

ТЕМПОРАЛЬНІ ЧИННИКИ ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ: ПСИХОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

TEMPORAL FACTORS OF ARTISTIC CREATION: PSYCHOLOGICAL ASPECT

Тема даної статті – темпоральні переживання митця в процесі його художньої творчості. Будучи втілені митцем у художній твір, вони є могутнім засобом донесення авторського задуму до споживача (реципієнта).

У статті аналізується феноменологія темпоральних переживань автора в процесі його роботи над мистецьким твором та способи їх прояву на різних етапах художнього процесу. Окреслюється їх пов'язаність з іншими переживаннями митця в ході творчого акту (в першу чергу, просторовими). Відслідковується, яким чином незвичайні суб'єктивні ефекти плину часу, що фіксуються багатьма творцями в ході творчого процесу, корелюють з художнім задумом автора, з основною концепцією його твору та як вони матеріалізуються в закінченому творі. Зазначається, що такі темпоральні переживання, матеріалізовані в готовому творі засобами, специфічними для даного виду мистецтва, слугують могутнім важелем зосередження уваги реципієнта, а також введення його у специфічний змінений стан свідомості, який сприяє найкращому сприйняттю авторського задуму. Проаналізовані специфічні для різних видів мистецтва способи матеріалізації темпоральних переживань творця, які в подальшому можуть бути «декодовані» споживачами художнього твору.

Резюмовано, що, темпоральні переживання під час творчого процесу разом з тісно пов'язаними з ними просторовими і кінестетичними переживаннями є важливими елементами художньої творчості: вони виконують орієнтовно-регулюючу та інструментальну роль і слугують важливими чинниками творчого процесу автора, а будучи матеріалізовані в художньому продукті, стають ефективними методами впливу на реципієнта.

Ключові слова: *художня творчість, темпоральні переживання в ході творчого про-*

цесу, використання часу та простору в мистецтві, темпоральні чинники творчості, матеріалізація задуму художника.

The topic of this article is the temporal experiences of the artist in the process of his/her artistic creativity. Being embodied by the artist in a work of art, they are a powerful means of conveying the author's intention to the consumer (recipient). The article analyses the phenomenology of the author's temporal experiences in the process of working on an artistic work and of ways of their manifestation at different stages of the artistic process. The author outlines their connection with other experiences of the artist during the creative act (primarily spatial ones). It is traced how the unusual subjective effects of the passage of time, recorded by many creators during the creative process, correlate with the author's artistic intention, with the main concept of his work and how they materialise in the finished work. It is noted that such temporal experiences, materialised in the finished work by means specific to this art form, serve as a powerful lever for focusing the recipient's attention, as well as introducing him/her to a specific altered state of consciousness, which contributes to the best perception of the author's intention. The author analyses the ways of materialisation of the creator's temporal experiences specific to different types of art, which can be further 'decoded' by the consumers of the artwork.

It is summarised that temporal experiences during the creative process, together with closely related spatial and kinesthetic experiences, are important elements of artistic creativity: they play an orientation-regulating and instrumental role and serve as important factors in the author's creative process, and being materialised in an artistic product, they become effective methods of influencing the recipient.

Key words: *artistic creativity, temporal experiences during the creative process, use of time and space in art, temporal factors of creativity, materialisation of the artist's intention.*

УДК 159.923

DOI <https://doi.org/10.32782/2663-5208>.

2024.66.22

Власюк В.І.

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

З інтроспективних звітів творців ми дізнаємось про те, що на різних етапах мистецького процесу спостерігаються не лише незвичайні просторові й кінестетичні ефекти, але й тісно пов'язані з ними екстраординарні темпоральні переживання: суб'єктивний час плине з різною швидкістю – прискорюється або сповільнюється, а часом і зовсім зупиняється. Відчуття часу на якомусь етапах може зовсім зникати, коли творець заглиблюється у творчий процес настільки, що не відчуває годин, які минають («І вічність за одну годину» Вільяма Блейка – «And Eternity in an hour») [1]. Час може деформуватись до такого стану, що автор миттєво охоплює поглядом досить тривалі частини свого твору: відбувається симультанний синтез, свого роду спресовування темпоральної

інформації (Моцарт: «Потім я охоплюю його [твір] єдиним поглядом, як хорошу картину або красивого хлопчика, я чую його в своїй уяві не послідовно з деталями всіх партій, але все цілком в ансамблі» [2, с. 16–17]).

Хоча стосовно присутності, а тим більш пов'язаності темпоральних і просторових елементів у різних видах мистецтва повної однастайності серед дослідників мистецтва немає, свідомство чому – фундаментальна праця Готхольда Ефраїма Лессінга «Лаокоон, все про межі живопису та поезії», написана ще в середині 18 сторіччя. Протиставляючи в ній поезію живопису (ширше – образотворчому мистецтву), Лессінг приходять до висновку «Отже, залишається непорушним таке положення: часова послідовність – царица поета, про-

стір – царина живописця» [3, с. 91]. З того часу суперечки навколо «просторових» і «часових» видів мистецтв не припинялись. А на межі 19 і 20 століть взагалі виникли конкуруючі течії «timists» і «spatialists» [4, с. 9], тобто «таймістів» (часовиків) і «спейсіалістів» (просторовиків).

Не втручаючись у суперечки прихильників цих конкуруючих поглядів, спробуємо подивитись на проблему не з мистецтвознавчої, а з суто психологічної точки зору. При такому погляді немає суттєвої різниці між реально спливаючим часом (як означенням проміжку між окремими подіями, що йдуть одна за одною, – наприклад, окремими словами в ході читання чи окремими тактами музичного твору) і часом суб'єктивним, який при сприйнятті навіть статичних об'єктів може відчуватись нами просто у вигляді означення часового вектору (коли, наприклад, ми розглядаємо скульптуру лучника, чиї напружені пальці за мить відпустять тятиву, і наша уява домальовує цю мить, коли стріла рвонеться вперед). Тобто саме лише означення руху здатне викликати ті ж відчуття, що й реальний рух (це багато в чому подібне до відомого в психології ефекту ідеомоторики). Франко Чіруллі говорить саме про це, коли, не згоджуючись з відмовою образотворчим мистецтвам у темпоральності, пише про «уявне оживлення» твору глядачем і його «життєподібний рух». «Відчуття руху одразу ж обов'язково є часовим» – говорить він, згадуючи, що саме про таку «темпоралізацію» скульптури писав Вінкельман (з яким власне й дискутував Лессінг), а пізніше – Гемстергайс і Гердер. Франко Чіруллі говорить про «динамізацію» образу за допомогою трансформуючої роботи уяви гля-

дача і «кінетизацію» як спосіб, яким «під поглядом глибоко зануреного глядача контури статуї втрачають свою фіксованість і тремтять» (5, с. 38–43). А погляд на проблему з врахуванням ще й ролі синестезій, які пов'язують відчуття різних модальностей, взагалі стирає чіткі кордони між «просторовими» та «часовими» мистецтвами: представники «типово просторових» мистецтв оперують термінами, характерними для мистецтв «чисто темпоральних» і навпаки. Так, у «темпоральному мистецтві» музики поняття «висока нота» – це не абстрактна метафора, запозичена з опису простору: нота «сі» дійсно сприймається нами як щось таке, що піднімається, злітає над нотою «до» цієї ж октави, а вираз «густий бас» дійсно провокує в нас відповідні тактильно-кінестетичні переживання, як і словосполучення «тонкий голос». Аналогічно і в образотворчих мистецтвах, вживаються темпоральні терміни, більш характерні для музики: «ритм», «динаміка», «звучання [кольору]», «[кольорова] гама» «гармонія», «дисонанс». Французький спеціаліст з теорії інформації Абрахам Моль пропонує геометричну схему представлення музичних об'єктів в просторі трьох вимірів, яка пов'язує воедино темпоральні й просторові елементи [6, с. 111, Fig. IV-3, з перекладом на українську] – рис 1.

Сьогодні застаріла і ще одна колишня теза про деяку ефемерність часу в творах мистецтва, порівняно з простором (мить, що минула під час виконання, наприклад, музичного твору, не повернеш, а просторові елементи в живописі чи в скульптурі зберігаються в матеріалізованому вигляді). З появою звукозапису (що аналогічне появі писемності, яка

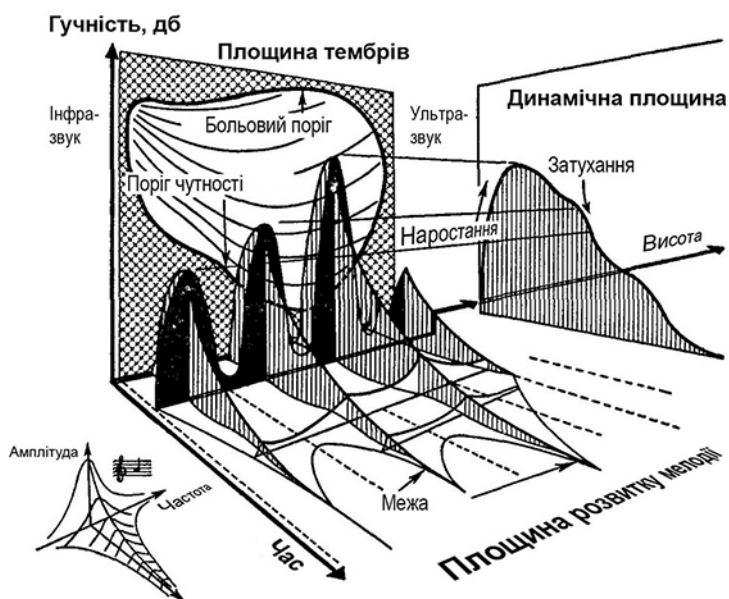


Рис. 1. Абрахам Моль. Геометрична схема музичних об'єктів у просторі

дозволила записувати усні оповіді), а пізніше з появою кінематографу і відеозапису така «позаматеріальність» музики (а також театру, танцю чи пантоміми) стала міфом – час стало можливим не тільки зупиняти й повертати, але й змінювати (шляхом монтажу).

Темпоральна складова зримо відчувається у творах мистецтва естетично чутливими реципієнтами. Особливо помітна ця складова при порівнянні мистецьких творів різних епох, оскільки вони відображають характерне для кожної з цих епох сприйняття людиною часу, яке мінялось разом з розвитком цивілізації. На території колишньої Месопотамії археологи часто знаходять під залишками древніх споруд невинуваті грандіозні фундаменти, що йдуть глибоко в землю, також у землю закопувались невеликі статуї, а зображення царів закопувались в землю разом з написами. Зейнаб Бахрані [7, с. 175–176] вважає, що це є відображенням своєрідного сприймання месопотамцями часу: з одного боку, занурення в глибину є знаком поєднання з вічністю минулого, з іншого, – зображення царів разом з написами, які повідають про їх величні діяння, призначались не для сучасників, а для людей майбутнього, які можуть колись на них натрапити (і тексти фундаментів дуже чітко це пояснюють), і таким чином цей великий правитель був ланкою між минулим, що тягнеться назад у вічність, і майбутнім, що простягається нескінченно вперед. Очевидно, месопотамці сприймали час не як щось динамічне, плинне, а як застиглу, нескінченну вічність, в яку люди вмуровані, мов комахи в застигли шматки бурштину.

Дуже подібне переживання часу демонструють нам і зразки древньоєгипетського мистецтва. Єгипетські споруди, статуї й фрески, є одночасно фундаментально величними й статичними. Зображення на архітектурних елементах чи в гробницях будуються по фризовому принципу, ви не знайдете там динаміки в зображених фігурах – це, швидше, не подія, а статична візерунчаста композиція. Давньоєгипетські піраміди – то теж символ застиглої величі (піраміда, як і її силует – трикутник, є найбільш статичними фігурами).

В період грецької античності спостерігається крутий перелом у сприйнятті часу, що відображається і в тогочасному мистецтві. Зображення на грецьких амфорах теж будуються по фризовому принципу, але вже присутня виражена динаміка. Ще більш вона помітна в скульптурі («Дискобол», «Лучник», «Лаокоон»...). Те ж ми спостерігаємо і в давньоримській скульптурі. Грецька і римська архітектура теж – не застигла вічність, а гра формами й розмірами. Починаючи з античності, люди почали сприймати себе не полоненими часу, а активними діячами. Це дуже корелює

з ідеями Карла Ясперса, який стверджує, що в період з VIII по II століття до нашої ери стався циклопічний потрясіння в самому мисленні й самоусвідомленні людства, які привели до формування того типу людини, який існує й дотепер [8, с. 8–29, 60–71]. Ясперс назвав цей період «осьовим часом» – свого роду віссю світової історії. Саме тоді, пише він, стався найрізкіший поворот в історії, час «духовного основоположення людства» з відповідним переосмисленням людиною самої себе у цьому світі, яке відбулося одночасно в Китаї, Індії, Персії, Палестині, Греції. На противагу цілісному, неподільному сприйняттю світу і себе в ньому, характерному для попередніх епох, людина все ясніше починає бачити свою окремішність від оточуючого світу, перед нею відкривається жах реальності і власна безпорадність. Вона переживає свою екзистенційну самотність і, стоячи над прірвою, ставить радикальні питання, вимагає звільнення й порятунку. Усвідомлюючи свої межі, вона ставить перед собою вищі цілі, занурюючись у глибини самосвідомості. Вона починає відчувати себе не пасивним об'єктом вічного незмінного Космосу, а суб'єктом, діячем історії.

Середньовічна європейська естетика з її видовженими людськими фігурами вітражів і книжних мініатюр, архітектурою соборів з вертикально вгору спрямованими формами інтерпретує час зовсім по-іншому: наше призначення – прагнути від сьогодення (напівпримарного й скороминущого) до справжнього й вічного, до єднання з Богом як вищим незмінним Абсолютом.

Епоха Відродження повертає в мистецтво увагу до людини разом з різноманітністю об'ємних форм, виваженою, гармонійною динамікою і введенням перспективи з центральною точкою сходження, яку деякі тогочасні майстри перспективи інтерпретували як Божу сутність, відображення духовного центру, до якого тяжіє все суще, що таким чином повертає центр духовного тяжіння з трансцендентних висот до рівня людини. Цей духовний центр (перспективна точка сходження) знаходиться хоч і на рівні зору людини, але далеко попереду, на недосяжній лінії горизонту, що спонукає людину вічно рухатись та удосконалюватись, прагнути до ідеалу. Але це вже не ілюзорний рух до потойбічних висот, як у Середньовіччі – час знову починає сприйматись не як очікування кращого після смерті, а як земний рух з сьогоднішнього в майбутнє.

Стиль бароко, що запанував в період посилення авторитету церкви, розквіту імперій, утвердження абсолютизму і глобальних соціально-політичних змін у світі, є в якійсь мірі відображенням цих потрясінь: тогочасне мистецтво характеризується сліпучими ефектами, енергетикою й гіперболізованим динамізмом

(приклад – мистецтво Мікеланджело, який вважається засновником стилю). Відповідно й темпоральність, наприклад, в живописних творах бароко характеризується шаленою динамікою й неоднаковим, часто контрастним плином часу для різних елементів зображення. Стили ампір і рококо є свого роду модифікаціями бароко: перший – у бік більшої помпезності, другий – у бік більшої камерності з відповідними модифікаціями у супутньому переживанні часу, а наступний стиль класицизм є поверненням до гармонійної простоти античності, а відповідні темпоральні переживання, які він викликає, характеризуються спокійною гармонійністю й лінійним плином часу.

Наступний калейдоскоп художніх стилей, які розквітли з кінця 19 століття (від модерну, імпресіонізму й абстракціонізму до кубізму, сюрреалізму й поп-арту) багато в чому став наслідком інфляції класичних цінностей і суспільних потрясінь (включно з двома світовими війнами), що знайшло й своє темпоральне віддзеркалення у розпаді звичного сприйняття часу, в його нестійкості, текучості й невизначеності. А на початку 20 століття великий вплив на митців справила також Нова революція у фізиці часу й простору, коли час виявився відносним, простір – текучим, а причинність подекуди перестала бути константою. Це породило сучасні експерименти митців з формами і часовими ритмами, які продовжуються й зараз.

Але майстри мистецтва не просто пасивні суб'єкти соціальних перипетій, супутні темпоральні ефекти творчості яких ми можемо аналізувати постфактум – вони активно маніпулюють з часом для самовираження.

Наприклад, кінорежисер Андрій Тарковський неодноразово говорив, що кіно – це, в першу чергу, робота з часом. І навіть його книга називається «Ліпимо в часі: роздуми про кіно» [9].

У романі Марселя Пруста «Шлях Свана» (першій частині його епопеї «У пошуках втраченого часу») автор буквально зшиває розділені шари пам'яті головного героя, відновлюючи цілісність його особистості. А роль «темпоральної голки» може виконати, наприклад, шматочок печива «мадленка» в ложці з чаєм, ледь скуштувавши якого головний герой відчуває, що поточні тривоги й проблеми враз щезли, а його охопило невимовне щастя: «І враз життєві перипетії стали для мене байдужими, їхні катастрофи – безневинними, нешкідливими, а їхня стислість ілюзорною – це нове відчуття справило на мене той самий ефект, який має любов» [10, с. 47–50]. Герой усвідомлює, що причина відчуття, звісно, ж не в самій по собі ложці з печивом, що за цим – щось інше, глибше, а потім довго й безуспішно намагається проламати до причини крізь опір часу...

«І раптом спогад повертається» – він відчуває себе маленьким в кімнаті тітки Леоні, де вона пригощала його «мадленками», спершу вмо-чучи їх у горнятку липового відвару, він чує невимовний смак і аромат печива, відчуває, як воно тане на язичці, поєднуючи його з самим собою крізь товщу років...

Наступний приклад – з живопису. Джованні Карері, аналізуючи картину Караваджо «Покликання святого Матвія» [11, ст. 149–150], вказує на те, що художник, для втілення авторського задуму застосовує гетерохронію, зіштовхуючи між собою в одному сюжеті різні часи: на картині Христос разом зі святим Петром заходить до таверни, де Матвій в компанії приятелів веде суєтне буденне життя, для того, щоб закликати Матвія слідувати за собою. При цьому Матвій, разом з оточуючими його за столом людьми, одягнутий у звичайний для часів Караваджо одяг 16 століття, «тоді як Христос і святий Петро носять античне вбрання, щоб продемонструвати, що вони належать до іншого часу». Таким чином, резюмує Джованні Карері, «Караваджо, по суті, говорить нам, що Христос може з'явитися зараз і в будь-якому місці, щоб запросити чоловіків і жінок слідувати за ним» (рис. 2).

Незвичайні темпоральні ефекти, як і просторові, особливо яскраво проявляються, будучи тісно пов'язаними з загальним станом творця, в ключові моменти його художнього процесу: інкубацію, стан «передчуття», натхнення, інсайт. Американський дослідник Гарольд Рагг [2, с. 39] пропонує концепцію «трансламінальної сфери», найбільш сприятливої для творчості ділянки людського розуму, яка знаходиться «на критичному порозі континууму свідомого-несвідомого» і є «справжнім локусом творчої уяви». Саме особливості цієї сфери психіки дають можливість творцю досягнути реальність у всій її цілісності, що так важливо в художній творчості. Дійсно, як відмічає В. Налімов [12, с. 180], саме наше мислення, будучи за суттю своєю безперервним, входить у протиріччя з нашою дискретною мовою: «Звідси й постійно повторювані скарги (навіть поетів) на недостатність виразних засобів мови. Ритм у поезії... відображає спробу помістити безперервну складову в дискретні носії мови». Налімов згадує туманні легенди про таємничий народ лемурійців, «чия мова була схожа на дзюрчання струмка» [тобто лилася злитно-безперервно, без поділу на слова і речення], вважаючи це відгомонам дологічних, безперервних форм комунікації. Єдиними збереженими до сьогодні формами безперервної комунікації, він вважає пластичні форми мистецтва.

У трансламінальній же сфері, стверджує Рагг, розум перебуває в своєрідному парадоксальному трансopodobному стані розсла-



Рис. 2. Мікеланджело Мерізі да Караваджо. «Покликання святого Матвія»

блення і одночасної повної концентрації на творчій проблемі (relaxed concentration). Цей стан характеризується незвичайними просторовими і особливо темпоральними ефектами. Рагг знаходить аналог такого стану у традиційних східних техніках медитацій, йоги, дао і дзен, він бачить їх у піках творчого процесу західних мислителів – Ньютона, Гауса та інших.

Відмітимо, що по суті цей стан є нічим іншим, як деавтоматизацією звичних навичок, які занурюють нас у повсякденне життя з його вирішенням практичних проблем і досягненням проміжних результатів, що за визначенням не може не бути дискретним. Потрапляючи до трансламінальної сфери, розум тим самим вириває з круговерті повсякденності і стає частиною безперервно триваючого, континуального потоку справжньої реальності, де незвичайно сприймається простір і зовсім по-іншому плине час. Саме тому іноді так відсторонено, ніби перебуваючи в якомусь іншому вимірі, виглядають творчі люди, заглиблені в свої роздуми.

Художник, згідно Раггу, не спостерігає за реальністю збоку, як це відбувається в науці, а повністю занурюється в неї як у процес особистісно. Він не вихоплює, як вчений, з загального, цілісного і нерозривного потоку реальності окремі елементи, щоб «відпрепарувати» їх, порівнявши певні їх якості з певними якостями інших елементів, а потім знову вмонтувати в реальність і тим мов би спробувати «оживити». Ні, він сам від початку «вмонтовує» себе самого в потік реальності і, рухаючись в цьому потоці, відчуває його у всій його цілісності, не розчленовуючи і не «умертвляючи»

цим його складових. Художник не вивчає цю реальність поелементно, а емпатично «вчувається» в неї, використовуючи себе самого в якості «приладу для дослідження» і пізнаючи таким чином реальність у всій її цілісності, немислиму в науці. Правда, це пізнання своєрідне – можна сказати, що його інформативна повнота прямує до нескінченності, а логічна чіткість і структурованість при цьому прямують до нуля: ця інформація про світ континуальна, цілісна, а не дискретна, поелементна. Саме тому неможливо вичерпно описати вербально зміст картини чи, тим більш, музики, зате можна «вчутись» у твір, «приєднавшись» до нього і «впустивши в себе» – з тим, щоб «осягнути душею» (тобто без логічного препарування, а синтетично – одночасно всіма почуттями, всіма емоційними й інтелектуальними можливостями). Це і є єдино можливий шлях повного розуміння мистецтва. Специфічний ритм (матеріалізований візуально в живописі чи за допомогою звуків в музиці, наприклад) діє й на реципієнта: в процесі сприйняття ритм художнього твору вводить його в своєрідний трансopodobний стан, допомагаючи осягнути основну ідею твору.

Висновки. Темпоральні переживання, тісно переплетені з просторовими й тактильно-кінестетичними, відіграють велику роль у творчості митців, будучи не лише супутніми ефектами творчого процесу, а й його операндами. Маніпуляції часом задля втілення авторського задуму практикуються митцями всіх видів і жанрів мистецтва, а самі темпоральні переживання творця зазвичай залежать від характерного для даної епохи сприйняття часу суспільством.

Результати цього темпорального маніпулювання відображаються в готовому творі і можуть бути помічені естетично чутливими реципієнтами.

Найбільш незвичні часові ефекти спостерігаються в ключові моменти художнього процесу і відчуються художником як своєрідні просторові деформації на тлі незвичайного плину часу. Незвичайний часовий ритм провокує появу у митця парадоксального трансподібного стану, що допомагає творчому процесу. Будучи втіленими у закінчений твір, ці часові деформації можуть ввести у подібний, парадоксально сконцентрований стан свідомості також і реципієнта, допомагаючи йому досягнути ідею твору.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Auguries of Innocence by William Blake_ The Poetry Foundation.URL: <https://www.poetryfoundation.org/poems/43650/auguries-of-innocence> (дата звернення: 29.10.2024).
2. Jacques Hadamard. An Essay on The Psychology of Invention in the Mathematical. USA, Publications Inc, 1954.
3. Gotthold Ephraim Lessing. Laocoon; an essay on the limits of painting and poetry. Indianapolis, Bobbs-Merrill Company Inc., 1962.
4. Agnieszka Graff. This Timecoloured Place: the time-space binarism in the novels of James Joyce. Peter

Lang GmbH. Internationaler Verlag der Wissenschaften. Frankfurt am Main, 2012.

5. Franco Cirulli. Bridging Space and Time Winckelmann's Theory and its Aftermath (1754-78) // Space and Time in Artistic Practice and Aesthetics: The Legacy of Gotthold Ephraim Lessing. Edited by Sarah J. Lippert. I.B.Tauris & Co. Ltd, London, New York, 2017.
6. Abraham Mole. Information Theory and Esthetic Perception. University of Illinois Press Urbana, Chicago and London, 1968.
7. Zainab Bahrani. The Phenomenal Sublime: Time, Matter, Image in Mesopotamian Antiquity // Time in the History of Art: Temporality, Chronology, and Anachrony. Edited by Dan Karlholm and Keith Moxey. Routledge, Taylor & Francis Group, New York, 2018.
8. Karl Jaspers. The Origin and Goal of History. Routledge, Routledge Classics, New York, 2021.
9. Andrey Tarkovsky. Sculpting in time: reflections on the cinema. Alfred A. Knopf, New York, 1987.
10. Marcel Proust. Swann's Way. Webster's French Thesaurus Edition. ICON Group International, Inc 2006.
11. Giovanni Careri. Heterochronies. The Gospel According to Caravaggio // Time in the History of Art: Temporality, Chronology, and Anachrony. Edited by Dan Karlholm and Keith Moxey. Routledge, Taylor & Francis Group, New York, 2018.
12. Nalimov, V. V. In the labyrinths of language: a mathematician's journey. USA, Philadelphia: ISI Press, 1981.
13. Harold Rugg. Imagination. New York, Harper & Row, 1963.