



NEUROARTES:
МИСТЕЦТВО ПІЗНАННЯ ЛЮДИНИ

УДК 7.01:111]:7.03

К 26

В. Карпов, Н. Сиротинська. Neuroartes: мистецтво пізнання людини. Київ: НАКККІМ, 2019. 106 с.

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 ілюстрація картини
художника Вадима Михальчука “Квадратне сонце”, 2006 р.

Рекомендовано до друку

Вченою радою Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
Протокол № 8 від 26.02.2019 р.

У монографії висвітлюється 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 та естетичні уподобання. Це визначило формування нового наукового напрямку *нейроарту* як свідчення нелінійної картини світу в контексті сучасних технологічних інновацій.

Для мистецтвознавців, культурологів, філософів.

Viktor Karpov, Natalia Syrotunska. NEUROARTES: the Art of the Cognition of the Man. Kyiv. NAKKKIM, 2019. 106 p.

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.

ЗМІСТ

Вступ. QUO VADIS? Куди йдеш?

Розділ 1. ALEA IACTA EST. Жереб кинуте.....

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

1.2. Нитка Аріадни. Мандрівка лабіринтами культури.....

1.3. Задзеркалля уяви. Нейронауковий вимір сучасних арт досліджень.

Розділ 2. ALIUS ET IDEM. Інше й водночас те саме.....

2.1. Діалоги крізь час. Первісне мистецтво у сучасному світі.....

2.2. В епіцентрі Всесвіту. Гравітація середньовічних форм.....

Розділ 3. SUB SPECIE AETERNITATIS. З погляду вічності.....

3.1. Відблиски печери. Нейропластичність платонівського міфу.....

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

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

AD LUMINIS ORAS. До берегів світла.....

AD FONTES. До джерел.....

Abstract

Content

ВСТУП. QUO VADIS?

(Куди йдеш?)

*Надати форму плинній матерії,
з якої утворені наші сни,
- це завдання непосильне.*

Х.Л. Борхес¹

Сон. «Куди прямує Перевізник?» – відповідь на це запитання ховається у Лабіринті, у безлічі розпорошених в часі ймовірностей і можливостей – настільки розмаїтих, наскільки спроможна людська уява. Саме в ній зародилося сріблясте марево тихоплинної течії, що у 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 виснувала довкола нього моторошну легенду. В 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 в темряву в очікуванні окликів людської душі. За невелику плату він перевозить її у підземне царство Аїда і знову зникає у 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, ймовірно, помаранчево засліплює квадратне сонце, а душа пересівається крізь сяйво променистої позолоти. В цей момент ріка, немов нитка Аріадни, пронизує завісу буття й розчиняється у безмежжі яскравого світла, у незбагненному вимірі

¹ Борхес Х.-Л. У колі руїн / Борхес Х.-Л. Алеф. Харків, 2008, с. 186.

божественного Ніщо. Перехід крізь цей вимір і стане відповіддю на запитання «Куди прямує Перевізник?» та визначить найважливіше – «Хто зустрине його за межею?».

Вода. Як фізичне явище вода визначається досконалою безбарвною речовиною, що існує у трьох станах – твердому/лід, рідкому/вода і газоподібному/водяна пара, тому здійснює у 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 і не проявлена, і Дух Божий ширяв над Водами (Буття, 1:2). Ймовірно в 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 усе людське, що засвідчує епос різних народів, в тому числі 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 вибраний 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 муrom, і визволив Господь того дня Ізраїля з єгипетської руки» (Вихід, 14: 29). Відтоді розпочнеться новий етап блукання пустельними лабіринтами, допоки в Ріці Йордан вперше здійсниться таїнство духовного переродження - хрещення 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 і розчинилася у помаранчевому безмежжі, а перероджена людина пірнула у сяйво божественного Ніщо. Ймовірно, перехід крізь цей вимір відповідь на питання – «Куди прямує Перевізник?» і знову повторить найважливіше – «Хто зустрине його за межею?»

Людина. Вона вперто і впевнено досягаючи мети, несвідомо опирається на максимум Піндара - «Стань тим, ким ти є», підхоплену Фрідріхом Ніцше і визначену основою для перетворення особистості на Надлюдину. Відтак осягнення таємниці людської сутності

залишалося провідною для найвизначніших філософів різних епох. Ймовірно, вирішення криється в едемських часах сотворення людини на *Образ* Божий і *Подобу* – людини безсмертної, творчої і наділеної свободою. Це стало її суттю і призначенням, а, водночас, і поясненням визначальної бінарності світосприйняття. Опозиційність добра/зла, хибного/істинного, чорного/ білого довгий час супроводжувала людство на всіх етапах еволюції. І в цьому поступі виразно проглядається прадавня матриця *Образу* і *Подоби*.

Образ Божий проявлявся, насамперед, у безсмерті людської душі, в її властивості пізнавати світ, в емоційному пережитті і жертвовності, у призначенні свідчити Творця на землі у духовній схожості. В цьому довершеному стані й сама людина як вінець творіння поставала творцем, наповнювала світ красою і мистецтвом, залишала непорушний слід у зведених храмах і містах, в музиці та поезії, у всій повноті барв усвідомлення радості існування. Все це набувало особливої повноти в уподібненні Творцеві і осягненні Подоби Божої завдяки добродійному життю, зокрема, «преподобними» називали ченців, прославлених за подвижництво. Відтак здатність творити і 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 в захищеному центрі, а другий нечутно шурхотить під ногами. Ймовірно, відшукавши його у сутінках, зрозуміємо, куди прямує Перевізник і Хто зустріне його за межею.

РОЗДІЛ 1.
ALEA IACTA EST.
(Жереб кинуте)

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.
Х.Л. Борхес²*

Знакова за своєю суттю Ріка Йордан ніколи не вважалася рікою підземного царства Аїда, хоча завершує свою тихоплинну ходу ізраїльськими землями у Мертвому морі. Ймовірно, 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 чисельні алюзії у літературі та малярстві, а навіть і 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 старозавітня оповідь свідчить про первинність довіри Творцеві, оскільки Ковчег будувався задовго до того, як водна стихія

² Борхес Х.-Л. Про Честертон / Борхес Х.-Л. Алеф. Харків, 2008, с. 432.

почала заповнювати землю. І тільки це допомогло праведному Ноеві витримати всі труднощі, взяти на себе особисту відповідальність за майбутнє і 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 ковчега з дерева” (Буття 6: 13-14).

Суть цих слів у різній формі розкривається у чисельних 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 змінами. В 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). Тож вже саме будівництво Ковчега було виразним спротивом довколишнім звичаям і відображало й дотепер актуальну модель протиставлення особистісного вибору панівним суспільним нормам. В певний спосіб і сучасна людина як ніколи борсається у потужному інформаційному океані, у хвилях, які нечутно змивають особистісне, буквально «промивають» мозок, маніпулюють суспільними смаками, політичними уподобаннями тощо.

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 більш не буде потопу, щоб землю нищити” (Буття 9: 13-16). Цікавим фактом укладання завіту є використання образу *веселки*, якій передрікалася важлива місія на подальші часи: “І буде веселка у хмарі, і побачу її, щоб пам’ятати про вічний заповіт 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 і 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 веселка зображалася як атрибут Божої слави, підтвердження прощення і відродження.

Варто зазначити, що Господь укладав завіт не лише з Ноем, а також з Адамом, Єнохом, дітьми Ізраїля, Легієм (див. 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 і увиразнило знакову подію, надало їй додаткової переконливості. На зміну смертельному жахіттю у 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*³.

Емоційна виразовість старозавітного переказу засвідчує особливу роль естетичної складової у сприйнятті та відображенні подій. Ймовірно, від цього моменту людина усвідомила велич Творця не лише як символ могутності й милосердя, а й Краси. В майбутньому християнські теологи вважатимуть «Красу» одним із найулюбленіших імен Господа, а Бог сам у собі

³ Грецький термін *Καλός*, який переважно перекладають як *прекрасний* чи *гарний*, має широке семантичне поле і охоплює увесь простір семантики – моральну красу, фізичну красу, функціональну придатність (див.: Платон. *Бенкет* / переклад Уляна Головач. Львів: Вид-во УКУ 2005. С. 143.

визначатиметься повнотою Краси у нероздільному онтологічному й особистісному значеннях⁴.

Подібно мислили великі богослови і 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 у цей духовно осяйний і повнозвучний ідеал спонукала святого до створення емоційно проникливих образів (Сповідь, X, 27): «Пізно полюбив я Тебе, Красно, 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. 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!»⁵.

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

«Яко Красен же и лѣпотен Сущий:

Во величних повеленіяхъ,

И всѣмъ просвѣщеніе посылающе спасително

Божественнымъ Духомъ»⁶.

Через багато століть Карл Юнг (1876-1961) написав: «Краса сакрального обряду є його невід'ємною рисою, людина не служила б Господеві сповна,

⁴ Дионисий Ареопагит. О божественных именах. О мистическом богословии. Санкт-Петербург, 1995. С. 109.

⁵ Св. Августин. Сповідь / переклад Юрій Мушак. Київ: Основи, 1996. С. 193.

⁶ Наведена і подальші цитати літургійних текстів подаються за Анфологіоном 1694 року, виданим у Львові.

коли б у своєму служінні зневажила Красу⁷, а богослов Олів'є Клеман (1921-2009) слушно підсумував: «Богослов'я ХХІ ст. обов'язково буде богослов'ям Краси, оскільки мова Краси є найбільш зрозумілою й близькою сучасній людині»⁸.

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

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

Цікаво відзначити, що в 2014 році нейронауковці Джон О'Кіф і норвезька пара Мей-Брітт та Едвард Мозери отримали Нобелівську премію за відкриття системи координат у гіпокамі, де міситься величезна просторова пам'ять. Основою відкриття стала мнемонічна техніка Симоніда (VI в. до н.е.), давньогрецького ліричного поета з острова Кеос, який відкрив

⁷ Юнг К. Ответ Иову. Москва, 1995. С. 291.

⁸ Клеман О. Отблески света: православное богословие красоты. Москва, 2002. С. 8.

фантастичну техніку, метафорично означену як «палац пам'яті»⁹. Ця техніка переконливо 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 і людство, поступово накопичуючи найяскравіші образи і метафори, що у більшості випадків виникали в сакральній царині і впродовж тисячоліть передавалися з уст в уста. Вони сприяли пізнанню довколишнього світу, моделювали суспільну поведінку і сукупно з обрядовими практиками намагалися поєднати реальний світ з трансцендентним виміром. За двотисячоліття існування християнського обряду, європейське суспільство також виокремило найважливіші біблійні образи і метафори, що визначили ціннісні орієнтири культурного розвитку людства.

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

Здавалося б, що події старозавітної притчі давно втратили актуальність, але її метафоричний світ міцно закарбувався в свідомості, тільки з плином часу прочитується цілком по-новому¹⁰. Особливо в сьогодні, коли

⁹ Сірман М. Таємне життя розуму: як ми мислимо, відчуваємо й вирішуємо / переклад Ю. Костюк. Харків, 2018. С. 210–211. (288 с.)

¹⁰ 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.

безперервне гойдання на хвилях невидимої повсюдної інформаційної стихії суттєво ускладнює будь який спосіб усамітнення людини в межах власного «ковчегу», крізь стіни якого постійно проникають зваби довколишнього світу. А розчинена у розмаїтті мистецьких форм *веселка* стала майже невпізнаною у палітрі видовищних кліше і нічим не пригадує моменту укладання *Завіту*. Ймовірно сучасне людство знову завмерло в очікуванні *голуба*, а до того минали довгі роки гри з кольорами неба, з формами і образами, що пробуджувало спомини та вимуровувало все нові і нові стіни лабіринтів з розгалуженими стежками. Тільки як знайти у сутінках ту нитку, яка приведе до центру – туди, куди прямує Перевізник...

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.*

Х.-Л. Борхес¹¹

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. В цей момент все розпочинається спочатку, але за нових обставин і з новими надіями. Подібно почувалися старозавітні ізраїльтяни, які покинули безвихідь єгипетської неволі і пройшли по суші Червоного моря поміж застиглих велетенських хвиль, що опісля потопили фараонове військо. Цей новий етап у житті

¹¹ Борхес Х.-Л. Історія вічності / Борхес Х.-Л. Алеф. Харків, 2008, с. 79.

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 засвідченені Завітом, але на цей раз закарбованому у кам'яних Скрижалях. В подальшому вони заклали основу для вибудування нових соціальних взаємин, обрядових форм і звичаїв¹².

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 у працях Леві-Строса¹³, К. Клакхона¹⁴, М. Гершковіца¹⁵ та багатьох інших дослідників. Натомість Кліффорд Гірц пропонує власний варіант трактування культури¹⁶. Він визначає її як чисто символічну систему – шляхом ізолювання її елементів та виявлення внутрішніх взаємин поміж ними із наступною характеристикою системи в цілому у відповідності 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 і укладають схему суспільно-культурного устрою із нижчезазначеними складовими:

¹² 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 і НОїв потоп і перехід Червоного моря названо у Новому Заповіті типами святої тайни хрещення, де хрещений символічно потопає у 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.

¹³ Леві-Строс Ж.-К. Первобытное мышление. Москва, 1999. 392 с.; Леві-Строс Ж.-К. Структурная антропология. Москва, 2008. 554 с.

¹⁴ Kluckhohn C. Culture and Behavior. New-York, 1962. 402 p

¹⁵ Herskovits M. Cultural Anthropology. Knopf, 1955. 569 p.

¹⁶ Гирц К. Интерпретация культур. Москва, 2004. 560 с.

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

2. *Базові структури* як світоглядні доміанти, архетипи і 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 зазначеній схемі розглянути різні періоди існування європейської цивілізації, виявляємо 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 із опорою на характерну ейдетичну виразовість з подальшим формуванням поняття краси і доцільності у всіх видах мистецтва античної доби.

Середньовіччя.

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

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

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

В добу Відродження розпочинається процес секуляризації і піднесення Людини як особистості, що інспірує появу нових культурних форм у християнське суспільство.

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» в 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)¹⁷, попри ідеал *vir eruditus*, людини освіченої в класицизмі – до месіанізму митців у добу Романтизму, схиляння перед креативною силою натхнення.

На межі XIX-XX століття завдяки поступу науки і розчаруванню суспільства в ідеалах, в культурі простежується трансгресивний перехід за межі усталених традицій, що привело до різкої зміни ціннісних орієнтацій¹⁸:

1. *Ідеологічні принципи*: Людська підсвідомість.

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

3. *Елементи або культурно-мистецькі форми*: естетика поліізмів, 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 сьогодення¹⁹.

Науковий поступ кінця XX – початку XXI століття приводить до наступного ущільнення граней людського існування:

1. *Ідеологічні принципи*: Людський мозок – як нейросистема.

¹⁷ Ларошфуко Франсуа. Мемуари. Максими. Москва, 1974. 541 с.

¹⁸ Личкова В. Трансгресія і художня творчість / В. Личкова. Дивосад культури: Вибрані статті з естетики, культурології, філософії мистецтва. Чернігів, 2006. С. 27–38.

¹⁹ 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.

2. *Базові структури*: світ як *Екран/Screen*, технологізація і «шоу» як домінанта суспільного глобалізованого простору.

3. *Елементи* або *культурно-мистецькі форми*: мистецькі форми і суспільні запити зосереджені довкола можливостей *Екрану* (телевізор, комп'ютер, телефон, планшет, смартфон тощо), що трактується як універсальна модель модерного світу з беззаперечним авторитетом Людини. Відтоді культивуються можливості *Екрану* впливати на нейропсихологічні рецептори людини, на підсвідомому рівні проектувати інформацію, що надалі екстраполюється на зовнішній світ. В результаті Людина опиняється у власноруч створеному світі, в якому мистецтво ототожнюється з внутрішнім станом, відображеним у зовнішніх образах. В 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 мистецтва²⁰.

Відлік входження Людини у світ власної ірраціональної сутності – підсвідомості, можна пов'язати із трансгресивним культурним зламом на межі XIX-XX століть, що проявилось у появі неймовірних мистецьких комбінацій, що спроектували культурне тло майбутніх десятиліть. Така ситуація пов'язана із внутрішньою зміною самої Людини, яка постала у новому образі, про що влучно висловився К. Гірц: «Якщо XVIII століття створило образ людини як оголеного філософа, яким людина поставала, знявши з себе костюми культури, то антропологія кінця XIX і початку XX століття змінила цей образ на образ *преображеної тварини*, якою ставала людина, надягнувши їх на себе знову»²¹.

Варто відзначити, що нова парадигма культури, запропонована світові на початку XX століття, постала буквально у трансгресивний спосіб. Про це

²⁰ Степурко В. Вияви мистецької інтроверсії у творчості композиторів України другої половини XX - початку XXI століття: дис. на здоб. вчен. ступ. канд. мист. спец.: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ.: НАКККіМ, 2017. 204 с.

²¹ Гірц К. Интерпретация культур. Москва, 2004. С. 48.

виразно йдеться у Володимира Личковаха: «Трансгресія є поняттям сучасної культурології і гуманістики, в якому фіксується подолання історичних горизонтів культури, вихід за межі заданого людству світовідношення. Буквально це перекладається як “пере-ступання” 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 ціннісні орієнтації, погляди, смаки й оцінки»²². В такий спосіб визначаються два вектори подолання рутинної свідомості та самосвідомості митця. Один з цих векторів спрямований на простягання у 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” та інтроспекції до самого себе і “глибше”, у підсвідомість. Так створюється можливість неймовірної зустрічі індивідуального та колективного підсвідомого, що появляється у буквальному «витягуванні» на поверхню прадавніх відчуттів, образів тощо. Близький за змістом терміну трансгресії термін індокриніація – внутрішнє смислове перетворення сутності людини²³.

Симптоматичним є те, що одним з перших художніх напрямків естетики ХХ ст. вважається *фовізм* (від фр. *les fauves* – дикий), а його представників називали «дикунами»²⁴. Фовізм відзначався емоційністю у відображенні світу, стихійністю ритму та інтенсивністю кольору:

²² Личковах В. Трансгресія і художня творчість / В. Личковах. Дивосад культури: Вибрані статті з естетики, культурології, філософії мистецтва. Чернівці, 2006. С. 27–38.

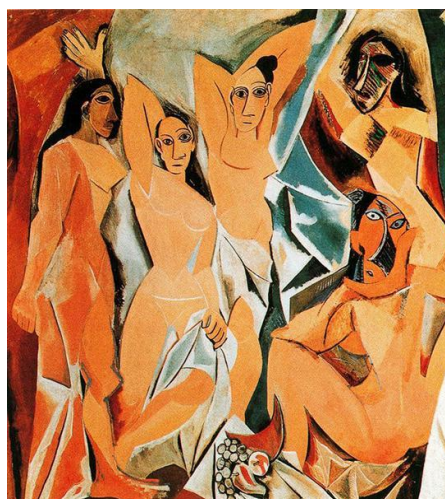
²³ Карпов В. Політична індокриніація японських солдатів і офіцерів у радянському полоні (1945–1949 рр.) // «Військово-історичний альманах». Київ, 2003. Ч. 1 (6). С. 67–80.

²⁴ Виникнення фовізму, а також і кубізму від вражень східного й африканського мистецтва як грубо варварського, екзотичного матеріалу, вливало у кволе європейське мистецтво первісну могутність і силу, в сенсі примітивного, але гранично динамічного задуму (див.: Павлишин С. Музика ХХ століття. Львів, 2005. С. 22.



Танець. А.Матісс.

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 Пікассо²⁵, тож африканські традиційні форми виразно проявляються в його творчості:



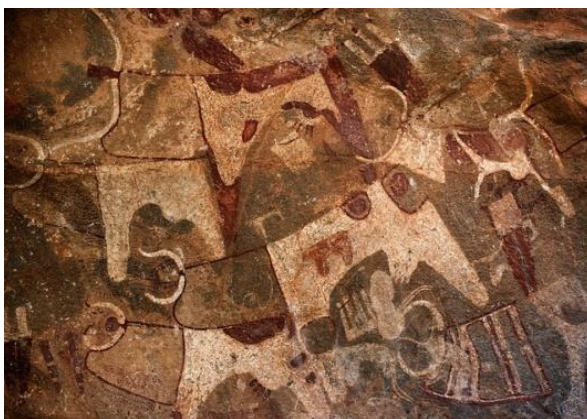
Авіньйонські дівчата. Пікассо.

Від початку ХХ століття вплив африканського мистецтва l'art nègre стає доконаним фактом європейської культури, що проявляється і в ранньому авангарді. Надалі зацікавлення переноситься на Океанію, і в цьому першими стали сюрреалісти, які запозичили стилізацію природних форм, а кубізм довів цей прийом до повного абстрагування від природи²⁶. Цікаво, що

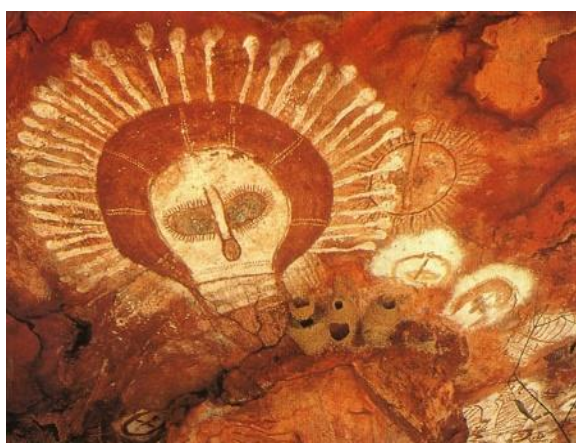
²⁵ Варто відзначити, що коли Пікассо звертався до африканських зразків у пошуках нових засобів виражальності, то українські митці зверталися до національних артефактів, зокрема, виявляємо естетизацію архаїчного і примітивного мистецтва у скульптора В. Архипенка (див.: Біла А. Футуризм. Київ: Темпора, 2010. С. 21.

²⁶ Біла А. Сюрреалізм. Київ: Темпора, 2010. С. 35.

подібне спостерігається на прикладах наскельного живопису, де також зафіксовані зразки первісних абстрактних форм та нереальних зображень:



Палеоліт, Африка.



Палеоліт, Австралія.

Відтак, умовність форми теж певним чином єднає дві протилежні в часі мистецькі традиції. Проте, тоді як первісне мистецтво розвивалося природно і послідовно, розвиток мистецтва кінця XIX – початку XX століття став свідченням тектонічного розлому, що оголив найчутливіші нерви людської душі і загострив первісну емоційність. Цьому слугували популярні в той час психологічні концепції із практикою усвідомленого сновидіння, гіпнозу, спіритизму, первісної езотерики – всього того, що впливало на людську

підсвідомість і пробуджувало в ній первісні інстинкти²⁷. Водночас у 1919 році Анрі Бретон і Філіп Супо відкривають у собі джерело творчого осяяння – «автоматичне письмо» - принцип вільних асоціацій як терапевтичний засіб проти неврозів у військовому шпиталі під час війни²⁸. Так поступово мистецтво потрапило у зону «між» – поміж реальністю і сном чи галюцинацією, між мовою і мовленням, між індивідуальним і колективним досвідом.

Так «оголення» тваринної сутності сучасної людини в культурно-цивілізаційних шатах проявилось не лише у кризових моментах історії XIX-XX століть, а в 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 і визрілого свідчення титанічної праці митців багатьох поколінь. Натомість спалахнув яскравий зорепад непересічних особистостей, чії прозріння переплели воедино заземлену реальність і сновидіння лабіринтів підсвідомого. Як наслідок, на зміну тривалим стилям і течіям попередніх епох прийшли «многоликі» мистецькі відгалуження: сецесія, модерн, символізм, імпресіонізм, фовізм, кубізм, дадаїзм, експресіонізм, футуризм, імажинізм, ташизм, орфізм, сюрреалізм, конструктивізм, абстракціонізм, поп-арт, оп-арт, примітивізм та інші. Всі вони об'єднувалися принаймні за однією важливою ознакою – відмовою від зовнішньої схожості із життєвими реаліями, тому на першому плані опинилися такі характерні форми мислення як метафоричність, асоціативність, фантастична образність, чуттєвість, абстрактність тощо. Подібний деконструктивізм передбачав лише «складний букет» неоформлених можливостей, які стимулювали мистецький інтерпретативний потенціал²⁹. Симптоматично, що Ф. Ніцше також визнавав внутрішню дихотомію: «Так званий геній містить фізіологічну суперечність:

²⁷ Біла А. Сюрреалізм. Київ, 2010. С. 36.

²⁸ Там само, с. 12.

²⁹ Усманова А. Умберто Эко: Парадоксы интерпретации. Минск, 2000. С. 137.

з одного боку, в ньому багато дикого, невпорядкованого, ненавмисного, а з іншого – також багато цілеспрямованості, – йому притаманно гратися з обома цими тенденціями, зіставляючи і змішуючи, але доволі часто протиставляючи їх»³⁰.

Симптоматично, що аналогічний вихід за межі об'єктивного спостерігається в покроковому поступі й точних наук. Зазначену особливість у співставленні з музичними новаціями зауважила Ірина Тукова, яка відзначає першу третину ХХ століття як час кардинальної перебудови наукової парадигми, коли на зміну класичній (механістичній) прийшла неklasична (релятивістська) картина світу³¹. Це також відобразилося і в мистецтві, що підтверджує співставлення непов'язаних, на перший погляд, паралельних новацій науки та музики.

1900 – квантова гіпотеза Планка;	1913 – маніфест «Мистецтво шумів» Л. Руссоло
1905 – спеціальна теорія відносності; 1916 – загальна теорія відносності А. Ейнштейна;	1913 – перший додекафонний твір А.Веберна «Оркестрова п'єса №1»;
1911 – планетарна модель атома Е. Розерфорда;	1910-ті – техніка синтетакорду М.Рославца;
1913 – модель атома Н. Бора;	1918 – ультрахроматизм І. Вишнеградського;
1922–1924 рр. – перші нестационарні рішення рівнянь А.Ейнштейна, А. Фрідманом, які започаткували формування теорії нестационарного	1919 – тропи Й. Хауера; 1919 – створення Л.Герменом терменвокса; початок 1920-х – мікротонова

³⁰ Ніцше Ф. Суперечність у тілі та душі / Ніцше Ф. Ранкова зоря. Думки про моральні пересуди / Пер. В. Кебуладзе. Київ, 2018. С. 427 с.

³¹ Тукова І. Розвиток музичного мистецтва ХХ століття у співвідношенні з неklasичною науковою парадигмою // Мистецтвознавчі записки. Київ, 2013. Вип. 24. С. 241–248.

Всесвіту;	система А. Хаби;
1927 – остаточне формулювання копенгагенської інтерпретації квантової механіки (у тому числі принципу додатковості Н. Бора та принципу невизначеності В. Гейзенберга;	початок 1920-х – метод композиції з дванадцятьма співвіднесеними між собою тонами А. Шенберга; 1928 – поява «хвиль Мартено»;
1929 – закон загального розбігу галактик Е. Хаббла.	1929-1931 – «Ionisation» Е. Вареза.

Зазначені приклади засвідчують, що як і наука, музика теж стає непередбачуваною у своєму поступі. Відтак подібні процеси демонструють звільнення глибинного потенціалу людської підсвідомості і 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 число публікацій на тему психології особистості з цілим спектром порад, як сформувати успішні назвички і стати досконалим, як вибудувати успішний бізнес і досягти успіху, як домогтися оптимістичного мислення і змінити життя, як змінити себе і довколишній світ тощо. А для особливо допитливих з'являються адаптовані для середньостатистичного читача спеціалізовані праці, які буквально розкладають мозок на пазли і пропонують складні нейронні схеми, які пояснюють найглибші людські інтенції і вчинки. Як стверджує Мічіо Кайку, в майбутньому люди будуть завантажувати свої враження в нейросистему, оскільки вже сьогодні: «Науковці, комп'ютерники і 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»³².

Відтак зовсім не дивує цілий шквал сучасних досліджень в ділянці нейронаук. Зокрема, компанія Ілона Маска із промовистою назвою «Neuralink» досліджує форми співіснування людини із штучним інтелектом; Facebook мріє про друкування тексту силою думки, а стартап «Kernel» отримав 100 мільйонів доларів інвестицій для розвитку нейротехнологій. Важливо, що у цьому спектрі досліджень присутній мистецький напрямок – компанія «Google», яка проводить експерименти зі штучним інтелектом, спроектувала систему, що практично виконує роль «мистецтвознавця», розпізнаючи естетично привабливі фотографії³³. А нещодавно, на аукціоні Крісті/Christie's було продано картину «Портрет Едмона Беламі» з серії «Сім'я Беламі», створену штучним інтелектом³⁴. Ймовірно, що за короткий термін через вживлений інтерфейс стане можливим продукування мистецьких образів, текстів чи всього, що забажає людина³⁵. Все це засвідчує лише активний перехід людства до світу технологій, в якому особливу роль відіграватиме штучний інтелект, розроблений на основі фізіологічних властивостей мозку³⁶.

В цьому контексті варто повернутися до вищенаведеної схеми змінності соціокультурних пріоритетів, що виразно задемонструвала «людиноцентричну» спрямованість до центру – ХХІ століття. Спостерігаємо як кожен етап з наймовірною прогресією пришвидшення прямує від

³² Кайку М. Майбутнє розуму. Наукові спроби осягнути, вдосконалити і підсилити інтелект. Львів, 2017. С. 291.

³³ Нейросеть научили распознавать эстетически привлекательные фото. Електронний ресурс. [Режим доступу]: <https://bykvu.com/bukvy/81954-nejroset-nauchili-raspoznivat-esteticheski-privlekatelnye-foto>

³⁴ <https://itc.ua/blogs/kartina-sozdannaya-neyrosetyu-ushla-s-molotka-na-auksione-christie-s-za-432-5-tyis/?fbclid=IwAR0AIDjatWnDtgVnyq6GCFCTIiRRxOeGZyCcL2henYtKa2OWU8QUrWdIRsU>

³⁵ Интерфейсы взаимодействия человеческого мозга и компьютера могут изменить мир. Електронний ресурс [Режим доступу]: https://zn.ua/TECHNOLOGIES/interfeysy-vzaimodeystviya-chelovecheskogo-mozga-i-kompyutera-mogut-izmenit-mir-the-economist-271459_.html

³⁶ Вперше композитор-програміст Девід Коуп створив пограму для написання музики комп'ютером Еммі, а згодом Енні. Він вважав, що замість усієї цієї мистецької зверхності можна поставити всього-на-всього довге та ефективне 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.

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. Ймовірно, ми знову, але вже за власною волею, опинилися у небезпечній стихії - океані несвідомого, всередині власного нейронного ковчега, проте без виразних орієнтирів, немов Перевізник, який поволі прямує до гирла таємничої ріки. Що зустрине його на цьому непевному шляху? Чи старозавітний Голуб, чи Штучний інтелект з Матриці? В 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 компактні способи, отримує нові, зашифровує і дешифровує повідомлення, переводить їх з однієї системи знаків в іншу»³⁷. Ймовірно, що 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 у сотні тисяч років простяглася різнобарвна культурна аура, що потребує докладних методів прочитання, оскільки йдеться про таємниці нейронних сплетінь і прихований в 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 – саме тут опинилася людина, захоплена потенціалом уяви власного розуму.

³⁷ Лотман Ю. Культура и информация / Лотман Ю. Статьи по семиотике культуры и искусства. Санкт-Петербург, 2002. С. 147.

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 і фантастичними мріями, зокрема як ніколи близьким став Марс – майже рідна Червона планета, так переконливо наближена до нас ще у 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 – всі ці теми як ніколи актуально обговорюються під час спеціалізованих конференцій і семінарів, у наукових статтях, популярних виданнях та публікаціях в інтернеті. Відтак перед людством постають грандіозні перспективи, суттєво підкріплені потужністю наукових обладунків і неймовірних ідей, натхненних жагою пізнання і безмежжям уяви. В ній черпаємо силу для подолання надскладних проблем і сповнюємось божественної сили бачити те, чого *вже нема* і передбачати те, чого *ще нема*³⁸. 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 украй мінливою та скороминучою, наче спалах блискавки»³⁹.

³⁸ Феліпе Фернандес-Арместо. Цивілізації. Москва, 2009. 768 с.

³⁹ Ротдам Д. Це Ван Гог / Пер. Т. Савчинська. Львів: Видавництво Старого Лева, 2018. С. 64.

Ототожнення уяви з невидимою силою, що детермінує світ, вповні співвідноситься з намаганням людини відшукати шлях пізнання себе самої⁴⁰. Впродовж тисячоліть ця проблема розглядалася богословами з позиції старозавітного свідчення: «Створив Бог чоловіка з 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)⁴¹.

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

Проникнення у сутність і пізнання можливостей цього виміру відбувається завдяки активізації сучасних досліджень у царині «мозкового інструментарію». Це відображається у появі як узагальненого міждисциплінарного поняття «нейронаука», так і в спеціалізованих розгалуженнях – «нейроестетика», «нейроісторія» чи «нейромистецтво», про що йтиме мова нижче. Проте всі вони зосереджуються довкола виявлення

⁴⁰ 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 усім, творить красу, справедливість, щастя і т.д. (див.: Роменець В. Історія психології XVII ст. Епоха Просвітництва. Київ: Либідь, 2006. С. 239.

⁴¹ Овідій Назон, Публій. *Метаморфози* / пер. Андрій Содомора. Київ, 1985. 304 с.

засад функціонування людського мозку – біологічного органу та свідомості – ірраціональної властивості людської психіки. Відтак сфера досліджень охоплює як межі конкретно-наукових 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 рівні⁴²:

ДНК – РНК – БЛОК

або

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

Таким чином поміж фізичним рівнем гену і 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 обидвох випадках людина отримує певні важелі впливу на реальність, що відображається як у досягненнях генної інженерії, так і мистецьких новаціях.

Важливо відзначити, що зазначена схема суголосна найціннішому дару людини – свободі вибору. Зазначена якість відображається в існуванні часового проміжку поміж певним стимулом і реакцією на нього⁴³, а момент вибору постає проміжним етапом поміж детермінованістю зовнішніх обставин і ймовірною реакцією на них⁴⁴:

СТИМУЛ – СВОБОДА ВИБОРУ – РЕАКЦІЯ

⁴² Сіддхарха Мукерджі. Ген. Надзвичайна історія. Харків, 2017. С. 240–241.

⁴³ Стівен Р. Кові. Восьма звичка. Від ефективності до величі. Харків, 2017. С. 80.

⁴⁴ Там само, с. 81.

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

Коли зіставити вищенаведені схеми, отримаємо 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* із складним механізмом внутрішніх молекулярних зв'язків на біологічному рівні, *подразник*, як форма психічного сприйняття довколишнього світу і *стимули*, зумовлені зовнішніми факторами (соціальні умови, виховання, релігія тощо) сукупно визначають сутність людського буття. Відтак функція проміжної ланки постає домінуючою, оскільки 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.⁴⁵ І якщо не так давно гасло ХХ століття звучало – *хто володіє інформацією, той володіє світом*, то ХХІ століття вимагає уточнення – *хто володіє уявою, той володіє світом*.

⁴⁵ Карл Юнг визначав уяву та інтуїцію суттєво важливими для людини, і хоча вважалося, що вони потрібні передовсім поетам і художникам, він відзначав їх рівноцінне значення різних наукових ділянок, доповнюючи «раціональний інтелект» (див.: Юнг К. Архетип и символ. Москва, 1991. С. 83.

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 і очікуваним результатом;
- інструмент інтелектуальної гри, суть якої проявляється у вмінні метафоричного конструювання творчих концептів;
- форма суб'єктивної реакції на світ, відображеної мистецькими засобами;
- засіб пізнання і зміни власної особистості людини.

Зазначені якості уяви цікаво зіставити із складовими людської природи на рівні інтелекту, як це запропонував Стівен Кові. Він визначив відповідність тіла, розуму, душі і серця чотирьом інтелектуальним здібностям: фізичному інтелекту (PQ), ментальному (IQ), емоційному (EQ) і духовному (SQ)⁴⁶. Останній вважається найфундаментальнішим, оскільки саме він є тим джерелом, що скеровує три інших 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 напрямків якої є вивчення мистецтва з позиції суб'єктивного мислення. В цьому контексті варто узгодити вищезгадану класифікацію із специфікою градації нейронаукових досліджень в ділянці мистецтва.

Розвиток мистецтва прослідковується як співдія окремих чинників, зокрема, *історичного*. Цей напрямок визначає дослідження мистецьких

⁴⁶ Стівен Р. Кові. Восьма звичка. Від ефективності до величі. Харків, 2017. С. 92.

артефактів як механізму комунікації або фізичних свідчень-артефактів (PQ) різних історичних епох і стилів як творчого досвіду людства. Завдяки такому трактуванню виникає окремий науковий напрямок *нейроархисторія/neuroarthistory*, представлений у дослідженнях відомого історика мистецтва Джона Оньянса⁴⁷. Вчений відзначає недоліки європоцентричного обмеження історії мистецтва і вказує на потребу розширення перспективи до світового виміру із одночасним заглибленням у період зародження людини як індивіда. Вчений вважає, що нейроісторія мистецтва здатна поєднати найновіші пропозиції гуманістичних наук, такі як біогуманістика, постгуманістика, гуманістика неантропоцентрична тощо. Він відзначає важливе значення розвитку техніки для дослідження мистецтва з позиції поглиблення знань про людський мозок. Зокрема, комп'ютерна томографія (КТ), позитронно-емісійна томографія (ПЕТ), магнітно-резонансна томографія (МРТ) та функціонально-магнітний резонанс дають можливість контролювати активність нейронів, виявляти принципи їх розвитку та формування зв'язів між ними. Дослідник визначає ключове для його теорії явище *пластичності*, що трактується як перманентна трансформація мозку в процесі навчання та адаптації. На цій основі він формулює поняття *нейропластичності/neuroplasticity* як здатності мозку змінюватися і створювати нові нервові зв'язки відповідно до зміни середовища та подразників, що набувають різних форм стимулювання (образи, звук, колір, рух)⁴⁸.

Історичний підхід Дж. Оньянса базується на переконанні, що вже в античну добу митців цікавило питання механізмів сприйняття краси, тож

⁴⁷ 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.

⁴⁸ 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 Naukowcow w Polsce*. Nauki humanistyczne i społeczne. Toruń, 2016. T. 1. Cz. 3. S. 63–71.

віссю еволюції стала віра в неусвідомлене знання, яким володіє художник та вплив несвідомого досвіду. Так нейронаука пропонує не лише нову модель мислення, що підсумовує елементи, які складають 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, а до другого – сприйняття, осмислення і переконання.

Наступним чинником, в контексті якого проявляється уява, є інтелектуальна гра, суть якої постає у вмінні метафоричного конструювання творчих концептів, 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. Відтак творча особистість апелює до віднайдення особливих форм самовираження, використовуючи власні ідеї, часто віднайдені у 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. Всі вони об'єднувалися за однією важливою ознакою – відмовою від зовнішньої схожості із життєвими реаліями, тому на перший план виступили такі форми мислення як метафоричність, асоціативність, фантастична образність,

чуттєвість, абстрактність, що сукупно асоціюється з інтерпретативним потенціалом людського інтелекту в процесі експериментування із «потокami свідомості», що вповні вписується в сучасне передбачення майбутнього⁴⁹.

Натомість із технічним прогресом кінця XX - початку XXI століття мистецтво «інтелектуалізується» і трансформується у маркетингову площину із застосуванням маніпулятивного підтексту, зумовленого економічними чинниками. Задля цього створення певного образу передбачає поєднання характерних виразових можливостей зображення і звуку, часто разом з коротким інформативним текстом (реклама). Завдяки множинним технічним гаджетам створений мистецький твір проектується на людську підсвідомість і нав'язує 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 і співвідносяться, як вже було сказано, швидше із сферою маркетингу. А поруч з'являються такі сучасні мистецькі практики як колаж, перформанс, фотомонтаж, інсталяція, бод-арт та багато інших, де основна увага приділяється концептуальному вираженню суб'єктивного сприйняття світу або взаємин особистості та суспільства. В такий спосіб інтелектуальне мистецтво формує нову реальність людського буття, в якій нові 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 та уподобаннями різних часових періодів. За останні декілька десятиліть було створено нову науку *нейроестетику/neuroesthetic*, головним завданням якої стало формулювання загальних законів виникнення

⁴⁹ 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.

в людини відчуття естетичного задоволення⁵⁰. Вперше 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 мистецтва⁵¹. В такий спосіб вивчався зв'язок між нейронними структурами та процесами, що формують естетичне сприйняття. В подальшому Семір Зекі разом із Вілаянуром Рамачандраном розширили відповідні теорії, про що йтиме мова нижче⁵²⁵³. 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 основних принципи візуального сприйняття: *постійності* і *абстракції*. 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 чисельних елементів, ефективної обробки візуальних подразників і вміння вихоплювати абстрактні поняття з окремих зображень. Роль *уяви* в цьому процесі визначається базовою, оскільки вона дозволяє творчо докомпоновувати невідчитувані

⁵⁰ 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.

⁵¹ Bremer J. Neuroestetyka: czy przyszłość estetyki leży w neuronauce? // *Estetyka i Krytyka*. Kraków, 2013. № 1/28. P. 9–28.

⁵² Рамачандран В. Мозг рассказывает: Что делает нас людьми / Пер. с англ. Е. Чепель. Москва, 2015. 422 с.

⁵³ 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” [online] <http://www.neuroesthetics.org/statement-on-neuroesthetics.php> [data dostępu: 24.11.2009] (tł. własne). Por. S. Nalbantian, wyd. cyt. S. 357–368.

праці, провокує емоційні пережиття і сприяє осягненню сутності мистецьких творів, що буквально породжує відчуття задоволення.

Наступним кроком у розвитку нейронаук стало відкриття Джакомо Різзолатті дзеркальних нейронів (1990)⁵⁴. Дзеркальні нейрони є особливим типом моторних клітин, які збуджуються під час виконання певної дії або спостереження за нею. Поруч із можливістю наслідування виникає певний емоційний стан, який Дж. Оньянс назвав *емпатичною інтуїцією*. В такий спосіб постає ще один – *емоційно-емпатичний* чинник, що є засобом пізнання і зміни власної особистості людини. Цілком слушно Дж. Оньянс звертає увагу на візуальний та неусвідомлений досвід, який можна зрозуміти, знаючи механізми сприйняття та реакції – емпатії⁵⁵. 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 прозріння⁵⁶.

В цьому проглядається здатність уявного світу посилювати емоційну вразливість, увиразнювати внутрішній особистісний світ людини і, водночас, надихати і спонукати до дій. Симптоматично, що зазначена якість особливо актуальна в наш час, коли відчувається помітне зацікавлення сутністю людини як індивіда, як члена соціуму, що існує в шалених темпах гіперактивного технологічного суспільства, що відчутно впливає на довколишній світ і 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»⁵⁷, а Ювал Ной Харарі попереджає про вичерпання потенціалу гуманізму і

⁵⁴ Kędziora Ł. Niezauważona i rewolucyjna neurohistoria sztuki // *Acta Universitatis Nicolai Copernici*. Toruń, 2014. S. 223–252.

⁵⁵ Freedberg D., V. Gallese V. Motion, emotion and empathy in esthetic experience // *Trends in Cognitive Science*. № 11, 2007, S. 197–202.

⁵⁶ Гоулман Д. Емоційний інтелект / Пер. С.-Л. Гумецька. Харків: Віват, 2018. 512 с. ; Барретт Л. Як народжуються емоції. Таємне життя мозку / Пер. Я. Лебедецько. Харків, 2018. 480 с.

⁵⁷ Лекція відбулася 9 жовтня 2018 року в книгарні «С» у Львові.

пропрокує прихід епохи синтезованої людино-машини, керованої алгоритмами⁵⁸. А передчуття подібної апокаліптичної розв'язки зумовлює невідворотність переродження *homo sapiens* в неідеальну *homo limited*.

Відтак за останні сто років відбулося різке розмежування у баченні майбутнього і не так давно Фрідріх Ніцше, опираючись на ідеали античності, вибудував образ «надлюдини» (*Übermensch*) – внутрішньо дисциплінованої, здатної на духовне перетворення власної особистості і відповідальної за майбутнє: «Якщо смерть Бога не приведе нас до грандіозного зречення і не змусить безперестанно здобувати перемоги над собою, то нам доведеться зазнавати втрат»⁵⁹. Відтак пророцтво збулося і сучасний комп'ютеризований світ апелює до переродження людства у покоління керованих біороботів.

Якщо ніцшеанська «надлюдина» мала за мету просвітлення та вдосконалення особистості, то сучасний індивід все активніше розчиняється у глобалізованому світі, обплутаному інформаційною павутиною. Так непомітно суспільство уподібнюється *Стихії*, що поступово проникає крізь стіни *Ковчегу*, знебарвлює кольори неба і змиває навіть саму згадку про давно укладений *Завіт*. Непомітно людина розчинається у водах Лети – ріки забуття, що поглинає кожного, хто втрачає здатність бачити *Веселку*, творити і 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 Піерії⁶⁰,*

⁵⁸ Харарі Ю. Homo Deus. Людина божественна. За лаштунками майбутнього / Пер. А. Дем'янчук. Київ: Book chef, 2018. 512 с.

⁵⁹ Лютий Т. Ніцше. Самоперевернення. Київ: Темпора, 2017, С. 587.

⁶⁰ Ймовірно, образ «руж» є поетичним символом «Муз», які народилися у Піерії, про що писав Гесіод у поемі «Теогонія» (див. Гесіод. Походження богів. Роботи і дні. Щит Геракла / Переклад з гр. Андрій Содомора. Львів, 2018. С. 37).

*Їх цуралась, отож –
у темноті
серед Аїдових
Тіней – тінню й сама
будеш блукать
непам'ятливою⁶¹.*

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

⁶¹ Сапфо / пер. Андрій Содомора. Львів, 2012. С. 47.

РОЗДІЛ 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»*

Х.-Л. Борхес⁶²

Людина, здатна мислити нестандартно і обирати той чи інший сюрреалістичний пейзаж для стіни у своїй кімнаті, насправді все ще пам'ятає яскраві кольори первісного лісу і неусвідомлений страх нічних жахів. Відвівши погляд від наскельних малюнків, вона лише на мить здивилася на античні колони і амфори, на середньовічні шпилі і вітражі, на ренесансні собори і посмішку Джоконди, на барокові емблеми і органи, стривожила серце героїкою класицизму і сумнівами романтизму, але на вершині метафоричного натхнення з головою стрибнула у кролячу нору і 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 вибору⁶³. 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 чисельних біологічних різновидів і протиставляє насуванню світу біороботів. Цей слід

⁶² Борхес Х.-Л. Учення про цикли / Борхес Х.-Л. Алеф. Харків, 2008, с. 114.

⁶³ Ортега-И-Гассет Х. Восстание масс / Х. Ортега-И-Гассет. Эстетика. Философия культуры. Москва 1991. С. 313.

простежується у розмаїтті мистецьких форм, в миготінні естетичних уподобань, чи навіть у неловимому ареолі парфюмерних запахів і чуттєвих доторків шовкових тканин – все це породжує найважливішу конструктивну складову людської психіки – емоцію.

На думку проф. Олега Соловйова, саме емоція постає певним мистецьким інструментом, завдяки якому комбінується зміст результату-образу, а відповідно відображається й суб'єктність людини, яка зумовлює зміст результату творчого акту⁶⁴. Так, емоція виступає оператором переробки інформації в нейронних мережах мозку людини, а мистецький образ набуває значення психічної структури, що дозволяє буквально «перекачувати» інформацію із вже неіснуючого об'єктивного минулого у теперішній час задля створення моделей об'єктивно вірогідного майбутнього. І тільки тепер, в добу інноваційних технологій стало можливим дослідження таких процесів, щільно пов'язаних з мистецтвом.

Відтак, емоційне сприйняття не обмежується часовими рамками, а людський мозок виявляє здатність навіть на відстані творити аналогічні образні моделі, що відображають певні явища чи речі. Зазначене підтверджується мистецькими артефактами, створеними різними народами на різних континентах, проте аналогічними за формами. Такими, зокрема, є піраміди єгипетські та піраміди майя, чи кам'яні споруди англійського Стоунхенджу і його український аналог дохристиянської доби:



(зліва Стоунхендж , справа с. Монастирок, Тернопільська обл.)

⁶⁴ Soloviov O. Neuronal networks responsible for Genetic and Acquired (Ontogenetic) memory: probable fundamental differences // *Neurophysiology*. New-York, 2015. Vol. 47. P. 419-431.

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



Обидва зображення складаються з компактного поєднання двох головних елементів – крил і обличчя, що є символом божественного образу, приналежного до небесного світу. Відмінність полягає лише у 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 співпадіння відзначав відомий антрополог Клод Леві-Строс, який впродовж тривалих досліджень первісних культур аналізував структури мислення і 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 і естетичних критеріїв⁶⁵. Відтак це питання і надалі залишається відкритим, проте подібність і близькість людей різних рас і різних часових періодів відзначається багатьма антропологами. Зокрема, Петро Куценков пише: «Сучасна і печерна людина, при всіх відмінностях між ними, все ж є представниками одного і того ж біологічного виду, ми успадкували багато якостей свого предка кроманьйонця, зокрема, здатність творити графічні зображення. Отже, можна припустити, що дещо збереглося від того психофізіологічного механізму, що приводив ці дії в рух.

⁶⁵ Леві-Строс К. Первобытное мышление. Москва, 1999. 392 с.; Леві-Строс Ж.-К. Структурная антропология. Москва, 2008. 554 с.

Дивовижно, що сучасна людина, споглядаючи наскельні зображення Південної Африки, Сахари, Центральної Азії або будь-якої іншої точки Землі, як правило, здатна їх «зрозуміти». І мова аж ніяк не йде 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 і тими, хто колись створив малюнки на скелях»⁶⁶.

Зазначений висновок суголосний думкам вже згаданого Олега Соловйова щодо вивчення сутності механізмів пристосування мозку до навколишнього середовища. Вчений вважає, що необхідно враховувати психічні явища та образи у дослідженні процесів накопичення та використання досвіду, що формує людську пам'ять як основний атрибут життя і проявляється на різних рівнях функціонування мозку⁶⁷. В цьому контексті підкреслюється вплив 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

⁶⁶ Куценков П. Психология первобытного и традиционного искусства. Москва: Прогресс-Традиция, 2007. С. 44.

⁶⁷ Soloviov O. Neuronal networks responsible for Genetic and Acquired (Ontogenetic) memory: probable fundamental differences // *Neurophysiology*. New-York, 2015. Vol. 47. P. 419-431.

приховані таємниці нашої особистості, а сам творчий процес трактують як певний терапевтичний засіб людської психіки. Ймовірно, це пов'язане з відлунням того божественного Образу, що вже на самому початку усвідомлення людиною себе як індивіда зумовив створення першого наскельного малюнку. Відтоді й розпочався безперервний процес відображення довколишнього світу – незрозумілого, часто загрозливого, але вражаючого, захопливого і 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 вимагати емоційного подразнення. В цьому контексті важливою є теорія творця штучних нейронних сіток Дональда Хебба⁶⁸, який акцентує на необхідності безперервного потоку зовнішніх стимулів задля якісного функціонування нервової системи людини. Це нашою думкою щодо визначальної ролі мистецтва не лише як форми самовираження, але й як важливого еволюційного засобу. Відтак 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 важливі зміни у розвитку людської психіки, що й зумовило різні форми первісної творчості.

Найдавніші наскельні малюнки-образи визначені дослідниками як «ейдетичні» і цей термін належить до сфери психології і означає здатність дуже точного відтворення образів предметів за їх відсутності. Це т.зв. «всеосяжний спогад» (з англ. *total recall*), що зберігається в пам'яті завдяки залученню всіх видів відчуттів людини без візуального контакту з

⁶⁸ Дональд Хебб (Hebb Donald Olding) – канадський фізіолог і нейропсихолог, відомий з праць, які призвели до розуміння значення нейронів для процесу навчання. Вченого називають одним із творців теорії штучних нейронних мереж, так як він запропонував перший працюючий алгоритм навчання штучних нейронних мереж.

зображуваним. Варто відзначити етимологічну спорідненість первісної «ейдетичності» з платонівським «ейдосом», що як термін античної філософії уособлював особливу дійсність «царства ідей» за межами символічної печери і символізував особливий трансцендентальний світ. Тож спорідненість «ейдосу» та «ейдетики» полягає, насамперед, у здатності буквально «бачити невидиме».

Фізіологічною основою ейдетичних образів вважається особливе збудження, що відповідає також певному емоційному стану, що допомагає відтворити надзвичайно докладний, 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):



Мистецька точність ейдетичного зображення пов'язана з особливістю людини палеоліту, що не володіла мовою. Такого твердження дотримувався британський психолог Ніколас Хамфрі, переконаний в тому, що людина перш ніж говорити, почала малювати і це визначило специфіку мистецтва цієї доби⁶⁹. В цьому контексті феномен палеолітичного мистецтва тісно пов'язаний з мнемонічною функцією людського мислення – пам'яттю, що дозволяла відтворювати образи точніше і яскравіше. Такий механізм

⁶⁹

запам'ятовування отримав визначення «ейдетизм» і пов'язувався із здатністю в усіх деталях відтворювати побачене. Ейдетичні спогади відрізняються від звичайних тим, що дозволяють сприймати образ за його відсутності. Вважається, що фізіологічно така риса пов'язана із надлишковим збудженням зорового аналізатора, що зустрічається у дітей до двохрічного віку і є атавізмом у дорослих. Головна особливість пам'яті сучасної людини полягає не в фотографічній фіксації картин реальності, а в класифікації, сортуванні і переробці максимального обсягу інформації завдяки вербалізації контекстуальних зв'язків. Тож саме відсутністю мови пояснюється яскравий натуралізм і афективно-емоційний настрій палеолітичного мистецтва, пов'язаний переважно з мисливськими сюжетами.

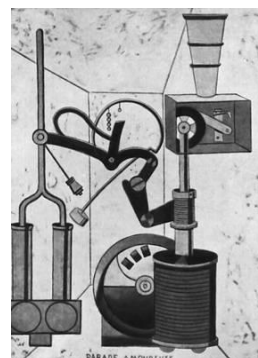
Характеристика палеолітичних ейдетичних картин дозволяє виокремити їх характерні риси, зокрема, повну ізольованість зображень, окрім зв'язків за дотичністю та відсутністю класифікації за узагальненням діяльності. Тому організація зображень наскельних груп відбувалася лише у спосіб, який визначається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



Певним аналогом такого принципу зображення є сучасний колаж. Він виник на початку ХХ століття і належав до художньої течії дадаїзму – певного різновиду анархічного світогляду⁷⁰. 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 застосовувався і в живописі.



Тео ван Дусбург. Плакат.



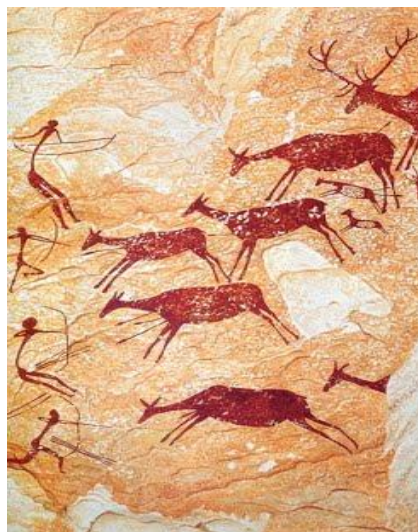
Ф. Пікабія. Парад Любові.

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

До особливостей мистецтва палеоліту відносяться також такі риси як вміння розпізнавати невербальні стимули, оцінювати просторові відносини, визначати подібність, відмінності і 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 «перешифровки» – обов'язкової умови створення образів і

⁷⁰ Біла А. Сюрреалізм. Київ, 2010. с. 15.

письма⁷¹. В цьому контексті варто пригадати твердження філософа Ернста Кассірера щодо здатності первісної мови виражати не думки та ідеї, а почуття й афекти⁷². Відтак палеолітичні зображення не могли мати жодного іншого «значення» і «сенсу», окрім як бути продовженням «почуттів і афектів», безпосередньо породжених тактильними або зоровими відчуттями. Подібної думки дотримувався К. Леві Строс, який відзначав, що Людина спочатку бралась за найважче – систематизацію зовнішнього середовища на рівні чуттєвих даних⁷³. І тільки в добу мезоліту (12000-7000 тисяч років до н.е) зображення стануть знаками, а на зміну «почуттям» і «афектам» прийде «поняття». В цей період в процесі оволодіння мовою наскельні малюнки пройдуть фазу розмежування на складові елементи у 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:



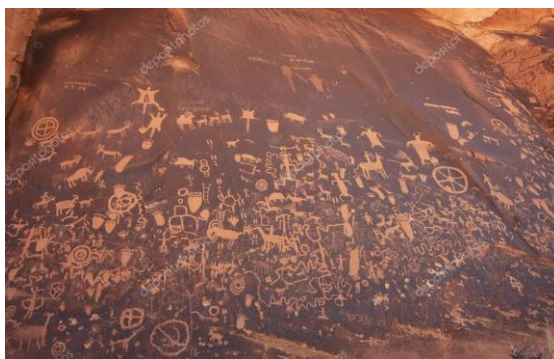
Цікаво відзначити, що особливості зазначених мистецьких щаблів пояснюються з позиції нейрофізіологічних досліджень, які дозволяють

⁷¹ Куценков П. Психология первобытного и традиционного искусства. Москва: Прогресс-Т радиция, 2007. С. 89. 232 с.

⁷² Кассирер Э. Философия символических форм. Москва: Академический Проект, 2011. 280 с.

⁷³ Леви-Строс К. Первобытное мышление / Пер., вступ. ст. и прим. А. Б. Островского. Москва, 1994. С. 60 (384 с.)

частково реконструювати еволюцію психофізіології сучасної людини в філогенії⁷⁴. Звертається увага на вказівний жест, як єдиний з усіх жестів, що передував слову, а не слідував за ним. Так, поєднання зовнішньої мови з вказівними жестами буквально «вихоплювали» з глядацького поля відокремлені об'єкти, а початкові слова вимагали зорового підкріплення. В цьому допомагали їх зображення, які в цей давній період ще не були поняттями, а лише їх зовнішніми копіями-двійниками. Тому прийнято вважати, що зображення верхнього палеоліту є свідченням початку 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.



«Газетний камінь», штат Юта, США

Ймовірно, 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 вимагає зовнішнього асоціативного «підкріплення» у вигляді масок, скульптур або наскельних зображень нового типу. На зміну «афекту» почало приходити розуміння, і на цій основі постають первісні архаїчні системи письма, вже згадані

74

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. В цьому контексті цікаво відзначити подібність первісних форм мислення з сучасними графічними зображеннями:



Графіті, ХХ 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 і образи передаються не за допомогою малюнків, а завдяки звучанню, що й привело до виникнення алфавіту. Відтоді людина отримує універсальний засіб передачі інформації, послуговується графічними та схематизованими знаками і не потребує мнемонічної функції зображень.

Варто відзначити, що в майбутньому алфавітне письмо знову повернулося до використання візуального ряду, проте із зовсім іншою метою. Первинно це проявилось у використанні поетичної форми акростиха - способу віршування, в якому початкові літери кожного речення укладалися в окреме слово чи вираз. Одним із таких найдавніших прикладів є

старозавітній Псалом 118, побудований на основі послідовності строф, укладених згідно 22-х літер гебрайського алфавіту⁷⁵. Структура кожної строфи відповідала восьмеричному принципу – вісім речень кожної окремої строфи починаються з однієї літери. В такий спосіб в межах однієї строфи одна думка відображалася у восьми різних поетичних образах, що на жаль, було втрачено під час перекладу⁷⁶.

Надалі акростих часто використовувався у греко-візантійській гимнографії, де окрім алфавітного, зустрічався його вербальний різновид. За цим принципом початкові літери творили окремі слова, що часто використовували автори задля укладання власного імені або цитування окремого вислову. Така практика потрапила й до слов'ян, зокрема, збереглася т. зв. «Константинова азбучна молитва» Константина Солунського, в якій початкові слова кожного рядка починаються літерами церковнослов'янської абетки⁷⁷. В Україні така візуалізація найяскравіше проявилася в добу Бароко, зокрема формах зорової поезії: паліндром, вірш-лабіринт, фігурний, квадратний, узгоджений, паромейський, піфагорейський, вірші-загадки, вірші-ребуси, а також курйозну та емблематичну. Головна різниця між ними полягає в методі відтворення зорового образу⁷⁸.

Новий етап у розвитку зоропоезії можна впевнено пов'язати із 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.

⁷⁵ Акростих – поетична форма, згідно якій перші літери кожного рядка прочитуються зверху вниз і утворюють слово або словосполучення.

⁷⁶ Крип'якевич П. Артистична форма Псалма 118 // *Калофонія*. Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Ч. 1. Львів, 2002. С. 283–296.

⁷⁷ Франко І. Найстарша церковнослов'янська вірша // І. Франко. Літературно-критичні праці. Т. 39. Київ: Видавництво «Наукова думка» 1983. С. 30–35.

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

Зустрінемося колись на Переправі,
там сопілкові стеляться Заграви
рожевим строем, а хисткі Човни
веслом збивають волошкові Сни.
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 Ми⁷⁹.

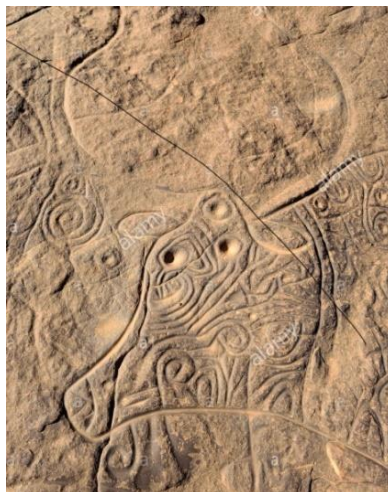
Подібна практика трансформувала граматичні, синтаксичні чи лексичні структури художньої мови і, як відзначав відомий дослідник писемності Маршалл Мак-Люен, надала можливість фонетичній абетці відокремити значення від звучання і перевести звук у візуальний код⁸⁰. Це немов повернуло ХХ століття до стану первісної «мовної архаїки», коли передвербальні структури мислення лише формувалася⁸¹.

⁷⁹ Сиротинська Н. Переправа.

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

⁸¹ Ільницький О. Візуальні експерименти в поезії та прозі // *Український футуризм 1914–1930*. Львів, 2003. 456 с.

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 чисельні палеолітичні зображення, які відображають особливу афективність яскравих ейдетичних картин, пов'язаних з мисливством. Проте, окрім груп людей чи тварин, часом зустрічаються сюжети військових зіткнень, що передують мезоліту. В цей період втрачається фотографічна точність ейдетичної пам'яті, натомість формуються нові якості, пов'язані із розвитком сприйняття та уяви. Відтак з'являються складні образи, що вимагають поєднання зорових, слухових та інших стимулів, проте навіть за відсутності одного з них, зображення не втрачають 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 дозволяє віднаходити інформацію чи зміст у «деформованому» зображенні.

З усіх трьох етапів кам'яної доби – палеоліт, мезоліт і неоліт (Х – поч. ІІІ тис. до н. е.) безсумнівно найважливішим є останній, коли людина постає справжньою мислячою істотою. В період неоліту особливого значення набуває мистецтво, яке виконує функцію «пригадування», що було

прадавньою формою письма. В сучасному світі подібну функцію виконують певні мистецькі знаки – «бренди» (з англ. *клеймо*), призначення яких також полягає у «пригадуванні» або «впізнаванні» продукції конкретного виробника:



Завдяки домінуванню функції «пригадування», мистецтво неоліту для подальших традиційних культур не сприймалося естетичним і зрозумілим, тому цілком зникло з появою перших архаїчних систем письма. В подальшому «митець» просто імітував попередній зразок, який набувавав 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 із вмінням чи майстерністю, тому мистецтвом вважалася також і реміснича праця, зокрема, ткацтво, теслярство тощо. З цієї причини виникло окреме поняття «техне», що означало майстерне виробництво будь-чого у всіх сферах людської діяльності, яке відповідало ustalеним правилам-шаблонам і мало творчий характер. В середньовіччі таке трактування майстерності або вміння етимологічно породило терміни «ісихазм» та «аскетизм» як особливий вид духовної практики. Зокрема, *ἄσέω* означає майстерно і старанно обробляти і прикрашати матеріали; *ἠσχημένοσ* – прикрашений, мистецьки прикрашений (частка *ἄσχήσασ* біля інших дієслів завжди означала «мистецький») і навіть

саме визначення філософії означало вправління ἄσχησις в мистецтві роздумування⁸².

Відтак тисячолітній досвід людства, збережений у чисельних 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 зображених у зміні простих мистецьких форм на складніші, задемонстрував паралельний процес ускладнення понять, знакових систем та елементів мовлення аж до формування самої мови і писемності. Так первісна людина, яка поступово накопичувала інформацію і мистецький досвід, поступово підіймалася на вищий щабель, розвиваючи творчі навички і розбудовуючи уявний світ із бездонним банком пам'яті, в якому домінував емоційний чинник. В майбутньому це привело до виокремлення власної особистості в Універсумі, а відтак до створення складної системи міфологічних вірувань і соціальних взаємин. В цьому контексті наскрізною ниткою постає виняткова здатність людини до буквального наслідування, створення нового і осмислення створеного. Це заклало певні стандарти естетичного сприйняття як важливої форми узгодження мистецької майстерності і моральних імперативів різних епох. Таким чином пізнання Краси ототожнюється із заглибленням у найглибші закутки підсвідомості, де зароджуються ембріони ще не проявлених форм буття і суспільних реформацій.

2.2. В епіцентрі Всесвіту. Гравітація середньовічних форм.

Ніщо так не свідчить про існування унікальності людства на Землі як самі люди, що крізь тисячоліття демонструють не лише спільні форми мислення, задокументовані у мистецьких творах, а й буквальну візуальну

⁸² С. Зарин. Аскетизм по православно-християнському учению. Москва: Паломник 1996.

подібність. Таким, зокрема, є зображення жінки на одному з фаюмських портретів II ст. у порівнянні з нашою сучасницею.



Жіночий портрет, Фаюм, II ст. н.е. та Незнайомка, музей Орсе, 2016 р.

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. Відтак феномен людини у творенні світу визначається принаймі трьома найважливішими еволюційними віхами. Першою можна вважати первісний період, коли людина розпочала інтуїтивно пізнавати й відображати довколишній світ, другою став процес його осмисленого вивчення, термінологічного означення і естетичного оцінювання в добу античності, а третій відбувся із встановленням християнських моральних імперативів як досконалого методу організації середньовічного соціуму. Останнє стало можливим завдяки християнському вченню, що разом із досвідом античності, заклало підвалини розвитку європейської цивілізації у всіх її вимірах.

Важливо відзначити, що впродовж тисячоліть людина не лише пізнавала і відтворювала довколишній світ, а й себе разом з ним. На цій основі в другій

половині ХХ століття Клер Грейвс⁸³ та його послідовники Кріс Коуен, Дон Бек⁸⁴ і Кен Уїлбер⁸⁵ розробили соціально-еволюційну теорію спіральної динаміки. Вона базується на переконанні в тому, що людина як і суспільство в процесі еволюції проходить різні парадигми свідомості, які містять духовні традиції, культурні ідеї чи моральні засади. На цій основі відбувається поетапне конструювання нових концептуальних моделей світу, але із врахуванням 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 епохами⁸⁶. Цікаву метафору щодо необхідності віднови таких символічних мостів поміж розрізненими в часі періодами використав Хосе Ортега-і-Гассет, який буквально закликав європейців до пошуків в минулому «власної тіні»: «Найрадикальніший розрив минулого з теперішнім є тим фактом, який сумарно характеризує наш час...Зникли останні залишки духу спадкоємності, традиції. Моделі, норми і правила нам більше не служать. Ми змушені вирішувати свої проблеми без активної допомоги минулого, в абсолютному актуалізмі, чи це стосується проблем мистецтва, науки, чи політики. Європеець загубив власну тінь»⁸⁷. І якщо в загальноєвропейській культурі така функція безсумнівно відводиться Античності, то значення Середньовіччя, зокрема після знаменитої ніцшеанівської «смерті Бога», одверто недооцінюється.

Образ «загубленої тіні» є влучною ілюстрацією наукових студій Умберто Еко – філософа, лінгвіста, літературного критика, спеціаліста з семіотики, а, головне, авторитетного медієвіста, який своїми працями переконував у тісних зв'язках сучасності й Середньовіччя. Дослідник

⁸³ Graves C. Levels of Existence: An Open System Theory of Values // *Journal of Humanistic Psychology*. Fall, 1970. Vol. 10. P. 131–155.

⁸⁴ Beck D, Cowan Ch. *Spiral Dynamics: Mastering Values, Leadership and Change*. Wiley, 1996. 331 p.

⁸⁵ Wilber K. *Introducing: Concepts for an Evolving World*. Bloomington, 2005. 496 p.

⁸⁶ Гадамер Г.-Г. Естетика і герменевтика / Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. Київ, 2001. 280 с.

⁸⁷ Хосе Ортега-и-Гассет. Искусство в настоящем и прошлом / Х. Ортега-и-Гассет. Эстетика. Философия культуры. Москва, 1991. С. 296–309.

твердив, що саме ця доба, віддалена від нас століттями, є ключем до пізнання сучасної культури і розуміння нинішніх проблем⁸⁸. У цьому контексті доречно згадати Жака ле Гоффа, який під впливом теорії Фернана Броделя щодо «часу великої тривалості» (*la longue duree*)⁸⁹, запропонував і обґрунтував концепцію «довгого Середньовіччя»⁹⁰. А український філософ Сергій Кримський пішов ще далі і на основі осмислення спадкоємності епох висловив думку про існування «поліфонії часу» або «метачасу культури», що означає можливість багаторазового входження в одну й ту ж саму *Гераклітову ріку*: «Життя культури не є адекватне зміні старого на нове, минулого на прийдешнє, воно не підпадає взагалі під стрілу часу, бо акумулює потенціал всіх часів»⁹¹.

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, в клерикальному середовищі, що дало світу Августина Блаженного, Ансельма Кентерберійського, Тому Аквінського, Абельяра та багатьох інших філософів і теологів, розвивається потужна філософська думка, формується інтелектуальна традиція, що інспірувала схоластику і весь подальший європейський раціоналізм.

Епоха Високої Схоластики поряд із усталенням педагогічних засад та формуванням університетів тяжіла до узагальнення наявних знань, що призвело до появи енциклопедій, «summae», гербаріїв, бестіаріїв, лапідаріїв тощо. Всі ці жанри наукового «накопичення» вирізняються претензією на

⁸⁸ Усманова А. Умберто Еко: парадокси інтерпретації. Минск, 2000. С. 26.

⁸⁹ Бродель Ф. История и общественные науки. Историческая деятельность // *Философия и методология истории*. Москва, 1977. С. 115–142.

⁹⁰ Ле Гофф Ж. Середньовічна уява. Львів, 2007. 346 с.

⁹¹ Кримський С. Історія та метаісторія // С. Кримський. Запити філософських смислів. Київ, 2008. С. 692.

всеохопність та універсальність, що суголосне сучасним глобалізаційним процесам, суттєво пришвидшеним завдяки технічним інноваціям. Універсалізм схоластичних текстів демонстрував також суголосне нам відчуття єдності і завершеності світу, а форма і впорядкованість енциклопедизму опиралися на техніку інвентаризації та каталогізації, що в сьогоденні максимально спрощене завдяки інтернет-ресурсу та пошуковим системам⁹².

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 Каталогів⁹³. В такий спосіб Борхес апелює до середньовічних пріоритетів, що проявляється також у наслідуванні збірок інших жанрів. Показовою у цьому відношенні є «Книга вигаданих істот»⁹⁴, написана в формі енциклопедії як аналог середньовічного бестіарію⁹⁵.

Вдосконалення методів пізнання довколишнього світу та його відображення в формі синкретичної енциклопедії стало не просто важливим досягненням християнської цивілізації середньовічного Заходу. Зібрання та узагальнення безконечних ланок взаємозалежних подій, визначених схоластичною філософією, базувалося на утвердженні ідеї безконечного впорядкування, що уклало міцний каркас вселенського Порядку. На цій основі Умберто Еко проводить виразну аналогію поміж схоластикою та структуралізмом ХХ століття, критикуючи його надмірну сегментацію та

⁹² Зокрема, такі послуги надають Google, YouTube, Blogger, Wikipedia, Facebook, Independent academia та інші чисельні сервіси, що не лише зберігають, але й миттєво поширюють інформацію

⁹³ Борхес Х.-Л. Вавилонська бібліотека / Борхес Х.-Л. Вигадані історії. Київ, 2016. С. 71–83.

⁹⁴ Борхес Х.-Л. Книга вигаданих істот. Львів, 2017. 240 с.

⁹⁵ В Середньовіччі виникає окремий тип моралізованих бестіаріїв, в яких кожна тварина пов'язується з моральними і містичними повчаннями (див.: История красоты / под. редакцией Умберто Эко. Москва, 2005. С. 145.

класифікацію. На його думку, структуралізм аналогічно до схоластики претендував на значення універсальної логіки, проте закритість системи поступово підмінила реальність схемою, що перетворила метод пізнання на консервативну ідеологію. Проте, протиставленням схоластичному раціоналізму Заходу постали форми мислення іншої гілки християнства – Візантії.

Візантійське християнство надавало перевагу містичному богослов'ю та аскетичному досвіду, що слугувало моральному вдосконаленню. Кульмінацією стала духовна практика ісихазму, сформована на основі богослов'я св. Григорія Палами (1296–1359), вчення якого демонструє синергетичні погляди на світ і людину, людину і суспільство, людину в собі⁹⁶. «Людина, – писав Палама, – цей великий світ, вміщений в малому, є зосередженням воедино всього існуючого і вершиною Божих творінь»⁹⁷. Таке вчення, подібно елліністичному *Homo parvus mundus est* (Людина – це малий світ)⁹⁸, надало твердої богословської основи справжньому гуманізму і відобразило великий інтерес епохи до людини та її відчуттів. Відтак Палама стверджував, що безпристрасність полягає не у відмиранні пристрасної частини душі, а навпаки – в єднанні людини з Богом пристрасні сили душі змінюються та 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 Відродження⁹⁹. В цей період греко-візантійська музика втрачає свою колишню простоту, увага приділяється досконалому виконанню складних мелізматичних розспівів, виникають нові типи книг для спеціального навчання співаків, вдосконалюється нотація, формуються композиторські школи тощо. Тож пізньювізантійський період вповні став

⁹⁶ Жуковський В. Ісихазм і християнська містика // Київська Старовина. Київ. 1996. № 1. С. 110–124.

⁹⁷ Керн К., архим. Антропология св. Григория Паламы. Москва, 1996. 450 с.

⁹⁸ Людина – це малий світ (мікрокосм). Переклад Андрія Содомори.

⁹⁹ Шевченко І. Україна між Сходом і Заходом. Львів, 2014. 312 с.

основою формування передгуманістичних тенденцій¹⁰⁰, а поруч західна схоластика впорядкувала Універсум із місцем в ньому Людини як частини світового Порядку.

Одним із 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 моделей¹⁰¹. Прикладом такої організації, інспірованої сучасним відчуттям хаосу і кризи, стала нова мистецька модель, притаманна поезії Джойса. Умберто Еко простежує шлях відомого ірландця від єзуїтського коледжу із пріоритетністю пізньої схоластики до руйнування мови і створення нової форми Всесвіту, що перебуває у розширенні.

Вплив поезики Джойса позначився на творі визначного австрійського письменника ХХ ст. Германа Броха «Смерть Вергілія», в якому йдеться про останні вісімнадцять годин життя смертельно хворого автора «Енеїди»¹⁰². Вергілій проводить ніч і частину дня у роздумах та спогадах, що їх змінюють напівмарення та видіння: «Світло більше, ніж земля, земля більша, ніж людина, й людині ніколи не жити, якщо вона не вдихатиме пахоців 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, ніж у надвечірніх та передсвітанкових сутінках»¹⁰³.

¹⁰⁰ Медведев И. Византийский гуманизм XIV-XV вв. Санкт-Петербург, 1997. 341 с.

¹⁰¹ Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике. Санкт-Петербург, 2004. 384 с.

¹⁰² Брех Г. Смерть Вергілія. Київ, 2014. 480 с.

¹⁰³ Брех Г. Смерть Вергілія. Київ, 2014. С. 13.

Подібний стиль викладу із визначенням «плетенія слів»¹⁰⁴ характерний для християнської гимнографії – середньовічних літургійних співаних текстів¹⁰⁵:

*Во святых святая, святая и пренепорочная,
Святым Духом вводится: I святым Ангелом питается,
Воистинну сущи святійшая Церкви,
Святого Бога нашего*

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 та метафоричність із двозначністю і великою кількістю потенційних значень, відчитування яких залежить від рівня інтелекту, володіння мовою й освіченості читача. В цьому контексті характерними є також буквально відкриті тексти, незавершеність яких пов'язана не з формою, а з безконечністю інтерпретацій. В такий спосіб структура твору, на думку Еко, перетворюється на дзеркало космосу¹⁰⁶, а сакральні тексти і є дзеркалом небесного світу, осягнення якого криється у глибокій символіці.

Інтерпретативність середньовічного мислення створювала величезний простір для різноманіття співвідношень і містичних зв'язків, для специфічних поєднань різних речей та кодування канонічних сюжетів¹⁰⁷. В цьому контексті мистецький твір набував множинності значень та інспірував розвиток середньовічної екзегетики, яка в ХХ столітті проявилася в формі герменевтичного тлумачення. Подібно висловився Ганс-Георг. Гадамер: «Якщо твір мистецтва нам щось каже і якщо цим сказаним він зумовлює все,

¹⁰⁴ Матхаузерова С. Древнерусские теории искусства слова. Прага, 1976. 156 с.

¹⁰⁵ Своім походженням «плетеніє слів» сягає високого риторичного стилю візантійської гомілетики та агіографії і спостерігається вже у Києворуський період у творах Кирила Туровського (ХІІ). Надалі розвиток поетичної форми віршування пов'язано з особою Константинопольського патріарха Філофея Коккіна (біля 1300–1379) – учня і послідовника св. Григорія Палами. Прохоров Г. К истории литургической поэзии: гимны и молитвы патриарха Филофея Коккина // История жанров в древнерусской литературе. Ленинград, 1972. Т. 27. С. 120–149.

¹⁰⁶ Eco U. The Aesthetics of Chaosmos: The Middle Ages of Joys. Harvard University Press, 1989. 96 p.

¹⁰⁷ Эко У. Эволюция средневековой эстетики. Санкт-Петербург, 2004. С. 112.

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 і виступає предметом герменевтики»¹⁰⁸.

Цікавий зв'язок Середньовіччя та ХХ століття Умберто Еко віднайшов у сучасній масовій культурі, що задекларувала перехід на стадію «цивілізації бачення» або ж візуального 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*), в якій щедро ілюструвалися сюжети Святого Письма. Від початку ХІІІ ст. ця книга пройшла тривалий етап рукописного відтворення, потім найширше розповсюдження отримала в другій половині ХV століття, коли публікувалася у вигляді ксилографічних книг та інкунабул. Подібний вигляд отримали й комікси ХХ століття і різниця полягала лише у змісті зображуваного.



Сторінка «Біблії бідних»



Комікс ХХ 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

¹⁰⁸ Гадамер Г.-Г. Естетика і герменевтика / Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. Київ, 2001. С. 9.

та катехизації, що дозволило Умберто Еко зіставити їх функцію з сучасними масс-медіа¹⁰⁹. Проте, на відміну від сучасних інформаційних джерел, середньовічний храм символізував універсальну модель світу з беззаперечним авторитетом його Творця. В цьому й полягає основна відмінність паралельних проєкцій середньовічного християнського світогляду та світоглядних орієнтирів ХХ століття, для якого, повторимо, «Бог вмер». Проте, що б не проголошували філософи, історія підтверджує, що існують Великі Метафори, які не втрачають своєї значимості і слугують надійними орієнтирами у нанесенні правильних маршрутів на мапі цивілізаційних зрушень і змін. Проте в центрі завжди залишається Людина із властивим їй уявним світом і, ймовірно, з підсвідомими підказками, які визначають певні алгоритми дій, що послідовно ведуть до опанування внутрішнім потенціалом і досягнення гармонії із безмежним Всесвітом. Такі «дорожні мапи» залишила нам Античність, християнство і навіть прадавній первісний світ, що з неймовірною швидкістю і потугою відкрився сьогодні у новаційному напрямку нейродосліджень.

¹⁰⁹ Усманова А. Умберто Еко: парадокси інтерпретації. Минск, 2000. С. 50.

РОЗДІЛ 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...*

Х.-Л. Борхес¹¹⁰.

Старозавітня притча про Вселенський Потоп стала місткою метафоричною моделлю, відгуки якої знаходимо у чисельних алюзіях з «морями житейськими», «волнами морськими», «пучинами бездонними» та іншими поетичними переспівами, пов'язаними з випробуваннями долі і готовністю вирушити назустріч невідомому. Подібно їй сучасне суспільство постало перед новими викликами, спровокованими інноваційними технічними можливостями в царині нейронаукових досліджень, здатних перетворити людину на біохімічний організм, керований алгоритмами. Це вимагає принаймі озирнутися на культурно-цивілізаційний поступ людства і укласти певну часо-просторову мапу, ключові координати якої були визначені за допомогою уяви ще в минулі тисячоліття.

В той час, коли старозавітні пророки навчали долати стихію, йти за голубом і милуватися веселкою, над сутністю людства замислювалися також

¹¹⁰ Кенінгі. Борхес Х.-Л. Кенінгі./ Борхес Х.-Л. Алеф. Харків, 2008, с. 101-102.

і давньогреці філософи. Один з наймудріших, Платон, залишив оповідь про ув'язнене Людство, яке довший час перебувало в печері і лише вибрані йшли за Вогнем, що вказував шлях до яскравого і правдивого світу Ідей. В цьому світі міради веселок зливалися воєдино, а істинність ейдосів/образів звеличувала реальність божественного Всесвіту. Так також можна трактувати багатозначний міф Платона про Печеру в порівнянні з біблійною притчею, проте з позиції сьогодення особливу увагу викликає образ Стіни, протиставленої Вогню, немов старозавітнім Голубом – символом звільнення. Натомість Стіна є єдиним місцем в печері, куди спрямовують свій погляд ув'язнені люди¹¹¹. Можна сперечатися про зміст такого полону – наскільки важко від нього звільнитися? Проте головним є те, що спостерігаючи на Стіні лише за власною Тінню та Тінями речей, які проходять між ними та Вогнем, в'язні змушені вірити в їхню реальність. Згідно міфу, коли одному із в'язнів вдається втекти з Печери і 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, проте ті йому не повірять, тож чи варто повертатися? Зазначений факт виявляє головну відмінність поміж двома міфами – старозавітний праведник Ной беззаперечно довіряє Богові, натомість платонівський Філософ, потрапивши в правдивий світ божественних ідей роздумує над доцільністю повернення і порятунку ув'язненого людства. Так формулюється складне питання вибору, осмислене багатьма філософами різних епох. І навіть наш сучасник, фізик-теоретик Лоуренс М. Краусс розпочинає свою наукову книгу «Таємниця походження Всесвіту» власним прочитанням платонівської алегорії: «Як і платонівській звільненій людині, нам теж треба звільнитися від кайданів попереднього досвіду, аби виявити ґрунтовні та чудові спрощення й передбачення, які можуть бути настільки ж страхітливими,

¹¹¹ Платон. Держави. Книга VII. Платон. Держави. Книга VII. *Платон*. Держава. Київ, 2000. С. 209–239.

наскільки й прекрасними»¹¹². Відтак реальність перестає бути одновимірною і швидше залежить від нашої готовності сприйняття світла – багатозначного за своєю фізичною і символічною суттю. Це також відзначає Краусс, підсумовуючи: «Як і в алегорії Платона, у нашій оповіді важливу роль відігравало світло. Зміна нашого сприйняття світла привела до зміни нашого розуміння простору і часу»¹¹³, натомість у метафізиці просвітлення є метою і особливим станом людини, здатної усвідомити істинну природу світу¹¹⁴.

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 увагу на силі й русі, необхідних для переходів з Печери до денного світла й повернення назад¹¹⁵. Суть таких переходів полягає не у 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, в яких відображаються правдиві речі ідеального світу Ідей/Ейдосів. Так людська уява вибудовує на Стіні ірраціональний світ чуттєвих ілюзій.

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

¹¹² Варто відзначити, що три частини книги мають символічні назви: Буття, Вихід і Об'явлення, хоча її зміст висвітлює найважливіші наукові відкриття людства, див.: Краусс Л.М. Таємниці походження Всесіту. Харків, 2018. С. 28.

¹¹³ Там само, с. 306.

¹¹⁴ Цікаво спостерегти як в українській мові вибудовується цілий ряд знакових однокорених слів: *світ*, *світло*, *Всесвіт*, *просвітлення*.

¹¹⁵ Прокопенко В. Платонівський міф про печеру й дискусії навколо нього // *Versus*. Харків, 2014. № 2. С. 28–32.

Наступний етап пов'язаний з еволюціонуванням людства і певною трансформацією неоплатонізму у формах християнського богослов'я. Так людство вийшло з Печери і потрапило до метафоричного Саду, в якому отримало свободу волі із зобов'язанням дотримання моральних імперативів, що вважалося запорукою вічного життя і спасіння. У цьому випадку правдивий світ постає в образі небесного Царства, відображеного в Іконі, оскільки Святі Отці сприймали Всесвіт як Божу ікону: все – ікона, все – іконічне¹¹⁶. В певний спосіб таку трансформацію можна вважати переходом з Печери до Євангельського Світла, що вперше символічно «засвітило» людям із народженням Христа у головній святині Вифлеєму – Печері Різдва Христового, як називають підземну печеру, де народився Ісус. Від цього моменту смертна Людина отримала надію на вічне життя і спасіння.

Ідеал	Людина	Реальність
Ікона	Сад вибору	Світ моральних імперативів

Проте Людина, яка позбулася ув'язнення платонівської Печери і 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 звеличення Людини¹¹⁷. Відтоді наприкінці ХІХ століття за доволі короткий час кардинально змінюються пріоритети, руйнуються традиційні мистецькі форми і канони, знецінюються духовні цінності. На цій основі виникає особлива форма декадентської релігійності як протесту проти християнської моралі, що спрямовує суспільство у зворотню сторону до окультизму і

¹¹⁶ Лєпахін В. Ікона та іконічність. Львів, 2001. 288 с.

¹¹⁷ 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 та 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).

переосмислення образу диявола. Показовим у цьому плані є картина Михайла Врубеля «Сидячий Демон»:



Демон. М. Врубель.

Невипадково початок ХХ століття пов'язаний з авангардизмом, якому притаманні апокаліптичні відчуття, частково інспіровані стрімкістю наукових відкриттів. Це привело 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/NeuroScreen¹¹⁸.

Ідеал	Людина	Реальність
Екран/Стін а	Лабіринт підсвідомого	Світ інтерпретації ідей

Свідоме входження у світ власної загадкової ірраціональної сутності зумовило появу неймовірних мистецьких комбінацій. Людський інтелект

¹¹⁸ Існує також термін *медіаментальність* (термін В. Шкуратова), пов'язаний з маніпулюванням свідомістю за допомогою засобів медіа інформації.

відмовився від традицій і зосередився на внутрішніх відчуттях та експериментуванні з «Потоками Свідомості» або «Хвилями водної стихії» – новітніми платонівськими «Тінями» *нейроекрану*.



Демон екрану. Олександр Шевчук. 2019.

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

Ідеал	Людина	Реальність
Ідеї /ейдоси	Печера	Стіна з тінями (світ чуттєвих ілюзій)
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 із світу ілюзій, натомість сучасне суспільство *добровільно* занурюється в лабіринти власних потоків свідомості

задля віднайдення все нових і нових імпульсів творчих осянь, екстрапольованих на Екран. Так постійна плинність духовних орієнтирів і образних інтерпретацій привела до парадоксального утвердження стану деформації як норми, а провідним у ХХ столітті стало наступне гасло – чим 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 і обґрунтованих завдяки підсвідомому прозрінню непересічних особистостей.

У цьому контексті особливо перспективним є сучасне трактування *нейромистецтва*, яке намагається прокласти місток поміж соціумом та світом ірраціональних почуттів. І це найяскравіше простежується на співставленні крайніх точок діаметральної площини: первісного і сучасного світів. Зазначене висунуло проблему віднайдення адекватного терміну для характеристики естетичного стилю нашої доби. Зміст відповідного терміну мав би охопити магістральні історико-культурні шляхи і гармоніювати як з віддаленими епохами, так і сучасною реальністю глобалізованого світу. Вихід з цієї ситуації запропонувала Любов Кияновська, яка визначила необхідні естетико-стильові засади пошукуваного терміну, серед яких найважливіші¹¹⁹:

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 в будь-який момент минулого, ведення діалогу з мистецтвом попередніх епох.

Найбільш доцільним терміном Л. Кияновська вважає слово «ейдос», яке

¹¹⁹ 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.

пов'язує, в першу чергу, з Платоном і наводить відповідне визначення: «Способом буття ейдосу... виявляється можливість його втілення і саме втілення в множинних предметах, структурованих у відповідності з його гештальтом (ейдос як взірць) і відтак вони містять у своїй структурі і формі (ейдос як вид) його образ (ейдос як образ)»¹²⁰. 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 і в сучасності, що виявляємо завдяки стійкості окремих суспільних і культурно-мистецьких форм Середньовіччя. В 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 та сучасних філософів – як категоріальна структура, що інтерпретує первинну семантику будь-якого поняття. Ймовірно в 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 слідує за ними по п'ятах, ведений любов'ю, яка його породила, і хоче їх врятувати. „Ви повинні, – волає він до них, – пройти крізь мої містерії. Вам потрібні очищення і потрясіння. Дерзайте ради вашого спасіння, покиньте тьмяно освітлений кут природи і життя, єдино відомий вам. Я вас введу у царство, настільки ж реальне... навчіться, як вам знову стати природою, і дайте мені

¹²⁰ Эйдос. Словарь. Психология. URL: <http://galactic.org.ua/clovo/p-e9.htm>

перетворити вас разом із нею і в ній моїми чарами любові і вогню”¹²¹.

І цей же Фрідріх Ніцше пророкує, що транспортні комунікації та інформаційні технології невблаганно усувають національні відмінності і створюють образ європейської людини, тому потрібно творити унітарну європейську культуру. У цьому процесі головна роль відводиться енергійній участі видатного індивіда, чиє пізнання світу, поцінування та проектування прийдешнього надасть єдності культурним феноменам¹²². Подібне прозріння особливо актуальне для сьогодення з його інтерактивними глобалізаційними процесами, відчутно пришвидшеними завдяки інформаційним технологіям та чинникам економічного характеру. На цьому тлі виразним маркером людського мислення постає мистецтво, в якому пізнаються найтонші порухи людської душі, її прагнення і спроби осягнути діаметральні глибини – Всесвіту і власної свідомості.

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.
Х.-Л. Борхес¹²³*

Зазначена в епіграфі цитата Х.-Л. Борхеса вражає, особливо завершально-лаконічним протиставленням «я – ні», де міститься така концентрація абсолютної впевненості у 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

¹²¹ Ніцше Ф. Вагнер в Байрейте. Странник и его тень. Избранные произведения в 3 томах. Т. 2. Москва, 1994.

¹²² Лютий Т. Ніцше. Самоперевершення. Київ: Темпора, 2017.

¹²³ Борхес Х.-Л. Deutsches requiem./ Борхес Х.-Л. Алеф. Харків, 2008, с. 324.

короткому вислові чітко анонсується 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. В такий спосіб завдяки метафоричному висловлюванню озвучене досягає буквально візуального ефекту, а сам зміст набуває переконливої глибини і 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 і 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 та іншими потенційними продуктами штучного інтелекту. Відтак метафора є свідченням осягнення найвищого рівня мислення, що розвивалося впродовж тисячоліть і дотепер не перестає дивувати.

В 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 і когнітивні можливості метафори тощо. Всі ці питання стосуються найголовнішого – чи здатна *людина* розкодувати таємницю ірраціональності власного буття, передбачуваного в уяві і відображеного в алгоритмах знакових метафор, які впродовж століть не втрачають своєї значимості і слугують надійними орієнтирами у визначенні правильних маршрутів на мапі цивілізаційних зрушень і змін.

Походження метафори пов'язується 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 парадоксу¹²⁴. На цій основі розвивається вміння сполучування логічно несумісного, відображення імпульсних зв'язків на перетині раціонального та ірраціонального вимірів. Цей досвід надає відчуття рівноваги і гармонії людському існуванню, увиразнює мовленнєві конструкції, синхронізує з сучасністю суб'єктивно-знаковий досвід минулого, а головне, відображає безмежний потенціал неймовірного світу уяви. Відтак 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»¹²⁵.

Метафора притаманна творчій свідомості загалом – такого висновку доходить П. Рікер¹²⁶, натомість Х. Ортега-і-Гассет трактує її як знаряддя і форму наукового мислення, що «відкриває думці доступ до далеких понять і розширює кордони мислення»¹²⁷. Тож метафора постає феноменом, що сприяє розумінню, а поруч із ментальним фактором концептуалізує картину світу. Як вважають Дж. Лакофф та М. Джонсон, мислення людини не просто пронизане метафорами, воно «сформовано ними в процесі означення конкретного досвіду як засіб для розуміння подій, справ та станів»¹²⁸. На основі дослідження понятійної системи людини науковці стверджують, що концептів, які б розумілися без метафор не існує. Тож невипадково на початку ХХІ століття вивчення метафори відбувається у тих сферах, які звертаються до мислення, пізнання і свідомості, аж до моделювання штучного інтелекту, зокрема, в ділянці особливостей сенсорних механізмів і їх взаємодії з психікою, що дозволяє людині зіставляти незіставне і

¹²⁴ В. Бычков. Византийская эстетика. Москва: Наука 1977, 247 с..

¹²⁵ Міллс Дж., Кролі Л. Терапевтичні метафори для дітей і для "внутрішньої дитини". Москва, 1999.

¹²⁶ Рікер П. Конфлікт інтерпретацій // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Львів, 1996. С. 229–242.

¹²⁷ Ортега-і-Гассет Х. Дві великі метафори / Х. Ортега-І-Гассет. Естетика. Філософія культури. Москва 1991. С. 203–218.

¹²⁸ Лакофф Д., Джонсон М. Метафори, которими мы живем. Москва, 2008. Изд. 2-е. С. 56.

порівнювати неспівмірне¹²⁹. В такий спосіб цивілізація homo sapiens демонструє постійне балансування поміж орієнтирами інтелектуального буття та 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 «Прелюдія до філософії майбутнього» у підзаголовку. В 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 приходять до висновку щодо їх давньої заміни місцями, чим провокує гарячі дискусії і суперечки¹³⁰. Відтак вчений 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»¹³¹. В певний спосіб книга Ніцше не лише запропонувала переоцінити тогочасні імперативи на всіх рівнях, але також започаткувала процес, що 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. Вже згадувалося про домінування таких опозиційних пар як: небо – земля, добро – зло, життя – смерть, красиве – гидке і т.д. В певній мірі навіть людина сприймала себе дуалістично, як підтверджує вище вказана цитата Борхеса:

Я дивлюся на себе в дзеркало, аби уявити собі,

¹²⁹ Спічак О.Е. Роль метафори в екзистенції символу Філософія: конспект лекцій. Київ, 2012.

¹³⁰ Лютий Т. Ніцше. Самоперевершення. Київ: Темпора, 2017. 978 с.

¹³¹ Самардак М. Спроба зазирнути по той бік добра і зла (до 100-річчя від дня смерті Ф. Ніцше) // ВІСНИК Житомирського державного університету імені Івана Франка. Житомир, 2008. Ч. 8. С. 16–20.

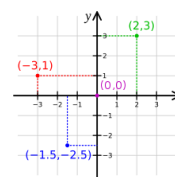
як я поведуся, коли постану перед лицем смерті.

Можливо моя плоть і затремтить від жаху, а я - ні.

Проте у цьому фрагменті зустрічаємо ще один важливий образ – Дзеркала, що постає посередником поміж двома світами. В певній мірі 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 і мистецтві. Зокрема, в музиці руйнується бінарна мажоро-мінорна ладова система, яка впродовж століть була її основою і створюються новітні музичні техніки, про вже йшлося вище. Водночас в малярстві імпресіоністи свідомо виводять мистецтво у зону «між» – поміж реальністю та сном, мовою і мовленням, індивідуальним і колективним досвідом. Подібно у символістській системі координат образ поставав на перетині взаємодіє двох віддалених предметів – і чим більшою була ця відстань у смисловому плані, тим складнішим був образ¹³².

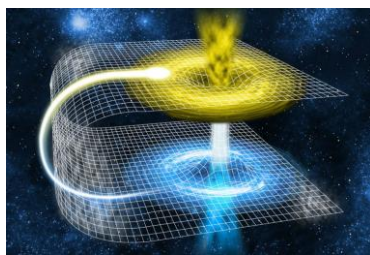
Аналогічні зміни відбуваються також в точних науках, коли з відмовою від класичної/ механістичної картини світу прийшла неklasична/релятивістська. І саме в математиці постає характерний символ «між»-дзеркала чи «по-той-біччя» – число «нуль», яке виникло у Стародавній Індії як знак позначення відсутності всього. В Європі значення нуля утвердилося в 17 столітті разом із встановленням декартової системи координат, згідно якій, як і на числовій прямій, перехід від додатніх чисел до від'ємних відбувається через нуль.



¹³² Біла А. Сюрреалізм. Київ: Темпора, 2008. С. 30.

Якщо розглянути зазначений перехід з позиції християнської богословії, то отримаємо категорію божественного «Ніщо». Зазначена 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 і пізнається тільки духовним оком¹³³. 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 у слові, ні у чомусь іншому, тобто, це є ловленням порожнечі, – Ніщо»¹³⁴.

Суть зазначеного переходу зустрічається у чисельних аналогіях, зокрема в формі піщаного годинника, що символізує безперевність часового потоку. Схоже виглядає схема кротової нори (часо-просторового тунелю), що згідно з сучасними астрономічними теоріями дозволяє переміщатися в просторі і часі.



Цікаво відзначити, що навіть церковний календар демонструє аналогічну симетрію в момент переходу від старого до нового церковного року, який починається 1 вересня. Зокрема, останній день року 31 серпня є днем пам'яті мучеників Фрола і Лавра (II), яких за відданість християнству вкинули померати на дно глибокого колодязя, а 1 вересня відзначається пам'ять св. Симеона Стовпника (V), який 37 років провів на стовпі у пості та молитвах. Відтак символіка цих пам'ятей засвідчує певне просторове протиставлення святих в момент переходу через знаковий нульовий переділ

¹³³ Булгаков С., о. Свет невечерний. Київ, 2017. 672 с.

¹³⁴ Т. Возняк. «Народження трагедії з духу музики» та «Лісова пісня», або слово – музика – мовчання // Т. Возняк. Філософія мови. Львів, 2009. С. 144.

років. Відповідно трактується і християнське поняття часу, яке розмежовується на кайрос (καιρός) і хронос (χρόνος), що протиставляються у своїх значеннях. Хронос – нинішнє сприйняття часу як однорідної і механічної тривалості, натомість Кайрос – якісний проміжок часу, поворотний момент історії, який надає їй вищого призначення¹³⁵. Проте обидва часові виміри розчиняються у Вічності, що постає символічним нулем, крізь який відбувався перехід в інший, божественний вимір буття, що для людини в першу чергу асоціюється з безсмертям.

Тож впродовж тривалого часу у різних культурах виникали різноманітні вчення і культури, що формували настанови задля досягнення зазначеного уявного простору, призначеного для праведників. А задля увиразнення, запам'ятовування і, безумовно, переконання створювалися яскраві метафори, які поруч із підтримкою різноманітних мистецьких форм прокладали дорогу крізь час. Ймовірно осягнення цих метафор врівноважить просторові дистанції, пояснить дискретність людської природи з постійним прагненням до вдосконалення аж до ніцшеанської ідеї самоперевершення.

3.3. Повернення. Дев'ятий вал людської свідомості.

*Можливо, всесвітня історія –
це історія кількох метафор*

¹³⁵ Варто відзначити існування ще однієї концепції часу - «уявного часу» Стівена Гокінга. Вчений 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.

Озираючись з висоти тисячоліть, бачимо цілеспрямований поступ науки й культури. На цьому шляху змінюються умови життя, суспільні взаємини й канони краси, але не змінюється сутність людини, захована у глибинах підсвідомого і відображена в метафоричній площині промовистих символів. Це дозволяє об'єднувати неспівмірні, на перший погляд, явища, пов'язані з віддаленими у часі епохами і 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.

Впродовж століть змінювалися мистецькі уподобання, вдосконалювалася майстерність, накопичувався досвід, а поруч тривав постійний пошук тої невидимої божественної іскри, що збуджувала уяву й інспірувала створення шедеврів. Відтак, античність шукала джерело Краси у міфологічному Олімпі і Дев'яти натхненних Музах, натомість ХХ століття зазірнуло у 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 думки і спогади, мрії й уява стали тим срібним

¹³⁶ Борхес Х.-Л. Сфера Паскаля ./ Борхес Х.-Л. Алеф. Харків, 2008, с. 381.

лабіринтом, яким мандрують покоління митців, зваблені відблисками божественної краси, прислухаючись до шелесту невидимих тунік, в надії відчутти подих бодай однієї з дев'яти Муз: Клію, Уранії, Калліопи, Мельпомени, Талії, Терпсіхори, 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, в танці легкому кружляли¹³⁷.*

- **сучасна наука** пов'язує джерело Краси із могутнім Мозком і Свідомістю – богинею натхнення. Мозок, а разом із ним нейрони, дендрити, аксони та інші мікроскопічні цеглинки сформували той магнітно-резонансний лабіринт, яким мандрують сучасні науковці, зваблені відблисками божественної краси, вимірюючи невидимі хвилі людських емоцій, в 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»¹³⁸.

Зважаючи, що основною метою первісної людини було виживання і продовження роду у небезпечному довколишньому середовищі, відповідним чином в мозку формувалися і закріплювалися моделі поведінки. Натомість сучасні вчені вперше висловили припущення, що із поступовою втратою відчуття небезпеки, первісні інстинктивні реакції переросли у підсвідоме почуття естетичного задоволення. Ймовірно, під впливом цивілізаційних змін ці відчуття трансформувалися і первісна емоційність збагатилася здатністю насолоджуватися красою і творити її. Цікаво відзначити, що Ф. Ніцше добре відчув внутрішню дихотомію людини в одному із своїх афоризмів: «Так

¹³⁷ Так починається поема «Походження Богів» Гесіода (кінець VIII-початок VII ст. до н.е) – грецького поета, засновника генеалогічного й дидактичного епосу (див.: Гесіод. Походження богів. Роботи і дні. Щит Геракла / Переклад з гр. Андрій Содомора. Львів, 2018. С. 34.

¹³⁸ Кайку М. Майбутнє розуму. Наукові спорби досягнути, вдосконалити і підсилити інтелект / Переклад з англ. Анжела Кам'янець. Львів, 2017. С. 317–318.

званий геній містить фізіологічну суперечність: з одного боку, в ньому багато дикого, неупорядкованого, ненавмисного, а з іншого – також багато цілеспрямованості; йому притаманно гратися з обома цими тенденціями, зіставляючи і змішуючи, але доволі часто протиставляючи їх»¹³⁹. Симптоматично, що зазначений зв'язок інстинктивного та осмисленого в людині і став основою нового наукового напрямку *нейроестетики*.

Творцем *нейроестетики* вважається нейрофізіолог Семір Зекі (Zeki), який вивчав сприйняття образів візуальної інформації, опираючись на дослідження нейронних станів, зафіксованих в момент пережиття споглядання чи створення мистецьких творів¹⁴⁰. В цьому допомагали методи та техніки емпіричних наук, що слугували описові і поясненню естетичного переживання, тому *нейроестетика* вважається міждисциплінарною наукою із залученням досліджень в ділянці філософії, психології, історії мистецтва та неврології з візуальним оглядом кори головного мозку. В такий спосіб вивчається зв'язок між нейронними структурами та процесами, які формують естетичне сприйняття. В подальшому на цій основі Семір Зекі і Вілаянур Рамачандран побудували відповідні теорії, найдокладніше представлені в одноосібній праці В. Рамачандрана «Мозок розповідає. Що робить нас людьми». В ній сформульовано 9 законів естетики: *групування, контрасту, пікабу або перцептивного вирішення проблеми, відрази до співпадінь, симетрії, порядку, перебільшення або максимального зміщення, ізоляції, а також метафори*¹⁴¹. Зазначені закони ґрунтуються на основі трьох базових запитань: **що** є внутрішньою логічною структурою тієї особливості, яка розглядається, **в чому** полягає біологічна функція, заради якої ця особливість еволюціонувала і **як** нервовий механізм в мозку втілює цю рису або закон. Саме ці закони, як стверджують дослідники, і є основою невмотивованого, на

¹³⁹ Ніцше Ф. Суперечність у тілі та душі / Ніцше Ф. Ранкова зоря. Думки про моральні пересуди / Пер. В. Кебуладзе. Київ, 2018. С. 427.

¹⁴⁰ Zeki S. Inner Vision: An Exploraton of Art and the Brain. Oxford, 1999. 240 p.

¹⁴¹ Рамачандран В. Мозг рассказывает: Что делает нас людьми / Пер. Чепель Елена. Москва, 2015. 422 с.

перший погляд, відчуття Краси, а також джерелом мистецьких інспірацій в подальшому. Відтак, варто порівняти зміст 9-ти 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 дозволяє врятувати людське життя від смерті або голоду, натомість на нейронному рівні відбувається буквально «склеювання» сигналів різних ділянок мозку і формування з них одного об'єкта. Закон групування був відкритий гештальт-психологами на початку ХХ століття, зокрема, його виразно ілюструє зображення далматинця:



Якщо уважно придивитися до малюнка, то за короткий час ми починаємо групувати плями в один об'єкт і побачимо собаку-далматинця, яка щось винює на землі. В цей момент наш мозок відчуває задоволення. Подібний метод «групування» в просторі окремих елементів часто використовувався митцями:



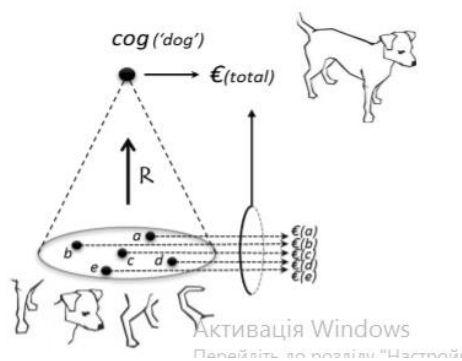
Благовіщення



Інтер'єр

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

Такий механізм з'єднання розрізаних елементів формувався у давній період, коли умови життя вимагали від первісної людини швидкого впізнавання за одними лише фрагментами посеред листя або хижака, або тварини, що є їжею і, відповідно, забезпечує 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 і забезпечує процес впізнавання.



Ймовірно з часом здатність швидкого групування окремих елементів в одне впізнаване зображення переросла у відчуття задоволення і збереглася в нашому мозку.

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 в розчині хрому. Поступово, поруч із повільним розчиненням крапель, періодичні концентричні кільця нерозчинених срібних хроматів формували сім плям в такому порядку, що викликає у сприйнятті людей враження споглядання за сузір'ям¹⁴². Відтак Вайс/Weiss висуває припущення щодо впливу динаміки мозкових структур на керування баченням людини.

Кліо – Муза історії. Вивчення історії пов'язане з дослідженням минулого і базується на основі зафіксованих фактів, архівних матеріалів тощо. На цій основі поєднується і синхронізуються інформація різних планів, що дозволяє надати об'єктивну оцінку тій чи іншій події на об'ємному часо-просторовому полотні.

2. Закон контрасту.

Контраст створює межі і відокремлює фігури на будь-якому фоні, а при збільшенні контрасту відповідно пропорційно привертається й увага. Це пов'язано з первісним періодом, коли наші предки в затінках відшукували яскраві плоди на зеленому фоні 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.

Закон контрасту часто використовується як засіб привертання уваги в сучасному мистецтві, поєднуючи невідповідні форми, кольори чи характерні якості предмета.

¹⁴²Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. Москва, 1974. 386 с.



Молодість. Худ. В. Михальчук. 2015.

Уранія – Муза науки. Наука базується, насамперед, на свідченні фактів, дослідів чи експериментів, тобто концентрації одиничного в межах досягнення результату. Певним чином контрастом можна вважати покроковий план наукової праці із чітко сформульованими завданнями і окремими експериментальними дослідженнями.

3. Закон пікабу (впізнавання, спогади і 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 і передбачає спогади та очікування, прообрази яких зберігаються в пам'яті людини. Це подібно до схеми роботи мозку, згідно якій зорова ділянка звертається до нижчих ділянок за ймовірними проєкціями, а віднайдення відповідної приносить відчуття задоволення. В цьому, зокрема, полягає отримання естетичного задоволення від споглядання прихованих рис обличчя за вуаллю чи впізнавання предметів за контурами у сутінках.



Подібне сприйняття вимагає не лише певного багажу знань, а й також сприяє розвитку уяви.

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

Варто зазначити, що перелічені рівні виявляють виразні паралельні якості і спрямування. На 1-му – розвивається просторова орієнтація (ландшафт чи історичний фактаж); на 2 – концентрація на одиничному (здобич чи науковий експеримент); на 3-му – (впізнавання або інтерпретація). Всі ці характеристики слугують людині у розвитку соціальних навиків, спрямованих на історико/просторовий, науковий та епіко/міфологічний контексти суспільного життя.

4. Закон відрази до співпадінь.

Закон стосується насамперед просторових зображень і виник на основі типового розміщення візуальних просторових картин. Це стосується несприйняття мозком унікальних точок зору, натомість перевага надається більш природному розміщенню елементів, а відтак і більш правдоподібному зображенню. Це виразно видно на нижченаведеному прикладі, де при порівнянні виявляємо природність правого зображення із штучною симетричністю лівого, а відтак і естетично неприємного для споглядання.



Мельпомена – Муза трагедії. Трагедія у своєму наближенні до сприйняття апелює до глибини почуттів, базуючись на подіях правдоподібних, що викликають емпатію та катарсис у глядачів. Просторовість досягається завдяки позачасовому обранні сюжету, оскільки, як правило, мова йде про сильні почуття, що завжди актуальні.

5. Закон симетрії (одиничне зображення).

Привабливість симетрії має два пояснення, пов'язані з еволюційними причинами. Перша базується на основі зорового пошуку важливих

біологічних об'єктів, таких як здобич, хижак, індивід цього ж виду, самець або самка, що забезпечує продовження роду. Друге пояснення базується на соціологічних опитуваннях, які встановили, що симетричні обличчя подобаються найбільше, що символізує здоровий індивід і є маркером міцного здоров'я. В такий спосіб зорова система закріпила естетичний ефект за споглядання симетричних партнерів. Проте важливим є той факт, що правило симетрії відповідає тільки одиничним об'єктам і не стосується до багатопредметного простору. Натомість, навпаки, предмети ідеально симетрично розміщені в кімнаті втомлюють, оскільки мозок не любить співпадінь, як про це йшлося вище

Талія – Муза комедії. Сміх сприймається як маркер здорової психіки, а звідси розвиток цілого пласту сміхової культури. Окремі ситуації склали сюжетну основу для комедійних вистав, що приваблюють позитивним змістом і естетикою викладу.

6.Закон порядку (ритм, повторність).

Напротивагу попередньому закону, що стосується, насамперед, візуальних ландшафтів, закон порядку передбачає також і суб'єктивні потреби у впорядкуванні, 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 у першу чергу 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 культах, проте танець як засіб досягнення внутрішньої гармонії, свободи і внутрішнього звільнення актуальний і зараз. Зокрема, все частіше організуються сучасні 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 і одиничної симетрії. Це пов'язано з особистісними характеристиками, що формують протилежні якості, узгоджені і впорядковані на 6-му 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 і в перебільшений спосіб підкреслює суть предмету чи особи. Цей ефект називається 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 дзьобу з одною червоною плямою, вибрали дерев'яну палицю з трьома червоними плямами. В такий спосіб було виявлено т.зв. ефект перебільшення або максимального зміщення, який привертає увагу і подразнює певні ділянки мозку, приносячи задоволення. Ймовірно подібним чином працює і абстрактне мистецтво, впроваджуючи в дію «ультранормальний»

подразнювач, що активує певні зорові нейрони мозку набагато потужніше, аніж реальні зображення¹⁴³. Так можна пояснити отримання задоволення від абстрактного мистецтва.

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



Венера палеоліту



«Венера» В. Архипенка, XX ст.



*Видовжена шия як канон краси,
Африка*



«Жанна» Модільяні, XX ст.

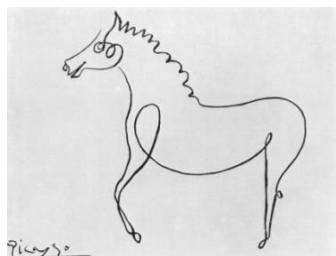
Полігімнія – Муза священних гимнів. Священні тексти, як і зображення, призначені для привертання уваги до богів в контексті відтворення їх надзвичайних можливостей і приналежності до небесних сфер. Звідси й використання незвичної і яскравої образності та символіки, що увиразнюють надзвичайні риси і здібності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

8. Закон ізоляції (концентрація на одиничному).

Закон ізоляції діаметрально протилежний закону максимального

¹⁴³ Рамачандран В. Мозг рассказывает: Что делает нас людьми / Пер. с англ. Е. Чепель. Москва, 2015.

зміщення, оскільки у них різна мета. Якщо перебільшення наближенається до гіперболізації, то ізоляція навпаки – до применшення. Іноді простий ескіз викличе більше емоцій, ніж кольорова фотографія цього ж предмету. Це відбувається з тої причини, що наш мозок має ліміт уваги і в динаміці сприйняття один стабільний перцепт (сприйняте зображення) автоматично усуває решту¹⁴⁴. Окрім того, повноцінна картина розсіює увагу довкола композиції, матеріалу, кольору та інших деталей, а один аспект автоматично зосереджує увагу на одиничному, зокрема, на формі, якщо виокремлено контур:



Пікассо, ХХ ст..



Наскельне зображення палеоліту

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

9. Закон метафори.

Виникнення метафори пов'язане з мовою, проте постійно застосовується у мистецтві, зокрема, у візуальному, і є певним підсумовуванням всіх попередніх законів. Зокрема, В. Рамачандран наводить приклад космічного танцю Шиви¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Рамачандран В. Мозг рассказывает: Что делает нас людьми / Пер. с англ. Е. Чепель. Москва, 2015. С. 155.

¹⁴⁵ Там само, с. 168.



Космічний танець Шиви.

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

В певний спосіб подібно трактується міфологічний птах Фенікс, який після кожного згоряння незмінно постає з попелу, щоб знову згоріти і так метафорично відтворюється процес вічного оновлення та безсмертя.

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

Відтак, вибудовуємо паралельні ряди нейроестетичних законів і міфологічних Муз:

1. Закон групування – *Кліо*, Муза історії.
2. Закон контрасту – *Уранія*, Муза науки.
3. Закон пікабу – *Калліона*, Муза епіки.
4. Відраза до співпадінь – *Мельпомена*, Муза трагедії.
5. Закон симетрії – *Талія*, Муза комедії.
6. Закон порядку – *Терпсіхора*, Муза танцю.
7. Закон перебільшення – *Полігімнія*, Муза священних гимнів.
8. Закон ізоляції – *Ерато*, Муза любовної поезії.
9. Закон метафори – *Евтерпа*, Муза поезії і лірики.

Зазначені ряди дають можливість відчитати принаймі два важливі механізми естетичного і загальномистецького характеру, які формувалися впродовж століть і відкривають нові сенси еволюції людини. Такі паралелі визначають покроковий шлях до опанування власним потенціалом і засвідчують естетичний досвід як важливий чинник самопізнання і безперервного зростання. В певний спосіб, такий шлях суголосний ідеям Фрідріха Ніцше, який переконував, що:

- знання можна отримати 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 та світом ірраціональних інтенцій та почуттів. Симптоматично, що така ідея вже отримала певне практичне застосування завдяки заснуванню у 2003 році Інституту нейроартес/Instituto de Neuroartes Люком Делланой (Luc Dellanoy)¹⁴⁶, який впродовж багатьох років цікавиться тематикою, пов'язаною із мистецтвом та

¹⁴⁶ Instituto de Neuroartes [online] <https://www.neuroartes.com> [дата доступу: 4.01.2019].

його сприйняттям, а також психічним здоров'ям людини. Дослідження у цій царині Люк Деллану проводить у співпраці із вченими, художниками, філософами, фізиками, неврологами, лікарями, біологами і психологами трьох континентів. В цьому колі формулюються нові ідеї щодо людського сприйняття, уяви, освіти, знань та її мети, а також проблематики індивідуального та колективного благополуччя.

Можливості *нейроестетики* та *нейроарту* дозволяють 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 і своє бачення світу. Надалі яскрава палітра мистецьких полотен впродовж тисячоліть відображала емоційну вібрацію людської психіки аж поки сучасні технологічні інновації дозволили впритул зазирнути у потаємні закутки людського мозку. Так, повторимо, відкриття цілого спектру недосліджених можливостей привело до появи нових наукових напрямків: нейромистецтва (*neuroart*), нейроартисторії (*neuroarthistory*), нейроестетики (*neuroaesthetic*) тощо.

Окреслення засад еволюції естетичного сприйняття з позиції соціокультурних пріоритетів різних історичних епох засвідчило, що основну роль у цьому процесі відіграло емоційне начало. В цьому й криється причина суттєвої подібності образів і символів, засобів та естетичних уподобань віддалених в часі періодів, об'єднаних також моральними категоріями релігійних вірувань. А поруч виявляємо біологічну сталість людини та її мозку з потужним потенціалом функціональних можливостей, що впродовж тисячоліть демонструє дивовижну здатність творчо відображати чисельні проекти космічного безмежжя уяви. В такий спосіб *нейроарт* дозволяє пізнати сутність мистецтва як свідчення нелінійної картини світу, що згідно ейнштейнівської теорії відносності уможлиблює зіставлення прадавніх творчих ескізів з мистецтвом XX-XXI століть.

Відтак людина – у своєму щоденному житті і намаганні досягнути повноти буття, стає суголосною Всесвіту. І в цьому визначальний поштовх належить уяві, що в межах інтуїтивних прозрінь формує особистість, здатну творити нову реальність. Тож навіть ейнштейнівську кривизну часопростору можна 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.

Х.-Л. Борхес¹⁴⁷

«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 в 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. В ньому, немов у борхесівському Алефі, проглядається вся історія людства, відображена у миттєвому перелистуванні кам'яних зображень і 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 у 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, вщент залите яскравим помаранчевим сяйвом, що струменить із

¹⁴⁷ Борхес Х.-Л. Борхес і я / Борхес Х.-Л. Алеф. Харків, 2008, с. 528.

самої серцевини квадратного сонця. На нейроекрані пропливає все життя і вимальовуються чіткі контури власного відображення, що і є «Тим, хто зустрічає за межею».

AD FONTES

До джерел

1. Августин. Сповідь / переклад Юрій 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 / Борхес Х.-Л. 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. Андрій 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. Жуковський В. Ісихазм і християнська містика // *Київська Старовина*. Київ, 1996. № 1. С. 110–124.
20. Зарин С. Аскетизм по православно-християнському учению. Москва: Паломник, 1996. 494 с.
21. История красоты / Под. редакцией Умберто Эко. Москва, 2005. 440 с.
22. Ільницький О. Візуальні експерименти в поезії та прозі // *Український футуризм 1914–1930*. Львів, 2003. 456 с.
23. Кайку М. Майбутнє розуму. Наукові спорби осягнути, вдосконалити і підсилити інтелект / Переклад з англ. Анжела Кам'янець. Львів, 2017. С. 317–318.

24. Кайку М. Майбутнє розуму. Наукові спроби осягнути, вдосконалити і підсилити інтелект. Львів, 2017. 408 с.
25. 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.
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 ім. 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 Всесіту. 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 гимнографії. 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. Метафори, которими ми живем. Москва, 2008. Изд. 2-е. 256 с.
36. Ларошфуко Ф. Мемуары. Максимы. 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 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 / Лотман Ю. Статьи по семиотике культуры и искусства. Санкт-Петербург, 2002. 544 с.
44. Лютий 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. Ницше Ф. Вагнер в Байрейте. Странник и его тень. Избранные произведения в 3 томах. 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. Андрій 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. Музика ХХ 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 розповідає: Що робить нас людьми / Пер. Е. Чепель. Москва, 2015. 422 с.
58. Рікер П. Конфлікт інтерпретацій // *Слово. Знак. Дискурс*. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Львів, 1996. С. 229–242.
59. Роменець В. Історія психології ХVІІ 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 Івана Франка*. Житомир, 2008. Ч. 8. С. 16–20.
62. Сапфо / пер. Андрій 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. Соболь 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 : збірник наукових праць Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля*. – 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 ХХ - початку ХХІ століття: *дис. на здоб. вчен. ступ. канд. мист. спец.: 26.00.01 «Теорія та історія культури»*. Київ.: НАКККіМ, 2017. 204 с.
70. Стивен Р. Кові. Восьма звичка. Від ефективності до величі. Харків, 2017. 496 с.
71. Тукова І. Розвиток музичного мистецтва ХХ століття у співвідношенні з неklasичною науковою парадигмою // *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2013. Вип. 24. С. 241–248.
72. Усманова А. Умберто Эко: Парадоксы интерпретации. Минск, 2000. 200 с.
73. Фернандес-Арместо Ф. Цивилизации. 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: Видавництво «Наукова думка», 1983. С. 30–35.
76. Харарі Ю. Homo Deus. Людина божественна. За лаштунками майбутнього / Пер. А. Дем'янюк. 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. Neuroestetyka: 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. No 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. No 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. No 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 Rozwoj 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, Creatiity, and Architectur*. Wilet-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 umysły*. 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. 100. 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.
101. Zeki S. *Blaski i cienie pracy mózgu. O miłości, sztuce i pogoni za szczęściem*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2012. S. 238.
109. Zeki S. *Inner Vision: An Exploraton of Art and the Brain*. Oxford, 1999. 240 p.

110. Zeki S. Statement on neuroesthetics „Neuroesthetics” [online] <http://www.neuroesthetics.org/statement-on-neuroesthetics.php> [data dostępu: 24.11.2009] (tł. własne). Por. S. Nalbantian, wyd. cyt. S. 357–368.
111. Instituto de Neuroartes [online] <https://www.neuroartes.com> [дата доступу: 4.01.2019].

Abstract

The book offers a metaphorical reading of the creative experience of mankind - from rock paintings to contemporary artistic experiments. Detection of related rice 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 this context, art is perceived outside time coordinates and evidences the progress of complex processes of internal neuronal plexuses that inspire the emotional reaction of man to both the outside world and 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 the artist. Thus, cultural and artistic forms that manifest the world's priorities of society, as well as the content and quality of social relationships.

The book emphasizes the importance of the primitive society in the further evolutionary progression, in particular, the internal mechanisms of creative thinking of man are considered. The penetration into the essence and the knowledge of the possibilities of this measurement has been significantly intensified due to the revitalization of technological innovations of the XXI century. This has led to the formation of new scientific disciplines, such as neuroesthetics / neuroaesthetic or neuroart / neuroart, which allow you to recognize the profound signs of human creative thinking from the very first attempts to declare themselves on the "stone easels". In the future, a bright palette of artistic canvases for millennia reflected the emotional vibration of the human psyche. This topic is devoted to the work of Vileyanur 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 mankind and the world of irrational forms of contemporary art.

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

Content

QUO VADIS?

1. ALEA IACTA EST.

- 1.1. Entrance. Ark of the Testament in the colors of the heaven.
- 1.2. Ariadne's thread. The journey in labyrinths of culture.
- 1.3. Imagination's looking glass. Neuroscientific dimension of the contemporary art's researches.

2. ALIUS ET IDEM.

- 2.1. Dialogues through the time. Original art in the modern world.
- 2.2. At the epicenter of the Universe. Gravity of the medieval forms.

3. SUB SPECIE AETERNITATIS.

- 3.1. Reflections of the cave. Neuroplasticity of the Platonic's myth.
- 3.2. Beyond the good and evil. Metaphorical exodus beyond of the binary.
- 3.3. Return. The ninth wave of the human consciousness.

AD LUMINIS ORAS.

AD FONTES. *Bibliography*