

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

ІНСТИТУТ ПРАКТИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ ТА АРТ-МЕНЕДЖМЕНТУ
КАФЕДРА МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ЕКСПЕРТИЗИ

Кваліфікаційна праця
на правах рукопису

КАРПОВ Віктор Васильович

УДК 008

ДИПЛОМНА РОБОТА

НЕЙРОАРТ В КОНТЕКСТІ ТВОРЧОСТІ

спеціальність 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво,
реставрація

Надається на здобуття другого освітнього рівня магістр

Дипломна робота містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідні джерела.

_____ В.В.Карпов

Керівник дипломної роботи: Нессен І. І., кандидат мистецтвознавства.

Рецензент: Сиротинська Н.І., доктор мистецтвознавства, доцент.

Київ – 2019

ЗМІСТ

| | |
|--|----|
| ВСТУП | 3 |
| РОЗДІЛ 1. ОБРАЗОТВОРЧА СУТНІСТЬ НЕЙРОАРТУ | |
| 1.1. Ейдетичне відображення світу: від первісного суспільства до сучасності. | 9 |
| 1.2. Еволюція образного мислення в контексті формування естетичної свідомості. | 25 |
| Висновок до розділу. | 38 |
| РОЗДІЛ 2. ТВОРЧІ ІНСПІРАЦІЇ В КОНТЕКСТІ НЕЙРОЕСТЕТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ. | |
| 2.1. Відображення естетичних цінностей в комплексі нейронаукових досліджень. | 39 |
| 2.2. Закони нейроестетики як маркери творчого самовираження людства. | 59 |
| Висновок до розділу. | 73 |
| ВИСНОВКИ | 74 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ | 77 |
| АНОТАЦІЯ | 84 |

ВСТУП

Актуальність теми. За останні десятиліття людство демонструє унікальні досягнення в царині технологічних відкриттів, що виразно резонує з напрямками досліджень минулого століття. Коли буквально сто років тому назад розпочався вік розщеплення атомів і конструювання космічних кораблів, то сучасність суттєво розширила ці межі. З одного боку відбувається активізація проникнення у глибини людського мозку, а з іншого – у висоти зоряних гіперпросторів. І на цьому тлі цілком реально зазвучала тема колонізації Марсу чи занурення у безмежжя підсвідомості, що найвиразніше проявляється в творчих ініціаціях людської уяви. Відтак постає новий напрямок наукових досліджень, спрямований на виявлення глибинних важелів мозкової активності, спрямованої на відображення довколишнього світу у творчому акті. Науковий пошук отримує нове термінологічне уточнення, що визначає врахування психоемоційних та фізіологічних особливостей мистецьких явищ. В такий спосіб постає цілий комплекс нейронаук, серед яких особливого значення набуває новий науковий напрямок – “нейроестетика”. Дослідження еволюції творчого поступу людства з позиції нейроестетичних узагальнень є особливо актуальним, оскільки увиразнює і пояснює ключові зміни в контексті мистецького відображення людиною довколишнього світу. Наслідком цього постає проблема розуміння природи людської творчості, можливості створення внутрішніх образів та їх екстраполяція, що увиразнюється у новий напрям наукового інтересу – “нейроарт”. Нейроарт уявляється як процес біологічного перетворення реальності в уявні внутрішні образи, що утворюються у людському мозку на основі функціональних можливостей нейронних мереж, відображення внутрішніх мислевих дій та психологічних переживань у нових образах. З іншого боку нейроарт являє собою вплив мистецтва на біохімію людини та вироблення його мистецького коду – індокриніація способом мистецтва.

Матеріальним свідченням цього процесу постає художня творчість у її розмаїтті стилів і жанрів.

Мета дослідження полягає у виявленні естетичних особливостей мистецького поступу людства з позиції нейроестетичного сприйняття.

Об'єкт дослідження – еволюція творчих інспірацій в контексті нейронаукових досліджень.

Предмет дослідження – нейроарт, або сутність естетичних цінностей з позиції законів нейроестетики.

Відтак головними завданнями дослідження стали:

– опрацювання спеціалізованої наукової літератури, присвяченої диференціації нейронаук, зокрема нейроестетики;

– виявлення характерних стильових мистецьких рис впродовж розвитку культури людства у віддалені в часі періоди;

– окреслення засад еволюції естетичного сприйняття з позиції соціокультурних пріоритетів різних історичних етапів;

– окреслення естетичних цінностей з позиції нейронаукових студій;

– аналіз законів нейроестетики як еволюційних маркерів людської свідомості.

Джерельною базою дослідження слугували мистецькі твори різних стильових періодів – від первісного віку до сучасності.

Зарубіжна історіографія нейроарту та нейроестетики представлена широким колом авторів, які провели дослідження у багатьох синтетичних напрямках мистецтва і нейронаук. Зокрема, засновник наукової школи нейроартісторії Джон Оньянс/John Onians [79; 80], “Neuroarthistory”; засновники наукового напрямку нейроестетики Семір Зекі/Semir Zeki [83 – 85], «Inner vision» та В.Рамачандран/V. S. Ramachandran [41], «Neurological theory of artistic experience», автори: Девід Фрідберг/David Freedberg, “Empathic response” [65]; Памела Шейнгорн/Pamela Sheingorn, “Cognitive turn in art history”; Аріана ван Хеерден/Ariana van Heerden, “Creativity and flow”; Метью Ремплі/Matthew Rampley, “The seductions of Darwin”; Лукас Кендзьора/Lukasz

Kedziora [73 – 75], “Visuality of the work of art”; Дорота Фольга-Янушевська/Dorota Folga-Januszewska, “Neuromuseology”; Рафаель Розенберг/Raphael Rosenberg, “Eye tracking”; Барбара Стаффорд/Barbara Stafford, “Visual analogy”; Грегори Мінісаль/Gregory Minissale, “Psychology & visuality”; Кайса Берг/Kajsa Berg, “Caravaggio & Neuroarthistory»; Хелен Андерсон/Helen Anderson, «Beginnings of art»; Гарі Малгрев/Harry Mallgrave [78], «Architect's brain»; Ернст Гомбріх/Ernst H.Gombrich [66], «Psychology of art»; Лаурен Голден/Lauren Golden, «Imagination in philosophy, art history and evolutionary theory»; Міхаел Баксандад/Michael Baxandall, «The period eye»; Роберт Солсо/Robert L. Solso, «Cognition and visual art»; Віторіо Галезе/Vitorio Gallese [81], «Mirror neurons and aesthetic experience»; Дахля Зайдель/Dahlia Zaidel, «Neuropsychology of art»; Маргарет Лівінгстон/Margaret Livingstone, «Vision of art»; Патрік Каванах/Patrick Cavanagh, «The neuroscience of art»; Петро Пршибиш та Петро Маркевіч/Piotr Przybysz & Piotr Merkiewicz [82], «Typology of artistic stimuli»; Ерік Кандел/Eric Kandel, «Reductionism and art»; Анджан Сатерджі/Anjan Chatterjee [61], «The aesthetic brain»; Петро Француз/Piotr Francuz, «Imagia», Луїс Мартінес/Luis Martinez «Brain and art»; Марчелло Фріксіоні/Marcello Frixione «Art, the Brain, and Family Resemblances. Some Considerations on Neuroaesthetics» і інші.

Українська історіографія нейроарту та нейроестетики представлена працями Наталії Сиротинської та Віктора Карпова [70 – 72].

Методологічну основу дослідження становить комплексний підхід до вивчення проблеми, що охоплює:

- *мистецтвознавчий* аналіз, зумовлений актуальністю комплексного дослідження мистецтва як засобу пізнання людиною світу;
- *культурологічний* аналіз процесів і явищ людської творчості;
- *структурно-системний* метод аналізу джерел;
- *історико-компаративний* метод аналізу особливостей стилів на напрямків вродовж тривалого еволюційного процесу формування естетичних засад мистецького поступу;

– *евристичний* метод, що сприяє виявленню моделей і символів, що складають основу нейроарту, що забезпечує цілісність і системність еволюції культури і мистецтва;

– *герменевтику* мистецького кодування світоглядних концептів людського буття.

Дослідницькі стратегії при виявленні особливостей виокремлених періодів мистецтва базуються на застосуванні системного та комплексного підходів, що забезпечило встановлення ціннісних суспільно-культурних імперативів в межах історичного розвитку людства. Семіотично-функціональний підхід зумовлений віднайденням знакових зв'язків поміж символами в межах розрізнених в часі періодів. Використання порівняльного і евристичного методів дослідження сприяло виявленню структурних моделей, що відображають особливості функціонування культури на різних її етапах. В цьому контексті використовуємо також прогностичний аспект дослідження, що передбачає осмислення символів, що відображають суспільні взаємини та культурно-мистецькі форми сучасної інформаційно-технологічної цивілізації. Використання вказаних методів дослідження сприяло отриманню власних теоретичних результатів.

Наукову новизну дослідження визначає пріоритет комплексного осмислення мистецтва протягом тривалого історичного періоду становлення і розвитку з позицій досягнень нейрофізіології та формування штучного інтелекту. Обґрунтовано ідею, яка полягає у тому, що результати осмислення сутності нейромистецтва можуть слугувати важливою складовою у дослідженні сучасних культурно-мистецьких здобутків, а також у визначенні ціннісних категорій гіперінформаційного суспільства.

Наукова новизна одержаних результатів також полягає у постановці і розробці актуальної теми, яка в науковому вимірі не отримала всебічного й об'єктивного висвітлення та досліджується вперше.

Відтак у дипломній роботі *вперше*:

– впорядковано і систематизовано спеціалізовану літературу;

– цілісно розглядається еволюція мистецького поступу людства від первісного суспільства до сучасності;

– проведено теоретичний аналіз особливостей естетичного сприйняття різних історичних етапів;

– висвітлено і осмислено специфіку нейронаукових напрямків;

– розглянуто закони нейроестетики та нейроарту в контексті історичних умов розвитку людства;

– проведено герменевтичну інтерпретацію світоглядних і мистецьких паралелей середньовіччя та сучасності.

Теоретичне значення отриманих результатів. Робота розширює існуючу джерельну базу для подальших досліджень мистецької творчості людства в різні історичні періоди з позиції нейроарту та нейроестетичного підходу. Дослідницькими матеріалами можна послуговуватися в наукових розробках із питань історії мистецтв, історії культури, анімації культури та ін.

Практичне значення дослідження полягає в можливості його використання в навчальних курсах: «Історія світової культури», «Історія мистецтв», спецкурсів: «Нейроестетика в комплексі нейронаук», «Історія мистецьких напрямків ХХ століття», «Нейронаукове тлумачення мистецтва», «Мистецька антропологія».

Особистий внесок здобувача. Дипломна робота є самостійним дослідженням. Усі наукові результати отримано автором особисто. Висновки й положення наукової новизни одержані самостійно.

Апробація результатів дослідження. Апробація результатів дослідження здійснювалася на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях:

- II Всеукраїнська науково-практична конференція «Герменевтика в науках про дух» (Харків, 2018);

- Міжнародна науково-практична конференція «Свідомість, мозок, мова: актуальні проблеми та міждисциплінарні досягнення» (Львів, 2018);

- Міжнародна науково-практична конференція «Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність» (Київ, 2018).

Список опублікованих праць, які відображають основні положення дипломної роботи

1.Карпов В.В. Герменевтика мистецького коду або нейроестетика між метафорою та реальністю // Герменевтика в науках про дух: тези доповідей та виступів учасників II всеукраїнської науково-практичної конференції 15-16 березня 2018 року – Харків: Харків. держ. акад. культури, 2018.

2.Карпов В.В. Homo in via: нейромистецтво як маркер еволюції суспільства // Свідомість, мозок, мова: актуальні проблеми та міждисциплінарні досягнення: збірник матеріалів міжнародної науково-практичної конференції (Львів, 19-20 квітня 2018 р.) – Львів, 2018. С. 116 - 120.

3.Карпов В.В. Нейроарт у контексті художньої творчості // Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність. Збірник наук. праць наук.-практ. конф., м. Київ, 27-28 квітня 2018 р. / під заг. ред. В.Г.Чернеця – Київ, НАКККиМ, 2018. С.13

4.Karpov V., Syrotynska N. Neuroart in the context of creativity // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва: наук. журнал. – К.: Міленіум, 2018. – № 1. – С. 21 – 36.

5.Karpov V., Syrotynska N. Medieval and contemporaneity world-visual and art parallels // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва: наук. журнал. – К.: Міленіум, 2018. – № 2. – С. 117 – 183.

6.Karpov V., Syrotynska N. Homo in via: from Plato's cave to the modern neuroscreen // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва: наук. журнал. – К.: Міленіум, 2018. – № 3. – С. 19 – 26.

Структура. Дипломна робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаної літератури, анотації. Загальний обсяг праці 85 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ОБРАЗОТВОРЧА СУТНІСТЬ НЕЙРОАРТУ

1.1. Ейдетичне відображення світу: від первісного суспільства до сучасності.

Куди прямує сучасне людство, відвівши погляд від наскельних малюнків? Ким усвідомлює себе Людина у технократичному світі, озируючись на античні колони і амфори, середньовічні шпилі і вітражі, ренесансні собори і посмішку Джоконди, барокові емблеми і органи, героїку класицизму і сумніви романтизму? Чи відчувають модерні Homo sapiens серцебиття гуманізму?

Ці та багато інших, на перший погляд риторичних запитань, не раз залишалися без розв'язання, проте у пропонованій розвідці спробуємо принаймі частково відповісти на виклики сучасного інформаційно-пресингованого світу, в якому все виразніше відчувається домінування економічних важелів. На зміну культурі приходить культурна індустрія, на зміну індивідуальному – уніфікація, стандартизація, глобалізація, що інспірує керовані процеси культурної універсалізації в умовах бурхливого зростання соціокультурних взаємодій [37, с. 313]. А в гущі цих подій проглядається Людина, яка відважилася на повне перезавантаження власного буття, розірвавши завісу поміж минулим, закарбованим у культурних артефактах і храмових стінах та невизначеним майбуттям, зосередженим у напружених трафіках нейронних хайвеїв головного мозку. В цьому випадку важливим є не лише адекватне осмислення ситуації, але й прогностичний аспект дослідження. Це вимагає врахування інноваційних наукових технологій та відкриттів, які увінчали досягнення тисячолітнього культурного поступу людства, представленого у чисельних мистецьких пам'ятках, суспільних

взаєминах та ідеологічних системах, що поступово формували нашу цивілізацію.

На всіх щаблях цивілізаційного розвитку виокремлюється найхарактерніша ознака глибинної сутності людини – неусвідомленого потягу до творчості, до відображення образів, що відтворювали довколишній світ, символізували ставлення до невидимих небесних сутностей тощо.

Роботи спрямовані на дослідження палеолітичного мистецтва вченими умовно можна розділити на кілька напрямків серед яких структурно-семіотичний підхід (А. Леруа-Гуран, О. Ламінг-Ампрер, Ж. Сове, Маргарет Конки) характеризується розумінням досліджуваного масиву як знакової системи і ратує за звільнення палеолітичного мистецтва від прямих етнографічних паралелей. У дослідженні проблеми нейроарту відзначимо важливість нейропсихологічного підходу Д. Льюїса-Вільямса, Т.А. Доусона та Р. Беднаріка [47], який розуміє палеолітичні знаки як еноптичні явища, тобто картини внутрішньої уяви, і які згодом були спроектовані на стіни печер. Про значення мистецтва давньої людини розмірковує С.А.Яценко, який вбачає у ньому «функцію контакта с миром умерших» [87, 269].

Пошук відповіді на питання виникнення образотворчого мистецтва у первісний період є не тільки ключовою проблемою розуміння його місця і ролі у системі культурних цінностей давньої людини, але й пошуком його першопричин – з'ясування сутності еволюційного «вибуху», що призвів до виникнення мистецтва. Мистецтвознавчий аналіз рідкісних і дуже віддалених за часом пам'яток веде до свідомості первісного художника.

Поступово відбувалася еволюція людини як індивіда, ускладнювалися і вдосконалювалися її біологічні, психологічні, соціальні і культурні сторони життя. Здавалося б, що впродовж зазначеного цивілізаційного поступу від первісних часів аж до сьогодення, людське суспільство нарешті мало б досягти процвітання і забезпечення всіх благ для населення нашої планети. Проте історія за останні 100 років демонструє зворотнє, тож важливо виокремити характерні ознаки найважливіших культурних періодів, що

дозволить не лише окреслити загальні тенденції різночасових зрізів, але й визначити *структурні моделі варіативного мислення людства*.

За останні десятиліття чимало наукових розвідок були присвячені усталенню концепції культури, проте загальна стратегія зводилася до пошуку в ній універсалій, тобто до виявлення тих явищ, які незважаючи на різноманіття звичаїв і традицій різних етносів у всьому світі у всі часи, демонстрували б переконливу тотожність. Докладний огляд цієї методології присутній у праці Кліффорда Гірца «Інтерпретація культур»[8], проте вчений відмовляється від такого напрямку дослідження і пропонує власне розв'язання проблеми. Він пише, що найбільш ефективним засобом аналізу культури є трактування її як чисто символічної системи – шляхом ізолювання її елементів, виявлення внутрішніх взаємовідносин поміж цими елементами із наступною характеристикою системи в цілому у відповідності до центральних символів, довкола яких вона організована, з базовими структурами, зовнішнім виразником яких вона є, а також з ідеологічними принципами, на які вона опирається. Таке формулювання культури приводить до нового визначення людини і зосереджується не на загальних емпіричних аспектах її поведінки в різних місцях та в різні періоди, а на механізмах, завдяки яким поле невизначених вроджених можливостей людини звужується і конкретизується до реальних дій. Тобто, чому із тисячі можливих різноманітних варіантів, людина вибирає саме цей? Частково це визначають обставини, в яких опиняється конкретний індивід та домінуючі символічні системи, які існують в суспільстві. Тому К. Гірц пропонує розглядати культуру не просто як конкретні моделі поведінки (звичаї, традиції тощо), а як набір контрольних механізмів-правил - того, що в комп'ютерній інженерії називають «програмами». В цьому контексті людина постає «твариною», буквально залежною від різних позагенетичених контрольних механізмів чи «культурних програм», що визначають її поведінку. А поза тим соціум у своєму культурному розвитку демонструє різні форми організації суспільства, які у формулюванні К. Гірца базуються на трьох основних опорах: *ідеологічних*

принципах, базових структурах як формах взаємодії елементів системи та центральних символів, і самих *елементах* культури. Якщо посередником поміж цими трьома віхами вважатимемо поведінку людини, а К.Гірц підкреслює, що саме в цьому проявляються культурні форми поруч з різними артефактами та психічними станами, то можна вибудувати схему суспільно-культурного устрою, в якій присутні вищезазначені складові:

1. *Ідеологічні принципи*, спрямовані на культивування особистості, як центру і рушійної сили суспільного устрою та його функціонування.

2. *Базові структури*, як світоглядні домінанти, архетипи і символи, засоби комунікації та функціонування соціуму, визначені ідеологічними принципами.

3. *Елементи* або *культурно-мистецькі форми*, які відображають пріоритети суспільства в контексті його естетичних запитів та уявлень.

Якщо взяти до уваги європейський ареал, то у зазначеній схемі прослідковуємо поступову змінність пріоритетів:

Дохристиянське суспільство (первісне суспільство та античність).

1. *Ідеологічні принципи*: політеїзм – пантеон язичницьких богів.

2. *Базові структури*: міфологія і ритуал як основа комунікації соціуму.

3. *Елементи* або *культурно-мистецькі форми*: засади первісного мистецтва із опорою на характерну ейдетичну виразовість [5; 23] з подальшим утворенням канону краси і доцільності у всіх видах мистецтва в античну добу.

Середньовіччя.

1. *Ідеологічні принципи*: монотеїзм із канонізацією християнства.

2. *Базові структури*: Святе Письмо і обряд як беззаперечний імператив людської екзистенції.

3. *Елементи* або *культурно-мистецькі форми*: естетика християнського сакрального мистецтва, абсолютна перевага духовного над фізичним.

В добу Відродження розпочинається процес секуляризації і піднесення Людини як особистості, що інспірує появу нових культурних форм у християнське суспільство.

1. *Ідеологічні принципи*: Монотеїзм і гуманістичні ідеї.

2. *Базові структури*: світоглядний антропоцентризм, світський мистецький фон і театральність суспільних взаємин.

3. *Елементи або культурно-мистецькі форми*: естетика мистецтва від Ренесансу до романтизму розвивається в межах змінності стилів, але базується на їх конструктивності і визначеності базисних характеристик. Симптоматичним є сам вектор цих історичних змін: від прийняття «людини мірою всіх речей» в Ренесансі – попри бароковий дуалізм добра і зла в людині («Наші чесноти – це частіше за все винахідливо переодягнені вади» - цим афоризмом розпочинає книгу своїх «Максим» Франсуа де Ларошфуко [24], попри ідеал *vir eruditus*, людини освіченої в класицизмі – до месіанізму митців у добу романтизму, схиляння перед креативною силою натхнення.

На межі XIX-XX століття завдяки поступу науки і розчаруванню суспільства в ідеалах, в культурі простежується трансгресивний перехід за межі усталених традицій, що привело до різкої зміни ціннісних орієнтацій [28, 27].

1. *Ідеологічні принципи*: Людське недсвідоме.

2. *Базові структури*: Світ як Текст та Інтертекст, суспільна гра та інваріанти світовідношення, які виходять за рамки формаційних моральних і художньо-естетичних норм, підміна понять (джунглі-Місто).

3. *Елементи або культурно-мистецькі форми*: естетика поліізмів, деструктивність, співмірна з мистецькими засадами первісного суспільства на основі ейдетичної виразовості. Важливо відзначити, що мистецтвознавець Любов Кияновська підкреслює ейдетичне наповнення багатьох мистецьких артефактів останніх десятиліть і пропонує застосовувати термін «ейдетизм» до означення стилю сьогодення. [28, 38]

Науковий поступ кінця XX століття приводить до наступного ущільнення граней людського існування:

1. *Ідеологічні принципи*: Людський мозок – як нейросистема.

2. *Базові структури*: світ як *Екран/Screen*, технологізація і «шоу» як домінанта суспільного глобалізованого простору.

3. *Елементи або культурно-мистецькі форми*: мистецькі форми і суспільні запити зосереджені довкола можливостей *Екрану* впливати на нейропсихологічні рецептори людини.

Елементи або культурно-мистецькі форми: мистецькі форми і суспільні запити зосереджені довкола можливостей *Екрану* впливати на нейропсихологічні рецептори людини, що зумовлює виникнення напряду *нейромистецтво*.

Нейромистецтво – це сучасні мистецькі засоби, які поєднуючи характерні виразові можливості звуку, зображення і тексту формують ідею, яку проєктують на людську підсвідомість, використовуючи для цього чисельні засоби сучасної техніки, представленої в образі *Екрану* (телефон, комп'ютер, телевізор тощо). В такий спосіб людина через *Екран* акумулює у своїй підсвідомості інформацію, яку надалі екстраполює на зовнішній світ, що формує нову реальність людського буття. *Нейромистецтво* – це творення внутрішніх образів у людській підсвідомості під впливом чуттєвого життєвого досвіду і не завжди цей образ може знаходити зовнішню форму, а бути емпатичним.

Зазначене суголосне також і новому погляду на особистість митця у дослідженні Віктора Степурка, який представляє мистецьку інтроверсію як внутрішній творчий імпульс, зароджений у підсвідомості чи надсвідомості митця, як інтенціональність, спрямовану на його внутрішній світ, досвід, чуттєвий характер художньої творчості, що притаманний усім видам мистецтва [46]. В результаті людина опиняється поза суспільством у власноруч створеному світі, в якому мистецтво ототожнюється з внутрішнім станом, відображеним у зовнішніх образах. Це проглядається також і на прикладі тексту, що в сенсі підтексту є образом [45], а отже торкається найтонших нейронних пластів. Це, знову ж таки, спрямовує до дослідження

глибинної природи людських відчуттів та віднайденням шляхів безпосереднього впливу на підсвідоме.

В певний спосіб сутність Екрану постає потужним зовнішнім подразником, що впливає на окрему людину як на індивіда, а глибше, і на все суспільство. Зазначене можна співвіднести із загальним станом первісного середовища, в якому людина пристосовувалася до зовнішнього світу, що також впливав на неї в різний спосіб. Тож в обидвох випадках людина перебуває під дією зовнішніх подразників, що спонукають до постійного пошуку зовнішніх стимулів із пріоритетністю емоційного начала. Можна лише припустити, що потужним поштовхом до створення наскельних малюнків стало насамперед емоційне пережиття, проте й сучасне розмаїття Екранної продукції демонструє пріоритетність емоційного чинника. Відтак емоційна запотребованість визначає найглибший пласт людської сутності, що вимагає все емоційних подразників. В цьому контексті важливою є теорія Дональда Хебба, творця штучних нейронних сіток, згідно з якою нервова система людини задля якісного функціонування потребує безперервного потоку зовнішніх стимулів. Це наштовхує на думку щодо особливо важливої ролі мистецтва, що від найдавніших часів стало засобом самовираження людини. Творче мислення, задемонстроване у чисельних наскельних малюнках, стало найдавнішим свідченням становлення людини як біологічного індивіда *homo sapiens*, відмінного від інших біологічних видів також на рівні інстинктів здатних до самозбереження і розмноження. Відтак завдяки здатності відтворювати довколишній світ, людина виокремила себе в ньому і вперше задекларувала здатність творити. Відтак саме в печерних сутінках були створені мистецькі твори, названі «ейдетичними образами», а етимологічна основа «ейдос» або «образ» найяскравіше проявилася в античності у філософії платонізму. В контексті такої варіативності людського мислення в межах кардинально віддалених періодів площин спостерігаємо діаметральні віхи еволюціонування людини від «ейдетичного» відтворення світу до його пізнання в контексті ідеальних «ейдосів» платонівського вчення,

а відтоді спостерігаємо повільне «сповзання» до емоційно-афективних візуалізованих тяжінь сучасної культури.

Відзначимо, що платонівський «ейдос» як термін античної філософії уособлює особливу дійсність «царства ідей» за межами символічної печери, тобто звичного нам чуттєвого світу, і символізує особливий трансцендентальний світ. Натомість «ейдетика» належить до сфери психології і означає здатність дуже точно відтворювати образи предметів за їх відсутності. Це т.зв. «всеосяжний спогад» (англ. *total recall*), що зберігається в пам'яті завдяки залученню всіх відчуттів людини. Тож спорідненість «ейдосу» та «ейдетики» полягає насамперед у здатності буквально «бачити невидиме». Важливо, що ейдетична пам'ять вповні притаманна дітям і саме цей тип пам'яті домінував у первісному суспільстві, тож в чому проявляється наскільки і первісне мистецтво і сама людина у своїх почуттях є тотожними сучасності? І наскільки відчутними є мистецькі уподобання поміж цими віддаленими в часі періодами, особливо з естетичної позиції *краси*, що зокрема виразно ілюструє порівняння наскельних малюнків з творами Пікассо. І чи можна визначення ейдетичного стилю застосувати до сьогодення, як це пропонує Любов Кияновська? Відповідь на ці питання частково намагається подати новий напрямок сучасної науки *нейроестетики*, що вивчає внутрішні несвідомі механізми формування відчуття прекрасного.

В певний спосіб варто визначити сам «образ» як структурну модель мислення людини і, відповідно, глибше дослідити особливості первісного мистецтва з позиції сутності наскельних образів як мистецьких знаків проявів ейдетичного мислення. Знаків, які в печерні часи виокремили людину у світі, а надалі навпаки – стали символами, за допомогою яких людина відобразила свою єдність з Універсумом. Натомість сучасна людина знову опинилася на роздоріжжі в пошуках власного «Я» у надрах власного несвідомого. В певний спосіб людина, яка вийшла з первісної печери повернулася до власної символічної печери – свого власного мозку. І на цьому шляху поняття «ейдос» стало символом комунікації як із довколишнім та божественним світами, так і

з власним мозком, що в уяві, у снах, чи навіть в момент галюцинацій творить яскраві образи. Власне започаткування цілого спектру нейронаук і дозволило за останній десяток років наблизитися до визначення основних подразників людського мозку стимулюючих творчі ініціації та відчуття краси. Проте в цьому контексті недостатньо враховано досвід первісної культури, що вперше інтуїтивно означила власну присутність мовою наскельних образів. Відтак ейдетичне мистецтво потребує детального ознайомлення. Як пише П. Куценков: «Сучасна і печерна людина, при всіх відмінностях між ними, все ж є представниками одного і того ж біологічного виду, ми успадкували багато якостей свого предка - кроманьйонця, зокрема, здатність творити графічні зображення. Отже, можна припустити, що дещо збереглося від того психофізіологічного механізму, що приводив ці дії в рух. Дивовижно, що сучасна людина споглядаючи наскельні зображення Південної Африки, Сахари, Центральної Азії або будь-якої іншої точки Землі, як правило, здатна їх «зрозуміти». І мова зовсім не йде про достовірні тлумачення значень будь-якої форми. Якраз конкретні значення (якщо вони взагалі є) найчастіше залишаються нерозшифрованими. Справа тут в іншому: ми не відчуваємо емоційної прірви між собою і тими, хто колись створив малюнки на скелях» [23].

Отже, емоційне сприйняття не обмежується часовими рамками і промовляє до нас сьогоднішніх, а відтак людський мозок виявляє здатність навіть на відстані творити аналогічні образні моделі, що відображають певні явища чи речі. Зазначене підтверджується мистецькими артефактами створеними різними народами з різних частинах світу, проте аналогічними за формами, як наприклад піраміди єгипетські та піраміди майя, насипання курганів, кам'яні споруди англійського стоунхенджу і, наприклад, його українського аналога дохристиянської доби:



с. Монастирок, Тернопільська обл.

Виразні аналогії зустрічаємо у культових зображеннях, зокрема, богаворона північноамериканських індіанців і християнських серафимів.



Співпадіння у різних культурах також відзначав відомий антрополог Клод Леві-Строс, тож головним концептуальним акцентом його творчості став аналіз структур мислення і соціального життя, що не залежали від індивідуальної свідомості і вибору. На основі досліджень соціальних і культурних структур Леві-Строс також підкреслював особливу потребу у віднайденні законів порядку, які лежать в основі різноманітних вірувань та інститутів. На цій основі він звертався до міфів, які були одночасно і системами абстрактних відношень і об'єктами естетичного споглядання [25].

Проте зазначеному періоду передувало мистецтво палеоліту, що не володіло мовою, але залишило у спадок надзвичайно виразні зображення довколишнього світу, зокрема тварин.



Первісне зображення

Така мистецька точність пов'язана з особливістю людини палеоліту, що не володіла мовою. Такого твердження притримувався британський психолог Ніколас Хамфрі, який на цій основі прийшов до думки, що людина перш ніж говорити, почала малювати і це визначило специфіку мистецтва цієї доби.

Важливо пов'язати феномен палеолітичного мистецтва з мнемонічною функцією людського мислення – пам'яттю, що дозволяла відтворювати образи більш точно і яскраво аніж наші сучасники. Тож логічно припустити, що механізм запам'ятовування був дещо відмінним від нашого і він отримав визначення «ейдетизм», тобто специфічний вид пам'яті, що дозволяє в усіх деталях із вражаючою яскравістю відтворювати побачене. Ейдетичні спогади відрізняються від звичайних тим, що дозволяють сприймати образ за його відсутності. Вважається, що фізіологічно така риса пов'язана із надлишковим збудженням зорового аналізатора, що зустрічається у дітей до двохрічного віку і є атавізмом у дорослих. Головна особливість пам'яті сучасної людини полягає не в фотографічній фіксації картин реальності, але в класифікації,

сортуванні і переробці максимального обсягу інформації, передовсім, вербалізуючи контекстуальні зв'язки. Тож саме відсутністю мови можна пояснити яскравий натуралізм і афективно-емоційний настрій палеолітичного мистецтва, пов'язаний переважно з мисливськими сюжетами.

Характеристика палеолітичних ейдетичних картин дозволяє виокремити їх характерні риси, зокрема, повну ізолюваність зображень окрім зв'язків за дотичністю, відсутність класифікації за узагальненням діяльності. Тому організація груп наскельних відбувалася лише у спосіб, який можна визначити як метонімічний – схожі елементи зближуються тільки за методом дотичності, немов нанизані одне за іншим ікла. Подібно на «Великому плафоні» Альтаміри зображені численні і абсолютно конкретні особи бізонів, турів і кабанів, які повністю ігнорують одне одного і підібрані за принципом простої дотичності.



Первісне зображення на стінах печери Альтаміри

Варто зауважити, що певним аналогом такого принципу сучасний колаж, що виник на початку ХХ століття і відноситься до художньої течії дадаїзму, що відносився до певного різновиду анархічного світогляду [6]. Дадаїзм принципово відкидав будь який смисл, спонукаючи до смислової анархії, що й зумовило ідею колажу як поєднання різнорідних елементів, наклеєних на

основу. Цей технічний прийом надалі застосовувався і в живописі. Завдяки таким особливостям як структурна фрагментарність та відсутність чіткої композиції, візуально колаж близький наскельним зображенням, що, повторимо, оперує методом дотичності образів на площині.

До особливостей мистецтва палеоліту відносяться також такі риси як вміння розпізнавати невербальні стимули, оцінювати просторові відносини, визначати подібність, відмінності і фізичну ідентичність зображень. Людині палеоліту був доступний зорово-просторовий аналіз, послідовність, одночасність сприйняття і, відповідно, конкретне впізнавання. Зоровому сприйняттю первісної людини бракувало лише тих якостей, що були невід'ємно пов'язані з вербалізацією, тож ейдетичний натуралізм не відповідає сучасному поняттю образу. Була відсутньою певна здатність «перешифровки» – обов'язкової умови створення образів і письма [23]. В цьому контексті варто пригадати переконання Ернста Кассіра в тому, що первісна мова виражала не думки та ідеї, а почуття й афекти [17]. Тож палеолітичні зображення не могли мати ніякого іншого «значення» і «сенсу», окрім як бути продовженням «почуттів і афектів», безпосередньо породжених тактильними або зоровими відчуттями. І тільки в мезоліті зображення стануть знаками, а на зміну почуттям і афектам прийде поняття. В цей період в процесі оволодіння мовою цілісне сприйняття світу пройде фазу розмежування на складові елементи. Про це свідчать дискретні відображення об'єктів полювання на скелях і початок сприйняття одиничних об'єктів в контексті їх первинного означення.

Цікаво відзначити, що такий процес можна пояснити з позиції досягнення нейрофізіологічних досліджень, що надають матеріал для часткової реконструкції еволюції психофізіології сучасної людини в філогенії. Звертається увага на вказівний жест як єдиний з усіх жестів, що не слідував за словом, а передував йому. Так, поєднання зовнішньої мови з вказівними жестами «вихоплювали» з глядацького поля відокремлені об'єкти, а початкові слова вимагали зорового підкріплення. В цьому допомагали реальні об'єкти і

їх зображення, що в цей давній період ще були не поняттями, а лише їх зовнішніми копіями-двійниками. Тому вважається, що зображення верхнього палеоліту є свідченнями епохи первісного означення, коли цілісна картина світу вже піддалася деформації, але ще не склалася в нове цілісне, характерне вже для епохи мезоліту відображення зазначеної, олюдненої реальності, оскільки був відсутній головний сполучний елемент між звуком і річчю – поняття. В такий період виникають також перші кам'яні знаки петрогліфи, що залишалися певними «ознаками» об'єктивно існуючих предметів чи ситуацій.

Ймовірно, саме з таких «ознак» і розвинулися перші знаки, що стало особливістю нового етапу розвитку пам'яті. Пам'ять в основі якої лежали ейдетичні образи, до кінця палеоліту досягла апогею, їй на зміну приходить образна пам'ять, що вимагає зовнішнього асоціативного «підкріплення» у вигляді масок, скульптур або наскельних зображень нового типу. Це означало, що на зміну «афекту» почало надходити розуміння і на цій основі постають первісні архаїчні системи письма – піктограми, що з розвитком мови окрім відображення емоційних образів і знаків, набули значення носіїв певної інформації. Надалі, в період мезоліту в надрах первісного суспільства починає визрівати писемність. Вважається, що мезолітичні зображення сцен боїв або полювання цього періоду є не що інше, як відтворення базових глибинно-синтаксичних структур. Це вже готові піктографічні системи знаків, що достатньо тільки впорядкувати задля отримання справжньої ієрогліфічної писемності. В цьому контексті варто відзначити, що сучасна людина серед чисельних якостей своїх первісних предків зберегла здатність створювати графічні зображення, що отримали відповідне означення як «графіті».

На основі піктограм розвиваються перші ідеографічні системи письма, пов'язані з усвідомленням окремих слів і їх позначенням як окремих понять чи лінгвістичних одиниць. А надалі поняття і образи передаються не за допомогою малюнків, а завдяки звучанню мови, що привело до виникнення алфавіту. Відтоді людина отримує універсальний засіб передачі інформації,

що послуговується графічними і схематизованими знаками і не потребує мнемонічної функції зображень.

Варто відзначити, що в майбутньому алфавітне письмо в певний спосіб повернулося до використання візуального ряду. Первинно це проявилось у використанні поетичної форми акростих - такого способу віршування, в якому початкові літери кожного речення уклалися в окреме слово чи вираз. Один із найдавніших прикладів спостерігаємо ще в старозавітній поезії, зокрема, у 118 псалмі, детально дослідженому львівським літургістом о. Петром Крип'якевичем[22]. Псалом побудований на основі послідовності строф, укладених згідно гебрайського алфавіту із 22-х літер, а структура кожної строфи відповідає восьмеричному принципу – вісім речень кожної окремої строфи об'єднані однією літерою абетки. Тож у кожній строфі одна думка відображається у восьми різних поетичних образах.

Алфавітний акростих використовувався у греко-візантійській гимнографії, де окрім алфавітного, зустрічається вербальний акровірш, що початковими літерами строф складає деякі слова, скажімо, ім'я автора або вислів. Ця практика потрапила і до слов'ян. Збереглася т. зв. «Константинова азбучна молитва» Константина Солунського, в якій початкові слова кожного рядка починаються літерами церковнослов'янської абетки [52]. Найяскравіше візуалізація поезії проявилася в українській бароковій поезії. Зокрема, збереглося декілька віршів Івана Величковського[54], а Дмитро Туптало в такий спосіб сховав поміж літер своє ім'я [50]:

Изсохш**Е** нам се **Р**уцѣ ор**О**си, о мати
Маріє, **О**биль**Н**Ая в вода**Х** благодати,
Душам пал**И**М**И**ам с**Т**Расти**И** огнем, свишше чашу
Студеном под**А**ждь **В**од**И**, пе**Ч**аль видя нашу.

Важливим є зауваження Маршалла Мак-Люена, який відзначає, що людина, отримавши фонетичну абетку, отримала можливість відокремити значення від звучання і перевести звук у візуальний код [30]. В певний спосіб це апелює до давніх форм письма і не випадково на цій основі виникають

окремі види зорової поезії: паліндром, вірш-лабіринт, фігурний, квадратний, узгоджений, паромейський, піфагорейський, вірші-загадки, вірші-ребуси, а також курйозна та емблематична. Головна різниця між ними полягає в методі відтворення зорового образу [43].

Новий етап у розвитку зоропоезії по праву можна пов'язати із футуризмом ХХ століття, що декларував трактування поетичного твору як укладу слів, розрахованих на бачення. Власне це єднало вірші футуристів та засади митців пензля, оскільки уклад літер, складів, слів і шрифтів відволікало увагу від змісту на користь візуалізації насамперед форми.

Такий метод трансформував художню мову і цілу її структуру - граматику, синтаксис, лексику. Це немов повернення до того періоду, коли мова лише формувалася, до стану своєрідної "мовної архаїки", що дозволяє припустити відповідність футуристичної поезії до передвербальних структур мислення [11].

Важливо відзначити, що сучасні дослідники ХХІ ст. порівнюючи палеолітичне мистецтво з психологією сучасної людини, припускають принаймі одну його важливу функцію. Такою функцією вважалася компенсаторна, що дозволяла відобразити надлишок емоцій, пов'язаних насамперед з полюванням. Вже самі сюжети палеолітичного мистецтва засвідчують особливу афективність яскравих ейдетичних картин, пов'язаних з мисливством. Проте поруч із яскравими зображеннями, перші сюжетно пов'язані групи зображень людей і тварин, в тому числі й зображення військових зіткнень з'являються на початку мезоліту. В цей період на зміну дискретності палеолітичного сприйняття приходять єдність, проте вже на якісно іншому рівні і в певній мірі це пов'язано із «переродженням» ейдетичної пам'яті в образну. На цьому етапі ейдетична пам'ять втрачає свою фотографічну точність, натомість нові якості пов'язані із розвитком сприйняття та уяви, а також із здатністю фіксувати складні образи. В цьому випадку мистецтво базується на поєднанні зорових, слухових та інших стимулів, що навіть за умов уникнення одного з них не позбавляє зображення цілісності та значення.

Такий тип образної пам'яті зберігає інформацію у вигляді ситуаційного семантичного поля: досить «потягнути» за будь-який кінець, щоб випадкова асоціація дозволила «розмотати» цілісний образ. В певний спосіб окремі мистецькі напрямки ХХ століття насамперед апелюють до асоціативного мислення, що дозволяє віднаходити інформацію у «деформованому» зображенні.

З усіх трьох етапів кам'яної доби безсумнівно найважливішим є неоліт, в добу якого людина постає справжньою мислячою істотою. Особливою є роль мистецтва цієї доби, основною функцією якого було «пригадування», що було певною прадавньою формою письма. В сучасному світі також використовуються знаки - «бренди», призначення яких полягає у миттєвому пригадуванні або впізнаванні продукції.

Завдяки домінуванню функції «пригадування», мистецтво неоліту для подальших традиційних культур сприймалося за межами естетики і зовсім зникло з появою архаїчних систем письма. В подальшому «митець» просто імітує більш ранній зразок і це дозволяє стверджувати, що в традиційних культурах образ набуває значення шаблону, що укладався століттями і міцно закріплювався не стільки в уяві, скільки на рівні рухомої моторики. В цьому контексті варто відзначити, що в подальшому в античних греків створення мистецьких творів вважалося неможливим без вміння, тому мистецтвом для греків була не тільки творчість (архітектура, скульптура та інше), але й праця для задоволення повсякденних потреб, зокрема, ткацтво, теслярство тощо. З цієї причини виникло окреме поняття «техне», що означало майстерне виробництво будь-чого у майже всіх сферах людської діяльності, відповідало ustalеним правилам і мало творчий характер – на противагу пізнавальній функції. А в середні віки поняття майстерності чи вміння етимологічно породжує терміни «ісихазм» та «аскетизм». Зокрема, ἄσέω означає майстерно і старанно обробляти і прикрашати матеріали; ἠσχημένος – прикрашений, мистецьки прикрашений (частка ἀσχήσας біля інших дієслів завжди означала

«мистецький») і навіть саме визначення філософії означало вправління $\alpha\sigma\chi\eta\sigma\iota\varsigma$ в мистецтві роздумування[10].

Отож, впродовж тисячоліть спостерігаємо проявлення основних рис культури кам'яного віку, найвиразніше проявлених у пам'ятках візуального мистецтва. Цей процес було інспіровано розвитком мови, що формувала поняття й знакові системи, завдяки яким відбувся перехід до складніших мистецьких форм. В цьому контексті важливим чинником стала уява – невидима сила, що детермінує світ і наповнює його естетичним змістом. Впродовж тривалого існування людського виду, насамперед уява інспірує до творчості, а водночас постає символічним носієм інформації, що мігрує з однієї системи знаків до іншої в безмежних просторах людської свідомості. Звідси й таке зацікавлення нейронними глибинами людського мислення, обмеженого лише можливостями власної уяви.

1.2. Еволюція «образного» мислення в контексті формування естетичної свідомості різних епох.

Впродовж століть змінювалися мистецькі уподобання, вдосконалювалася майстерність, накопичувався досвід, в такий спосіб Людина зашифрувала ірраціональні імпульси, пов'язуючи їх з різними станами душі і різними соціальними потребами. Цікаво відзначити, що поруч із візуальною подібністю людей різних епох, суттєво змінювалися уподобання.

Як свідчить наведена ілюстрація, майже незмінними є зовнішність і пронизливий погляд двох жінок, віддалених тисячоліттями, проте, в той же час, мистецтво демонструє постійне експериментування з естетичними канонами, аморфність яких акумулюється у світі уяви. В цьому світі зароджується образність, що проникає назовні в різний спосіб – як творчий акт митця, як сновидіння чи навіть як галюцинація. Тож важливо визначити

наскільки тісно канони краси пов'язані з соціокультурними процесами та релігійними віруваннями. Опираючись на вищенаведену схему, укладену на основі структурних важелів Кліффорда Гірца, детальніше зосередимось на характеристиці естетичних уподобань різних епох європейського ареалу.



*Жіночий портрет.
Фаям, II ст. н.е. та Незнайомка, музей Орсе, 2016 р.*

В античності тривалий час не існувало однозначного канону Краси, тому її у більшості випадків асоціювали з іншими якостями – із правильним чи корисним, з мірою чи доцільністю.

Завше в парі іде – корисне й красне (Періандр Коринтський) [2]. Доказом того, що Краса не пов'язувалася з добродійністю є, зокрема, гомерівський епос про зруйновану Трою через незвичайну Красу Єлени. Показовим є також те, що про естетичні уподобання стародавніх греків дізнаємося з ліричних поетичних творів, в яких краса порівнюється, зокрема із тим, що подобається чи дороге для людини з суб'єктивної позиції особи. Відповідно виник термін «Калон», що з грецької мови перекладається як те, що подобається, привертає погляд і викликає подив, а поруч красивим вважаються і душевні відчуття, не пов'язані з візуальним контекстом. З часом цей грецький, який переважно перекладають як прекрасний чи гарний, отримав широке семантичне поле і

охопив увесь простір семантики – моральну красу, фізичну красу, функціональну придатність [38]. На цій основі первинне трактування Краси виникає на основі відчуття космічної гармонії, у замилюванні поезією, у співмірності та симетрії частин скульптури, у віднайденні відповідної метрики та лексики в риторичі тощо [55]. В такий спосіб грецька культура шукала ідеалу, який втілювався в понятті «Калокагатії», базованої на виразовості і простоті гармонійно узгоджених елементів форми.

Варто відзначити значимість відчуття потягу до прекрасного, представленого у вірші найвідомішої поетеси античності Сапфо, що пов'язувала відсутність цієї якості із смертю і забуттям:

*Вмерши, німо в землі
будеш лежать,
жодного спомину
Не лишивши – до руж
ти не тяглась,
до руж із Піерії,
Їх цуралась, отож –
у темноті
серед Аїдових
Тіней – тінню й сама
будеш блукать
непам'ятливою [42].*

З часом поетичні ідеали Краси доповнялися філософським трактуванням і на цій основі постає канон ідеальної Краси як гармонії елементів, духовності як відображення душі через погляд і Краси як корисної або функціональної значимості. Звідси бере початок універсальне трактування таких естетичних категорій античності як гармонія, пропорційність і сяйво, що не пов'язуються з чуттєвими об'єктами, а існують як відображення ідеального світу Платона в межах універсуму.

Найдетальніше естетичні категорії обґрунтували Сократ і Платон, які вбачали ідеальну Красу в погляді, що відображає душу, в функційності та пропорційності частин в цілому, а також у корисності. Платон також вбачав у спогляданні Краси шлях до добродесності та досягнення безсмертя, що в

майбутньому стане тезою, суголосною християнському вченню: «Якби комусь довелось побачити саме це прекрасне – саме це прозоре й чисте, без всіх отих зайвих додатків, якими є людська плоть, усі барви – [знада для ока], і всіляке інше безглуздя тлінне, – якби комусь вдалось уздріти це божественне прекрасне – єдине і незмінне» [38].

Подібний мотив зазвучав в пізню античність в поетичній творчості Авсонія (бл. 310–394):

*О Всемогутній, кого – осягнуть лиш серцем я можу,
Ти хто не знаний лихим, а добре – праведним знаний!
Ти, чю дивну Красу, чю міру
Ні охопити умом, ані мовою не передати!* [3]

Цілісність античного світобачення була б досконалою, якби не складна система божественного пантеону, де виокремлювалися дві антагоністичні постаті – Аполлона і Діоніса. У цьому протиставленні зіткнулися дві стихії: аполлонічної впорядкованості і діонісійного хаосу й руйнації. У такій взаємодії постає безперервне протиставлення ідеальної гармонії духу та чуттєвого сприйняття. Зазначена конфліктна проблематика тривалий час не отримувала переконливого роз'яснення, тож не випадково найяскравіше спалахнула в ХІХ столітті у творчості Фрідріха Ніцше. Філософ писав: «Було б великим здобутком для естетичної науки, якщо б не лише шляхом логічного міркування, але й шляхом безпосередньої інтуїції прийшли до усвідомлення, що поступальний рух мистецтва пов'язаний з подвійністю аполонічного і діонісійського начал /.../... ці два настільки різні спрямування діють поряд одне з іншим, частіше всього в відвертій сварі між собою, взаємно спонукаючи один одного до все нових і більш могутніх породжень, щоб в них увіковічити боротьбу названих протилежностей, лише на перший погляд об'єднаних загальним словом “мистецтво” [35].

Важлива трансформація античного відчуття Краси як гармонії проявилася в контексті музики в якості та співвідношенні звуків. В такий спосіб поступово вибудовувалися наступні елементи музичного мислення, зокрема,

порядок, числові співвідношення, музичні звуки, пропорція, музичні лади, музичні звукоряди.

Відзначимо, що першими стали вивчати числові відносини на основі музичних засад піфагорейці: пропорції інтервалів, співвідношення довжини струни і висоти звуку, які творили музичну гармонію у тісній взаємодії із поняттям Прекрасного, що в формі різних музичних ладів по-різному впливали на психіку людини. Згідно піфагорейській традиції її душа і тіло підпорядковані саме тим законам, які керують музикою, і ці ж пропорції віднаходимо в космічній гармонії, тож мікро- і макрокосм пов'язані одночасно і математичними і естетичними канонами.

Всі ці якості асоціювалися і були співмірними з будовою людини, з природою і вселенською космічною гармонією. І не випадково навіть термінологічно узгодження космосу етимологічно визначається естетичною категорією, оскільки переклад з грецької мови «космос» означає «прикраса». Як з часом писав середньовічний богослов Ісидор Севільський, немає нічого прекраснішого за різноманіття елементів світу і краси зірок [55, 85]. Відтак не випадково середньовічна культура вповні сприйняла естетичні засади античності, доповнивши їх християнським вченням із виокремленням поняття Краси моральної або Краси духу. А відомий середньовічний богослов Тома Аквінський буквально «переспівав» античний канон краси. Він визначив, що для Краси необхідні пропорційність елементів форми, сяйво, відповідність призначенню або доцільність і моральність або духовність. Відтак всі частини перебувають у гармонії, узгоджуються і динамічно взаємодіють в межах реального та ідеального світів.

Симптоматично, що у віддалені в часі періоди великі мислителі і богослови висловлюють близькі за своєю суттю твердження, які стосуються визначальних ознак значимості Краси. Зокрема, богослов Олів'є Клеман (1921–2009) писав: «Богослов'я ХХІ ст. обов'язково буде богослов'ям Краси, оскільки мова Краси є найбільш зрозумілою й близькою сучасній людині» [20,8]. В цьому був переконаний також і св. Августин (354–430), який ще на

світанку християнства повністю ототожнив абсолютну Красу з християнським Богом і в усіх своїх працях ставив її на один щабель з поняттям «божественної сутності». Богослов переконував, що надання форми і виду матерії здійснювалося передовсім за естетичними канонами, де краса й мистецтво поєднуються у своїй дієвій спрямованості, а віра у цей духовно осяйний і повнозвучний ідеал спонукала святого до створення емоційно яскравих мистецьких образів (Сповідь, X, 27): «Пізно полюбив я Тебе, Красо, така споконвічна й така нова, пізно полюбив я Тебе! І диво! Ти покликав мене і Твій поклик прорвав глухоту мою. Ти заблещув, і засяяв, і прогнав мою сліпоту! Ти розпустив пахощі, а я вдихнув їх, щоб зітхати до Тебе, я шукав Тебе і тепер я голодний і спраглий Тебе, Ти діткнувся до мене і я спалахнув бажанням миру, що даєш його Ти» [1, 193].

Середньовічні апологети християнства вірили у недосяжного Господа, який проявляється по-різному і це відображено у багатоіменності Творця. А одним із найулюбленіших імен Господа стала Краса, тому Бог сам у собі є повнотою Краси у нероздільному онтологічному й особистісному значеннях. Це виразно звучить Діонісія Ареопагіта: «Прекрасне є Началом всього як творча Причина, що все в цілому урухомлює і поєднує любов'ю ... » [4,109].

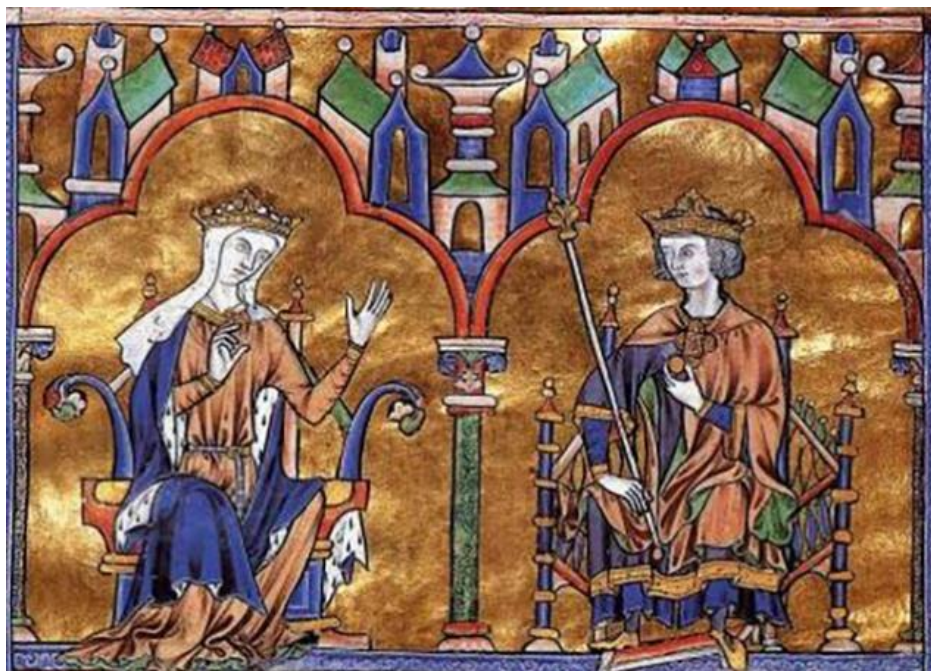
Велич досконалості і краси Всесвіту вперше виразно класифікував Боецій (480–525), який у своїх «Наставленнях до музики» поділив її на світову (*mundana*), людську (*humana*) та інструментальну (*instrumentalis*). Йому ж належать слова про досконалу Красу Творця та сотвореного: «...У Тобі щонайвищого блага Образ, де плями нема; за вірець незотлінне узявши, Вишне, – і цей Красен світ, бо й сам Прекрасний Ти» [7, 88].

Такий погляд західних теологів на тлумачення Краси був схвалений і православними містичами, зокрема, ісихастами, вчення яких передчувало головні риси гуманізму. В цьому контексті знаковою є постать богослова Григорія Палами (1296–1359), який у своєму вченні підносить людину на незвичайну висоту. «Людина, – писав Палама, – цей великий світ, вміщений в малому, є зосередженням воєдино всього існуючого і вершиною Божих

творінь, людина відображає і божественне буття, в ньому ми бачимо Бога» [18, 341]. Це вчення надає твердої богословської основи справжньому гуманізму, виступаючи, певним чином, відповіддю Церкви на загальний інтерес епохи до Людини.

В такий спосіб Середньовіччя, опираючись на засади античної естетики стало основою формування передгуманістичних тенденцій, що проявилось у відчутному зростанні ролі освіти та мистецтва, а також проголошення цілісності Краси зовнішнього і внутрішнього планів. Симптоматично, що сучасна наука притримується твердження, що для найскладніших задач у природі правильним завжди виявлявся той розв'язок, якому була властива найбільша Краса [12, 242].

Варто відзначити, що Середньовіччя, яке тривалий час сприймалося крізь призму помилкового стереотипу «темних віків», навпаки, намагалося оточити себе саявом, яке мов символ небесного світла, проявлялося в мистецтві. Вже у середньовічних мініатюрах зустрічається поєднання чистих яскравих кольорів: червоного, голубого, золотого, срібного, білого і зеленого, без півтонів і пів тіней:



Псалтир Людовіка IX Святого, XIII ст.

В такий спосіб гармонія досягалася завдяки гармонічному співзвуччю тонів, що буквально ілюструвало переконання Томи Аквінського в Красі як у поєднанні трьох елементів: пропорційності, цілісності і ясності/сяйві. Безумовно, що джерелом такої естетики бу Господь, який насамперед ототожнювався із світлом. Звідси походить домінування чистого кольору, а також використання позолоти, срібла і дорогоцінної оздобы як світлоносних джерел. При цьому колір став основою не лише мистецьких творів, але й побутових речей, одягу, зброї, а з часом став набувати символічного значення [53, 255]. Цій темі були присвячені навіть богословські трактати, зокрема, «Колір як джерело Краси» Гуго Севільського (XII), «Зелений колір» Гуго Сен-Вікторського (XII), «Космологія кольору» Роберта Гроссета (XIII), «Метафізика кольору» Бонавентура із Баньореджо (XIII). Остання праця опирається на трактування кольору як джерела Краси, тотожної спогляданню Господа і небесної слави. А поруч Прекрасному протиставлялося зображення жахливих чудовиськ із пекельних підвалин, що трактувалося в контексті діалектичного протиставлення зла добру. Ця теза обґрунтовувалася у трактатах «Чудиська в храмі» Святого Бернарда (XII), «Виправдання жахливого» Олександра з Гельса (XII) та інших. І ці образи не були б такими важливими, якби не трансгресія початку XX століття, що виявила світу темні сторони людської підсвідомості.

Вінцем середньовічної культури стало мистецтво трубадурів і лицарів, що оспівали неземну любов, відображену у почуттях до Прекрасної дами – містичного образу, ідеалу жінки-ангела. Цей образ став алегоричним втіленням складних філософських і містичних понять, тотожних найвищому рівню духовності. Ці мотиви найяскравіше проявилися у творчості Данте (1265-1321), який в образі прекрасної Беатріче вбачав Бога, оспівуючи духовну Красу як відблисків небесного світу.

Всі вищевказані античні та середньовічні категорії Краси знайшли своє відображення в наступні століття. Проте епоха Відродження разом із секулярними процесами доповнила вселенську гармонію відчутним

виокремленням Природи. Тож Краса стала сприйматися як наслідування видимого світу і засіб пізнання надчуттєвої реальності. Ця особливість описана у трактатах «Винаходи і наслідування» Леона Батіста Альберті (1435), «Сяйво вищого блага» Марсіліо Вінчіно (XIV), «Слід твого божественного образу» Сона Колона (1499) та інших. Духовність «світлосяйної» і надчуттєвої естетики виразно заперезеновано у картинах Ботічеллі.



Найбільш відчутно канони Краси змінилися з приходом Реформації та суспільними змінами на межі XVI-XVII століть. Це проявилось у практичності і реалістичності зображень, в ускладненні просторових композицій, відмови від ренесансної пропорційності. Виокремлюється ірраціональний світ людських фантазій, мрій та сновидінь, що перегукується з сюрреальним виміром. На зміну ренесансній ясності приходить вигадка, тривога і постійний пошук нових форм. В цьому контексті символічним твором постає «Меланхолія» Дюрера, що постає символічним переходом до пошуку нових втілень Краси у наступну епоху – добу Бароко.



Барокова добра сформувала нове бачення Краси, яке демонструє надзвичайне вміння метафоричного прочитання сюжетів в контексті антиномічних протиставлень. В цей період прекрасне відображається у жахливому, істина у брехні, життя у смерті смерті тощо. Симптоматичним у цьому відношенні є праця В.Шекспіра «Краса вище добра і зла», в якій розкривається внутрішня діалектика образів і почуттів. Бароковий дуалізм, на перший погляд, вповні розвинувся у класичній раціональності. Проте, разом із *енциклопедичним* культом розуму і зародженням буржуазних смаків приходить стилізована Краса зміненої реальності. Співставляється придворна надмірна краса поруч із Красою стилізованою, трагічною в грецькому значенні слова. Останнє повертає захопленням античністю і новим для суспільства зацікавленням археологією, що осмислюється у трактатах «Правила смаку» Девіда Юма (1757), «Краса античних пам'ятників» (1755) Йогана Вінкельмана і його ж «Чистота ліній. Видатні античні пам'ятники» (1767).



*Й. Г. Фюслі.
Відчай художника перед величчю античних фрагментів.
(1778)*

У XVIII ст. естетичні дискусії набувають нових рис і все частіше апелюють до свідомо нових сюжетів. В цей період в аристократичних салонах обговорюються нові канони Краси, а нові ідеї активно поширюються у зв'язку з активним залученням друкарства. Публікуються такі трактати як «Захоплення уявою» Джозефа Аддісона (1712), «Різноманіття дивних зв'язків. Філософське дослідження про походження і природу прекрасного Дені Дідро (1772), «Досконалість не являється причиною краси» Едмунда Бьорка (1756). А певним підсумком стала праця Е.Канта «Незацікавлене задоволення. Критика здатності судження» (1790), в якій автор стверджує, що в основі естетичного досвіду лежить безкорисне задоволення, отримане в процесі споглядання Краси. Певного перехідного значення набуло визнання Кантом існування ірраціональної «вільної Краси» із невизначеністю дивного і абстрактного поруч з силою безформної та безмежної Природи [55]. Ця тенденція буде підхоплена і розвинута романтиками в контексті зосередження довкола категорії Піднесеного (Возвышенного) в мистецтві. В цей період художники будуть шукати способів відтворення на полотні безкрайніх просторів, пристрастей, емоцій пов'язаних з природою. Про це писав Фрідріх Шиллер у «Прекрасне та Піднесене» (1801), Клеменс Brentano у «Наш досвід

відчуття Піднесеного» (1811). Відповідно трактувався і сам термін романтизму, зміст якого поєднував спрямованість до невідомого, ірраціонального, магічного. Затаких умов Краса поступово втрачає форму, стає хаотичною та втаємниченою, а душа романтичного героя перебуває у меланхолії та владі почуттів. Невипадково Гегель вбачає передвісника романтизму у творах Шекспіра, а Гамлета трактує як прототипа блідого і засмученого романтичного героя. Важливо відзначити одну з головних рис романтизму, яка полягає у пошуках Краси не статичної і гармонічної, але динамічної, що перебуває в процесі становлення. Такий погляд визначає також присутність дисгармонії і безформності, що дозволяє різко змінити античне значення Краси. Якщо у греків Краса ототожнювалася з Істиною, то в романтиків навпаки – Краса породжувала Істину. Ця ідея осмислювалася у працях Фрідріха Шлегеля «Нова міфологія» (1800), Георга Гегеля «Естетичний акт» (1821), а поруч Краси межувала з гротеском та жахіттям, що викликало тривогу, межуючи з трагізмом єдиноможливого розв'язання сюжету – смертю. Зазначене світосприйняття відчутно посилилося із розвитком буржуазного суспільства і капіталістичних відносин на фоні розростання індустріальних метрополій з безликими натовпами. На цьому фоні зародження нових суспільних класів, спрямованих на функціональне сприйняття зовнішнього світу вимагає нової естетики. І на фоні передчуття неминучих змін, наприкінці ХІХ століття виникає ностальгуюча атмосфера Декадансу, яка висуває тезу «Життя як мистецтво». В цьому контексті виникає течія дендизму, як новий спосіб естетично орієнтованого стилю життя, що відображено у праці Шарля Бодлера «Поет сучасного життя. Бездоганний денді» (1869) та в «Краса як спосіб життя. Портрет Доріана Грея» Оскара Уальда (1891). Поступово культ досконалого життя трансформувався в форму протесту проти моралі і звичаїв і це виникнення особливої форми декадентської релігійності. З'являється релігійність «навпаки», що спрямовує суспільство у зворотню сторону до окультизму чи навіть до сатанізму. Звідси підвищене зацікавлення оккультними наукам і проявами демонічного в

мистецтві і житті, що сукупно зумовило появу естетики Зла. Цій темі присвячена відома книга Маріо Плаца «Плоть, смерть і диявол в романтичній літературі».



М. Врубель. Демон.

Містичні одкровення і безконечний пошук істини привели до трансресивних суспільних змін, що визначили основну особливість ХХ століття - неусвідомлене дослідження психологічних асоціацій. Новий підхід до реальності більше не спрямовується до небесних висот, а навпаки, заглиблюється в живу плоть матеріального. В цьому напрямку відчутно вплинули наукові відкриття і розквіт психології, зосередженої довкола дослідження підсвідомих чинників людських дій та уподобань. Відтоді мистецтво постає не стільки як естетична категорія, а як засіб пізнання світу. Цей напрямок отримав особливі умови для досліджень буквально за останні десятиліття в контексті новітніх спеціалізованих напрямків нейронауки. Відтак ХХІ століття впритул наблизилося до глибокого занурення у людське підсвідоме, чия пульсація яскраво втілена в мистецтві.

Висновок до розділу.

Розвиток культури людства демонструє наявність внутрішніх мистецьких паралелей поміж віддаленими в часі періодами. Зазначена подібність інспірована наявністю внутрішніх механізмів, сформованих в умовах первісного суспільства із притаманною йому експресією ейдетичної виразовості. Динаміка таких культурно-мистецьких тенденцій пов'язана з підсвідомими імпульсами людського мозку. Ейдос виявляє внутрішню багатозначність, є категоріальною структурою середньовічних та сучасних філософів, корелює художньо-історичні процеси різних періодів, тож вповні відповідає означенню сучасного стилю як ейдетичного.

РОЗДІЛ 2.

ТВОРЧІ ІНСПІРАЦІЇ В КОНТЕКСТІ НЕЙРОЕСТЕТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

2.1. Відображення естетичних цінностей в комплексі нейронаукових досліджень.

Дослідницький матеріал першого розділу виявляє виразні зв'язки поміж віддаленими в часі епохами. Завдяки «образотворчим» свідченням мистецьких форм відображення людиною світу, навіть впродовж стильових змін та естетичних уподобань, відчувається присутність певної спільної засадничої «матриці». На думку проф. Олега Соловйова, подібну інформацію можна трактувати як певну психічну структуру, в якій ця інформація фіксується саме завдяки суб'єктивній значущості явища, що проявляє себе в емоційній насиченості образу. В такий спосіб емоція постає певним мистецьким інструментом, завдяки якому комбінується зміст результату-образу, а відповідно відображається й суб'єктність людини, яка обумовлює зміст результату творчого акту. Тобто емоція виступає як оператор переробки інформації в нейронних мережах мозку людини, фіксованої в інших структурах мозку. Відтак мистецький образ набуває значення психічної структури, що дозволяє буквально «перекачувати» інформацію із вже неіснуючого об'єктивного минулого у теперішній час задля створення моделей об'єктивно вірогідного майбутнього.

І тільки зараз, в добу новаційних технологій став можливим пошук тих таємничих «кодів», захованих у людському несвідомому, що визначають спорідненість мистецького мислення. Актуальність такого дослідницького напрямку особливо співзвучне пріоритетним векторам сьогодення. Зокрема, за останнє десятиліття інтелектуальний світ демонструє помітне зацікавлення

сутністю людини як індивіда, як члена соціуму, існуючого в шалених темпах гіперактивного технологічного суспільства, що відчутно впливає на довколишній світ і основного т.зв. «юзера» – *homo sapiens*. Зокрема все частіше озвучуються такі теми, як наприклад, тема нещодавньої лекції Андрія Дахнія «Людина початку XXI століття: криза смислів у добу плинності», що відбулася 9 жовтня 2018 року у книгарні “Є” у Львові. Дедалі частіше автори на кшталт Ювала Ной Харарі [57] свідчать про вичерпання потенціалу гуманізму *homo sapiens* і при цьому пророкують настання епохи синтезованої людино-машини, до того ж керованої зовнішніми можливостями повсюдних інформаційних мереж, або алгоритмами. Все це зовсім не викликає оптимізму, тож варто врахувати досвід минулого, щоб відчитати певний «алгоритм» розвитку людської особистості і визначити можливі шляхи уникнення апокаліптичної розв’язки із переродженням ще поки *homo sapiens* в недієздатну *homo limited*. В цьому контексті вивчення особливостей «образотворчого» мислення стане важливою складовою цілісного пізнання можливостей людського мозку та мистецьких уподобань.

Сучасна наука отримала можливість дослідження найглибших ділянок людського мозку як царини пізнавальних і творчих властивостей людини, що передовсім є відображенням *уявного* світу. Саме уява дозволяє вийти за межі реального світу й розкрити незбагнений потенціал ірраціонального мислення й творчого прозріння. Відтак, поняття «уяви» постає символічним інструментарієм нейронних структур людського мозку і незмінним флюгером різноманітних можливостей означення Всесвіту. В такий спосіб виникають новаційні ідеї, активовані завдяки можливостям *нейромистецтва* [72], що актуалізує уявний світ в реальних, але змінних формах, модифікованих у площині людської уяви.

Проникнення у сутність і можливості цього виміру вбачаємо у поступі сучасних досліджень в царині буквально «мозкового інструментарію», що часто маркується термінологічним уточненням-часткою «нейро». Отож, за останні двадцять років досліджень до наукового обігу все частіше проникають

такі визначення як «нейроестетика», «нейронаука», «нейроісторія» чи «нейромистецтво», а також гіпотетичні припущення щодо сутності і перспектив зазначених наукових напрямків, зосереджених довкола функціонування людського мозку та свідомості.

Варто відзначити, що в подібній ситуації опинилися сучасні дослідники генетичних кодів, які розділилися на два табори - прихильників фізіологічних чи анатомічних особливостей людини. Подібна паралель простежується також у здатності людини до експериментування як на рівні людської уяви, так і в ділянці генної інженерії. Як в одному, так і в другому випадку, зміст і форма отримують можливість змінюватися, тож в такий спосіб людина отримує певні важелі впливу на реальність. Зазначене увиразнюється за допомогою простих схем, перша з яких демонструє функціонування людських організмів на генному рівні [32, 240-241]:

ДНК – РНК – БЛОК

або

ГЕН кодує ПОВІДОМЛЕННЯ для створення ФУНКЦІЇ

В такий спосіб поміж фізичним рівнем гену і функцією-наслідком знаходиться інформація як посередник. Аналогічно можна відобразити зв'язок елементів у площині людського мислення, пов'язаного з творчістю:

ПОДРАЗНИК – УЯВА – ФОРМА

За допомогою зазначеної схеми спостерігаємо співдію «подразника», що інспірує «уяву» як спосіб продукування нових змістів, відображення яких стимулює виникнення все нових і нових мистецьких форм.

Важливо відзначити, що зазначена схема суголосна ще глибшому осмисленню, пов'язаному з найціннішим даром, яким володіє людина – свободою вибору. Зазначена якість конкретизована у наступній сентенції: «Між стимулом і реакцією на нього є проміжок часу. У цьому проміжку ми маємо свободу і право обрати свою реакцію. Від цього вибору залежить наш розвиток і наше щастя» [21, 80]. В такий спосіб свобода вибору постає

проміжним етапом поміж детермінованістю зовнішніх обставин і ймовірною реакцією на них [21, 81]:

СТИМУЛ – СВОБОДА ВИБОРУ – РЕАКЦІЯ

Усвідомлення власної свободи не лише змінює людину та її віру у власні можливості, але й робить її відповідальною за власні вчинки, розвиває внутрішню силу і потенціал.

Якщо співставити усі три схеми на одній площині, отримуємо три варіанти осягнення можливостей людини із найважливішою центральною ланкою-посередником, якій притаманна змінність і функція координатора поміж двома сторонами причинно-наслідкового зв'язку:

| | | |
|-----------|----------------|---------|
| ГЕН | ПОВІДОМЛЕННЯ | ФУНКЦІЯ |
| ПОДРАЗНИК | УЯВА | ФОРМА |
| СТИМУЛ | СВОБОДА ВИБОРУ | РЕАКЦІЯ |

Так, *ген* із складним механізмом внутрішніх молекулярних зв'язків (ДНК, РНК) на біологічному рівні, *подразник*, втілений у нейронних ланцюжках головного мозку (нейроінструментарій) та *стимул*, як зовнішні фактори людського життя (умови життя, виховання тощо), сукупно формують базисні структури функціонування людини в суспільстві. Натомість людина, наділена здатністю творити і обирати, сама проектує свій *parvus mundus* – довколишній простір і власну реальність. В такий спосіб вона опиняється у символічному міжзеркаллі – у протиставленні розімкнутих площин часо-простору, які перебувають у постійній взаємодії в межах власного віддзеркалення. Це відбувається крізь призму функціонування свідомості, продукуючої образно-семантичний образ світу чи, навіть, ідеальний культурний простір, в якому перетинаються найглибші рівні людського буття. Одним із шляхів пізнання зазначених процесів є ознайомлення із сутністю *нейромистецтва*, в основі якого лежить здатність осмислення та відображення довколишнього світу завдяки уяві - царині співіснування безконечності технічних інновацій і

мистецьких прозрінь. А з позиції цілого комплексу сучасних нейронаук, уява трактується як невидимий інструментарій людського мозку, що є:

- механізмом комунікації поміж подразниками суспільної запотребованості і очікуваним результатом;

- інструментом інтелектуальної гри, проявленої у конструюванні технічно-цивілізаційних проектів;

- формою суб'єктивної реакції на світ, відображеної мистецькими засобами;

- засобом пізнання і зміни власної особистості людини.

Впродовж тривалого існування людського виду, уява демонструє характерні форми функціонування, постає символічним носієм інформації, що й визначає естетичні уподобання. Звідси й таке зацікавлення нейронними вимірами можливостей людського мислення, що сукупно дозволяють зрозуміти в який спосіб виникає відчуття краси, що визначає естетичні цінності різних стильових періодів чи мистецьких напрямків. Відтак, основи нейронауки постають у співдії наступних чинників:

1. *Історичному* – людина опирається на досвід, збережений у несвідомому людства. На цій основі виникає окремий науковий напрямок *нейроархисторії/neuroarthistory*, запропонований і представлений у дослідженнях відомого історика мистецтва Джона Оньянса [80, 225]. Вчений відзначає недоліки європоцентричного обмеження історії мистецтва і вказує на потребу розширення перспективи до світового виміру із одночасним заглибленням до періоду зародження людини як індивіда. Вчений вважає, що нейроісторія мистецтва здатна поєднати найновіші пропозиції гуманістичних наук, такі як біогуманістика, постгуманістика, гуманістика неантропоцентрична тощо. Він відзначає вирішальне значення розвитку техніки для поглиблення знань про людський мозок: комп'ютерної томографії (КТ), позитронно-емісійної томографії (ПЕТ), магнітно-резонансної томографії (МРТ) та функціонально-магнітного резонансу, що дає можливість контролювати активність нейронів, виявляти принципи їх розвитку та формування зв'язків

між ними. Дослідник визначає ключове для його теорії явище *пластичності*, що трактується як перманентна трансформація мозку в процесі навчання та адаптації і на цій основі формулює поняття *нейропластичності* - здатності мозку змінюватися і створювати нові нервові зв'язки згідно до зміни середовища та подразників, що набувають різних форм стимулювання (образи, звук, колір, рух) [75, 223].

Історичний підхід Дж. Оньянаса базується на переконанні в тому, що вже від античної доби митців цікавило питання механізмів сприйняття краси, тож віссю еволюції стала віра в неусвідомлене знання, яким володіє художник в контексті та вплив несвідомого досвіду. В такий спосіб нейронаука пропонує не лише нову модель мислення, що підсумовує елементи, які складають концепцію суб'єктивності, але є також зручним інструментом/посередником, завдяки якому можна вивчати цю суб'єктивність. Оньянс прихильник індивідуалістичного підходу до розвитку історії мистецтва, оскільки вважає, що сам суб'єктивність особистості сприяє формуванню нейронної мережі. І на підставі цього досвіду, реконструйованого навіть через тисячі років, можна віднайти причини несвідомого натхнення творців. Тому на перше місце в нейроісторії мистецтва дослідник такі основні поняття як *досвід* та *суб'єктивність*. До першого відноситься активна дія подразників, що формують нейронну структуру людського мозку, а до другого – сприйняття, осмислення та переконання.

2. *Інтелектуальному* – певним чином цей чинник базується на особистісному підході митця до відображення в художніх творах власних світоглядних принципів. Зазначена риса особливо характерна для мистецтва ХХ-ХХІ століть, свідомо зосередженого на пошуку нових форм та ідейно-мистецьких засад, що проявилось у численній кількості різноманітних художніх напрямів: сецесія, модерн, символізм, імпресіонізм, фовізм, кубізм, дадаїзм, експресіонізм, футуризм, імажинізм, ташизм, орфізм, сюрреалізм, конструктивізм, абстракціонізм, поп-арт, оп-арт, примітивізм та інші. Всі вони об'єднувалися принаймні за однією важливою ознакою – відмовою від

зовнішньої схожості із життєвими реаліями, тому на перший план виступали такі форми мислення як метафоричність, асоціативність, фантастична образність, чуттєвість, абстрактність, що сукупно асоціюється з інтерпретативним потенціалом людського інтелекту в процесі експериментування із «потоками свідомості», що вповні вписується в сучасне передбачення майбутнього [72].

3. *Естетичному* – виявляє особливості усвідомлення людиною різних форм краси, задемонстрованих в різні часові періоди. Натомість нова наука *нейроестетика/neuroesthetic* робить спробу сформулювати загальні закони виникнення в людини відчуття естетичного задоволення. Творцем *нейроестетики* вважається нейрофізіолог Семір Зекі (Zeki), який, зосереджуючись довкола форм сприйняття образів візуальної інформації, опирається на дослідження нейронних станів, зафіксованих в момент пережиття чи створення творів мистецтва [59, 9]. Методи та техніки емпіричних наук слугують описові і поясненню естетичного пережиття, тож нейроестетика трактується як міждисциплінарна наука із залученням досліджень в ділянці філософії, психології, історії мистецтва та неврології із залученням візуального огляду кори головного мозку. В такий спосіб вивчається зв'язок між нейронними структурами та процесами, формуючими естетичне сприйняття. В подальшому на цій основі Семір Зекі і Вілаянур Рамачандран вибудували відповідні теорії [41]. Тож нейроестетика стала відділом експериментальної естетики - міждисциплінарної форми співробітництва між когнітивною наукою, психологією, філософією та неврологією, що вивчає структуру та функціонування нервової системи. А в 2008 році в Берліні була заснована Асоціація нейроестетики, що належить до Вільного університету Берліна (Charité University Medicine), її метою стала кооперація вчених та художників задля вивчення мистецтва та його сприйняття.

С. Зекі формулює два основних принципи візуального сприйняття: *постійності* і *абстракції*. Перший базується на здатності мозку, незважаючи

на зміни, що відбуваються під час обробки візуальних стимулів (відстань, освітлення, кут огляду тощо) зберігати інформацію про постійні та суттєві особливості об'єкта. Натомість закон *абстракції* свідчить про здатність мозку до ієрархічної координації, застосованої до окремих чисельних елементів, ефективної обробки візуальних подразників і вміння вихоплювати абстрактні поняття з окремих зображень. Роль *уяви* в такому спілкуванні є базовою, оскільки не лише сприяє осягненню багатозначних мистецьких творів, але також дозволяє творчо докомпоновувати прямо невідчитувані праці, що буквально дозволяє отримувати відчуття задоволення.

4. *Емоційно-емпатичному* – пов'язаному з відкриттям Джакомо Різзолатті дзеркальних нейронів в 1990 році [75]. Дзеркальні нейрони є особливим типом моторних клітин, які збуджуються під час виконання певної дії або спостереження за нею. В такий спосіб поруч із можливістю наслідування виникає певний емоційний стан, який Джон Оньянс назвав *емпатичною інтуїцією*. Дослідник звертає увагу на візуальний та неусвідомлений досвід, який можна зрозуміти, знаючи механізми сприйняття та реакції – емпатії, як нового способу виразовості та, перш за все, переживання творів мистецтва [65]. Зазначені переконання Дж. Оньянса відновили зацікавлення суб'єктивним елементом *емоції* в контексті історії мистецтва, а на сучасному етапі *емпатія* є категорією, присутньою не тільки в нейроісторії мистецтва, але в більшості дисциплін з префіксом *нейро*. Емоції виглядають особливо важливими для мистецького сприйняття, оскільки наближають інтерпретатора до описаного твору мистецтва на зовсім іншому рівні, аніж просто методологічний дискурс чи історичний контекст. В цьому й відображається основний зміст *емпатії* - здатності людини до глибокого співчуття, до осягнення буття через інтенсивне емоційне прозріння.

Зазначена структура в контексті нейронаукового підходу до світосприйняття в значній мірі є *евристичною*, а дослідження у цій ділянці аніскільки не скасовують цінності самого мистецтва і не послаблюють відчуттів захоплення художньою творчістю та спілкуванням з мистецтвом.

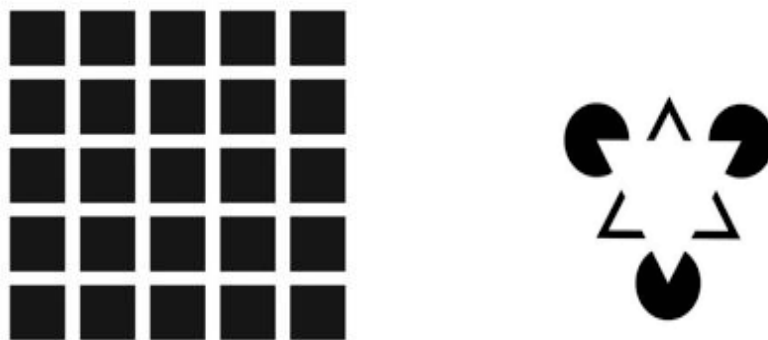
Навпаки, уява посилює емоційну вразливість, увиразнює внутрішній особистісний світ, пробуджує потенційні якості людини і спонукає до дії. В певний спосіб уява є потужним джерелом енергії, захованим у глибинах людської свідомості, впритул пов'язаної з невичерпністю космосу, в якому *homo parvus mundus est*.

Все це спонукає до серйозних досліджень людської свідомості, зосереджених в ділянці нейронаукових відкриттів сьогодення. Зазначений напрямок вимагає міждисциплінарного контексту в рамках співпраці широкого кола науковців: нейробіологів, нейрофізіологів, філософів, психологів, а також істориків різних мистецтвознавчих напрямків. Відповідні дослідження у цій царині забезпечать координацію гуманістичних напрямків визначення природи естетичного пережиття поруч із працею нейронауковців довкола вияву механізмів отримання цього досвіду.

В когнітивних дослідженнях мистецтва естетична складова традиційно визначається специфічною функцією думки чи мозку. З одного боку когнітивно зорієнтована філософія мистецтва концентрується на здатності людського мислення до створення естетичних явищ, тобто роздумування на сутність і функціями мистецтва є природним для людського розуму і пізнання. Піонерські праці на цю тему починаються від Нельсона Гудмена (Nelson Goodman), який в процесі розважань над естетичною концепцією в процесі аналітичних студій над мовою, структурною лінгвістикою і філософським номіналізмом, зробив спробу обґрунтування власної теорії щодо ролі людської думки у створенні пізнаваного світу. На думку вченого підставою для творчості є світоглядні чинники, тому: «Мистецтво не є менш вартісним предметом світотворення, аніж наука»[67, 121]. Для науковців таке визначення часто не є переконливим, оскільки в центрі дослідження є не явища фізичного світу, а наслідки функціонування уяви, що створює образи предметів, людей або ситуацій, які є недосяжними для наших відчуттів. Цікаво відзначити, що філософи, такі як Жан-Поль Сартр, зазначають, що в уяві можна однаково візуалізувати як існуючі об'єкти, так і ті, що насправді не

існують. Друга складність пояснення принципів функціонування уяви полягає в тому, що уява має багато спільного з іншими пов'язаними функціями розуму, такими як сприйняття або пам'ять. Відомий психолог Стефан Кослін (Stephen Kosslyn), який займається процесами уяви більше 20 років, використовує для їх пояснення ту саму модель, що служить для опису процесів зору та функцій пам'яті. А згідно з нейроестетикою художники здатні настільки сильно пробуджувати нашу уяву, що ми бачимо в їхніх творах значно більше, ніж тільки те, що створили їх автори. Тому уява не є однорідною здатністю, це скоріше набір інструкцій, пов'язаних із створенням ментального образу, сприйняттям невизначеності, інтерпретацією інформації та творчим додаванням нових елементів до знайомих об'єктів [82, 53].

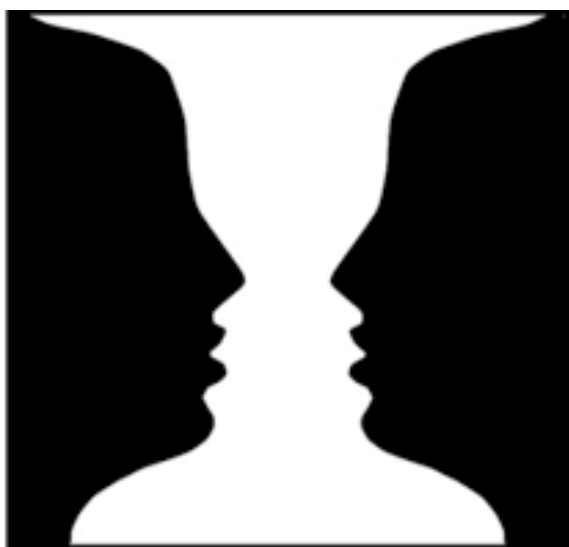
Зокрема, художники у своїх творах здатні настільки пробуджувати нашу уяву, що бачимо більше, ніж створене в реальності завдяки використанню зорових ілюзій. Це добре видно на прикладі решітки Германа, де «бачимо» темні плями на білих перехрестях, або на прикладі «Трикутника» Каніши, де в центрі виділяється трикутник:



Нейрофізіологи пояснюють ці ілюзії явищем т. зв. латерального гальмування в нейронах сітківки або результатом активності нервових клітин у районі потиличної кори. Проте, незалежно від різних тлумачень механізмів впливу ілюзій у мистецтві, певним є те, що за допомогою нейроутворень твiдбувається недостатня активація в лобних ділянках під час сприйняття простих ілюзорних подразників. Звідси візуальна система не отримує можливості повної інтерпретації сенсорних даних: праця уяви і перцептивна

активність є істотно обмеженими і зводиться до створення стабільного образу ілюзорних контурів.

Більш активні процеси внаслідок контактування з мистецькими творами відбуваються тоді, коли в процесі сприйняття ми починаємо інтерпретувати те, що бачимо і гнучко використовуємо ресурси пам'яті при відчитуванні твору. Таким прикладом є ваза Рубіна або картина Рене Магритта.



У першому випадку ми можемо вільно переходити від бачення обличчя до бачення вази і навпаки, а в другому відбувається зміщення амазонки і тла дерев. В цьому випадку задіяні різні ділянки головного мозку, що по чергово інтерпретують форму подразників.

В іншому випадку твори змушують працювати асоціативні зони, оскільки йдеться про картини, створені на зразок існуючих. Таким прикладом є картина Р. Магритта, яка відносить нас до роботи Л. Давида:



David, „Madame Récamier” (1800)



Magritte, „Madame Récamier de David”
(1950)

В такий спосіб мистецтво евристично стимулює ті чи інші ділянки головного мозку, що приносить естетичне задоволення, оскільки в певний спосіб глядач стає символічним «співавтором» твору. Зазначена співдія з цієї причини постає об'єктом сучасних нейронаукових досліджень і виявляє потребу нових методів дослідження історії мистецтва, зокрема з міждисциплінарних позицій.

В цьому напрямку варто підкреслити досвід багатьох відомих дослідників історії мистецтва, кожен з яких залишив відчутний слід, зокрема, Н. Wölfflin (Wölfflin 1967), W. Morganthaler (Morganthaler 1992), А. Warburg (Konteksty 2011), W. Strzemiński (Strzemiński 1974), Е. Gombrich (Gombrich 1981), М. Baxandall (Baxandall 1972), Н. Belting (Belting 2007), G. Didi-Hubermann (Leśniak 2010). Кожен з перелічених дослідників мистецтва використовував тогочасні для нього знання у різних сферах.

Уолффлін/Wölfflin, захоплений відкриттями М. Вертгеймера/Wertheimera, використовував їх для інтерпретації архітектури. Морганталер/Morganthaler, завдяки своїй медичній освіті зумів визнати та оцінити твори Адольфа Вельфі/Adolfa Wölfliego. У свою чергу, Варбург/Warburg спричинився до "відкриття" цілої дисципліни на архетипних, міфічних основах освіти. Його революційні погляди привели до нового візуального викладання історії мистецтва. «Атлас Мнемозіне» (*Atlas Mnemosyne*) – це робота, яка дотепер є

таємницею для багатьох дослідників. Владислав Страмшинський/Władysław Strzemiński, захоплений відкриттями сучасної фізіології, творив праці на основі візуалізації теорії бачення. Ернст Гомбріч/Ernst Gombrich використовував психологію. Баксандалл/Baxandall як перший історик мистецтва, презентував нейронні структури для кращого опису своєї теорії *period eye*, яку докладно описав Джон Оньянс.

В такий спосіб відбувався процес постійного обміну знаннями поміж істориками мистецтва та дослідниками інших дисциплін, що лише стимулювало до праці із залученням методологій суміжних дисциплін. Відкритість та розуміння необхідності збагачення «класичної» майстерні історика мистецтв і привело в подальшому до використання технологічних можливостей, що відчутно вплинуло на залучення нейронаукових студій. Цей напрямок визначив ряд нових дослідницьких напрямків, пов'язаних із віднайденням джерел індивідуального стилю художника, ролі емоцій у творах мистецтва, взаємодія нейронних структур з візуальним полем, феноменом популярності незавершених чи абстрактних творів. Певним чином такий відкритий дослідницький простір підкреслюється словами Анджея Лесняка, у вступі до детального аналізу творчості Ж. Діді-Губермана (Didi-Huberman): «Картина існує як феномен плинний, відкритий, неоднорідний»[73, 72].

Визначений шлях сприяв залученню методології і теорії суміжних дисциплін, зокрема таких як: неврологічна теорія візуального досвіду (Ramachandran, Hirstein 2006), типологія візуальних подразників (Przybylsz, Markiewicz 2006), два шляхи візуальної обробки (Livingstone 2002), дослідження над мистецтвом кінетичним та абстрактним (Zeki, Lamb 1994) і альтернатива для нейроестетики «Імагія/Imagie» (Piotr Francuz 2013).

Важливо відзначити, що співпраця вчених - представників мистецтва та представників пізнавальних наук, дала плідні результати. Девід Фредерберг/David Freedberg (історик мистецтва) та Віторіо Галлізе/Vitorio Gallese (нейробіолог) досліджували проблему емпатії в тлумаченні творів мистецтва (Фредберг, Gallese 2007). Джон Оньянс (мистецтвознавець) та Adam

Zemann (когнітивист) разом опрацювали підвалини нейроісторії мистецтва. А однією з найперспективніших теорій сутності мистецтва став висновок мистецтвознавеця і теоретика Даніель Буте/Danielle Boutet (Boutet 2013), яка запропонувала змінити загальноприйняте сприйняття мистецтва. Дослідниця стверджує, що межа поміж науковим і гуманістичним є надто переоціненою і пропонує модель, за якою мистецтво трактується як конкретна мова опису реальності. На її думку зміст, який знаходиться в мистецькому творі може бути так само вірогідним і об'єктивним як результати емпіричних досліджень.

Важливу роль у розширенні методологічних підходів у вивченні мистецтва відіграв відомий вчений ХХ століття німецький психолог Рудольф Арнхайд - один із засновників психології Гештальт/*Gestalt* і творець майстерні психології особи [74]. Він особливо сприяв залученню психологічних методик і фізіології сприйняття до інтерпретації творів мистецтва, а також його особливо цікавила «візуальність» мистецьких творів мистецтва, що проявилось у його наукових працях «Мистецтво та зорове сприйняття»/*Sztuka i percepcja wzrokowa*, *Зорове мислення/Myślenie wzrokowe* (Arnheim 2011) і в збірці есеїв «Врятувати мистецтво»/*Uratować sztukę* (Arnheim 1992), де дослідник зосередився більше на культурному і психологічному контексті мистецтва. Р. Арнхайд вважав, що «треба відмовитися врешті від претензійних і заплутаних балачок, жонгливання фразами і сухими естетичними поняттями, псевдонауковими прикрасами, педантичною грою з дрібничками, чарівними епіграмами. Наші очі zdeградували до ролі вимірювальних приладів та нездатності виявляти значення у тому, що бачимо. Нічого дивного, що чуємося загубленими серед наявних предметів, які мають сенс лише для нестерилізованої уяви і ми звертаємося до допомоги більш звичного засобу: слова» [5]. Натомість Арнхайд зветь увагу на цілісне сприйняття твору мистецтва.

Серед чисельних напрямків, які демонструє синтез нейронаук, найбільш відповідним в ділянці дослідження мистецьких уподобань є *нейроестетика*. Вона виникла у 19 столітті в складі експериментальної естетики як напрямку

експериментальної психології, що вивчала систематичні рефлексії над красою і була ділянкою філософії. Головне завдання полягало у віднайденні відповіді на питання чому краса і мистецтво приваблюють людей. Відповіді як правило, шукали в теорії мистецтва та психології і тільки наприкінці ХХ століття ці два підходи були методологічно пов'язані нейрофізіологом Семіром Зекі. Вчений трактував ці поняття з позиції нервових станів, які переживала людина в час споглядання або створення мистецьких творів, тому зосереджувався на дослідженні зорової ділянки головного мозку [83]. З цією метою вчений заснував перший нейроестетичний інститут University College London, а в 2008 році в Берліні була створена некомерційна організація "Асоціація нейроестетики", що належить до Вільного університету Берліна (Charité University Medicine) і займається дослідженням створенні і пережиття мистецтва.

Варто відзначити, що перші дослідження в рамках нейроестетики, були проведені в ХІХ ст. Густавом Т. Фехнером (1801-1887), який на підставі своїх перших психологічних експериментів з естетичного спостереження в 1860 році описав естетичне виокремлення пропорції, відомої як «золотий перетин». Вчений виявив, що деякі пропорції та абстрактні форми природньо приємні для наших почуттів, і встановив такі принципи естетичного пережиття: естетичний поріг (пережиття має бути відповідно сильним), єдність в різноманітті (узгодження), єдність і ясність асоціацій [64]. На цій підставі Фехнер припустив, що формальні судження про красу і гармонію можна виміряти, що проклало шлях психологічній естетиці як незалежній науковій дисципліні.

На сучасному етапі експериментальна естетика є ділянкою експериментальної психології і займається не лише візуальним мистецтвом, але й аналізом музичних творів, танців та інших видів мистецтв. А суттєвому поступу у цьому напрямку сприяло відкриття в 1990 році дзеркальних нейронів, що можна порівняти з відкриття ДНК для біології [60]. Відтак замість опертя на розумові здібності людини, нейроестетика зосереджується

на вивченні прихованих нервових структур і процесів, що дозволяють спостерегти зародження естетичного сприйняття.

Нейроестетика стала міждисциплінарною формою співпраці між когнітивною наукою, психологією, філософією та неврологією, що вивчає структуру та функціонування нервової системи. Результати, отримані завдяки дослідженням у зазначених напрямках, переконують, що естетичний досвід корелює з активацією сенсомоторних та емоційних центрів головного мозку [85].

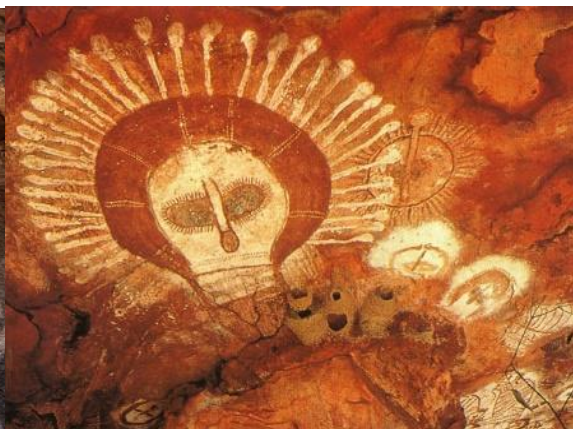
Важливим також є переконаність С. Зекі в тому, що *основна функція мистецтва може розглядатися як та сама візуальна функція мозку - пошук шляхів пізнання світу*. Подібно понятійний і пізнавальний аспект мистецтва увиразнює Жан Дюбуффе (Jean Dubuffet): «Мистецтво - це вічність, інструмент пізнання, інструмент вираження» [62]. Тож мозок немов художник повинен сортувати інформацію видимого світу, щоб мати можливість правильно представляти об'єкти. Важливо, що в цьому процесі мистецький твір передовсім пов'язується з творцем і широким контекстом його намірів і думок. Зазначену думку ще у 1934 році висловив Джон Девія (John Dewey), який підкреслив, що творчість мусить «відтворюватися власне пережиття» [58], тож важливо знати наміри автора, його емоцій й умови, в яких постав твір.

Згідно теорії Вілаянура Рамачандрана та Вільяма Хірштейна (William Hirstein) мистецьке пережиття людини засноване на основних нейронних механізмах. Вони наводять серію евристичних засад, які, на їхню думку, художник використовує свідомо чи несвідомо задля оптимального стимулювання візуальних ділянок головного мозку. Хоча ці засади не охоплюють кожного виду мистецького пережиття, вони створюють основу для розуміння аспектів візуального мистецтва та створення творів мистецтва, а детальне дослідження цих принципів може забезпечити в майбутньому докази визначення окремих ділянок мозку, які відповідають за естетичні ефекти.

Важливо відзначити, що особливістю окремого дослідження Вілаянура Рамачандрана стала апеляція до найдавніших часів. Вчений підкреслює відчутний вплив на людину процесів формування мистецьких якостей первісного суспільства, про що йшла мова у 1-му розділі нашої праці. Дослідник виходить з позиції впливу складних умов виживання первісної людини у небезпечному довколишньому середовищі, що формувало моделі поведінки і звичаї, які в майбутньому закарбовувалися в мозку. Із поступовою втратою відчуття небезпеки, первісні інстинктивні реакції переросли у несвідоме відчуття естетичного задоволення. У праці Вілейянура Рамачандрана «Мозок розповідає. Що робить нас людьми» сформульовано дев'ять законів *нейроестетики*: групування, максимального зміщення, контрасту, ізоляції, пікабу або перцептивного вирішення проблеми, відрази до співпадінь, порядку, симетрії, а також метафори [41], про що докладніше мова йтиме далі. В цьому контексті особливо перспективним є сучасне трактування *нейромистецтва*, що намагається прокласти місток поміж соціумом та світом ірраціональних відчуттів, найяскравіше відображених на крайніх точках діаметральної площини: первісного і сучасного світів. В певний спосіб зазначені періоди характеризуються подібним станом людини, зосередженої передовсім на внутрішніх відчуттях. Ймовірно в такий спосіб постали перші «абстрактні» твори первісної людини.



Палеоліт, Африка.



Палеоліт, Австралія.

Відлік входження Людини у світ власної загадкової ірраціональної сутності – її несвідомому, можна сміливо датувати трансгресивним культурним зламом на межі XIX-XX століть, що проявилось у появі неймовірних мистецьких комбінацій, що спроектували культурне тло майбутніх десятиліть. Така ситуація впритул пов'язана із внутрішньою зміною самої Людини, яка постала цілком у новому образі, про що влучно висловився К. Гірц: «Якщо XVIII століття створило образ людини як оголеного філософа, яким людина поставала, знявши з себе костюми культури, то антропологія кінця XIX і початку XX століття змінила цей образ на образ *преображеної тварини*, якою ставала людина, надівши їх на себе назад» [8]. Це виразно засвідчено різким руйнуванням усталених традицій, втілених в архітектурі, скульптурі, малярстві, музиці тощо. Під шквальним потоком культурних новацій розмилося й саме поняття «стилю» – як добре настоящего і визрілого свідчення титанічної праці творчої спільноти багатьох поколінь. Як наслідок, на зміну тривалим стилям і течіям попередніх епох, прийшли наступні мистецькі відгалуження: сецесія, модерн, символізм, імпресіонізм, фовізм, кубізм, дадаїзм, експресіонізм, футуризм, імажинізм, ташизм, орфізм, сюрреалізм, конструктивізм, абстракціонізм, поп-арт, оп-арт, примітивізм та інші. Всі вони об'єднувалися принаймні за однією важливою ознакою – відмовою від зовнішньої схожості із життєвими реаліями, тому на перший план виступали такі характерні форми мислення як метафоричність, асоціативність, фантастична образність, чуттєвість, абстрактність тощо, що сукупно асоціюється з характеристиками ейдетичної виразовості. А поруч подібний деконструктивізм передбачав лише «складний букет» неформлених можливостей, стимулюючий інтерпретативний потенціал [17,137].

Симптоматично, що аналогічний вихід за межі видимого або об'єктивного спостерігається в покроковому поступі й точних наук. Зазначену особливість у співставленні з музичними новаціями зауважила Ірина Тукова [49], яка відзначає першу третину XX століття як час кардинальної перебудови наукової парадигми, коли на зміну класичній (механістичній) прийшла

некласична (релятивістська) картина світу. Це також відобразилося і в мистецтві, що підтверджує співставлення непов'язаних, на перший погляд, паралельних новацій науки та музики:

- | | |
|--|---|
| 1900 – квантова гіпотеза Планка; | 1913 – маніфест «Мистецтво шумів» Л. Руссоло |
| 1905 – спеціальна теорія відносності; 1916 – загальна теорія відносності А. Ейнштейна | 1913 – перший додекафонічний твір А. Веберна (Оркестрова п'єса №1) |
| 1911 – планетарна модель атома Е. Розерфорда | 1910-ті – техніка синтетакорду М. Рославца |
| 1913 – модель атома Н. Бора | 1918 – ультрахроматизм І. Вишнеградського |
| 1922-1924 рр. – перші нестационарні рішення рівнянь А. Ейнштейна, А. Фрідмана, які започаткували формування теорії нестационарного Всесвіту | 1919 – тропи Й. Хауера; 1919 – створення Л. Терменом терменвокса; початок 1920-х – мікротонова система А. Хаби |
| 1927 – остаточне формулювання копенгагенської інтерпретації квантової механіки (у тому числі принципу додатковості Н. Бором та принципу невизначеності В. Гейзенберга | початок 1920-х – метод композиції з дванадцяттю співвіднесеними між собою тонами А. Шенберга. |
| 1929 – закон загального розбігу галактик Е. Хаббла | 1928 – поява «хвиль Мартено» |
| | 1929-1931 – «Ionisation» Е. Вареза. |

Все це свідчить про буквальний злам суспільної свідомості ХХ століття, що потребує нових методів дослідження сучасного мистецтва із врахуванням найглибших дієвих чинників людського мозку. Тож природною є поява у цьому напрямку новітньої науки – *нейроестетики*, яка виникла на основі пошуку несвідомих джерел мистецьких імпульсів, прихованих у глибинах

людського мозку. В цьому контексті, роздумуючи над причинами появи наскельних зображень варто підкреслити ймовірність впливу емоційного чинника або як зазначалося вище зі слів Олега Соловйова [44] – значущості емоційно насиченого образу. В такий спосіб емоційні подразники зовнішнього світу втілювалися в наскельних образах, що поставали первісними стимуляторами нейробіологічної системи підкріплення. Мова йде про відкриття в 2001 році стенфордським нейробіологом Браяном Кнутсоном нейромедіатора дофаміну, який відповідає за передчуття задоволення [31]. Відтак було відкрито область мозку, яка була частиною найпримітивнішої мозкової структури, яка виникла задля активізації наших дій і в першу чергу торкалася емоційної сфери. В такий спосіб, ще раз підтверджуємо тезу щодо емоції як певного інструменту, що виконує принаймі дві функції. З одного боку, візуалізуючись у наскельному зображенні стимулює первісну людину до дії – полювання – задля отримання задоволення, пов'язаного передовсім із добуванням їжі, а з іншого боку – у своєму сюжетному повторенні в умовах первісної доби, формує визначений образно-інформаційний зміст, що з часом набуває значення певного естетичного коду як певної психічної структури. Тож не випадково дослідження джерел естетичних відчуттів людини виявило тісний зв'язок на рівні несвідомого з досвідом функціонування первісного суспільства. Зважаючи, що основним завданням первісного соціуму було виживання у небезпечному довколишньому середовищі, всі реакції були спрямовані на формування визначених моделей поведінки і звичаїв. З часом це закарбувалося у мозку людини і лише сучасні дослідники вперше висловили припущення, що із поступовою втратою відчуття безпеки, первісні інстинктивні реакції переросли у несвідоме відчуття естетичного задоволення.

В цьому контексті особливо перспективними є нейроестетичні дослідження, що намагаються прокласти місток поміж соціумом та світом ірраціональних інтенцій та відчуттів, найяскравіше відображених на крайніх точках діаметральної площини: первісного і сучасного світів. Над цією неосяжною відстанню у сотні тисяч років простяглася різнобарвна культурна

аура, що в особливий спосіб зберегла правдиву інформацію в надійних закутках нейронних сплетінь. В цьому й полягає одне з завдань *нейроестетики*, що у своїй перспективі сприятиме глибшому пізнанню людиною своєї сутності.

2.2. *Закони нейроестетики як маркери творчого самовираження людства.*

Озираючись з тисячоліть, виявляємо цілеспрямований поступ науки й культури. Цікаво спостерігати як на цьому шляху змінюються умови життя, суспільні взаємини чи канони краси, проте не змінюється сутність людини, захована у глибинах пнесвідомого і відображена в метафоричній площині промовистих символів. Це дозволяє об'єднувати неспівмірні, на перший погляд, явища, пов'язані з віддаленими у часі епохами і приналежні до різних світоглядних систем, з різними життєвими пріоритетами й соціокультурними формами, технічними можливостями і термінологічними маркерами тощо. На цьому тлі найвиразнішим і найдивовижнішим здобутком людства постає мистецтво – невичерпне емоційне джерело натхнення, інтелектуальної гри або форми пізнання і відтворення світу. Зазначене розмаїття виразно проявилось в різних проявах естетичного усвідомлення краси, а сучасна нова наука *нейроестетика/neuroesthetic* робить спробу сформулювати загальні закони виникнення в людини відчуття естетичного задоволення.

Творцем *нейроестетики* вважається нейрофізіолог Семір Зекі (Zeki), який, зосереджуючись довкола форм сприйняття образів візуальної інформації, опирається на дослідження нейронних станів, зафіксованих в момент пережиття чи створення творів мистецтва [59]. Методи та техніки емпіричних наук слугують описові і поясненню естетичного пережиття, тож *нейроестетика* трактується як міждисциплінарна наука із залученням

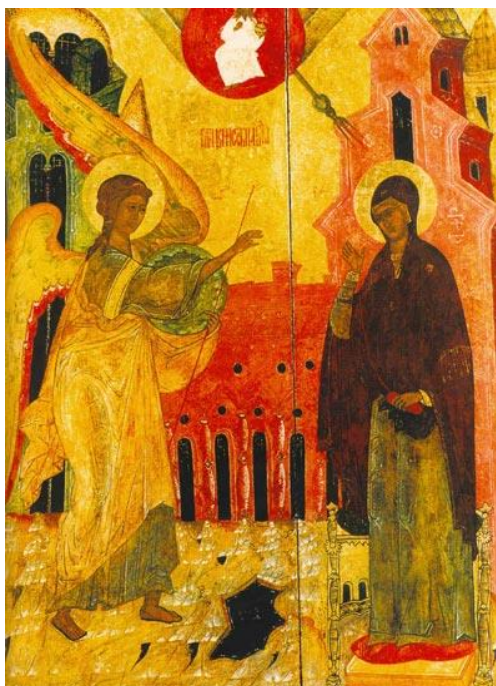
досліджень в ділянці філософії, психології, історії мистецтва та неврології із залученням візуального огляду кори головного мозку. В такий спосіб вивчається зв'язок між нейронними структурами та процесами, формуючими естетичне сприйняття. В подальшому на цій основі Семір Зекі і Вілаянур Рамачандран вибудували відповідні теорії, найдокладніше представлені в одноосібній праці В. Рамачандрана «Мозок розповідає. Що робить нас людьми» [41]. В ній сформульовано дев'ять законів естетики: групування, максимального зміщення, контрасту, ізоляції, пікабу або перцептивного вирішення проблеми, відрази до співпадінь, порядку, симетрії, а також метафори. Зазначені закони ґрунтуються на основі трьох базових запитань: що є внутрішньою логічною структурою тієї особливості, яку ви розглядаєте, в чому полягає біологічна функція, заради якої ця особливість еволюціонувала і як нервовий механізм в мозку втілює цю рису або закон.

Закон групування.

Закон актуальний для просторових ландшафтних меж і базується на поєднанні мозком видимих поміж деревами фрагментів тварини, що дозволяє визначити її як хижака або здобич. Це дозволяє врятувати людське життя від смерті або голоду, натомість на нейронному рівні відбувається буквально «склеювання» сигналів різних ділянок мозку і формування з них одного об'єкта. Закон групування був відкритий гештальт-психологами на початку ХХ століття, зокрема, його виразно ілюструє зображення далматинця:



Якщо уважно подивитися на малюнок, то за короткий час ми починаємо групувати плями в один об'єкт і отримуємо собаку-далматинця, яка щось винює на землі. В момент отримання цієї картинки наш мозок відчуває задоволення. Подібний метод «групування» в просторі окремих елементів часто використовувався художниками як композиційний засіб, зокрема, використовувався колір:



Благовіщення

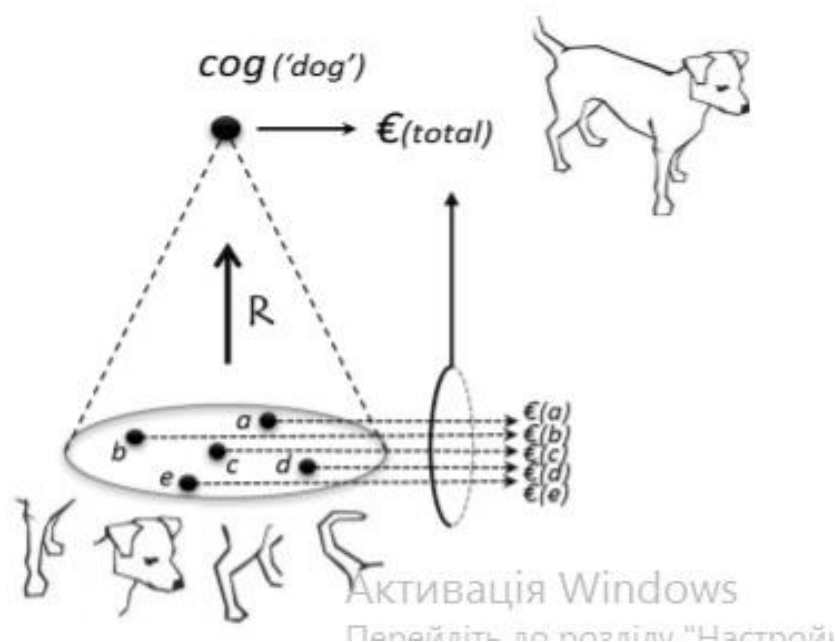


Інтер'єр

На несвідомому рівні наш мозок отримує задоволення від узгодження окремих кольорових плям, які композиційно об'єднують простір у зображенні або в інтер'єрі.

Стосовно причин виникнення такого сприйняття розрізнених елементів, відповіддю є первісні умови життя, що вимагали від первісної людини швидкого впізнавання посеред листя за одними лише фрагментами або хижака, або тварини, що слугувала їжею і, відповідно, слугувала виживанню. В таких умовах і розвивався людський мозок, буквально групуючи нейронні імпульси в один образ. Згідно дослідженням нейробіологів, нейрони різних ділянок мозку з різною силою реагують на фрагменти зображення, проте коли окремі частини групуються в один образ, ланцюг реакцій синхронізується і

забезпечує процес впізнавання.



Ймовірно, з часом здатність швидкого групування окремих елементів в одне впізнаване зображення переросла у відчуття задоволення і закріпилася в нашому мозку.

Цікаво відзначити заувагу Рудольфа Арнхайма щодо звички людей з'єднувати зірки в сузір'я, як, наприклад, Великої Ведмедиці. У пошуках відповіді вчений посилається на експеримент Пола Вайса/Paula Weissa, який використовував сім крапель солі срібла на желатиновій пластині, змоченій в розчині хрому. Поступово, поруч із повільним розчиненням крапель, періодичні концентричні кільця нерозчинених срібних хроматів формують сім плям в такому порядку, що викликає у сприйнятті людей враження споглядання за сузір'ям [5]. Відтак Вайс/Weiss висуває припущення щодо впливу динаміки мозкових структур на керування баченням людини.

Закон максимального зміщення.

Цей універсальний закон пов'язаний з реакцією нашого мозку на перебільшені подразники і найпростішим буде всім добре відомий приклад карикатури, що схоплює і в перебільшений спосіб підкреслює суть предмету чи особи. Цей ефект називається максимальним зміщенням, а його відкриття

пов'язане з реакцією тварин на предмети годування. Зокрема, біолог Тінберген вивчав процес годування сріблястих чайок, мати яких мала на дзьобі яскраву червону пляму. В процесі експерименту виявили, що пташенята реагували саме на плями, тож маючи можливість вибору, замість пташиного дзьобу з одною червоною плямою, вибрали дерев'яну палицю з трьома червоними плямами. В такий спосіб було виявлено т.зв. ефект максимального зміщення, який привертає увагу і подразнює певні ділянки мозку, приносячи задоволення. Подібним чином працює і абстрактне мистецтво, впроваджуючи в дію «ультранормальний» подразнювач. Таке пояснення наразі є єдиною адекватною теорією, яка може запропонувати пояснення отримання задоволення абстрактного мистецтва. Ймовірно, шляхом інтуїції Пікассо чи Генрі Мур потрапили в зображальні першоелементи людського сприйняття, закарбовані в ділянці нашого несвідомого і на цій основі створили мистецькі подразнювачі, які активують певні зорові нейрони нашого мозку набагато потужніше, аніж реальні зображення, в чому й полягає суть абстрактного мистецтва.

Дієвість закону максимального зміщення виявляємо дуже часто і в різних площинах. Зокрема, в культовому аспекті він підкреслює особливо значущі риси богів чи святих, натомість у світському житті часто виступає еталоном краси і зовсім не пов'язаний із часом чи соціальними ознаками, що визначає його універсальність.



Венера палеоліту



Венера В. Архипенка



Видовжена шия як канон краси,



«Жанна» Модільяні

Закон контрасту.

Значення контрасту добре зрозуміле, він створює межі і відокремлює фігури на будь-якому фоні, а при збільшенні контрасту відповідно пропорційно привертається й увага. Це пов'язано з тим часом, коли наші первісні предки в затінках відшукували плоди на зеленому фоні природи. Цей закон певним чином пов'язаний із законом групування, проте поміж ними є велика різниця. Закон групування призначений, передовсім, для ландшафтних просторів, тоді як закон контрасту для суміжних ділянок.



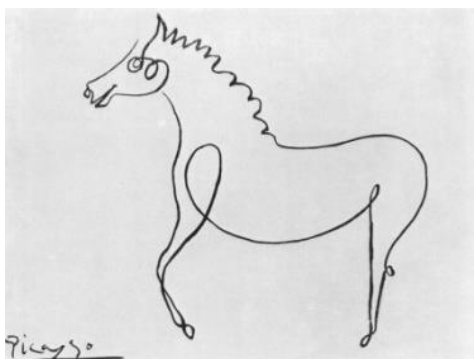
Молодість. Худ. В.Михальчук. 2015.

Закон контрасту часто використовується як засіб привертання уваги в

сучасному мистецтві, поєднуючи невідповідні форми, кольори чи характерні якості предмету.

Закон ізоляції.

Закон ізоляції діаметрально протилежний закону максимального зміщення, оскільки у них різна мета. Якщо максималізм наближений до гіперболізації, то ізоляція навпаки – до применшення. Іноді простий ескіз викличе більше емоцій, ніж кольорова фотографія цього ж предмету. Це відбувається з тої причини, що клітини нашої первинної картини, де відбувається рання стадія зорового процесу, сприймають тільки лінії. Окрім того повноцінна картина розсіює увагу довкола композиції, матеріалу, кольору та інших деталей, а один аспект автоматично зосереджує увагу на одиничному, зокрема, на формі, якщо виокремлено контур.



Пікассо



Наскельне зображення палеоліту

Прийоми тушування контуру звільняють увагу на зосередженні довкола простору кольору. Дослідження засвідчують, що подібно малюють люди з проблемним розвитком окремих частин мозку, зокрема, аутисти. Зазначену особливість можна пояснити ейдетичним станом пам'яті, про що йтиме мова нижче.

Закон пікабу або вирішення проблеми сприйняття.

Зазначений закон базується на впізнаванні предмету, прихованому від ока,

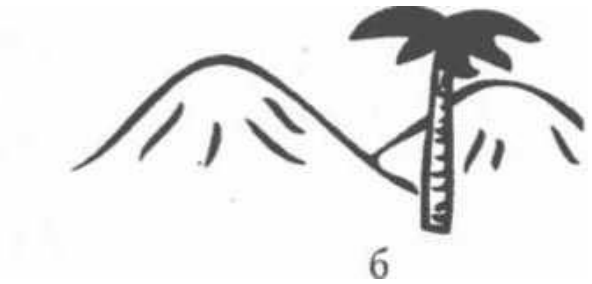
що також приносить задоволення, оскільки людину приваблює розгадування різнопланових завдань. Цей закон відмінний від закону групування, оскільки не пов'язаний з небезпекою, натомість пов'язаний із спогадами та очікуваннями, прообрази яких зберігається в пам'яті. Це подібно до схеми роботи мозку, згідно якій зорова ділянка звертається до нижчих ділянок за ймовірними проєкціями, а віднайдення відповідної приносить відчуття задоволення. В цьому, зокрема, полягає отримання естетичного задоволення від споглядання прихованих рис обличчя за вуаллю чи впізнавання предметів за присмеркова ними контурами.



Подібне сприйняття вимагає не лише певного багажу знань, але також сприяє розвитку уяви.

Закон відрази до співпадінь.

Закон стосується насамперед просторових зображень і виник на основі типового розміщення візуальних просторових картин. Це стосується неприйняття мозком унікальних точок зору і надавання переваги більш природному розміщенню елементів, а відтак і більш правдоподібному. Це відчутно на прикладі нижченаведеного зображення, що порівняти природність правого зображення із штучним дотриманням симетрії лівого, а відтак і естетично неприємного для споглядання.



Закон порядку.

Напроти́вагу попередньому закону, що стосується, насамперед, візуальних ландшафтів, закон порядку передбачає також і суб'єктивні потреби у впорядкуванні, ритмі, повторі (текстів, орнаментів, обрядів тощо). Впорядкованість, ймовірно, відображає глибинну заповневаність зорової системи в економності процесу обробки зорового сигналу, а також відображає первісні форми об'єднання соціуму довкола ритуальних практик з ужитком повного комплексу мистецьких елементів.



Орнамент грецький



Орнамент арабський

Закон симетрії.

Привабливість симетрії має два пояснення, пов'язані з еволюційними причинами. Перша базується на основі зорового пошуку важливих біологічних об'єктів, таких як здобич, хижак, індивід цього ж виду, самець або самка, що забезпечує продовження роду. Друге пояснення базується на соціологічних опитуваннях, які встановили, що симетричні обличчя подобаються найбільше, що символізує здоровий індивід і є маркером міцного здоров'я. В такий спосіб зорова система закріпила естетичний ефект за споглядання симетричних партнерів. Проте важливим є той факт, що правило

симетрії відповідає тільки одиничним об'єктам, але не багатопредметному простору. Відомо, зокрема, що предмети, розміщені в кімнаті ідеально симетрично втомлюють, оскільки мозок не любить співпадінь, як про це йшлося вище.

Закон метафори.

Використання метафори пов'язане з мовою, проте вона присутня також у візуальному мистецтві. Зокрема, В. Рамачандрян наводить приклад космічного танцю Шиви.



Космічний танець Шиви.

Статуетка зображає танцюючого Шиву і є буквально метафорою танцю Всесвіту, руху і енергії космосу. Творець цього сакрального предмету передав цей рух завдяки майстерного використанню багатьох прийомів – центробіжного руху рук і ніг Шиви, а також зворотнього руху завитків, які хвилеподібно плывуть над його головою. Кільце вогню символізує вічну циклічну природу сотворення і руйнування Всесвіту, тому одна з рук Шиви тримає барабан як символ биття пульсу живих істот, а інша утримує вогонь, який не тільки наповнює Всесвіт енергією, але й знищує. В такий спосіб метафорично відображено рівновагу вічної взаємодії циклів творіння і знищення, а людина трактується частиною космічного розпаду і частиною космічного танцю самого Шиви, що дарує безсмертя і єднання з найвищою

істиною.

В певний спосіб подібно трактується міфологічний птах Фенікс, який згораючи постає з попелу, щоб знову згоріти і так метафорично відтворюється процес вічного оновлення та безсмертя.

Директор і засновник (2003) Інституту нейроартес/Instituto de Neuroartes [86] Люк Деллану упродовж багатьох років цікавиться тематикою пов'язаною із мистецтвом та його сприйняттям, а також психічним здоров'ям людини. Він досліджує людське сприйняття, способи взаємодії мистецтва та психічного здоров'я у соціальному контексті, а саме: індивідуального та колективного благополуччя.

Дослідження у цій царині Люк Деллану проводить у колаборації із вченими, художниками, філософами, фізиками, неврологами, лікарями, біологами, психологами трьох континентів. Міжнародна колаборація вчених отримала назву пост-матеріалістична ініціатива "Нейроартес". Вона передбачає формулювання нових ідей щодо людського сприйняття, уяви, освіти, знань та її мети, мудрості та індивідуального та колективного благополуччя. Інститут виник як природне продовження цієї активної мережі: він запрошує до діалогу з метою на практиці реалізувати власні рефлексії та ідеї.

Люк Деллану відзначає різні традиції мислення і пропонує рефлексію на те, як зрозуміти людський розум і свідомість на основі квантової механіки та буддистських традицій Йогакара і Мадхьямака. Встановлення діалогу між різними традиціями мислення на його думку відкриває нові можливості для розробки міждисциплінарних підходів дослідження на основі плюралістичної гносеології.

Термін "Нейроартес", за Л. Деллану, означає показ квантових зв'язків між людським мозком, нервовою системою, тілом, художніми образами, які свідомість структурує і конструює. Лейтмотивом дослідження є те, як різні інтерпретації квантової механіки пов'язані із кількома східними філософськими школами, нейронаукою та квантовою біологією можуть допомогти у розробці соціальних програм.

В інтепретації Інституту Л. Деллану нейроарт розглядається як інструмент духовного розвитку людини, як процес трансформації людини через мистецтво та під впливом мистецтва, що відкриває перспективи досліджень у медицині, психології, психіатрії, антропології, економіці, культурі і мистецтві.

Люк Делану визначає фундаментальні, на його думку, аспекти нейроарту: постматеріалізм, свідомість, дискримінаційний процес, дискримінаційна совість, несвідоме, перцептуальний досвід, сприйняття, процес пізнання, мова, мистецтво, трансдисциплінарність, гуманізм.

У його розумінні свідомість – це фундаментальне поле, простір існування та неіснування з чистою енергією, неподвійний монізм; це універсальна хвильова функція (FOU) квантової механіки (Х'ю Еверетт III, Михайло Менський), яка має властивий пізнавальний компонент, що є дискримінаційною свідомістю. Універсальна хвильова функція (FOU) є суперпозицією безлічі можливостей і ймовірностей. З власного компоненту пізнання виникає промінь резонансів (васана). Л. Деллану виділяє два рівні свідомості: недуальна свідомість і дискримінаційне усвідомлення.

Другий рівень свідомості – дискримінаційне усвідомлення – є дискримінаційним процесом, який відокремлює різні елементи квантової суперпозиції, щоб зробити реальною одну реальність, нашу реальність у якій ми живемо. Це наш феноменальний світ, про який ми або не усвідомлюємо. Наше оточення показано як об'єктивна сумісна версія. Предмет спостереження та спостережуваний об'єкт проявляються одночасно в тій же суміжній квантовій системі. Це взаємна причина. Предметом спостереження і об'єктом спостереження є як причина, так і результат. Інтерсуб'єктивності сприйняття чутливих організмів виробляє для них загальної фізичної середовища, світ появ загального стану з «кроком» часом.

Дискримінаційна совість або, вірніше, наша свідомість, - це процес спільного надзвичайного стану суб'єкта-об'єкта. Їх розмежування не є

первинним, а вторинним і прагматичним. Це уява, яка має практичну мету. Наша свідомість, наша дискримінаційна совість роблять об'єкти в світі, в якому ми живемо, однак ця реальність ілюзорна, безпідставна, фіктивно реальна. Таким чином, пропозиція Ньюартаса є гносеологічно не-об'єктивістською. Так званий світ не є попередньо існуючою, попередньо структурованою, загальнодоступною та загальною об'єктивною сингулярністю.

Явища, об'єкти, люди, психічні стани не існують поодиноці, але співіснують з широким енергетичним полем і являють взаємозв'язані потенціали. Уся індивідуалізована свідомість, наше сприйняття, слова, думки, поняття, наміри, психічні стани переплетені і залишають сліди на підсвідомому. Пізнавальне несвідоме сприймається як генеративна причина явищ, сутностей, об'єктів, індивідів, психічних станів.

Не існує реальності, якщо вона не пройшла через досвід. Реальність як фізичне явище не відокремлена від суб'єкта. Наші реалії починаються з нашого власного досвіду. Досвід відбувається в біологічному контексті, він оновлює зміст сприйняття. Світи, які ми будуємо та структуруємо, знаходяться за межами нашого мозку, тоді як нервові кореляти і нейронні відчуття перебувають у нашому мозку, в наших тілах. Перцептуальний досвід – це динамічний досвід мозку та тіла. Досвід світу не гарантує існування в собі цього світу. Таким же чином досвід його існування не гарантує його існування само по собі.

Сприйняття – це процес вибору, передбачення та симуляції. Уява сприяє перцептивній грі. Вона є двигуном процесу структурування та будівництва ілюзорної реальності, вигадки. Рухи нашої уяви – це ритми нашого досвіду. Суб'єкт будує свій світ, взаємодіючи з безструктурним (свідомістю). Процес структурування та створення ілюзорної реальності оновлюється завдяки нашим подальшим переживаннями.

Знання, які походять з нашого досвіду, є необхідними та цінними. Замість того, щоб говорити про знання, ми повинні говорити про процес

пізнання, про знання, яке його живить, про досвід, який його знає. Ми діємо так, якби це не було відомо, оскільки, якби перед нами був об'єктивний елемент, ми досить переконані в існуванні об'єктивної сутності.

Мова формує наше сприйняття. Мова концептує фікції, які ми будуємо, перевіряємо їх чи ні. Мова формує фікції, які ми створюємо та поділяємо, перетворює їх в ефемерні істини. У цьому сенсі вигадка є автобіографічною. Вигадки структуровані і побудовані в нашій людській текстурі, в нашому ландшафті: наші мрії, бажання, прагнення і розчарування, наші вірування, наші відносини з собою і з іншими. Іноді вони здаються нестерпними і генерують страх, невпевненість.

Найголовніше, мистецтво представлено як форма навчання: це дозволяє нам довідатися про власне життя, про наші перцептивні процеси. Мистецтво говорить про наше людство, про наші можливі відносини з декількома світами, з багаторазовими реаліями. Це, по суті, внутрішнє створення художника, артиста, літератора відкриває простір для діалогу, поетичної творчості, загальної надії, яка запрошує громадськість виразити себе. Це дозволяє нам уявити та створити собі інше. Мистецтво звільняє нас від тиску прикидатися подією існуючої об'єктивної реальності. Мова йде не про сприйняття реальності. Заохочувати мистецьку практику - заохотити відкритість до створення можливостей, можливостей, які ми можемо побудувати та насолоджуємось разом. Мистецтво дає змогу і створює досвід, що показує, що люди можуть змінюватися і змінювати світ, який вони структурують і будують. Тоді художники мають фундаментальну соціальну відповідальність. Твори мистецтва генерують пучки резонансів.

Наука та неврологія справляються з дискримінаційним усвідомленням та співіснуванням. Філософія займається двома рівнями свідомості. Без філософії наука неповна. Суть наших пропозицій щодо соціальних інтервенцій базується на трансдисциплінарній дослідницькій

одиниці: філософії, неврології, біології, психологія, освіта, мистецтво, економіка.

«Класична парадигма живить ненажерливий капіталізм, який переосмислює суб'єктивні аспекти найглибшої людини. Ми переконані в необхідності зміцнення інститутів, і демократичних, і гуманістичних, громад пропонуємо новий соціальний контракт, який визнає важливість балансу між бути і робити», - підкреслює практичне значення нейроартудиректор Інституту нейроартс Люк Деланоу [86].

Висновок до розділу.

Зазначені закони нейроестетики та нейроарту в певний спосіб дозволяють зрозуміти найглибші ознаки творчого мислення людини, закладені ще у найдавніші часи первісного світу. Характерні мистецькі форми осмислення довколишнього середовища дозволяли людині спочаку пристосовуватися, а потім емоційно реагувати на зовнішні подразники. В такий спосіб можна принаймі визначити шлях до усвідомлення глибинної спорідненості з нашими давніми предками і на цій основі вибудовувати цілісне бачення еволюції творчих інспірацій людини.

ВИСНОВКИ

Історія еволюції людства враховує не лише форми пристосування до середовища, але й шляхи пізнання і відображення ставлення до довколишнього світу. Останнє тісно пов'язано з емоційною складовою людської психіки, що впродовж тисячоліть засвідчує яскрава палітра мистецьких творів. В цьому контексті досягнення сучасних технологій дозволило отримати досконалі технологічні пристрої, що здатні забезпечити дослідження людського мозку. Це зумовило внесення певних термінологічних змін, пов'язаних з новаційними можливостями наукових студій і визначило появу таких наукових напрямків, зокрема таких, як *нейромистецтво/neuroart*, *нейроархісторія/neuroarthistory*, *нейроестетика/neuroaesthetic* etc.

Відповідно до поставленого завдання дипломної роботи опрацювання спеціалізованої наукової літератури, присвяченої диференціації нейронаук, зокрема нейроестетики, виявило широкий спектр студій у цьому напрямку, в різний спосіб пов'язаних з можливостями людського мозку та свідомості. Зарубіжна історіографія представлена широким колом авторів, які провели дослідження у багатьох синтетичних напрямках мистецтва і нейронаук. Українська історіографія нейроарту та нейроестетики представлена працями окремих авторів. Відтак нейроестетичний контекст прочитання мистецьких творів різних епох вповні відповідає запитам сьогодення, оскільки надає цілісного бачення сутності задуму автора.

В процесі характеристики естетичних рис різних стильових періодів виявляємо виразний бінарний контекст уподобань, постійно спрямований до різних відцентрових тяжінь. Окреслення засад еволюції естетичного сприйняття з позиції соціокультурних пріоритетів різних історичних етапів свідчить, що саме досвід нейроестетики визначає особливість людської психіки, що формувалася в межах протиставлення моральних засад. Додатковим характерним компонентом слугувало емоційне начало,

сформоване ще в первісну добу в процесі ейдетичного сприйняття світу за відсутності мовних навиків. Відтак, впродовж тисячоліть виявляємо суттєві паралелі образів і символів, засобів та естетичних уподобань, а звідси й мистецьких напрямків віддалених в часі періодів.

В цьому контексті суттєвим маркером визначення спільних ознак різних стильових періодів є підсвідомість, в якій поступово відбувалася фіксація навиків виживання первісної людини. Зазначені навики з часом трансформувалися в естетичну площину і відповідно проявлялися в творчості, додатково інспіровані емоційним пережиттям різних зовнішніх подразників – як довколишнім середовищем і соціальними зв'язками, так і моральними категоріями релігійних вірувань. Відтак пізнання нестетичних цінностей різних історичних періодів вимагають застосування засобів нейронаукових студій. У цьому контексті закони нейроестетики постають символічними еволюційними маркерами творчості, інспірованої глибинними інтенціями людської свідомості.

Генеza культури людства демонструє відчутний зв'язок сучасних світоглядних орієнтирів з унікальними можливостями технічних інновацій, що потребує впровадження новітньої термінології. Запропоновано термін *нейромистецтво/neuroart*, що акумулює сучасні мистецькі засоби, відображені у поєднанні характерних виразових можливостей звуку, зображення і тексту, які сукупно проєктують визначену ідею на людську підсвідомість за допомогою різноманітних засобів сучасної техніки. В такий спосіб постає нова реальність людського буття – нейроекран із домінуванням політичних та економічних замовлень, що активізують маніпулятивні схеми, базовані на ейдетичних засобах виразовості.

Нейроарт дає відповідь на питання нелінійного розвитку мистецтва. За його принципами довершеність форми первісного мистецтва та мистецтва XXI та інших ранніших століть пояснюється біологічною сталістю людини і її мозку. У розумінні біологічного розвитку людини, як виду, вона не змінилася за десятки тисяч років свого існування. Біологічно незмінним залишився і

мозок з багатством його функціональних моливостей. Отже людина, її свідомість і мозок є незмінним космосом земного буття, тобто є сталим. Звідси і походить співзвучність форм мистецтва віддалених у часі. Мистецтво – це те, що людина уявляє. Основою її уяви слугує естетичний досвід. За концепцією сучасної гуманістичної естетики “краса криється в очах глядача” [57]. Відбувається внутрішня театралізація – розгортання складних образів та їх поєднання у собі. Перехід від естетичного досвіду до уявного образу є актом творчості нейроарту.

Список використаної літератури

1. Августин, св. Сповідь / переклад Ю. Мушак. Київ: Основи 1996. 319 с.
2. Антологія латинської поезії / переклад Андрій Содомора. Львів, 2011.
3. Антологія пізньої римської поезії / переклад Андрій Содомора, упорядник Маркіян Домбровський. Львів, 2011. 296 с.
4. Ареопагит Д. О божественных именах. О мистическом богословии. Санкт-Петербург: Глаголь 1995. 370 с.
5. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. Москва, 1974. 386 с.
6. Біла А. Сюрреалізм. Київ, 2010. 208 с.
7. Боецій С. Розрада від філософії / переклад Андрій Содомора. Київ, 2002. 148 с.
8. Гирц К. Интерпретация культур. Москва, 2004. 560 с.
9. Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас / пер. А. Шестаков. Санкт-Петербург, 2001. 296 с.
10. Зарин С. Аскетизм по православно-христианскому учению. Москва: Паломник 1996. 693 с.
11. Ільницький О. Візуальні експерименти в поезії та прозі // Український футуризм 1914-1930. Львів, 2003. 456 с.
12. Кайку М. Гіперпростір: наукова одісея крізь паралельні світи, викривлений простір – час і десятий вимір / переклад з англ. А. Кам'янець, наук. ред. Іван Вакарчук. Львів, 2005, 460 с.
13. Кайку М. Майбутнє розуму. Наукові спроби досягнути, вдосконалити і підсилити інтелект. Львів, 2017. 408 с.
14. Карпов В.В. Герменевтика мистецького коду або нейроестетика між метафорою та реальністю // Герменевтика в науках про дух: тези доповідей та виступів учасників II всеукраїнської науково-практичної конференції 15-16 березня 2018 року – Харків: Харків. держ. акад. культури, 2018.
15. Карпов В.В. Нейроарт у контексті художньої творчості // Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність. Збірник наук. праць наук.-

практ. конф., м. Київ, 20-21 листопада 2018 р. / під заг. ред. В.Г.Чернеця. Київ, НАКККіМ, 2018. С. 30–32.

16. Карпов В.В. Номо in via: нейромистецтво як маркер еволюції суспільства // Свідомість, мозок, мова: актуальні проблеми та міждисциплінарні досягнення: збірник матеріалів міжнародної науково-практичної конференції (Львів, 19-20 квітня 2018 р.). Львів, 2018. С. 116–120.

17. Кассирер Э. Философия символических форм. Т.2. Мифологическое мышление. Москва – Санкт-Петербург, 2002. 280 с.

18. Керн К., архим. Антропология св. Григория Паламы. Москва: Паломник, 1996. 444 с.

19. Кияновська Л. Який сьогодні стиль надворі? // Наукові діалоги з Н.О.Герасимовою-Персидською. Науковий вісник НМАУ ім. П.Чайковського. Вип. 19. Київ: НМАУ ім. П.Чайковського, 2017. С. 65–91.

20. Клеман О. Отблески света: православное богословие красоты. Москва: Библиейскобогословский институт св. апостола Андрея 2002. 94 с.

21. Кові С. Восьма звичка. Від ефективності до величі. Харків, 2017. 486 с.

22. Крип'якевич П., о. Артистична форма Псалма 118 // Богословский вісник (Львів), 1900, ч. 1, с. 131–147 (передрук: Калофонія. Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Львів: Вид-во УКУ, 2002. Ч. 1. С. 283–296.

23. Куценков П. Психология первобытного и традиционного искусства. Москва: Прогресс-Традиция, 2007. 256 с.

24. Ларошфуко Ф. Мемуары. Максимумы. Москва, 1974. 541 с.

25. Леви-Строс Ж.-К. Первобытное мышление. Москва, 1999. 392 с.

26. Леви-Строс Ж.-К. Структурная антропология. Москва, 2008. 554 с.

27. Лєпахін В. Ікона та іконічність. Львів, 2001. 288 с.

28. Личковах В. Трансгресія і художня творчість // В. Личковах. Дивосад культури: Вибрані статті з естетики, культурології, філософії мистецтва. Чернігів, 2006. С. 27–38.

29. Лотман Ю. Культура и информация. Статьи по семиотике культуры и искусства. Санкт-Петербург, 2002. 544 с.
30. Мак-Люен М. Галактика Гутенберга. Сотворение человека печатной культуры. Киев: Ника-центр, 2004. 432 с.
31. Макгонигал К. Сила воли. Как развить и укрепить / пер. К. Чистопольской. Москва, 2013. 320 с.
32. Мукерджи С. Ген. Надзвичайна історія. Харків, 2017. 686 с.
33. Неклеса О. Осмислюючи майбутнє. Світ як незавершений проект. К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2018. 208 с.
34. Ницше Ф. Вагнер в Байрейте. Странник и его тень. Избранные произведения в 3 томах. Т. 2. Москва, 1994.
35. Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. / Ф. Ницше. М.: Мысль, 1990. Т.1.: Рождение трагедии из духа музыки.
36. Овідій Назон, Публій. Метаморфози / переклад Андрій Содомора. Київ, 1985. 304 с.
37. Ортега-И-Гассет Х. Восстание масс / Х. Ортега-И-Гассет. Эстетика. Философия культуры. Москва, 1991. С. 309–349.
38. Платон. Бенкет / переклад з давньогрецької і коментарі Уляна Головач, вступна стаття Джованні Реале. Львів: Вид-во УКУ 2005. 176 с.
39. Платон. Держави. Книга VII. Київ, 2000. 355 с.
40. Прокопенко В. Платонівський міф про печеру й дискусії навколо нього // Versus. Харків, 2014. № 2. С. 28–32.
41. Рамачандран В. Мозг рассказывает: Что делает нас людьми / Пер. с англ. Елена Чепель. Москва, 2015. – 422 с.
42. Сапфо / переклад Андрій Содомора. Львів, 2012. 140 с.
43. Соболев В. Відчуття в українській бароковій літературі (на прикладі зорової поезії) // Волинь філологічна: текст і контекст. Луцьк, 2013. Вип. 16. С. 229–243.
44. Соловьев О.В. Нейронные сети, ответственные за реализацию генетической и онтогенетической памяти: возможные фундаментальные

отличия // Springer Science+Business Media New York, October 2015, volume 47, issue 5, pp. 419 – 431.

45. Сорока І. Підтекст як категорія сценічного мовлення: дис. канд. мист.: 17.00.02. Київ. НАКККіМ, 2017. 163 с.

46. Степурко В. Вияви мистецької інтроверсії у творчості композиторів України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: дис. канд. мист.: 26.00.01. Київ. НАКККіМ, 2017. 204 с.

47. Сойкина Н. Ю. Живопись эпохи палеолита в системе культурных ценностей Евразии : автореф. дис. на соискание учен. степ. канд. ист. наук : спец. 07.00.06 "Археология" [Электронный ресурс] / Сойкина Наталья Юрьевна. – Режим доступа: <http://kzdocs.docdat.com/docs/index-8175.html>

48. Творения преподобного Иоанна Дамаскина. Христологические и полемические трактаты. Слова на богородичные праздники / пер., комент. о. Максим Козлов, Д. Афиногенова. Москва, 1997. 349 с.

49. Тукова І. Розвиток музичного мистецтва ХХ століття у співвідношенні з некласичною науковою парадигмою // Мистецтвознавчі записки. Київ, 2013. Вип. 24. С. 241–248.

50. Українська поезія. Середина ХVІІ ст. / Упорядники В. Кречотень, М. Сулима, Київ: «Наукова думка» 1991. 568 с.

51. Усманова А. Умберто Эко: Парадоксы интерпретации. Минск, 2000. 200 с.

52. Франко І. Найстарша церковнослов'янська вірша // І. Франко. Літературно-критичні праці. Київ: Видавництво «Наукова думка», 1983. Т. 39. С. 30–35.

53. Хейзинга Й. Осень Средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. Москва: Айрис-пресс 2004. 386 с.

54. Чижевський Д. Український літературний барок: нариси / Підготовка тексту та мовна редакція Леоніда Ушкалова; вступна стаття Олексі Мишанича. Харків: Акта, 2003. 458 с.

55. Эко У. История красоты. Милан, 2005. 440 с.
56. Эпштейн М. Искусство авангарда и религиозное сознание // Новый мир. Москва, 1989. №12. С. 224–235.
57. Харарі Ю.Н. Homo deus. За лаштунками майбутнього. К.: Форс Україна, 2018. 512 с.
58. Alexander T. M. J. Dewey's Theory of Art, Experience and Nature. The Horizons of Feeling. Albany 1987. 354 s.
59. Bremer J. Neuroestetyka: czy przyszłość estetyki leży w neuronauce? // Estetyka i Krytyka. Warszawa, 2013. №. 1 P. 9–28.
60. Cattaneo L. The Mirror Neuron System // Neurological Review. London, 2009. Vol. 66. N. 5. S. 557–560.
61. Chatterjee A. The Aesthetic Brain: How We Evolved to Desire Beauty and Enjoy Art. Oxford, 2014. 160 p.
62. Dubuffet J. Anticultural positions // Theories and Documents of Contemporary Art. California, 2012. S. 216-221.
63. Dziarnowska W., Klawiter A. Mózg i jego umysły. Poznań, 2006. 414 s.
64. Cupchik G.C. Confluence and divergence in empirical aesthetics, philosophy, and mainstream psychology // Handbook of Perception & Cognition, Cognitive Ecology. San Diego, 1996. P. 62–85.
65. Freedberg D, Gallese V. Motion, emotion and empathy in esthetic experience // Trends in Cognitive Science. Phaidon, 2007. № 11. P. 197–202.
66. Gombrich E. H. Art and Illusion // A Study in the Psychology of Pictorial Representaton. Phaidon, 1977. 444 p.
67. Goodman R. The Strengths and Difficulties Questionnaire: a Research Note // Association for Child Psychology and Psychiatry. Cambridge, 1997. Vol. 38. N. 5. P. 581–586.
68. Hebb D. The Organization of Behavior. New York, 1949. 378 p.
69. Herskovits M. Cultural Anthropology. Knopf, 1955. 569 p.

70. Karpov V., Syrotynska N. Homo in via: from Plato's cave to the modern neuroscreen // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва: наук. журнал. К.: Міленіум, 2018. № 3. С. 19–26.
71. Karpov V., Syrotynska N. Medieval and contemporaneity world-visual and art parallels // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва: наук. журнал. К.: Міленіум, 2018. № 2. С. 117–183.
72. Karpov V., Syrotynska N. Neuroart in the context of creativity // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва: наук. журнал. – Київ: Міленіум, 2018. № 1. С. 21–36.
73. Kędziora Ł. Kognitywna historia sztuki – przyczynek do dyskusji // Nauki humanistyczne i społeczne. Toruń. T. 3. Cz. 3. S. 72–76.
74. Kędziora Ł. Neurologiczna teoria doświadczenia estetycznego V. S. Ramachandrana i W. Hirsteina w kontekście teorii centrum R. Arnheima // Badania i Rozwój Młodych Naukowców w Polsce. Nauki humanistyczne i społeczne. Toruń, 2016. T. 1. Cz. 3. S. 63–71.
75. Kędziora Ł. Niezauważona i rewolucyjna neurohistoria sztuki // Acta Universitatis Nicolai Copernici. Toruń, 2014. S. 223–252.
76. Kluckhohn C. Culture and Behavior. New-York, 1962. 402 p.
77. Krois M. Experiencing Emotion in Depictions. Bern, 2010. P. 260 p.
78. Mallgrave H. F. The Architect's Brain: Neuroscience, Creatiity, and Architectur. Wilet-Blackwell, 2011. 268 p.
79. Onians J. European Art: A Neuroarthistory. Yale, 2016. 320 p.
80. Onians J. Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki. Yale, 2007. 225 p.
81. Gallese V. Neuroaesthetics // Current Opinion in Neurobiology. Parma, 2009. Vol. 19. P. 682–687.
82. Przybysz P., Markiewicz P. Dźwignie wyobraźni // Magazyn Psychologiczny. 2007. 2, P. 50-53.
83. Zeki S. Art and the Brain // Journal of Conscious Studies: Controversies in Science & the Humanities. London, 1999. Vol. 6 No. 6–7. S. 76–96.

84. Zeki S. *Inner Vision: An Exploraton of Art and the Brain*. Oxford, 1999. 240 p.
85. Zeki S. *Statement on neuroesthetics* „Neuroesthetics” [online] <http://www.neuroesthetics.org/statement-on-neuroesthetics.php> [data dostępu: 24.11.2009] (tł. własne). Por. S. Nalbantian, wyd. cyt. s. 357–368.
86. Instituto de Neuroartes [online] <https://www.neuroartes.com> [дата доступа: 4.01.2019].
87. Яценко С.А. Искусство у порога иного мира // Вестник Российского государственного гуманитарного университета, 2017, № 10. С. 269 – 279.

АНОТАЦІЯ

Карпов В.В.. Нейроарт у контексті творчості: дип. освіт. рівня магістр: 023 образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2019. 85 с.

У дипломній роботі В.В. Карпова “Нейроарт у контексті творчості” на здобуття магістерського освітнього рівня за спеціальністю 023 – образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація на основі аналізу спеціалізованої наукової літератури розглядається питання естетичних особливостей мистецького поступу людства з позиції нейроестетичного сприйняття. Досліджено еволюцію творчих інспірацій в контексті нейронаукових досліджень, сутність естетичних цінностей з позиції законів нейроестетики та нейроарту.

SUMMARY

V.V.Karpov. Neuroart in the context of creativity: diploma. education Master's level: 023 fine arts, decorative art, restoration. Kyiv: National Academy of Cultural and Arts Management, 2019. 85 p.

In the thesis V.V. Karpova "Neuroart in the Context of Creativity" received master's educational level in specialty 023 - fine art, decorative art, restoration on the basis of analysis of specialized scientific literature, the question of aesthetic peculiarities of artistic progress of humanity from the position of neuroesthetic perception is considered. The evolution of creative inspiration in the context of neuro-scientific research, the essence of aesthetic values from the standpoint of the laws of neuroesthetics and neuroart is investigated.