

## ТОПОЛОГІЯ ПСИХІЧНОГО ПРОСТОРУ У ПРОЦЕСІ ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ TOPOLOGY OF MENTAL SPACE IN THE PROCESS OF ARTISTIC CREATIVITY

*Творчість в науці та в мистецтві містить багато спільного, але є її суттєва різниця, обумовлена тим, що художня творчість набагато більше залежить від особистісної складової. Це визначає той факт, що як цілі й методи досягнення творчого результату, так і характер та подальше «життя» цього результату дуже різняться в науковій та в художній сферах. Зокрема, незвичайні просторові, темпоральні та інші переживання, що фіксуються багатьма творцями, у мистецькій творчості мають дещо інші, набагато більш розширені функції, ніж у творчості науковій та винахідницькій.*

*У статті здійснено аналіз феноменології та динаміки просторових переживань в процесі створення художнього твору, окреслено основні напрями їх трансформації, пов'язані з різними етапами художнього процесу. Цей аналіз демонструє, що в художній творчості такі переживання не просто супроводжують творчий процес, вони виконують не лише орієнтовно-регулюючу роль, а й слугують віртуальними інструментами та «будівельними матеріалами» для творчого продукту.*

*Зазначено, що оскільки продукт художньої творчості повинен вплинути на споживача (без чого мистецтво не має сенсу), дуже важливо, щоб втілений у кінцевому художньому продукті (в тому числі, просторовими засобами) авторський задум був сприйнятий реципієнтом та «декодований» ним.*

*Резюмовано, що, вивчаючи динаміку образних структур у процесі творчості, пізнаючи основні закони їх трансформації та матеріалізації, розуміючи, як митець втілює свої образи та почуття у лінії, кольори, рухи, слова, звуки, які здатні в подальшому вплинути на реципієнта, ми зможемо багато чого дізнатися про сутність художньої творчості.*

**Ключові слова:** *художня творчість, просторові переживання творчого процесу, використання простору в мистецтві, топо-*

*логія творчості, закони візуального відображення, матеріалізація задуму художника.*

*Creativity in science and art has much in common, but there is also a significant difference due to the fact that artistic creativity is much more dependent on the personal component. This determines the fact that the goals and methods of achieving a creative result, as well as the nature and subsequent «life» of this result, are very different in the scientific and artistic spheres. In particular, unusual spatial, temporal and other experiences recorded by many creators have somewhat different, much more extended functions in artistic creativity than in scientific and inventive creativity.*

*The article analyses the phenomenology and dynamics of spatial perceptions in the process of creating an artistic work, outlines the main directions of their transformation associated with different stages of the artistic process. This analysis demonstrates that in artistic creativity such experiences do not just accompany the creative process, they perform not only an indicative and regulatory role, but also serve as virtual tools and «building materials» for a creative product.*

*It is noted that, since the product of artistic creativity should influence the consumer (without which art is meaningless), it is very important that the author's intention embodied in the final artistic product (including spatial means) is perceived by the recipient and «decoded» by him.*

*It is summarised that by studying the dynamics of figurative structures in the process of creativity, learning the basic laws of their transformation and materialisation, understanding how the artist embodies his or her images and feelings in lines, colours, movements, words, sounds that can further influence the recipient, we can learn a lot about the essence of artistic creativity.*

**Key words:** *artistic creativity, spatial experiences of the creative process, use of space in art, topology of creativity, laws of visual display, materialisation of the artist's intention.*

УДК 159.923

DOI <https://doi.org/10.32782/2663-5208.2024.65.23>

**Власюк В.І.**

здобувач третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти за спеціальністю 053 – Психологія  
Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини

Вивчаючи просторові переживання в процесі створення художнього твору, зразу слід зазначити, що просторові феномени у творчому процесі зазвичай тісно поєднані з часовими, так що слід радше говорити про тополого-темпоральні суб'єктивні феномени. Однак, зважаючи на обмежений обсяг цієї публікації, в ній буде розглянута лише перша частина цієї нерозривної діади.

Оскільки кінцевий продукт творчого процесу в мистецтві завжди орієнтований на кінцевого споживача (реципієнта), і без сприйняття реципієнтом та його реакції просто не починає жити, такий аналіз за визначенням повинен включати 1) просторові переживання самого творця, 2) їх матеріалізацію в готовому творі і 3) сприйняття цих матеріалізованих переживань реципієнтом. У даній статті ми зупинимось на перших двох з перерахованих етапів.

Просторові метафори взагалі дуже часто залучаються для опису психіки. Згадаймо відоме порівняння Фрейдівської моделі психіки з айсбергом, виступаюча над поверхнею частина якого (свідомість) становить лише десяту частину всього його масиву, а решта – це несвідоме, приховане в його темних, непомітних зовні глибинах. Досить просто звернути увагу на терміни, що застосовуються в психології для різних сфер психіки: підсвідоме, передсвідоме, периферична свідомість, надсвідомість... Однак із переходом до опису творчого процесу кількість просторових метафор, використовуваних його дослідниками, зростає настільки різко, що це неможливо не помітити.

Так, Дж.П. Гілфорд пропонує концепцію двох видів мислення: конвергентне (від лат. *convergo* – сходитись, зближуватись) – таке, де єдино вірне рішення знаходиться шля-

хом сходження альтернатив у єдину точку, і дивергентне, найбільш близьке до творчого (від лат. *divergere* – розходитися), – таке, що протікає в різних напрямках, віялоподібно розширюючи пошуковий простір і пропонуючи кілька варіантів рішень [1, с. 138–184]. Артур Кестлер [2, с. 35–36] трактує пік творчого процесу як перехід від асоціативного пошуку, що йде в одній площині, до бісоціативного стрибка в іншу площину – пошук мовби перетворюється з площинного на тривимірний. Едвард де Боно [3, С. 7–55] для опису нешаблонного мислення (близького за своїми характеристиками до того, що ми називаємо творчим) вживає термін «латеральне» або «бічне» мислення і протиставляє його лінійному. Психолог Поль Сурайо пише: «Щоб винаходити, потрібно думати поблизу» [4]. Я.О. Пономарьов вказує на принципове значення у творчому процесі так званого «побічного продукту», який, з'являючись обабіч головного напрямку пошуку, не відповідає безпосередній усвідомленій меті і є здебільшого неусвідомленим [5].

У свій час математик Жак Адамар створив свого роду енциклопедію суб'єктивних переживань творцями свого творчого процесу, опитавши багатьох своїх видатних сучасників [6]. Його матеріалами скористаємось і ми.

Американський психолог Вільям Джеймс ввів поняття «*fringe-consciousness*» («гранична або крайова свідомість»), тобто ментальний шар, який перебуває на межі свідомого й несвідомого. Жак Адамар пропонує свою просторову модель творчого мислення, що являє собою систему шарів з безперервним переходом «між повною свідомістю і все більш і більш прихованими рівнями несвідомого» [6, с. 29]. В. Налімов пише, що психологічно люди відрізняються від тварин, можливо, тим, що у них несвідоме проектується на психологічні підпростори істотно більшої розмірності [7, с. 124].

Багато подібних просторових метафор досить детально й зримо описують механіку творчого процесу. Так, Гаус згадує про «дороговказну нитку», яка раптово поєднує те, що він вже знав, з тим, що принесе врешті успіх [6, с. 14–15], Френсіс Гальтон, описує процеси, які протікають у «передпокої свідомості», використовуючи метафору залу для прийомів: «Усе відбувається так, ніби в моєму розумі був зал для прийомів, де розташовується свідомість і де перед нею одночасно представляють дві або три ідеї; водночас час передпокої сповнений більш-менш підходящими ідеями, розташованими поза полем зору повної свідомості. Ідеї, що прибувають із передпокою, найбільш пов'язані з ідеями, що знаходяться в залі для прийомів, здаються скликаними механічно-логічним чином, і кожна по черзі отримує аудієнцію» [6, с. 25–26]. Французький філософ,

психолог і теоретик мистецтва Іполіт Адольф Тен порівнює людський розум з театральною сценою, що тягнеться в темряву – вглиб від рампи. Акторська трупа на ній, мов мурашник, перебуває в безперервному бродінні, час від часу виштовхуючи під вогні прожекторів того чи іншого актора [6, с. 27–28]. Пуанкаре уявляє ідеї, елементи майбутніх творчих комбінацій, подібними до «гачкуватих атомів Епікура». Під час повного спокою вони мов би висять на стіні без будь-яких контактів одна з одною, а початок творчого процесу – це струс, який зриває їх зі стіни й запускає у різних напрямках. Хаотично рухаючись, ідеї можуть зчіплюватись між собою різними способами, деякі з безлічі цих випадкових комбінацій можуть виявитись плідними для вирішення творчої проблеми [6, с. 46–47]...

Така кількість топологічних метафор від творців і дослідників творчості, що спираються на їхні самозвіти, особливо яскравих при описі творчого пошуку, змушує припустити, що це не просто супутній фон мислення, що ці переживання є відображенням реальних процесів, які протікають в мозку під час творчого акту, а можливо, ці просторові переживання самі є орієнтирами чи навіть опосередкованими регуляторами творчого пошуку.

Тож навіщо може знадобитись детальне вивчення суб'єктивної топології психіки, яку цінність воно може становити? Колись Фрейд запропонував здивованому науковому світу абсолютно незвичайний, революційний для свого часу і досить ефективний спосіб вивчення прихованих процесів несвідомого – аналіз слідів, що залишаються ним у свідомості у вигляді обмовок, описок, помилкових дій, невротичних реакцій і сновидінь. Але ж і незвичайні просторові переживання, що виникають у творця в значущі моменти креативного процесу, – це теж сліди, знаки і символи зазвичай прихованого від нас світу несвідомого. Феноменологічний аналіз цих просторових проєкцій на площину свідомості, доповнений аналізом можливих психофізіологічних механізмів, які за ними стоять, міг би стати додатковим засобом дослідження маловивчених поки що аспектів «психічного Всесвіту».

Головне, що можна помітити під час аналізу такого матеріалу, – це незвичайність просторових переживань, яка в певні моменти творчого процесу доходить до парадоксальності: психічний простір стає багатовимірним, він трансформується й вивертається, мов би допомагаючи творчому пошуку. Такі деформації суб'єктивного простору особливо помітні в найзначущі моменти творчого процесу: в моменти інсайту, феноменологічно близького до нього так званого «натхнення» та в періоди, що безпосередньо з ними межують. Подібні переживання більш характерні

для митців, оскільки художники в більшій мірі концентруються на своїх суб'єктивних переживаннях, це взагалі один з головних об'єктів їх творчості.

Наприклад, останні фази інкубації багато творців описують як свого роду «завмирання» перед головним творчим проривом. Воллас називає це «стадією передчуття» [6, с. 38] Американський дослідник Гарольд Рагг [8, с. 11] називає подібний стан, який сприяє раптовому просвітленню та інсайту, спокійною концентрацією позасвідомого розуму (Relaxed concentration). Серед просторових його характеристик часто називають децентрацію, порожнинність, цілісність, парадоксальність масштабів, що переживається як стиснення «Я» до точки, або, навпаки, – як охоплення Універсуму власним «Я», як у Вільяма Блейка: «...Hold Infinity in the palm of your hand / And Eternity in an hour» – «...Тримать Безмежність на долоні, / В одній годині Вічність чуть» (переклад автора статті) [9].

Інсайт часто переживається як раптовий прояв із загального хаотичного тла першої, дуже примітивної структури. Її елементи, вкрай схематичні й «згущені», містять у собі набагато об'ємніші простори змісту.

Зрозуміло, чому ці просторові деформації особливо значні в «пікові моменти» творчого процесу: саме тоді відбувається найінтенсивніший взаємообмін між свідомістю й несвідомим, на нейрофізіологічному ж рівні, як вказують багато авторів, відбуваються перекодування інформації з переведенням її з однієї півкулі в іншу [10, с. 86]. В такі моменти творець, подібно Одиссею, потрапляє у вузьку ущелину між Сциллою – лівопівкупольним, дискретним опрацюванням інформації, та Харибдою – континуальним, цілісним її представленням правою півкулею. І так само, як для гомерівського героя наближення до якогось із цих чудовиськ означало загибель, тут теж наближення до будь-якого з цих полюсів означає загибель інформації. При зсуві до краю несвідомого ідея, що промайнула, не будучи ніяк позначеною, «дискретизованою», знову занурюється в його безодню. Що точно відображається в поезії: «But I have forgotten what I wanted to say, / And a word without flesh flies back to its palace of shadows» («Я позабув, що я сказати хотів, / І думка безтілесна в палац тіней повернеться» [11, с. 33, (переклад автора статті)]. У разі необережного наближення до зони ясної свідомості інформація зникає з іншої причини – нечіткі напівпроявлені образи розчиняються під її променями, як тане медуза на сонці. Так, згідно з дослідженнями Двельшауверса, проведеним на студентах, «при поверненні свідомості образи слабшають, тьмяніють; здається, що вони йдуть у якусь невідому область» [6, с. 73].

Але, як було сказано раніше, творці не тільки візуалізують такі переживання, а й використовують оперування просторовими феноменами в якості операндів творчого процесу. Оскільки найбільш інтенсивні пошуки творчої ідеї відбуваються на стадіях, що межують з інкубацією, протікаючи на межі свідомого й несвідомого, у тому самому вищезгаданому шарі «крайової свідомості», операнди мислення в цей момент мають бути дуже специфічними: вони не повинні містити навіть стислих мовних дефініцій, бути не переобтяженими модальністю, в тому числі не мати розгорнутої візуальної образної структури, бути мало структурованими тощо... Тому феноменологічно ці операнди мають знаходитись десь між образом і поняттям та бути схожими на те, що Рібо колись назвав «схематичними образами», які втратили свої характерні риси, перетворившись на тінь, ставши «перехідною формою між уявленням і чистим поняттям» [12, с. 18]. За рахунок крайньої спрощеності такі операнди набувають підвищеної динаміки й функціональної свободи [13] і стають дуже зручними для творчого пошуку. Звернемо увагу, що багато творців описують свої переживання на цій стадії як просторово-тактильно-кінестетичні на тлі незвичайного протікання часу. Наприклад, Ейнштейн пише, що моменти інтенсивного творчого пошуку ним переживаються як «комбінаційна гра» елементами, які у нього «бувають зазвичай візуального або зрідка рухового типу» [6, с. 142].

Переживання саме такого роду не даремно так часто згадуються творцями: ймовірно, просторово-часові характеристики психічних процесів властиві людині навіть не на психологічному, а на психо-фізіологічному рівні. Кант стверджував, що простір, час і число – це іманентно притаманні людині від народження «ап'юріорні інтуїції», які, привносяться розумом в реальність, структуруючи її [14, с. 71–84]. Станісла Дехейн та Елізабет М. Браннон пишуть про підтвердження гіпотези вроджених механізмів просторової орієнтації двома незалежними групами дослідників, які виявили деякі нейронні механізми, відповідальні за «чуття простору», навіть у новонароджених щурів ще до того, як вони набудуть будь-якого досвіду навігації [15, передмова]. Звісно, такого роду нейронні структури в набагато складнішому мозку людини потребують розвитку й «дошліфовки» в процесі онтогенезу, однак зародки просторово-часових відчуттів є вже у немовляти. Саме така онтогенетична фундаментальність та універсальність просторових переживань робить їх найбільш зручними операндами творчого процесу на найбільш глибоких, найбільш інтимних його стадіях. З цієї ж причини на таких стадіях присутні й тактильно-кінестетичні переживання (відчуття дотику, м'я-



зово-рухові відчуття) – тактильна модальність є генетично вихідним фундаментом для формування всіх інших видів чуття.

Рудольф Арнхейм розглядає еволюцію візуальних способів відображення форми і простору, досліджує, як об'єктивні закони візуального сприйняття змушують художника шукати специфічні способи візуалізації свого задуму [16]. Він, зокрема, звертає увагу на те, що переживання простору великою мірою формується контактом з реальністю (наприклад, на асоціації з вертикаллю впливає сприйняття гравітації [17, с. 32–67]). В. Кандінський досліджує просторові враження, які викликають різні кольори, групуючи їх за ознаками «наближення-віддалення» і «доцентровий і відцентровий рух» [18, с. 23–52]. В іншій своїй роботі він аналізує різноманітні емоційні реакції, які створюють такі елементарні візуальні феномени, як точка, лінія і площа, а також їх поєднання вкупі з фактурою і нажимом [19, с. 23–146].

Все це наводить на думку про те, що, ймовірно, існують багато в чому спільні для всіх людей як виду інваріантні реакції, переживання, асоціації, що провокуються певними елементарними патернами простору, напряму, форми, контрасту, світла, тону, кольору, поєднання елементів тощо. І саме це робить можливим багато в чому подібне сприйняття творів мистецтва різними, часто дуже несхожими на автора твору людьми, незалежно від етносу, культури, освіти тощо. Дослідження таких «першоелементів творчості» стало б дуже багатообіцяючим для розуміння художнього процесу, оскільки така здатність елементарних патернів сприйняття бути близькими й зрозумілими різним людям робить можливим саме існування мистецтва, породжуючи взаєморозуміння в триаді «автор – його твір – реципієнт».

Адже в художньому процесі суб'єктивні переживання не тільки – засоби творення, вони є ще й віртуальним «будівельним матеріалом» художника. Просторові й тактильно-кінестетичні (а також тісно пов'язані з ними темпоральні) переживання дають можливість митцям виражати у творі свій задум, а естетично чутливим споживачам – «прочитувати» його. Це характерно для всіх видів і жанрів мистецтва. Ось приклад з літератури – «Московіада» Юрія Андруховича [20]. Хаос і безмістовність існування постперевбудовного життя в колишній столиці колишнього СРСР з безцільним ворухінням і безглуздими вчинками юрб людей автор передає нагромадженням ярусів лабіринтів у різних їх варіантах: «семиповерховий лабіринт посеред жакної столиці...лабіринт допоміжних приміщень...ліс варіантів, лабіринт варіантів...лабіринти метро...пересуваєшся коридорами певного

лабіринту в напрямку до якогось загадкового центру його»... Емілі Дікінсон просторово описує безмежність людського розуму так: «The Brain – is wider than the Sky – / For – put them side by side – / The one the other will contain / With ease – and You – beside» – «Твій мозок ширший небокраю, / Став поруч їх – простеж: / Один одного вмістять. Скраю / Й тебе вмістять теж» (переклад автора статті) [21].

А тепер більш детально розглянемо оперування автора простором для втілення свого задуму в образотворчому мистецтві, для чого звернемося до аналізу двох живописних робіт американського художника Ендрю Вайета. Його зовні прості, позбавлені яскравих візуальних ефектів твори часто переповнені глибоким драматичним змістом, що досягається саме вмілим використанням просторових інструментів. Ось найвідоміша його картина «Світ Христини» (рис. 1) [22].

Ми бачимо молоду жінку, яка лежить на землі, спираючись на руки і споглядаючи вкритий травою краєвид з кількома будинками на горизонті. Романтичному сприйняттю такої начебто ідилічної картини заважає її смурний колорит і дуже дивна композиція, більшу частину якої займає пуста, одноманітна земля з трохи нахиленим горизонтом і без будь-яких точок опори для ока, а сіре небо без єдиної хмаринки складає лише відсотків 20 простору разом з кількома будинками, буквально затисненими між землею й рамою картини. Там, куди дивиться жінка, взагалі якість голе, без трави, мов би випалене місце... Все це провокує якийсь відчутно дискомфортний настрій.

При більш детальному розгляданні ми помітимо трохи дивно вивернуті й занадто тонкі руки жінки з припухлими суглобами і пальцями, що буквально вгризаються в землю (рис. 2). Виявляється, художник зобразив реальну Ханну Христину Ольсон, дочку сусіда-фермера. Вона від народження страждала на спадкову хворобу Шарко-Марі-Тута, яка спричиняє слабкість у м'язах, порушує рух і координацію. Христина була знерухомлена нижче



Рис. 1. Ендрю Вайет. «Світ Христини»



**Рис. 2. Ендрю Вайет. «Світ Христини» (фрагмент)**

пояса і часто пересувалася поповзом, як це і зобразив Вайет. Обрізанням неба на картині, перехиленим горизонтом, превалюванням ґрунту з детально виписаними стеблинками трави в найближчому полі зору жінки художник змушує глядача подивитись на світ очима Христини, відчувши те ж, що відчуває вона.

А ось ще одна картина Ендрю Вайета – «Зима 1946» (рис. 3) [23].

Як і в попередньому випадку, зображення пустої місцевості з невеличким клаптиком неба вгорі і видимим мов би трохи зверху хлопчиком, який біжить вниз по схилу, викликає якесь тривожне відчуття.

Все стає зрозумілим, коли ми дізнаємось, що художник написав цю картину за мотивами власної трагедії: батько Ендрю був розчавлений поїздом, коли його автомобіль заглух при перетинанні залізничної колії.

На картині зображений схил, за яким – той самий зловісний залізничний переїзд. На момент трагедії Ендрю виповнилось 28 років, він був вже сім'янином, мав сина, але на картині він зобразив себе маленьким хлопчиком, яким і відчув себе в момент батькової смерті. Хлопчик мов би намагається втекти від чогось, що насувається на нього у вигляді велетенського загрозливого земляного горба. Поза хлопчика якась незграбна, він наче біжить і одночасно ледь переставляє ноги, які ніби



**Рис. 3. Ендрю Вайет. «Зима 1946»**

в'язнуть у ґрунті, ніби щось тримає їх, як це буває у кошмарному сні. Від хлопчика косо падає якась пошматована, загострена тінь (більше на картині тіні не падають ні від чого: хлопчик і його тінь самотні в цьому просторі), тінь ніби волочиться за ним, чіпляючись за ноги, хлопчик неначе намагається втекти й від власної тіні, як від свого альтер еґо (художник пізніше прокоментував, що він зобразив в картині свою розгублену, переповнену сум'яттям душу). Відчуваючи все це в картині інтуїтивно, я довго не міг зрозуміти, що ж мені нагадує цей загрозливий земляний горб. Врешті зрозумів – велетенську хвилю, аналог цунамі, що ось-ось накриє тебе з головою. Що підкреслюють і складки ґрунту зліва – мов брижі на поверхні води. При більш детальному перегляді ми помітимо, що багато напрямків, створених як різними об'єктами на картині, так і світло-тональними лініями, ведуть наш погляд вгору – до тієї точки на гребені схилу, за якою знаходиться «те», жахливе й неймовірне. Ця точка мов би заманює нас, тягнучи до себе, і з неї ж мов розливається, поширюючись на всю сцену, весь той жах... І ще багато інших асоціацій може породити ця проста на вигляд картина.

Але найцікавіше те, що зазвичай художники не продумують все це настільки детально й прискіпливо, як віднаходять пізніше мистецтвознавці і як це щойно зробив я, – вони великою мірою роблять це інтуїтивно: їх веде напівусвідомлюване чуття, яке пов'язане з просторовими переживаннями і буквально виліплює простір картини.

**Висновки.** Просторові переживання в моменти творчості – дуже часто зустрічаються в самозвітах творців.

Такі переживання зазвичай не просто супроводжують творчий процес, а й є ознакою своєрідного оперування інформацією, яке допомагає інтенсивному протіканню творчого процесу.

Особливості художньої творчості роблять ці просторові переживання не тільки її регулятором, але й інструментом та «будівельним матеріалом».

Втілення авторського задуму за допомогою візуально-просторових операндів, очевидно, підкоряється певними об'єктивним законам, які напівусвідомлювано використовує автор і які роблять можливим «прочитання» матеріалізованого задуму реципієнтом.

#### **ЛІТЕРАТУРА:**

1. J.P. Guilford The Nature of Human Intelligence. USA, McGraw-Hill, Inc., 1967.
2. Koestler, Arthur. The act of creation. USA, Last Century Media, 2014.
3. Edward de Bono. Lateral thinking: creativity step by step. Perennial library, New York, 1990.

4. Citations de Paul Souriau. <https://citations.webescence.com/citations/Paul-Souriau> (дата звернення: 23.09.2024).
5. Кравчина Т. В. Природа творчості та психологічні аспекти творчої особистості. <https://psj.oa.edu.ua/articles/2012/n20/Кравчина.pdf> (дата звернення: 24.09.2024).
6. Jacques Hadamard. *An Essay on The Psychology of Invention in the Mathematical*. USA, Publications Inc, 1954.
7. V. V. Nalimov. *Realms of the Unconscious The Enchanted Frontier*. USA, ISI Press, 1982.
8. Rugg, Harold Ordway. *Imagination*. New York, Harper & Row, 1963.
9. *Auguries of Innocence* by William Blake\_ The Poetry Foundation. URL: <https://www.poetryfoundation.org/poems/43650/auguries-of-innocence> (дата звернення: 24.09.2024).
10. Anke Bouma. *Lateral Asymmetries and Hemispheric Specialization: Theoretical Models and Research*. SWETS & ZEITUNGER b.v. Amsterdam / lisse, 1990.
11. Osip Mandelstam: poems. Shambhala Publications. Boulder. USA, Colorado, 1978.
12. Ribot Th. *Essay on the Creative Imagination*. UPL: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/26430/pg26430-images.html> (дата звернення: 24.09.2024).
13. Мороз Л.І., Власюк В.І. Мнемічні та креативні елементи в творчому процесі // *HABITUS*, науковий журнал з соціології та психології, № 60, 2004. с. 153–158. DOI <https://doi.org/10.32782/2663-5208> (дата звернення: 21.09.2024).
14. Immanuel Kant. *Critique of Pure Reason*. Publishing Company, Inc. USA, 1996.
15. *Space, Time and Number in the Brain: Searching for the Foundations of Mathematical Thought* // Foreword by Stanislas Dehaene and Elizabeth M. Brannon.
16. Rudolf Arnheim. *Art and visual perception: a psychology of the creative eye*. University of California Press. Berkeley and Los Angeles. California, Ltd. London. England, Printed in USA, 1974.
17. Rudolf Arnheim. *The dynamics of architectural form*. University of California Press, Ltd. London, England, Printed in USA, 1977.
18. Wassily Kandinsky. *Point and line to plane*. Dover Publications. New York, 1979.
19. Wassily Kandinsky. *Concerning the spiritual in art*. Dover Publications. New York, 2014.
20. Андрухович Юрій Ігорович. *Московіада*. Лілея-НВ, Івано-Франківськ, 2000.
21. *The Brain – is wider than the Sky* by Emily Dickinson – Famous poems, famous poets. – All Poetry <https://allpoetry.com/The-Brain--is-wider-than-the-Sky> (дата звернення: 23.09.2024).
22. *Christina's World* – Wikipedia. [https://en.wikipedia.org/wiki/Christina%27s\\_World](https://en.wikipedia.org/wiki/Christina%27s_World) (дата звернення: 24.09.2024).
23. *Winter 1946* – Wikipedia. [https://en.wikipedia.org/wiki/Winter\\_1946#Creation](https://en.wikipedia.org/wiki/Winter_1946#Creation) (дата звернення: 24.09.2024).