



Ілона ТКАЧУК

КОГНІТИВНИЙ МАТРИЧНО-ФРАКТАЛЬНИЙ МЕТОД ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОЦЕСУ СПРИЙНЯТТЯ ТВОРІВ ЖИВОПИСУ

Репрезентується когнітивний матрично-фрактальний метод дослідження процесу сприйняття творів живопису. Розглянуто комплекс чинників, що впливають на цей процес, а також підходи окремих дисциплін при дослідженні цього явища. Твір пропонувано розглядати як відкриту інтерпретативну матрицю при неоднакових рівнях сприйняття різними категоріями реципієнтів. Представляється оригінальний метод дослідження процесу сприйняття твору живопису, який би дав змогу поєднати в багатопластових матрицях митця і сприймача твору різні висновки окремих дисциплін та оцінки експертів.

Ключові слова: сприйняття твору, метод дослідження, когнітивний, матриця, фрактал, естетична реакція.

© І. ТКАЧУК, 2015

Проблема співвідношення мистецтва і дійсності є фундаментальною для розуміння природи і специфіки художньої виразності, оскільки навколишній світ виступає важливим образним джерелом мистецтва. Разом з тим, художній образ не може бути представлений як зліпок або копія з реальності: процес смислотворення в мистецтві надзвичайно складний, ледь помітні «рекомбінації» твору здатні різко змінювати його символіку. Елементарна трансформація композиції, перелаштування ритму, переміщення контрастів змінюють знайомий об'єкт до непізнаваності.

Доречним постає питання про зміст естетичного об'єкта, а, точніше, про сенс тієї реальності, яка створюється художником. Живопис формує реальність як щось дійсно існуюче, нехай і виключно у свідомості глядача. Тому замислюємось: «Що це за реальність, наскільки вона дійсно «реальна», і що собою представляє світ, створений художником?»

В контексті так поставленого запитання твір можна розглядати як *відкриту інтерпретативну багатопластову матрицю*, і кожен, хто дивиться на полотно, спирається на свій індивідуальний досвід і, внаслідок цього, з простого глядача перетворюється на співавтора.

Необхідно зауважити, що при першому наближенні вказані матриці представляють собою в певний спосіб впорядковані індивідуальні комплекси світоглядних уявлень, понять, принципів, ментальності, освіти та підготовленості до творчості і сприйняття її, умов подачі твору тощо.

Таким чином, кожна відповідь представляє лише відносну вартість, будь-яке конкретне твердження тут є релятивним стосовно множинності інших суджень. Релятивізм самим своїм фактом встановлює певні гносеологічні та онтологічні обмеження процесу аналізу змістової сторони живопису, перетворює будь-яке аналітичне твердження у просту суб'єктивну думку. Але, попри все, в рамках аналізу можуть бути виявлені феномени, відомі будь-якому суб'єктивному досвіду, і такі феномени спроможні задавати вектори для подальших суб'єктивних інтерпретацій. І якщо самі інтерпретації при цьому будуть зберігати безумовно релятивний характер, то вже феномени, які задають напрямок переосмисленню, можна розуміти як певні *універсалії*, які виконують функції, тотожні функції об'єктивної реальності як критерію визначення цінності природничо-наукового знання.

Наша свідомість постійно маніпулює образами, які є набуток минулого, тобто вона регулярно занурюється-

ся у царину того, що ми називаємо «спогадом». Але як здійснюються спогади? Ми відтворюємо речі, що втілюють в собі — безпосередньо чи символічно — усі найсуттєвіші риси згадуваної події. У процесі такого відтворення явно виступає ефект нерівномірного освітлення: чим більш важливою є та чи інша конкретна «деталь» згадуваної події, тим більш яскраво вона постає перед нашим внутрішнім зором. А все несуттєве, другорядне відходить у тінь, втрачає яскравість, прагне злитися з безпредметним, темним тлом. Зрозуміло, в цьому випадку йдеться не про відтворення якогось конкретного спогаду, а про феноменологічну реконструкцію події згадування як ідеї — згадування як одного з універсальних станів людської свідомості. При тому сам спогад у цій ситуації фіксується гранично пасивно: подія згадування тут виявляє себе як стан, — як певний режим, в якому діє людське сприйняття.

Будь-яке мистецтво є включеним у соціокультурний, економічний контекст. Багато хто у баченні своєму перебуває у ХІХ столітті в процесі прочитання живопису. Інші живуть ХХІ, тож їхні естетичні відповідники ніяк не збагатяться. Це є важливою рисою нашого часу, адже ми повинні враховувати культурне нашарування, яке художник-абстракціоніст Тіберій Сільваші порівнює зі своєрідним пластовим пирогом. Звичайно, є різні рівні взаємодії з мистецтвом. Можна просто сприймати його як частину «світського» проведення часу. Та, все ж, аби якимось серйозніше включитися в цей непростий процес, треба бути підготовленим. У класичному варіанті глядач споживає, зчитує витвір мистецтва. В об'єктах Тіберія Сільваші наявні всі фізичні ознаки класичного живопису: підрамники, полотно, фарби, але йдеться не про репрезентацію речей з навколишнього світу, це радше є спогляданням за життям ідей, коливанням модуляцій змістів, їх комбінаторики, дешифровки знаків. Сьогодні механізми взаємодії твору, глядача, мистецтва і соціуму інші. Митець говорить про те, що є епохи з чітко заданою системою, яка відповідає на всі запитання, а є епохи, коли ці запитання лише постають і виникає межа мистецтва, яка починає розсуватися і залишається без відповідей. Необхідним є вироблення критеріїв. Ця несинхронність варта уваги, оскільки потрібно з'ясувати, чому художник працює цілком в іншій парадигмі, ніж та людина, якій скерований той месидж. Така неузгодженість питань-відповідей, з одного боку, надзвичайно цікава, бо є

важливим для аналізу епохи, психологічного портрета етносу, з іншого — привносить певні труднощі.

Судження про твір мистецтва можуть кардинально різнитися залежно від природних особливостей, від виховання і середовища перебування особи — від історичних, національних та соціальних умов. Але подібні умови все ж є загальними для великих (хоча і обмежених) груп людей, і тоді в кожній такій групі виробляються *досить загальні критерії (матриця певної культури)* і, насамперед, доволі суб'єктивне розуміння того, що саме може викликати судження «це прекрасно». Таке художнє відчуття і безпосередня реакція на твір багатьом (як художникам, так і тим, хто його сприймає), може здатися, дає все, що потрібно для його сприйняття та взагалі всього, що може стосуватися мистецтва. Однак, з такими оцінками творів також пов'язані й інші види інтелектуальної творчої активності, які відносяться до категорії гуманітарних наук і представляють значною мірою самостійні сфери знання.

Класичне розуміння істини як мети пізнання передбачає отримання таких знань, які будуть відповідати речам і їх зв'язкам. Еталоном істини виступає об'єктивність, тобто незалежність від людської свідомості. Завдання такого пізнання істини — отримання людиною інструментарію для розширення своїх можливостей. Важливим засобом наукового пізнання є техніка.

Пізнавальна сутність мистецтва досліджується в рамках багатьох наукових дисциплін — теорії пізнання, естетики, культурології, мистецтвознавства. Художнє пізнання є одним із аспектів універсальної пізнавальної діяльності людини і володіє тими самими інструментами, що й інші його форми, насамперед наукове. Теорія науки розробляє загальні методи пізнання, які активно переносяться в область мистецтвознавства, серед них ефективним є моделювання. У цьому випадку твір мистецтва потрібно розуміти як особливу модель, і тоді стає можливим використання для аналізу художньої творчості всього арсеналу засобів, накопиченого в науковому моделюванні.

У контексті пізнання мистецтво аналізується в теоретичних працях і самих майстрів художньої творчості. Митець вивчив цей світ різноманітності і, як можна припустити, непомітно знайшов свій шлях у ньому. Його вміння адаптуватися внесло порядок у швидкоплинний потік образів і досвіду. Ці навички

орієнтуватися в природі та житті, цю сукупність розгалуження і поширення Пауль Клее порівнює з коренем дерева [18, с. 343].

«Від кореня сік тече до художника, перетікає через нього, сягає ока. Таким чином, художник ототожнюється зі стовбуром дерева. Зворушений силою цього потоку, він формує своє бачення у твір. Так, з повним уваленням про світ, на кшталт крони дерева, розвертається і поширюється в часі та просторі його робота. Ніхто не став би стверджувати, що дерево формує крону по образу й подоби свого кореня. Між верхом і низом не може бути ніякого дзеркального відображення.

Очевидно, здійснення різних функцій у різних елементах повинне творити суттєві розбіжності. Але саме художнику час від часу відмовляють у праві на відхилення від очевидних реалій природи, якого вимагає його мистецтво. Його навіть звинувачують у некомпетентності та навмисному спотворенні. І все ж, займаючи місце стовбура дерева, він робить не що інше, як збирає і передає те, що прибуває до нього з глибин. Він не служить і не править — він передає. Його становище скромне. І краса крони — не його власна. Він — усього лише канал».

Розглядаючи особливості естетичної реакції глядача на візуальні стимули твору мистецтва, потрібно висвітлити класифікацію її теоретичних моделей. Одним із «полів», де можливе творче поєднання психології, філософії та мистецтвознавства, є теоретичне поле естетичної реакції глядача, включене в систему «творець — твір — глядач».

Білоруський психолог Л.С. Виготський [4] звів естетичну реакцію до розрядки напруги емоційного афекту, описав зміни тону м'язів і ритму дихання як компонентів естетичної реакції.

Історично склалися кілька груп теорій, що описують особливості виникнення та перебігу естетичної реакції. До першої групи належать *перцептивні* теорії, які розглядають, насамперед, особливості сприйняття естетичних стимулів. Естетична реакція згідно з перцептивними теоріями не є індивідуальною, тому що не належить конкретному глядачеві, а обумовлена властивостями стимулів художнього твору. Тому вона у всіх людей є більш-менш однаковою. До найбільш відомих перцептивних естетичних теорій відносять теорію німецького психолога, фізика і філософа Густава Фехнера [11, с. 67], німецького психолога і філософа Вільгельма Вундта [3].

Перцепція включає як фізичні відчуття (зір, нюх, слух, смак, дотик), так і пізнавальні процеси, залучені до інтерпретації цих почуттів. По суті, це те, як люди приходять до розуміння навколишнього світу через рефлектування на стимули [12].

Едвард Б. Тітченер почав працювати зі сприйняттям в його структурному підході до психології. *Структуралізм* значною мірою мав справу зі спробою применшити частку людської думки (або «свідомість», як Тітченер назвав би) у своїх основних елементах, отримуючи розуміння того, як індивідум сприймає конкретні подразники [22].

Поточні перспективи перцепції в рамках когнітивної психології зосереджують увагу на конкретних способах, в які людська свідомість інтерпретує стимули від певних значень, і як ці інтерпретації впливають на поведінку. Прикладом того, як сучасні психологи підходять до вивчення перцепції, є дослідження, що проводяться в Центрі Екологічних Досліджень Сприйняття та Дії Університету штату Коннектикут (CESPA). Дослідження в CESPA стосується механізмів, завдяки яким люди сприймають своє фізичне оточення, і як це впливає на їх навігацію у цьому середовищі [23].

Головна ідея естетичного перцептуалізму — переконання у тому, що неможливо визначити природу мистецтва без використання категорії естетичного досвіду. Визначальними рисами мистецтва називають його властивості (якості та цінності), які можуть бути пізнані безпосереднім (специфічно естетичного) сприйняттям. Основною цінністю твору мистецтва призначається його естетична вартість, яка полягає у *здатності провокування (евокації) естетичного переживання (досвіду)*. Це визначається критерієм та мірою цінності твору [1, с. 129].

Видатним та послідовним представником естетичного перцептуалізму в американській філософії мистецтва вважається Монро Бердслі, чия книга «Естетика: проблеми філософії критики» стала не тільки фундаментальним та доступним оглядом з питань філософської естетики, але й джерелом інформації та творчих стимулів [13].

Другу групу складають *когнітивні* теорії естетичної реакції. «Когнітивний» вказує на приналежність до знань, а, точніше, до способів отримання знань людиною і їх збереження у свідомості. Таким чином, когнітивні методи — це методи впливу на те, як люди

отримують і зберігають знання. А якщо ми маємо можливість керувати цими процесами, то практично отримуємо прямий шлях впливати на поведінку людей, адже їх дії залежать від того, що вони вже знають і про що дізнаються у поточній ситуації. Згідно з когнітивними теоріями, естетичний стимул викликає емоційні та афективні реакції порівняння з теоретичними знаннями, здійснює пошук відповідників, висуває гіпотези, концепції та категорії, оцінює твір через відповідність припущенням та знанням. У цій групі слід згадати естетичну теорію Рудольфа Арнхейма, засновану на положеннях гештальт-психології [2, с. 280], теорію Ганса і Суламіфі Крейтлерів [19], Деніела Берлайна, який зробив внесок у створення «експериментальної естетики», запропонувавши біологічно обґрунтовані принципи розуміння естетичних явищ. Розробив «теорію порівняльної мотивації» для аналізу відповідності між потенціалом активації (потенціалом спонукання) і рівнем активації в результаті [14, с. 520], теорії американських психологів Ховарда Гарднера [17] і Коліна Мартіндейла [21, с. 49].

Так, контактуючи з роботами одного з найбільш виразних майстрів живописної пластики, Василя Бажая, занурюючись у неймовірну глибину фарбових нашарувань, і ті надра насправді можуть несподівано ще більшою мірою відкривати свій діапазон залежно від того, хто перебуває перед ними. Адже для митця непростим є сам процес творення, — з входженням у структуру, відчуттям глибини. Якщо не відчуває таку річ десь на підсвідомості, потребу саме в такому підході, в такому виразі формування своєї ідеї, то не береться за цю справу. Є розуміння того, що на цьому рівні злукавити не можна, бо обманути можна багатьох, але самого себе не обмане відносно до тієї речі, яку творить. Коли є відчуття діалогу між творцем і роботою, усвідомлення «втримування тієї нитки», то вона і не надірветься при контакті з реципієнтом.

Взагалі когнітивістика є міждисциплінарним науковим напрямком, що об'єднує теорію пізнання, когнітивну психологію, нейрофізіологію, когнітивну лінгвістику і теорію штучного інтелекту. У когнітивістиці спільно використовуються комп'ютерні моделі, взяті з теорії штучного інтелекту, і експериментальні методи з психології та фізіології вищої нервової діяльності для розробки точних теорій роботи людського мозку.

Ключовим технічним досягненням стали нові методи сканування мозку. Томографія та інші методи

вперше дали змогу зазирнути всередину мозку і отримати прямі, а не опосередковані відомості про його роботу. Значущу роль відіграють щораз потужніші комп'ютери.

Когнітивна психологія вивчає когнітивні, тобто пізнавальні процеси людської психіки. Дослідження в цій області зазвичай пов'язані з питаннями пам'яті, уваги, почуттів, подання інформації, логічного мислення, уяви, здатності до прийняття рішень. Когнітивна психологія на сучасному етапі багато в чому ґрунтується на проведенні аналогії між перетворенням інформації в обчислювальному пристрої та пізнавальними процесами у людини. Так були виокремлені структурні складові (блоки) пізнавальних та виконавчих процесів, перш за все пам'яті (Р. Аткинсон) [12, с. 29].

Про первинні форми пам'яті говорить ще Платон, автор першої теорії пам'яті. У його діалогах «Менон» і «Федон» Сократ доводить, що знання абстрактних категорій є пригадуванням того, що ми знали завжди, тільки могли забути, але ні в якому разі не досягнули завдяки досвіду. Так ми отримуємо першу з усіх теорій генетичної пам'яті або пам'яті виду, теорію про вроджені задатки, схильності, проте, що мають на увазі під словом інстинкт. Відкривши ж інший діалог, «Теетет», ми познайомимося з теорією індивідуальної пам'яті, не наслідуваної з покоління в покоління, а вродженої у вузькому сенсі.

Сократ і Теетет намагаються з'ясувати, яким чином виникають хибні уявлення. Істинні і не схильні до спотворень загальні ідеї — це спогади душі про те, що вона знала завжди. Але, крім загальних ідей, є ще й безліч конкретних уявлень, що складаються з образів зовнішнього світу, відчуттів, почуттів і думок. Доля їх мінлива, вона залежить від пам'ятливості і від уміння міркувати, від сприятливого поєднання вродженого і набутого.

Сократ говорить про уявну воскову дощечку, яка є в душі кожного, проте у когось вона є більшою — у когось меншою, в одного з чистішого воску — в іншого з брудного або жорсткішого, а в деяких він м'який. Дощечка у Платона є поетичним образом, але образ надзвичайно наочний. Точність, гнучкість, міцність, багатство пам'яті — все залежить від властивостей дощечки. Вже відомо, що жодна дощечка не схожа на іншу, у кожного своя, і можна сказати, що типи пам'яті та її властивості Платоном сформовані правильно. Але вражаючим є «ейдос» дощечки, сама теорія відбитків

або слідів. Правда, у багатьох мовах є слово «враження» («impression»), чий корінь вельми красномовний і може будь-кого навести на образ дощечки і відбитків на ній. Тим більша заслуга Платона, що він осмислив сліди без етимологічних асоціацій. Теорія його благополучно дожила до наших днів. Варто було біологам розібратися в мозкових структурах, як почалися нескінченні дискусії про сліди. Як вони вкарбовуються, де зберігаються, яким чином відтворюються? Що представляють собою і вони, і віск, і дощечки? [7, с. 171].

Природа мистецтва, безумовно, активно експлуатує такий тип художнього задоволення, який виражає себе в «раді впізнання» (Арістотель). І це не примітивний процес, яким може здатися на перший погляд, — він повною мірою включає механізми пам'яті, асоціативності, зіставлення, судження. Девіда Юма у проблемі пам'яті найбільше цікавили закони асоціацій, на існування яких натякнув Арістотель. І Юм сформулював їх, констатувавши, що якостей, з яких виникають асоціації і за допомогою яких розум переходить від однієї ідеї до іншої, всього три: подібність, збіг за часом або місцем, причина і наслідок [10]. З ідеєю збереження первісної форми співзвучна і думка Томаса Гоббса: *спогад — це ослаблене сприйняття*. Гоббс виводив свою концепцію пам'яті не з чогось потойбічного і містичного, а з галілеєвої механіки. Образ, зафіксований в нашій свідомості, поступово втрачає свою силу і виразність, на зразок того, як послаблюється механічний рух після того, коли усувається причина, що його викликала. [5, с. 12].

Герман Еббінггауз, посилаючись на закони асоціацій, дав наступне визначення пам'яті: «Якщо будь-які психологічні утворення одного разу заповнювали свідомість одночасно або в близькій послідовності, то потім повернення деяких компонентів колишнього переживання викликає і уявлення про інші, причому немає потреби в тому, щоб були в наявності первісні причини ... Загальну здатність душі до цього і називають пам'яттю» [8, с. 243].

Естетична реакція має відмінності від звичайної реакції людини на візуальні стимули. При естетичному сприйнятті глядач не тільки репродукує отримані образи всередині свідомості, а й активно вносить нові суб'єктивні значення для них і створює візуальні моделі, що представляють комплекс реконструкції первинно сприйнятого об'єкта та його суб'єктивного емоційно-смыслового забарвлення й оцінки на основі власного ін-

дивідуального життєвого досвіду і знань. Надалі, при згадці чи іншому апелюванні до живописного твору, людина звертається не до оригіналу, а до цієї суб'єктивно-об'єктивної психічної реконструкції оригінального образу і його творчої образної переробки.

Вартою уваги є концепція, що представляє психіку у вигляді пристрою з фіксованою здатністю до перетворення сигналів. Головна роль у ній відводиться внутрішнім когнітивним схемам і активності організму в процесі пізнання. Когнітивна система людини розглядається як система, що має пристрої введення, зберігання та виводу інформації з урахуванням її пропускнуої здатності. Проте з причин, що згадані групи теорій кожна зокрема не повною мірою окреслюють реальну динамічну інтерактивну взаємодію людини з художнім твором, виникли теорії наступної групи — *інформаційні*, які об'єднали когнітивні та перцептивні. В інформаційних моделях естетичний досвід стали розглядати як сукупність потоків інформації, що обробляється. І її сприйняття нероздільне з індивідуальною пам'яттю, досвідом і знанням. Така інформація здатна впливати на глядача навіть за відсутності повної свідомої уваги з його боку.

Однією з перших інформаційних моделей естетичної реакції на сприйняття людиною предметів мистецтва стала ґрунтована на принципах гештальт психології теорія доктора фізики і філософії Абрахама Моля. Передавану твором інформацію він ділив на семантичну й естетичну [6, с. 201]. Семантична є логічною, пов'язаною з внутрішньою структурою твору. Цей вид інформації піддається точному формулюванню і спонукає глядача до дії. Семантична інформація базована на символах і загальних законах універсальної логіки. Таку інформацію можна передавати по різних каналах сприйняття. Естетична ж інформація викликає певні внутрішні психоемоційні стани. Такий вид інформації, на його думку, найбільш цінний, оскільки саме вона змушує глядача звертатися до твору знову і знову.

Дві найбільш повні інформаційні моделі естетичної реакції були представлені американським нейрофізіологом Аньяном Чаттерджі [15] і німецьким психологом Гельмутом Ледером [20].

Неможливо оминати увагою *інтеграції у твір* реальності дійсності, яким під силу акумулювати особливе духовно-смыслове навантаження. Феномен полягає в тому, що цінність творця безпосередньо пов'язана з унікальністю й неповторністю його внутрішнього світу, а

ця самотність може бути тільки тоді зрозуміла сучасниками, коли художник говорить загальною предметною та інтонаційною мовою даного емпіричного світу.

Аналогію проводить В. Бажаї, порівнюючи формулу абстрактного мистецтва з формулою вищої математики. Це коли людина, необізнана в такого порядку математичних обчисленнях, бере відповідну книгу до рук, то, побачивши незнайомі знаки, формули, вона її просто відставить. А надалі буде послуговуватись простими числами, необхідними для повсякденного вжитку. Так і в мистецтві. Є таке, що можна досягнути «одним оком», відчитавши всю інформацію, і не потрібно заглиблюватись далі. Абстрактне мистецтво має іншу похідну. Тут є глибина містифікована — як джерело, у якому хочеш докопатися до суті його. А воно настільки глибоке, що досягнути неможливо.

Кожна робота має свій символ і власну кольорову поліфонію. Спектр залежить від певного емоційного стану. Кожен колір тут має свій глибокий діапазон розуміння і входження. Одна справа, що він проникає через сприйняття сітківкою, але й є ще інший процес, який відбувається поза розумінням і сприйняттям візуальності. Що таке код в абстрактній роботі? Це код, який є в кожному суб'єкті, реципієнті, що підходить до даної роботи. Якщо він готовий до сприйняття, то вона йому відкриється, якщо ж ні, — то просто подивиться на замальовану площину і піде.

Суттєво, що уявлення про джерела та чинники мотивації людських дій безпосередньо залежать від характеру ментальності епохи, її базових уявлень про устрій світу і людини. Тому кожен новий історичний етап в усвідомленні природи людини безпосередньо впливає на художнє тлумачення проблем мотивації.

Будь-яка епоха завжди має свій видимий предметний, чуттєвий образ, що свідчить про певний тип її сприйняття і світовідчуття. Вже це дає змогу зробити висновок, що будь-які життєві ситуації так чи інакше супроводжує матеріально-предметна, чуттєва складова, яка породжує явища звичайного символізму: той чи інший предмет нагадує про певну подію, зберігається в індивідуальній чи колективній пам'яті як символ.

Чудово усвідомлюючи визначальну роль суспільного середовища, соціальних умов, навчання і виховання, видатний генетик Ефроїмсон В.П. звертає нашу увагу на «спадкові компоненти», інстинкти та схильності, що дісталися нам крізь сотні мільйонів попередніх років, які можуть бути пригнічені середо-

вищем або, навпаки, виплекані ним, можуть бути скорінені в цілих поколіннях, але спалахнути пізніше і проявитися в наступних. На все те, що закладено в нас не стільки індивідуальним вибором, скільки відбором груповим [9, с. 127].

Отже, слід розглядати соціокультурні смисли мистецтва як форму вираження цінностей культури в художніх образах, з яких починається налагодження конкретних взаємин особистості з культурою та мистецтвом.

На становлення художньо-образної символіки проливає світло теорія мімезису (наслідування). В широкому сенсі це — первинний і досить поширений феномен в житті будь-яких високоорганізованих істот — не тільки людини, але і тварин. Повторювані прийоми, через зображення чогось знайомого цілеспрямовано викликати потрібні емоції, поступово утверджуються в формі певного ритуалу. Своєрідний ритуал як конструктивний принцип лежить в основі мімезису, магії, так і в основі художньої виразності.

Особливість художнього наслідування полягає в тому, що суб'єктивний відбір образів відображеної дійсності не повинен зрештою перекреслювати об'єктивність світу. Об'єктивність і загальна значущість художньо-образного виразу якраз і забезпечує властивий образам символічний код, тонко шліфований майстром, а також стійкість повторюваного конструктивного принципу. У мистецтві приваблює таке відображення світу, яке орієнтоване не на правдоподібність, а на вираження глибинної сутності світу, тобто правди, розуміючи при цьому правду як можливість проникнення крізь зовнішню оболонку явища в його істинну природу.

Парадокс художнього пізнання в тому і полягає, що для передачі смислів, які не лежать на поверхні, необхідне мистецьке «перестворення» дійсного світу, коли на художній території знайомі речі та явища набувають непередбачуваних зв'язків. Цим пояснюється твердження, що буття художнього образу часто обертається більш реальним існуванням, ніж життя самої природи. Твір мистецтва виявляється більш істинним, ніж саме життя.

Чим вища семантична щільність змісту, що криється за художнім образом, тим сильнішим є його знаковий характер. Мова мистецтва підпорядковується визначеній культурно та історично встановленій семантиці й синтаксису. Згущення знакової при-

роди художнього образу в будь-яку епоху передбачає існування певного, єдиного для членів даного соціуму, «алфавіту знаків» і правил їх поєднуваності. Вивченням знакової природи художньої творчості займається *семіотика* мистецтва. Дійсно, проникнення крізь певний соціальний та історико-культурний код вглиб предмета твору дає змогу зрозуміти і оцінити суттєву роль знакових фігур чи культових образів конкретної епохи, глибше зрозуміти її менталітет, внутрішні спрямування, приховані переживання. І естетика, і художня практика дійшли до розуміння того, що все, виражене опосередковано, завуальовано, — здатне заряджати нас сильнішою естетичною енергією, ніж те, що викладено прямо та явно.

Розвиваючи цю тему, є намір звернутися до наповнених знаковістю муралів з християнським підтекстом авторства Сергія Радкевича. Через розписи у публічному просторі художник намагається дешифрувати певні коди, закладені в Святому Письмі, також акцентувати на соціальних аспектах. Символи, які автор використовує у своїх роботах, почерпнуті з релігії та християнської культури. Присутні тут і приховані символи, що передаються через колір і тон. Сергій надає місцю великого значення, приділяючи максимум уваги організації конкретного середовища. Вибір локації виступає вагомим чинником, який дає змогу впливати на людську свідомість, доносити свою ідею, примушує реципієнта розпочати навіть внутрішній діалог, що і є самим цінним. Спонукає глядача замислитись стосовно істинного смислу буття і поглянути на мирську суєту відсторонено, налагодити внутрішню духовну цілісність.

Змінімалізувавши виражальні засоби, художник досягає неймовірної виразності і максимальної дії на глядача. Обмеження в деталізації дає можливість проявитися головній великій формі, а в кольорі — працювати своєрідним вагомим смисловим потоком. У будь-якому випадку муралі не залишають нікого байдужим. Неочікуваність побаченого є комплексом розміру зображення, місця, образу. Завдяки чому і досягається надпотужна емоційна дія, яка відсилає вглиб індивідуальної пам'яті і підіймає неначе вже давно припорошені інформаційні пласти.

Звичайно, не всі сприймають ці роботи адекватно. Дехто вимагає додаткових роз'яснень, є й такі, що категорично заперечують проти зображень сакральної тематики у публічному просторі. Попри все,

переважно посил автора знаходить свого сприймача, який налаштований на відповідну «частоту».

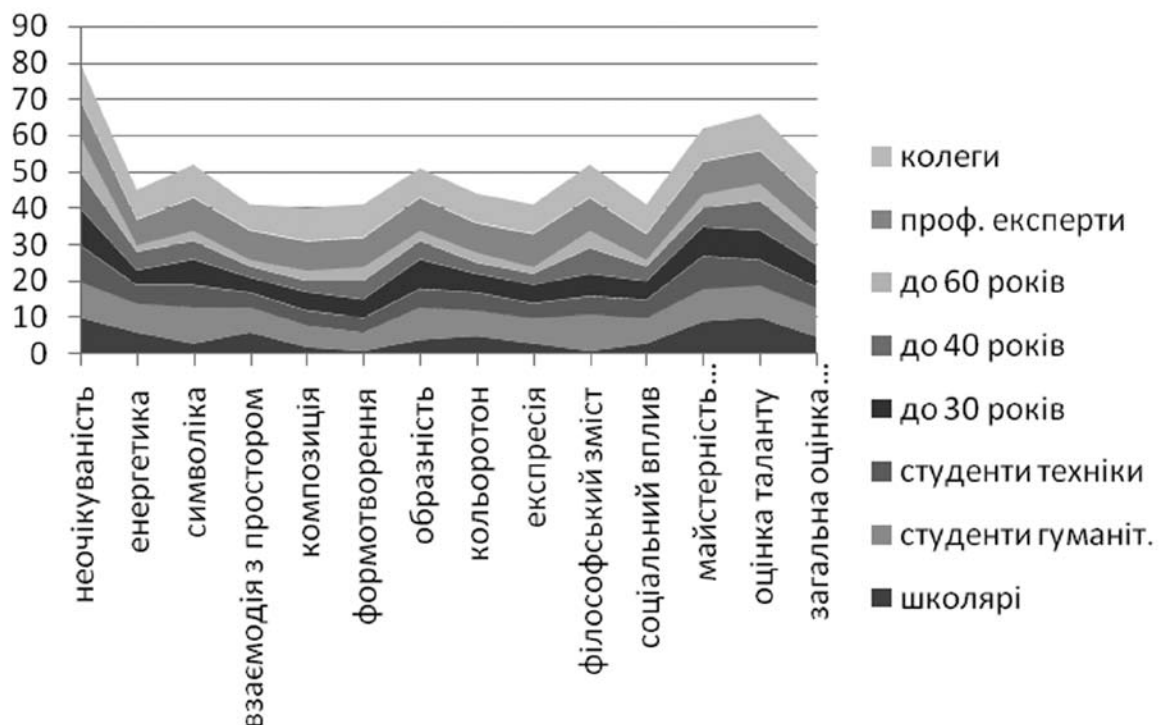
Обравши об'єктом серію «Спас Нерукотворний», можна продемонструвати матрицю, яка уможливить пояснити алгоритм пропонованого автором *когнітивного матрично-фрактального методу досліджень*: він може бути дедуктивно-індуктивним, тобто прямим і зворотнім. При прямому алгоритмі складається первинна матриця досліджень, яка дає базову оцінку сприйняття робіт для ширшого загалу. А кожна клітина в вертикальному і горизонтальному заголовках, в свою чергу, є *фрактальною матрицею* для більш детального вже специфічного дослідження, яка, в свою чергу, також складається із *матриць-фракталів* вже третього рівня, і т. д. А можна почати дослідження саме із створення матриць-фракталів, які потім синтезуються в матрицю вищого порядку, яка, в свою чергу, синтезується в *інтегровану первинну матрицю*. Інформацію щодо заповнення комірок первинної матриці можна отримати в рецензіях на твори, нагородах, в опитуваннях. Це вже питання достовірності результатів досліджень. Тож ця матриця є презентативною і пояснює суть пропонованого автором методу досліджень.

В матриці умовно показані рівні сприйняття певних аспектів цієї серії робіт різними категоріями реципієнтів згідно з індивідуальними комплексами світоглядних уявлень, понять, принципів, ментальності, освіти та підготовленості до сприйняття її за 10-бальною шкалою.

Цілісність людського пізнання і буття передбачає діалог раціональних та ірраціональних чинників. У філософії пізнання дослідження стали виходити на глибинні рівні аналізу та розуміння природи, устрою знання при вивченні неявних когнітивних структур, що виступають умовами можливості та реалізації пізнавальної діяльності. А вони становлять приховану основу сприйняття і розуміння. Когнітивна парадигма знання, виходячи з цілісної організації людської активності, яка включає такі структури людської свідомості, виглядає найбільш адекватним підходом дослідження даних феноменів.

Різноманітність наук, які звертаються до теми художнього сприйняття, показує його принципову комплексність, міждисциплінарність. Побудова монолітної теорії неможлива без створення структури елементів, яка дасть змогу зібрати в єдині матриці як творця, так і сприймача твору різні висновки окре-

	школярі	студенти гуманіт.	студенти техніки	до 30 років	до 40 років	до 60 років	проф. експерти	колеги
Неочікуваність	10	10	10	10	10	10	10	10
Енергетика	6	8	5	4	5	2	7	8
Символіка	3	10	6	7	5	3	9	9
взаємодія з простором	6	7	4	4	3	2	8	7
Композиція	2	6	4	5	3	3	8	9
Формотворення	1	5	4	5	5	4	8	9
Образність	4	9	5	8	5	3	9	8
Кольоротон	5	7	5	5	3	3	8	8
Експресія	3	7	4	5	3	2	9	8
філософський зміст	1	10	5	6	7	5	9	9
соціальний вплив	3	7	5	5	4	2	7	8
майстерність виконання	9	9	9	8	5	4	9	9
оцінка таланту	10	9	7	8	8	5	9	10
загальна оцінка сприйняття	4,847	8	5,615	6,154	5,077	3,692	8,461	8,615



Графічне подання результатів матричного методу дає змогу більш наочно оцінити нюанси процесу сприйняття твору мистецтва різними категоріями глядачів.

мих дисциплін. І чим більше ці матриці будуть при накладанні їх збігатися, тим ефективнішим буде саме сприймання конкретного живописного твору чи окремими індивідами, чи широкими масами глядачів.

1. Американская философия искусства / под ред. Б. Дземидока ; пер. с англ. Б.В. Орлова. — Екатеринбург : Деловая книга ; Бишкек : Одиссей, 1997. — 320 с.
2. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства / Р. Арнхейм. — Москва : Прометей, 1994. — 352 с.
3. Вундт В. Фантазия как основа искусства / В. Вундт. — Санкт-Петербург : Товарищество М.О. Вольфа, 1914. — 146 с.
4. Выготский Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. — Москва : Лабиринт, 2008. — 349 с.
5. Гоббс Т. Левиафан, или материя, форма и власть государства церковного и гражданского / Т. Гоббс. — Москва : Мысль, 1991. — 731 с.
6. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие / А. Моль. — Москва : Мир, 1966. — 352 с.
7. Платон Теэтет / Платон ; пер. с греч. В. Сержникова. — Москва ; Ленинград : Государственное социально-экономическое издательство, 1936. — 192 с.
8. Эббингауз Г. Смена душевных образований / Г. Эббингауз // Хрестоматия по психологии памяти / под ред. Ю.Б. Гиппенрейтер и В.Я. Романова. — Москва, 2002. — С. 243—263.
9. Эфроимсон В.П. Генетика этики и эстетики / В.П. Эфроимсон. — Санкт-Петербург : Талисман, 1995. — 288 с.
10. Юм Д. Трактат о человеческой природе / Д. Юм. — Москва : Попурри, 1998. — 720 с.
11. Ярошевский М.Г. История психологии. От античности до середины XX в. / М.Г. Ярошевский. — Москва, 1996. — 416 с. — (Учебное пособие).
12. Baddeley A.D. Human Memory: Theory and Practice / A.D. Baddeley. — Psychology Press, 1997. — 423 p.
13. Beardsley M. Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism / M. Beardsley. — Hackett Publishing, 1981. — P. 614.
14. Berlyne D.E. Studies in the New Experimental Aesthetics / D.E. Berlyne // The American Journal of Psychology. — Vol. 88. — № 3 (Sep., 1975). — P. 520—523.
15. Chatterjee A. The neuropsychology of visual artistic production / A. Chatterjee // Neuropsychologia. — 2004. — № 42. — P. 1568—1583.
16. Cherry K. Perception and the perceptual process / K. Cherry // Psychology. About. — 2013. — 10 p.
17. Gardner H. The Mind's New Science: A History Of The Cognitive Revolution / H. Gardner. — Basic Books, 1987. — 448 p.
18. Klee P. On Modern Art, London, 1948 / P. Klee // Art in Theory 1900—1990: An Anthology of Changing Ideas / ed. by Charles Harrison & Paul Wood Blackwell Publishing ; 2nd edition. — 2002. — 1189 p.
19. Kreitler H. Psychology of the Arts / H. Kreitler, S. Kreitler. — Durham, N. C. : Duke University Press, 1972. — 366 p.
20. Leder H. A model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments / H. Leder, B. Belke, A. Oeberst, D. Augustin // British Journal of Psychology. — 2004. — № 95. — P. 489—508.
21. Martindale C. The pleasures of thought: A theory of cognitive hedonics / C. Martindale // Journal of Mind and Behavior. — 1984. — № 5. — P. 49—80.
22. Plucker J. Edward Bradford Titchener / J. Plucker. — Indiana, 2013. — <http://www.indiana.edu/intell/titchener.shtml>.
23. University of Connecticut (N. D.). Center for the ecological study of perception. — ione.psy.uconn.edu. <http://ione.psy.uconn.edu/>.

Ілона Ткачук

THE COGNITIVE MATRIX AND FRACTAL METHOD OF RESEARCHING THE PROCESS A PERCEPTION OF PAINTINGS

This article represents the cognitive matrix-fractal method for studying the process of perception of paintings. Here is considered a complex of factors that affect this process as well as approaches of separate subjects at researching of this phenomenon. The creation is offered to consider as opened interpretive matrix at different perception levels of various recipient categories. An original research method of the perception process of paintings is presented, which would allow to combine in the artists' and the recipients' multilayer matrices different conclusions of individual disciplines and expert assessments.

Keywords: perception of the work, research method, cognitive, matrix, fractal, aesthetic reaction.

Ілона Ткачук

КОГНИТИВНИЙ МАТРИЧНО-ФРАКТАЛЬНИЙ МЕТОД ІСЛЕДОВАНИЯ ПРОЦЕСА ВОСПРІЯТТЯ ПРОИЗВЕДЕНІЙ ЖИВОПИСИ

Репрезентується когнітивний матрично-фрактальний метод дослідження процесу сприйняття произведених живописи. Розглянуто комплекс факторів, впливаючих на даний процес, а також підходи окремих дисциплін при дослідженні цього явлення. Проілюстровано запропонований метод дослідження процесу сприйняття живописного произведення, який би дозволив совместити в багаторівневих матрицях художника і реципієнта різні висновки окремих дисциплін і оцінки експертів.

Ключевые слова: сприйняття произведення, метод дослідження, когнітивний, матриця, фрактал, естетична реакція.