neurosciences. — 2006. — № 15. — P. 245—249.

37. Partitioning visual processes. Advances in Photoreception: proceedings of a Symposium on Frontiers in Visual Science / National Academy of Sciences. — Washington : National Academy Press, 1990. — P. 78—102.
38. *Romains J.* Eyeless Vision / Jules Romains. — New York : Putnam, 1964. — 232 p.
39. Religious belief can help relieve pain, say researchers // The Guardian. — 2008. — Електронний ресурс. Режим доступу до ресурсу: <http://www.theguardian.com/science/2008/oct/01/medicalresearch.humanbehaviour>.

Iлона Ткачук

DETERMINING THE MENTAL CONSTITUENT OF PAINTINGS BY COGNITIVE-EXPERT METHOD

In this article the perception of paintings is viewed as two parallel processes. They are cognitive informational and mental constituents which are revealed with a proposal of cognitive-expert method of detecting; the specifics of each one is analyzed in given process. The arguments advanced are touching the reason of necessity investigating the painting from the very beginning of creation by the author and to the viewer's reception. The straight dependence of the volume of multi-level information laid down in the work and its subsequent recipient's ver-

balization is derived. The focus is on the mental level because the mechanism of its impact is both compelling and latent.

Keywords: perception of the work, painting, mental, research method, cognitive, creation process, verbalization of information.

Илона Ткачук

ОПРЕДЕЛЕНИЕ МЕНТАЛЬНОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЖИВОПИСИ КОГНИТИВНО-ЭКСПЕРТНЫМ МЕТОДОМ

В статье рассматривается восприятие произведения живописи как два параллельных процесса. Выделено когнитивную информационную и ментальную составляющие с предложением когнитивно-экспертного метода их выявления, анализируется специфика каждой из них в данном процессе. Приведены аргументы, почему именно возникает необходимость исследования от начала создания автором и до рецепции зрителем. Выведена прямая зависимость объема заложенной в произведении разноуровневой информации и ее последующей вербализации реципиентом. Внимание сосредоточено на ментальном уровне, поскольку механизм его воздействия является одновременно веским и латентным.

Ключевые слова: восприятие произведения, живопись, ментальное, метод исследования, когнитивный, процесс созидания, вербализация информации.