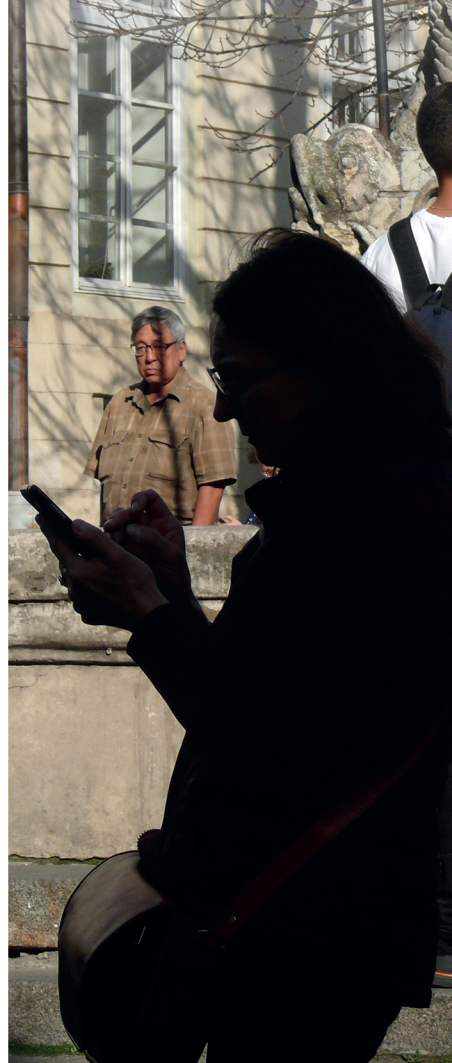


# NEUROART:

мистецтво пізнання людини



NEUROART

УДК 7.01:111]:7.03  
К 26

### Рецензенти

**Держко Ігор Зеновійович**, доктор філософських наук, професор,  
завідувач кафедри філософії та економіки  
Львівського національного медичного університету ім. Д. Галицького

**Кашуба Марія Василівна**, доктор філософських наук, професор,  
завідувач кафедри гуманітарних наук  
Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка

**Яців Роман Миронович**, кандидат мистецтвознавства, професор,  
заслужений працівник культури, проректор з наукової роботи  
Львівської національної академії мистецтв

На обкладинці картина Вадима Михальчука «Квадратне сонце» (2006)  
На форзаці фрагмент роботи Пітера Брейгеля «Притча про сліпих»

Рекомендовано до друку на засіданні Вченої ради  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,  
протокол № 8 від 26.02.2019

**Н. Сиротинська, В. Карпов**

К 26 Neuroart: мистецтво пізнання людини. Київ : НАКККІМ, 2019. 80 с.

### Дизайн Лесі Квик

ISBN

У монографії висвітлено питання метафоричного прочитання творчого досвіду людства – від наскельних малюнків до сучасних мистецьких експериментів. Виявлення споріднених рис поміж розрізненими в часі епохами підтвердило вплив підсвідомих імпульсів людського мозку на еволюційні здобутки й естетичні вподобання. Це визначило формування нового наукового напрямку нейроарту як свідчення нелінійної картини світу в контексті сучасних технологічних інновацій.

Для мистецтвознавців, культурологів, філософів.

**Natalia Syrotynska, Viktor Karpov**

Neuroart: the Art of the Cognition of the Man. Kyiv : NAKKKIM, 2019. 80 p.

ISBN

The monograph covers the issue of metaphorical reading of the creative experience of mankind – from rock paintings to contemporary artistic experiments. Detection of related rice among time-differentiated epochs confirmed the effect of subconscious impulses of the human brain on evolutionary achievements and aesthetic preferences. This determined the formation of a new scientific direction of neuroarth as evidence of a nonlinear picture of the world in the context of modern technological innovations.

For art critics, culturologists, philosophers.

УДК 7.01:111]:7.03

ISBN

© В. Карпов, 2019

© Н. Сиротинська, 2019

© Національна академія керівних  
кадрів культури і мистецтв, 2019

## ЗМІСТ

<i>Luc Delannoy. An introduction to Neuroarts</i>	5
<i>Люк Деллану. Інтродукція до нейроарту</i>	9
<b>QUO VADIS? Куди йдеш?</b>	13
<b>1. ALEA IACTA EST</b>	15
1.1. Вихід. Ковчег Завіту в кольорах Неба	15
1.2. Нитка Аріадни. Мандрівка лабіринтами культури	19
1.3. Задзеркалля уяви. Нейронауковий вимір сучасних арт-досліджень	27
<b>2. ALIUS ET IDEM</b>	36
2.1. Діалоги крізь час. Первісне мистецтво в сучасному світі	36
2.2. В епіцентрі Всесвіту. Гравітація середньовічних форм	47
<b>3. SUB SPECIE AETERNITATIS</b>	55
3.1. Відблиски печери. Нейропластичність платонівського міфу	55
3.2. По той бік добра і зла. Метафоричний вихід за межі бінарності	60
3.3. Повернення. Дев'ятий вал людської свідомості	64
<b>AD LUMINIS ORAS</b>	76
<b>AD FONTES</b>	77
<b>Abstract</b>	79
<b>Content</b>	

## CONTENT

<b><i>Luc Delannoy. An introduction to Neuroarts</i></b>	5
<b>QUO VADIS?</b>	17
<b>1. ALEA IACTA EST</b>	20
1.1. Entrance. Ark of the Testament in the colors of the heaven	20
1.2. Ariadne's thread. The journey in labyrinths of culture	25
1.3. Imagination's looking glass. Neuroscientific dimension of the contemporary art's researches	37
<b>2. ALIUS ET IDEM</b>	48
2.1. Dialogues through the time. Original art in the modern world	48
2.2. At the epicenter of the Universe. Gravity of the medieval forms	61
<b>3. SUB SPECIE AETERNITATIS</b>	70
3.1. Reflections of the cave. Neuroplasticity of the Platonic's myth	70
3.2. Beyond the good and evil. Metaphorical exodus beyond of the binary	77
3.3. Return. The ninth wave of the human consciousness	82
<b>AD LUMINIS ORAS</b>	96
<b>AD FONTES. <i>Bibliography</i></b>	97
<b>Abstract</b>	103
<b>Content</b>	

*Luc Delannoy*<sup>1</sup>  
**An introduction to Neuroarts**

Neuroartes invites an open dialogue between philosophy, psychology, medicine, art, neuroscience, and quantum physics. We propose the term Neuroartes to illustrate the quantum relationships between consciousness, the brain, the endocrine system, the immune system, the nervous systems, the human body, artistic expressions, the worlds that consciousness structures/constructs and our creations.

As an open space for trans-disciplinary ideas, Neuroartes bases its reflexions on a series of philosophical theories and scientific questions; it involves researching the human brain, its evolution, its structure, and functions; it also proposes an approach to the understanding of consciousness and the human mind.



Neuroartes recognizes the biological correlates of the creative processes and our aesthetic experiences; we seek to understand the impact of artistic creation and the perception of a work of art in the brain and the affective plasticity of the subject.

The neuro-aesthetic attitude is a cognitive attitude whose substrates are defined as a series of dynamic biological processes; it is the search for possible brain substrates of a subject's mental state, and the search for an active neurophysiological state in the presence of a work of art – a painting, a sculpture, a musical composition for example. A neuro-aesthetic attitude does not attempt to colonize the artistic artifact; it always admits a relative autonomy of mental processes. These processes build models of what a community considers to be real. In other words, a neuro-aesthetic approach does not exclude a humanist approach.

The humanist critique of art (more subjective) is not the neurological critique (more objective), the two can go hand in hand and are not necessarily contrary. However, when faced with a work of art, subjective criteria seem to be the final arbiter rather than the neurobiological explanation of those same criteria. The relationship between art and neuroscience is not necessary and only step for the understanding of the art world; a possible dialogue should not become an imposition.

<sup>1</sup> Luc Delannoy. Founder and director of the Instituto de Neuroartes The Instituto de Neuroartes is a not-for-profit organization based in Mexico with operations in several Latin American countries. Email: neuroartes@me.com Web: neuroartes.com

The regular practice of artistic activities in appropriate contexts could modify human biology; it acts on neuronal and non-neuronal processes, favoring cerebral and corporal plasticity. Making art is a human activity and as any human activity obeys the laws and rules of the brain and the dynamic relations between the brain, the body and the worlds that we structure and live. Art is the manifestation of a sensitive human desire to express itself aesthetically and freely. Its manifestations are individual, collective, communitarian and cultural. Art is always related to the expression of freedom, regardless of whether freedom is repressed or fostered. Thus, making and living art is a political act.

Neuroartes reflects on the evolution of individuals with an aesthetic attitude, that is, on the processes on how to harmonize our perceptions, our feelings and desires, our activities and our institutions in order to organize open societies in which there are no rivals nor opponents. Aesthetics does not only concern works of art and our relations with nature, but also all aspects of being and doing. Our relationships with works of art contribute to the construction and transformation of human beings. The arts can foster human development, as well as to foster intellectual and spiritual growth.

Consciousness, mind, brain, and body shape the contents of our sensory and perceptual processes; the brain is a tool of embodied cognition. Our brain-body lives a hypothetical and dynamic prototype of the world.

Art opens spaces for dialogues, intersubjective emotional communications. Art allows us to imagine ourselves and the other. When we are in the presence of a painting, while our whole body lives the experience of the work and the context in which we find ourselves, our brain makes a subjective inner construction of what we contemplate.

In the cerebral cortex, different but interconnected pathways and areas intervene in the experience of painting, in particular, multiple visual areas located in the occipital and frontal parts. Starting from external signals, the brain structures and constructs an internal dynamic state that allows us to live the shapes, the color, the form, the shadows, the movement of the painting.

We propose to define a structure as the experience of a work of art, and at the same time as its correlated neuronal patterns (maps), that is to say, the biological and dynamic substrates of the lived experience. The maps are composed of neurons performing a specific task at a precise moment in a given place. The awareness of this experience allows us to construct and put forward dynamic hypotheses of the work of art. The hypotheses can always be updated through dialogs with other people.

The construction and experience of the artwork manifest itself in neurosynaptic networks whose plasticity depends on the visual and emotional learning processes of the subject. Somehow the structure of a painting, for example, is present in our brain. The visual cortex reflects our visual environment. The result of this reflection depends on the picture, its evocative power, and the relationship we establish with it and also on our dynamic cognitive processes (that is, the constant internal changes in our brain and body).

Seeing and living works of art modify the neural patterns of our visual and perceptual systems. We complete the structure/construction of the painting with a synthesis in the frontal lobe. The understanding of a painting, as well as a sculpture or musical work, implies the structuring by the brain of the rhythm, the forms and the figures present in the artwork; it also implies the experience of a temporal organization and a corporal empathy. The cerebral substrates of this understanding are similar to the biological processes of reasoning.

The prefrontal cortex has a fundamental role in the attribution of mental states, affections, beliefs, desires, intentions that we project to others. It allows the spectator/spec-actor to project himself into the work and thus express and live his empathy. The fundamental point here is to understand that the lived experience, the contemplation of art help us to reason and live with the other.

Artistic experiences impact the cerebral plasticity of individuals and could foster the modification of their individual and social behaviors. The formal and regular practice of art can consolidate a deeper connection between the cerebral cortex and the limbic system – the system of emotions that regulates the affective states of the subject – and can help to live our subjectivity fully and to play a more active role in society. We can say that art stimulates the epigenesis, a slow process of organic changes in the brain and body through the production of neurons and dendrites and the connections between them.

There is a dynamic relationship between the work of art, our brain, our memories and our body, which makes this aesthetic experience possible. Memories categorize, imagine and create. Culture is reflected in the organization of our neurobiological tissue at the micro synaptic level. Artistic heritage is a memory that becomes a reference, a factor of progress and creation.

To understand the biological correlates of art, we must investigate the physiological correlates of knowledge; art constitutes a form of knowledge; it is a process-in-knowing. For this reason throughout history, many philosophers were concerned with the study of knowledge/episteme, dedicating some of their works to reflect on the theme of art in relation to knowledge. The general function of art is to structure the characteristics of objects, surfaces, figures, realities, which allows us to construct knowledge about a broad category of situations.

When talking about art as a means of communication, we are not talking about the transmission of specific messages, but about the generation of cerebral synchrony when similar cerebral areas are activated in the brains of the public. This synchrony does not imply the pre-existence of a particular singular object. This begs the question: Can we share psychological perspectives on events in specific contexts?

The neurological processes that are the basis of abstractions occur automatically; we are aware of the results but not of the processes. Abstraction leads to ideals and concepts, but our experience remains focused on the particular, and what we are experiencing may not coincide with the models (ideals) formed in our brain. One way to achieve satisfaction or coincidence

is to translate the ideal established in the brain into a work of art; to achieve parallelism. The translation of the mental concepts of the artist in canvas, in music, in a literary work, constitutes what we call art.

The so-called masterpiece is the one that corresponds to the more significant number of concepts lived by the largest number of brains in the longest possible space of time.

Our eyes and ears see the world of art with thousands of expectations based on our personality and personal cognitive structure. Some works are incomplete as if the artist had left it to the spect-actor's brain to complete. We are thinking here about Paul Cézanne's series *Le Mont Sainte Victoire*. Leaving an artwork incomplete or maintaining an ambiguity incites the spect-actor's brain to search more intensely for a set of patterns to give them meaning. Cezanne's work is blurred in the sense that it gives us an infinite number of probabilities and possibilities of meanings. An unfinished work of art can offer several meanings, each of equal validity so that there is no single exact answer to the puzzle proposed by the work.

The spect-actors may propose many meanings, but none dominates or is more valuable than another. A painting has a multiplicity of sometimes contradictory meanings whose existence depends on the cultural heritage of the spect-actor and, in a general way, on his long-term memory. We will then speak of hypotheses of meanings and hypotheses of pleasures. As artists and spect-actors we always leave unfinished, incomplete works of art behind us.

Our mirror neurons allow us to move in the painting and to form hypotheses. The primary responses to a visual image are:

- The organization of colors and shapes.
- In the case of figurative painting, an interaction with the gestures, movements, and intentions of the people observed.
- The identification of the emotions of the characters served.
- A feeling of empathy for human perception.

To see and imagine is to participate in the movements of the work, in the gestures of the artist. The intention of a spect-actor, as well as his personal history, strongly influence what he sees and looks at / listen to. It determines which patterns of neural activity are activated. Attention and interest are fundamental. Memories, expectations, affections, give a particular meaning to the content on which we focus.

The brain has perceptual tools that are working to allow it to structure, construct and understand an image in more than one way; it progressively structures the neuronal organization of the painting. The understanding of an artwork passes through the seizing of the rhythm of forms and figures, through the experience of a temporal organization. It is like reasoning. Synthesis in the frontal lobe completes the process that implies an active focusing of the attention of the spect-actor.

Art helps us to reason.

To contemplate and to make art is to develop our ability to reason.



**Люк Деллану**  
***Інтродукція до нейроарту***

Нейроарт запрошує до відкритого діалогу між філософією, психологією, медициною, мистецтвом, нейронауками й квантовою фізикою. Ми пропонуємо термін нейроарт за-для ілюстрування квантових відносин між свідомістю, мозком, ендокринною системою, імунною системою, нервовими системами, людським тілом, художньою виразовістю, світами, які свідомість структурує/конструює, і нашою творчістю.

Як відкритий простір для міждисциплінарних ідей нейроарт базує свої рефлексії на низці філософських теорій і наукових питань; він містить дослідження людського мозку, його еволюції, структури та функцій; формує підхід до розуміння свідомості й людського розуму.

Нейроарт визнає біологічні кореляти творчих процесів і нашого естетичного досвіду; ми прагнемо зрозуміти вплив художньої творчості та сприйняття мистецького твору в мозку й афективної пластичності суб'єкта.

Нейроестетичне ставлення є когнітивним, субстрати якого визначає низка динамічних біологічних процесів; це пошук можливих мозкових субстратів психічного стану суб'єкта, активного нейрофізіологічного стану за наявності мистецького твору, наприклад малярства, скульптури, музичної композиції. Нейроестетичне ставлення не намагається присвоїти художній артефакт; воно завжди допускає відносну самостійність психічних процесів. Ці процеси вибудовують моделі того, що спільнота вважає реальністю. Іншими словами, нейроестетичний підхід не виключає гуманістичного підходу.

Гуманістична критика мистецтва (більш суб'єктивна) не є неврологічною критикою (більш об'єктивною), обидві можуть іти пліч-о-пліч і не мусять суперечити. Однак, зіткнувшись із мистецьким твором, суб'єктивні критерії, швидше за все, постають кінцевим арбітром, аніж нейробіологічне пояснення тих самих критеріїв. Зв'язок між мистецтвом і нейронауками не є необхідним і є лише кроком для розуміння світу мистецтва; можливий діалог не має бути нав'язаний.

Регулярна практика художньої діяльності у відповідних контекстах може змінити біологію людини; вона діє на нейронні та ненеуронні процеси, що сприяє церебральній і тілесній пластичності. Створення мистецтва є людською діяльністю, що підпорядкована законам і правилам мозку, а також динамічним відносинам між мозком, тілом і світами, які ми структуруємо і в яких живемо. Мистецтво є маніфестацією чутливого прагнення людини виразити себе естетично й вільно. Ці процеси є проявом індивідуального, колективного, комунітарного та культурного. Мистецтво завжди пов'язане з вираженням свободи, незалежно від того, чи її утискують, чи заохочують. Тож створення й життя мистецтва є політичним актом.

Нейроарт відображений в еволюції індивідуальностей з естетичною поведінкою, тобто в процесах гармонізації сприйняття, наших почуттів і бажань, нашої діяльності і наших інститутів задля організації відкритих суспільств, у яких немає супротивників. Естетика стосується не лише творів мистецтва й наших відносин з природою, але й усіх аспектів буття та діяльності. Наші відносини з творами мистецтва сприяють конструюванню й трансформації людського буття. Мистецтво може сприяти розвитку людини, зокрема її інтелектуальному та духовному зростанню.

Свідомість, розум, мозок і тіло формують зміст наших сенсорних і перцептивних процесів; мозок є інструментом втіленого пізнання. Наш мозок-тіло є гіпотетичним і динамічним прототипом світу.

Мистецтво відкриває простір для діалогів, міжсуб'єктивних емоційних комунікацій. Мистецтво дозволяє нам уявляти себе й інших. Коли ми перебуваємо серед живопису, тоді як наше тіло живе досвідом роботи і контекстом, у якому ми опиняємося, наш мозок створює суб'єктивну внутрішню конструкцію того, що ми розглядаємо.

У корі головного мозку різні, але взаємопов'язані шляхи й ділянки втручаються в досвід сприйняття живопису, особливо в складнофункціональні зони зору, розташовані в потиличній і лобовій частинах. Починаючи із зовнішніх сигналів, мозок структурує та конструює внутрішній динамічний стан, що дозволяє нам жити фігурами, кольором, формою, тінями, рухом малярства.

Ми пропонуємо визначити структуру як досвід художнього твору і, водночас, як її корельовані нейронні структури (мапи), тобто біологічні та динамічні субстрати живого досвіду. Мапи складаються з нейронів, що виконують специфічне завдання в конкретний момент заданого часу й у певному місці. Усвідомлення цього досвіду дозволяє побудувати й висунути динамічні гіпотези мистецького твору. Гіпотези завжди можуть оновлюватися завдяки діалогам з іншими людьми.

Конструкція і досвід мистецької діяльності виявляє себе в нейросинаптичних мережах, пластичність яких залежить від візуальних та емоційних процесів навчання суб'єкта. Відтак якимось чином структура, наприклад, картини присутня в нашому мозку. Зорова кора відображає наше візуальне середовище. Результат цього відображення залежить від картини, її евокативної сили та взаємозв'язку, встановленого з нею, а також з нашими динамічними когнітивними процесами (тобто постійними внутрішніми змінами в мозку й тілі).

Бачення та проживання творів мистецтв змінює нейронні патерни наших візуальних і перцептивних систем. Ми завершуємо структуру/конструкцію картини завдяки синтезу у фронтальній корі. Розуміння живопису, а також скульптури або музичного твору передбачає конструювання мозком ритму, форм і фігур, наявних у мистецькій роботі; це також ґрунтується на досвіді часової організації й тілесного співчуття. Церебральні субстрати цього розуміння подібні до біологічних процесів мислення.

Префронтальна кора відіграє фундаментальну роль в атрибуції психічних станів, почуттів, переконань, бажань, намірів, які ми проєкуємо на інших. Вона дозволяє глядачеві проєкувати себе у творчість і таким чином висловлювати співчуття й жити ним. Основний момент полягає в розумінні того, що досвід і споглядання мистецтва допомагають нам мислити й жити з іншими.

Художній досвід впливає на церебральну пластичність особистості та може сприяти зміні її індивідуальної й соціальної поведінки. Формальне й регулярне практикування мистецтва може консолідувати більш глибокі зв'язки між корою головного мозку та лімбічною системою – системою емоцій, що регулює афективні стани суб'єкта, – і може допомогти жити наповну та відігравати більш активну роль у суспільстві. Можна сказати, що мистецтво стимулює епігенез, повільний процес органічних змін у мозку й тілі через виробництво нейронів і дендритів і зв'язки між ними.

Існує динамічний зв'язок між твором мистецтва, нашим мозком, нашими спогадами й тілом, що робить можливим цей естетичний досвід. Спогади класифікують, уявляють і створюють. Культура відображається в організації нашої нейробіологічної тканини на мікросинаптичному рівні. Художня спадщина – це пам'ять, яка стає еталоном, чинником прогресу й творчості.

Для розуміння біологічних корелятів мистецтва ми повинні дослідити фізіологічні кореляти знань; мистецтво являє собою форму знання; це «процес-у-знанні». З цієї причини протягом усієї історії багато філософів вивчали знання/епістеми, присвячуючи деякі свої роботи роздумам над темою мистецтва стосовно знання. Загальною функцією мистецтва є структурування характеристик об'єктів, поверхонь, фігур, реалій, що дозволяє нам конструювати знання про широкі категорії ситуацій.

Коли говоримо про мистецтво спілкування, ідеться не про передачу специфічних повідомлень, а про генерацію церебральної синхронії, коли подібні церебральні ділянки активізуються в мозку публічного простору. Ця синхронія не передбачає попереднього існування конкретного сингулярного об'єкта. Це визначає запитання: чи можемо ми поділитися психологічними перспективами стосовно подій у специфічних контекстах?

Неврологічні процеси, які є основою абстракцій, відбуваються автоматично; ми знаємо про результати, а не про процеси. Абстракція веде до ідеалів і концепцій, але наш досвід залишається зосередженим на конкретному, і те, що ми переживаємо, може не збігатися з моделями (ідеалами), сформованими в нашому мозку. Один зі способів досягнення задоволення – це транслювати ідеал, визначений мозком, у витвір мистецтва; досягти паралелізму. Переклад психічних уявлень художника в полотно, музику, літературний твір являє собою те, що ми називаємо мистецтвом.

Так званий шедевр – це той, що відповідає більшій кількості концепцій, які живуть у найбільшій кількості мозків у якнайдовше можливому часовому проміжку.

Наші очі та вуха бачать світ мистецтва в тисячах очікувань, що базуються на нашій особистості й індивідуальній пізнавальній структурі. Деякі твори є неповними, немов залишеними художником для заповнення мозком глядача-актора. Ми маємо на увазі серію Поля Сезанна «Le Mont Sainte Victoire». Залишаючи незавершений або неоднозначний мистецький твір, художник підбурює мозок глядача до більш інтенсивного віднайдення набору шаблонів, що надає їм змісту. Робота Сезанна не завершена в тому сенсі, що надає нам нескінченну кількість трактувань. Незавершений твір мистецтва може окреслити декілька значень, кожне з яких однаково діє, тож немає жодної точної відповіді на пазл, представлений у роботі.

Глядач/спостерігач може запропонувати багато значень, але жодне з них не домінує і не є ціннішим за інше. Картина має іноді безліч суперечливих смислів, існування яких залежить від культурного надбання глядача і загалом від довготривалої пам'яті. Також можна говорити про гіпотетичні значення й гіпотетичне задоволення. Як митці, так і глядачі, ми завжди залишаємо за собою незавершені, неповні твори мистецтва.

Наші дзеркальні нейрони дозволяють нам рухатися картиною та формувати гіпотези.

Основні відповіді стосовно візуального зображення є:

- Організація кольорів і форм.
- Взаємодія жестів, рухів і намірів людей.
- Збереження ідентифікації емоцій і характерів.
- Почуття емпатії до людського сприйняття.

Побачити й уявити – це брати участь у творчому русі, у жестах художника. Іntenції глядача, як і його особиста історія, значно впливають на те, що він бачить і спостерігає/слухає. Це активує відповідні патерни нейронної активності. Увага й інтерес є фундаментальними. Спогади, очікування, афекти надають певного розуміння змісту, на якому ми зосереджені.

Мозок має інструменти сприйняття, що працюють і дозволяють йому структурувати, конструювати й розуміти образ більш ніж в один спосіб; це поступово формує нейронну організацію живопису. Розуміння мистецтва проходить через схоплення ритму форм і фігур, через досвід часової організації. Це схоже на міркування. Синтез у лобовій частині мозку завершує процес, який передбачає активне фокусування уваги глядача.

Мистецтво допомагає нам розуміти.  
Споглядання і творення мистецтва  
розвивають нашу здатність мислити.

## QUO VADIS?

### Куди йдеш?

*Надати форму плинній матерії, з якої утворені наші сни, –  
це завдання непосильне.  
Борхес<sup>2</sup>*

**Сон.** «Куди прямує Перевізник?» – відповідь на це запитання ховається в безлічі розпорошених у часі ймовірностей і можливостей – настільки розмаїтих, наскільки спроможна людська уява. Саме в ній зародилося сріблясте марево тихоплинної течії, що в терпких сутінках надвечірньої години поволі сплавляє плиткий човен з Перевізником, якого кликали Хароном. Міфологія міцно вплела це ім'я в історичну пам'ять античних греків і висувала довкола нього моторошну легенду. У ній оповідається про таємне місце зустрічі живої і мертвої землі, людей і тіней, світла і темряви, що межують по обидва боки загадкової млистої ріки, чії води прямують у небуття. Поміж цими берегами безшумно сновигає Харон, вслухаючись у темряву в очікуванні окликів людської душі. За невелику плату він перевозить її в підземне царство Аїда й знову зникає в присмерковому сріблі Переправи. Нікому не спадало на думку заплатити Перевізникові за цілком новий маршрут – за мандрівку підземними водами вздовж берегів до гирла таємничої ріки, туди, де, імовірно, помаранчево засліплює квадратне сонце, а душа пересівається крізь сяйво променистої позолоти. У цей момент ріка, немов нитка Аріадни, пронизує завісу буття й розчиняється в безмежжі яскравого світла, у незбагненному вимірі божественного Ніщо. Перехід крізь цей вимір стане відповіддю на запитання «Куди прямує Перевізник?» і визначить найважливіше – «Хто зустріне його за межею?».

**Вода.** Як фізичне явище вода є досконалою безбарвною речовиною, що існує в трьох станах – твердому/лід, рідкому/вода та газоподібному/водяна пара, тому здійснює в природі постійний кругообіг, випаровуючись з поверхні й повертаючись на землю у вигляді атмосферних опадів. Вода є найважливішою речовиною для органічного життя, оскільки рослини та тварини містять її понад 60% у своїй масі. Тому з водяною стихією пов'язують походження біологічних видів, а біблійне диво Сотворення сягає тих часів, коли Земля була невидима та не проявлена і Дух Божий ширяв над Водами (Буття 1:2). Імовірно, у цьому й криється таємниця походження загадкової Ріки життя, проте так було не завжди. Вода не лише напувала й оживляла, але була могутньою стихією, здатною зруйнувати все людське, що засвідчує епос різних народів, зокрема й Старозавітне Писання. Катастрофа Всесвітнього Потопу постала символічним «водорозділом» поміж цілими епохами існування людства, що отримало шанс повернутися від смерті до життя, від темряви до світла. А в майбутньому, коли обраний народ вирушить з єгипетського полону на пошуки обітваної землі, потужні морські хвилі розійдуться, звільняючи дорогу: «... ізраїлеві сини йшли суходолом у середині моря, а море було для них муром, і визволив Господь того дня Ізраїля з єгипетської руки» (Вихід 14:29). Відтоді розпочнеться новий етап блукання пустельними лабіринтами, допоки в Ріці Йордан уперше здійсниться таїнство духовного переродження – хрещення

<sup>2</sup> Борхес Х. Л. У колі руїн // Х. Л. Борхес. Алеф. Харків, 2008. С. 186.

Спасителя св. Йоаном. Це засвідчено самим Христом: «Хто не народиться від Води й Духа, той не може увійти в Царство Боже» (Ів. III, 5). Платою за цей перехід стала голова св. Йоана Хрестителя, чия жертвна смерть відкрила людині шлях до небесних висот. У цей момент Йорданська ріка пронизала світоносну завісу квадратного сонця й розчинилася в помаранчевому безмежжі, а перероджена людина пірнула в сяйво божественного Ніщо. Імовірно, перехід крізь цей вимір відповість на питання «Куди прямує Перевізник?» і знову повторить найважливіше – «Хто зустрине його за межею?»

**Людина.** Вона, уперто та впевнено досягаючи мети, несвідомо спирається на максимум Піндара – «Стань тим, ким ти є», підхоплену Фрідріхом Ніцше й визначену основою для перетворення особистості на Надлюдину. Відтак осягнення таємниці людської сутності залишалося провідною ідеєю для найвизначніших філософів різних епох. Імовірно, вирішення криється в едемському часі сотворення людини на Образ Божий і Подобу – людини безсмертної, творчої та наділеної свободою. Це стало її суттю й призначенням, а водночас, і поясненням визначальної бінарності світосприйняття. Опозиційність добра/зла, хибного/істинного, чорного/білого тривалий час супроводжувала людство на всіх етапах еволюції. І в цьому поступі виразно проглядається прадавня матриця Образу та Подоби.

Образ Божий проявлявся, насамперед, у безсмерті людської душі, у її властивості пізнавати світ, в емоційному пережитті й жертовності, у призначенні свідчити Творця на землі в духовній схожості. У цьому довершеному стані й сама людина як вінець творіння поставала творцем, наповнювала світ красою та мистецтвом, залишала непорушний слід у зведених храмах і містах, у музиці та поезії, в усій повноті барв усвідомлення радості існування. Усе це набувало особливої повноти в уподібненні Творцеві й осягненні Подоби Божої завдяки добродійному життю, зокрема, «преподобними» називали ченців, прославлених за подвижництво. Відтак здатність творити й вибирати визначила сутність людини, призначеної для проходження розгалуженого Лабіринту миттєвостей і можливостей. І дотепер нікому не спало на думку, що існує інша нитка, один кінець якої міцно вкорінений у захищеному центрі, а другий – нечутно шурхотить під ногами. Імовірно, відшукавши його в сутінках, зрозуміємо, куди прямує Перевізник і Хто зустрине його за межею.

## 1. ALEA IACTA EST

### *Жереб кинуто*

#### 1.1. Вихід. Ковчег Завіту в кольорах Неба

*Це історія чоловіка, який просить допустити його до Закону.  
Сторож біля перших дверей каже йому, що за ними  
є багато інших і в кожній залі стоїть свій сторож –  
кожний наступний дужчий за попереднього.  
Борхес<sup>3</sup>*

Знакова за своєю суттю Ріка Йордан ніколи не вважалася рікою підземного царства Аїда, хоча завершує свою тихоплинну ходу ізраїльськими землями в Мертвому морі. Імовірно, це пов'язано з відомою притчею про Всесвітній Потоп, що був Господньою карою всьому людству за гріхи, а водночас початком нового життя, яке уособлював старозавітний праведник Ной з родиною. Зацікавлення цією історією не згасло й дотепер, про що свідчать численні алузії в літературі та малярстві, художні фільми й серіали, насичені монументальними сценами борсання людства в полоні загрозливої стихії.

Ця тема ніколи не втратить своєї актуальності, оскільки проголошує одвічне прагнення людини випробувати власні сили й засвідчити мужність і витривалість. Натомість старозавітна оповідь свідчить про первинність довіри Творцеві, оскільки Ковчег будували задовго до того, як водна стихія почала заповнювати землю. І тільки це допомогло праведному Ноеві витримати всі труднощі, узяти на себе відповідальність за майбутнє та врятувати людство від загибелі. Симптоматично, що цей шлях розпочався з побудови Ковчега, як і заповів Господь: «І промовив Господь до Ноя: «Прийшов кінець кожному тілу перед лицем Моїм, бо наповнилась земля насильством. Зроби собі ковчег із дерева» (Буття 6:13–14).

Суть цих слів у різній формі розкривається в численних повчаннях Святих Отців: «Бог не може допомогти людині без її участі». Тож першим кроком до спасіння стала активна дія, що буквально засвідчила готовність до змін, а в сучасному світі асоціюється з особистісним зростанням і кардинальними життєвими трансформаціями. У цьому контексті важливо підкреслити той факт, що вибір Ноя суттєво ускладнювався негативним сприйняттям довколишнього соціуму, оскільки Ной як «чоловік праведний і невинний» (Буття 6, 9) протиставив себе суспільству, яке на той момент переживало «велике розбещення, і весь нахил думки серця тільки зло повсякденно» (Буття 6). Тому вже саме будівництво Ковчега було виразним спротивом довколишнім звичаям і відображало й дотепер актуальну модель протиставлення особистісного вибору панівним суспільним нормам. У певний спосіб і сучасна людина, як ніколи, борсається в потужному інформаційному океані, у хвилях, які нечутно нівелюють особистісне, буквально «промивають» мозок, маніпулюють суспільними смаками, політичними вподобаннями тощо.

<sup>3</sup> Борхес Х. Л. Про Честертон // Х. Л. Борхес. Алеф. Харків, 2008. С. 432.

Відтак Господь уклав з Ноем завіт і пообіцяв не знищувати в майбутньому своє творіння: «І Я укладу заповіта Свого з вами, і жодне тіло не буде вже знищене водою потопу, і більше не буде потопу, щоб землю нищити» (Буття 9:13–16). Цікавим фактом укладання завіту є використання образу веселки, на яку покладалася важлива місія на подальші часи: «І буде веселка в хмарі, і побачу її, щоб пам'ятати про вічний Завіт між Богом і між кожною живою душею в кожному тілі, що воно на землі» (Буття 9:16).

Безсумнівним є те, що Всесильний Господь не потребував окремого знаку для пригадування, тож функція веселки була аж ніяк не мнемонічною й надалі отримала різне символічне трактування. Зокрема, християни бачили у веселці «трон Господа», «міст між світами», «Дари Святого Духа», а в Україні XIV–XVII століть її вважали «кольоровим намистом» Божої Матері. В іконографії веселку зображали як атрибут Божої слави, підтвердження прощення та відродження.

Варто зазначити, що Господь укладав завіт не лише з Ноем, а також з Адамом, Єнохом, дітьми Ізраїлю, Легієм (Мойсей 6:31–36, 52; Буття 9:9–17; Вихід 19:5–6; 2 Нефій, 1) та з усіма християнами, які прийняли Христа. Проте лише у випадку з Ноем ми виявляємо присутність естетичного забарвлення, що емоційно наповнило й увиразнило знакову подію, надало їй додаткової переконливості. На зміну смертельному жахиттю в глибинах водної стихії прийшло кольорове небо, протиставляючи страху радість, сумнівам – надію. А споглядання розпростертої високо в небі веселки захоплює й дотепер, стирає всі часові межі й навіть викликає відчуття присутності в той момент, коли Господь укладав завіт з праведником Ноем. Подібно Творець благословляв світ, сотворений за шість символічних днів: наприкінці кожного дня Він промовляв – «тов», що одночасно означає «добре» і «красиво», тому септуагінта перекладає це слово як *καλός*<sup>4</sup>.

Емоційна виразовість старозавітного переказу засвідчує особливу роль естетичної складової у сприйнятті та відображенні подій. Імовірно, від цього моменту людина усвідомила велич Творця не лише як символ могутності й милосердя, а й Краси. У майбутньому християнські теологи вважатимуть Красу одним із найулюбленіших імен Господа, а Бог сам у собі визначатиметься повнотою Краси в нероздільному онтологічному й особистісному значеннях<sup>5</sup>.

Подібно мислили великі богослови й філософи наступних століть, зокрема, св. Августин (354–430) 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 передусім за естетичними канонами, де краса й мистецтво поєднуються у своїй дієвій спрямованості, а віра в цей духовно осяйний і повнозвучний ідеал спонукала святого до створення емоційно проникливих образів (Сповідь, X, 27): «Пізно полюбив я Тебе, Красо, така споконвічна й така нова, пізно полюбив я Тебе! І диво! Ти був у мені, а я, я сам був поза собою! І я шукав Тебе поза собою; я у своїй гидоті стрімголов летів за красою Твоїх творів.

<sup>4</sup> Грецький термін *καλός*, який переважно перекладають як прекрасний чи гарний, має широке семантичне поле й означає моральну та фізичну красу, функціональну придатність (див.: Платон. Бенкет / пер. У. Головач. Львів : Вид-во УКУ 2005. С. 143).

<sup>5</sup> Дионисий Ареопагит. О божественных именах. О мистическом богословии. Санкт-Петербург, 1995. С. 109.



Ти був зі мною, але я не був із Тобою. Тамті очі тримали мене далеко від Тебе, хоч вони б самі не існували, коли б не були в Тобі. Ти покликав мене, і Твій поклик прорвав глухоту мою. Ти заблиснув, і засяяв, і прогнав мою сліпоту!»<sup>6</sup>.

Подібну ілюстрацію зображення могутнього Творця зустрічаємо в літургійних текстах греко-візантійського обряду, перекладених на церковнослов'янську мову, зокрема в тропарі 9-ї пісні канону Собору Пресвятої Богородиці:

Яко Красен же и лѣпотен Сущий:  
Во величних повеленїяхъ,  
И всѣмъ просвѣщенїе посилающе спасително  
Божественнымъ Духомъ<sup>7</sup>.

Через багато століть Карл Юнг (1876–1961) написав: «Краса сакрального обряду є його невід'ємною рисою, людина не служила б Господеві сповна, коли б у своєму служінні зневажила Красу»<sup>8</sup>, а богослов Олів'є Клеман (1921–2009) слушно підсумував: «Богослов'я ХХІ століття обов'язково буде богослов'ям Краси, оскільки мова Краси є найбільш зрозумілою й близькою сучасній людині»<sup>9</sup>.

Відтак використання в старозавітному переказі про Всесвітній Потоп естетичної складової містить глибокий зміст, що в майбутньому проявиться принаймні у двох напрямках. У першому випадку – як форма емоційного увиразнення і, відповідно, кращого сприйняття та запам'ятовування. У другому – в яскравій образності, що містить великий потенціал означень і символів для багатьох поколінь.

І не так давно з точки зору історичної перспективи й наукового поступу можемо стверджувати про циклічність кругообігу водної стихії – від бурхливих хвильових валів і бездонних дощових хмар до міриад краплинок, нанизаних на сонячні промені. Так уперше заясніли яскраві кольори веселки, що поєднала землю і небо, примирила Бога з людиною, а також виокремила два важливі символи – Веселки й Закону. Перший – трансформувався в мистецтво та творчість як форми пізнання й відтворення людиною довколишнього світу, другий – визначив межі для поведінки та сформував систему моральних цінностей. Відтоді розпочнеться новий етап існування людства, що у своєму поступі постійно звертатиметься до усталених образів, символів і метафор, що можна трактувати певними знаковими орієнтирами на тисячолітніх просторах.

Цікаво відзначити, що 2014 року нейронауковці Джон О'Кіф і норвезька пара Мей-Брітт та Едвард Мозери отримали Нобелівську премію за відкриття системи координат у гіпокамі, де міститься величезна просторова пам'ять. Основою відкриття стала мнемонічна техніка Симоніда (VI ст. до н.е.) – давньогрецького ліричного поета з острова Кеос, який відкрив фантастичну техніку, метафорично означену як «палац пам'яті»<sup>10</sup>. Ця техніка пере-

<sup>6</sup> Св. Августин. Сповідь / пер. Ю. Мушак. Київ : Основи, 1996. С. 193.

<sup>7</sup> Наведену й подальші цитати літургійних текстів подано за Анфологіоном 1694 року, виданим у Львові.

<sup>8</sup> Юнг К. Ответ Иову. Москва, 1995. С. 291.

<sup>9</sup> Клеман О. Отблески света: православное богословие красоты. Москва, 2002. С. 8.

<sup>10</sup> Сігман М. Таємне життя розуму: як ми мислимо, відчуваємо й вирішуємо / пер. Ю. Костюк. Харків, 2018. С. 210–211.

конливо доводить, що повторно використовувати структури мозку, які раніше виконували інші функції, й адаптувати їх до інших потреб є найкращим способом запам'ятовування поруч із застосуванням образного мислення.

Так чинило й людство, поступово накопичуючи найяскравіші образи та метафори, що переважно виникали в сакральній царині й упродовж тисячоліть передавалися з уст в уста. Вони сприяли пізнанню довколишнього світу, моделювали суспільну поведінку та сукупно з обрядовими практиками намагалися поєднати реальний світ з трансцендентним виміром. За двотисячоліття існування християнського обряду європейське суспільство також виокремило найважливіші біблійні образи та метафори, що визначили ціннісні орієнтири культурного розвитку людства.

У цьому контексті старозавітна притча про Всесвітній Потоп постає символічним вмістилищем закодованих знаків і смислів. Так, Людина протиставляється суспільним звичаям – Стихії та лише завдяки особистісному вибору й активній дії рятується в Ковчезі. Творець укладає з Людиною Завіт, супутником якого стає Веселка як образ небесної краси та знак примирення, а появу землі й передчуття нового життя символізував Голуб. Це важливий образ передання, який знову з'явиться у Святому Письмі в знаковий момент для людства – Хрещення Христа на ріці Йордан, але вже в цілком іншому значенні – як символ Святого Духа.

Здавалося б, що події старозавітної притчі давно втратили актуальність, але її метафоричний світ міцно закарбувався у свідомості, з плином часу прочитується цілком по-новому<sup>11</sup>. Особливо в сьогоденні, коли безперервне гоїдання на хвилях невидимої повсюдної інформаційної стихії суттєво ускладнює будь-який спосіб усамітнення людини в межах власного «ковчеза», крізь стіни якого постійно проникають зваби довколишнього світу. А розчинена в розмаїтті мистецьких форм веселка стала майже не впізнаваною в палітрі видовищних кліше й нічим не нагадує моменту укладання Завіту. Імовірно, сучасне людство знову завмерло в очікуванні голуба, а до того минали довгі роки гри з кольорами неба, з формами та образами, що пробуджували спомини та вимуровувало все нові й нові стіни лабіринтів з розгалуженими стежками. Тільки як знайти в сутінках ту нитку, яка приведе до центру – туди, куди прямує Перевізник?

<sup>11</sup> Цікаво, що римські поети порівнювали укладання твору з плаванням корабля, зокрема «творити» означало відпливати, епіки плавали великими кораблями далекими морями, лірики – річками, книги розпочиналися зі «ставлення» вітрил і закінчувалися «рифленням». Це стало основою створення окремого корпусу мореплавних метафор (див.: Курціус Е. Європейська література і латинське середньовіччя / пер. А. Онишко. Львів : Літопис, 2007. С. 147).

## 1.2. Нитка Аріадни. Мандрівка лабіринтами культури

*Існування нашого світу – це безперервне творіння, а слова «існувати» й «творити», такі суперечливі тут, на небі означають одне й те саме.*  
Борхес<sup>12</sup>

Важко навіть уявити, наскільки непередбачуваною може бути людина за різних обставин, наскільки змінюються її ціннісні маркери, коли вузька стежина замість довгоочікуваного виходу до центру Лабіринту вкотре приводить до глухої стіни, оброслої брунатним мохом. У цей момент усе розпочинається спочатку, але за нових обставин і з новими сподіваннями. Подібно почувалися старозавітні ізраїльтяни, які покинули безвихідь єгипетської неволі та пройшли по суші Червоного моря поміж застиглих велетенських хвиль, що опісля потопили фараонове військо. Цей новий етап у житті ізраїльського народу був проголошений у пісні, яка гучно прославляла дотепер невідомого Мойсеєвого Бога: «Співайте Господеві, славно бо прославився, коня і вершника скинув у море» (Вихід 15, 20). Відтоді вибудовувалися нові стосунки з Господом, знову засвідчені Завітом, але цього разу закарбовані в кам'яних Скрижалях. У подальшому вони заклали основу для вибудовування нових соціальних взаємин, обрядових форм і звичаїв<sup>13</sup>.

Варто відзначити, що впродовж тисячоліть цивілізаційний поступ людства не раз демонстрував зміну суспільних цінностей і мистецьких пріоритетів, що сукупно відобразилося в культурних артефактах різних народів. Дослідження соціокультурних процесів тривалий час спрямовувалося на виявлення тотожних культурних явищ різних етнічних груп, і така тенденція простежується в працях Ж.-К. Леві-Строса<sup>14</sup>, К. Клакхона<sup>15</sup>, М. Гершковіца<sup>16</sup> та багатьох інших дослідників. Натомість Кліффорд Гірц пропонує власний варіант трактування культури<sup>17</sup>. Він визначає її як суто символічну систему – шляхом ізолювання її елементів і виявлення внутрішніх взаємин поміж ними із наступною характеристикою системи відповідно до центральних символів, довкола яких вона організована; з базовими структурами, зовнішнім виразником яких вона є, а також з ідеологічними принципами, на які опирається. Таке формулювання культури приводить до трактування людини крізь призму механізмів, що спонукають до реальних дій та укладають схему суспільно-культурного устрою із зазначеними нижче складниками:

<sup>12</sup> Борхес Х. Л. Історія вічності // Х. Л. Борхес. Алеф. Харків, 2008. С. 79.

<sup>13</sup> На думку дослідника міфології Нортропа Фрая, в якомусь переносному сенсі потоп ніколи не відступав, а всі ми є тими символічними рибами в підводному світі ілюзій. Ось чому й Ноїв потоп, і перехід Червоного моря названо в Новому Завіті типами святої тайни хрещення, де хрещений символічно потопає в старому світі й пробуджується до життя в новому – на протилежному березі (див.: Фрай Н. Великий код: Біблія і література / пер. І. Старовойт. Львів : Літопис, 2010. С. 219).

<sup>14</sup> Леви-Строс Ж.-К. Первобытное мышление. Москва, 1999. 392 с.; Леви-Строс Ж.-К. Структурная антропология. Москва, 2008. 554 с.

<sup>15</sup> Kluckhohn C. Culture and Behavior. New-York, 1962. 402 p.

<sup>16</sup> Herskovits M. Cultural Anthropology. Knopf, 1955. 569 p.

<sup>17</sup> Гирц К. Интерпретация культур. Москва, 2004. 560 с.

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

2. *Базові структури* як світоглядні домінанти, архетипи й 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 згідно із зазначеною схемою розглянути різні періоди існування європейської цивілізації, виявимо послідовну змінність суспільних пріоритетів:

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 з опорою на характерну ейдетичну виразовість з подальшим формуванням поняття краси й доцільності в усіх видах мистецтва античної доби.

Середньовіччя.

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

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

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

У добу Відродження розпочинається процес секуляризації та піднесення Людини як особистості, що інспірує появу в християнському суспільстві нових культурних форм.

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 із визначеними базисними характеристиками. Симптоматичним є сам вектор цих історичних змін: від прийняття «людини мірою всіх речей» у Ренесансі – попри бароковий дуалізм добра і зла в людині («Наші чесноти – це переважно винахідливо переодягнені вади» – цим афоризмом розпочинає книгу своїх «Максим» Франсуа де Ларошфуко)<sup>18</sup>, попри ідеал *vir eruditus*, людини освіченої в класицизмі – до месіанізму митців у добу Романтизму, схилення перед креативною силою натхнення.

На межі XIX–XX століть через поступ науки й розчарування суспільства в ідеалах у культурі простежується трансгресивний перехід за межі усталених традицій, що призвело до різкої зміни ціннісних орієнтацій<sup>19</sup>:

1. *Ідеологічні принципи*: людська підсвідомість.

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

<sup>18</sup> Ларошфуко Ф. Мемуари. Максими. Москва, 1974. 541 с.

<sup>19</sup> Личковах В. Трансгресія і художня творчість // В. Личковах. Дивосад культури : вибрані статті з естетики, культурології, філософії мистецтва. Чернівці, 2006. С. 27–38.

3. *Елементи або культурно-мистецькі форми*: деструктивність, співмірна з мистецькими засадами первісного суспільства на основі ейдетичної виразовості. Варто відзначити, що мистецтвознавець Любов Кияновська підкреслює ейдетичне наповнення багатьох мистецьких артефактів останніх десятиліть і пропонує застосовувати термін ейдетизм до означення стилю сьогодення<sup>20</sup>.

Науковий поступ кінця ХХ – початку ХХІ століття приводить до такого 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 та суспільні запити зосереджені довкола можливостей Екрана (телевізор, комп'ютер, телефон, планшет, смартфон тощо), що трактується як універсальна модель модерного світу з беззаперечним авторитетом Людини. Відтоді культивуються можливості Екрана впливати на нейропсихологічні рецептори людини, на підсвідомому рівні проектувати інформацію, що надалі екстраполюється на зовнішній світ. У результаті Людина опиняється у власноруч створеному світі, у якому мистецтво ототожнюється з внутрішнім станом, відображеним у зовнішніх образах. У цьому контексті мистецька інтроверсія постає внутрішнім творчим імпульсом підсвідомості митця як інтенціональність, спрямована на його внутрішній світ, досвід і чуттєвий характер художньої творчості, притаманний усім видам мистецтва<sup>21</sup>.

Відлік входження Людини у світ власної ірраціональної сутності – підсвідомості, можна пов'язати із культурним зламом на межі ХІХ–ХХ століть, що проявилось в появі неймовірних мистецьких комбінацій, які спроектували культурне тло майбутніх десятиліть. Така ситуація пов'язана із внутрішньою зміною самої Людини, яка постала в новому образі, про що влучно висловився К. Гірц: «Якщо ХVІІІ століття створило образ людини як оголеного філософа, яким людина поставала, знявши із себе костюми культури, то антропологія кінця ХІХ і початку ХХ століття змінила цей образ на образ преображеної тварини, якою ставала людина, надягнувши їх на себе знову»<sup>22</sup>.

Варто відзначити, що нова парадигма культури, запропонована світові на початку ХХ століття, постала буквально в трансгресивний спосіб. Про це виразно йдеться у Володимира Личковаха: «Трансгресія є поняттям сучасної культурології та гуманістики, у якому фіксується подолання історичних горизонтів культури, вихід за межі заданого людству світовідношення. Буквально це перекладається як «переступання» щодо застарілих звичаїв і стереотипів, тому для цього завжди необхідно зробити той рішучий крок, який різко виводить з однієї системи соціокультурних детермінант до іншої, від попереднього кола, або «коду» культури до наступного, що за естетичним законом антитези різко змінює

<sup>20</sup> Кияновська Л. Який сьогодні стиль надворі? // Наукові діалоги з Н. О. Герасимовою-Персидською // Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. Київ, 2017. Вип. 19. С. 65–91.

<sup>21</sup> Степурко В. Вияви мистецької інтроверсії у творчості композиторів України другої половини ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтв.: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : НАКККиМ, 2017. 204 с.

<sup>22</sup> Гірц К. Інтерпретація культур. Москва, 2004. С. 48.

ціннісні орієнтації, погляди, смаки й оцінки»<sup>23</sup>. У такий спосіб визначаються два вектори подолання рутинної свідомості та самосвідомості митця. Один із цих векторів спрямований на простягання в глибинну сутність об'єкта, що «переборюється», інший – у власний суб'єктивний світ підсвідомого. Твір, який згодом «витворюється», може бути описаний як результат взаємодії – інтенціональності у світ і «поза нього» й інтроспекції до самого себе і «глибше» – у підсвідомість. Так створюється можливість неймовірної зустрічі індивідуального та колективного підсвідомого, що з'являється в буквальному «витягуванні» на поверхню прадавніх відчуттів, образів тощо. Близьким за змістом до трансгресії є термін індокриніяція – внутрішнє смислове перетворення сутності людини<sup>24</sup>.

Симптоматичним є те, що одним із перших художніх напрямів естетики ХХ століття вважають фовізм (від фр. *les fauves* – дикий), а його представників називали «дикунами»<sup>25</sup>. Фовізм відзначався емоційністю у відображенні світу, стихійністю ритму й інтенсивністю кольору:



Анрі Матісс. «Танець»

<sup>23</sup> Личковах В. Трансгресія і художня творчість // В. Личковах. Дивосад культури : вибрані статті з естетики, культурології, філософії мистецтва. Чернігів, 2006. С. 27–38.

<sup>24</sup> Карпов В. Політична індокриніяція японських солдатів і офіцерів у радянському полоні (1945–1949 рр.) // Військово-історичний альманах. Київ, 2003. Ч. 1 (6). С. 67–80.

<sup>25</sup> Виникнення фовізму, а також кубізму від вражень східного й африканського мистецтва як грубо варварського, екзотичного матеріалу вливало у кволе європейське мистецтво первісну могутність і силу, у сенсі примітивного, але гранично динамічного задуму (див.: Павлишин С. Музика ХХ століття. Львів, 2005. С. 22.

Подібне мистецтво на початку ХХ століття викликало велике зацікавлення давніми пам'ятками культури, що зберігалися у великих етнографічних колекціях. Зокрема, одним із перших на них звернув увагу Пікассо<sup>26</sup>, тож у його творчості виразно проявляються африканські традиційні форми.



Пабло Пікассо. «Авіньйонські дівчата»

Від початку ХХ століття вплив африканського мистецтва l'art nègre стає dokonаним фактом європейської культури, що проявляється й у ранньому авангарді. Надалі зацікавлення переноситься на Океанію, і в цьому першими стали сюрреалісти, які запозичили

<sup>26</sup> Варто відзначити, що коли Пікассо звертався до африканських зразків у пошуках нових засобів виразності, то українські митці зверталися до національних артефактів, зокрема, виявляємо естетизацію архаїчного та примітивного мистецтва в скульптора В. Архипенка (див.: Біла А. Футуризм. Київ : Темпора, 2010. С. 21).

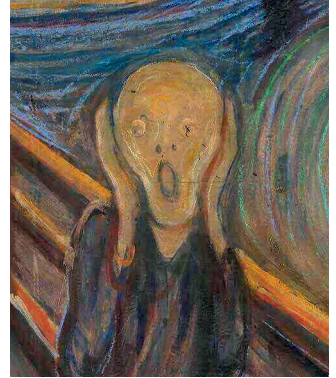
стилізацію природних форм, а кубізм довів цей прийом до повного абстрагування від природи<sup>27</sup>. Цікаво, що подібне спостерігаємо на прикладах наскельного живопису, де також зафіксовані зразки первісних абстрактних форм і нереальних зображень.



Палеоліт, Африка



Палеоліт, Австралія



Едвард Мунк «Крик»

Тож умовність форми теж певним чином єднає дві протилежні в часі мистецькі традиції. Проте, тоді як первісне мистецтво розвивалося природно й послідовно, розвиток мистецтва кінця XIX – початку XX століття став свідченням тектонічного розлому, що оголив найчутливіші нерви людської душі та загострив первісну емоційність. Цьому слугували популярні в той час психологічні концепції з практики усвідомленого сновидіння, гіпнозу, спиритизму, первісної езотерики – усього того, що впливало на людську підсвідомість і пробуджувало в ній первісні інстинкти<sup>28</sup>. Водночас 1919 року Анрі Бретон і Філіпп Супо відкрили в собі джерело творчого осяяння – «автоматичне письмо» – принцип вільних асоціацій як терапевтичний засіб проти неврозів у військовому шпиталі під час війни<sup>29</sup>. Так поступово мистецтво потрапило в зону «між» – поміж реальністю і сном чи галюцинацією, між мовою і мовленням, між індивідуальним і колективним досвідом.

«Оголення» тваринної сутності сучасної людини в культурно-цивілізаційних шатах проявилось не лише в кризових моментах історії XIX–XX століть, а й у мистецьких течіях, що немов метеоритним дощем знесли віковічні традиції, усталені в архітектурі, скульптурі, малярстві, музиці тощо. Під цим шквальним потоком розмилося й саме поняття стилю – добре настоящего та визрілого свідчення титанічної праці митців багатьох поколінь. Натомість спалахнув яскравий зорепад непересічних особистостей, чії прозріння переплели воєдино заземлену реальність і сновидіння лабіринтів підсвідомого. Як наслідок, на зміну тривалим стилям і течіям попередніх епох прийшли «багатоликі» мистецькі відгалуження: сецесія, модерн, символізм, імпресіонізм, фовізм, кубізм, дадаїзм, експресіонізм, футуризм, імажинізм, ташизм, орфізм, сюрреалізм, конструктивізм, абстракціонізм, поп-арт, оп-арт, примітивізм та ін. Усі вони об'єднувалися принаймні за однією важливою ознакою – відмовою від зовнішньої схожості із життєвими реаліями, тому на першому плані опинилися такі характерні фор-

<sup>27</sup> Біла А. Сюрреалізм. Київ : Темпора, 2010. С. 35.

<sup>28</sup> Біла А. Сюрреалізм. Київ, 2010. С. 36.

<sup>29</sup> Там само, с. 12.



ми мислення, як метафоричність, асоціативність, фантастична образність, чуттєвість, абстрактність тощо. Подібний деконструктивізм передбачав лише «складний букет» неоформлених можливостей, які стимулювали мистецький інтерпретативний потенціал<sup>30</sup>. Симптоматично, що Ф. Ніцше також визнавав внутрішню дихотомію: «Так званий геній містить фізіологічну суперечність: з одного боку, у ньому багато дикого, неупорядкованого, ненавмисного, а з іншого – також багато цілеспрямованості, – йому притаманно гратися з обома цими тенденціями: зіставляти й змішувати, але доволі часто протиставляти їх»<sup>31</sup>.

Симптоматично, що аналогічний вихід за межі об'єктивного спостерігаємо в покроковому поступі й точних наук. Зазначену особливість у зіставленні з музичними новаціями зауважила Ірина Тукова, яка характеризує першу третину ХХ століття як час кардинальної перебудови наукової парадигми, коли на зміну класичній (механістичній) прийшла неklasична (релятивістська) картина світу<sup>32</sup>. Це також відобразилося й у мистецтві, що підтверджує зіставлення не пов'язаних, на перший погляд, паралельних новацій у науці та музиці.

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

Зазначені приклади засвідчують, що, як і наука, музика теж стає непередбачуваною у своєму поступі. Тож подібні процеси демонструють звільнення глибинного потенціалу людської підсвідомості й остаточну відмову від традицій. Людина зосередилася на своїх внутрішніх почуттях і власній особистості, що вповні відповідає запитам сучасного суспільства.

Як засвідчують книжкові видавництва, щороку збільшується кількість публікацій на тему психології особистості із цілим спектром порад, як сформувати успішні навички та стати досконалим, як вибудувати успішний бізнес і досягти успіху, як виробити позитивне мислення й покращити життя, як змінити себе та довколишній світ тощо. А для особливо допитливих з'являються адаптовані для

<sup>30</sup> Усманова А. Умберто Еко: парадокси інтерпретації. Минск, 2000. С. 137.

<sup>31</sup> Ніцше Ф. Суперечність у тілі та душі // Ніцше Ф. Ранкова зоря. Думки про моральні пересуди / пер. В. Кебуладзе. Київ, 2018. С. 427.

<sup>32</sup> Тукова І. Розвиток музичного мистецтва ХХ століття у співвідношенні з неklasичною науковою парадигмою // Мистецтвознавчі записки. Київ, 2013. Вип. 24. С. 241–248.

середньостатистичного читача спеціалізовані праці, які буквально розкладають мозок на пазли й пропонують складні нейронні схеми, що пояснюють найглибші людські інтенції та вчинки. Як стверджує Мічіо Кайку, у майбутньому люди будуть завантажувати свої враження в нейросистему, оскільки вже сьогодні «науковці, комп'ютерники й неврологи намагаються розібрати на частини набагато складніший об'єкт, найскладніший з усіх відомих нам об'єктів у Всесвіті, – людський мозок, а потім зібрати його знову, нейрон за нейроном»<sup>33</sup>.

Тож зовсім не дивує цілий шквал сучасних досліджень у галузі нейронаук. Зокрема, компанія Ілона Маска з промовистою назвою «Neuralink» досліджує форми співіснування людини зі штучним інтелектом; Facebook мріє про друкування тексту силою думки, а стартап «Kernel» отримав 100 мільйонів доларів інвестицій для розвитку нейротехнологій. Важливо, що в цьому спектрі досліджень наявний мистецький напрям – компанія «Google», яка проводить експерименти зі штучним інтелектом, спроектувала систему, що практично виконує роль «мистецтвознавця», розпізнаючи естетично привабливі фотографії<sup>34</sup>. А нещодавно на аукціоні Крісті/Christie's було продано картину «Портрет Едмона Беламі» із серії «Сім'я Беламі», створену штучним інтелектом<sup>35</sup>. Імовірно, що за короткий термін через вживлений інтерфейс стане можливим продукування мистецьких образів, текстів чи всього, що забажає людина<sup>36</sup>. Усе це засвідчує активний перехід людства до світу технологій, у якому особливу роль відіграватиме штучний інтелект, розроблений на основі фізіологічних властивостей мозку<sup>37</sup>.

У цьому контексті варто повернутися до наведеної вище схеми змінності соціокультурних пріоритетів, що виразно продемонструвала «людиноцентричну» спрямованість до XXI століття. Спостерігаємо, як кожен етап з неймовірною прогресією пришвидшення прямує від пантеону богів крізь монотеїзм із панівним християнством до повновладної людини, що раптово провалюється в кролячу нору власної підсвідомості.

Здається, що глибше вже нікуди, оскільки людство постало перед неймовірним викликом власного ірраціонального світу, який не має ані меж, ані пояснень. Імовірно, ми знову, але вже з власної волі, опинилися в небезпечній стихії – океані несвідомого, усередині власного нейронного ковчега, проте без виразних орієнтирів, немов Перевізник, який поволі прямує до гирла таємничої ріки. Що зустріне його на цьому непевному шляху? Чи старозавітний Голуб, чи Штучний інтелект з Матриці? У якій кімнаті «палацу пам'яті» знайти підказку? Як стверджує Юрій Лотман, «культура – це надзвичайно складно організований механізм, який зберігає інформацію, постійно виробляє для цього найбільш

<sup>33</sup> Кайку М. Майбутнє розуму. Наукові спроби досягнути, вдосконалити і підсилити інтелект. Львів, 2017. С. 291.

<sup>34</sup> Нейромережу навчили розпізнавати естетично привабливі фото. URL: <https://bykvu.com/bukvy/81954-nejroset-nauchili-raspoznivat-esteticheski-privlekatelnye-foto>

<sup>35</sup> Картина, створена нейромережею, була продана на аукціоні Christie's за \$432,5 тис. URL: <https://itc.ua/blogs/kartina-sozdannaya-neyrosetyu-ushla-s-molotka-na-auktsione-christie-s-za-432-5-tyis/>

<sup>36</sup> Інтерфейси взаємодії людського мозку і комп'ютера можуть змінити світ. URL: [https://zn.ua/TECHNOLOGIES/interfeysy-vzaimodeystviya-chelovecheskogo-mozga-i-kompyutera-mogut-izmenit-mir-the-economist-271459\\_.html](https://zn.ua/TECHNOLOGIES/interfeysy-vzaimodeystviya-chelovecheskogo-mozga-i-kompyutera-mogut-izmenit-mir-the-economist-271459_.html)

<sup>37</sup> Вперше композитор-програміст Девід Коуп створив програму для написання музики комп'ютером Еммі, а згодом Енні. Він вважав, що замість усієї цієї мистецької зверхності можна поставити всього-на-всього довге й ефективно математичне рівняння – замість вищого дару, буцімто одержаного в якийсь там містичний, незбагнений спосіб і старанно виплеканого (див.: Стайнер К. Тотальна автоматизація. Як комп'ютерні алгоритми змінюють життя / пер. О. Лотоцький. Київ : Наш формат. 2018. С. 128.

компактні способи, отримує нові, зашифровує та декодує повідомлення, переводить їх з однієї системи знаків в іншу»<sup>38</sup>. Імовірно, визначення найважливіших знакових метафор, створених поколіннями просвітлених умів, дозволить відшукати ту приховану нитку, яка веде до центру Лабіринту, де ховається відповідь.

Водночас важливим є осмислення мистецького досвіду людства, що співдіє з ірраціональним світом уяви вже від того часу, коли первісна людина вперше відобразила на печерній стіні свої емоції. Відтоді й дотепер над цією неосяжною відстанню в сотні тисяч років простяглася різнобарвна культурна аура, що потребує докладних методів прочитання, оскільки йдеться про таємниці нейронних сплетень і прихований у них образний світ. Саме цей світ і неосяжне зоряне небо над головою спричинилися сьогодні до буквального розщеплення людських мрій. Немов поміж двома берегами – безмежжям Всесвіту і всесвітом несвідомого – опинилася людина, захоплена потенціалом уяви власного розуму.

### **1.3. Задзеркалля уяви. Нейронауковий вимір сучасних арт-досліджень**

*Уява важливіша за знання, тому що знання обмежені.  
Уява ж охоплює все на світі, стимулює прогрес  
і є джерелом еволюції.  
Альберт Ейнштейн*

XXI століття не перестає дивувати відкриттями й фантастичними мріями, зокрема, як ніколи, близьким став Марс – майже рідна Червона планета, так переконливо наближена до нас ще в минулому столітті фантастичними творами Герберта Уелса, Олексія Толстого, Рея Бредбері та багатьох інших. На цих захоплюючих оповідях виростили цілі покоління, тож не дивно, що вже сьогодні готує зорельоти до Марсу Ілон Маск. А з іншого боку, перед людством відкрився цілком інший космічний вимір – непізнаний Всесвіт власного розуму. Мозок, свідомість, штучний інтелект – усі ці теми активно обговорюють на спеціалізованих конференціях і семінарах, у наукових статтях, популярних виданнях і публікаціях в інтернеті. Тож перед людством постають грандіозні перспективи, суттєво підкріплені потужністю наукових обладунків і неймовірних ідей, натхненних жагою пізнання та безмежжям уяви. У ній черпаємо силу для подолання надскладних проблем і сповнюємось божественної сили бачити те, чого вже нема і передбачати те, чого ще нема<sup>39</sup>. Як висловився Ван Гог, «уява дає нам змогу створювати більш величний і втішний світ, аніж той, який дає нагоду відчувати побіжний погляд на реальність, що здається нам у край мінливою та скороминучою, наче спалах блискавки»<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> Лотман Ю. Культура и информация // Лотман Ю. Статьи по семиотике культуры и искусства. Санкт-Петербург, 2002. С. 147.

<sup>39</sup> Фелипе Фернандес-Арместо. Цивилизации. Москва, 2009. 768 с.

<sup>40</sup> Ротдам Д. Це Ван Гог / пер. Т. Савчинська. Львів : Видавництво Старого Лева, 2018. С. 64.

Ототожнення уяви з невидимою силою, що детермінує світ, уповні співвідноситься з намаганням людини відшукати шлях пізнання себе самої<sup>41</sup>. Упродовж тисячоліть цю проблему розглядали богослови з позиції старозавітного свідчення: «Створив Бог чоловіка із земного порошу та вдихнув йому в ніздрі віддих життя, і чоловік став живою істотою» (Буття 2:7). Подібно відобразив момент сотворення й римський класик Овідій:

Землю з дощем розмішавши,  
Зліпок із неї зробив, до богів усевладних подібний.  
Тож, коли звір тільки в землю потуплює погляд, людині  
Він дав поставу струнку, щоб могла споглядати високе  
Небо й до світлих зірок повелів їй підносити очі.  
Так невпізнанною стала земля, хоч була нещодавно  
Звалищем темним, і ось – вже обличчям людським зазоріла.  
Кн. 1, 82–88<sup>42</sup>.

Яскравий образ «здивлення в небо» символізує високу планку призначення людини, чий погляд уже від моменту сотворення спрямований до неосяжних небесних просторів. Це дозволило не лише відчувати безмежну велич Універсуму, але й могутній потенціал ірраціонального мислення і творчого прозріння *homo sapience*, обдарованого уявою.

Проникнення в сутність і пізнання можливостей цього виміру відбувається завдяки активізації сучасних досліджень у царині «мозкового інструментарію». Це відображається в появі як узагальненого міждисциплінарного поняття нейронаука, так і в спеціалізованих розгалуженнях – нейроестетика, нейроісторія чи нейромистецтво, про що йтиметься нижче. Проте всі вони зосереджуються довкола виявлення засад функціонування людського мозку – біологічного органа та свідомості – ірраціональної властивості людської психіки. Тож сфера досліджень охоплює як межі конкретнонаукових дисциплін, так і філософії, психології, соціології тощо.

Варто відзначити, що в подібній ситуації опинилися сучасні дослідники генетичних кодів людини, які розділилися на два табори – на прихильників анатомічних, або фізіологічних, особливостей організму. Зазначене увиразнюється за допомогою простої схеми, яка демонструє функціонування людського організму на генному рівні<sup>43</sup>:

### **ДНК – РНК – БЛОК**

або

**ГЕН** кодує **ПОВІДОМЛЕННЯ** для створення **ФУНКЦІЇ**.

<sup>41</sup> Блез Паскаль тлумачить уяву як головну психічну здатність, оскільки вона формує ілюзії, ідолів пізнання, моделі світу, що визначають людську поведінку. Вчений вважає, що як здатність, універсальна за своїми можливостями, уява розпоряджається всім, творить красу, справедливість, щастя тощо (див.: Роменець В. Історія психології XVII ст. Епоха Просвітництва. Київ : Либідь, 2006. С. 239).

<sup>42</sup> Овідій Назон Публій. *Метаморфози* / пер. А. Содомора. Київ, 1985. 304 с.

<sup>43</sup> Сіддхарха Мукерджі. *Ген. Надзвичайна історія*. Харків, 2017. С. 240–241.

Таким чином, поміж фізичним рівнем гена й функцією-наслідком міститься посередник – інформація. Аналогічно можна відобразити зв'язок елементів у площині людського мислення, пов'язаного з творчістю:

### **ПОДРАЗНИК – УЯВА – ФОРМА**

За допомогою схеми виявляємо функцію «уяви» визначати форму реакції на зовнішній подразник, що й зумовлює появу нових мистецьких форм. В обох випадках людина отримує певні важелі впливу на реальність, що відображається як у досягненнях генної інженерії, так і в мистецьких новаціях.

Зазначена схема суголосна найціннішому дару людини – свободі вибору. Вказана якість відображається в існуванні часового проміжку поміж певним стимулом і реакцією на нього<sup>44</sup>, а момент вибору постає проміжним етапом між детермінованістю зовнішніх обставин і ймовірною реакцією на них:

### **СТИМУЛ – СВОБОДА ВИБОРУ – РЕАКЦІЯ**

Важливо усвідомлювати, що свобода вибору не лише розвиває внутрішню силу й уподібнює людину Творцеві, але передусім робить її відповідальною за власні вчинки. Подібне рішення стояло й перед старозавітнім праведником Ноєм, який відмовився порушувати закони Господа, протиставився суспільству та своїм вибором і міцністю духу започаткував новий етап життя для людства.

Коли зіставити наведені вище схеми, отримуємо певний алгоритм, в основі якого міститься центральна ланка, що виконує функцію координатора поміж двома сторонами причинно-наслідкового зв'язку:

ГЕН	ПОВІДОМЛЕННЯ	ФУНКЦІЯ
ПОДРАЗНИК	УЯВА	ФОРМА
СТИМУЛ	СВОБОДА ВИБОРУ	РЕАКЦІЯ

Так, ген зі складним механізмом внутрішніх молекулярних зв'язків на біологічному рівні, подразник як форма психічного сприйняття довколишнього світу й стимули, зумовлені зовнішніми факторами (соціальні умови, виховання, релігія тощо) сукупно визначають сутність людського буття. Відтак функція проміжної ланки постає домінуючою, оскільки

<sup>44</sup> Кові Стівен Р. Восьма звичка. Від ефективності до величі. Харків, 2017. С. 80.

визначає здатність людини творити як зовнішній простір, так і власну особистість, а наше сприйняття реальності постає важливішим за саму реальність. Цей факт визначає уяву не як просте розмаїття дитячих фантазій, а буквальний інструментарій для формування світоглядних моделей, здатних змінювати як саму людину, так і світ довкола неї.<sup>46</sup> І якщо не так давно гасло ХХ століття звучало – *хто володіє інформацією, той володіє світом*, то ХХІ століття потребує уточнення – *хто володіє уявою, той володіє світом*.

Завдяки уяві, що тисячоліттями ініціювала еволюційні зміни розвитку людства, ми дійшли до межі балансування поміж раціонально-структурованим Мозком та ірраціональною Свідомістю – місцем народження особистісного світу земних мислячих істот. Технічні можливості сучасної науки все частіше дозволяють зазирнути за лаштунки творчих інспірацій у глибини головного мозку. Там, немов в ірреальній борхесовій Бібліотеці, накопичується досвід тисячоліть і пізнається багатомірність можливостей уяви, що постає як:

- механізм комунікації поміж подразниками суспільних викликів та очікуваним результатом;
- інструмент інтелектуальної гри, суть якої проявляється в умінні метафорично конструювати творчі концепти;
- форма суб'єктивної реакції на світ, відображеної мистецькими засобами;
- засіб пізнання та зміни власної особистості людини.

Зазначені якості уяви цікаво зіставити зі складовими людської природи на рівні інтелекту, як це запропонував Стівен Кові. Він визначив відповідність тіла, розуму, душі й серця чотирьом інтелектуальним здібностям: фізичному інтелекту (PQ), ментальному (IQ), емоційному (EQ) і духовному (SQ)<sup>47</sup>. Останній вважається найфундаментальнішим, оскільки саме він є тим джерелом, що скеровує три інші до уособлення сенсу буття, і в цьому велику роль відіграє уява. Вона найефективніше мотивує людину в її починаннях, стимулює інтелектуальний розвиток, що суттєво впливає на формування особистості. Пізнання цих процесів і є завданням нейронауки, одним із напрямів якої є вивчення мистецтва з позиції суб'єктивного мислення. У цьому контексті варто узгодити згадану вище класифікацію зі специфікою градації нейронаукових досліджень у галузі мистецтва.

Розвиток мистецтва простежується як співдія окремих чинників, зокрема історичного. Цей напрям визначає дослідження мистецьких артефактів як механізму комунікації або фізичних свідчень-артефактів (PQ) різних історичних епох і стилів, як творчого досвіду людства. Завдяки такому трактуванню виникає окремий науковий напрям нейроартисторія/neuroarthistory, представлений у дослідженнях відомого історика мистецтва Джона Оньянса<sup>48</sup>. Вчений відзначає недоліки європоцентричного обмеження історії мистецтва та вказує на потребу розширити перспективи до світового виміру з одночасним заглибленням у період зародження людини як індивіда. Науковець вважає, що нейроісторія мистецтва здатна поєднати найновіші пропозиції гуманістичних наук, такі як біогуманістика, постгуманістика, гуманістика неантропоцентрична тощо. Він вказує на важливе значення розвитку техніки для дослідження мистецтва з позиції поглиблення знань про людський мозок.

<sup>46</sup> Карл Юнг визначав уяву й інтуїцію суттєво важливими для людини, і хоча вважалося, що вони потрібні передусім поетам і художникам, він відзначав їх рівноцінне значення для різних наукових ділянок, доповнюючи «раціональний інтелект» (див.: Юнг К. Архетип и символ. Москва, 1991. С. 83).

<sup>47</sup> Кові Стівен Р. Восьма звичка. Від ефективності до величі. Харків, 2017. С. 92.

<sup>48</sup> Onians J. Neuroarthistory from Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki. Yale University Press 2008. 192 p.; Onians J. European Art: A Neuroarthistory. Yale, 2016. 320 p.

Зокрема, комп'ютерна томографія (КТ), позитронно-емісійна томографія (ПЕТ), магнітно-резонансна томографія (МРТ) і функціонально-магнітний резонанс дають 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 й адаптації. На цій основі він формулює поняття нейропластичність/neuroplasticity як здатність мозку змінюватися та створювати нові нервові зв'язки відповідно до зміни середовища й подразників, що набувають різних форм стимулювання (образи, звук, колір, рух)<sup>49</sup>.

Історичний підхід Дж. Оньянса базується на переконанні, що вже в античну добу митців цікавило питання механізмів сприйняття краси, тож вісню еволюції стала віра в неусвідомлене знання, яким володіє художник, і вплив несвідомого досвіду. Так нейронаука не лише пропонує нову модель мислення, що підсумовує елементи, які становлять концепцію суб'єктивності, але є також зручним інструментом або посередником, завдяки якому можна вивчати цю суб'єктивність. Дж. Оньянс є прихильником індивідуалістичного підходу до розвитку історії мистецтва, оскільки вважає, що саме суб'єктивність особистості сприяє формуванню нейронної мережі. Тож на підставі цього досвіду, реконструйованого навіть через тисячі років, можна віднайти причини несвідомого натхнення митців. Тому визначальне місце в нейроісторії мистецтва відіграють такі основні поняття, як *досвід* і *суб'єктивність*.

До першого відноситься активна дія подразників, що формують нейронні структури людського мозку, до другого – сприйняття, осмислення та переконання.

Наступним чинником, у контексті якого проявляється уява, є інтелектуальна гра, суть якої постає в умінні метафорично конструювати творчі концепти, що можна співвіднести з якістю ментального інтелекту людини (IQ). Відтак інтелектуальний чинник базується на особистісному підході митця до відображення в художніх творах власних світоглядних принципів. Це формулює нову якість наукового пошуку – нейромистецтво/neuroart як маркер підсвідомих важелів творчого натхнення митця. Тож творча особистість апелює до пошуку особливих форм самовираження, використовуючи власні ідеї, часто віднайдені в глибинах суб'єктивного сприйняття світу або у власній підсвідомості.

Зазначене особливо характерне для мистецтва кінця XIX – першої половини XX століття, коли митці активно шукали нові мистецькі форми, які уособлювали інтерпретативний потенціал людського інтелекту в процесі експериментування з «потокми свідомості», що вповні вписується в сучасне передбачення майбутнього<sup>50</sup>.

Натомість із технічним прогресом кінця XX – початку XXI століття мистецтво «інтелектуалізувалося» й трансформувалося в маркетингову площину із застосуванням маніпулятивного підтексту, зумовленого економічними чинниками. Задля цього створення певного образу передбачає поєднання характерних виразових можливостей зображення та звуку, часто разом з коротким інформативним текстом (реклама). Завдяки множинним технічним гаджетам створений мистецький твір проектується на людську підсвідомість і нав'я-

<sup>49</sup> Kędziora Ł. Niezauważona i rewolucyjna neurohistoria sztuki // Acta Universitatis Nicolai Copernici. Toruń, 2014. S. 223–252; Kędziora Ł. Kognitywna historia sztuki – przyczynek do dyskusji // Nauki humanistyczne i społeczne. Toruń. T. 3. Cz. 3. S. 72–76; Kędziora Ł. Neurologiczna teoria doświadczenia estetycznego V. S. Ramachandrana i W. Hirsteina w kontekście teorii centrum R. Arnheima // Badania i Rozwoj Młodych Naukowców w Polsce. Nauki humanistyczne i społeczne. Toruń, 2016. T. 1. Cz. 3. S. 63–71.

зує потрібну інформацію, що має відчутний вплив на людину. Відтак авторський творчий індивідуалізм проявляється не лише у створенні традиційних мистецьких жанрів, а й реклами, брендів чи логотипів, що добре запам'ятовуються та співвідносяться, як уже було сказано, швидше зі сферою маркетингу. А поруч з'являються такі сучасні мистецькі практики, як колаж, перформанс, фотомонтаж, інсталяція, боді-арт і багато інших, де основну увагу приділяють концептуальному вираженню суб'єктивного сприйняття світу або взаємин особистості й суспільства. У такий спосіб інтелектуальне мистецтво формує нову реальність людського буття, у якій нової якості набуває естетичний чинник як форма суб'єктивної реакції людини на світ, що відповідає емоційному (EQ) його сприйняттю.

Сутність естетичного сприйняття полягає, передусім, в особливості усвідомлення людиною різних форм краси, що тісно межує з емоційним рівнем особистості й уподобаннями різних часових періодів. За останні декілька десятиліть було створено нову науку *нейроестетику/neuroesthetic*, головним завданням якої стало формулювання загальних законів виникнення в людини відчуття естетичного задоволення<sup>51</sup>. Уперше цей термін запропонував нейрофізіолог Семір Зекі (Zeki), який, зосереджуючись довкола форм сприйняття образів візуальної інформації, опирався на дослідження нейронних станів, зафіксованих в корі головного мозку в момент споглядання або створення творів мистецтва<sup>52</sup>. У такий спосіб вивчав зв'язок між нейронними структурами та процесами, що формують естетичне сприйняття. У подальшому Семір Зекі разом із Вілаянуром Рамачандраном розширили відповідні теорії, про що йтиметься нижче<sup>53</sup>. Тож нейроестетика стала відділом експериментальної естетики як міждисциплінарної форми співпраці між когнітивною наукою, психологією, філософією та неврологією, що вивчає структуру та функціонування нервової системи.

С. Зекі формулює два основні принципи візуального сприйняття: постійності й абстракції<sup>54</sup>. 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 численних елементів, ефективної обробки візуальних подразників і вміння вихоплювати абстрактні поняття з окремих зображень. Роль уяви в цьому процесі визначено базовою, оскільки вона дозволяє творчо докомпоновувати невідчитувані праці, провокує емоційні переживання та сприяє осягненню сутності мистецьких творів, що буквально породжує відчуття задоволення.

Наступним кроком у розвитку нейронаук стало відкриття Джакомо Різзолатті дзеркальних нейронів (1990)<sup>55</sup>. Дзеркальні нейрони є особливим типом моторних клітин, які збуджуються під час виконання певної дії або спостереження за нею. Поруч із мож-

<sup>50</sup> 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.

<sup>51</sup> Przybysz P. (2006) Wstęp. W stronę neuroestetycznej teorii sztuki, Mózg i jego umysł; Przybysz P, Markiewicz P (2007) Neuroestetyczne aspekty komunikacji wizualnej i wyobraźni, Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią: 111–148.

<sup>52</sup> Bremer J. Neuroestetika: czy przyszłość estetyki leży w neuronauce? // Estetyka i Krytyka. Kraków. 2013. № 1/28. P. 9–28.

<sup>53</sup> Рамачандран В. Мозг рассказывает: Что делает нас людьми / пер. с англ. Е. Чепель. Москва, 2015. 422 с.



ливістю наслідування виникає певний емоційний стан, який Дж. Оньянс назвав емпатичною інтуїцією. У такий спосіб постає ще один – емоційно-емпатичний чинник, що є засобом пізнання та зміни власної особистості людини. Цілком слушно Дж. Оньянс звертає увагу на візуальний і неусвідомлений досвід, який можна зрозуміти, знаючи механізми сприйняття та реакції – емпатії<sup>56</sup>. Цей новий спосіб виразовості співвідноситься з визначенням Стівена Кові духовного інтелекту (SQ), що суголосне основному змісту емпатії – здатності людини до глибокого співчуття, до осягнення буття через інтенсивне емоційне прозріння<sup>57</sup>.

У цьому простежується здатність уявного світу посилювати емоційну вразливість, увиразнювати внутрішній особистісний світ людини і, водночас, надихати та спонукати до дій. Симптоматично, що зазначена якість особливо актуальна в наш час, коли відчувається помітне зацікавлення сутністю людини як індивіда, як члена соціуму, який існує в шалених темпах гіперактивного технологічного суспільства, що помітно впливає на до-вколишній світ та основного т. зв. «юзера» – *homo sapiens*.

Все частіше озвучуються такі проблеми, як, зокрема, тема лекції Андрія Дахнія «Людина початку XXI століття: криза смислів у добу плинності»<sup>58</sup>, а Ювал Ной Харарі попереджає про вичерпання потенціалу гуманізму та пророкує прихід епохи синтезованої людино-машини, керованої алгоритмами<sup>59</sup>. Передчуття подібної апокаліптичної розв'язки зумовлює невідворотність переродження *homo sapiens* в неієздатну *homo limited*.

Відтак за останні сто років відбулося різке розмежування в баченні майбутнього, і не так давно Фрідріх Ніцше, опираючись на ідеали античності, вибудував образ «Надлюдини» (*Übermensch*) – внутрішньо дисциплінованої, здатної на духовне перетворення власної особистості та відповідальної за майбутнє: «Якщо смерть Бога не приведе нас до грандіозного зречення й не змусить безперестанно здобувати перемоги над собою, то нам доведеться зазнавати втрат»<sup>60</sup>. Пророцтво збулося, і сучасний комп'ютеризований світ апелює до переродження людства в покоління керованих біороботів.

Якщо ніцшеанська «Надлюдина» мала за мету просвітлення та вдосконалення особистості, то сучасний індивід усе активніше розчиняється в глобалізованому світі, обплутаному інформаційною павутиною. Так непомітно суспільство уподібнюється Стихії, що поступово проникає крізь стіни Ковчега, знебарвлює кольори неба та змиває навіть саму згадку про давно укладений Завіт. Непомітно людина розчинається у водах Лети – ріки забуття, що по-

<sup>54</sup> 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; Zeki S. Blaski i cienie pracy mózgu. O miłości, sztuce i pogoni za szczęściem. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2012. S. 238; Zeki S. Inner Vision: An Exploraton of Art and the Brain. Oxford, 1999. 240 p.; Zeki S. Statement on neuroesthetics «Neuroesthetics». URL: <http://www.neuroesthetics.org/statement-on-neuroesthetics.php> [data dostępu: 24.11.2009] (т. własne). Por. S. Nalbantian, wyd. cyt. S. 357–368.

<sup>55</sup> Kędziora Ł. Niezauważona i rewolucyjna neurohistoria sztuki // Acta Universitatis Nicolai Copernici. Toruń, 2014. S. 223–252.

<sup>56</sup> Freedberg D., Gallese V. Motion, emotion and empathy in esthetic experience // Trends in Cognitive Science. 2007. № 11. S. 197–202.

<sup>57</sup> Гоулман Д. Емоційний інтелект / пер. С.-Л. Гумецька. Харків : Віват, 2018. 512 с.; Барретт Л. Як народжуються емоції. Таємне життя мозку / пер. Я. Лебеденко. Харків, 2018. 480 с.

глинає кожного, хто втрачає здатність бачити Веселку, творити й цінувати красу. Це передрікала знаменита поетеса античності Сапфо ще у VI ст. до н.е.:

Вмерши, німо в землі  
 Будеш лежать,  
 Жодного спомину  
 Не лишивши – до руж  
 Ти не тяглась,  
 До руж із Піерії<sup>61</sup>,  
 Їх цуралась, отож –  
 У темноті  
 Серед Аїдових  
 Тіней – тінню й сама  
 Будеш блукать  
 Непам'ятливою<sup>62</sup>.

Отже, тільки Краса здатна протиставити досконалим алгоритмам найцінніше, що є в людині, – здатність метафоричного, нестандартного мислення й відчуття внутрішньої свободи вибору, аж до жертовної смерті. Усі ці якості єднають нас із Творцем і провадять крізь Лабіринт з розгалуженими стежками до центру, за межами якого простягається помаранчеве безмежжя в сьйві квадратного сонця. Туди провадить нас Перевізник, тільки Хто зустрине його за межею?

<sup>58</sup> Лекція відбулася 9 жовтня 2018 року в книгарні «Є» у Львові.

<sup>59</sup> Харарі Ю. Номо Deus. Людина божественна. За лаштунками майбутнього / пер. А. Дем'янчук. Київ : Book chef, 2018. 512 с.

<sup>60</sup> Лютий Т. Ніцше. Самоперевершення. Київ : Темпора, 2017. С. 587.

<sup>61</sup> Імовірно, образ руж є поетичним символом Муз, які народилися в Піерії, про що писав Гесіод у поемі «Теогонія» (див.: Гесіод. Походження богів. Роботи і дні. Щит Геракла / пер. А. Содомора. Львів, 2018. С. 37).

<sup>62</sup> Сапфо / пер. А. Содомора. Львів, 2012. С. 47.



Арнольд Бьоклін «Острів мертвих»

## 2. ALIUS ET IDEM

### *Інше й водночас те саме*

#### 2.1. Діалоги крізь час.

#### Первісне мистецтво в сучасному світі

*Іноді нас примушує глибоко замислитися відчуття,  
що «таку хвилину я вже переживав».*  
Борхес<sup>63</sup>

Людина, здатна мислити нестандартно та обирати той чи інший сюрреалістичний пейзаж для стіни у своїй кімнаті, насправді все ще пам'ятає яскраві кольори первісного лісу й неусвідомлений страх нічних жахів. Відвівши погляд від наскельних малюнків, вона лише на мить здивилася на античні колони й амфори, на середньовічні шпилі та вітражі, на ренесансні собори і посмішку Джоконди, на барокові емблеми й органи, стривожила серце героїкою класицизму та сумнівами романтизму, але на вершині метафоричного натхнення з головою стрибнула в кролячу нору й відтоді, на зламі ХІХ–ХХ століть, розпочався процес буквального роздвоєння соціокультурного буття. З одного боку, увиразнився процес трансформації культури на культурну індустрію з подальшими процесами уніфікації та глобалізації, що особливо відчутно нівелює особистість та свободу вибору<sup>64</sup>. А з іншого – загострюється відчуття готовності людини до повного перезавантаження власної сутності. Це породжує активне намагання проникнути в мозок за лаштунки свідомості і там віднайти той первісний слід «людськості», що впродовж тисячоліть вирізняє нас серед численних біологічних різновидів і протиставляє насуванню світу біороботів. Цей слід простежується в розмаїтті мистецьких форм, у миготінні естетичних уподобань чи навіть у невловимому ареолі парфумерних запахів і чуттєвих доторків шовкових тканин – усе це породжує найважливішу конструктивну складову людської психіки – емоцію.

На думку професора Олега Соловійова, саме емоція постає певним мистецьким інструментом, завдяки якому комбінується зміст результату-образу, а відповідно, відображається й суб'єктність людини, яка зумовлює зміст результату творчого акту<sup>65</sup>. Так, емоція виступає оператором переробки інформації в нейронних мережах мозку людини, а мистецький образ набуває значення психічної структури, що дозволяє буквально «перекачувати» інформацію з уже не існуючого об'єктивного минулого в теперішній час задля створення моделей об'єктивно вірогідного майбутнього. І тільки тепер, у добу інноваційних технологій, стало можливим дослідження таких процесів, тісно пов'язаних з мистецтвом.

Відтак емоційне сприйняття не обмежується часовими межами, а людський мозок вияв-

<sup>63</sup> Борхес Х. Л. Учення про цикли // Х. Л. Борхес. Алеф. Харків, 2008. С. 114.

<sup>64</sup> Ортега-И-Гассет Х. Восстание масс // Х. Ортега-И-Гассет. Эстетика. Философия культуры. Москва, 1991. С. 313.

<sup>65</sup> Soloviov O. Neuronal networks responsible for Genetic and Acquired (Ontogenetic) memory: probable fundamental differences // Neurophysiology. New-York, 2015. Vol. 47. P. 419–431.

ляє здатність навіть на відстані творити аналогічні образні моделі, що відображають певні явища чи речі. Зазначене підтверджують мистецькі артефакти, створені різними народами на різних континентах, проте аналогічні за формами. Такими, зокрема, є піраміди єгипетські та піраміди майя чи кам'яні споруди англійського Стоунхенджу і його український аналог дохристиянської доби:



Стоунхендж



с. Монастирок Тернопільської обл.

Відповідні аналогії зустрічаємо також у культових символах, зокрема, бога-ворона північноамериканських індіанців і християнських серафимів.



Символ бога-ворона



Християнський серафим (янгол)

Обидва зображення складаються з компактного поєднання двох головних елементів – крил та обличчя як символів божественного образу, що належать до небесного світу. Відмінність полягає лише в кількості крил у серафимів, відзначених у Святому Письмі як «шестикрилих»: «Серафими стояли зверху Його, по шість крил у кожного: двома закривав обличчя своє, і двома закривав ноги свої, а двома літав» (Ісаї 6, 2).

Подібні збіги відзначав відомий антрополог Клод Леві-Строс, який упродовж тривалих досліджень первісних культур аналізував структури мислення та соціального життя, що не залежали від індивідуальної свідомості й вибору. На цій основі, із залученням міфології,

вчений намагався віднайти універсальні закони, які визначають причини не лише соціальних взаємин, але й мистецьких форм та естетичних критеріїв<sup>66</sup>. Відтак це питання й надалі залишається відкритим, проте подібність і близькість людей різних рас і різних часових періодів відзначають багато антропологів. Зокрема, Петро Куценков пише: «Сучасна і печерна людина, при всіх відмінностях між ними, усе ж є представниками одного й того самого біологічного виду, ми успадкували багато якостей свого предка кроманьйонця, зокрема здатність творити графічні зображення. Отже, можна припустити: 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». Й аж ніяк не йдеться 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 й тими, хто колись створив малюнки на скелях»<sup>67</sup>.

Зазначений висновок суголосний думкам уже згаданого Олега Соловйова щодо вивчення сутності механізмів пристосування мозку до навколишнього середовища. Учений вважає, що необхідно враховувати психічні явища та образи в дослідженні процесів накопичення та використання досвіду, що формує людську пам'ять як основний атрибут життя й проявляється на різних рівнях функціонування мозку<sup>68</sup>. У цьому контексті науковець акцентує на впливі людської психіки на сам процес запам'ятовування: краще запам'ятовується те, що є суб'єктивно значимим для людини, біологічно або соціально доцільним, емоційно сприйнятним і вмотивованим. Тобто запам'ятовується те, що в різний спосіб подразнює суб'єктивну складову людської психіки. Відповідно виникають і закріплюються психічні образи, що переростають у психічні явища, які є відповідними подразниками нейронних мозкових мереж як основ онтогенетичної пам'яті (впливу середовища). На цій основі можна пояснити природу відзначеного вище психофізіологічного механізму, що спричиняє подібність і близькість для нас первісних зображень.

Відтак емоція і творчість постають найважливішими виразниками людської сутності, і навіть зараз ми дуже часто неусвідомлено щось малюємо на клаптику паперу. У таких начерках досвідчені фахівці прочитують приховані таємниці нашої особистості, а сам творчий процес трактують як певний терапевтичний засіб людської психіки. Імовірно, це пов'язано з відлунням того божественного Образу, що вже на самому початку усвідомлення людиною себе як індивіда зумовив створення першого наскельного малюнка. Відтоді й розпочався безперервний процес відображення довколишнього світу – незрозумілого, часто загрозливого, але вражаючого, захопливого та різноманітного у своїх проявах.

Зараз ми можемо лише припустити, що потужним поштовхом до створення перших наскельних малюнків було нестримне емоційне переживання. Ця якість – потреба у творчому вираженні, визначає найглибший пласт людської сутності, що не перестає потребувати

<sup>66</sup> Леви-Строс К. Первобытное мышление. Москва, 1999. 392 с.; Леви-Строс Ж.-К. Структурная антропология. Москва, 2008. 554 с.

<sup>67</sup> Куценков П. Психология первобытного и традиционного искусства. Москва : Прогресс-Традиция, 2007. С. 44.

<sup>68</sup> Soloviov O. Neuronal networks responsible for Genetic and Acquired (Ontogenetic) memory: probable fundamental differences // Neurophysiology. New-York, 2015. Vol. 47. P. 419–431.

емоційного подразнення. У цьому контексті важливою є теорія творця штучних нейронних сіток Дональда Хебба<sup>69</sup>, який акцентує на необхідності безперервного потоку зовнішніх стимулів задля якісного функціонування нервової системи людини. Це нашоує на думку щодо визначальної ролі мистецтва не лише як форми самовираження, але і як важливого еволюційного засобу. Тож завдяки здатності відтворювати довколишній світ людина виокремила себе в ньому й активізувала механізм розвитку біологічних, психічних, соціальних та інших важливих навичок. На цьому етапі відбувалися значимі зміни в розвитку людської психіки, що й зумовило різні форми первісної творчості.

Найдавніші наскельні малюнки-образи визначені дослідниками як ейдетичні. Цей термін належить до сфери психології й означає здатність дуже точно відтворювати образи предметів за їх відсутності. Це так званий «всеосяжний спогад» (з англ. *total recall*), що зберігається в пам'яті завдяки залученню всіх видів відчуттів людини без візуального контакту із зображуваним. Варто відзначити етимологічну спорідненість первісної «ейдетичності» з платонівським «ейдосом», що як термін античної філософії означав особливу дійсність «царства ідей» за межами символічної печери й символізував особливий трансцендентальний світ. Тож спорідненість «ейдосу» й «ейдетики» полягає, насамперед, у здатності буквально «бачити невидиме».

Фізіологічною основою ейдетичних образів вважають особливе збудження, яке відповідає також певному емоційному стану, що допомагає відтворити надзвичайно яскравий і детальний спогад візуальних образів. Дивовижно, що така якість притаманна зображенням палеоліту – кам'яної доби, найдавнішого періоду людського суспільства (2,5 млн – 10 тис. років тому):



**Бізон, Альтаміра. Палеоліт**

<sup>69</sup> Дональд Хебб (Hebb Donald Olding) – канадський фізіолог і нейропсихолог, відомий як автор праць про значення нейронів для процесу навчання. Один із творців теорії штучних нейронних мереж.

Мистецька точність ейдетичного зображення пов'язана з особливістю людини палеоліту, що не володіла мовою. Такого твердження дотримувався британський психолог Ніколас Хамфрі, переконаний у тому, що людина перш ніж говорити, почала малювати – і це визначило специфіку мистецтва цієї доби. У цьому контексті феномен палеолітичного мистецтва тісно пов'язаний із мнемонічною функцією людського мислення – пам'яттю, що дозволяла відтворювати образи точніше і яскравіше. Такий механізм запам'ятовування отримав визначення «ейдетизм» і пов'язувався зі здатністю в усіх деталях відтворювати побачене. Ейдетичні спогади відрізняються від звичайних тим, що дозволяють сприймати образ за його відсутності. Вважають, що фізіологічно така риса зумовлена надлишковим збудженням зорового аналізатора, що зустрічається в дітей до двохрічного віку і є атавізмом у дорослих. Головна особливість пам'яті сучасної людини полягає не у фотографічній фіксації картин реальності, а в класифікації, сортуванні та переробці максимального обсягу інформації завдяки вербалізації контекстуальних зв'язків. Тож саме відсутністю мови пояснюється яскравий натуралізм та афективно-емоційний настрій палеолітичного мистецтва, пов'язаний переважно з мисливськими сюжетами.

Характеристика палеолітичних ейдетичних картин дозволяє виокремити їх характерні риси, зокрема повну ізольованість зображень, окрім зв'язків за дотичністю та відсутністю класифікації за узагальненням діяльності. Тому організація зображень наскельних груп відбувалася лише в спосіб, який визначають як метонімічний, – схожі елементи зближуються тільки за методом дотичності, немов нанизані одне за іншим ікла на первісному «намисті». За цим принципом на «Великому плафоні» Альтаміри зображені численні й абсолютно конкретні постаті бізонів, турів і кабанів, які повністю ігнорують одне одного та підібрані за принципом простої дотичності.



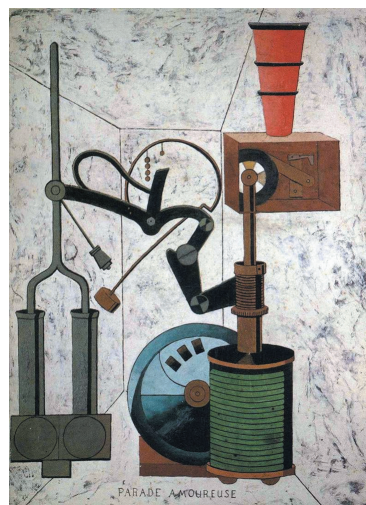
Зображення тварин на наскельних малюнках палеоліту



Певним аналогом такого принципу зображення є сучасний колаж. Він виник на початку ХХ століття й належав до художньої течії дадаїзму – певного різновиду анархічного світогляду<sup>70</sup>. Дадаїзм принципово відкидав будь-який зміст, спонукаючи до смислової анархії, що й зумовило ідею колажу як поєднання різнорідних елементів, наклеєних на основу. Цей технічний прийом надалі застосовували й у малярстві.



Тео ван Дусбург. Плакат



Франсіс Пікабія. «Парад Любові»

Завдяки таким особливостям, як структурна фрагментарність і відсутність чіткої композиції, колаж візуально близький до наскельних зображень, оскільки оперує методом дотичності образів на площині.

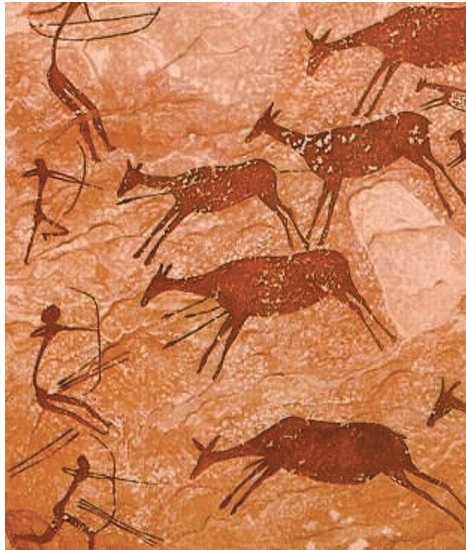
Ознаками мистецтва палеоліту вважають також уміння розпізнавати невербальні стимули, оцінювати просторові відносини, визначати подібність, відмінності та фізичну ідентичність зображень. Людині палеоліту був доступний зорово-просторовий аналіз, послідовність, одночасність сприйняття і, відповідно, конкретне впізнавання. Зоровому сприйняттю первісної людини бракувало лише тих якостей, що були тісно пов'язані з вербалізацією, тож ейдетичний натуралізм не відповідав сучасному поняттю образу. У палеолітичних зображень була відсутня певна здатність «перешифрування» – обов'язкова умова створення образів і письма<sup>71</sup>. У цьому контексті варто пригадати твердження філософа Ернста Кассієра щодо здатності первісної мови виражати не думки та ідеї, а почуття й афекти<sup>72</sup>. Тож палеолітичні зображення не могли мати жодного іншого «значення» та «сенсу», окрім як бути продовженням «почуттів й афектів», безпосередньо породжених тактильними або зоровими відчуттями. Подібної думки дотримувався Клод Леві-Строс, який відзначав, що Людина спочатку бралась за найважче – систематизацію зовнішньо-

<sup>70</sup> Біла А. Сюрреалізм. Київ, 2010. С. 15.

<sup>71</sup> Куценков П. Психология первобытного и традиционного искусства. Москва : Прогресс-Традиция, 2007. С. 89.

<sup>72</sup> Кассирер Э. Философия символических форм. Москва : Академический проект, 2011. 280 с.

го середовища на рівні чуттєвих даних<sup>73</sup>. І тільки в добу мезоліту (12 – 7 тис. рр. до н.е.) зображення стануть знаками, а на зміну «почуттям» та «афектам» прийде «поняття». У цей період у процесі оволодіння мовою наскельні малюнки пройдуть фазу розмежування на складові елементи в цілісному сприйнятті світу. Про це свідчать дискретні зображення композиційно пов'язаних між собою об'єктів, які починають сприйматися як одиничні в контексті їх первинного означення. Таким, зокрема, є зображення сцени полювання.



Сцена полювання на наскельному малюнку мезоліту

Цікаво відзначити, що особливості вказаних мистецьких щаблів пояснюють з позиції нейрофізіологічних досліджень, які дозволяють частково реконструювати еволюцію психофізіології сучасної людини. Звертається увага на вказівний жест як єдиний з усіх жестів, що передував слову, а не слідував за ним. Так, поєднання зовнішньої мови із вказівними жестами буквально «вихоплювало» з глядацького поля відокремлені об'єкти, а початкові слова вимагали зорового підкріплення. У цьому допомагали їх зображення, які в цей давній період ще були не поняттями, а лише їх зовнішніми копіями-двійниками. Тому прийнято вважати, що зображення верхнього палеоліту свідчать про початок деформації первісної картини світу. Відтоді зустрічаються перші спроби укладання цілісного, характерного для мезоліту відображення олюдненої реальності. Проте в цей період ще був відсутній головний сполучний елемент поміж звуком і мовою – поняття. Натомість виникли перші кам'яні знаки – петрогліфи як певні ознаки об'єктивно існуючих предметів чи ситуацій.

Імовірно, з таких «означень» і виникли перші знаки, які стали особливістю нового етапу розвитку пам'яті, тож на зміну «ейдетичній» пам'яті до кінця палеоліту приходять «образна». Вона потребує зовнішнього асоціативного «підкріплення» у вигляді масок, скульптур або наскельних зображень нового типу. На зміну «афекту» почало приходити

<sup>73</sup> Леви-Строс К. Первобытное мышление / пер., вступ. ст. и прим. А. Б. Островского. Москва, 1994. С. 60.

розуміння, і на цій основі постають первісні архаїчні системи письма, уже згадані піктограми. З розвитком мови, окрім відображення емоційних образів і знаків, вони набули значення носіїв певної інформації, а надалі на цій основі виникає писемність.

Вважається, що мезолітичні зображення сцен боїв або полювання є не чим іншим, як відтворенням базових глибинно-синтаксичних структур. Ці зображення є готовими піктографічними системами знаків, які потребують тільки впорядкування для отримання ієрогліфічного письма. У цьому контексті цікаво відзначити подібність первісних форм мислення із сучасними графічними зображеннями.



«Газетний камінь», штат Юта, США



Графіті, XX ст.

На основі первісних піктограм розвиваються перші ідіографічні системи письма, пов'язані з усвідомленням окремих слів і їх позначенням окремих понять чи лінгвістичних одиниць. Надалі поняття та образи передавали за допомогою не малюнків, а звуків, що й зумовило виникнення алфавіту. Відтоді людина отримує універсальний засіб передачі інформації, послуговується графічними та схематизованими знаками й не потребує мнемонічної функції зображень.

Варто відзначити, що в майбутньому алфавітне письмо знову повернулося до використання візуального ряду, проте зовсім з іншою метою. Первинно це проявилось у поетичній формі акровірша<sup>75</sup>. Одним із таких найдавніших прикладів є старозавітний Псалом 118, у якому початкові букви рядків формували послідовність 22 літер гебрійського алфавіту. Структура кожної строфи відповідала восьмеричному принципу – вісім речень кожної окремої строфи починаються з однієї літери. У такий спосіб у межах однієї строфи одна думка відображалася у восьми різних поетичних образах, що, на жаль, було втрачено під час перекладу<sup>76</sup>.

Надалі акровірш часто використовували в греко-візантійських сакральних піснях, де, окрім алфавітного, траплявся його вербальний різновид. За цим принципом початкові

<sup>75</sup> Акрівірш – поетична форма, за якої перші літери кожного рядка при прочитанні зверху вниз утворюють слово або словосполучення.

<sup>76</sup> Крип'якевич П., о. Артистична форма Псалма 118 // Калофонія : науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Львів : Видавництво Українського католицького університету, 2002. Ч. 1. С. 283–296.

літери творили окремі слова, що часто застосовували автори задля укладання власного імені або цитування окремого вислову. Така практика потрапила й до слов'ян, зокрема, збереглася так звана «Константинова азбучна молитва» Константина Солунського, у якій початкові слова кожного рядка починаються літерами церковнослов'янської абетки<sup>77</sup>. В Україні така візуалізація найяскравіше проявилася в добу Бароко, зокрема у формах зорової поезії: паліндром, вірш-лабіринт, фігурний, квадратний, узгоджений, паромейський, піфагорійський, вірші-загадки, вірші-ребуси й ін. Головна різниця між ними полягає в методі відтворення зорового образу<sup>78</sup>.

Новий етап у розвитку зоропоезії можна впевнено пов'язати з футуризмом ХХ століття, що декларував трактування поетичного твору як укладу слів, розрахованих на бачення. Це відчутно єднало творчість поетів-футуристів і художників, оскільки чергування літер, складів, слів і шрифтів відволікало увагу від змісту на користь візуалізації, насамперед форми.

Зустрінемося колись на Переправі,  
там сопілкові стеляться Заграви  
рожевим строем, а хисткі Човни  
веслом збивають волошкові Сні.  
У тих Човнів вітрила барвінкові,  
а Лави тесані з пахучої сосни,  
і Солод той сплавляється поволі  
до Берега, де стрінемося ми  
на Переправі.  
Там Вітри жилаві,  
припнуті до Чумацького Млина,  
тручають Жорна зоряножовтаві  
й Шляхи насвічують  
крізь болі і печалі  
у Міжчаси,  
там Сонце сушить коси  
і гладить Хвиль смарагдове Колосся  
між Берегами світла і пільми –  
колись Надвечір там зустрінемося й Ми<sup>79</sup>.

Подібна практика трансформувала граматичні, синтаксичні та лексичні структури художньої мови і, як відзначав відомий дослідник писемності Маршалл Мак-Люен, надала можливість фонетичній абетці відокремити значення від звучання та перевести звук у візуальний код<sup>80</sup>.

<sup>77</sup> Франко І. Найстарша церковнослов'янська вірша // І. Франко. Літературно-критичні праці. Т. 39. Київ : Наукова думка, 1983. С. 30–35.

<sup>78</sup> Соболев В. Відчуття в українській бароковій літературі (на прикладі зорової поезії) // Волинь філологічна: текст і контекст. Луцьк, 2013. Вип. 16. С. 229–243.

<sup>79</sup> Сиротинська Н. Переправа. (в рукописі)

<sup>80</sup> Мак-Люен М. Галактика Гутенберга. Становлення людини друкованої книги. Київ, 2011. С. 40–41.

Це немов повернуло ХХ століття до стану первісної «мовної архаїки», коли передвербальні структури мислення лише формувалися<sup>81</sup>.

Сучасні дослідники палеолітичного мистецтва підкреслюють ще одну важливу його функцію – компенсаторну, що дозволяла буквально позбутися надлишку емоцій, пов'язаних, насамперед, із полюванням. Про це свідчать численні палеолітичні зображення, які відображають особливу афективність яскравих ейдетичних картин, пов'язаних з мисливством. Проте, окрім груп людей чи тварин, часом трапляються сюжети військових зіткнень, що передують мезоліту. У цей період втрачається фотографічна точність ейдетичної пам'яті, натомість формуються нові якості, зумовлені розвитком сприйняття й уяви. Відтак з'являються складні образи, що потребують поєднання зорових, слухових та інших стимулів, проте навіть за відсутності одного з них зображення не втрачає цілісності.

Такий тип образної пам'яті зберігає інформацію у вигляді ситуаційного семантичного поля: досить «потягнути» за будь-який кінець – і випадкова асоціація «розмотує» цілісність зображуваного. Мистецькі практики ХХ століття теж відповідають подібній формі асоціативного мислення, що дає змогу знаходити інформацію чи зміст у «деформованому» зображенні.

З усіх трьох етапів кам'яної доби – палеоліт, мезоліт і неоліт (10 – поч. 3 тис. до н.е.), безсумнівно, найважливішим є останній, коли людина постає справжньою мислячою істотою. У період неоліту особливого значення набуває мистецтво, яке виконує функцію «пригадування», що було прадавньою формою письма. У сучасному світі подібну функцію виконують мистецькі знаки – «бренди» (з англ. клеймо), призначення яких також полягає в «пригадуванні» або «впізнаванні» продукції конкретного виробника:



Наскельне мистецтво Сахари. Лівія Тассілін-Аджер



Сучасні товарні знаки

<sup>81</sup> Ільницький О. Візуальні експерименти в поезії та прозі / О. Ільницький. Український футуризм 1914–1930. Львів, 2003. 454 с.

Через домінування функції «пригадування» мистецтво неоліту в подальших традиційних культурах не сприймали як естетичне й зрозуміле, тому воно цілком зникло з появою перших архаїчних систем письма. У подальшому «митець» просто імітував попередній зразок, який набував значення «шаблону» в традиційних культурах і закріплювався на рівні рухомої моторики. Важливо, що й надалі цей принцип зберігся. Зокрема, античні греки створення мистецьких творів асоціювали з умінням чи майстерністю, тому мистецтвом вважали також ремісничу працю, зокрема ткацтво, теслярство тощо. З цієї причини виникло окреме поняття «техне», що означало майстерне виробництво будь-чого в усіх сферах людської діяльності, яке відповідало усталеним правилам-шаблонам і мало творчий характер. У середньовіччі таке трактування майстерності або вміння етимологічно породило терміни *ісихазм* та *аскетизм* як особливий вид духовної практики. Зокрема, *ἀσέω* означає майстерно й старанно обробляти та прикрашати матеріали; *ῥοχημένο* – прикрашений, мистецьки прикрашений (частка *ῥοχησας* біля інших дієслів завжди означала «мистецький») і навіть саме визначення філософії означало вправління *ῥοχησις* в мистецтві роздумування<sup>82</sup>.

Відтак тисячолітній досвід людства, збережений у численних пам'ятках архаїчного візуального мистецтва, засвідчує особливу роль емоційної складової людської психіки в еволюційному поступі. Перехідний період від буквального відтворення дійсності до зображень уявної площини, від зміни простих мистецьких форм на складніші продемонструвало паралельний процес ускладнення понять, знакових систем та елементів мовлення аж до формування самої мови та писемності. Так первісна людина, яка поступово накопичувала інформацію й мистецький досвід, підіймалася на вищий щабель, розвиваючи творчі навички й розбудовуючи уявний світ із бездонним банком пам'яті, у якому домінував емоційний чинник. У майбутньому це зумовило виокремлення власної особистості в Універсумі, а відтак, створення складної системи міфологічних вірувань і соціальних взаємин. У цьому контексті наскрізною ниткою постає виняткова здатність людини до буквального наслідування, створення нового й осмислення створеного. Це заклало певні стандарти естетичного сприйняття як важливої форми узгодження мистецької майстерності та моральних імперативів різних епох. Таким чином пізнання Краси ототожнюють із заглибленням у найглибші закутки підсвідомості, де зароджуються ембріони ще не проявлених форм буття та соціокультурних реформацій.

<sup>82</sup> Зарин С. Аскетизм по православно-християнському учению. Москва : Паломник 1996.

## 2.2. В епіцентрі Всесвіту. Гравітація середньовічних форм

*Бібліотека нескінченна й періодична.  
Якби якийсь мандрівник вирушив у подорож,  
то через кілька століть виявив,  
що ті самі томи повторюються в тому самому безладі,  
який насправді є Порядком  
Борхес<sup>83</sup>*

Ніщо так не свідчить про існування унікальності людства на Землі як самі люди, що крізь тисячоліття демонструють не лише спільні форми мислення, задокументовані в мистецьких творах, а й буквальну візуальну подібність. Таким, зокрема, є зображення жінки на одному з фаумських портретів II століття в порівнянні з нашою сучасницею.



Жіночий портрет, Фаум (II ст. н.е.) і Незнайомка, музей Орсе (2016)

Як бачимо, майже незмінними є зовнішність і зосереджений погляд двох жінок, віддалених тисячоліттями, проте, попри зазначену візуальну подібність, людська душа постійно прагне змін. Періодично змінюються ідеали, уподобання та засоби вираження, і скільки б не минало століть, жоден цивілізаційний щабель не втримував людину від подальших пошуків досконалості. Тож феномен людини у творенні світу визначається принаймні трьома найважливішими еволюційними віхами. Першою можна вважати первісний період, коли людина розпочала інтуїтивно пізнавати й відображати довколишній світ, другою

<sup>83</sup> Борхес Х. Л. Вавилонська бібліотека // Х. Л. Борхес. Алеф. Харків, 2008. С.

став процес його осмисленого вивчення, термінологічного означення й естетичного оцінювання в добу античності, а третій відбувся зі встановленням християнських моральних імперативів як досконалого методу організації середньовічного соціуму. Це стало можливим завдяки християнському вченню, що разом із досвідом античності заклало підвалини розвитку європейської цивілізації в усіх її вимірах.

Важливо відзначити, що впродовж тисячоліть людина пізнавала та відтворювала не лише довколишній світ, а й себе разом з ним. На цій основі в другій половині XX століття Клер Грейвс<sup>84</sup> і його послідовники Кріс Коуен, Дон Бек<sup>85</sup> і Кен Уїлбер<sup>86</sup> розробили соціально-еволюційну теорію спіральної динаміки. Вона базується на переконанні в тому, що людина, як і суспільство, у процесі еволюції проходить різні парадигми свідомості, які містять духовні традиції, культурні ідеї, моральні засади. На цій основі відбувається поетапне конструювання нових концептуальних моделей світу, але з урахуванням попереднього досвіду. Цій тезі суголосне твердження Ганса-Георга Гадамера, який не лише буквально вивів герменевтику за межі «спілкування з текстами», а й визначив її універсальне завдання у відновленні зв'язків між епохами<sup>87</sup>. Цікаву метафору щодо необхідності відновити такі символічні мости поміж розрізненими в часі періодами використав Хосе Ортега-і-Гассет, який буквально закликав європейців до пошуків у минулому «власної тіні»: «Найрадикальніший розрив минулого з теперішнім є тим фактом, який сумарно характеризує наш час... Зникли останні залишки духу спадкоємності, традиції. Моделі, норми й правила нам більше не служать. Ми змушені вирішувати свої проблеми без активної допомоги минулого, в абсолютному актуалізмі, чи це стосується проблем мистецтва й науки, чи політики. Європеєць загубив власну тінь»<sup>88</sup>. І якщо в загальноєвропейській культурі така функція, безсумнівно, відведена Античності, то значення Середньовіччя, зокрема після знаменитої ніцшеанівської «смерті Бога», відверто недооцінено.

Образ «загубленої тіні» є влучною ілюстрацією наукових студій Умберто Еко – філософа, лінгвіста, літературного критика, спеціаліста із семіотики, а головне, авторитетного медієвіста, який своїми працями переконував у тісних зв'язках сучасності й Середньовіччя. Дослідник твердив, що саме ця доба, віддалена від нас століттями, є ключем до пізнання сучасної культури та розуміння нинішніх проблем<sup>89</sup>. У цьому контексті доречно згадати Жака ле Гоффа, який під впливом теорії Фернана Броделя щодо «часу великої тривалості» (*la longue duree*)<sup>90</sup> запропонував та обґрунтував концепцію «довгого Середньовіччя»<sup>91</sup>. Український філософ Сергій Кримський пішов ще далі й на основі осмислення спадкоємності епох висловив думку про існування «поліфонії часу», або «метачасу культури», що

<sup>84</sup> Graves C. Levels of Existence: An Open System Theory of Values // Journal of Humanistic Psychology. Fall, 1970. Vol. 10. P. 131–155.

<sup>85</sup> Beck D., Cowan Ch. Spiral Dynamics: Mastering Values, Leadership and Change. Wiley, 1996. 331 p.

<sup>86</sup> Wilber K. Introducing: Concepts for an Evolving World. Bloomington, 2005. 496 p.

<sup>87</sup> Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика : вибрані твори / пер. з нім. Київ : Юніверс, 2001. 280 с.

<sup>88</sup> Хосе Ортега-і-Гассет. Искусство в настоящем и прошлом // Х. Ортега-и-Гассет. Эстетика. Философия культуры. Москва, 1991. С. 296–309.

<sup>89</sup> Усманова А. Умберто Эко: парадоксы интерпретации. Минск, 2000. С. 26.

<sup>90</sup> Бродель Ф. История и общественные науки. Историческая деятельность // Философия и методология истории. Москва, 1977. С. 115–142.

<sup>91</sup> Ле Гофф Ж. Середньовічна уява. Львів, 2007. 346 с.



означає можливість багаторазового входження в одну й ту саму Гераклітову річку: «Життя культури не є адекватне зміні старого на нове, минулого на прийдешнє, воно не підпадає взагалі під стрілу часу, бо акумулює потенціал усіх часів»<sup>92</sup>.

Усвідомлення тяглості Середньовіччя є невід'ємним від пізнання духу цієї епохи, її світоглядних пріоритетів і мистецьких досягнень, що сукупно поєднувалися в межах єдиного християнського віровчення. Проте історичний контекст привів до певного ідеологічного розмежування католицької Європи та греко-візантійської імперії, що зумовило відмінність культурних особливостей і впливів. Зокрема, у Західній Європі, у клерикальному середовищі, що дало світу Августина Блаженного, Ансельма Кентерберійського, Тому Аквінського, Абеляра й багатьох інших філософів і теологів, розвивається потужна філософська думка, формується інтелектуальна традиція, що інспірувала схоластику й увесь подальший європейський раціоналізм.

Епоха Високої Схоластики поряд з усталенням педагогічних засад і формуванням університетів тяжіла до узагальнення наявних знань, що призвело до появи енциклопедій, «summae», гербаріїв, бестіаріїв, лапідаріїв тощо. Усі ці жанри наукового «накопичення» вирізняються претензією на всеохопність та універсальність, що суголосне сучасним глобалізаційним процесам, суттєво пришвидшеним завдяки технічним інноваціям. Універсалізм схоластичних текстів демонстрував також суголосне нам відчуття єдності й завершеності світу, а форма та впорядкованість енциклопедизму опиралися на техніку інвентаризації й каталогізації, що в сьогоденні максимально спрощене завдяки інтернет-ресурсу та пошуковим системам<sup>93</sup>.

Певним символічним передбаченням технологічного вибуху стало знакове визначення Всесвіту як Вселенської Бібліотеки – метафори, запропонованої відомим інтелектуалом і письменником ХХ століття Хорхе-Луїсом Борхесом. На його думку, Вселенська Бібліотека є місцем збереження всіх можливих книжок, що розкривають світ минулого, теперішнього і майбутнього, а сам Творець постає в образі Універсальної Книги або Каталогів<sup>94</sup>. У такий спосіб Борхес апелює до середньовічних пріоритетів, що проявляється також у наслідуванні збірок інших жанрів. Показовою в цьому сенсі є «Книга вигаданих істот»<sup>95</sup>, написана у формі енциклопедії як аналог середньовічного бестіарію<sup>96</sup>.

Удосконалення методів пізнання доволишнього світу та його відображення у формі синкретичної енциклопедії стало не просто важливим досягненням християнської цивілізації середньовічного Заходу. Зібрання й узагальнення безкінечних ланок взаємозалежних подій, визначених схоластичною філософією, базувалося на утвердженні ідеї нескінченного впорядкування, що формувало міцний каркас Вселенського Порядку. На цій основі Умберто Еко проводить виразну аналогію поміж схоластикою та структуралізмом

<sup>92</sup> Кримський С. Історія та метаісторія // С. Кримський. Запити філософських смислів. Київ, 2008. С. 692.

<sup>93</sup> Зокрема, такі послуги надають Google, YouTube, Blogger, Wikipedia, Facebook, Independent academia й інші численні сервіси, що не лише зберігають, але й миттєво поширюють інформацію.

<sup>94</sup> Борхес Х. Л. Вавилонська бібліотека // Х. Л. Борхес. Вигадані історії. Київ, 2016. С. 71–83.

<sup>95</sup> Борхес Х. Л. Книга вигаданих істот. Львів, 2017. 240 с.

<sup>96</sup> У Середньовіччі виникає окремих тип моралізованих бестіаріїв, у яких кожна тварина пов'язується з моральними й містичними повчаннями (див.: История красоты / под ред. Умберто Эко. Москва, 2005. С. 145).

XX століття, критикуючи його надмірну сегментацію та класифікацію. На думку філософа, структуралізм, як і схоластика, претендував на значення універсальної логіки, проте закритість системи поступово підмінила реальність схемою, що перетворила метод пізнання на консервативну ідеологію. Протиставленням схоластичному раціоналізму Заходу по-стали форми мислення іншої гілки християнства – Візантії.

Візантійське християнство надавало перевагу містичному бого-слов'ю й аскетичному досвіду, що слугувало моральному вдосконаленню. Кульмінацією стала духовна практика ісихазму, сформована на основі богослов'я святого Григорія Палами (1296–1359), учення якого демонструє синергетичні погляди на світ і людину, людину й суспільство, людину в собі<sup>97</sup>. «Людина, – писав Палама, – цей великий світ, вміщений у малому, є зосередженням воєдино всього існуючого і вершиною Божих творінь»<sup>98</sup>. Таке вчення, подібно елліністичному Номо *parvus mundus est* (Людина – це малий світ)<sup>99</sup>, надало твердої богословської основи справжньому гуманізму й відобразило великий інтерес епохи до людини і її відчуттів. Відтак Палама стверджував, що безпристрасність полягає не у відмиранні пристрасної частини душі, а навпаки – у єднанні людини з Богом пристрасні сили душі змінюються й освячуються. На цій основі сформувався особливий мистецький стиль другої половини XIII–XV століть, який отримав назву «калофонічний» (з гр. прекраснозвучний), а в історичному контексті визначався як Палеологове Відродження<sup>100</sup>. У цей період греко-візантійська музика втрачає свою колишню простоту, увагу приділяють досконалому виконанню складних мелізматичних розспівів, виникають нові типи книг для спеціального навчання співаків, удосконалюється нотація, формуються композиторські школи тощо. Тож пізньовізантійський період вповні став основою для формування передгуманістичних тенденцій<sup>101</sup>, а поруч західна схоластика впорядкувала Універсум із місцем у ньому Людини як частини світового Порядку.

Одним з основних способів взаємодії Універсуму та Людини було мистецтво та розуміння Краси. Зокрема, Умберто Еко відзначав, що саме естетичні практики демонструють нам бачення світу, а якщо взяти до уваги його хаотичність, певна видимість порядку простежується завдяки мистецтву, яке й організовує світ за допомогою своїх концептуальних моделей<sup>102</sup>. Прикладом такої організації, інспірованої сучасним відчуттям хаосу й кризи, стала нова мистецька модель, притаманна поетиці Джойса. Умберто Еко простежує шлях відомого ірландця від єзуїтського коледжу із пріоритетністю пізньої схоластики до руйнування мови і створення нової форми Всесвіту, що перебуває в розширенні.

Вплив поетики Джойса позначився на творі визначного австрійського письменника XX століття Германа Броха «Смерть Вергілія», де йдеться про останні вісімнадцять годин життя смертельно хворого автора «Енеїди»<sup>103</sup>. Вергілій проводить ніч і частину дня у роздумах і спогадах, що їх змінюють напівмарення та видіння: «Світло більше, аніж земля, земля більша,

<sup>97</sup> Жуковський В. Ісихазм і християнська містика // Київська старовина. Київ, 1996. № 1. С. 110–124.

<sup>98</sup> Керн К., архим. Антропология св. Григория Паламы. Москва, 1996. 450 с.

<sup>99</sup> Людина – це малий світ (мікрокосм). Переклад Андрія Содомори.

<sup>100</sup> Шевченко І. Україна між Сходом і Заходом. Львів, 2014. 312 с.

<sup>101</sup> Медведев И. Византийский гуманизм XIV–XV вв. Санкт-Петербург, 1997. 341 с.

<sup>102</sup> Еко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. Санкт-Петербург, 2004. 384 с.

<sup>103</sup> Брех Г. Смерть Вергілія. Київ, 2014. 480 с.

аніж людина, і людині ніколи не жити, якщо вона не вдихатиме пахощів рідної землі, якщо не повертатиметься до рідної землі, якщо, повертаючись до рідної землі, по-земному не прийматиме світла, якщо її, людину, лише завдяки землі не прийме світло, – завдяки землі, що стає світлом. І ніколи земля не буває ближчою, ріднішою світлу, а світло – ближчим, прихильнішим до землі, аніж у надвечірніх і передсвітанкових сутінках»<sup>104</sup>. Подібний стиль викладу із визначенням «плетеніє слівес»<sup>105</sup> характерний для християнської гимнографії – середньовічних літургійних співаних текстів<sup>106</sup>:

Во святых святая, святая і пренепорочная,  
Святым Духом вводится: І святым Ангелом питається,  
Воистинну сущи святійшая Церкви,  
Святого Бога нашого.

Стихира на Господи воззвах,  
Введення в храм Пресв. Богородиці

Поетичний стиль християнської гимнографії можна співвіднести із засадами моделі «відкритого твору» Умберто Еко, зокрема, з такими аспектами, як знаковість і метафоричність, із двозначністю й великою кількістю потенційних значень, відчитування яких залежить від рівня інтелекту, володіння мовою й освіченості читача. У цьому контексті характерними є також буквально відкриті тексти, незавершеність яких пов'язана не з формою, а з безкінечністю інтерпретацій. У такий спосіб структура твору, на думку Еко, перетворюється на дзеркало космосу<sup>107</sup>, а сакральні тексти і є віддзеркаленням небесного світу, осягнення якого криється в глибокій символіці.

Інтерпретативність середньовічного мислення створювала величезний простір для різноманіття співвідношень і містичних зв'язків, для специфічних поєднань різних речей і кодування канонічних сюжетів<sup>108</sup>. Мистецький твір набував множинності значень та інспірував розвиток середньовічної екзегетики, яка у XX столітті проявилася у формі герменевтичного тлумачення. Подібно висловився Ганс-Георг Гадамер: «Якщо твір мистецтва нам щось каже і якщо цим сказаним він зумовлює все, що ми повинні розуміти, то ця його здатність – не метафора мистецького твору, а його добра й реальна суть. Але саме в такій функції твір мистецтва й виступає предметом герменевтики»<sup>109</sup>.

Цікавий зв'язок Середньовіччя та XX століття Умберто Еко віднайшов у сучасній масовій культурі, що задекларувала перехід на стадію «цивілізації бачення», або ж візуального

<sup>104</sup> Брех Г. Смерть Вергілія. Київ, 2014. С. 13.

<sup>105</sup> Матхаузерова С. Древнерусские теории искусства слова. Прага, 1976. 156 с.

<sup>106</sup> Своім походженням поетичний прийом «плетеніє слівес» сягає високого риторичного стилю візантійської гомілетики й агіографії та спостерігається вже в Києворуський період у творах Кирила Туровського (XII ст.). Надалі розвиток поетичної форми віршування пов'язано з особою Константинопольського патріарха Філофея Коккіна (близько 1300–1379 рр.) – учня й послідовника св. Григорія Палами (див.: Прохоров Г. К истории литургической поэзии: гимны и молитвы патриарха Филофея Коккина // История жанров в древнерусской литературе. Ленинград, 1972. Т. 27. С. 120–149.

<sup>107</sup> Eco U. The Aesthetics of Chaosmos: The Middle Ages of Joys. Harvard University Press, 1989. 96 p.

<sup>108</sup> Эко У. Эволюция средневековой эстетики. Санкт-Петербург, 2004. С. 112.

<sup>109</sup> Гадамер Г.-Г. Эстетика і герменевтика // Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. Київ, 2001. С. 9.

інформування. Подібна якість характерна для середньовічної культури, оскільки населення було неграмотним і потребувало максимальної візуалізації постулатів християнського віровчення. Так з'явилася Біблія бідних (*Biblia pauperum*), у якій щедро були проілюстровані сюжети Святого Письма. Від початку XIII століття ця книга пройшла тривалий етап рукописного відтворення, проте найбільше вона користувалася попитом у другій половині XV століття, коли її публікували у вигляді ксилографічних книг та інкунабул. Подібний вигляд отримали й комікси XX століття, різниця полягала лише в змісті зображуваного.



Сторінка Біблії бідних



Комікс XX століття

Аналогічну просвітницьку функцію засобами візуального мистецтва відігравали й середньовічні собори з численними скульптурами, барельєфами, мозаїками, вітражами. Саме собори з їх візуальною логікою заміняли для більшості християн літургійні книги, були засобами комунікації та катехизації, що дозволило Умберто Еко зіставити їх функцію із сучасними мас-медіа<sup>110</sup>. Проте, на відміну від сучасних інформаційних джерел, середньовічний храм символізував універсальну модель світу з беззаперечним авторитетом його Творця. У цьому й полягає основна відмінність паралельних проєкцій середньовічного християнського світогляду та світоглядних орієнтирів XX століття, для якого, повторимо, «Бог помер».

<sup>110</sup> Усманова А. Умберто Еко: парадокси інтерпретації. Мінск, 2000. С. 50.

Проте, що б не проголошували філософи, історія підтверджує існування Великих Метафор, які не втрачають своєї значимості й слугують надійними орієнтирами в нанесенні правильних маршрутів на мапі цивілізаційних зрушень і змін. В центрі завжди залишається Людина із властивим їй уявним світом та, імовірно, з підсвідомими підказками, які визначають певні алгоритми дій, що послідовно провадять до опанування внутрішнім потенціалом та досягнення гармонії з безмежним Всесвітом. Такі «дорожні мапи» залишила нам Античність, християнство й навіть прадавній первісний світ, що з неймовірною швидкістю та потугою відкрився сьогодні в новаційному напрямі нейродосліджень.



### 3. SUB SPECIE AETERNITATIS

#### *З погляду вічності*

#### **3.1. Відблиски Печери.**

#### **Нейропластичність платонівського міфу**

*Смертний чоловік і Бог передавали один одному великий ріг із медовим трупком і розмовляли про поезію. Бог розповідав своєму співрозмовникові про метафори...*  
Хорхе Луїс Борхес<sup>111</sup>

Старозавітна притча про Вселенський Потоп стала місткою метафоричною моделлю, відгуки якої знаходимо в численних алюзіях із «морями житейськими», «хвилями морськими», «пучинами бездонними» й іншими поетичними переспівами, пов'язаними з випробуваннями долі та готовністю вирушити назустріч невідомому. Подібно й сучасне суспільство постало перед новими викликами, спровокованими інноваційними технічними можливостями в царині нейронаукових досліджень, здатних перетворити людину на біохімічний організм, керований алгоритмами. Це актуалізує потребу принаймні озирнутися на культурно-цивілізаційний поступ людства й укласти часопросторову мапу, ключові координати якої були визначені за допомогою уяви ще в минулі тисячоліття.

У той час, коли старозавітні пророки навчали долати стихію, йти за Голубом і милуватися Веселкою, над сутністю людства замислювалися й давньогрецькі філософи. Один із наймудріших, Платон, залишив оповідь про ув'язнене Людство, яке довгий час перебувало в печері, і лише обрані йшли за Вогнем, що вказував шлях до яскравого і правдивого світу Ідей. У цьому світі міради веселок зливалися воедино, а істинність ейдосів/образів звеличувала реальність божественного Всесвіту. Так також можна трактувати багатозначний міф Платона про Печеру порівняно з біблійною притчею, проте з позиції сьогодення особливої уваги потребує образ Стіни, протиставленої Вогню, немов старозавітному Голубу-символом звільнення. Натомість Стіна є єдиним місцем у печері, куди спрямовують свій погляд ув'язнені люди<sup>112</sup>. Можна сперечатися про зміст такого полону: наскільки важко від нього звільнитися? Проте головним є те, що, спостерігаючи на Стіні лише за власною Тінню й Тінями речей, які проходять між ними та Вогнем, в'язні змушені вірити в їхню реальність. За міфом, коли одному із в'язнів вдається втекти з Печери та вперше побачити речі правдиві, він усвідомлює, що був обдурений Тінями на Стіні; і якщо звільнений є Філософом, він повинен повернутися в печеру і звільнити всіх інших в'язнів, які найімовірніше йому не повірять, тож чи варто повертатися? Це складне питання вибору, осмислювалося багатьма філософами впродовж різних епох.

І навіть наш сучасник, фізик-теоретик Лоуренс М. Краусс розпочинає свою наукову книгу «Таємниця походження Всесвіту» власним прочитанням платонівської алегорії: «Як і

<sup>111</sup> Борхес Х. Л. Кенінги // Х. Л. Борхес. Алеф. Харків, 2008. С. 101–102.

<sup>112</sup> Платон. Держава / пер. з давньогр. Д. Коваль. Київ : Основи, 2000. С. 209–239.

платонівській звільненій людині, нам теж треба позбутися кайданів попереднього досвіду, аби виявити ґрунтовні та чудові спрощення й передбачення, які можуть бути настільки ж страхітливими, наскільки й прекрасними»<sup>113</sup>. Тож реальність перестає бути одновимірною і швидше залежить від нашої готовності сприйняття світла – багатозначного за своєю фізичною та символічною суттю. Це також відзначає Краус, підсумовуючи: «Як і в алегорії Платона, у нашій оповіді важливу роль відіграло світло. Зміна нашого сприйняття світла призвела до зміни нашого розуміння простору і часу»<sup>114</sup>, натомість у метафізиці просвітлення є метою й особливим станом людини, здатної усвідомити істинну природу світу<sup>115</sup>.

Найвідомішим є трактування платонівської Печери як чуттєвого світу ув'язнених людей, які переконані в тому, що достовірність пізнання справжньої реальності можлива завдяки органам чуття. Однак таке життя – лише ілюзія, оскільки від істинного світу Ідей/Ейдосів до них проникають лише невиразні Тіні, відображені на Стіні, тож Філософ приречений на пошук відповідей за межами Печери. Тому важливим є трактування міфу Мартіном Гайдеггером, який акцентує на силі й русі, необхідних для переходів з Печери до денного світла й повернення назад<sup>116</sup>. Суть таких переходів полягає не в просторовому переміщенні людини, а в її внутрішніх змінах, що в контексті тисячоліть набуває нових значень, і це можна зобразити схематично.

Отож ув'язнені в Печері люди лише спостерігають за Тінями, у яких відображаються правдиві речі ідеального світу Ідей/Ейдосів. Так людська уява вибудовує на Стіні ірраціональний світ чуттєвих ілюзій.

Ідеал	Людина	Реальність
Ідеї/Ейдоси	Печера	Стіна з тінями (світ чуттєвих ілюзій)

Наступний етап пов'язаний з еволюціонуванням людства й певною трансформацією неоплатонізму у формах християнського богослов'я. Так людство вийшло з Печери й потрапило до метафоричного Саду, у якому отримало свободу вибору із зобов'язанням дотримання моральних імперативів, що вважалося запорукою вічного життя та спасіння. У цьому випадку правдивий світ постає в образі небесного Царства, відображеного в Іконі, оскільки Святі Отці сприймали Всесвіт як Божу ікону: усе – ікона, усе – іконічне<sup>117</sup>.

<sup>113</sup> Варто відзначити, що три частини книги мають символічні назви: Буття, Вихід та Об'явлення, хоча її зміст висвітлює найважливіші наукові відкриття людства (див.: Краусс Л. М. Таємниці походження Всесвіту. Харків, 2018. С. 28).

<sup>114</sup> Там само, с. 306.

<sup>115</sup> Цікаво спостерегти, як в українській мові вибудовується цілий ряд знакових однокорених слів: світ, світло, Всесвіт, просвітлення, світогляд тощо.

<sup>116</sup> Прокопенко В. Платонівський міф про печеру й дискусії навколо нього // Versus. Харків, 2014. № 2. С. 28–32.

<sup>117</sup> Лепакін В. Ікона та іконічність. Львів, 2001. 288 с.

У певний спосіб таку трансформацію можна вважати переходом з Печери до світу Євангельського Світла, що вперше символічно «засвітило» людям із народженням Христа в головній святині Вифлеєму – Печері Різдва Христового, як називають підземну печеру, де народився Ісус. Від цього моменту смертна Людина отримала надію на вічне життя та спасіння.

Ідеал	Людина	Реальність
Ікона	Сад вибору	Світ моральних імперативів

Проте Людина, яка позбулася ув'язнення платонівської Печери й потрапила до християнського Саду, поступово повертається спиною до Ікони і знову опиняється в Печері – Ковчезі власної підсвідомості. Це констатується символічним ніцшеанівським ствердженням «смерті Бога» і звеличенням Людини<sup>118</sup>. Відтоді наприкінці XIX століття за доволі короткий час кардинально змінюються пріоритети, руйнуються традиційні мистецькі форми та канони, знецінюються духовні постулати. На цій основі виникає особлива форма декадентської релігійності як протест проти християнської моралі, що спрямовує суспільство у зворотну сторону до окультизму й переосмислення образу диявола. Показовою в цьому плані є картина Михайла Врубеля із зображенням Демона.



Михайло Врубель. «Демон, який сидить»

<sup>118</sup> Ювал Ной Харарі слушно зауважує, що люди самі призначили себе богами; людей об'єднують лише закони фізики, і вони вважають себе нікому не підзвітними. Тож чи є щось у світі небезпечніше за незадоволених і безвідповідальних богів, які не знають чого хочуть? (див.: Харарі Ю. Людина розумна. Історія людства від минулого до майбутнього / пер. Я. Лебеденко. Харків, 2018. С. 520).



Невипадково початок ХХ століття пов'язаний з авангардизмом, якому притаманні апокаліптичні відчуття, частково інспіровані стрімкістю наукових відкриттів. Це призвело до майже апокаліптичного зміщення: замість Ікони було возвеличено оновлений образ платонівської Стіни, що у ХХ столітті преобразилася в Екран/Screen – універсальну модель модерного світу, здатну впливати на найглибші нейронні рецептори людини. Так було започатковано нову реальність людського буття – Нейроекран/NeuroScreen<sup>119</sup>.

Ідеал	Людина	Реальність
Екран/Стіна	Лабіринт підсвідомого	Світ інтерпретації ідей

Свідоме входження у світ власної загадкової ірраціональної сутності зумовило появу неймовірних мистецьких комбінацій. Людський інтелект відмовився від традицій і зосередився на внутрішніх відчуттях та експериментуванні з «Потоками Свідомості» або «Хвилями водної стихії» – новітніми платонівськими «Тінями» нейроекрана.



Олександр Шевчук. «Демон екрана» (2019)

<sup>119</sup> Існує також термін медіаментальність (визначення В. Шкуратова), що означає маніпулювання свідомістю за допомогою медіаінформації.

У цьому контексті поєднання фрагментів вибудовує схему, що увиразнює важливі моменти означених змін:

Ідеал	Людина	Реальність
Ідеї /ейдоси	Печера	Стіна з тінями
Ікона	Сад вибору	Світ моральних імперативів
Екран/Стіна	Лабіринт підсвідомого	Світ інтерпретації ідей

Важливо відзначити стан ув'язнення дохристиянського соціуму, що суттєво ускладнювало можливість виходу зі світу ілюзій, натомість сучасне суспільство добровільно занурюється в лабіринти власних потоків свідомості задля віднайдення все нових і нових імпульсів творчих осяянь, екстрапольованих на Екран. Так постійна плинність духовних орієнтирів та образних інтерпретацій привела до парадоксального утвердження стану деформації як норми, а провідним у ХХ столітті стало гасло – *що менше в мистецтві відображено реального життя, тим більше воно є мистецтвом*. Звідси й намагання творчих особистостей вийти за межі раціо, на інтуїтивному рівні заглибитися у внутрішній світ людини, що й відобразилося в мистецьких напрямках, створених та обґрунтованих завдяки підсвідомому прозрінню непересічних особистостей.

У цьому контексті особливо перспективним є сучасне трактування нейромистецтва, яке намагається прокласти місток поміж соціумом і світом ірраціональних почуттів. І це найяскравіше можна простежити на зіставленні крайніх точок діаметральної площини: первісного і сучасного світів. Зазначене висунуло проблему віднайдення адекватного визначення для характеристики естетичного стилю нашої доби. Зміст відповідного терміна мав би охопити магістральні історико-культурні шляхи й гармоніювати як із віддаленими епохами, так і сучасною реальністю глобалізованого світу. Вихід із цієї ситуації запропонувала Любов Кияновська, яка визначила необхідні естетико-стильові засади пошукуваного терміну, серед яких найважливіші<sup>120</sup>:

1. Можливість комбінувати – координувати – корелювати мистецькі надбання всіх часів і народів практично одночасно, пошукуючи в кожному з них зерно істини.

2. Відчуття своєї вписаності в художньо-історичний процес не тільки тут і тепер, а й у будь-який момент минулого, ведення діалогу з мистецтвом попередніх епох.

<sup>120</sup> 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.

Найбільш доцільним терміном Л. Кияновська вважає «ейдос», що пов'язує, передусім, з Платоном і наводить відповідне визначення: «Способом буття ейдосу... виявляється можливість його втілення і саме втілення в множинних предметах, структурованих відповідно до його гештальту (ейдос як взірець), і відтак вони містять у своїй структурі і формі (ейдос як вид) його образ (ейдос як образ)»<sup>121</sup>. Зазначений платонівський термін став основою ідеалістичного напрямку античної філософії, що в подальшому вплинуло на християнську теософію. А християнська доба, яка стала світоглядною кульмінацією попередніх десятих тисячоліть, певним чином відображається й у сучасності, що виявляємо завдяки стійкості окремих суспільних і культурно-мистецьких форм Середньовіччя. У такий спосіб платонівський «ейдос» виявляє дивовижну внутрішню багатозначність, що демонструє послідовну змінність значень. Це проявляється на рівні мистецьких характеристик первісного суспільства, у філософії античності, а також у середньовічних і сучасних філософів як категоріальна структура, що інтерпретує первинну семантику будь-якого поняття. Імовірно, у цьому й криється постійний інтерес до платонівської печери як джерела глибоких і потенційно багатозначних метафор.

Особливе прочитання платонівського міфу належить Фрідріху Ніцше, який в образах світла вбачає рятівний дух любові та вогню: «Вони (тобто сучасні філістери – автори) тікають від нового носія світла. Але він сперелідує їх, ведений любов'ю, яка його породила, і хоче їх врятувати. „Ви повинні, – волає він до них, – пройти крізь мої містерії. Вам потрібні очищення й потрясіння. Дерзайте ради вашого спасіння, покиньте тьмяно освітлений кут природи і життя, єдино відомий вам. Я вас введу в царство, настільки ж реальне... навчіться, як вам знову стати природою, і дайте мені перетворити вас разом із нею і в ній моїми чарами любові і вогню“»<sup>122</sup>.

І цей самий Фрідріх Ніцше проорокує, що транспортні комунікації й інформаційні технології неблаганно усувають національні відмінності та формують образ європейської людини, тому потрібно творити унітарну європейську культуру. У цьому процесі головна роль відводиться енергійній участі видатного індивіда, чие пізнання світу, поцінування та проектування прийдешнього надасть єдності культурним феноменам<sup>123</sup>. Подібне прозріння особливо актуальне для сьогодення з його інтерактивними глобалізаційними процесами, відчутно пришвидшеними завдяки інформаційним технологіям і чинникам економічного характеру. На цьому тлі виразним маркером людського мислення постає мистецтво, в якому пізнаються найтонші порухи людської душі, її прагнення та спроби досягнути діаметральні глибини – Всесвіту і власної свідомості.

<sup>121</sup> Эйдос. Словарь. Психология. URL: <http://galactic.org.ua/clovo/p-e9.htm>

<sup>122</sup> Ницше Ф. Вагнер в Байрейте. Странник и его тень. Избранные произведения : в 3 т. Т. 2. Москва, 1994.

<sup>123</sup> Лютий Т. Ніцше. Самоперевершення. Київ : Темпора, 2017.

### 3.2. По той бік добра і зла. Метафоричний вихід за межі бінарності

*Я дивлюся на себе в дзеркало, щоб уявити собі, як я поведусь, коли постану перед лицем смерті. Можливо, моя плоть і затремтить від жаху, а я – ні.*  
Борхес<sup>124</sup>

Зазначена в епіграфі цитата Х.-Л. Борхеса вражає, особливо завершально-лаконічним протиставленням «я – ні», де міститься така концентрація абсолютної впевненості в стійкості власної душі, що не потребує жодного зайвого складу. А поруч, вглядаючись у дзеркало, завмер від жаху весь тілесно-реальний світ у передчутті зустрічі зі смертю. Так у короткому вислові чітко анонсовано розмежування двох звичних вимірів традиційного бінарного сприйняття світу – матеріального і духовного. Важливо, що Автор уособлює своє власне «я» з ірраціональним контекстом, зануреним у підсвідоме, і для цього використовує традиційну символіку дзеркала, що віддавна було найулюбленішим засобом розмежування буття і небуття, минулого і майбутнього, душі і тіла тощо. У такий спосіб завдяки метафоричному висловленню озвучене досягає буквально візуального ефекту, а сам зміст набуває переконливої глибини й емоційної барви. Відтак метафоричний рівень мови створює нову реальність, яка є не простою копією дійсності, а прообразом духовного світу – того, що не завжди підвладний спостереженню й пізнанню. Важливим також є те, що здатністю відображати найскладніші поняття і відчуття метафоричними засобами володіє лише людина. Це підіймає її на недосяжний щабель для наслідування біороботами й іншими потенційними продуктами штучного інтелекту. Відтак метафора є свідченням осягнення найвищого рівня мислення, що розвивалося впродовж тисячоліть і дотепер не перестає дивувати.

У наш час можемо лише уявити, як, наприклад, відбувався перехід від образу до поняття ще в первісні часи, як формувалися метафоричні прийоми античного мислення і як цей досвід проявився в контексті християнського книгописання, наскільки вплинув технічний прогрес на стилістичне забарвлення й когнітивні можливості метафори тощо. Усі ці питання стосуються найголовнішого – чи здатна людина розкодувати таємницю ірраціональності власного буття, передбачуваного в уяві та відображеного в алгоритмах знакових метафор, які впродовж століть не втрачають своєї значимості та слугують надійними орієнтирами у визначенні правильних маршрутів на мапі цивілізаційних зрушень і змін.

Походження метафори пов'язують з процесом вдосконалення поетичної майстерності, проте за своєю суттю вона є результатом розвитку логічного мислення стародавніх греків, які в процесі пізнання сформулювали поняття антиномії та парадоксу<sup>125</sup>. На цій основі розвивається вміння сполучувати логічно несумісне відображення імпульсних зв'язків на перетині раціонального й ірраціонального вимірів. Цей досвід надає відчуття рівноваги та гармонії людському існуванню, увиразнює мовленнєві конструкції, синхронізує із сучасністю суб'єктивно-знаковий досвід минулого, а головне, відображає безмежний потенціал

<sup>124</sup> Борхес Х. Л. Deutsches requiem // Х. Л. Борхес. Алеф. Харків, 2008. С. 324.

<sup>125</sup> Бычков В. Византийская эстетика. Москва : Наука, 1977. 247 с.

неймовірного світу уяви. Тож цілком слушним є твердження психотерапевта Леоніда Кроля: «Метафора – це іскра, що виникла від зіткнення двох реальностей, вона немов спалах освітлює суть двох сфер: словесної і невербальної, реальної і уявної, свідомої і несвідомої. Так викрешується іскра сенсу, іскра розуміння»<sup>126</sup>.

Метафора притаманна творчій свідомості загалом – такого висновку доходить П. Рікер<sup>126</sup>, натомість Х. Ортега-і-Гассет трактує її як знаряддя й форму наукового мислення, що «відкриває думці доступ до далеких понять і розширює кордони мислення»<sup>128</sup>. Тож метафора постає феноменом, що сприяє розумінню, а поруч із ментальним фактором концептуалізує картину світу. Як вважають Дж. Лакофф і М. Джонсон, мислення людини не просто пронизане метафорами, воно «сформоване ними в процесі означення конкретного досвіду як засіб для розуміння подій, справ і станів»<sup>129</sup>. На основі дослідження понятійної системи людини науковці стверджують, що концептів, які б розуміли без метафор, не існує. Тож не випадково на початку ХХІ століття вивчення метафори відбувається в тих сферах, які наближені до мислення, пізнання й свідомості, аж до моделювання штучного інтелекту, зокрема в ділянці особливостей сенсорних механізмів і їх взаємодії з психікою, що дозволяє людині зіставляти незіставне та порівнювати неспівмірне<sup>130</sup>. У такий спосіб цивілізація *homo sapiens* демонструє постійне балансування поміж орієнтирами інтелектуального буття й ірраціонального духу, що тисячоліттями надавало сенсу людському існуванню в межах бінарного світу.

Певним підсумком зазначеного протистояння стала знакова праця Фрідріха Ніцше «По той бік добра і зла» з уточненням у підзаголовку «Прелюдія до філософії майбутнього». У ній філософ намагається надати об'єктивну оцінку дійсності, чим докорінно змінює кут зору тогочасного світогляду. Ніцше докладно аналізує поняття добра і зла, якими користувалося тогочасне суспільство в повсякденному, політичному й культурному житті, і приходить до висновку щодо їх давньої заміни місцями, чим провокує гарячі дискусії<sup>131</sup>. Відтак учений сподівається на «філософів, які мають доволі сильний і самобутній розум для того, щоб покласти початок протилежній оцінці речей і переоцінити, перевернути «вічні цінності»; на предтеч нової ери, на людей майбутнього, які накидають на теперішнє той аркан, що витягує волю тисячоліть на нові шляхи»<sup>132</sup>. У певний спосіб книга Ніцше не лише запропонувала переоцінити тогочасні імперативи на всіх рівнях, але також започаткувала процес, який можна трактувати як буквальный розрив бінарного світосприйняття.

Відзначимо, що до цього моменту людство тривалий час перебувало в межах бінарного архетипу, а християнське суспільство лише загострило це відчуття. Уже згадувалося про

<sup>126</sup> Міллс Дж., Кролі Л. Терапевтичні метафори для дітей і для «внутрішньої дитини». Москва, 1999.

<sup>127</sup> Рікер П. Конфлікт інтерпретацій // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Львів, 1996. С. 229–242.

<sup>128</sup> Ортега-І-Гассет Х. Две большие метафоры / Х. Ортега-І-Гассет. Эстетика. Философия культуры. Москва 1991. С. 203–218.

<sup>129</sup> Лакофф Д., Джонсон М. Метафори, которыми мы живем. Изд. 2-е. Москва, 2008. С. 56.

<sup>130</sup> Спічак О. Роль метафори в екзистенції символу // Філософія : конспект лекцій. Київ, 2012.

<sup>131</sup> Лютий Т. Ніцше. Самоперевершення. Київ : Темпора, 2017. 978 с.

<sup>132</sup> Самардак М. Спроба зазирнути по той бік добра і зла (до 100-річчя від дня смерті Ф. Ніцше) // Вісник Житомирського державного університету ім. Івана Франка. Житомир, 2008. Ч. 8. С. 16–20.

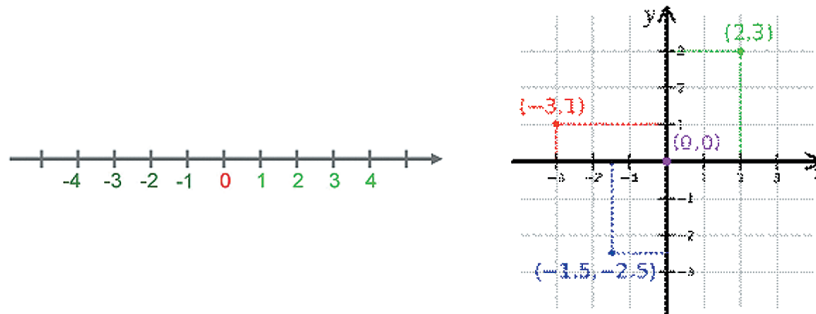
домінування таких опозиційних пар, як: небо – земля, добро – зло, життя – смерть, красиве – гидке й ін. Певною мірою навіть людина сприймала себе дуалістично, як підтверджує вказана вище цитата Борхеса:

Я дивлюся на себе в дзеркало, аби уявити собі,  
як я поведуся, коли постану перед лицем смерті.  
Можливо, моя плоть і затремтить від жаху, а я – ні.

Проте в цьому фрагменті присутній ще один знаковий образ – Дзеркало, що постає посередником поміж двома світами. Певною мірою цей символ тотожний Іконі, крізь яку ми споглядаємо інший – справжній світ, як вважали Святі Отці.

Показово, що прийняття ніцшеанського способу мислення проявилось на початку ХХ століття, коли відбувалися кардинальні зміни в науці та мистецтві. Зокрема, у музиці руйнується бінарна мажоро-мінорна ладова система, яка впродовж століть була її основою, і створюються новітні музичні техніки, про що вже йшлося вище. Водночас у малярстві імпресіоністи свідомо виводять мистецтво в зону «між» – поміж реальністю та сном, мовою і мовленням, індивідуальним і колективним досвідом. Подібно символістській системі координат образ поставав на перетині взаємодії двох віддалених предметів – і що більшою була ця відстань у смисловому плані, тим складнішим був образ<sup>133</sup>.

Аналогічні зміни відбуваються також у точних науках, коли з відмовою від класичної/механістичної картини світу прийшла неklasична/релятивістська. І саме в математиці постає характерний символ «між»-дзеркала чи «по-той-біччя» – число «нуль», яке виникло в Стародавній Індії як знак позначення відсутності всього. У Європі значення нуля утвердилось в XVII столітті разом зі встановленням декартової системи координат, згідно з якою, як і на числовій прямій, перехід від додатних чисел до від'ємних відбувається через нуль.



Якщо розглянути зазначений перехід з позиції християнського богослов'я, то отримаємо категорію божественного «Ніщо». Вказана категорія є означенням Бога в недоступній людині ясності невідомої божественної Благодаті, яка пізнається над-сутнісно і над-природно в собі самій: ані є, ані була, ані буде бути. Вона все перевищує й пізнається тільки

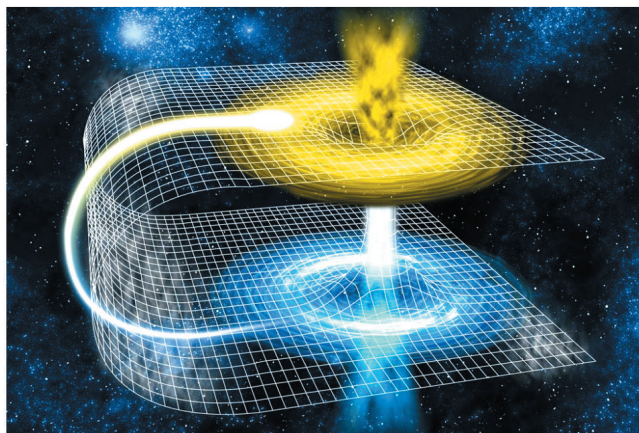
<sup>133</sup> Біла А. Сюрреалізм. Київ : Темпора, 2008. С. 30.

духовним оком<sup>134</sup>. Подібно мислить філософ Тарас Возняк стосовно трактування поезії: «Поезія є вириванням за рамки конвекції семантичного поля мови/культури і світу як «сущого». Це завжди спроба вловити щось принципово несхоплюване ні в слові, ні в чомусь іншому, тобто це є ловленням порожнечі – Ніщо»<sup>135</sup>.

Суть зазначеного переходу спостерігаємо в численних аналогіях, зокрема у формі піщаного годинника, що символізує безперервність часового потоку. Схожий вигляд має схема нори крота (часопросторового тунелю), що згідно із сучасними астрономічними теоріями дозволяє переміщатися в просторі і часі.



Піщаний годинник



Кротова нора: просторово-часові тунелі

Відповідно трактують і християнське поняття часу, яке розмежовують на кайрос (καῖρός) і хронос (χρόνος), протиставлені у своїх значеннях. Хронос – нинішнє сприйняття часу як однорідної та механічної тривалості, натомість кайрос – якісний проміжок часу, поворотний момент історії, який надає їй вищого призначення<sup>136</sup>. Проте обидва часові виміри розчиняються у Вічності, що постає символічним нулем, крізь який відбувався перехід в інший, божественний вимір буття, що для людини, передусім, асоціюється з безсмертям.

Тож упродовж тривалого часу в культурі виникали різноманітні вчення й культури, що формували настанови задля досягнення зазначеного уявного простору, призначеного для праведників. А задля уявлення, запам'ятовування і, безумовно, переконання створювали яскраві метафори, що, ілюструючи різноманітні мистецькі форми, прокладали дорогу крізь час. Імовірно, осягнення цих метафор урівноважить просторові дистанції, пояснить дискретність людської природи з постійним прагненням до вдосконалення аж до ніцшеанської ідеї самоперевершення.

<sup>134</sup> Булгаков С., о. Свет невечерний. Київ, 2017. 672 с.

<sup>135</sup> Возняк Т. «Народження трагедії з духу музики» та «Лісова пісня», або слово – музика – мовчання // Т. Возняк. Філософія мови. Львів, 2009. С. 144.

<sup>136</sup> Варто відзначити існування ще однієї концепції часу – «уявного часу» Стівена Гокінга. Учений вважав, що математична модель, яка охоплює уявний час, передбачає не тільки ті прояви, які ми вже спостерігали, а й ті, які ми не могли виміряти, але в які повірили з якихось інших причин (див.: Сміт Д. Думати як Стівен Гокінг / пер. Н. Лавська. Київ, 2017. С. 67.

### 3.3. Повернення. Дев'ятий вал людської свідомості

*Можливо, всесвітня історія – це історія кількох метафор.*  
Борхес<sup>137</sup>

Озираючись з висоти тисячоліть, спостерігаємо цілеспрямований поступ науки й культури. На цьому шляху змінюються умови життя, суспільні взаємини й канони краси, але не змінюється сутність людини, захована в глибинах підсвідомого й відображена в метафоричній площині промовистих символів. Це дозволяє об'єднувати неспівмірні, на перший погляд, явища, пов'язані з віддаленими в часі епохами та 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, форми пізнання та відтворення світу. Зазначене розмаїття виразно проявилось в різних проявах естетичного усвідомлення краси, а нова сучасна наука *нейроестетика/neuroesthetic* робить спробу сформулювати загальні закони виникнення в людини відчуття естетичного задоволення.

Відтак впродовж століть змінювалися мистецькі вподобання, удосконалювалася майстерність, накопичувався досвід, а поруч тривав постійний пошук тої невидимої божественної іскри, що збуджувала уяву й інспірувала створення шедеврів. Античність шукала джерело Краси в міфологічному Олімпі й Дев'яти натхненних Музах, натомість ХХІ століття зазирнуло в царину нейронного космосу Людини, де віднайшлися закодовані ірраціональні імпульси первісного світу, про що йшлося вище. Образно ці процеси можна описати так:

– **антична міфологія** пов'язувала джерело Краси із народженням дев'яти Муз, їх батьками були могутній Зевс і Мнемозина – богиня пам'яті. Пам'ять, а разом із нею спогади, мрії й уява стали тим срібним лабіринтом, яким мандрують покоління митців, зваблені відблесками божественної краси, прислухаючись до шелесту невидимих тунік, з надією відчутти подих бодай однієї з дев'яти Муз: Клію, Уранії, Калліопи, Мельпомени, Талії, Терпсихори, Полігімнії, Ерато чи Евтерпи.

Від геліконських Муз почнімо й ми свою пісню –  
Верх Гелікона, величний, святий вони полюбили –  
Й круг джерела фіалково-темного й вівтаря Зевса,  
Володаря премогутнього, у танці легкому кружляли<sup>138</sup>.

– сучасна наука пов'язує джерело Краси із могутнім Мозком і Свідомістю – богинею натхнення. Мозок, а разом із ним нейрони, дендрити, аксони й інші мікроскопічні цеглинки

<sup>137</sup> Борхес Х. Л. Сфера Паскаля // Х. Л. Борхес. Алеф. Харків, 2008. С. 381.

<sup>138</sup> Гесіод. Походження богів. Роботи і дні. Щит Геракла / пер. з гр. А. Содомора. Львів, 2018.



сформували той магнітно-резонансний лабіринт, яким мандрують сучасні науковці, зваблені відблисками божественної краси, вимірюючи невидимі хвилі людських емоцій, у надії зафіксувати подих первісного людства:

«Ми успадкували свідомість наших мавпоподібних предків. Деякі наші базові риси характеру, мабуть, практично не змінилися за останні сто тисяч років, відколи в Африці з'явилися перші сучасні люди»<sup>139</sup>.

З огляду на те, що основною метою первісної людини було виживання та продовження роду в небезпечному довколишньому середовищі, відповідним чином у мозку формувалися й закріплювалися моделі поведінки. Натомість сучасні вчені вперше висловили припущення, що із поступовою втратою відчуття небезпеки, первісні інстинктивні реакції переросли в підсвідоме почуття естетичного задоволення. Імовірно, під впливом цивілізаційних змін ці відчуття трансформувалися, і первісна емоційність збагатилася здатністю насолоджуватися красою й творити її. Ф. Ніцше вказував на внутрішню дихотомію людини в одному зі своїх афоризмів: «Так званий геній містить фізіологічну суперечність: з одного боку, у ньому багато дикого, невпорядкованого, ненавмисного, а з іншого – також багато цілеспрямованості, – йому притаманно гратися з обома цими тенденціями: зіставляти й змішувати, але доволі часто протиставляти їх»<sup>140</sup>. Симптоматично, що зазначений зв'язок інстинктивного й осмисленого в людині й став основою нового наукового напрямку нейроестетики.

Творцем нейроестетики вважають нейрофізіолога Семіра Зекі (Zeki), який вивчав сприйняття образів візуальної інформації, опираючись на дослідження нейронних станів, зафіксованих у момент пережиття споглядання чи створення мистецьких творів<sup>141</sup>. У цьому допомагали методи й техніки емпіричних наук, що слугували опису та поясненню естетичного переживання, тому нейроестетику вважають міждисциплінарною наукою із залученням досліджень у сфері філософії, психології, фізіології, неврології та історії мистецтва. У такий спосіб вивчають зв'язок між нейронними структурами і процесами, які формують естетичне сприйняття.

У подальшому на цій основі Семір Зекі та Вілаянур Рамачандран вибудували відповідні теорії, найдокладніше представлені в одноосібній праці В. Рамачандрана «Мозок розповідає. Що робить нас людьми». У ній сформульовано дев'ять законів естетики: *групування, контрасту, пікабу або перцептивного вирішення проблеми, відрази до збігів, симетрії, порядку, перебільшення, або максимального зміщення, ізоляції, а також метафори*<sup>142</sup>. Зазначені закони ґрунтуються на основі трьох базових запитань: що є внутрішньою логічною структурою тієї особливості, яку розглядають, у чому полягає біологічна функція, заради якої ця особливість еволюціонувала, і як нервовий механізм у мозку втілює цю рису або закон. Саме ці закони, як стверджують дослідники,

<sup>139</sup> Кайку М. Майбутнє розуму. Наукові спроби осягнути, вдосконалити і підсилити інтелект / пер. з англ. А. Кам'янець. Львів, 2017. С. 317–318.

<sup>140</sup> Ніцше Ф. Суперечність у тілі та душі // Ніцше Ф. Ранкова зоря. Думки про моральні пересуди / пер. В. Кебуладзе. Київ, 2018. С. 427.

<sup>141</sup> Zeki S. Inner Vision: An Exploraton of Art and the Brain. Oxford, 1999. 240 p.

<sup>142</sup> Рамачандран В. Мозг рассказывает: что делает нас людьми / пер. Е. Чепель. Москва, 2015. 422 с.

і є основою невмотивованого, на перший погляд, відчуття Краси, а також джерелом мистецьких інспірацій у подальшому. Тож варто порівняти зміст дев'яти законів нейроестетики із призначенням Дев'ятох Муз античності.

### **1. 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 дає змогу врятувати людське життя від смерті або голоду, натомість на нейронному рівні відбувається буквально «склеювання» сигналів різних ділянок мозку та формування з них одного об'єкта. Закон групування був відкритий гештальт-психологами на початку ХХ століття, зокрема, його виразно ілюструє зображення коней:



Юрій Вакулєнко. Сон. Кінь А.

Якщо уважно придивитися до малюнка, то за короткий час ми почнемо групувати плями в один об'єкт і побачимо коней, які біжать. У цей момент наш мозок відчуває задоволення. Подібний метод «групування» в просторі окремих елементів часто використовували митці.



Благовіщення

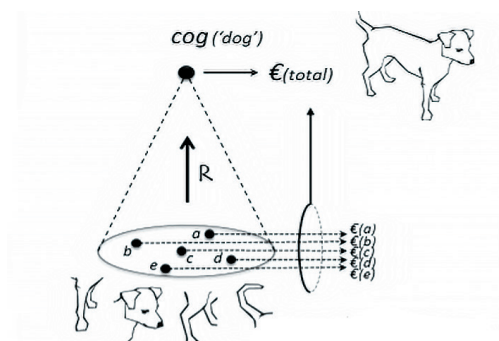


Інтер'єр

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

Такий механізм з'єднання розрізнених елементів формувався в давній період, коли умови життя вимагали від первісної людини швидкого впізнавання за одними лише фрагментами посеред листя або хижаків, або тварини, що є їжею, і, відповідно, це забезпечувало виживання. За таких умов і розвивався людський мозок, буквально групуєчи нейронні імпульси в один образ. Згідно з дослідженнями нейробіологів, нейрони різних ділянок мозку з різною силою реагують на фрагменти зображення, проте коли окремі частини групуються в один образ, ланцюг реакцій синхронізується й забезпечує процес упізнавання.

Імовірно, з часом здатність швидко групувати окремі елементи в одне впізнаване зображення переросла у відчуття задоволення й збереглася в нашому мозку.



Механізм процесу впізнавання

Цікаво відзначити заувагу Рудольфа Арнхайма щодо подібної звички 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 у розчині хрому. Поступово, поруч із повільним розчиненням крапель, періодичні концентричні кільця нерозчинених срібних хроматів формували сім плям у такому порядку, що викликає в сприйнятті людей враження споглядання за сузір'ям<sup>143</sup>. Відтак Вайс висуває припущення щодо впливу динаміки мозкових структур на керування баченням людини.

**Клію – Муза історії.** Вивчення історії пов'язане з дослідженням минулого й базується на опрацьованні зафіксованих фактів, архівних матеріалів тощо. На цій основі поєднується та синхронізується інформація різних планів, що дозволяє відтворити ряд тих чи інших подій на об'ємному часопросторовому полотні.

## 2. Закон контрасту.

Контраст створює межі й відокремлює фігури на будь-якому фоні, а при збільшенні контрасту відповідно пропорційно активізується й увага. Це пов'язано з первісним періодом, коли наші предки в затінках відшукували яскраві плоди на зеленому тлі природи. Цей закон певним чином пов'язаний із законом групування, проте поміж ними є велика відмінність. Закон групування передбачає ландшафтний простір, тоді як закон контрасту призначений для невеликих суміжних ділянок.

Контраст часто використовують як засіб привертання уваги в сучасному мистецтві, поєднуючи невідповідні форми, кольори чи характерні якості предмета, а також задля концентрації уваги на бажаному фрагменті композиції.

**Уранія – Муза науки.** Наука базується, насамперед, на фактах, результатах дослідів чи експериментів, тобто концентрації одиничного задля отримання загального підсумку. Певним чином контрастом можна вважати покроковий план наукової праці із чітко сформульованими завданнями й окремими експериментальними дослідженнями.



Вадим Михальчук. «Молодість» (2015)

<sup>143</sup> Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. Москва, 1974. 386 с.



**Впізнання рис обличчя за вуаллю**

### **3. Закон пікабу (впізнання, спогади й очікування).**

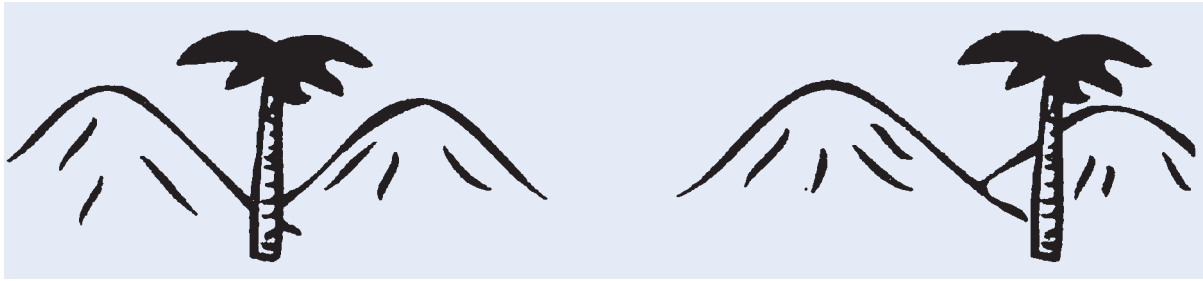
Зазначений закон базується на впізнаванні предмета, прихованого від ока, що також приносить задоволення, оскільки людину приваблює розгадування різнопланових завдань. Цей закон відмінний від закону групування, оскільки не пов'язаний з небезпекою, а оперує фрагментами спогадів або очікувань, прообрази яких зберігаються в пам'яті людини. Це подібно до схеми роботи мозку, згідно з якою зорова ділянка звертається до нижчих ділянок за ймовірними проєкціями, а віднайдення потрібної приносить відчуття задоволення. У цьому, зокрема, полягає отримання естетичного задоволення від споглядання прихованих рис обличчя за вуаллю чи впізнання предметів за контурами в сутінках. Подібне сприйняття вимагає не лише певного багажу знань, а й сприяє розвитку уяви.

**Калліопа – Муза епічної поезії.** Епічна поезія базується на зображенні подій минулого, що постають в інтерпретації виконавця та пов'язані зі спогадами, які набувають нових значень і мають прогностичну дію.

Варто зазначити, що перелічені рівні виявляють виразні паралельні якості та спрямування. На першому – розвивається просторова орієнтація (ландшафт чи історичний фактаж); на другому – концентрація на одиничному (здобич чи науковий експеримент); на третьому – впізнання або інтерпретація. Усі ці характеристики слугують людині у формуванні соціальних навичок, спрямованих на історико-просторовий, науковий та епіко-міфологічний контексти суспільного життя.

### **4. Закон відрази до збігу.**

Закон стосується насамперед просторових зображень і виник на основі типового розміщення візуальних просторових картин. Мозок не сприймає штучні точки зору, віддаючи перевагу природному розміщенню елементів, а відтак і більш правдоподібному зображенню. Це виразно видно на наведеному нижче прикладі, де при порівнянні виявляємо природність правого зображення і штучну симетричність лівого, що зумовлює його негативне сприйняття.



Штучне і природне розміщення об'єктів

**Мельпомена – Муза трагедії.** Трагедія у своєму наближенні до сприйняття апелює до глибини почуттів, базуючись на подіях правдоподібних, що викликають емпатію та катарсис у глядачів. Просторовості досягають завдяки позачасовому обранню сюжету, оскільки, як правило, йдеться про сильні почуття, що ніколи не втрачає актуальності.

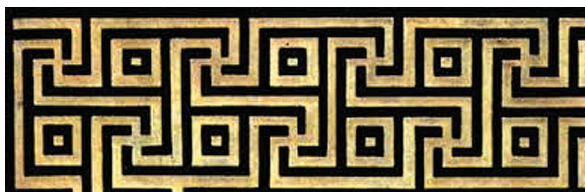
### 5. Закон симетрії (одиничне зображення).

Привабливість симетрії має два пояснення, пов'язані з еволюційними причинами. Перша базується на зоровому пошуку важливих біологічних об'єктів, таких як здобич, хижак, індивід цього самого виду, самець або самка, що забезпечує продовження роду. Друга на соціологічних опитуваннях, які підтвердили, що симетричні обличчя подобаються найбільше, оскільки символізують здорового індивіда, тож є маркером міцного здоров'я. У такий спосіб зорова система закріпила естетичний ефект зі споглядання симетричних партнерів. Проте важливим є той факт, що правило симетрії відповідає тільки одиничним об'єктам і не стосується багатопредметного простору. Натомість, навпаки, предмети, ідеально симетрично розміщені в кімнаті, втомлюють, оскільки мозок не любить збігів, як про це йшлося вище.

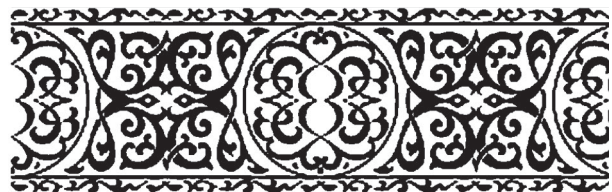
**Талія – Муза комедії.** Сміх сприймають як маркер здорової психіки, а звідси розвиток цілого пласту сміхової культури. Окремі ситуації склали сюжетну основу комедійних вистав, що приваблюють позитивним змістом та естетичним наповненням.

### 6. Закон порядку (ритм, повторність).

На противагу попередньому закону, що стосується, насамперед, візуальних ландшафтів, закон порядку передбачає також суб'єктивні потреби в упорядкуванні, ритмі, повторі (текстів, орнаментів, обрядів тощо). Впорядкованість відображає глибинну запотребованість зорової системи в економності процесу обробки зорового сигналу, а також слугує усталенню первісних форм об'єднання соціуму довкола ритуальних практик з ужитком повного комплексу мистецьких елементів.



Орнамент грецький



Орнамент арабський

**Терпсіхора – Муза танцю.** Танець передусім пов'язаний з ритмом, який базується на повторності, що узгоджує цілий комплекс елементів – рухів, мелосу, тексту. Первинно танець мав обрядовий характер, і це було його найдавнішою функцією в релігійних культурах, проте танець як засіб досягнення внутрішньої гармонії, свободи та внутрішнього звільнення актуальний і зараз. Зокрема, все частіше на сьогодні організують семінари «Звільнення через танець».

Рівні 4, 5 і 6 виявляють паралелі, дві з яких зосереджені довкола зіставлення контрастних емоцій – драматичного переживання і сміху. На біологічному рівні це сприймається як дві форми – природного ландшафтного розміщення й одиничної симетрії. Це пов'язано з особистісними характеристиками, що формують протилежні якості, узгоджені та впорядковані на шостому рівні. Аналогічну функцію виконує танець, що синтезує різні елементи, чия гармонізована повторність є шляхом до досягнення внутрішньої свободи.

### 7. Закон перебільшення, або максимального зміщення.

Цей універсальний закон пов'язаний з реакцією нашого мозку на перебільшені подразники, і найпростішим є відомий приклад карикатури, що схоплює й у перебільшений спосіб підкреслює суть предмета чи особи. Цей ефект називають 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. У процесі експерименту виявили, що пташенята реагували саме на плями, тож, маючи можливість вибору, замість пташиного дзьоба з одною червоною плямою вибрали дерев'яну палицю з трьома червоними плямами. У такий спосіб було виявлено так званий ефект перебільшення, або максимального зміщення, який привертає увагу та подразнює певні ділянки мозку, приносячи задоволення. Імовірно, подібним чином працює й абстрактне мистецтво, упроваджуючи в дію «ультранормальний» подразнювач, що активує певні зорові нейрони мозку набагато потужніше, ніж реальні зображення<sup>144</sup>. Так можна пояснити отримане задоволення від абстрактного мистецтва.

Дієвість закону максимального зміщення найчастіше виявляємо у різних площинах. Зокрема, у культовому аспекті він підкреслює особливо значущі риси богів чи святих, натомість у світському житті часто постає еталоном краси й аж ніяк не пов'язаний із часом чи соціальними ознаками.



Венера палеоліту



Олександр Архипенко. «Венера» (XX ст.)

<sup>144</sup> Рамачандр В. Мозг рассказывает: что делает нас людьми / пер. с англ. Е. Чепель. Москва, 2015.



Видовжена шия  
як канон краси, Африка

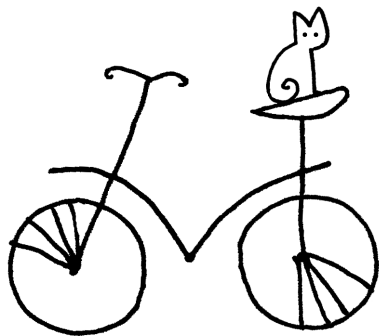


Амедео Модільяні.  
«Жанна» (XX ст.)

**Полігімнія – Муза священних гімнів.** Священні тексти, як і зображення, призначені для привертання уваги до богів у контексті відтворення їх надзвичайних можливостей і приналежності до небесних сфер. Звідси й використання незвичної, яскравої образності та символіки, що увиразнюють риси й здібності божественних істот.

#### **8. Закон ізоляції (концентрація на одиничному).**

Закон ізоляції діаметрально протилежний закону максимального зміщення, оскільки в них різна мета. Якщо перебільшення наближається до гіперболізації, то ізоляція навпаки – до применшення. Іноді простий ескіз викликає більше емоцій, аніж кольорова фотографія цього самого предмета. Це зумовлено тим, що наш мозок має ліміт уваги та в динаміці сприйняття один стабільний перцепт (сприйняте зображення) автоматично усуває решту<sup>145</sup>. Окрім того, повноцінна картина розсіює увагу довкола композиції, матеріалу, кольору й інших деталей, а один аспект автоматично зосереджує увагу на одиничному, зокрема на формі, якщо виокремлено контур.



Леся Квик (XXI ст.)



Наскельне зображення палеоліту

<sup>145</sup> Рамачандран В. Мозг рассказывает: что делает нас людьми / пер. с англ. Е. Чепель. Москва, 2015. С. 155.



**Ерато – Муза любовної поезії.** Любовна поезія зосереджена довкола виокремлення певної особи чи окремих ракурсів почуттів. Тематика спрямована на відтворення окремих рис або подій, пов'язаних з конкретною особою.

### 9. Закон метафори.

Виникнення метафори пов'язане з мовою, проте її постійно застосовують у мистецтві, зокрема у візуальному, і вона є певним підсумовуванням усіх попередніх законів. Так, В. Рамачандрани наводить приклад космічного танцю Шиви<sup>146</sup>.



Космічний танець Шиви

Зображення танцюючого Шиви є буквально метафорою танцю Всесвіту, руху й енергії космосу, що передає майстерне використання багатьох прийомів – центробіжного руху рук і ніг Шиви, а також зворотного руху завитків, які хвилеподібно плывуть над його головою. Кільце вогню символізує вічну циклічну природу сотворення й 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. У такий спосіб метафорично відображено рівновагу вічної взаємодії циклів творіння та знищення, а людину трактують частиною космічного розпаду й елементом космічного танцю самого Шиви, що дарує безсмертя і єднання з найвищою істиною.

Подібно трактують міфологічного птаха Фенікса, який після кожного згоряння незмінно постає з попелу, щоб знову згоріти – так метафорично відтворюється процес вічного оновлення та безсмертя.

**Евтерпа – Муза поезії і лірики.** Для цього типу творчості характерна особлива метафорика поетичної мови, що властиве й для інших мистецтв. Така форма творчості збуджує уяву та в найтонших штрихах відображає широкий спектр емоцій, почуттів і подій, що завдяки майстерному висловленню приносить особливе задоволення.

Отже, вибудуємо паралельні ряди нейроестетичних законів і міфологічних Муз:

1. Закон групування – Кліо, Муза історії.
2. Закон контрасту – Уранія, Муза науки.
3. Закон пікабу – Калліопа, Муза епіки.
4. Відраза до збігів – Мельпомена, Муза трагедії.

<sup>146</sup> Там само, с. 168.

5. Закон симетрії – Талія, Муза комедії.
6. Закон порядку – Терпсіхора, Муза танцю.
7. Закон перебільшення – Полігімнія, Муза священних гімнів.
8. Закон ізоляції – Ерато, Муза любовної поезії.
9. Закон метафори – Евтерпа, Муза поезії і лірики.

Зазначені ряди дають можливість окреслити принаймні два важливі механізми естетичного й загальномистецького характеру, які формувалися впродовж століть і відкривають нові сенси еволюції людини. Такі паралелі визначають покроковий шлях опанування власного потенціалу й засвідчують естетичний досвід як важливий чинник самопізнання та безперервного зростання. Певним чином такий шлях суголосний ідеям Фрідріха Ніцше, який переконував, що:

- знання можна набути на метафоричному рівні;
- через естетичний феномен людина витримує напругу існування;
- людина має перетворити власне життя на витвір мистецтва;
- самоперевершення – це шлях утвердження життя, яке людина здатна перетворити на естетичне явище.

У цьому контексті особливої уваги заслуговує потенціал нейроарту, що намагається прокласти місток поміж соціумом і світом ірраціональних інтенцій та почуттів. Симптоматично, що така ідея вже отримала певне практичне використання завдяки заснуванню 2003 року Інституту нейроартес/Instituto de Neuroartes Люком Деллану (Luc Dellano)<sup>147</sup>, який упродовж багатьох років цікавиться тематикою, пов'язаною з мистецтвом і його сприйняттям, а також психічним здоров'ям людини. Дослідження в цій царині Люк Деллану проводить у співпраці з художниками, філософами, фізиками, неврологами, лікарями, біологами та психологами трьох континентів. У цьому колі формулюють нові ідеї щодо людського сприйняття, уяви, освіти, її мети, а також проблематики індивідуального та колективного добробуту.

Можливості нейроестетики та нейроарту дають змогу пізнати глибинні ознаки творчого мислення людини, яка в процесі пристосування до первісних умов емоційно реагувала на зовнішні подразники. Відтоді на «кам'яних мольбертах» поставали перші творчі спроби заявити про себе й своє бачення світу. Надалі яскрава палітра мистецьких полотен упродовж тисячоліть відображала емоційну вібрацію людської психіки, аж поки сучасні технологічні інновації дали змогу впритул зазирнути в потаємні закутки людського мозку. Так, повторимо, відкриття цілого спектру можливостей зумовило появу нових наукових напрямів:

- нейромистецтва (neuroart);
- нейроартісторії (neuroarthistory);
- нейроестетики (neuroaesthetic).

Окреслення засад еволюції естетичного сприйняття з позиції соціокультурних пріоритетів різних історичних епох засвідчило, що основну роль у цьому процесі відіграло емоційне начало. У цьому й криється причина суттєвої подібності образів і символів, засобів та естетичних уподобань віддалених у часі періодів, об'єднаних також моральними кате-

<sup>147</sup> Instituto de Neuroartes [online]. URL: <https://www.neuroartes.com> (дата звернення: 04.01.2019).

горіями релігійних вірувань. А поруч виявляємо біологічну сталість людини і її мозку з потужним потенціалом функціональних можливостей, що впродовж тисячоліть демонструє дивовижну здатність творчо відображати численні проекти космічного безмежжя уяви. У такий спосіб нейроарт дає змогу пізнати сутність мистецтва як свідчення нелінійної картини світу, що згідно з ейнштейнівською теорією відносності уможливує зіставлення прадавніх творчих ескізів з мистецтвом XX–XXI століть.

Відтак людина у своєму щоденному житті й намаганні досягнути повноту буття стає суголосною Всесвіту. І в цьому визначальний поштовх належить уяві, що в межах інтуїтивних прозорінь формує особистість, здатну творити нову реальність. Тож навіть ейнштейнівську кривизну часопростору можемо трактувати в естетичному довершенні, пояснюючи сутність мистецтва як носія гравітації людської душі.



**Печера рук, Патагонія, палеоліт**

## AD LUMINIS ORAS

### *До берегів світла*

*Це йому, Борхесові, спадають  
на думку різні речі...  
Я не знаю, хто з нас двох  
пише цю сторінку.*

Борхес<sup>148</sup>

«Куди прямує Перевізник?» або «Куди прямує Метафора?» Друге запитання також правильне, оскільки метафора і є символічним «перевізником» нашої уяви. Тільки за допомогою уяви можна передбачити безліч розпорошених у часі ймовірностей і можливостей, що, немов хвилі, нагортають майбутнє. Саме уява мандрує понад густим маревом сірої речовини, яка неспішно кружляє поміж звивистих берегів нейронних мереж. А по обидва боки цієї срібноплинної ріки безшумно сновигає Харон, пильнуючи нашу пам'ять від забуття, в очікуванні окликів людської душі. І тільки одного особливого дня він прямує до гирла, туди, де помаранчево засліплює квадратне сонце, а поза завісою буття перед кожним з нас постає дивовижне Дзеркало. У ньому, немов у борхесівському Алефі, проглядається вся історія людства, відображена в миттєвому перелистуванні кам'яних зображень та античних скульптур, середньовічних мозаїк і ренесансних мадонн, барокових портретів і класичних пасторалей, романтичних пейзажів і десятків модерних прозрінь. У цьому Дзеркалі нейроарту людина впізнає своє минуле й сучасне, немов розчиняється в досконалій стихії кольорів, що перехлюпуються міриадами відтінків, здіймаючи хвилі в безмежному океані краси аж до барвистого вигину веселки. Раптом все це багатство вибухає яскравим спалахом, Дзеркало щезає, а замість нього з'являється розлоге полотно, ущент залите яскравим помаранчевим сяйвом, що струменить із самої серцевини квадратного сонця. На нейроекрані пропливає все життя й вимальовуються чіткі контури власного відображення, що і є «Тим, хто зустрічає за межею».

<sup>148</sup> Борхес Х. Л. Борхес і я // Х. Л. Борхес. Алеф. Харків, 2008. С. 528.

## AD FONTES

## До джерел

1. Августин. Сповідь / пер. Ю. Мушак. Київ : Основи, 1996. 320 с.
2. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. Москва, 1974. 386 с.
3. Барретт Л. Як народжуються емоції. Таємне життя мозку / пер. Я. Лебеденко. Харків, 2018. 480 с.
4. Біла А. Сюрреалізм. Київ : Темпора, 2010. 208 с.
5. Біла А. Футуризм. Київ : Темпора, 2010. 248 с.
6. Борхес Х. Л. Книга вигаданих істот. Львів, 2017. 240 с.
7. Борхес Х. Л. Алеф. Харків : Фоліо, 2010. 572 с.
8. Борхес Х. Л. Вавилонська бібліотека // Х. Л. Борхес. Вигадані історії. Київ, 2016. С. 71–83.
9. Бродель Ф. История и общественные науки. Историческая деятельность // Философия и методология истории. Москва, 1977. С. 115–142.
10. Брех Г. Смерть Вергілія. Київ, 2014. 480 с.
11. Булгаков С., о. Свет невечерний. Київ, 2017. 672 с.
12. Бычков В. Византийская эстетика. Москва : Наука, 1977. 247 с.
13. Возняк Т. «Народження трагедії з духу музики» та «Лісова пісня», або слово – музика – мовчання // Т. Возняк. Філософія мови. Львів, 2009. 180 с.
14. Гадамер Г.-Г. Естетика і герменевтика // Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. Київ : Юніверс, 2001. 280 с.
15. Гесіод. Походження богів. Роботи і дні. Щит Геракла / пер. з гр. А. Содомора. Львів, 2018. 112 с.
16. Гирц К. Інтерпретація культур. Москва, 2004. 560 с.
17. Гоулман Д. Емоційний інтелект / пер. С.-Л. Гумецька. Харків : Віват, 2018. 512 с.
18. Дионисий Ареопагит. О божественных именах. О мистическом богословии. Санкт-Петербург, 1994. 370 с.
19. Жуковский В. Ислам и христианская мистика // Київська старовина. 1996. № 1. С. 110–124.
20. Зарин С. Аскетизм по православно-християнському учению. Москва : Паломник, 1996. 494 с.
21. История красоты / под ред. У. Эко. Москва, 2005. 440 с.
22. Ільницький О. Візуальні експерименти в поезії та прозі / О. Ільницький. Український футуризм 1914–1930. Львів, 2003. 456 с.
23. Кайку М. Майбутнє розуму. Наукові спроби досягнути, вдосконалити і підсилити інтелект / пер. з англ. А. Кам'янець. Львів, 2017. 408 с.
25. Карпов В. Політична індокринація японських солдатів і офіцерів у радянському полоні (1945–1949 pp.) // Військово-історичний альманах. Київ, 2003. Ч. 1 (6). С. 67–80.
26. Кассирер Э. Философия символических форм. Москва, 2011. 280 с.
27. Керн К., архим. Антропология св. Григория Паламы. Москва, 1996. 450 с.
28. Кияновська Л. Який сьогодні стиль надворі? // Наукові діалоги з Н. О. Герасимовою-Персидською : науковий вісник НМАУ імені П. Чайковського. Київ, 2017. Вип. 19. С. 65–91.
29. Клеман О. Отблески света. Православное богословие красоты. Москва, 2004. 100 с.
30. Краусс Л. М. Таємниці походження Всесвіту. Харків, 2018. 336 с.
31. Кримський С. Історія та метаісторія / С. Кримський. Запити філософських смислів. Київ, 2003. 240 с.
32. Крип'якевич П, о. Артистична форма Псалма 118 // Богословський вістник (Львів), 1900. Ч. 1. С. 131–147 (передрук: Калофонія : науковий збірник з історії церковної монодії та гімнографії. Львів : Вид-во УКУ, 2002. Ч. 1. С. 283–296).
33. Курціус Е. Європейська література і латинське середньовіччя / пер. А. Онишко. Львів : Літопис, 2007. 752 с.
34. Куценков П. Психология первобытного и традиционного искусства. Москва : Прогресс-Традиция, 2007. 232 с.
35. Лакофф Д., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. Изд. 2-е. Москва, 2008. 256 с.
36. Ларошфуко Ф. Мемуары. Максимумы. Москва, 1974. 541 с.
37. Гофф Ж. ле. Середньовічна уява. Львів, 2007. 346 с.
38. Леви-Строс Ж.-К. Первобытное мышление. Москва, 1999. 392 с.
39. Леви-Строс Ж.-К. Структурная антропология. Москва, 2008. 554 с.
40. Леви-Строс Ж.-К. Первобытное мышление / пер., вступ. ст. и прим. А. Б. Островского. Москва, 1994. 384 с.
41. Лепакін В. Ікона та іконічність. Львів, 2001. 288 с.
42. Личковах В. Трансгресія і художня творчість / В. Личковах. Дивосад культури : вибрані статті з естетики, культурології, філософії мистецтва. Чернігів, 2006. С. 27–38.
43. Лотман Ю. Культура и информация / Ю. Лотман. Статьи по семиотике культуры и искусства. Санкт-Петербург, 2002. 544 с.
44. Лютій Т. Ніцше. Самоперевершення. Київ : Темпора, 2017. 978 с.
45. Мак-Люен М. Галактика Гутенберга. Становлення людини друкованої книги. Київ : Ніка-центр, 2001. 464 с.
46. Медведев И. Византийский гуманизм XIV–XV вв. Санкт-Петербург, 1997. 341 с.
47. Міллс Дж., Кролі Л. Терапевтичні метафори для дітей і для «внутрішньої дитини». Москва, 1999.
48. Ніцше Ф. Вагнер в Байрейте. Странник и его тень. Избранные произведения : в 3 т. Т. 2. Москва, 1994.
49. Ніцше Ф. Суперечність у тілі та душі // Ніцше Ф. Ранкова зоря. Думки про моральні пересуди / пер. В. Кебуладзе. Київ, 2018. 800 с.
50. Овідій Назон Публій. Метаморфози / пер. А. Содомора. Київ, 1985. 304 с.
51. Ортега-И-Гассет Х. Восстание масс // Х. Ортега-И-Гассет. Эстетика. Философия культуры. Москва 1991. 588 с.
52. Павлишин С. Музыка XX століття. Львів, 2005. 232 с.
53. Платон. Бенкет / пер. У. Головач. Львів : Вид-во УКУ, 2005.
54. Платон. Держава / пер. Д. Коваль. Книга VII. Київ : Основи, 2000. 355 с.
55. Прокопенко В. Платонівський міф про печеру й дискусії навколо нього // Versus. Харків, 2014. № 2. С. 28–32.
56. Прохоров Г. К истории литургической поэзии: гимны и молитвы патриарха Филофея Коккина // История жанров в древнерусской литературе. Ленинград, 1972. Т. 27. С. 120–149.
57. Рамачандран В. Мозг рассказывает: что делает нас людьми / пер. Е. Чепель. Москва, 2015. 422 с.
58. Рікер П. Конфлікт інтерпретацій // Слово. Знак. Дискурс. Анто-логія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Львів, 1996. С. 229–242.

59. Роменець В. Історія психології XVII ст. Епоха Просвітництва. Київ : Либідь, 2006. 1000 с.
60. Ротдам Д. Це Ван Гог / пер. Т. Савчинська. Львів : Видавництво Старого Лева, 2018. 80 с.
61. Самардак М. Спроба зазирнути по той бік добра і зла (до 100-річчя від дня смерті Ф. Ніцше) // Вісник Житомирського державного університету імені І. Франка. Житомир, 2008. Ч. 8. С. 16–20.
62. Сапфо / пер. А. Содомора. Львів, 2012. 140 с.
63. Сігман М. Таємне життя розуму: як ми мислимо, відчуваємо й вирішуємо / пер. Ю. Костюк. Харків, 2018. 288 с.
64. Сіддхарха М. Ген. Надзвичайна історія. Харків, 2017. 768 с.
65. Сміт Д. Думати як Стівен Гокінг / пер. Н. Лавська. Київ, 2017. 200 с.
66. Соболев В. Відчуття в українській бароковій літературі (на прикладі зорової поезії) // Волинь філологічна: текст і контекст. Луцьк, 2013. Вип. 16. С. 229–243.
67. Спічак О. Роль метафори в екзистенції символу // Філософські дослідження : зб. наук. пр. Східноукраїнського національного університету імені Володимира Дала. Луганськ, 2009. Вип. 10. 260 с.
68. Стайнер К. Тотальна автоматизація. Як комп'ютерні алгоритми змінюють життя / пер. О. Лотоцький. Київ : Наш формат, 2018. 280 с.
69. Степурко В. Вияви мистецької інтроверсії у творчості композиторів України другої половини XX – початку XXI століття : дис. ... канд. мистецтв.: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : НАКККІМ, 2017. 204 с.
70. Стівен Р. Кові. Восемь звичка. Від ефективності до величі. Харків, 2017. 496 с.
71. Тукова І. Розвиток музичного мистецтва XX століття у співвідношенні з неklasичною науковою парадигмою // Мистецтвознавчі записки. Київ, 2013. Вип. 24. С. 241–248.
72. Усманова А. Умберто Еко: парадокси інтерпретації. Минск, 2000. 200 с.
73. Фернандес-Арместо Ф. Цивілізації. Москва, 2009. 768 с.
74. Фрай Н. Великий код: Біблія і література / пер. І. Старовойт. Львів : Літопис, 2010. 362 с.
75. Франко І. Найстарша церковнослов'янська вірша // І. Франко. Літературно-критичні праці. Т. 39. Київ : Наукова думка, 1983. С. 30–35.
76. Харарі Ю. Homo Deus. Людина божественна. За лаштунками майбутнього / пер. А. Дем'янчук. Київ : Book chef, 2018. 512 с.
77. Харарі Ю. Людина розумна. Історія людства від минулого до майбутнього / пер. Я. Лебеденко. Харків, 2018. 544 с.
78. Шевченко І. Україна між Сходом і Заходом. Львів, 2014. 312 с.
79. Эйдос. Словарь. Психология. URL: <http://galactic.org.ua/clovo/p-e9.htm>
80. Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. Санкт-Петербург, 2004. 384 с.
81. Эко У. Эволюция средневековой эстетики. Санкт-Петербург, 2004. 288 с.
82. Юнг К. Архетип и символ. Москва, 1991. 304 с.
83. Юнг К. Ответ Иову. Москва, 1995. 352 с.
84. Beck D., Cowan Ch. Spiral Dynamics: Mastering Values, Leadership and Change. Wiley-Blackwell, 2005. 352 p.
85. Bremer J. Neuroestetika: czy przyszłość estetyki leży w neuronauce? // Estetyka i Krytyka. Kraków, 2013. № 1/ 28. P. 9–28.
86. Eco U. The Aesthetics of Chaosmos: The Middle Ages of Joys. Harvard University Press, 1989. 96 p.
87. Freedberg D., Gallese V. Motion, emotion and empathy in esthetic experience // Trends in Cognitive Science. № 11, 2007. P. 197–202.
88. Graves C. Levels of Existence: An Open System Theory of Values // Journal of Humanistic Psychology. Fall, 1970. Vol. 10. P. 131–155.
89. Herskovits M. Cultural Anthropology. Knopf, 1955. 569 p.
90. Karpov V., Syrotynska N. Homo in via: from the Plato's cave to the modern neuroscreen // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2018. № 3. С. 19–26.
91. Karpov V., Syrotynska N. Medieval and contemporaneity world-visual and art parallels // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2018. № 2. С. 177–183.
92. 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. 110–115.
93. Kluckhohn C. Culture and Behavior. New-York, 1962. 402 p.
94. Kędziora Ł. Kognitywna historia sztuki – przyczynek do dyskusji // Nauki humanistyczne i społeczne. Toruń. T. 3. Cz. 3. S. 72–76.
95. 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.
96. Kędziora Ł. Niezauważona i rewolucyjna neurohistoria sztuki // Acta Universitatis Nicolai Copernici. Toruń, 2014. S. 223–252.
97. Kluckhohn C. Culture and Behavior. New-York, 1962. 402 p.
98. Krois M. Experiencing Emotion in Depictions. Bern, 2010. 260 p.
99. Mallgrave H. F. The Architect's Brain: Neuroscience, Creativity, and Architecture. Wiley-Blackwell, 2011. 268 p.
100. Onians J. European Art: A Neuroarthistory. Yale, 2016. 320 p.
101. Onians J. Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki. Yale, 2007. 225 p.
102. Gallese V. Neuroaesthetics // Current Opinion in Neurobiology. Parma, 2009. Vol. 19. P. 682–687.
103. Przybysz P., Markiewicz P. Dźwignie wyobraźni // Magazyn Psychologiczny. 2007. 2, P. 50–53.
104. Przybysz P. Wstęp. W stronę neuroestetycznej teorii sztuki // Mózg i jego umysł. Studia z kognitywistyki i filozofii umysłu. Poznań, 2006. S. 321–325.
105. Przybysz P., Markiewicz P. Neuroestetyczne aspekty komunikacji wizualnej i wyobraźni // Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią. 2007. S.111–148.
106. Soloviov O. Neuronal networks responsible for Genetic and Acquired (Ontogenetic) memory: probable fundamental differences // Neurophysiology. New-York, 2015. Vol. 47. P. 419–431.
107. Wilber K. Introducing: Concepts for an Evolving World. Bloomington : AuthorHouse, 2005. 496 p.
108. 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.
109. Zeki S. Blaski i cienie pracy mózgu. O miłości, sztuce i pogoni za szczęściem. Warszawa : Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2012. S. 238.
110. Zeki S. Statement on neuroaesthetics «Neuroaesthetics». URL: <http://www.neuroaesthetics.org/statement-on-neuroaesthetics.php> (data dostępu: 24.11.2009) (tł. własne). Por. S. Nalbantian, wyd. cyt. S. 357–368.
111. Instituto de Neuroartes URL: <https://www.neuroartes.com> (data звернення: 04.01.2019).

## Abstract

The book offers a metaphorical reading of the creative experience of humankind - from rock paintings to the contemporary artistic experiments. Detection of related features among time-differentiated epochs convinces the tangible influence of the subconscious impulses of the human brain on aesthetic preferences and the variability of cultural advancement. In terms of mentioned context, art is perceived outside time coordinates and evidences the progress of complex processes of internal neuronal plexuses that inspire emotional reaction of human to both the outside world and the internal experiences. It identifies creativity with a cognitive instrument and, at the same time, an irrational means of combining with the boundless Cosmos, in which the imaginary world is correlated with the creative potential of an artist. Thus, cultural and artistic forms manifest the world's priorities of society, as well as the content and quality of the social relationships.

The book emphasizes the importance of the primitive society in the further evolutionary progression, in particular, considers the internal mechanisms of creative human-thinking. The penetration into the essence and the knowledge of the possibilities of the certain measurement has been intensified significantly due to the revitalization of technological innovations of the XXI century. The mentioned fact has led to the formation of new scientific disciplines, such as neuroesthetics/neuroaesthetic or neuroart/neuroart which allow to recognize the profound signs of creative human -thinking from the very first attempts to declare themselves on the «stone easels.» In the future, a bright palette of artistic canvases has reflected the emotional vibration of the human psyche for millennia. Particular topic is devoted to the literature work of Vileyannur Ramacandran «The Brain tells. What makes us human» which formulates nine laws of neuroesthetics that allow the researcher to draw a symbolic analogy between the powerful energies of ancient people and the world of irrational forms of the contemporary art.

At the turn of the XIX–XX centuries, as a result of transgressive social changes, the process of activating primitive codes which reflected in the system of numerous flows of modernism, continued to manifest itself further, going beyond the boundaries of the neural arches in the interpreted forms. Hence, neuroarth appears to be a compelling means of knowing a person who in the context of the individual's daily life and trying to comprehend the fullness of being, the one becomes a coherent universe. Thus, the decisive impetus lies in the imagination that forms a person capability of creating new realities within the limits of intuitive insights. Therefore, even Einstein's curvature of time space can be interpreted in aesthetic perfectness by explaining the essence of art as a carrier of the human soul gravity.

Наукове видання

Карпов Віктор Васильович  
Сиротинська Наталія Ігорівна

**NEUROART:**  
*мистецтво пізнання людини*

