

УДК 7.01:159.955–028.22

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.2/24.176796>

Дарія СКАЛЬСЬКА,
 доктор філософських наук, професор,
 професор кафедри суспільних наук
 Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу
 (Івано-Франківськ, Україна) lilya.matiishun@gmail.com

ВІЗУАЛЬНЕ МИСЛЕННЯ У ВИДОВІЙ СПЕЦИФІЦІ МИСТЕЦТВ

У статті визначено основні характеристики процесу «візуального мислення» згідно теорії Р. Арнхейма. Доведено, що творчий характер візуального мислення полягає в його продуктивній функції і безпосередньому створенні нових моделей, зокрема в архітектурі. Розглянуто специфіку видів мистецтва в контексті гештальт-естетики з точки зору візуального сприйняття. Йдеться про детальний аналіз такого феномену сучасної культури як трансформація візуальності у видах мистецтва.

Ключові слова: візуальне мислення, теорія Р. Арнхейма, види мистецтва, архітектура, гештальт-естетика.

Dariia SKALSKA,
 Doctor of Philosophy, Professor,
 Professor of Social Science Department,
 Ivano-Frankivsk National Technical University of Oil and Gas
 (Ivano-Frankivsk, Ukraine) lilya.matiishun@gmail.com

VISUAL THINKING IN THE VIEW OF SPECIFIC ARTS

The actuality of the visualization phenomenon chosen for classical and “technical kinds” of arts is explained by the fact that it is based on the category and the notion of gestalt aesthetics. It deals with a systematic-based inquiry into art research and creative activity of R. Arnheim and well-grounded features of adaptation onto general theoretical principles of the visual thinking theory.

The essence of R. Arnheim's theory is preconditioned by its contents, thus, studying different kinds of arts, its psychological aspects from the point of view of gestalt psychology, it can be proved, that they integrate. That integrity is revealed that various sense-organs as eye sight, hearing, and touch and so on – have been evolving to gradual differentiation, rejecting the former stands of integral system.

A considerable contribution was made by R. Arnheim who realizes art as a special expression of thinking process and even ends one of his chapters of his book on architecture theory, with the fact that ‘architecture ...is the embodiment of the thought’, and ‘any organization of the thought takes the form of the architectural construction’.

The main points, the scientist focuses on, are the problems of the architectural form and its visual perception, so does he studies dimensional and dynamic properties of the form, taking into account special elements or the overall construction within architecture, and the scientist also emphasizes on order and chaos dialectics, symbolism and problems of colorful expressiveness. These points are of great importance not only theoretically in perceptive psychology and gestalt aesthetics, but in everyday practice of architectures and artists.

A matter of principle is that, on the one hand, classical kinds of art cannot entirely imitate objective world of things, but, on the other hand – mental activity, which is in interaction with the art, must structurally correspond to objective reality. Thus, based on gestalt-theory facts, a new method for keeping balance is the phenomenon, which is under investigation; to a greater degree, must be responsible for the reality in order to carry out isomorphic principle, but, at the same time to be specific and different to be called the art.

Key words: visual thinking, R. Arnheim theory, kind of art, architecture, gestalt aesthetics.

Постановка проблеми. Розмірковуючи над специфікою класифікації видів мистецтва, виявляється, що з точки зору історичного дискурсу, новим поворотом у розгляді даного питання стала саме концепція гештальтпсихології, яка розглянула цю проблему з позиції сприйняття мистецтва. Чи не вперше у вітчизняній естетиці та мистецтвознавстві варто здійснити цілісний аналіз наукової спадщини одного з найяскравіших послідовників гештальт-теорії, відомого американ-

ського естетика та психолога Рудольфа Арнхейма (Arnheim). Однією з головних заслуг Р. Арнхейма (1904-2006) перед світовою наукою вважають його внесок у теорію видової специфіки мистецтв.

Актуальність дослідження обумовлена тим, що чимало праць вченого, які містять багатий теоретичний та емпіричний матеріал можуть бути застосовані у різних галузях вивчення мистецтва. Наразі, вони перебувають поза увагою українських науковців. Вплив погля-

дів Р. Арнхейма на розвиток сучасної візуальної культури та визначення основних естетичних детермінант візуальної репрезентації, пов'язаних з візуальним мисленням та теорією гештальтів є досить вагомим.

У своїх працях Р. Арнхейм звертається до поезії, кінематографу, художньої фотографії, архітектури та ін. Він розглядає види мистецтва як певну ілюстрацію загальних теоретичних принципів теорії візуального мислення, намагається виявити сутність естетичного, виходячи з власного професійного досвіду, і робить аналогічні висновки щодо проблеми різних видів мистецтва.

Р. Арнхейм сформулював основні закони дослідження мистецтва та художньої діяльності, доповнюючи їх багатим експериментальним матеріалом, що надає його працям надзвичайно цінну фундаментальність та фактологічність.

Аналіз досліджень. Теми візуальності, як складової естетичного сприйняття торкалися такі українські вчені як В. Панченко, Л. Левчук, О. Оніщенко, М. Бровко, І. Живоглядова, В. Савченко, О. Пушонкова, О. Поліщук.

На теорію візуального мислення у своїх наукових дослідженнях спираються такі послідовники вчення Р. Арнхейма, як Ф. Перлз, Дж. Кеннеді, С. Сонтадж, Б. Роланд, Р. Бехренс, Х. Гарднер, Т. Красовска, Г. Лаврентьев.

Перспективність вивчення даного напрямку полягає у наступному: «Знання особливостей динаміки історичних форм візуальної репрезентації може слугувати певною мірою моделлю для футурологічних проектувань тенденцій розвитку візуального мистецтва, процесів візуалізації в сучасній культурі» (Пушонкова, 2006:5).

Водночас, виявлення особливостей співвідношення та взаємозв'язку естетичного переживання, естетичної цінності та візуальної культури є важливою складовою у поясненні арт-критики, арт-практики, арт-терапії (Шевчук, 2016:356).

Теорія «візуального мислення» Р. Арнхейма часто згадується у роботах як зарубіжних так і вітчизняних вчених, проте ступінь розробленості проблематики дає підставу констатувати недостатню увагу сучасної естетичної та філософської думки до неї, так само як і ступінь опрацювання, який вимагає систематизації напрацьованого матеріалу, та розширене вивчення маловідомих праць Р. Арнхейма, зокрема тих, що стосуються мистецтвознавства.

Мета статті – розкрити основні характеристики процесу «візуального мислення» згідно теорії Р. Арнхейма, зокрема творчий характер візуального мислення, що полягає в продуктивній

функції і безпосередньому творенні ним нових моделей як ідеалізації видів мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Незважаючи на те, що процес візуального мислення Р. Арнхейм розглядає з певної точки зору, він завжди розуміє мистецтво, як особливе вираження мисленнєвого процесу, і навіть закінчує свою книгу по теорії архітектури розділом, в якому стверджує, що «архітектура...є втіленням думки», а «будь-яка організація думки набуває форми архітектурної споруди» (Арнхейм, 1984:20). Але думка за своєю природою не є нерухомою, і рух, як підкреслює Р. Арнхейм, є надзвичайно цікавим явищем, тому одна з його книг отримала назву «Динаміка архітектурних форм». І під динамікою, мається на увазі не лише процес візуального сприйняття архітектурної споруди, що є значно розгорнутим у часі, але й те, що динамізм є потенційно закладеним в будь-якій споруді.

Основними питаннями, до яких звертається вчений у своїх дослідженнях видів мистецтва та їх взаємозв'язку, виступають проблеми архітектурної форми та її візуального сприйняття. Тому він окремо вивчає часові та динамічні характеристики форми, виявляючи роль окремих елементів, чи цілої споруди, в контексті архітектурного оточення, а також діалектику порядку та хаосу, символіку та проблеми образної виразності. Ці висновки стали цінними не лише для теоретичного застосування в психології сприйняття та гештальт-естетиці, але й у повсякденній практиці архітекторів та мистецтвознавців.

Дослідник оперує фундаментальними категоріями, що стосуються досвіду сприйняття в цілому, не замикаючись на сприйнятті архітектури, та не претендуючи на оцінку власне архітектури як такої, і досить послідовно та переконливо розкриває свою інтерпретацію дії цих категорій в світі, що постає перед нами в архітектурному вигляді. Поряд із цим, він підкреслює велику кількість проблемних ситуацій, за яких професійна свідомість архітектора зазнає певних затруднень при втіленні креативних ідей.

Варто зазначити, що попри все тяжіння Р. Арнхейма до наукової об'єктивності, він наголошує лише на тих аспектах, котрі цікавлять його як гештальт-психолога та естетика. Перед усім це феномени сприйняття типів форм, а не власне конкретні сучасні та історичні їх втілення. Він неодноразово вказує на те, що не існує точної шкали вимірювання відповідності між структурною організацією архітектурної форми та її виразністю, яка може бути досягнута за допомогою сприйняття. Проте застосований ним динаміч-

ний аналіз архітектури дає досить багатий теоретичний та експериментальний матеріал, який свідчить про наявність певного об'єктивного інструментарію, більш надійного ніж традиційна для мистецтва тектонічна інтерпретація архітектурних форм, яка в кінцевому результаті є досить обмеженою.

Одним з найголовніших висновків, на котрі б хотілося звернути увагу, є те, що Р. Арнхейм висуває твердження, принципово важливе для теорії сприйняття та психології мистецтва, а саме: думка має архітектурну природу (Арнхейм, 1984:193). Це, по суті, серйозний виклик архітектурній теорії – адже є всі підстави вважати, що закономірне розгортання смислового судження дійсно є організованим за такими самими принципами, як і споруда, – не дарма слово «будова» має настільки універсальне значення.

Елементи мислення, що присутні у процесі сприйняття, та елементи сприйняття у мисленні доповнюють один одного, перетворюючи пізнання в єдиний процес, що розпочинається з елементарного здобуття сенсорної інформації і завершується досить узагальненими теоретичними ідеями. Якщо ж розглядати мислення, як певну квінтесенцію процесу сприйняття, результат та узагальнення акту сприймання, а не як відносно незалежний феномен, то, в такому випадку, сам акт сприймання, що включає послідовні інтерактивні дії та безліч деталей, має, по суті, вигляд простого, цілісного і неподільного результату, тобто стає тим, що ми вважаємо завершеною думкою – гештальтом. Власне такий завершений результат презентує у своїх «довершених» творах образотворче мистецтво. Проте такий гештальт вже не потребує ніякого розвитку у часі, оскільки він сам є втіленням цього розвитку та містить у концентрованому вигляді ідеї руху. Саме це Р. Арнхейм демонструє на прикладах архітектури, яка втілює ідеї руху у згорнутому стані, що схований в нерухомій формі. В такому випадку власне рух перестає бути необхідним. І, якщо розглядати з такої точки зору, зображення у живописі і об'єми в архітектурі як певний концентрат перцептивних ідей, то кожен акт сприйняття перетворюється в нерухомий образ, і послідовність цих актів, в кращому випадку стане чимось на кшталт діафілму, а сам по собі потік рухомих зображень вже не буде в змозі дати нічого нового.

Ці особливості ґрунтуються безпосередньо на пізнавальних функціях людського розуму, якому притаманні сенсорне сприйняття зовнішнього світу та детальна обробка життєвого досвіду в процесі візуального та інтелектуального мис-

лення, а також послідовна консервація цього досвіду в пам'яті. Якщо розглядати твори мистецтва та архітектури у цьому аспекті, то вони постають у вигляді інструментарію для розпізнавання речей, їх розуміння та інтерпретації, тобто інструментом, з допомогою якого можна не тільки дослідити взаємозв'язки, але й упорядкувати їх.

Методологічну базу для такого динамічного підходу у розгляді організації структури, забезпечує вище згадана теорія гештальтів, де гештальт виступає не як множина окремих елементів, а як конфігурація сил, що взаємодіють в силовому полі. Оскільки гештальт стосується структури, то він є позбавленим багатьох псевдо-дихотомій. Наприклад, сталість та мінливість несумісні лише доти, доки ми визначаємо ціле як суму частин, в той же час, як в гештальт-теорії, вивчаються умови за яких структура залишається без змін, хоча засоби, що забезпечують її сталість, можуть варіюватися. Також гештальт-естетика заглиблюється у розгляд умов, за яких зміна контексту призводить до модифікації структури даної множини елементів. Якщо для ілюстрації цього твердження розглядати, з одного боку, спосіб виконання, в якому сам архітектор чи художник бачить свою роботу, а з іншого – стиль, в контексті цілого періоду, то між ними не виникне ніякого протиріччя. Також не стане несподіванкою, якщо яка-небудь інша його праця буде виконана в іншому стилі, адже ми розглядаємо її як частину всієї творчості митця. Вибір об'єкту здебільшого диктує власний конкретний шлях виявлення структури, і всі ці способи можуть бути однаково об'єктивно коректними.

У цьому ж руслі, для пояснення творчої візуальної роботи уяви Р. Арнхейм підкреслює різницю між статичними та динамічними поняттями. Зазвичай понятійні образи прагнуть до простої та чіткої форми, це викликає труднощі в тих випадках, коли в захопленій ними інтервал, входять суттєві якісні розбіжності. Відповідні об'єкти можуть настільки відрізнитися один від одного, що буває досить проблематичним виявити їх належність до єдиної групи. Якщо ж статичне художнє зображення підпорядковується законам мислення, яке саме по собі є динамічним, то природно вважати, що найточнішим зовнішнім втіленням процесу мислення (принаймні візуального) і найкращим об'єктом для застосування гештальт-естетики є система, що організована за загальними художніми принципами і динамічна одночасно; система, в якій зображення розгортається в часі. Подібну гіпотезу висуває також видатний вітчизняний вчений Л.С. Виготський: «Там, де образність постає як результат діяль-

ності фантазії, вона виявляється підпорядкованою зовсім іншим законам, ніж закони звичайної відтворюючої уяви...» (Вьготский, 1968:70).

У просторових видах мистецтва, що не розгортаються в часовому вимірі – живопис, скульптура чи архітектура – послідовним є не тільки сам процес сприйняття предмету, але і його осмислення. Процес цей суб'єктивний, і є досить довільним, відбувається за межами структури та змісту твору. Дія у просторовому мистецтві відображається в безпосередньому взаємозв'язку об'єктів. Уявити цю дію через намальовані чи виліплені форми було б абсолютно неможливо, якщо б спостерігач, не володів знанням про те, що притаманно цій ситуації в реальності – що вершники скачуть, а ангели літають. В такому випадку абстрактний живопис чи скульптура, які не опираються на минулий досвід, не в змозі передати динаміку будь-якої дії. Отож очевидно, що лише завдяки візуальній динаміці, внутрішній напрузі, можливо відобразити дію в просторовому мистецтві. Ця динаміка підтримується також каузальними зв'язками між компонентами образу. В просторовому різноманітті каузальні зв'язки властиві не лише лінійній послідовності, але і поширюються одночасно в різних напрямках. Взаємне тяжіння та відштовхування, які виникають, наприклад, між різними елементами картини, створюють ту взаємодію, яка може бути сприйнята реципієнтом наглядно. Тільки тоді, як зоровий аналізатор, так би мовити, збере всі елементи і зв'яже їх в одне ціле, виникне адекватне уявлення про динаміку дії. Динаміка дії, вбудована в образ і не залежить від його суб'єктивного аналізу. Так, наприклад, навіть якщо споглядати картину справа наліво, то виявиться, що основний вектор, вздовж якого розгортається композиція, проходить зліва направо. Симетрія, рівновага, стійкість та інші просторові характеристики, котрі самі по собі не є лінійними, сприймаються лінійно розгорнутими під час спостереження. Зрозуміти картину, скульптуру чи пам'ятник архітектури можна лише за умови синоптичного сприйняття всіх переплетінь та зв'язків між елементами витвору.

Як зазначає В.І. Панченко: «Архітектура, організовуючи соціальний простір, задає йому і специфічну систему вимірів, яку аж ніяк не можна зводити до фізичних параметрів, оскільки він опосередковується не тільки фізичними зусиллями людини, долаючої простір, чи то в формі архітектурної споруди, чи то в формі фізичного пересування (переміщення), чи то в формі духовного подолання. Архітектура належить до загалу таких понять, результати яких так чи інакше про-

понують організовані просторові форми і нашій фізичній сутності і нашій свідомості» (Панченко, 1998:80).

Виконуючи такі операції, спостерігач, як художник так і глядач, вивчає різні перцептивні характеристики товщини ліній, натиску та напруги, що відокремлюють різні фрагменти твору. Таким чином, він сприймає художній образ як єдину систему сил, що, як і будь-яка система, прагне досягти рівноваги. Особливо важливим є те, що відчуття рівноваги може бути перевірено і оцінено власним перцептивним та кінестетичним досвідом. На думку Р.Арнхейма, естетичний досвід має особливу форму – дає можливість спостерігати за інтуїцією в дії. Адже уявлення про навколишній світ постає як кінцевий результат багатьох складних операцій, що відбуваються в мисленнево-інтелектуальній системі спостерігача, перед тим як бути осмисленим. Тобто розуміння фізичного світу та вміння орієнтуватися в ньому починається з інтуїтивного вивчення простору.

Відомий мистецтвознавець Б.Р. Віппер у цьому ключі зауважує, що глядач не просто «бачить» споруду, а повторює, переживає в собі всю складну роботу моторної енергії, вже раз пережитої її творцем. Пластичне задоволення глядача тим більше, чим глибше він може сприйняти споруду як тримірний об'єкт, компактну кубічну масу, і разом з тим – як живе, активне, та індивідуальне явище (Виппер, 1970:246).

Оскільки одна з основних категорій гештальт-естетики Р.Арнхейма – це візуальне сприйняття, що відбувається не як пасивна реєстрація, а на основі уявлення про визначені форми, то мистецтво, як і наука, розпочинається не зі спроб точного відтворення природи, а з досить абстрактних принципів. Ці принципи в різних видах мистецтва можуть втілюватися в елементарних формах. Одною з характерних особливостей мистецтва, якій теоретики приділяли неабияку увагу, є симетрія. Її постійне використання зазвичай пояснюють симетрією людського тіла. Це знову підкреслює твердження про вплив зовнішнього досвіду на мистецтво, що не повинно дивувати, оскільки кінестетичні зусилля людини, застосовані для збереження вертикального положення, в дійсності, можуть, передаватися при створенні візуальних композицій.

Але чи можна достатньо довіряти сенсорному сприйняттю? Це питання виникає в гештальт-естетиці, коли розглядається проблема надійності отриманої про фізичний світ інформації.

Для мистецтва це, звичайно, завдання другорядне, оскільки стосується не самого об'єкту,

а його носія. З естетичної точки зору, мистецький витвір зовсім не повинен нести інформацію про своє, так би мовити, фізичне тіло. Зазвичай, така ж ситуація складається, коли мова йде про архітектуру, її фізичні функції, та наприклад, про психологічний вплив споруд на людину. Реакції спостерігачів на пропорції, кольорові малюнки, ступінь відкритості чи замкненості будівлі, вважаються виявом суб'єктивного смаку. При цьому часто забувають, що кожна з цих властивостей, як фізичний інструмент, породжує певний ефект, а отже володіє внутрішньою об'єктивною цінністю. Крім того, рідко приймається до уваги той факт, що доки ці інгерентні цінності не є встановленими, складно зрозуміти, наскільки ж корисними вони виявляються для споживача. Те саме, можна стверджувати стосовно естетичної довершеності. Сама по собі, цінність не має сенсу; вона співіснує лише у зв'язку з функціями та потребами, що повинні бути реалізованими. Іншими словами, так само як в етиці, в психології мистецтва не можна запитувати, чи є якась певна річ кращою за решту. Адже кращою, її можна вважати лише для когось зокрема, чи для якихось певних цілей. Але, якщо дослідникам відомі оцінки, що стосуються певних творів, то можна зрозуміти, наскільки обґрунтованими вважають їх реципієнти.

Таким чином Р. Арнхейм стверджує, що способи сприйняття та оцінки твору мистецтва, суттєво відрізняються від тих положень, що приписуються цим творам, на основі шкал вимірювання. Саме цією легкістю, з якою ми можемо змінювати місця об'єктів мистецтва на цій шкалі, він пояснює наше дивовижне вміння розуміти твори різноманітних стилів та спрямувань.

Сприйняття творів мистецтва, що не співпадають з життєвими уявленнями глядачів, вимагають певної напруги. Вона, хоч і виглядає досить короткочасною, проте виступає чи не найголовнішим результатом естетичного сприйняття. Напруга примушує глядача переходити на такі рівні сприйняття, до яких він зовсім не звик, і це стає набагато більш плідною естетичною подією, а ніж проста заміна одного візуального досвіду на інший. Якісні ознаки, отримані через перцептивне вимірювання, є надзвичайно динамічними та змінюються, підпорядковуючись тенденціям, що виражені в потребах спостерігачів. Так, наприклад, в архітектурі масивні стіни з пробитими в них маленькими віконцями по шкалі відкритості оцінюються дуже низько тими, хто дорожить свободою та вільними стосунками між людьми. Адже вони, сприймаються як спроба тиску вирватися назовні, прорвати оболонку, що його стри-

мує. І навпаки – глядачеві, який відчуває потребу у захисті чи любить усамітнення, ця ж споруда здаватиметься заспокійливою та безпечною. В обох цих випадках потреби глядача переходять у динамічний вектор, що змінює візуальний образ.

Працюючи над своєю концепцією, Р. Арнхейм неодноразово звертається до подібних прикладів і перевіряє висунуті гіпотетичні положення на практиці. Це у підсумку приводить його до висновку про те, що, з одного боку, мистецтво не може повністю імітувати об'єктивний світ речей, а з другого – психічна діяльність, з якою взаємодіє мистецтво, повинна структурно відповідати об'єктивній реальності. Тому, опираючись на гештальт-теорію, він намагається віднайти баланс: показати, що феномен, який вивчається, певною мірою відповідає дійсності, щоб виконувався принцип ізоморфізму, але і в той же час достатньо від неї відрізняється, щоб все-таки називатися мистецтвом.

Основні постулати статей Р. Арнхейма щодо проблем живопису співпадали з судженнями вченого стосовно архітектури та кіномистецтва. Новітні тенденції розвитку живопису він визначав в культурно-історичному аспекті через емансипацію форми, яка вказувала на відмежування від загальної культури. Під терміном «загальна культура» Р. Арнхейм розумів напрямок стилю, який диктував і встановлював зображувальні норми для мистецького твору. Р. Арнхейм стверджував, що в якості критеріїв пізнання та розуміння сучасного мистецтва слід розглядати «закони утворення», які стосуються формального позиціонування картини, а не позитивні чи негативні почуття: «Вдала композиція – це такий же реальний наочний фізичний факт як і гармонія квінтантервалів, симетрія двох паралельних ліній, так що існує лише незначна частка об'єктивної реальності: картина вважається таким складним утворенням, що на перший погляд не можна розпізнати відношення рівноваги.» (Arnheim, 1973:139).

«Закони утворення» співвідносяться з принципами організації сприйняття, найвищим принципом якого є «закон цілісності». У цьому ключі, Р. Арнхейм розробляє два різні світоглядні підходи, щоправда жоден з них не набуває стійкої та зрозумілої форми: звернення до форми він пояснює з культурно-історичної точки зору, в той час як його оцінка мистецької картини перебуває під впливом законів образу (гештальту).

Такі різні вихідні положення слід розглядати з точки зору переходу (універсального) історичного аналізу в психологічно-формальний, який в загальному характеризує мистецтвознавство

на даному етапі. Для гештальт-психологів рівновага означає гармонійність напруженості полів в розумінні «гарного образу (гештальту)» (Роменець, 1998: 224).

Сформульовані теоретичні висновки можуть застосовуватися при вивченні актуальних проблем естетики, культурології, мистецтвознавства та інших філософських дисциплін. Оскільки в психології мистецтва теорія Р.Арнхейма є однією з найбільш аргументованих та вагомих, вона стане при нагоді широкому спектру спеціалістів – мистецтвознавцям, філософам, естетикам.

Висновки. З'ясовано особливості сприйняття естетичної структури візуальних мистецтв та розкрито теоретичне підґрунтя визначення специфіки видів мистецтва в контексті гештальт-естетики.

Пояснено трансформацію візуальності на основі теорії Р.Арнхейма, у котрій доведено, що існує значна відмінність у вивченні природи традиційних видів візуального мистецтва, таких наприклад, як архітектура, де застосовуються новітні технології, що призводить до заміни реальних візуальних моделей на ідеальні.

Важливе теоретичне і практичне значення даного дослідження може бути доробком, що розширює історико-філософське уявлення про формування гештальт-естетики як одного з напрямків філософської науки. Це забезпечує включення в естетичну теорію елементів і принципів концепції візуального мислення Рудольфа Арнхейма та значно збагачує новітні погляди у галузі дослідження візуальної культури суспільства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арнхейм Р. Динамика архитектурных форм / Рудольф Арнхейм. – М: Стройиздат, 1984. – 193 с.
2. Выготский Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский, А.Н. Леонтьева. – М.: Искусство, 1968. – 246 с.
3. Панченко В.І. Мистецтво в контексті культури / В.І. Панченко. – К.: Між-нар.фін.агенція, 1998. – 191 с.
4. Выппер Б.Р. Статьи об искусстве / Б.Р. Выппер. – М.: Искусство, 1970. – 246 с.
5. Arnheim R. The Genesis of a Painting. Picasso's Guernica / Rudolf Arnheim – Berkeley und Los Angeles: University of California Press, 1973. – 225 p.
6. Роменець В. А. Історія психології ХХ століття: Навч. посібник.— К.: Вища шк., 1998. – 990 с.
7. Пушонкова О.А. Динаміка форм візуальної репрезентації (естетичний аспект): автореф.дис. на здобуття наук. ступеня канд.філос.наук/ Пушонкова О.А. – К., 2006. – 16 с.
8. Шевчук К.С. Естетичне переживання та його цінність в польській естетиці першої половини ХХ ст. : монографія / К.С. Шевчук. – Рівне: РДГУ, 2016. – 356 с.

REFERENCES

1. Arnkheim R. Dynamyka arkhytekturnykh form / Rudolf Arnkheim. – M: Stroiyzdat, 1984. – 193 s. [in Russian]
2. Vyhotskyi L.S. Psykholohyia yskusstva / L.S. Vyhotskyi, A.N. Leonteva. – M.: Ysskustvo, 1968. – 246 s. [in Russian]
3. Panchenko V.I. Mystetstvo v konteksti kultury / V.I. Panchenko. – K.: Mizh-nar.fin.ahentsiia, 1998. – 191 s. [in Ukraine]
4. Vypper B.R. Staty ob yskusstve / B.R. Vypper. – M.: Yskustvo, 1970. – 246 s. [in Russian]
5. Arnheim R. The Genesis of a Painting. Picassos Guernica / Rudolf Arnheim – Berkeley und Los Angeles: University of California Press 1973. – 225 r. [in USA]
6. Romenets V. A. Istoriia psykholohii XX stolittia: Navch. posibnyk.— K.: Vyshcha shk., 1998. – 990 s. [in Ukraine]
7. Pushonkova O.A. Dynamika form vizualnoi reprezentatsii (estetychnyi aspekt): avtoref.dys. na zdobuttia nauk.stupenia kand.filos.nauk/ Pushonkova O.A.. – K., 2006. – 16 s. [in Ukraine]
8. Shevchuk K.S. Estetychne perezhyvannia ta yoho tsinnist v polskii estetytsi pershoi polovyny XX st.: monohrafiia / K.S. Shevchuk. – Rivne: RDHU, 2016. – 356 s. [in Ukraine]