

РОЗУМІННЯ ТВОРУ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ЯК ПСИХОЛОГІЧНА ПРОБЛЕМА

UNDERSTANDING A WORK OF VISUAL ART AS A PSYCHOLOGICAL PROBLEM

Стаття присвячена психології розуміння твору образотворчого мистецтва. Оскільки сам термін «розуміння» дуже багатозначний, цей феномен може розглядатися з різних точок зору. Найбільш розробленими та загальноприйнятими аспектами розуміння можна вважати у галузях комунікації, освіти, науки, філології, перекладацької діяльності, літературної творчості, стосовно ж образотворчого мистецтва спостерігається найбільша розбіжність у трактуванні цього терміна. Хоча сам він широко вживається і самими творцями, і глядачами (реципієнтами) художнього твору, і дослідниками та «професійними інтерпретаторами» творів образотворчого мистецтва – зідами художніх музеїв, мистецтвознавцями, психологами, спеціалістами з естетики, філософами тощо. При цьому дуже часто кожен з них вкладає дещо інше значення у поняття «розуміння». Тому стаття, окрім іншого, присвячена конкретизації самого терміна «розуміння» стосовно творів образотворчого мистецтва.

У статті розглянуті складні проблеми розуміння мистецтва, пов'язані з особливостями візуального мислення художника і способами його матеріалізації у мистецьких творах, з величезною роллю особистісного фактору у мистецькій творчості та впливу на процес розуміння різноманітних соціально-історичних, культурних та ситуативних факторів. У зв'язку з цим у статті проаналізовані принципова можливість і межі однотипного, спільного для більшості людей розуміння мистецьких творів на тлі маси факторів, що впливають на їх сприйняття й розуміння. Тобто стаття великою мірою присвячена проблемі існування певних інваріантних елементів у творчості художника та наявності таких елементів у закінченому мистецькому творі, що полегшує його розуміння глядачами.

Ключові слова: феномен розуміння в мистецтві, фактори, що впливають на розуміння мистецького твору, розуміння як процес комунікації в системі «художник – мистець-

кий твір – глядач», інваріанти художньої творчості.

The article is devoted to the psychology of understanding a work of visual art. Since the term 'understanding' itself is very ambiguous, this phenomenon can be viewed from different perspectives. The most developed and generally accepted aspects of understanding can be found in the fields of communication, education, science, philology, translation, and literary creativity, while the greatest discrepancy in the interpretation of this term is observed in relation to visual arts. Although it is widely used by the creators themselves, the viewers (recipients) of a work of art, and researchers and "professional interpreters" of works of visual art – art museum guides, art historians, psychologists, aestheticians, philosophers etc. At the same time, each of them very often attaches a slightly different meaning to the concept of «understanding». Therefore, among other things, this article is devoted to clarifying the term 'understanding' as it applies to works of visual art. The article examines the complex problems of understanding art, related to the peculiarities of the artist's visual thinking and the ways it is materialized in works of art, with the enormous role of the personal factor in artistic creativity and the influence of various socio-historical, cultural and situational factors on the process of understanding. In this regard, the article analyses the fundamental possibility and limits of a uniform understanding of works of art common to most people against the backdrop of a multitude of factors that influence their perception and understanding. In other words, the article is largely devoted to the problem of the existence of certain invariant elements in the artist's work and the presence of such elements in the finished work of art, which facilitates its understanding by viewers.

Key words: phenomenon of understanding in art, factors influencing the understanding of a work of art, understanding as a process of communication in the "artist – work of art – viewer system", invariants of artistic creativity.

УДК 159.923

DOI <https://doi.org/10.32782/hbts.75.1.30>

Стаття поширюється на умовах
ліцензії CC BY 4.0

Власюк В.І.

аспірант кафедри психології
Уманський державний педагогічний
університет імені Павла Тичини

Вступ. Термін «розуміння» увійшов у психологію порівняно недавно. Ця тема довгий час була прерогативою філософії, а в рамках теології була пов'язана з інтерпретацією релігійних текстів. Однак поступово поняття «розуміння» почало проникати і в психологію. Остаточно ж все змінилось з появою герменевтики (науки про тлумачення, інтерпретацію та розуміння текстів): «у герменевтиці словесний аспект розуміння розглядається як мистецтво пошуку прихованого смислу в тексті у напрямі від розуміння до пояснення, і навпаки» [6, с. 188]. Починаючи від робіт Ф. Шлейєнмахера, В. Ділтея, М. Хайдеггера, Г.-Г. Гадамера і до нашого часу герменевтика розвилась в окрему галузь психологічної науки, «розуміння» стало повно-

правним терміном психології, а словосполучення «розуміння текстів» почало поступово вживатись у більш широкому значенні, тобто не лише писемних, літературних, але й невербальних текстів. В українській науці проблему розуміння у тому чи іншому контексті розглядали Г. Костюк, Н. Чепелева, Н. Акімова, І. Ногачевська, Е. Івашкевич, Н. Шляхова, Н. Ігнатенко та інші науковці. Нині існує багато психологічних праць з теми розуміння в психології, які демонструють різні підходи до цієї проблеми і, відповідно, різні трактування самого цього терміна.

Так, Н. Акімова, проаналізувавши різні джерела, визначає 6 основних підходів до проблеми розуміння в сучасній психології: 1) розуміння як

пізнання; 2) розуміння як осмислення; 3) розуміння як інтерпретація; 4) розуміння як процес розв'язування задач; 5) розуміння як включення нових знань у досвід суб'єкта; 6) розуміння як усвідомлення [5, с. 14–16].

Сьогодні психологічні дослідження розуміння застосовуються у галузях освіти, комунікації, філології, семіотики та літературознавства, у перекладі та в комп'ютерних технологіях (зокрема, під час проектування штучного інтелекту) тощо. Однак, як не дивно, хоча психологія розуміння, починалась із герменевтичного аналізу саме літературних текстів (спочатку релігійних, а пізніше – світських, белетристичних), психологічних досліджень розуміння в мистецтві, як визнають деякі автори, не так багато, як можна було б очікувати. Так, у монографії В. Знакова, на яку посилається Наталія Акімова [5, с. 12], можна знайти таке зауваження: «Психологія мистецтва посідає <...> особливе й водночас парадоксальне місце. За загального неослабного інтересу до цієї царини пізнання і сфери людського буття в психологічній літературі представлено напрочуд мало експериментальних і особливо теоретичних досліджень, присвячених науковому аналізу створення, а також сприйняття й розуміння людьми художніх творів <...> проблема розуміння творів мистецтва як їхніми творцями, так і реципієнтами досі залишається маловивченою».

Тут слід уточнити: власне, робіт, присвячених розумінню творів мистецтва (як зарубіжних, так і вітчизняних авторів), існує багато, але лівова частка з них – це дослідження мистецтвознавчі, культурологічні, створені художніми критиками, естетичні, семіотичні, філологічні, філософські. Суто психологічних досліджень розуміння художніх творів серед них небагато. Причому в царині текстово-вербальної творчості – літературної, поетичної, драматичної – ситуація з психологічними дослідженнями розуміння все ж таки краща (згадаймо хоча б класичні психологічні дослідження Л. Потебні чи Л. Виготського), ніж ситуація з психологічними дослідженнями розуміння невербальних мистецтв, передусім творів образотворчого мистецтва. В такому аспекті образотворчого мистецтва, як розуміння твору мистецтва кінцевим споживачем – реципієнтом, для якого цей твір і був призначений, цей дефіцит особливо помітний.

Між тим для художньої творчості розуміння – фактор не просто важливий, а вкрай необхідний для самого існування й функціонування художнього твору. Якщо результат науково-технічної творчості, наприклад, може існувати й успішно функціонувати навіть без будь-якого розуміння з боку того, хто ним користується (людина може успішно використовувати мобільний телефон, тонометр чи комп'ютер, не маючи жодного уявлення про принципи їхньої роботи), то художній твір без його сприймання й «уrozumіння» реципієнтом просто не починає жити. «Твір мистецтва є завершеним лише тоді, – пише Джон Дьюї, – коли він діє на інших людей, крім того, хто його створив».

Дж. Дьюї пише про так звані триадичні взаємини між творцем, його твором і кінцевим споживачем: «Зовнішній об'єкт, продукт мистецтва, є сполучною ланкою між художником і аудиторією. Навіть коли художник працює на самоті, всі три терміни наявні. Твір існує в процесі створення, і художник повинен стати замісником аудиторії, яка його сприймає. Він може говорити лише тоді, коли його твір звертається до нього як до того, до кого звертаються через те, що він сприймає» [11, с. 106].

Таким чином, кінцевий адресат творчого продукту, його реципієнт, є таким самим учасником творчого процесу, як і автор художнього твору. Хоча деякі творці іноді можуть заявляти, що творять для власного самовираження і не потребують зворотної реакції, насправді це зазвичай своєрідне кокетування, оскільки художня творчість діалогічна за своєю природою. Ось що писав про це кінорежисер Андрій Тарковський: «Я просто не можу повірити, що художник може працювати лише заради «самовираження». Самовираження не має сенсу, якщо воно не зустрічає відгуку <...> Створення духовного зв'язку з іншими може бути лише болісним процесом, який не передбачає жодної практичної вигоди: зрештою, це акт самопожертви. То чи може це бути варте зусиль лише заради того, щоб почути власне відлуння?» [7, с. 40].

Триадичні взаємини «автор – художній твір – реципієнт» є фактором, що додає нові, суб'єктивно забарвлені невідомі до «формули пізнання мистецького твору». Це не єдиний з таких ускладнюючих розуміння факторів. В комплексі з питаннями вербальної інтерпретації художніх творів, а також мало дослідженої неусвідомлюваної частини творчості вона створює великі труднощі для аналізу розуміння у цій галузі. Більш того, складність проблеми, помножена на різновекторність підходів до її вирішення, іноді породжує ситуації, коли не зовсім зрозуміло, що ж взагалі мається на увазі під терміном «розуміння художнього твору». Таким чином, глибокі психологічні дослідження проблеми розуміння творів образотворчого мистецтва вбачаються актуальними.

Мета статті полягає в тому, щоб комплексно проаналізувати проблему розуміння твору образотворчого мистецтва, конкретизувати сам термін «розуміння» стосовно цієї галузі, накреслити шляхи подолання труднощів психологічного вивчення цієї проблеми, визначити основні опорні елементи, що допомагають адекватному розумінню твору образотворчого мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Найбільш яскраво особливості розуміння у галузі мистецтва помітні під час порівняння його з розумінням у творчості науковій, науково-технічній чи винахідницькій. Зрозуміти формулу, наукову гіпотезу чи теорію означає мати необхідні для цієї наукової галузі знання, бути знайомим з науковою термінологією та універсальним математичним апаратом, з характерними для цієї наукової галузі положеннями й законами, а також усвідомити логіку виве-

дення на їх основі кінцевих положень. Розуміння результату творчого процесу у винахідницькій творчості чи в науці є раціональною мисленнєвою операцією, таке розуміння завжди свідоме (можна сказати, що в цьому разі «розуміння» дуже близьке за змістом до «усвідомлення»). Такого роду розуміння не вимагає обов'язкової емоційної складової частини. Хоча це й не означає, що воно не супроводжується емоціями вчених чи реципієнтів, які знайомляться з результатами їхньої творчості. Це означає лише те, що розуміння результату винахідницької чи наукової творчості не залежить від емоцій реципієнта, об'єктивно воно залишиться таким самим, у якому б психологічному стані цей реципієнт не перебував і які б емоції не відчував. Найголовніше, винахід, як і нова наукова теорія, об'єктивно функціонуватимуть однаково, незважаючи на розуміння чи нерозуміння їх реципієнтами (звісно, вони можуть бути відторгнуті суспільством чи науковою спільнотою через консерватизм чи інші причини, тому не впроваджені в життя чи не включені в наявний науковий контекст, але це зовсім інший аспект проблеми, який не міняє того факту, що якби вони були взяті до уваги і впроваджені, то об'єктивно функціонували б незалежно від розуміння чи нерозуміння їх суспільством).

З творами мистецтва ситуація зовсім інша. Твір мистецтва, як було зазначено вище, об'єктивно націлений на реципієнта і не може функціонувати незалежно від його суб'єктивного світу. Отже, якщо операція розуміння (чи швидше, «урозуміння») мистецького твору жодним з реципієнтів не відбулась, якщо його зміст не віднайдений ними, твір «не спрацював», тобто не почав функціонувати. Точніше, він функціонує лише в суб'єктивному просторі однієї людини – самого творця, а поза межами цього простору, строго кажучи, твором мистецтва поки що не є.

Крім того, розуміння твору реципієнтом дуже залежне від багатьох чисто суб'єктивних його особливостей, абстрагуватись від яких він не може в принципі. Більш того, залежно, наприклад, від актуального психічного стану реципієнта, змінюється не тільки можливість «урозуміння» твору – для реципієнта змінюється й сам твір, він може стати зовсім іншим, хоча, звісно, змінюється він віртуально – лише в суб'єктивному просторі самого реципієнта. Однак оскільки твір мистецтва функціонує, розкриваючи свої можливості, не в реальному, об'єктивному світі, а лише у віртуальних інтра- та інтерсуб'єктивному світах, то характер розуміння твору реципієнтом змінює також і сам твір (у сенсі, що матеріальна «оболонка» твору (картина, написана книга, запис музики, фільм, відеозапис танцю тощо) буде існувати в незмінному вигляді, але те найголовніше, що в ньому приховане – його значення, сутність – буде різним залежно від різних реципієнтів і від їхніх актуальних психологічних станів.

При цьому сам акт розуміння не є повністю осмисленою раціональною мисленнєвою опера-

цією, яка категоризує новий інформаційний матеріал, включаючи його у власну систему знань, уявлень і цінностей (як у разі, наприклад, наукової творчості). Розуміння витвору мистецтва – це синтетичний акт, у якому деякі (часто найголовніші) елементи швидше «осягаються», ніж усвідомлюються. Наприклад, кінорежисер Андрій Тарковський пише про це так: «Термін «розуміння» позначає зовсім різні речі в цих двох сферах (*тобто в науці і в мистецтві*). Розуміння в науковому сенсі означає згоду на мозковому, логічному рівні; це інтелектуальний акт, подібний до процесу доведення теореми. Розуміння художнього образу означає естетичне прийняття прекрасного на емоційному або навіть надособистісному рівні» [7, с. 40]. Іншими словами, для А. Тарковського розуміння художнього твору означає його *релевантність власній системі естетичних цінностей реципієнта*.

Можна сказати, що розуміння художнього твору з цієї чи з подібних точок зору є свого роду збігом з ціннісною, світоглядною системою реципієнта. Не даремно люди, коментуючи свою реакцію на твір образотворчого мистецтва, часто говорять: «Це – моє» або «Не зачепило». Глядач може сказати і так: «Мені ця робота не подобається» або «Ця картина мене вразила». Віг може сказати просто: «Красиво!» або навіть «Я такого не розумію». І все це буде оціночними, суто емоційними судженнями (навіть останнє твердження за детального розгляду не виявиться інтелектуальним висновком). Якщо ми попросимо реципієнта все ж таки описати детальніше, що означає «подобається», «вразило», «красиво» чи «не розумію» щодо твору мистецтва, то отримаємо дуже обтічні, малоінформативні фрази – зрештою, все зведеться до опису ставлення реципієнта до твору, до збігу з його власним світосприйняттям та з його уявленнями про прекрасне (при цьому сам термін «прекрасне» теж, швидше за все, не буде раціонально поясненим). Коли людина говорить «Я такого не розумію» про витвори мистецтва, то вона має на увазі, що цей твір не збігається з її уявленнями про те, якими мають бути художні твори, що цей твір *не резонує* ні з чим в її світосприйнятті.

Якщо ж ми спробуємо якомога більш коректно й точно описати, що саме сприяло нашому розумінню, які ознаки самого твору стали причиною нашого «резонування» на нього, чому він розуміється нами як красивий, то побачимо, що як би детально й точно ми це не робили, повністю передати це словами не вдасться – завжди лишиться якась частина, що не може бути передана вербально.

Ця принципова неможливість вичерпного словесного опису змісту художнього твору не тільки реципієнтом, але й навіть самим творцем – ще одна велика проблема, яка стосується навіть текстових, літературних художніх творів, де слово є засобом творення. Так, Лев Толстой пише: «Коли б же я хотів сказати словами все те, що мав на

увазі висловити романом, то я повинен був би написати роман той самий, який я написав спочатку» [4, с. 49]. Що ж тоді говорити про твори образотворчого мистецтва, в яких інструментальні творення є візуальні, невербальні елементи? Все це може свідчити про те, що «розуміння» художнього твору відбувається частково неусвідомлено, так само, як частково неусвідомлено цей твір створювався і його автором.

Деякі з митців і навіть дослідників художньої творчості взагалі наголошують на тому, що термін «розуміння» в його звичайному значенні взагалі не застосовуваний до мистецького твору, оскільки мистецтво можна лише осягнути інтуїтивно. Так, А. Тарковський говорить, що мистецтво – «це стан душі, а не спосіб мислення. Наука заснована на досвіді, тоді як сприйняття образів визначається динамікою одкровення <...> Мистецтво не мислить логічно <...> воно висловлює свій власний *постулат віри*» [7, с. 40–41]. Роберт Нельсон вважав, що «процес створення творів мистецтва схильний бути незбагненим» [12, с. 104].

В ході дискусії щодо творів образотворчого мистецтва ми можемо отримати парадоксальні висловлювання на кшталт «Так, на цій картині дійсно все правильно, досконало прописано, і композиція грамотна, і кольорова гама приваблива, цікавий сюжет і персонажі, все красиво, наче й вцепитись нема до чого, а от щось не те, не чіпляє». Це є наочною ілюстрацією зауваження фізика Є. Фейнберга: «В гуманітарних науках можливе висловлювання, немислиме в математиці: «Так, Ви довели, але я внутрішньо не можу з цим погодитися»» [9, с. 40].

Все це пояснює безперспективність намагання зрозуміти твір образотворчого мистецтва лише через свідомий аналіз теми, сюжету, використаних художником матеріальних засобів тощо. Це, на жаль, можна спостерігати на прикладі деяких не дуже професійних «тлумачів» художніх творів, які за задумом повинні допомагати їх розумінню широким загалом. Так, нерідко музейний гід, наприклад, коментуючи картину, просто перераховує поверхові, й без нього помітні кожному уважному глядачу речі («Зверніть увагу на спокійний зеленуватий колорит і на яскравий акцент червоної сукні жінки на задньому плані, який привертає нашу увагу, погляньте на цю ритмічну хвилеподібну композицію...») або ж оповідає деталі біографії художника чи історію створення ним полотна. Це не допомагає зрозуміти головне – сутність вкладеного художником у свій твір.

У країнах пострадянського простору такий метод аналізу зазвичай є пережитком «соцреалістичного», редуцціоністського підходу до образотворчого мистецтва, яке розглядалось як процес простого ілюстрування художніми засобами заздалегідь продуманої вербальної концепції. Ця концепція мислилась повністю усвідомлюваною і доступною для керування, в тому числі зовнішнього. Саме це малось на увазі під партійністю

мистецтва, а сама мистецька творчість мала відповідати поточній лінії партії та коливатись разом з нею. Такий підхід корелював із загальноприйнятим у тодішній психології перебільшенням ролі свідомого, словесно оформленого мислення, візуальному ж мисленню (а тим більш, неусвідомлюваним механізмам творчого процесу), приділялось набагато менше уваги. Сьогодні ж мало хто з психологів стане заперечувати визначальну роль візуального мислення для художньої творчості, а саме мистецтво іноді трактується як особливий, специфічний вид мислення – візуальної форми виробництва знань [8, с. 68, 197]. Тож вивчення особливостей візуального мислення може бути одним зі шляхів до аналізу образотворчого мистецтва.

З іншого боку, можна згадати слова знаменитого мистецтвознавця Герберта Ріда, який писав про так званий ефект миттєвості у сприйнятті твору мистецтва: «Я не вірю, що людина зі справжньою чуттєвістю коли-небудь стоїть перед картиною і після довгого процесу аналізу каже, що задоволена. Нам або подобається з першого погляду, або не подобається взагалі <...> Процес, який відбувається у глядача, є емоційним». Найуспішнішим психологічним поясненням такого миттєвого впливу Рід вважав ефект емпатії [10, с. 38]. Автор статті вже наголошував на тому, що одним з найважливіших методів психологічного аналізу творів образотворчого мистецтва є емпатичне проникнення, вживання в «тканину» художнього твору [1, с. 67–68]. Хоча перше емоційне, емпатично обумовлене враження від твору образотворчого мистецтва не скасовує того, що за подальшого його споглядання відбувається своєрідний емоційно-інтелектуальний аналіз, який теж є складовою частиною розуміння. Естетично чутливий реципієнт відзначить, що сприйняття твору мистецтва, який його привабив, відбувається саме подібним чином: спочатку – перша реакція захоплення, синтетичного, позитивно насиченого емоційного переживання без будь-якого обдумування, що дуже схоже на творчий інсайт або на «ага-реакцію» [14]; потім – вдивляння з обдумуванням, порівнянням, аналізом деталей, що чергується з «мікрореакціями» захоплення й естетичної насолоди, а в кінці – знову синтетичне сприйняття всього твору єдиним поглядом. Це дуже схоже на процес створення мистецького твору автором, у якого поява основного задуму твору може відбуватися шляхом раптового осяяння (інсайту), який являється мов би нізвідки – з неусвідомлюваних шарів психіки, що в подальшому змінюється періодами усвідомленої логічної обробки, які можуть чергуватися з новими «мікроінсайтами», а на фінальній стадії відбувається синтетичне об'єднання всього зробленого.

Ця подібність наводить на думку про те, що вивченню розуміння художнього твору може допомогти аналіз процесу його створення автором. Іншими словами, вивчення процесу художньої творчості, особливо на ранніх його стадіях, стадіях виникнення й розробки замислу, разом з аналізом

проміжних ескізів може бути ключем до вивчення механізму у розуміння твору реципієнтом.

Все ж таки найсильнішим ускладненням для розуміння твору образотворчого мистецтва є величезна роль особистісного фактору, що раніше вже частково розглядалось автором статті [3]. Можна сказати, що розуміння твору образотворчого мистецтва є складним синтетичним актом, у якому задіяні, одного боку, автор, з іншого – реципієнт. У кожній з цих сторін задіяні різні рівні психіки та різні складові частини особистостей разом з різноманітними особистісними та ситуативними факторами. Умберто Еко, аналізуючи комунікацію в системі «автор – твір – реципієнт» із семіотичної точки зору, зазначає: «Автор повинен припустити, що сукупність кодів, на які він покладається, є такою самою, як і та, що є спільною для його можливого читача <...> Ніхто не може сказати, що станеться, якщо реальний читач відрізнятиметься від «середньостатистичного»» [13, с. 7–8]. На практиці такий повний збіг кодів, звичайно, малоімовірний, оскільки зовсім різні особистості – творця й реципієнта, поєднані між собою хиткими містком авторського твору (закодованого тільки автору притаманним способом, невідомим реципієнту), і на від початку загадковий для реципієнта «ментальний простір» автора ще й додатково накладаються різноманітні додаткові фільтри особистісних, етнічних і культурних особливостей, анамнезу особистісних історій, актуальних умов сприйняття твору, емоційного фону тощо. Ці фактори здатні кардинально змінити результат розуміння, тож віднайдені у мистецькому творі змісти можуть відрізнятися від одного реципієнта до іншого, а часом будуть навіть кардинально протилежними. Цілком закономірно, що у розуміння художнього твору, віднайдення вкладеного автором глибинного змісту може здатись неможливим в принципі.

Єдиним виходом з цієї ситуації бачиться припущення, що психічні простори творця й реципієнта можуть збігатись не буквально в усіх деталях, а лише в якихось основних сферах. Логічно дійти висновку, що це повинні бути якісь дуже загальні, основоположні принципи сприйняття, настільки універсальні, щоб бути притаманними різним, дуже відмінним між собою особистостям. Можна припустити, що для того, щоб відповідати всім цим умовам, наш гіпотетичний ментальний простір повинен лежати не тільки на дологічному, досвідомому шарі психіки але й, можливо, розташовуватися нижче її несвідомого шару, тобто перебувати не на психологічному, а на психофізіологічному, а, можливо, навіть і на нейрофізіологічному рівні. У свій час автор статті припустив, що цю роль можуть виконувати певні базові елементи художнього твору, в ідеалі притаманні кожній людині і людству загалом, що слугують свого роду інваріантами розуміння твору образотворчого мистецтва. Такими базовими елементами, на думку автора, могли б слугувати підкріплені синестезіями візуальні елементи зображення, здатні викли-

кати просторово-часові, кінестетичні й тактильні відчуття [2, с. 1277–1278].

Висновки. На основі дослідження можна дійти таких висновків.

Розуміння твору образотворчого мистецтва реципієнтом є вкрай важливим для самого твору, оскільки є умовою його існування й функціонування.

Слід визнати недостатнім нинішній рівень психологічних досліджень у цій галузі, що пояснюється факторами, які ускладнюють як розуміння художнього твору, так і психологічний аналіз цього процесу, як-от принципова неможливість повної вербалізації змісту твору (як реципієнтом, так і самим автором); багатшаровість художнього твору, включно з неусвідомлюваною складовою частиною, закладеною у твір автором; значна суб'єктивна складова частина крайніх елементів системи «автор – твір – реципієнт», яка посилена додатковими внутрішніми і зовнішніми «фільтрами», які ускладнюють адекватне взаєморозуміння в цій тріаді.

Шляхами вирішення проблем з психологічним аналізом розуміння твору образотворчого мистецтва, а також за допомогою реципієнтам у розумінні художніх творів є відмова від акценту на прямолінійному раціональному аналізі мистецького твору на користь його емпатичному сприйняттю; визнання багатшаровості художнього твору (включно з неусвідомлюваними шарами) та необхідності специфічних підходів до вивчення кожного з цих шарів (з обов'язковим акцентом на дослідженні особливостей візуального мислення); пошук глибинних базових елементів художнього твору, які слугують свого роду інваріантами художнього процесу і, будучи уречевлені в самій тканині твору, сприяють його розумінню в обхід різноманітних особистісних, етно-культурних та інших зовнішніх і внутрішніх «фільтрів».

ЛІТЕРАТУРА:

1. Власюк В. До питання методології психологічного аналізу образотворчого мистецтва. *Психологічні траєкторії*. 2025, № 2. С. 60–71. DOI: <https://doi.org/10.31891/PT-2025-2-6>. (дата звернення: 25.07.2025).
2. Власюк В. Проблема базових елементів психологічного аналізу твору образотворчого мистецтва. *Перспективи та інновації науки*. 2025, № 4 (50). С. 1268–1280. DOI: [https://doi.org/10.52058/2786-4952-2025-4\(50\)-1268-1280](https://doi.org/10.52058/2786-4952-2025-4(50)-1268-1280). (дата звернення: 25.07.2025).
3. Власюк В. «Проблеми психологічних досліджень мистецької творчості», на Міжнародній науковій конференції Передумови педагогічної та психологічної науки, Baltija publishing, Рига, 3–4.10.2024. С. 6–10. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-478-8-1> (дата звернення: 24.07.2025).
4. Лев Толстой про мистецтво. Збірник. Київ: Мистецтво, 1979.
5. Акімова Н. Теорії розуміння в сучасній психології. *Psychological Prospects Journal*. 2018. Вип. 32.

С. 10–22. DOI: <https://doi.org/10.29038/2227-1376-2018-32-10-22> (дата звернення: 23.07.2025).

6. Ногачевська І., Івашкевич Е. Психологічні традиції щодо проблеми розуміння художніх текстів. *Психологія: реальність і перспективи*. 2020. Вип. 14. С. 187–193. DOI https://doi.org/10.35619/prap_rv.vi14.168 (дата звернення: 24.07.2025).

7. Tarkovsky A. *Sculpting in Time*. University of Texas Press, 7th University of Texas Press print, Austin, TX, 2000.4. E. L. Feinberg. *Art in the Science Dominated World: science, logic and art*. 1987 by OPA (Amsterdam) B.V. All rights reserved. Published under license by Gordon and Breach Science Publishers S.A.

8. Art as a thinking process: visual forms of knowledge production (editors: Mara Ambrozic, Angela Vettese). Ram Publications, Berlin, Venice, 2013.

9. Feinberg E.L. *Art in the Science Dominated World: science, logic and art*. 1987 by OPA (Amsterdam) B.V. All

rights reserved. Published under license by Gordon and Breach Science Publishers S.A.

10. Herbert Read. *The Meaning of Art*. Rupa & Co, 1992.

11. Dewey J. *Art as Experience*. Capricorn Books, G. P. Putnam's Sons, New York, 2005.

12. Nelson R. *The jealousy of ideas: research methods in the creative arts*, 2009. URL: https://www.academia.edu/49256758/The_jealousy_of_ideas_research_methods_in_the_creative_arts (дата звернення: 24.07.2025).

13. Umberto Eco. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Indiana University Press, 1979.

14. William Braxton Irvine. *Aha! The Moments of Insight That Shape Our World*. IRL Press at Oxford University Press, Oxford University Press USA, Oxford, 2015.