
Н.М. Скуріхіна,
аспірантка Київського національного університету будівництва та архітектури

СЕМАНТИКА ГРАФІЧНИХ СКЛАДНИКІВ У ЗОБРАЖЕННІ РЕАЛЬНИХ ОБ'ЄКТІВ. МЕХАНІЗМ ХУДОЖНЬОГО ПЕРЕТВОРЕННЯ

Бажання поділитися власним досвідом художника було закріплено після знайомства з філософською літературою, яка зачіпає проблему живописного мистецтва. Ідеї щодо мистецтва, на нашу думку, є слабо розробленими.

Зрозуміло, що людина, яка не володіє ремеслом, не спроможна зробити для себе реальність у сфері мистецтва. Вона зможе осмислювати цей процес (процес творення) лише як глядач, споживач. Висновки не спеціаліста, скоріше за все, матимуть багато помилок. Навіть те, що висловлює про картину мистецтвознавець, може і повинно значно відрізнятись від того, що сказав би художник, який її написав. Для того, щоб уявити і пізнати тонкощі художньої роботи – роботи митця, потрібно не лише мати власний досвід, а й враховувати його.

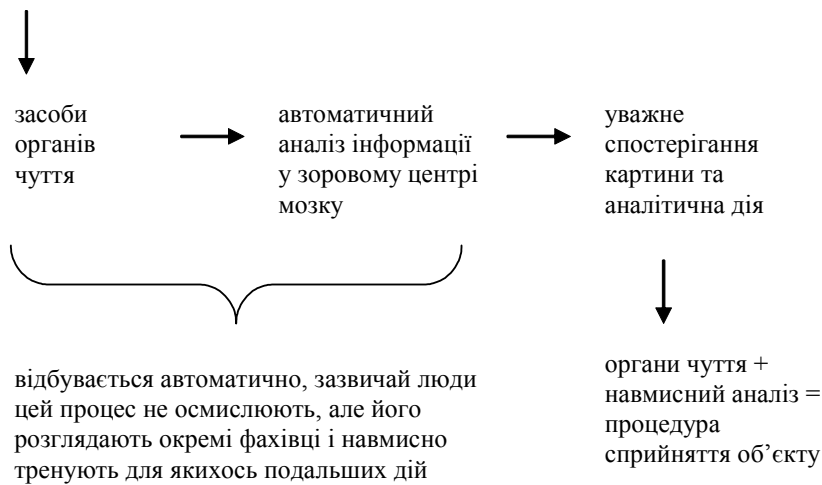
Відтворення і перетворення реальності ми розуміємо як *відображення* на “лісті” того, що сприймає не лише зорова система, а й усі органи чуття, коли ми пишемо “з натури”. Крім того, у завершеній роботі присутній наш психологічний стан, який ми породжуємо у собі і, завдяки особистим підходам, прийомам і засобам закодовуємо у роботі, у такий спосіб передаючи його глядачам. “Розкодування” і сприйняття цього стану у мистецтвознавстві має назву “катарсис” (співпереживання). Спроможність відображення є результатом синтезу кількох напрямів дій щодо власного навчання. Напрями охоплюють: психологічні здібності щодо *розуміння* сприймати світ трансцендентно, поза рівнем, потрібним лише для виживання; вміння бачити *іманентну сутність* природних явищ та об'єктів; володіння ремеслом, що охоплює *знання-дію практичних операцій* з матеріалом та із *своїм власним психологічним станом і налаштованістю*.

I. Розуміння завжди додається до “фільтрів”. Людина відбирає необхідну для себе інформацію, інакше свідомість потоне у її безмежному морі [1]. “Фільтри” залежать від картини світу, є засобом сприйняття інформації або з оточення, або із середини себе. Більш рухомі “фільтри” є тим, що у цей час захоплює людину або становить її особистий емоційний фон як домінантне психологічне становище. Ще додається цілеспрямованість, яка утримує увагу людини у *певному напрямку*. Усе інше лишається поза інтересами як зайве, таке, що відволікає увагу. Тож під “фільтри” потрапляє багато речей, які були створені для кола людей з побутовим світоглядом.

Інтелект, інтуїція, відчуття, почуття як психічні функції [2; 3; 4] у різних пропорціях становлять засіб для створення розуміння, оскільки для того, щоб щось зрозуміти, людині потрібно зосередитись на цьому. У практичній сфері, де мета досягається завдяки розвитку навичок у ремеслі, відчуття відіграє досить важливу роль, аж до соматичного мислення.

При створенні зображення стан свідомості стає сконцентрованим, відкидається все, що не входить до об'єкту уваги митця. Сприйняття і віддача у рішенні щодо дії набирають дуже велику швидкість [5] та складаються з кількох процесів. Поверховий погляд на об'єкт обов'язково збуджує тільки впізнавання [6], цього буває достатньо в звичайних обставинах. А ретельний погляд, навпаки, починає зіставляти, означати складники та ін., тобто аналізувати. Схематично це має виглядати, на нашу думку, так:

Відчуття + дія аналітична => сприйняття об'єкту



Процедура сприйняття об'єкту, навіть із часом, у людини, яка за фахом використовує цей спосіб, робить погляд особливим: “Дивишся, не дивлячись”. Це погляд художника. Центр уваги переходить у тім'яні долі мозку, а зоровий апарат стає лише інструментом, засобом. То сприймається сама суть, яка є поза формою, енергетика об'єкту, серединні та серединно-зовнішні зв'язки. Цей процес відомий ще як трансценденція. Вона потрібна для розуміння іманентної сфери (сутності) об'єкта.

II. Знання-інформація та знання-дія. У загальному сенсі, знання є колективний продукт, накопичений і збережений у зафіксованому вигляді, але такий, що постійно доповнюється та змінюється. Знання відображає у свідомості об'єктивні властивості і закономірності об'єктів, процесів та явищ. Знання окремої людини традиційно розуміється як інформація, підтверджена досвідом і зафіксована у пам'яті.

Знання, що є теоретичною складовою якоїсь сфери, потребують певних *інтелектуальних операцій* для того, щоб бути усвідомленими, втіленими у систему мислення і щоб стати складником довгострокової пам'яті. Без цих операцій вони можуть лишитися поза увагою лише як порція інформації про щось.

Знання-дія – це вміння здійснювати *практичні операції* з матерією, яка згодом стає результатом роботи. Але це вміння припускає досить високий рівень майстерності. “Досвідом” може бути навіть перша спроба дії; знанням вона стане тоді, коли до “матерії результату” увійде психологічний стан та відповідна тілесна рухомість.

III. Графіка. Штрих є елементарна частка зображення об'єкта. Живопис у своїй основі спирається на малюнок. Тож можна вважати, що різнокольорова картина також має графічні елементарні частки, як і малюнок олівцем або тушшю. Плями, які залишатиме пензель, також є графічними частками, бо мають певні межі, навіть у випадках “розтушовок” і плавних переходів. Характер плям, що залишає пензель, залежить від настрою людини, а також від її характеру, бо те, що мистецтвознавці називають стилем, – це не що інше, як *енергія руху* між думкою-розумінням-почуттям та відчуттям від *мікрорухів* кисті руки і від матеріалу, яким працює митець, а також цензура особистої системи цінностей.

Енергія руху задається власним типом нервової системи і народжується одночасно з організмом людини, вона не є наслідком виховання. Навіть у дитячій художній школі можна впізнати “руку”, бо у кожної людини була своя особиста манера і в малюнку, і в живопису. Дорослі люди можуть штучно створити й утримувати свій особистий стиль, але діти, які тільки вчаться, цього зробити не можуть.

Природа мікрорухів органічна: будь-який рух потребує енергії. Витрата на фізичному рівні опиняється придбанням через емоційно-ціннісні та цільові зворотні зв'язки. Це дещо нагадує спортивне тренування – у ньому також відбувається поступове зростання можливостей за рахунок накопичення та стрибка на інший рівень, коли енергії вже достатньо. Але рух у спортивному тренуванні не залишає за собою матеріальних слідів. Штрих, пляма, лінія – це сліди руху руки. Художник може спостерігати результат дії ще у процесі створення дії. За рахунок цього така робота нагадує ще й підготовку експерименту у науковому дослідженні. Коли художник малює щось з природи і при цьому ще не може робити це автоматично, у нього ще недостатньо пам'яті м'язів і нервової системи, щоб провести лінію без уважного спостереження. Наприклад, якщо треба, щоб кора дерева була корою, лист – листом, а матеріал у тебе один – олівець, то спочатку доводиться зрозуміти, як вони повинні виглядати на папері, і художник ретельно придивляється, як усе збігається на природі. Навіть коли дерево вже виглядає “як справжнє”, а не “як намальоване”, у тих лініях зберігається власна манера, *мікрорухи тримають зміст твоєї нервової складової*.

Відчуття страху перед чистим “листом” [5] лишається поза межею середнього рівня майстерності. Якщо митець стає спроможним вийти з обставин випадкової невдачі, перегорнути її за своєю волею, то змінюється і його емоційний фон.

IV. Емоційний фон – це концентрація уваги на об'єкті, що змінює стан свідомості. Випадкові думки, присутні на побутовому рівні, зникають. Оточення відходить за межі усвідомлення, навіть змінюється ритм дихання. Погляд, переходячи з об'єкту сприйняття на “лист”, активізує м'язи, які оточують очні яблука; об'єкт утримується у полі ретельного зору, у боковому полі – “лист”. Увага розподіляється на два об'єкти, хоча погляд спрямований лише на один із них. І рух олівця при цьому стає як продовження не так руки, як думки, сформованої розумінням і почуттям. Швидкість розуміння, що переходить у штрих, така, що логіка лишається далеко позаду як дуже повільна. Весь світ у такі хвилини існує лише як зв'язок між митцем та об'єктом, бо всі три – об'єкт, зв'язок і сам художник – стають чимось цілим, об'єкт відчувається митцем як продовження себе (митця) самого.

Концентрація і уваги, і рухів одночасно сприяє підвищенню енергетичного тону, а він, своєю чергою, пробуджує “сплячі” почуття, відсутні за звичайних побутових обставинах. Почуття, зазвичай, не дуже-таки приємні, оскільки те, що робить митець, завжди менше того, що він при цьому відчуває, бо передати всю повноту цілком не вдається. Природа створила світ і виховала спроможність людини сприймати її, але вона відкривається далі у глибину і рух митця не є закінченим. *Надмірна збудженість у цю мить є перевагою, а не недоліком*. Через певний час своя робота митцю вже сподобається; це є ознакою того, що пропускну можливість його нервової системи збільшилась. Знання-інформація перейшло у знання-дію.

Таке трапляється на пленері, при роботі з природи, при зображенні живих істот, певною мірою у натюрмортах. Але ніколи ні з яви, ні при мальовничому “абстрагуванні”; ці процеси є “опрацюванням теми” та мають дуже велику схожість з такою категорією, як схема чогось. Бо враження від абстрактної роботи націлено на збудження певних архетипів, мовних синтагм, або модних тем і культурних зразків, умовних позначень

якогось відповідного змісту. Катарсис проходить здебільшого через ментальне коло, тобто за рахунок зв'язків, знайдених логічним шляхом. Трансцендентно-іманентні зв'язки лишаються інтуїції.

V. Досвід, навичка, “рефлекс” – три складові поступового розгортання власних можливостей. Таким чином, складається рух знання-дії у свідомості. Все починається з отримання інформації щодо загальних можливостей. Зазвичай, це переглядання відомих світових об'єктів, створених на високому рівні майстерності у минулому та порівняння з роботами сучасних фахівців. Кілька спроб створюють перший досвід, якого достатньо, щоб з'ясувати, чи варто продовжувати цим цікавитись. Якщо з'явився “внутрішній тиск”, який не дає можливості змінити напрям, то на підсвідомості вже зародилось майбутнє. Повторення у ритмі тренувань поступово переводять досвід до формування навичок. Навички, закріплені до автоматизму, стають чимось, схожим на біологічний рефлекс. Пам'ять зберігає не лише інформацію про те, що людина робила на рівні абстракції, а й спроможність діяти за власною волею. То є пам'ять м'язів і нервової системи; естетичне відчуття вже увійшло у сутність митця, у його кров, десь на рівні його органічного існування. Ремесло, яким він вже вільно володіє, поширює можливості інтелектуально-естетичного пошуку, збільшує інтенсивність інформаційних та енергетичних потоків, які можна витримувати, а також дає можливість дотепніше діяти з матерією і речами.

VI. Думка-слово та думка-образ як два типи мислення розглянуті ще давніми греками. При художній праці використовується *επιβολή* – миттєве осягання. Відповідна логіка присутня у процесі мислення, тільки не у вигляді текстів, їм там місця немає. Можуть виникати окремі слова, супроводжуючи дії, але, зазвичай, внутрішня мова не встигає за образним розумінням і за рухом знання-дії. Тож логічними мають бути образи, їх зв'язки і навіть усе разом як цілісне. Так само, як при написанні віршів, лише іноді з'являються зорові образи в уяві; здебільшого виникають вже заримовані одне з одним слова, або доводиться чекати, поки таке слово буде знайдено.

Що означає логіка в образах, які пов'язані один з одним? Від образу виникає синтагма, але не мовна у вигляді слова, а нібито як згусток сенсу, відчуття змісту. Синтагма спочатку може викликати низку спогадів, існуючих у пам'яті. При більшій спрямованості розуму всередину виринають архетипи, напівсвідомі форми, що існують десь між думками, здогадками і відчуттям чогось такого, як емоція через почуття. Цей зміст не обов'язково є системним (тобто таким, який був складений розумом і зайняв означене місце у системі міркування). Зазвичай, якщо виникає почуття таємниці, чогось надприродного, містичного, то це є ознакою відсутності у мисленні стану системності. Глузд або здоровий розум, класично означений як здатність встановлювати правила стосовно того, що трапляється, а також створювати поняття [7; 8], становить систему мислення. *На нашу думку, мислення оперує думками у вигляді не лише понять.* Цю систему можна умовно подати як дерево. Листя – це чарунка, яку займає або може зайняти відповідний інформаційний зміст. Гілки – це зв'язки з іншими складниками свідомості, а через коріння тримається зв'язок із позасвідомим змістом. При усталеній системі мислення, кожна нова інформація будь-якого змісту, займає нову чарунку-листок на вже існуючих відповідних гілках.

Таким чином, формування нашого знання складається з послідовних процесів сприйняття, фільтрації, аналізу інформації, синтезу результатів до попереднього матеріалу, який зберігався у пам'яті, інтеграції продукту синтезу в систему мислення. Якщо думка постає у вигляді тексту, то вона є начебто зрозумілою, але думка у вигляді картинки є більш складною для логічного аналізу, оскільки при створенні образу присутне

емоційне забарвлення. Через зв'язок сенсу, який є змістом уяви, і форми абстрагування, яка виконує функцію кодування, можна передати у роботі емоційну складову. Форма абстрагування є конкретним способом і засобом виконання роботи, що має відповідні закономірності, а саме:

- основа – означає фактуру носія і матеріал, яким картина написана;
- малюнок – означає форми плям та ліній;
- композиція – означає взаємозв'язки зображених об'єктів;
- техніка виконання роботи – означає вибір кольорів, покладених поруч один з одним і в площині всього “листа”, їх ритмічність, форму плями кожного кольору, створеної мазком, жорсткість або розтушованість меж між плямами або змішаність кольорових шарів, за якої один колір видний крізь інший. Усе разом надає зображенню певної семантики.

Рефлексія щодо процесу створення зображення дає можливість скласти свій знаннєвий досвід. Рівні свідомості бувають задіяні всі:

- насамперед, практичні знання стосовно матеріалів та їх взаємодії;
- дія у межах ремесла потребує також ставлення як до ремесла і до свого стану;
- чи не відхиляють нас емоції або думки в інше річище;
- чи не “викине” позасвідоме якусь несподіванку, яка стане помітною лише після закінчення роботи.

У приватному житті однієї людини факт переходу свідомості через мистецтво до наукового дослідження і навпаки, тобто перетин цих двох сфер в особистій діяльності спонукає до філософування.

Парадоксальне розуміння побутового мислення, на відміну від художнього, властиве людині, не здатній до трансценденції і неспроможній подолати дискретність своїх знань і створити складні понятійні зв'язки. За формою система мислення складається як десь існуючі відповіді, які за потребою можливо знайти. Така система властива свідомості дитини, бо вона тільки вбирає в себе існуючі колективні знання, постійно створюючи саму себе, і ще не спроможна генерувати нове знання. Але від свідомості дитини така система відрізняється скінченністю. Здебільшого парадоксальність проявляється у випадках діалогу, який торкається абстрактних категорій. Звичка до простих схем, що складають повсякденні знання, може виокремити з цілої фрази одне-два слова, “зачепитись” за їх сенс, відкинувши зміст усієї фрази. Замість розуміння у комунікації з'являється щось вигадане, а спроби прояснити зміст, тобто показати зв'язки між дискретними частками знань, викликає опір, навіть істеричні вияви. Свідомість такої людини не може розширитись далі рішення конкретних завдань, абстракція її не приваблює, а притягання від проблемного страху навіть недосяжне.

Сприйняття мистецтва у такому разі буде аспектом якісної розваги і не більше. Але, на нашу думку, мистецтво як форму знання і пізнання, а також їх місце в культуротворенні можуть оцінити належним чином лише філософи [9].

ЛІТЕРАТУРА

1. *Скурихина Н.Н.* Среда человека и человек в среде. Экологический и психологический подход к проблеме // Стоительство, материаловедение, машиностроение. Сб. научн. тр. Вып. 27. – Днепропетровск, 2004.
2. *Юнг К.Г.* АИОН. Исследование феноменологии самости. – М., К., 1997.
3. *Юнг К.Г.* Синхронистичность. – М., К., 1997.
4. *Юнг К.Г.* Психология переноса. – М., К., 1997.

5. *Скурихина Н.Н.* Интеллектуальный творческий страх и волевой аспект как взаимодополняющие константы творческого пути // Сучасні проблеми архітектури та містобудування. Наук.-техн. зб. Вип. 17. – К., 2007.
6. *Годфруа Жо.* Что такое психология: В 2-х тт. – М., 1992.
7. *Кант И.* Трактаты. – СПб., 2006.
8. *Кант И.* Критика чистого разума. – М., 2007.
9. *Чорноморденко І.В.* Проблема існування знання за межами науки. – К., 2005.