

Сергій Копилов
Ольга Лозова
Марія Шепельова

**Психологія художньої
творчості. Хрестоматія, том
3**

... дівчина пісню співає, а козак чує –
серденько мре ...

FOR AUTHOR USE ONLY

Imprint

Any brand names and product names mentioned in this book are subject to trademark, brand or patent protection and are trademarks or registered trademarks of their respective holders. The use of brand names, product names, common names, trade names, product descriptions etc. even without a particular marking in this work is in no way to be construed to mean that such names may be regarded as unrestricted in respect of trademark and brand protection legislation and could thus be used by anyone.

Cover image: www.ingimage.com

Publisher:

GlobeEdit

is a trademark of

Dodo Books Indian Ocean Ltd. and OmniScriptum S.R.L publishing group

120 High Road, East Finchley, London, N2 9ED, United Kingdom

Str. Armeneasca 28/1, office 1, Chisinau MD-2012, Republic of Moldova,
Europe

Printed at: see last page

ISBN: 978-620-6-17829-3

Copyright © Сергій Копилов, Ольга Лозова, Марія Шепельова

Copyright © 2023 Dodo Books Indian Ocean Ltd. and OmniScriptum S.R.L
publishing group

FOR AUTHOR USE ONLY

Особливості семіозису в перцепції образотворчого мистецтва

Етнічний гештальт-контекст як чинник перцепції візуальних об'єктів

Проблема естетичної перцепції та інтерпретації художніх творів невіддільна від проблематики психології творчості як такої, адже сама творчість постає продукуванням «іншої реальності», з її новими семами і сенсами, знаками і значеннями, концептами й символами. Семіозис як інтерпретація «іншої реальності» твору є предметом нашої дослідницької роботи.

В історії психологічної науки проблема побудови у свідомості індивіда багатомірного образу світу вперше була поставлена саме як проблема сприймання. Протягом багатьох років дослідження у галузі психології сприймання мали справу лише зі сприйманням двомірних об'єктів – ліній, геометричних фігур, зображень на площині. На ґрунті такої перцепції й виникла головна течія у психології образу – гештальт-психологія. Основну проблему нової для свого часу наукової парадигми Макс Вертгеймер визначив таким чином: «...Існують зв'язки, за яких те, що відбувається в цілому, не виводиться з елементів, що існують нібито у вигляді окремих шматків, зв'язаних потім разом, а, навпаки, те, що виявляється в окремій частині цього цілого, визначається внутрішнім структурним законом цього цілого. Гештальт-теорія є це, не більше й не менше [12]».

М. Вертгеймер висуває гіпотезу про необхідність розглядати фізіологічні процеси як молярний феномен. Якщо всі фізіологічні процеси молярні, то дані їхньої якості будуть такими ж, як і в процесів свідомості,

адже в їхній основі також лежать фізіологічні процеси. Проголошується твердження про те, що гештальти не накладаються розумом на досвід, а відкриваються в досвіді (гештальти об'єктивні, а не суб'єктивні) [12]. Гештальти, особливо у формулюванні В. Келера, становлять собою фізично реальну самоорганізацію в природі, мозку, досвіді, вони ізоморфні один щодо одного.

У такий спосіб гештальт-психологія намагається зрозуміти, що визначає організаційний характер сприймання: по-перше, експериментально доводиться динамічне самопоширення нервових збуджень, що запускається певними проксимальними стимулами (келерівська теорія ізоморфізму); по-друге, перевіряються самі характеристики проксимальних стимулів на предмет їхньої можливої причетності до патернів сприймання. Цей підхід тісно пов'язаний з уявленням М. Вертгеймера про те, що фактори сприймання викликають утворення перцептуальних одиниць. Організуюча сила тут виникає завдяки відносинам між незалежними локальними стимулами в термінах схожості, близькості, спільних обставин і неперервності. Когнітивне значення цих перцептуальних принципів можна виразити так: феноменологічна організація є складно структурованим полем, а одиниці цього поля репрезентують ті об'єкти географічного середовища, що сприймаються.

Р. Солсо розцінює гештальт-теорію як один з підходів до розпізнавання зорового патерну. На думку вченого, патерн – «складне сполучення сенсорних стимулів, що сприймається людиною як член певного класу об'єктів» [31, с. 69]. Довгий час дослідники розглядали сприймання переважно простих об'єктів, розрізнення яких залежало від їхньої якості й інтенсивності. Обробка такої інформації залежить скоріше від вхідних даних, ніж від концептуальних факторів. «Дата-залежна» обробка даних починається в момент надходження сенсорних сигналів, тоді як концептуально-залежна обробка починається тоді, коли в людини вже формується якийсь поняття або очікування того, з якою інформацією

вона зустрінеться. Щохвилини людина використовує як дата-залежні, так і концептуально-залежні процеси. Розпізнавання патернів визначається інформацією, що впливає на органи чуттів, а також знаннями, які зберігаються в пам'яті.

Однак О.М. Леонтьєв вказує на істотний недолік гештальт-теорії, зазначивши, що в ній «сміслові процеси були замінені відношеннями проєктивності, ізоморфізму, а при розв'язанні проблеми духу й матерії первинним є третє, і це третє – гештальт (форма) [21, с. 256]. У реальному світі цілісність об'єкта виявляється через його зв'язки з іншими об'єктами, а не шляхом виділення його форми. Таким чином, «своїми абстракціями гештальт-теорія замінила поняття об'єктивного світу поняттям поля [там само]». «Ми дійсно будуємо, але не Світ, а Образ, активно вичерпуючи його (...) з об'єктивної реальності [там само, с. 255]». Тому процес сприймання і є процесом цього «вичерпування». Головним же є не те, за допомогою яких засобів відбувається цей процес, а той образ світу, що його індивід у результаті отримує. Він може бути більш-менш адекватним, повним, а іноді й помилковим.

У часи розвитку згаданої полеміки розуміння сприймання як процесу побудови образу світу вступає в суперечність з аналітизмом наукового психологічного й психофізіологічного дослідження: тогочасні лабораторні експерименти з точними вимірюваннями продукують численні факти, «які не можна пояснити або зрозуміти і які маскують дійсний науковий рельєф проблем сприймання [там само, с. 256]». Як зазначає О.М. Леонтьєв, ізолюючи в експерименті певний процес, дослідник має справу з абстракцією, і тому виникає потреба «повернення до цілісного предмета вивчення в його реальній природі, походженні й специфічному функціонуванні [там само]». У випадку дослідження сприймання ми повинні звернутися до побудови у свідомості індивіда образу зовнішнього світу, такого як він є, у якому ми живемо й діємо.

Як же виникають гештальт-структури при сприйманні? Розглядаючи перцептивні процеси як процеси вроджені, гештальт-психологи поширювали принципи нової парадигми на всю фізіологію мозку. Усякий мозковий фізіологічний процес, на думку М. Вертгеймера, – це єдине ціле, не звідне до простої суми збуджень окремих центрів, але таке, що має всі особливості структурної цілісності. «Гештальтпсихологія постулювала ізоморфізм між фізичним, фізіологічним (мозковим) і феноменальним полями. Як би не ставитися до цього постулату, – зауважує з цього приводу у вступній статті до книги М. Вертгеймера В.П. Зінченко, – не можна не відмітити зусиль представників гештальтпсихології, спрямованих на те, щоб вписати психологічну реальність у загальну картину світу, перебороти картезіанський дуалізм» [12, с. 7].

«Оптичне поле», перший, фізичний, член «ізоморфної тріади» є предметний смисл, певна проблемна ситуація, яка повинна бути неясною, незавершеною, щоб спонукати до зміни її на чітку, завершену ситуацію, тобто до переходу від поганого гешталту до хорошого. У пізнішій своїй творчості М. Вертгеймер доходить думки, що між оптичним і феноменальним полем перебуває поле предметних і соціальних дій, тобто, за кваліфікацією В.П. Зінченка, «поле діяльності, що є не тільки засобом їхнього перетворення, але й засобом їхнього конструювання. Тобто дія виступає як обов'язкова умова формування гешталту, незалежно від того, хороший він чи поганий, вихідний або завершальний» [12, с. 22-23].

У світлі такого підходу отримав своє несуперечливе пояснення відомий факт перцептивних розбіжностей у баченні предметів. Дійсно, задається питанням Р. Арнхейм, як можуть виникнути розходження у сприйманні, якщо зображення на сітківці, єдино завдяки якому відбувається зорове сприймання, залишається однаковим для всіх реципієнтів? Відповідь на це питання криється в самій структурі сприймання, зокрема, сприймання естетичних об'єктів. «Сприймання – не механічна асиміляція збережених на сітківці даних, а побудова образу з

ієрархічною структурою. Сприймання полягає в знаходженні структурної схеми, що відповідає конфігурації форм і кольорів, одержуваної з сітківки (...) Коли конфігурація за формою проста і ясно окреслена, то місця для розмаїтості залишається небагато. З ростом складності може зростати перцептуальна невизначеність» [1, с. 322]. Через це будь-який твір мистецтва є не об'єктивним перцептом, а продуктом суб'єктивної інтерпретації. Суб'єктивність, на думку автора, задається індивідуальними й культурними детермінантами зорового досвіду реципієнта, тим способом, за яким глядач підходить до твору, а також усім попереднім досвідом глядача (...)» [там само, с. 337]. В той самий час, Р. Арнхейм попереджає про негативні наслідки крайньої точки зору, згідно з якою в нашій роздрібненій цивілізації досвід кожного індивіда не має нічого спільного з досвідом інших людей.

Особливої ваги ця критична думка автора набуває в аспекті сприймання, властивого тому чи іншому етносу. Так, етнокультурно детерміноване сприймання, у царині нашого підходу, організоване такими внутрішніми спонукальними силами реципієнта, як етнічний образ світу й індивідуальні мотиваційно-ціннісні комплекси. Тому, пред'являючи в експерименті реципієнтам художній об'єкт, ми слідуємо вихідному положенню естопсихології Л.С. Виготського, яке виголошує: «Всякий твір мистецтва природно розглядається психологом як система подразників, свідомо й умисно організованих з таким розрахунком, щоб викликати естетичну реакцію. При цьому, організуючи структуру подразників, ми відтворюємо структуру реакцій» [14, с. 27].

Попередньо ми вияснили, що образ – це синтетична конструкція, яка складається з перцептивних та когнітивних (семантичних) компонентів. Оскільки світ, що нас оточує, просторово цілісний та безперервний у часі, а можливості органів чуття дискретні й обмежені, то що ж забезпечує людині повноцінне пізнання?

Дослідники Е.С. Бехтель і О.Е. Бехтель резонно зауважують, що таку суперечність біологічна система «вирішує завдяки фрагментації оточуючого світу в процесі сприймання на окремі елементи та подальшого синтезу останніх [9, с. 51]». Але при цьому існують і фактори-помічники з боку самого об'єкта, яку автори називають впорядкованістю когнітивного матеріалу. Принципи такої впорядкованості різні дослідники передають різноманітними термінами: «фон», «поле», «рамка», «сітка», «схема» тощо (ми ж у цьому випадку використовуємо слово «контекст») [там само, с. 100]. Суть, проте, одна: контекст, як зазначають цитовані автори, виконує три функції: полегшує ідентифікацію об'єкта; відображає властивості об'єктивного світу і, що найважливіше, забезпечує механізм антиципації.

Максимально лаконічно схему процесу впізнавання об'єкта, викладену в концепції контекстуального впізнавання Е.С. Бехтеля й О.Е. Бехтеля, можна описати таким чином. Об'єкт, потрапляючи у перцептивну сферу, включається одночасно у рецепторний інформаційний потік та в контекстуальний інформаційний потік. Перший забезпечує формування так званого блища – елементарного інформаційного утворення, котре, трансформуючись в аналізаторному каналі, потрапляє до сфери свідомості у вигляді прообразу, тобто форми, готової до подальшого зіставлення та впізнавання.

Контекстуальний інформаційний потік (контекст – меморіально-когнітивний тезаурус індивіда, що інформаційно забезпечує психічну діяльність і, зокрема, сприймання) має складну структуру, репрезентовану двома елементами. Центральну його зону складають базові конструкти – транзиторні або константні функціональні утворення, сформовані шляхом консолідації перцептивних елементів, які продукують уявлення та поняття.

Більш широке поле утворює так звана об'єктно-поняттєва контекстуальна (семантична) система. Об'єктне поняття автори тлумачать як психічну конструкцію, що формується групою понять зі схожими

ознаками й властивостями (так, одне уявлення тут використовується для впізнавання всіх об'єктів цього поняття). Цей сектор продукує як мінімальні психічні конструкти – шреди, з яких вибудовуються більш складні психічні конструкти, так і охоплює собою уявлення, поняття, об'єктно-понятійну систему в цілому. «Під шредом ми розуміємо образ, вписаний в контекстуальні системи з усіма своїми зв'язками, що він їх створює. Проникаючи в контекст, образ починає встановлювати зв'язки з контекстуальними системами, «вписуватися» у них. При цьому відбувається трансформація як самого образу і перетворення його на шред, так і тих контекстуальних систем, в які він вбудовується» [9, с. 56].

Контекст в цілому дається реципієнту тут і тепер у вигляді актуального контексту. У точці перетину рецепторного та контекстуального інформаційних потоків прообраз починає активно взаємодіяти з ко-образом, такою ж транзитornoю психічною конструкцією, яка виконує роль прототипу, кінцевим результатом такої взаємодії виступає образ.

Автори монографії відстоюють думку про те, що сприймання завжди є контекстуальним і контекст проєктується на рецептивну систему у випереджувальному режимі, він начебто випереджує саме сприймання і створює інформаційну базу, на якій відбувається впізнавання стимулу. Виділено чотири глобальні та чотири локальні контекстуальні системи, серед яких: часовий континуум (часова систематизація сприйманої інформації); внутрішній оперативний простір (розміщення сприйманих об'єктів в оперативному просторі, траєкторія їхнього руху); внутрішня картина світу (тривимірний простір як психічна категорія та розміщення в ній сприйманих об'єктів); локальні асоціативні ланцюги (фіксація часопросторових та причиново-наслідкових відношень); впізнавально-оцінна понятійна система (відповідає за впізнавання та значеннєву оцінку об'єктів незалежно від їхньої новизни); варіаційні поняття (коригування значущості нових об'єктів); синабулярні

(принципово нові) поняття; оперативний контекст (підготовка інформаційного матеріалу до сприймання, антиципація) [9, с. 209-210].

З нашої точки зору, одним із цілого ряду інших контекстів гештальту є етнічний гештальт-контекст. Ми визначаємо цей феномен як психологічну перцептивну ситуацію, в якій характер кожного елемента (знака) визначається його позицією й роллю у складі цілого (етнічної свідомості). Перцепт, будучи інваріантним і суб'єктивованим утворенням, при сприйманні щоразу активізує у свідомості реципієнта цей властивий йому етнічний гештальт-контекст.

Такий підхід примушує замислитися про ступінь тієї несвободи, в якій і об'єкт, і сам процес перцепції, і його результати не вільні від етнічного гештальт-контексту. Важко не погодитися з позицією Р. Арнхейма в тому, що цільові об'єкти перцепції доступні лише в їхніх гештальт-контекстах і тому не можуть бути сприйняті «як такі», у своїй інваріантності й «об'єктивності». За вірним спостереженням автора, сприймання творів мистецтв, що не узгоджуються з життєвими уявленнями глядача, вимагає певної напруги. Ця напруга змушує глядача переходити на такі рівні сприймання, до яких він не звик, що й виявляється більш плідною естетичною подією, ніж проста заміна одного досвіду на іншій. Так відбувається асиміляція перцепту, вбудовування його знаковості в універсальний образ світу реципієнта. Але так само реально й протилежне: напруга від неузгодженості об'єкта з картиною світу суб'єкта змушує останнього переходити на такі рівні сприймання, до яких він «звик», тобто через етнічні контексти гештальту апелювати до етнічної картини світу, несвідомо експлуатуючи етнічні константи як захисні механізми психіки.

Таким чином, наведені вище міркування дозволяють екстраполювати положення гештальт-теорії, що стосуються процесів і механізмів перцепції окремого об'єкта, на процеси сприймання й структурування світу у вигляді його етнічного образу. Повертаючись до згаданого вище судження В.П. Зінченка про те, що між оптичним і феноменальним полем перебуває

поле предметних і соціальних дій, які є засобом конструювання гешталту, не можна не помітити, що людський досвід такого роду фіксується у вигляді знака (символу). Про це в контексті візуального сприймання пише і Р. Арнхейм: «...Зорово сприймані об'єкти не обмежені ознаками, що фізично реєструються сітківкою очей: на ці об'єкти впливають й інші ознаки, які під впливом символічної аналогії зв'язуються з перцептами візуально [1, с. 349]». Тому логічно, що оцінки, приписувані об'єктам, є похідними як від фізичних параметрів самого об'єкта, так і від умов буття реципієнта, в тому числі й етнічного буття.

Як уже зазначалося, М. Вертгеймер, В. Келер, К. Коффка, К. Левін в якості основного принципу сприймання й інших психічних процесів бачили принцип цілісності. Через те, що всі процеси в природі споконвічно цілісні, логічно припустити, що властивий тій чи іншій спільноті спосіб сприймання світу також цілісний, тобто визначається всім «полем» подразників, що впливають на організм, і структурою сприйманої ситуації. Звідси численні дані, що фіксують крос-етнічний ефект «упередження власної раси» в експериментах на впізнавання зовнішності представників свого та чужого етно-расових типів. Д. Беррі з колегами тлумачать цю міжетнічну різницю не як результат соціально-психологічної стереотипізації, а як продукт механізмів сприймання, залучаючи до пояснення гіпотезу контакту: правильне впізнавання є функцією частоти контактів [8, с. 240]. А теорія перцептивного научування твердить, що інформація про обличчя зберігається у певному гіпотетичному просторі, з якого вилучається тим точніше, чим більший досвід перцепції, чим розвинутіші контекстуальні системи, за Е. С. Бехтелем та О. Е. Бехтелем, або етнічний гештальт-контекст, у нашому випадку.

Засоби міжетнічної комунікації містять у собі не тільки словесну мову, але й мови науки, політики, пропаганди, управління, релігії. Сюди входять також і невербальні носії етнокультурної інформації – обряди, звичаї, жести, міміка, стиль поведінки та ін. Суспільна практика, свідома

діяльність людей обумовлюють перетворення знакових засобів нехудожньої комунікації у сфері культури на мову мистецтва. Так, очевидно, що художня література, театр, кіно особливо часто звертаються до міфів, фольклору, у яких так чи інакше присутні норми й зразки етноспецифічної поведінки, особливо в ігрових мистецтвах [26, с. 70].

Сучасна когнітивна психологія та психосеміотика визначають однією з істотних функцій будь-якої етнічної культури її знаково-символічну функцію, яка об'єднує етнос у систему, адже «сигніфікативній функції культури належить вагома роль як в об'єднанні представників одного етносу (етнічна інтеграція), так і в розмежуванні представників різних етносів (етнічна диференціація)» [11, с. 41-42].

Цінним для сучасного бачення проблеми є, зокрема, семіотичне розуміння культури в інтерпретації К. Гірца, а саме, розуміння її як системи знаків, що мають свою форму й значення: «...поняття культури означає історично передані моделі значень, втілені в символах, систему наслідуваних уявлень, виражених у символічних формах, за допомогою яких люди передають, зберігають і розвивають свої знання про життя й відношення до нього» [за 18, с. 17].

У контексті сприймання художніх зразків етнічної культури заслуговує на увагу також естетика Умберто Еко, у якій до аналізу мистецтва застосовуються категорії, як «синхронія», «діахронія», «код», «повідомлення». У. Еко закономірно доходить висновку, що семіологічне вивчення феномена мистецтва неминуче приводить до розуміння історичних кодів і їхнього коріння у різних культурах [26, с. 15].

В експериментально-психологічних дослідженнях останніх двох десятиліть, зокрема, в працях В.О. Барабанщикова [4], В.М. Носуленка [5], намітилася тенденція розглядати перцепцію як процес, що має свою власну онтологію, у центрі якої – суб'єкт і об'єкт сприймання, і способи їх взаємодії, і чуттєвий образ сприйманого, і логіка його породження й розвитку. Звідси акт перцепції починає розцінюватися не як

абстрактно-всезагальна форма, а як подія, що реалізує специфічний зв'язок індивіда з середовищем, людини зі світом. Відтак, перцептивна подія включається у сукупність реальних обставин життя людини, а перцептивний процес набуває мотиваційного, диспозиційного, операціонального, когнітивного та інших планів [4].

Якщо звернутися до базових рівнів організації людського буття, що відбивають етнічну картину світу, то до них, як відомо, відносять фізичну, біологічну та соціальну системи (Б.Ф. Ломов [25], С.Л. Рубінштейн [29]). Онтологію етнічно детермінованого сприймання логічно розглядати на рівнях біологічної та соціальної сфер. Будучи біологічним суб'єктом, людина, окрім відомих функцій життєзабезпечення, реалізує функцію орієнтувальну та регуляторну. Предметний світ даний нам не в предметах споглядання, а в предметах потреб, отже перцепція вже у сфері біологічного споживання є не індиферентною, а вибірковою (корисність / некорисність).

Оскільки ландшафтно-кліматичні умови генези етносів різняться між собою, етнічні спільноти вибудовують біологічну поведінку, виходячи з початково не схожих якостей довкілля. Біологи в цьому випадку воліють говорити про людську популяцію: «Члени популяції (...) біологічно об'єднуються тим, що проживають у відокремленому районі, говорять певною мовою, утворюють певну етнічну одиницю (націю або плем'я) або культову громаду» [33, с. 167]. Дж. Харрісон з колегами пропонує підхід до порівняльного вивчення популяцій, який будується на врахуванні фактору кліматичних умов їх проживання, фактору харчування та патогенних факторів. Перший з них заданий об'єктивно-історично; другий формується з урахуванням природно-кліматичних умов проживання та традиційного для етносу типу господарювання; третій, суто біологічний фактор, нами розглядатися не буде. Залучені до нашого експерименту представники українських етносів є нащадками племен, що сформувалися в географічному ареалі лісостепу помірного поясу, багатому на чорнозем,

низькотрав'я та фауну. Це спричинило переважно землеробський спосіб життя корінного населення і відповідні до цього способу виробництва та традиції харчування.

Згідно з концепцією О.Ю. Артем'євої, перцептивний світ усвідомлюється людиною як безліч упорядкованих у просторі й часі об'єктів, що рухаються, включаючи й тіло реципієнта [2]. Звідси, можна вважати експериментально доведеним факт, передбачуваний у працях багатьох філософів, – реальність того, що в етнічній культурі знаходить своє відображення просторово-часова модель світу конкретного народу. Так, Г.Д. Гачев специфіку російського національного образу світу позначає графемою витягнутого в горизонтальній площині еліпса, болгарського – у вигляді заокругленого внутрішнього простору будинку, киргизького – у формі відкритого простору, що переривається локальним простором приміщення [15]. Уважається також, що народний танець є «абрисом етнічної моделі простору» [16, с. 226].

Знаковість і символіка сучасного візуального мистецтва залишає враження розкладу традиційної, засвоєної попереднім часом моделі категоризації дійсності. Особливо відчутним це видається у зв'язку з авангардистським творчим дискурсом. Так, представник польської семіологічної школи Є. Фаріно, на матеріалі текстів напряму футуризму розглядає цю авангардну рису як установку на дешифрування дійсності, в якій уже немає нерухомо закріпленого зв'язку між референтом-дійсністю та мовою, тобто відсутній код розуміння дійсності, і, відтак, для художника завданням стає цей код віднайти, виокреслити його з неупорядкованого матеріалу слів-речей-понять, кожне з яких розкладається на дрібніші частки, без внутрішньої ієрархізації, системності тощо [33]. Експлікації психосемантичної специфіки такого «коду розуміння» художнього твору присвячено цілий ряд досліджень [9; 26], проте питання про його глибинні психічні детермінанти все ще залишається відкритим.

У 1995 році одночасно у США, Німеччині, Данії, Фінляндії, росії та в

Україні було проведено опитування громадської думки [13]. Предметом цього соціологічного дослідження були виключно візуальні естетичні переваги місцевого населення. Вибірка відображала генеральну сукупність за регіонами, статтю, віком та типом населеного пункту. Генеральну сукупність респондентів в Україні становили 1016 осіб, старших 15 років.

Виявлено, що український народ, як і американський, данський і фінський, бажає бачити на своїх улюблених картинах краєвид блакитно-зелених кольорів, виконаний у традиційній манері, розміром з телевізійний екран. Як і інші народи, українці не люблять абстрактних картин, особливо пастозно написаних гострокутних форм.

На відміну від інших народів-респондентів, український народ переважно відхиляє присутність в картині не тільки певного сюжету, але й взагалі будь-яких персонажів. В цьому можна вбачати традиційно притаманну українському мистецтву прихильність до жанру краєвиду.

Типовому українцю більше подобається картина, що відображає природний стан, а не є очевидною режисурою автора; він віддає перевагу зображенню відкритого простору перед закритим; полюбляє сюжети, в яких присутнє озеро, ріка, море або ліс у теплу пору року. Український глядач реаліст: фантастичні сюжети та абстракції його не надихають. У небагатьох (6.79%) випадках прихильності до абстрактного живопису перевага віддається м'яким формам зображення перед гострокутовими. Улюблені кольори: блакитний, зелений, червоний. В цілому, візуальні стимули впливають на настрої наших земляків.

Результати обстеження показали, що бачення найбільш «бажаної» і, відповідно, найбільш «небажаної» картини має етнічну уніфікованість і залежить від соціодемографічних характеристик респондентів.

Візуальна семантика сприйняття різножанрових творів живопису

Чи мають фіксовані у вищезазначеному соціологічному дослідженні знакові переваги глибинно-семантичне (етнокультурне) підґрунтя чи вони зумовлені соціокультурно, наприклад, тенденціями моди? У одному дослідженні ми поставили на меті виявити основні психосемантичні риси специфічних для конкретного етносу схем візуального сприймання, які дозволяють їх представникам відтворювати перцепт як цілісний образ. Виходили з положення про те, що модальність живописного твору є психічним фактом самого реципієнта, і через це, вона може бути експлікована лише через знак (образ, слово). Перцепція творів саме з «розмитістю» знаковістю й забезпечує доступ до різномодальних семантик, адже реципієнт вимушений вдаватися до найпростіших, генетично первинних способів перцепції, структурування, категоризації художнього знаку. Таким найпростішим, вихідним способом є актуалізація етнічної картини світу.

В ході попереднього дослідження нами було виявлено, що знаковий простір сучасного світового і, зокрема, українського живопису є релевантним в контексті психосемантики етнічної самосвідомості. Динаміка семиозису «своє – чуже», згідно з цим дослідженням, пролягає вектором «чуттєве – раціональне». З метою поглиблення цієї лінії дослідження був організований і проведений експеримент, покликаний констатувати кроскультурні особливості сприймання й оцінювання об'єктів художньої культури представниками різних етнонаціональних груп.

Експериментальну групу склали 61 представник двох етносів: українці (36 осіб), росіяни-громадяни України (23 особи), контрольну – китайці (30 осіб) і представники тюрко-іранських етносів (30 осіб), серед них 66 дівчат і 54 юнаки, усі – студенти філологічних спеціальностей Київського національного лінгвістичного університету. Вікова дистанція між учасниками склала 8 років (від 18,5 до 26 років), середній вік

досліджуваних – 20,1 року. Методичну базу склали: метод семантичного диференціала, модифікований відповідно до мети дослідження; метод вільної семантизації; окремі шкали Особистісного опитувальника Г.Ю. Айзенка, а саме, шкала психотизму, практичності, тривожності та брехні; метод психосемантичної реконструкції.

Стимульним матеріалом для суб'єктивного оцінювання послужили десять об'єктів-репродукцій картин. Візуальна група стимулів була складена з урахуванням трьох критеріїв: належності зразка живопису до тієї або іншої національної культури, його віднесеності до певного культурного напрямку та його жанру. Відповідно до першого критерію підбиралися художні твори, належні трьом культурам: українській, китайській й арабо-іранській. Відповідно до другого критерію візуальні об'єкти були рівною мірою представлені традиційним живописом (народний або авторський художній примітив, історичний класичний живопис) і живописом модерну (авангард, андеграунд). Жанрова розмаїтість забезпечувалася презентацією пейзажу, портрета й безпредметного живопису. Кожна картина відзначалася погано структурованою семантикою як у плані неоднозначності об'єкта зображення, так і в плані неможливості його чіткого віднесення до тієї або іншої національної культури. Тим самим, експериментальні стимули структурно забезпечили експлікацію соціокультурних і/або етнонаціональних детермінант сприймання й трактування реципієнтами художнього об'єкта.

Факторизація даних психосемантичного вимірювання відбувалася на основі програми SPSS 12.0, встановлення власних значень факторів проводилося за допомогою методу знаходження головних компонентів. Узагальнені середні оцінки десяти зразків живопису відбито в таблиці 1.

**Середні групові показники та дисперсії перцептивних оцінок
різними етнічними групами зразків живопису**

Об'єкти перцепції	Етнічні групи				
	Українці	Росіяни України	Китайці	Турки	Іранці
Живопис					
1	0.575	0.264	0.194	-0.091	0.551
2	0.425	0.462	1.407	-0.26	1.13
3	1.061	1.12	0.851	0.992	1.35
4	-0.25	0.311	-0.27	0.656	0.63
5	0.262	-0.242	-0.025	0.935	1.425
6	-0.183	-0.361	0.815	0.81	0.415
7	0.829	0.809	0.624	0.523	0.941
8	0.241	0.307	0.761	0.991	0.648
9	0.135	0.206	-0.27	-0.331	1.01
10	0.42	0.311	0.327	1.151	0.742
Дисперсія	0.167	0.188	0.297	0.313	0.118

Отже, найвищу щільність оцінок навколо середніх показників продемонструвала група іранських респондентів; високі значення розпорошення даних навколо середніх притаманні турецькій та китайській групам; дисперсія показників українців і росіян статистично подібна та порівняно середня.

Звернемося до тих об'єктів, сприймання яких пов'язувалося свідомістю випробуваних зі смисловою сферою «етнічно свого». Для експериментальної групи такими стали: російський та український авангард, арабський та китайський традиційний живопис, сучасний китайський живопис, слов'янський народний примітив,

авангардно-конструктивістський іранський живопис, арабо-палестинський примітивний живопис.

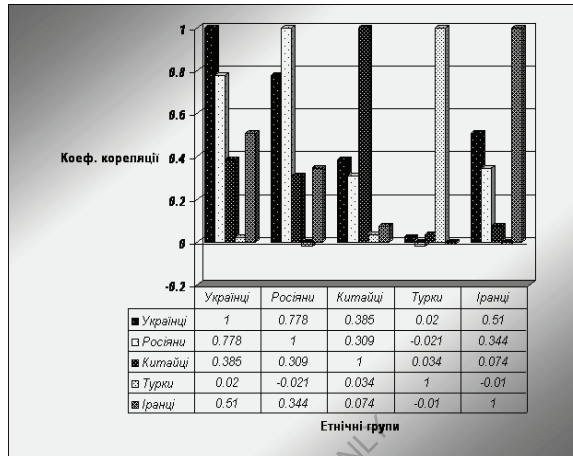


Рис. 1. Матриця інтеркореляцій перцептивних оцінок візуальних об'єктів представниками різних етнічних груп.

Згідно з ілюстрацією, перцептивність українців і росіян України відзначається високою корпоративністю, при цьому суб'єктивність українців відносно зв'язна з особливостями перцепції іранців і слабо корелює з тими ж показниками у китайців. Перцептивні показники росіян мають нещільний зв'язок з тими ж в іранців та китайців і виразно корелюють з показниками українців. Найбільш автономною у своїх перевагах в експерименті виявилась турецька група.

Узагальнення експериментальних даних дозволило констатувати, що візуальний модус образу світу представників українського етносу тяжіє до використання такої знаковості: заокругленість форм, наявність центрального образу або героя, солярність (яскрава освітленість об'єкта або випромінювання світла самим об'єктом), предметність (конкретність) образу, рослинно-тваринна тематика зображення, жовтогаряча та синя кольорова гама, площинно-об'ємне зображення.

Знакова специфіка образу світу представників російського етносу (громадян України) полягає в більш частотній актуалізації таких моментів: жанрова та тематична толерантність, перевага іноетнічних культурних об'єктів, рівноцінність конкретних та абстрактних зображень, явна або неявна присутність людини, тенденція до об'єднання живих істот, прихильність до горизонтальної просторовості зображення, різноманітна кольорова гама.

Представники українського етносу надають перевагу частково замкнутому простору зображеного, симетричності форм, центральному тяжінню композиції та, у рівній мірі, площинному та об'ємному зображенню. Переривчатість, симетрія та незамкнутість простору, переважання горизонталі над вертикаллю – ознаки етнічного сприймання росіян. В етнічному контексті гешталту українців та іранців переважають динамічні компоненти часу, у росіян – динамічно-статичні.

Як бачимо, досліджувані українського походження демонструють найвищі показники зв'язаності етнічних та естетичних оцінок живопису, при чому ті й інші твори належать до східнослов'янської культури. Крім того, це єдина експериментальна група, яка спроектувала етнічне ставлення як на аутоетнічні, так і на гетероетнічні за походженням твори. Збережено майже рівну пропорцію між обраними традиційними та модерновими творами. Загалом можна схарактеризувати сприймання українців як естетико-культурно та етнічно тенденційне (з ухилом до аутокультурних та аутоетнічних зразків). Перцепція українських росіян відзначається етнічною та естетико-культурною толерантністю (з ухилом до гетерокультурних та гетероетнічних зразків).

Етнічні та крос-етнічні особливості семантичної реконструкції зразків живопису

З метою психосемантичного дослідження невербальних об'єктів шляхом вербалізації перцептивного вербального образу був організований і проведений експеримент, що констатував кроскультурні особливості сприймання й оцінювання візуальних об'єктів представниками різних етнонаціональних груп. В експерименті взяли участь 120 представників п'яти етносів: українці (37 осіб), росіяни-громадяни України (23 особи), китайці (30 осіб) і представники тюрко-іранських етносів (30 осіб), серед них 66 дівчат і 54 юнаки, усі – студенти філологічних спеціальностей закладів вищої освіти м. Києва. Вікова дистанція між учасниками склала 8 років (від 18,5 до 26 років), середній вік досліджуваних – 20,1 року.

Методичну базу експерименту склали: метод семантичного диференціала, модифікований відповідно до мети дослідження; метод вільної семантизації; окремі шкали Особистісного опитувальника Г.Ю. Айзенка, а саме шкала психотизму, шкала практичності, шкала тривожності, шкала брехні; метод психосемантичної реконструкції.

Стимульним матеріалом для суб'єктивного оцінювання виступило художнє полотно художника-авангардиста Є. Клюна «Глек».

Картина відрізняється слабо структурованою семантикою як у плані неоднозначності об'єкта зображення, так і в плані неможливості його чіткого віднесення до тієї або іншої національної культури.

Попередній аналіз даних вільної семантизації об'єкта показав доволі строкату картину глядацьких вражень: від висловів на кшталт «спроба винайти велосипед, що їздить догори колесами» і «суцільний дискомфорт сприймання» до «калейдоскоп життя» та «м'який опуклий лабіринт». Думки реципієнтів, однак, збігаються у таких смислових моментах: зображено світ крізь призму, багат шарове зображення, продукт епохи модернізму, геометричність, «чаша життя».



Мал. 1. Є. Ключ «Глек»

(Джерело: http://artpoisk.info/artist/klvun_ivan_vasil_evich_1870/kuvshin/)

Зразок тексту вільної семантизації: *«Перше, що спало мені на думку, коли я побачила картину, це калейдоскоп, у якого всередині знаходиться мозаїка. При певному поштовху або струсі картина змінюється, іноді не сильно, але суттєво для сприймання. Це схоже на те, що можна побачити, дивлячись крізь стінки кришталевого глечика (де на стінки нанесено рельєфний малюнок), при іншому освітленні або відбитті світла можна побачити різні фігурки. Взагалі, чітких контурів речей на картині не видно; я бачу тут різні геометричні фігури (трикутник, квадрат, конус, сфера). Можливо, це друзки розбитого глечика, які створюють дуже цікаве поєднання. Не можу чітко пояснити чому, але картина мені, в*

цілому, подобається, вона викликає у мене відчуття м'якості, можливо, тому, що тут мало гострих кутів, переважають округлі, обтічні форми. Це також нагадує мені лабіринт, адже картина опукла, дуже багато різних ходів». (Н.В.)

Як бачимо, метод вільної семантизації дає змогу отримати певний опис об'єкта, поряд з тим, така вербальна реконструкція невербального об'єкта активізує бажання інтерпретатора «розгадати» задум автора, тобто експлікує поверхневий рівень значень, а не смислів, розкриваючи, таким чином, не глибинно-етнічне в картині світу, а культурне (*калейдоскоп, мозаїка, сфера, геометричні фігури*).

Надалі дані вимірювання глибинної семантики цього об'єкта піддавалися факторному аналізу на основі комп'ютерної програми SPSS.12 за допомогою методу головних компонент. Рівень статистичної значущості факторів для такої вибірки було встановлено в показниках не нижче 7 %, а статистичної значущості шкал – 0.50.

У результаті факторизації кореляційної матриці оцінок цієї картини в слов'янській групі досліджуваних (n = 60) були отримані шість факторів, що репрезентують 69,4 % вибірки, а в групі досліджуваних, які представляють китайський, турецький та іранський етноси (n = 60) були отримані сім факторів, що репрезентують 79.6 % вибірки (таблиця 2.).

Таблиця 2.

Факторна картина перцептивних оцінок візуального об'єкта

Слов'янський гіперетнос	Азійський гіперетнос
Ясність спокою. Позитивна оцінність, доброзичливість.	Психотична акцентуація.
Етнічність (українці).	Етнічна естетичність (іранці).
Жіноча активність. Чоловіча оцінність	Активна простота.
	Стенічність. Етнічність (іранці). Маскулінність.
	Активність.

Слов'янська група учасників експерименту відреагувала на стимул досить однозначно і внутрішньо несуперечливо. Простота ліній, багатодетальність зображеного створила враження зрозумілості та водночас рухливості. Округлість ліній викликала асоціації з чимось жіночним, а комбінація шкал «швидкий – жіночий – активний» повернула думку глядача до основних сем мистецтва модерну. В той таки час раціональна оцінка п'ятого фактора недвозначно кореспондує із семантикою «зрозумілості» першого фактору й «етнічністю» третього. Зображуваний об'єкт (гличик) активізує етнічність української підгрупи досліджуваних, оскільки являє собою один із символів давньої української культури. Таким чином, наперекір фрагментарності образу й насиченості деталями, його семантика не лише однозначно прочитується слов'янами, але й стимулює у них відчуття спокою, захищеності, простоти, симетричності.

Факторизація оцінок картини представниками азійських народів виявила суттєво іншу її семантику. Зміст першого фактору тут можна трактувати як інтелектуальне неприйняття, очікування обману й пояснити відсутністю чіткого сюжету, незавершеністю центральної фігури. Суб'єктивний позитив наступних факторів викликаний наявністю певної гармонії, стриманою кольоровою тональністю, м'якістю ліній. Фактори стенічності та маскулінності виправдовуються композицією картини: у ній відчувається сила центру, плавність зростання візуальних «подій» від вузького до широкого, від темного до світлого та подальше згортання цієї логіки.

Далі була здійснена спроба реконструкції об'єкта за змістом наповнення факторів, яка дала досить несподіваний результат. Члени експертної групи (студенти слов'янського походження), не знаючи об'єкта оцінювання, намагалися описати його за комбінацією оцінних шкал, що її продемонстрували в експерименті азіати: гарний, етнічний, хороший, зрозумілий, жаркий, сильний, твердий, нешвидкий, чоловічий, активний та

інші. У відповідях на питання інструкції «Який об'єкт може мати такі характеристики?», у 76 % випадків були отримані назви реалій іноетнічного життя, наприклад, «перський килим», «східна музика», «Будда», «щось пов'язане з півднем», «японська танка» тощо.

Звертає на себе увагу подібність таких реакцій до змісту окремих асоціацій, викликаних картиною. Вільні асоціативні ряди досліджуваних на 28% склалися з асоціатив, так би мовити, екзотичної семантики: морський, теплий, східний, заплутаний, мозаїчний, чужий. На цьому тлі виразно етнічні прояви іранських досліджуваних не видаються несподіваними. Тим самим були отримані дані на підтвердження валідності даного методу для реконструкції картини світу, притаманної іншому народу.

Кінцевий етап семантичної реконструкції полягав у тому, що групі досліджуваних-слов'ян пропонувався опис картини у вигляді профілю семантичного диференціала із завданням назвати одну з запропонованих десяти картин, яка найбільшою мірою відповідає даному опису. Указаний профіль склали найбільш статистично значущі шкали СД, отримані в експерименті зі слов'янською групою досліджуваних. Результатом стало 85% вгадування об'єкта.

Перцептивна семантика аутокультурних та гетерокультурних об'єктів образотворчого мистецтва

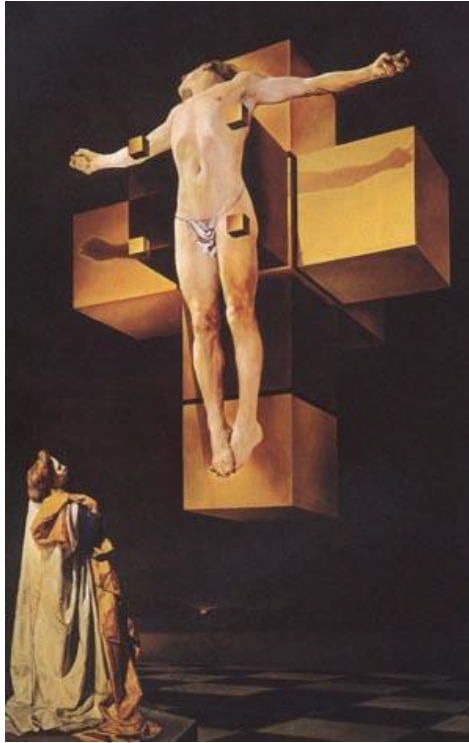
В руслі досліджуваної тематики одним з емпіричних завдань постала експериментальна перевірка гіпотези щодо можливої пріоритетності соціокультурних чинників над етнонаціональними в суб'єктивному оцінюванні зразків. Дослідження складалося з двох частин: 1) дослідження рецепції авангардного живопису методом вільних асоціацій, 2) вимірювання перцептивної семантики рідноетнічних, але різнокультурних зразків живопису методом семантичного диференціала.

Перша, пробна, серія експерименту планувалася як процедура для виявлення найбільш загальних, недиференційованих оцінок реципієнтами візуального сприймання зразків сучасного живопису. В якості таких повинні були виступити зображення, що в рівній мірі відрізняються двома протилежними якостями, і відповідно утворюють полюси оцінок, релевантних для етнічної самосвідомості реципієнтів. Такими якостями є: символізм (символ як «вихолощений» знак) і фігуративізм як найперша ознака міметичного, наслідувального, мистецтва. Символічний (авангардний) живопис фігурував як візуальний стимул в першій експериментальній серії, фігуративний живопис (у презентації «народного примітива») – у другій.

В якості діагностичного засобу виступив метод вільних асоціацій, об'єктами оцінювання стали три репродукції картин С. Далі: «Кубічне розп'яття», «Геополітична дитина, що спостерігає народження нової людини», «Сон, нав'яний польотом бджоли навколо граната за мить до пробудження». Вибір робіт цього художника був мотивований тим, що в них повно представлені основні постулати сюрреалізму – напрямку, вільного від конкретної етнокультури, що й дає право вважати їх діагностичними для предмета дослідження.

У першій експериментальній серії брало участь 52 особи (студенти-філологи), з них 36 дівчат і 16 юнаків у віці 20-24 років, усі – етнічні українці. В ході дослідження застосовувався метод вільних асоціацій (модифікація Є. Степанової). Пропонувалася стандартна інструкція, що не обмежує суб'єкта у виборі форми й кількості реакцій, а також припускає можливість реагувати цілим висловом.

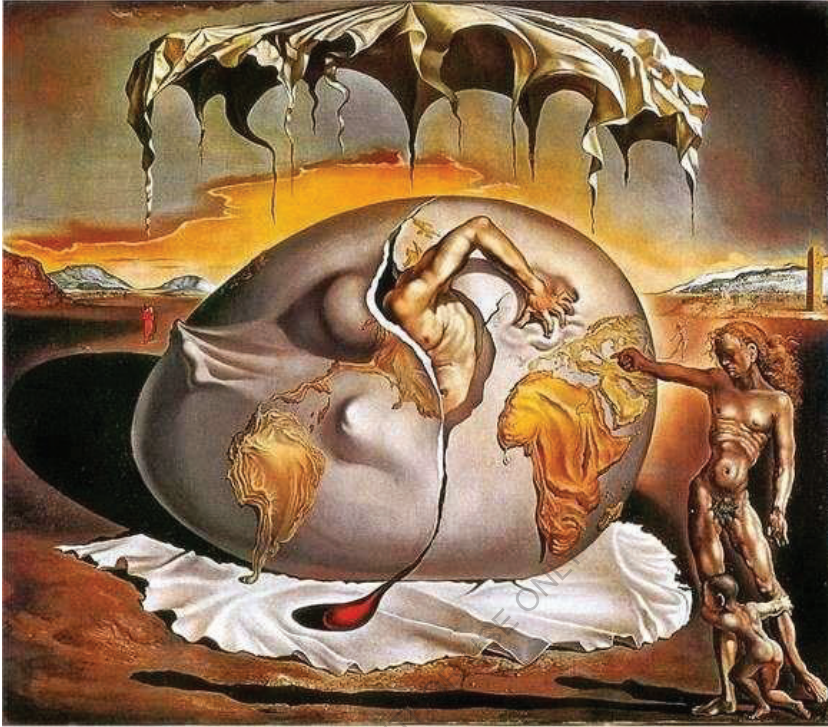
Обробка даних показала, що асоціації досліджуваних поєднуються в три групи: реакції з негативною конотацією; з позитивним емоційним забарвленням; емоційно нейтральні асоціації.



Мал. 2. С. Далі. «Розп'яття або Гіперкубічне тіло»

(джерело: <https://kp.ua/photo/life/417123-zhyvye-sny-samye-yzvestnye-kartyny-salvadora-daly>)

Первинний аналіз асоціацій до картини «Кубічне розп'яття» показав таке їх групування: 1) асоціації з негативним емоційним забарвленням: *розп'яття, неправдоподібно, неприродно, нереалістично, жорстокість, страждання, богохульство, М. Менсон, прагнення, трепет, морок, людська дурість і сліпе невір'я, смерть, біль, демонстративність, байдужність*; 2) асоціації з позитивною конотацією: *юність, оригінально, образно, надія*. 3) емоційно нейтральні асоціації: *фантастика, шахи, Біблія, фільм «Страсті Христові», католицтво, кубики, історія, космос*. Із суми реакцій на дану картину в жіночій групі на кожні 10 негативних реакцій припадає 3 позитивні та 5 нейтральних, у чоловічій групі – на кожні 10 нейтральних – 6 негативних і 2 позитивні.

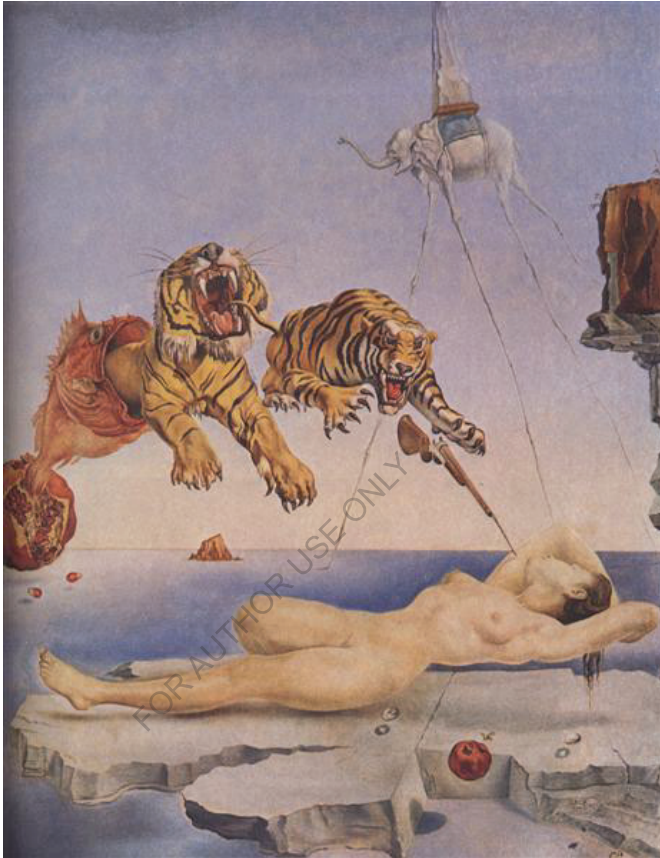


Мал. 3. С. Далі. «Геополітична дитина, що спостерігає за народженням нової людини»

(Джерело: <https://kp.ua/photo/life/417123-zhyvve-sny-samye-vzvestnye-kartyny-salvadora-daly>)

Асоціації до картини «Геополітична дитина, що спостерігає за народженням нової людини» розподілилися так: 1) асоціації з негативним емоційним забарвленням – *страх, африканський голодомор, плач, неприємні кольори, огидно, неприємно, смерть, погроза, мучення, покарання, нестерпність буття, зародження розбеценості, глибока прикрість, хвороба, неминучість, боротьба, жахливий світанок, кошмар, катастрофа, агресія*; 2) асоціації з позитивною експресією: *внутрішня сила, прихильність, гнучкість*; 3) емоційно нейтральні асоціації – *народження, людина вийде з яйця, подив, «яйце-райце», «Глобус» на Майдані Незалежності, символи*. У загальній сумі відповідей в жіночій

групі кількість негативних реакцій удвічі перевершує кількість позитивних, у чоловічій групі пропорція негативних і позитивних асоціатів складає 5:1.



Мал. 4. С. Далі. «Сон, нав'язаний польотом бджоли навколо гранату, за мить до пробудження»

(Джерело: <https://kp.ua/photo/life/417123-zhyvye-sny-samye-izvestnye-kartyny-salvadora-daly>)

Показники оцінок картини «Сон, нав'язаний польотом бджоли навколо граната за мить до пробудження» розташувалися в такий же спосіб: 1) негативні асоціації – *розрізненість, убивство, напад, агресія, страх, забуття, небезпека, самотність, кров, жорстокість, порожнеча, виживання*; 2) асоціації з позитивною емоційністю – *краса, політ*; 3)

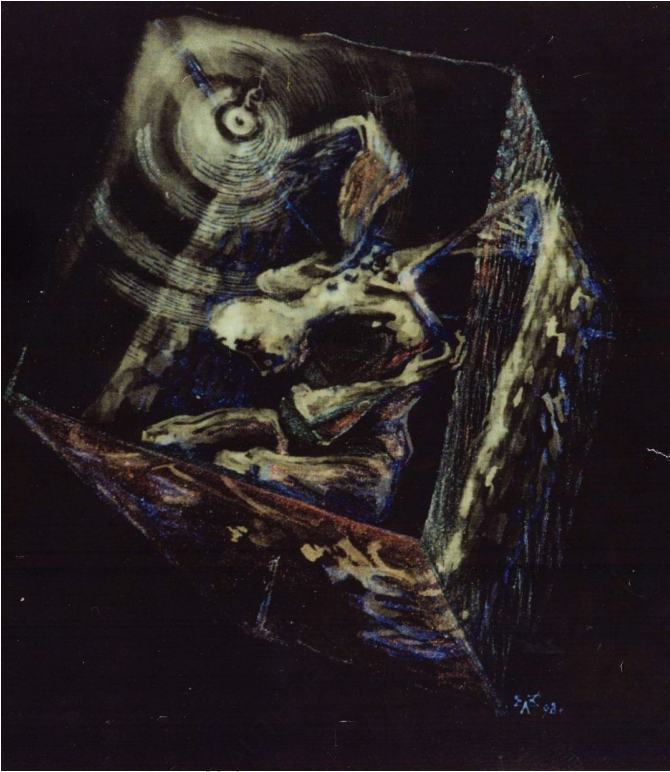
емоційно нейтральні асоціації – *фантастика, сон, метаморфози, тиша, медичний спирт, ілюзія, мінливість, складно, ланцюг харчування*.

В цілому, отримані такі відсоткові співвідношення результатів: загальна кількість негативних асоціацій 52%, позитивних – 16.4%, нейтральних – 31.6%. Таким чином, перший етап дослідження показав тенденцію превалювання асоціацій з негативним емоційним навантаженням. Напрошується висновок про те, що живопис сюрреалістичного напрямку вочевидь формує негативне семантичне поле реципієнтів.

Результати другої серії дослідження способів рецепції сучасного мистецтва можуть доповнити наукові розвідки щодо етнічних особливостей семіозису. У цій серії дослідження ставилось завдання засобами факторного аналізу диференціювати оцінки реципієнтів двох напрямків сучасного образотворчого мистецтва: традиційного й авангардного, які представлені роботами українських майстринь. Об'єктами оцінювання слугували два зображення – репродукції картини Л. Завгородньої «Клаустрофобія» та М. Примаченко «Маруся мичку пряла».

В основу процедури виявлення категорій для суб'єктивного шкалування було покладено кероване оцінювання респондентами об'єктів, параметри до якого добиралися, виходячи зі специфіки предмета дослідження. Респондентам було запропоновано 24 пари протилежних за семантикою категорій, у світлі яких можна розглядати представлені об'єкти; інтенсивність вияву певної якості визначалася за 7-бальною шкалою.

У результаті факторизації кореляційної матриці оцінок абстракціоністського твору Л. Завгородньої «Клаустрофобія» були отримані три провідні фактори, що репрезентують 53.7 % вибірки.



Мал. 5. Л. Завгородня «Клаустрофобія»

(З архіву автора)

Перший фактор (23,7 %) містить у собі шкали: довіра (0.83), сила (0.73), надія (0.69), динамічність (0.68) . Усі характеристики цього зразка абстракціоністського живопису зосереджені на одному полюсі оцінної шкали, тому семантику фактора можна однозначно експлікувати як зміст фактора Сила, а саме – «сила, що викликає довіру і залишає надію».

Другий фактор, що пояснює 19,5 % вибірки, увібрав у себе шкали : усвідомленість (0.79), розслабленість (0.71), реалістичність (0.68). Протилежний полюс фактора склала якість поверхневості (-0.62). Таким чином, другий, очевидно Оцінний фактор, можна інтерпретувати як «інтелектуально-глибинний розслаблений реалізм».

Третій фактор (10.5 %) склали шкали: неправда (0.71), чоловіче (0.68); протилежний полюс якостей – пасивність (-0.71), статичність (-0.67), буденність (-0.66). Виражений осгудівський фактор Активності з'являється тут у значеннях «динамічної, незвичайної чоловічої неправди».

Факторизація оцінок картини М. Примаченко «Маруся мичку пряла» дозволила отримати три фактори, що визначають 52.4 % рішень випробуваних.



Мал. 6. М. Примаченко «Маруся мичку пряла»

(Джерело: <https://www.wikiart.org/ru/mariva-primachenko/all-works/#filterName=all-paintings-chronologically,resultType>

:masonry)

Перший фактор (22.6 %) містить в собі шкали: глибина (0.88), незвичайність (0.76), шедрість (0.65), динамічність (0.62), захопленість (0.61), м'якість (0.58). Локалізований практично цілком у позитивній області шкали, даний фактор Активності містить також менш статистично виразні якості: довіра, активність, блаженство, жіноче й ін. У цілому, перед

нами – «глибокий, захоплюючий своєю незвичайністю і щедрістю динамізм».

Другий фактор, що пояснює 19.7 % вибірки, увібрав у себе шкали : рідне (0.71), реальність (0.66), усвідомленість (0.62), близьке (0.53). Інший полюс фактора склали : буденність (0.58) і динамізм (0.57). Оцінний другий фактор інтерпретується як щось «незвичайне, реалістично-свідоме, близьке і рідне».

Третій фактор (10.1 %) склали шкали: сила (0.68), свіжість (0.62), надія (0.53); і з іншого боку – розслабленість (0.71), м'якість (0.53), незвичайність (0.52). «Розслаблена, м'яка, свіжа, щедра надією сила» – такою є семантика фактора.

Способи та методи вимірювання семантизації візуальних об'єктів

Індивідуальна система значень людини, що існує у вигляді інтеріоризованих еталонів та зумовлює пізнавальні процеси й акти соціальної поведінки, дана самому суб'єктові у формі певних модальностей. Так, існує візуальна модальність, у межах якої об'єкт сприймання може оцінюватися як щось світле або темне, яскраве або тьмяне, велике чи маленьке, чітке чи розмите. Незорова модальність представлена: аудіальним (дзвінке – глухе, тихе – гучне), кінестетичним (легке – важке, поривчасте – спокійне), смаковим (кисле – солодке, смачне – несмачне) та нюховим (духмяне – смердюче) її різновидами. Дещо окремо стоять чуттєво-емоційна система оцінювання (ніжне – грубе, веселе – сумне) та інтелектуально-аналітична система (абстрактне – конкретне, свідоме – інтуїтивне). На даний час, у силу зрозумілих причин, найбільш повно розробленою є тематика психосемантичної перцепції та оцінювання візуальних і вербальних об'єктів. Тому в одних випадках психолог доходить висновку, що оптимальним є лінгво-семантичний рівень дослідження (галузі психосемантики тексту, фразеологічних висловів, буденної свідомості), в іншому – візуальний (психосемантика живопису,

кіномистецтва тощо). Залежно від психологічної природи об'єкта психолог обирає і методи дослідження. У даній роботі ми розглянемо один з методів психосемантичного дослідження невербальних об'єктів шляхом вербалізації перцептивного образу – метод вільної семантизації.

Перцепція складних об'єктів пов'язана з явищем синестезії, за якої відчуття однієї модальності оцінюється й описується в категоріях іншої сенсорної системи. Фізіологічними механізмами синестезії є крос-модальні переходи, за яких збудження в одній сенсорній системі транслюється не лише у власні проєкційні зони мозку, але й за колатераліями аксонів потрапляють в проєкційні зони інших сенсорних систем і викликає відчуття, що зазвичай супроводжує перше. За допомогою механізмів синестезії на основі сприймання об'єкта однієї модальності відбувається реконструкція цілісного інтермодального образу. Лоуренс Маркс розглядає синестезію як універсальну форму домовної категоризації, що передуює категоризації в поняттях [за 26, с. 66].

Передбачається, що семантичні структури образної й вербальної форм репрезентації тотожні на рівні глибинної семантики, тобто природну мову і мову образів, символів можна редукувати до більш простої єдності – генетично первісного коду, що характеризується емоційною насиченістю і малоструктурованою образністю. Дослідники висувують припущення про універсальність глибинного синестезійного коду для представників різних культур.

Фундаментальною працею з даної проблематики стала монографія О.Ю. Артем'євої «Основи психології суб'єктивної семантики», яка присвячена, зокрема, перевірці експериментальної гіпотези про існування візуальної семантики [2]. Дослідження О.Ю. Артем'євої почалося з реєстрації доказів стійкості однієї з модальних семантик – візуальної. За предмет дослідження була обрана візуальна семантика форм, що реєструє ставлення респондентів до безсюжетних геометричних зображень. Стимульним матеріалом прислужилися 8 карток з контурними

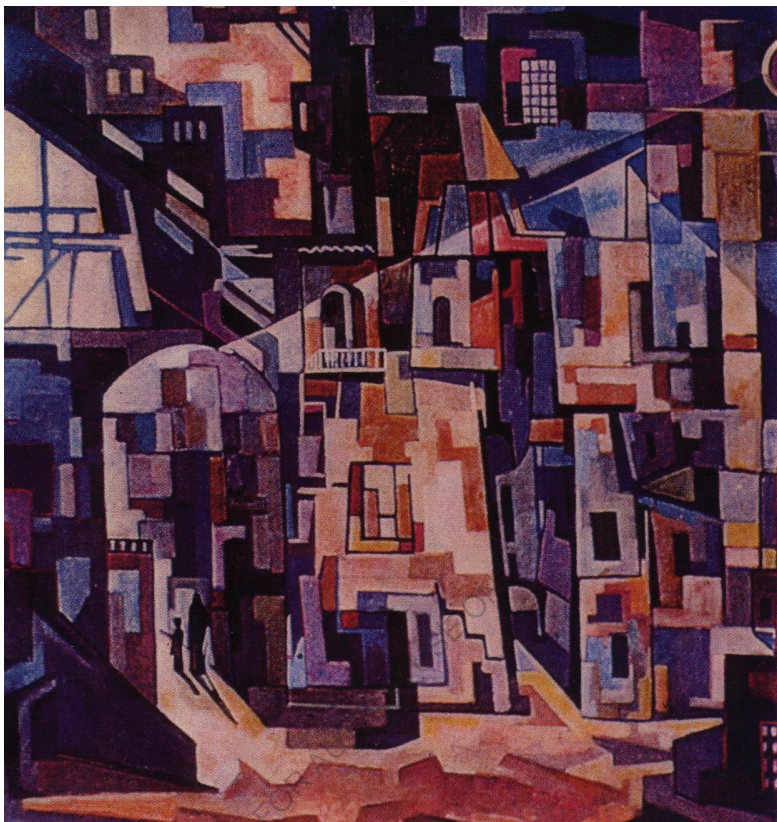
зображеннями випадкових трансформацій кола [2, с. 59]. Вибір саме цих контурів зображень є першим і досить сильним підтвердженням суб'єктивної категоризованості форм у свідомості людини. Основною експериментальною методикою було шкалування зображень за модифікацією семантичного диференціала – 25-шкальним семантичним диференціалом. Експеримент показав достатню кількість аргументів на користь того, що об'єктом, з яким працюють досліджувані, є не поняття, що його позначає, а інша структура, названа О.Ю. Артем'євою візуальною семантикою форм.

Ми поставили питання дещо в іншій площині. По-перше, семантика текстів різної складності, генерованих респондентом на основі перцепції візуального об'єкта, відбиває переважно або (а) семантику цього об'єкта; або (б) індивідуальну систему значень (світобачення) самого респондента. По-друге, якою мірою і наскільки диференційовано психіка відбиває даний стимул у текстах, генерованих за умов застосування різних експериментальних методів? За умов істинності гіпотези (а) різні методи мусили б продукувати тексти з принципово однаковими семантичними основами, детермінованими цілісною природою самого стимулу. Якби переважала тенденція (б), то продюковані тексти мали б бути різними в силу індивідуальної специфіки свідомості досліджуваних.

Поставлена мета досягалася розв'язанням двох експериментальних задач:

- 1) порівняльного семантичного аналізу текстів концептуального опису та текстів вільної семантизації візуального об'єкта;
- 2) виявлення фоносемантичної структури текстів вільної семантизації візуальних об'єктів засобами психолінгвістичної експертної системи ВААЛ.

Обираючи конкретну методику емпіричного психосемантичного вивчення феноменів людської свідомості, необхідно мати на увазі дослідницькі можливості цієї методики.



Мал. 7. Хафіз Дурубi «Багдадський пейзаж»

(Джерело: <https://archive.org/details/B-001-036-911-ALL/page/60/mode/2up>)

Метод вільної семантизації візуальних об'єктів належить до групи психосемантичних технік непараметричного типу. Досліджуваних просять означений словом об'єкт намалювати або зобразити (описати) будь-яким іншим способом. Наприклад, засобами малюнку передати свої відчуття часу, життєву ситуацію – мімікою і жестами. Вербалізований варіант методу вільної семантизації застосовується здебільшого до оцінок візуальних об'єктів. Аналіз вільних семантизацій проводиться якісно, що

дозволяє виділити використовувані досліджуваним набори виразних засобів і широкий асоціативний контекст семантизованого об'єкта.

Цікавий матеріал дав порівняльний аналіз даних вільної семантизації та інших засобів когнітивної психології. Ми попросили першу групу досліджуваних (n=19) виразити свої враження від репродукції картини не більше ніж у 30 словах-концептах (концептний підхід). Друга експериментальна група (n=21) могла без жодних обмежень семантизувати результати своєї візуальної перцепції.

Картина-об'єкт оцінювання – «Багдадський пейзаж» – належить авторству сучасного іракського художника Хафіза Дурубі і являє собою приклад авангардно-конструктивістського живопису з досить розмитою семантикою. Нижче наведено типові приклади семантизації картини у ці два способи різними респондентами.

Таблиця 3.

Результати семантизації візуального об'єкта двома різними методами

Основні концепти	Тексти вільної семантизації
Балкон, ніч, кам'яні стіни, дах, дорога, ганок, людина, будинок, світло у вікні, місто, поверхи, темінь, геометрія, стіл, пліснява, місяць, вузька вуличка, двері, вікна, тінь,	Не можу залишити поза увагою протиріччя, яке викликає у мене назва репродукції – чи може бути зображення міста пейзажем? Бо традиційно цей жанр живопису асоціюється у нас з природою, її мальовничими картинами, які знаходяться далеко за межами того ж таки міста. А може це одне з порушень мистецької традиції, які так любляють сучасні творці прекрасного. Вважаю, якщо і можна поєднати ці поняття, то тільки у висловлюванні «урбаністичний пейзаж», що не менш активно спонукає до роздумів, припущень та інтерпретації дійсності. Класичне питання, що хотів показати

<p>тріщина на стіні, грати, арка.(Б.П.)</p>	<p>художник, на щастя, залишається відкритим, а тому можемо спрямувати і свої думки, і припущення у такому, наприклад, напрямку: «Місто східних країн», «Рухливість цивілізації», або ж у більш філософському: «Чи вже не залишилось природних краєвидів для пейзажної творчості?», або ж давно відоме: «Камо грядеши, людино!» (Д.Н.)</p>
<p>Будинки. Людина. Тінь. Мансарди. Вікна. Балкон. Грати. Дахи. Місяць. Ніч. Арка. Двері. Світло у вікнах. Поверхи. Будинки різної форми: трикутні, квадратні, напівкруглі. Велика кількість ліній: зигзаги, прямі, ламані лінії (О.У).</p>	<p>«Багдадський пейзаж». Назва картини точно відображає задум художника. Через лінії, геометричні квадрати – він показує місто Багдад – таку саму пірамідку, картковий ляльковий дім, вулицю, частину міста, крихке іграшкове місто, яке нібито збудоване за певними чіткими законами, за певним планом, схемою, але насправді крихке і готове від найменшого подиху вітру розпастися, зруйнуватися. Місто ніби у казці під покривом темряви, освічене сирним шматком місяця, круглого, досконалого. Людина, лялькова, несправжня, а точніше не сама людина, а її тінь, теж зламана, така сама графічна, схематична й недосконала, як і місто. Людина, яка заходить в арку між двома будинками, людина у світлі місяця, людина, яка в цій темряві йде до будинку, до світла, яке ми бачимо у вікні. Людина – частинка, складова частина недосконалого світу. Така ж недосконала, як і світ. (П.М.).</p>

У наведених прикладах виразно виявляються міжіндивідні розбіжності у картинах світу різних досліджуваних. Концептний підхід (передача видимого за допомогою обмеженої кількості слів) показав цілком

схожі результати: у 72% продукованих текстів розуміння суті зображеного різними досліджуваними було ідентичним і по суті, і за формою вираження. Тексти вільної семантизації продемонстрували неоднакове лексичне наповнення і, відповідно, різне світобачення їх авторів. Два застосовані методи дійсно продукують дві різні групи типових текстів, проте всередині цих груп семантична близькість текстів різна: йдеться про вже згадану уніфікацію текстів-концептів і диференціацію текстів вільної семантизації. Тим самим, можемо констатувати лише часткове підтвердження гіпотез (а) і (б), що дозволяє говорити про причиновість з боку семантики об'єкта перцепції та причиновість з боку індивідуальної системи значень як про відносини кон'юнкції: не (а) або (б), але (а) і (б).

Крім цього, тексти вільної семантизації є діагностичними у плані експлікації окремих ментальних характеристик їх авторів. Очевидно, що в кожному тексті проявляється особистість автора, його певний емоційний настрій, ті чи інші особистісні смисли. Тому в інтерпретації текстів вільної семантизації можна спиратися на концепцію психіатричної типології текстів, в основі котрої лежать результати докторської дисертації В.П. Беляніна. Авторська концепція знайшла своє відбиття у книгах В.П. Беляніна «Психолінгвистические аспекты художественного текста» [6] та «Введение в психиатрическое литературоведение» [7].

Основною експериментальною процедурою цих досліджень став Проективний літературний тест (ПЛТ). Виходячи з того положення, що в буденній свідомості читача зміст книги зберігається у компресованому вигляді за основною емоційно-сисловою домінантою, автором в експериментальних цілях було укладено 80 мікротекстів-анотацій літературних творів. Результатом проведених В.П. Беляніним експериментів на репрезентативній вибірці 800 осіб стало підтвердження відомої гіпотези Геннекена-Рубакіна, згідно з якою читач обирає ту книгу, яка відбиває його власні, зрозумілі йому психічні стани та світовідчуття в цілому. Відповідно, тексти, які читач оцінює негативно, описують

нехарактерне для нього світовідчуття. Експериментом констатовано, що переважання вибору текстів тієї чи іншої акцентуації з особистою акцентуацією читача збігалось у 78% випадків [6]. Треба зауважити, що завданням ПТЛ є не постановка діагнозу, а лише виявлення когнітивних структур особистості.

Автор виходить з того положення, що кожний з типів текстів відбиває світовідчуття того або іншого типу акцентуованої особистості. Типовість текстів визначається за переважно використовуваною лексикою. Так, за допомогою експертної комп'ютерної системи ВААЛ можна визначити п'ять типів акцентуації особистості автора тексту: паранояльну, збудливу, демонстративну, депресивну та гіпертимічну.

З метою формалізації текстів названих типів ми вдалися до їх фоносемантичного аналізу [19]. Заведено вважати, що єдиний коректний шлях опису звукової символіки – це перерахування оцінних ознак звуку. Сьогодні для оцінки фоносемантичного впливу, наприклад, в експертній системі ВААЛ використовують 24 шкали, переданих парами антонімічних прикметників: хороший – поганий, гарний – відразливий, радісний – сумний, світлий – темний, легкий – важкий, безпечний – страшний, добрий – злий, простий – складний, гладкий – шорсткуватий, округлий – кутастий, великий – маленький, грубий – ніжний, мужній – жіночний, сильний – слабкий, холодний – гарячий, величний – низький, голосний – тихий, могутній – кволий, веселий – сумний, яскравий – тьмянний, рухливий – повільний, швидкий – повільний, активний – пасивний. Всім звукам мови за цими шкалами поставлені оцінки. Спеціальні розрахунки дозволяють на їх основі зіставити оцінки окремих слів і навіть цілих текстів. Будемо виходити з того, що семантична (рівень лексики) та фоносемантична (рівень фонетики) структури одного тексту мусять збігатися у типових випадках. ВААЛ-експертиза проводилася на матеріалі повних текстів обсягом 1200–1400 слів, фрагменти яких наводяться нижче. Ілюстрації картин-стимулів наведені вище.

Окремі випадки психотичної семантизації об'єкта можна пов'язати з паранояльною акцентуацією респондента. Семантика паранояльного тексту задана підвищеною підозрілістю, хворобливою вразливістю, стійкістю негативних афектів, високою конфліктністю його автора, наявністю надцінної ідеї, бажанням організувати всю діяльність навколо себе. Наводимо фрагмент паранояльного тексту з нашого експерименту з вільної семантизації візуальних стимулів.

«Цікаво... Буцімто люди, буцімто ні... Очі... Мабуть, це єдина ознака, за якою я говорю, що це істоти живі. Так-так! Зрозуміло! Схоже, що ці троє божевільні: мати, донька та син. Самісінькі... Серед поля... А що це над Ними? Гранат... А, може, ні? Щось дивне. Трохи нагадує твори Далі... Це сон? Так! Мабуть, це сон, зображений, переданий на папері. Люди... Жакливі, схожі на прибульців... Без ротів... Дивно і лячно!». (С.О.)

За допомогою експертної психолінгвістичної системи ВААЛІ було визначено, що паранояльний текст справляє фоносемантичне враження тексту **страшного, шорсткого, кутастого, злого і тихого**.

Нижче подано текст семантизації, яку можна було б назвати демонстративною. Особлива, розрахована на зовнішній ефект лексика, істеричні реакції, часто зумовлені ситуативно, вередливість, манірність, артистизм – такою є демонстративна особистість і її текст.

«Кінь у неволі, обплутаний нитками невідомого, що стримують його. Так, це він! Кінь прагне вирватися на свободу, але щось міцно стримує його у своїх тенетах. Поступово кінь втрачає сили, перестас боротися, в його іржання чути ноти покірності, а в його очах неймовірний сум і біль, який нищить його, спустошує зсередини. Така їхня доля, але їх дух, їх сила нездоланні, а потяг до свободи нестерпно жагучий. Люди, навіть ви поневолюєте коней? Хіба ви не знаєте, що найбільше вони прагнуть волі, свободи? Жаль... Уважно прислухайтесь до іржання коня і якщо захочете, ви обов'язково відчуєте і почуєте, як сильно кінь хоче бути вільним. Дайте, дайте йому волі!». (О.З.)

Експертна система ВААЛ характеризує цей демонстративний текст як текст **яскравий та шорсткий**.

Іншому типу – збудливій особистості – властиві риси характеру, що виробляються у зв'язку з недостатньою керованістю. Вирішальними для способу життя й поведінки такої людини часто є потяги, інстинкти, неконтрольовані спонукання. Важкий характер, часті переживання гніву, люті. Зразок збудженого світовідчуття демонструє наступний досліджуваний.

«По-перше, я побачила фігуру людини, і ця людина йшла вулицею. Я подумала: вона – це я! Пізніше виявилось, що картину потрібно перевернути, щоб побачити її у тому вигляді, як задумав автор. Нічого не зрозуміло. Це що, якийсь жарт? Чому б одразу не сказати про це? Якись дурниці.

Збентежило і знервувало те, що нема чітких ліній і нема конкретики (я не могла одразу сказати та уявити собі, хто ця людина, де вона, куди йде. Відвертає увагу і деякою мірою пожвавлює картину дерево за одним з будинків. А може і не дерево... Щось у ньому є неживе, потойбічне. В цілому, у мене виникає величезна кількість асоціацій, образів, і це проковує мене на різні роздуми». (Л. О.)

Фоносемантика цього тексту – це фоносемантика **страшного, мужнього та яскравого**.

Цікавими своєю експресією бувають семантизації, подібні до наступного, депресивного тексту. Депресивні особистості – люди з постійно зниженим настроєм. Картина світу депресанта начебто покрита жалобним серпанком, життя здається безглуздим, у всьому вони відшукують тільки похмурі сторони, вони природжені песимісти.

«На мене цей малюнок навіть якийсь сум... Зображено вир життя, карусель, рух, але оголена людина у кутку наче відсторонена від подій. Вона лише спостерігає. Неначе життя цієї людини розпадається на шматки...

Ця карусель... Все іде по колу. Наше життя проходить дуже швидко і ми спроможні відрізнити добро від зла, але часто дуже поспішаємо жити і не в змозі зупинити карусель часу, щоб поміркувати над тим, що робимо, яким шляхом йдемо. Мені ця картина зайвий раз нагадує про хаотичність та швидкоплинність нашого життя. Якщо уявити, що цю картину малюю я, то я б розфарбувала небо різними відтінками – від чорно-синього до фіолетового, щоб відобразити відчай та сподівання у людському житті, як тісно вони переплетені». (К.Г.).

Текст має фоносемантику **страшного, шорсткого, грубого, сильного, холодного, голосного та повільного.**

Емоційно-експресивне світобачення автора проглядається і за так званим гіпертимічним текстом. Для гіпертимічних особистостей характерний підвищений настрій, такі люди перебувають у радісному стані, у їхніх спогадах всі тільки прекрасне, майбутнє їм уявляється в рожевих фарбах, вони сповнені планів, їхня підвищена продуктивність буває, однак, безладною й хаотичною

«З першого погляду видно – ця картина дуже весела, радісна та оптимістична. На ній зображені лелеки над хатою (уособлення життя), багато квітів (радість, щастя, плодючість і життєдайність землі), ріка (потік життя), корабель (символ життя, яке протікає наче стрімка гірська річка), риби (примноження життя, зародження нового існування), яблуня з червоними яблуками (що наводить на думку про красу Марусі). Дуже гарно! Чудово!» (Т.І.)

Текст має фоносемантичне тло **страшного, шорсткого, злого, рухливого та яскравого.**

Крім названих, нами були виділені авторські типажі й іншої природи. Критерії даної, вірогідно, неповної, типології стосуються не акцентуацій характеру, а особливостей світосприйняття. Згідно з ним, автори текстів вільної семантизації поділяються на когнітивно простих, ліриків,

аналітиків, критиків та символістів. Зокрема, зразок тексту когнітивно простого суб'єкта може бути таким.

«На мою думу, на картині М. Примаченко зображено пейзаж українського села. Ми бачимо маленьку хатинку з лелеками на даху (як ми знаємо, це символ добробуту і того, що в хаті живуть добрі люди). Біля хатинки росте яблуня. Усюди квітнуть квіти. Навпроти хатинки є річка з маленьким корабликом. Через річку міст, під яким пливе риба. Мостом йдуть шестеро гарно, святково вдягнених молодих жінок. Зліва, біля хатини сидить жінка. Над селом світить сонце, небо голубого кольору з тоненькими хмаринками. На мене картина справила позитивне враження». (Ж.Р.)

ВААЛ-експертиза показала, що текст має фоносемантику **страшного, шорсткого, кутастого і злого.**

Зразок ліричного тексту вільної семантизації.

«Ніч спускається до нашої оселі, повільно, без жодного шереху. Її темне покривало затуляє віконце, створює затишок, огортає спокоєм. І місяць, як той гранат, весь червоний із зернятками днів, що минули, і які він складає у свою скарбничку, в самого себе, щоб потім перелічити їх, пригадати, що було, подумати про те, що буде.

Найбільш люблю саме цей час, вечірній, коли мати обіймає, притуляє до себе дітей, розповідає казку на добраніч. Ніч шепоче вже майже поснулим дітям, стираючи сліди дня, що минув, й зустрічаючи новий. Ще один, наступний... ». (В.Т.)

Цей текст справляє фоносемантичне враження **шорсткого, слабкого і маленького.**

Приклад аналітичного тексту вільної семантизації зображення.

«Перше, що спадає мені на думку, коли я дивлюсь на те, що це цілком сучасна будова, безумовно успішної корпорації. Будівля відрізняється цікавою і досить оригінальною архітектурою. Дзеркальні стіни створюють ефект відкритості і необмеженості у просторі. Дуже часто

зараз ми можемо спостерігати такі будівлі. Насправді важко навіть точно визначитись з кількістю поверхів, оскільки будівля різнорівнева і, на перший погляд, досить хаотична. Особисто у мене скляні споруди не викликають відчуття безпеки, можливо, я більш консервативна у своїх поглядах, але цегляні споруди викликають більше впевненості. Будівля є яскравим прикладом розвитку науково-технічного прогресу і появи нових технологій, але все це, на жаль, протиставляється природі та певною мірою її витісняє». (У.К.)

Фоносемантичне враження від тексту, за даними експертної системи ВААЛ: текст **повільний, неквапний**.

Автор наступного тексту демонструє, перш за все, критичний підхід до об'єкта.

«Цей, так званий нефігуративний малюнок, викликав у моїй уяві відразу ж двояку асоціативність. Перша серія асоціацій пов'язана з відчуттям суто українського мистецтва, а саме візерунка з багатьма незвичайними деталями. Картина виконана з теплими відтінками, певно притаманними українській мальовничій традиції. В картині переплелися, за моїм враженням, теми рослинності та вогню, сонця і щирості (якщо розглянути зображене, як фігуру людини, то вимальовується образ відкритих рук на грудях). Також в око потрапило коло, схоже на символ інь та ян у східній філософії. На картині все зображено досить пропорційно, виважено. У мене картина викликає приємні, навіть радісні емоції». (Ю.З.)

Фоносемантичний аналіз тексту дав такий результат: текст **страшний, шорсткуватий та повільний**.

Схильність до міфо-символічного мислення – характерна риса свідомості автора наступного тексту.

«Правильний куб, якого не існує в природі взагалі. Можливо це констатація того факту, що не існує і виходу з цього стану (стану клаустрофобії). А можливо і існує, але виходу ще не знайдено.

Здається, художник хоче запропонувати вихід з ситуації, яким у цій композиції слугує «пляма – око – сонце». Три поняття, не пов'язані між собою, хіба що формою кола, яке своєю чергою теж неоднозначне своєму трактуванню: вічність, залежність, незрозумілість.

З'являється враження, що «те, що знаходиться у квадраті» – це не людина, це її частинка, духовність, думка, яка є єдиною, що може знайти вихід з будь-якої ситуації. А кольори (синьо – червоні) символізують для мене її зв'язок з «фізикою» людської істоти». (Т.О.)

Текст був кваліфікований у термінах **страшного, шорсткуватого, кволого, повільного, злого та сумного.**

Висновки

Узагальнюючи теоретичні й експериментальні досягнення засновників і духовних лідерів напрямку (М. Вертгеймера, В. Келера, К. Коффки, Р. Арнхейма, пізніше – К. Левіна), можна виразити фундаментальну формулу гештальт-теорії у такий спосіб: існують певні цілісності, поведінка яких не визначається поведінкою окремих елементів, але в яких окремі процеси визначаються власною природою цілого – гешталти.

Перцепт активізує у свідомості реципієнта властивий йому етнічний гештальт-контекст, тобто ту психологічну ситуацію, в якій характер кожного елемента (знака) визначається його позицією й роллю в складі цілого (етнічної свідомості). Етнокультурна детермінація сприймання відбувається, на нашу думку, за рахунок таких двох внутрішніх спонукальних факторів, як етнічний образ світу та індивідуальні мотиваційно-ціннісні комплекси. Напруга від неузгодженості сприйманого об'єкта з уявленнями реципієнта-етнофора змушує останнього через етнічні гештальт-контекст апелювати до етнічної картини світу, несвідомо експлуатуючи етнічні константи як захисні механізми.