

ЕВОЛЮЦІЯ ПРИНЦИПУ ГЕШТАЛЬТУ У МОДЕРНІСТСЬКІЙ І ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІЙ ВІЗУАЛЬНО-КУЛЬТУРНИХ ПАРАДИГМАХ

Пушонкова О.А.

Черкаський національний університет ім. Б. Хмельницького

Анотація. Обґрунтована необхідність застосування принципу гештальту до пояснення фатальних зрушень у візуальній культурі ХХ століття, пов'язаних із зниженням інтегративної функції зору.

Ключові слова: сприйняття, естетична інтерпретація, форми художнього бачення, гештальт.

Аннотация. Пушонкова О.А. Эволюция принципа гештальта в модернистской и постмодернистской визуально-культурных парадигмах. Обоснована необходимость применения принципа гештальта для объяснения фатальных изменений в визуальной культуре ХХ столетия, связанных со снижением интегративной функции зрения.

Ключевые слова: восприятие, эстетическая интерпретация, формы художественного видения, гештальт.

Annotation. Pushonkova O. A. Evolution of Gestalt Principle in Modernist and Postmodernist Visual and Cultural Paradigms. The author proves the necessity of applying Gestalt principle for the explanation of fatal changes in visual culture of the XXth century which are connected with decrease of integrative functions of sight.

Key words: perception, aesthetic interpretation, forms of art vision, Gestalt.

Постановка проблеми аналіз останніх досліджень. Зорові образи передають свої повідомлення крізь історичний час і географічний простір. ХХ століття приголомшує нас надшвидкою появою різних стратегій світосприймання, руйнуються не тільки звичні схеми уявлюваного, але й змінюються самі моделі бачення. Дж. Нельсон впевнений, що сучасний погляд на речі повинен відштовхуватись „не від статичної, а від динамічної ситуації, ...вивчення взаємозв'язку між речами швидше приведе нас до істини, ніж пізнання самих цих речей”[1, 41].

В естетико-філософських дослідженнях актуалізується необхідність визначення психологічного і історичного підґрунтя „закоу усталеності”, який „діє у пафосних формах” (А. Варбург). Прибічники культурологічного погляду впевнені, що художнє бачення змінюється, еволюціонує від культури до культури (М. Бензе, Г. Вольфлін, Е. Гомбріх, У. Еко, Л. Немет, А. Рігль та ін.), при цьому зберігаючи певні незмінні характеристики.

Пояснювальним принципом тих здавалося б фатальних зрушень, які відбулися у візуальній культурі ХХ століття, починаючи зі зміни способів сприйняття візуального мистецтва і закінчуючи маніпулятивними техніками безпосереднього „схоплення гештальту” може слугувати ідея гештальту (структурної цілісності, образності, форми), яка була сформульована представниками гештальт-психології (М. Верхгеймер, В. Кюлер, К. Коффка та ін.) перш за все на візуальному матеріалі. Розповсюдження ідеї гештальту

на мислення та інші структури психіки сприяє „формуванню уявлення про візуальне сприйняття як більш широке, ніж просто зоровий феномен психіки людини” [2, 13]. Але, коли йдеться про канони і стилі зору, ми ставимо також запитання, яким чином зорові норми, домінуючі форми перцепції пов’язані із домінуючими формами репрезентації у мистецтві. Використовуючи багатий фактичний матеріал, на це питання намагався відповісти Р. Арнхейм, але виходячи з позицій психофізичного паралелізму, тому його розуміння гештальту є недостатнім.

Метою статті є дослідження в історичній ретроспективі взаємодії статистики і динаміки у сучасних візуальних моделях, що потребує використання принципу гештальту як необхідної умови визначення початкової єдності класичної, модерністської і постмодерністської візуально-культурних парадигм.

Результати досліджень. В умовах розпаду метафізично-онтологічної парадигми важливо пам’ятати, що упорядкованість є невід’ємною властивістю функціонування будь-якої організованої системи — фізичної або духовної. Нова парадигма вибудовується у „переході від атомістичного уявлення про світ як про множинність чітко окреслених предметів до уявлення про світ як про поле сил, що змінюється у часі” [3, 287], зауважує Р. Арнхейм. З цієї точки зору індивідуальна манера творця може бути охарактеризована як цілісна гештальт-структура, складена з тих або інших стилістичних компонентів.

Класична модель гештальту в естетиці будується на психологічних закономірностях зорового сприйняття — зоровій рівновазі, цілісності, простоті, завершеності; правилах угруповання образів, заснованих на принципі уподібнення, схожості за перцептивною якістю: за направленістю, розташуванням, за кольором, формою, розміром, за швидкістю; інтерпретації подвійних зображень, ракурсу бачення, класичних канонів зображення простору, руху, світла та кольору. Композиційний трикутник класичної картини викликає „зорове злиття”, враховуючи інтегративну функцію зору.

Цілісність, вишуканість, стрункість цілого, чіткість і завершеність класичного канону цілком відповідають фіксованій природі зору. Психологічні закономірності зорової рівноваги, які дослідили ще Г. Вьольфлін, М. Гаффрон, проявляються у рівномірному розподілі мас, направленні (тяжіння до певного центру), взаємодії верху-низу (низ візуально важче), способі „прочитання” картини (зліва-направо) тощо. Простота також стає властивістю фізичної моделі і ототожнюється із красою. Зір прагне до простої правильної врівноваженої організації. Р. Арнхейм відстоює „інтуїтивне почуття рівноваги, яким володіє людське око” [4, 32].

Руйнування пластичних канонів простору — єдності площин, розділення контурів, єдності фігури і фону, яка існує лише у закритій гомогенній моделі, відбувається у візуальних мистецтвах з кінця XIX —

початку XX ст. внаслідок руйнування предметного гештальту. Слід зауважити, що імпліцитно подібна тенденція існувала у мистецтві завжди (наприклад, у маньєризмі і бароко).

Теорія закономірностей „фігура — фон” у класичній моделі відображує перцептивну динаміку їх дії. У добу модернізму їх відношення стає проблематичним, а у постмодернізмі руйнується, уступаючи місце смисловим контекстам, стаючи відображенням перш за все не динаміки „силових ліній”, а динаміки смислу.

„Перевернуте обличчя” у сюрреалізмі, зміна лінії вертикалі у кубізмі, „геометрія під лінійку” вимагають включення розумової діяльності для встановлення єдності форми та змісту. Формальні вимоги набувають глибокого смислу. Так, принцип паралелізму Ходлера (повторення у картині п’яти-семи фігур), принцип „необхідної розкоші” Г. Моро (необхідність різноманіття графічних і колірних елементів), стильові контрасти стають символами особливого роду духовної єдності. І хоча інтегративна функція зору знижується, але не зникає.

Руйнування предметного гештальту є відповідно руйнуванням природних особливостей зорового сприйняття. Важливості набуває ступінь функціонального ізоморфізму, яка дозволяє з’ясувати, наскільки уява залежить від чуттєво сприйманого світу. Комбінування візуального матеріалу відбувається за допомогою ірраціональностей, неймовірностей (використання незвичного контексту), неможливостей (ілюзії), безглуздостей (вираження протиріччя перцептивних ознак механічного й органічного), метаморфоз (внесення віртуальних змін), деформацій, еkleктики, візуальної реконструкції тощо.

Із процесом переструктурування візуального матеріалу пов’язані також подвійні зображення. Мозок будує картину взаємовідносин предметів з текстурою фону, тобто контекстом. Будь-який образ, узятий поза контекстом, є неоднозначним. У живописі немало прикладів бімодальних неоднозначних образів: посмішка Джоконди, сходина Шредера тощо. Візуальній неоднозначності відповідає смислова неоднозначність, яка раніше належала лише сфері висловлювань.

У побудові візуального гештальту протягом XX ст. визначальну роль починає грати принцип випадковості, що пов’язано з порушеннями системи канонічного зображення, від процесу відтворення до трансформації матеріалу. Випадкове художнє рішення повинно органічно увійти у сюжетно-композиційну побудову твору, надати йому змістовної глибини (колажі Арпа, Швігтерса, фротажі Ернста, сюрреалістичні дисформації Клеє, Кіріко, Магріта та ін.). Прагнення відчутти і відтворити потаємну структуру речей потребує зусиль думки, розвиненого візуального мислення.

Розмежування форми і змісту в образній лінії авангарду зберігає цілісність предметного гештальту. Згодом фрагментарність (колажність) перетворюється в універсальний принцип організації візуального простору.

У межах поп-арту (колаж, фотомонтаж, асамбляж, реді-мейд тощо) комбінування постає як виразна мова конструювання. Виключення творчого задуму, особистісного начала, зведення картини до простої комбінації готових елементів — усе це виходить з програмних намірів художників-авангардистів працювати „у прориві між життям і мистецтвом”, замінити образ реальності його випадковим фрагментом. Метод стає ближчим співробітництву з матеріалом, ніж до задуму і виконання.

Еволюція колажності супроводжується поглибленням принципу його побудови — різноманітності. Слід виділити достатньо м'яку і гармонійну презумпцію маседуана (тобто злиття однорідних елементів у єдиному образі) і еклектичне поєднання різноманітних елементів, спосіб організації яких носить принципово випадковий характер. Так, в авангарді „нової хвилі” елементи відносяться до принципово різноманітних сфер предметності. Поп-артистська картина — не живописне висловлювання, а безладний набір зображувальних морфем, знаків, відірваних від значення. У постконцептуалізмі відбувається накладання одне на одного в єдиному смисловому просторі альтернативних культурних кодів або смислів. Пануючою стає ідея брі-колажності, тобто поєднання мистецтва з немистецтвом у єдиному смисловому просторі.

Зір, обумовлений і детермінований особливостями людського світу (зокрема фізіологією), тут не може виступати основою базової логіки для формування структурних особливостей когнітивних моделей. Динаміка стає засобом символізації, а контакт із природою витісняється оперуванням з „позбавленими плоті абстракціями”.

Р. Арнхейм вважає, що динамічний ефект не є результатом роботи уяви, а досягається у результаті напруженості, яка створюється суперечностями у моделі, що сприймається візуально. Ідеї можуть бути реалізовані художнім засобом тільки за допомогою живої субстанції. Уява ж не повинна слугувати викривленню дійсності, а бути знаходженням нових форм для старого змісту. Тільки коли допитливе око збирає усі елементи зображення і зв'язує їх воедино, виникає адекватне уявлення про динаміку дії.

За розумінням сприймання внутрішньої динаміки образу звертаємось до лессінгівського „Лаокоону”. У Г. Лессінга час діє тільки у межах предметного гешталту, „живописець дозволяє лише угадувати рух, а в дійсності фігури його залишаються нерухомими”[8, 245].

П. Флоренський у „Оберненій перспективі” пише про лінії рухів, які задані оку, ці лінії — „схема вибудовування у свідомості предмета, що споглядається, а якщо шукати фізичні основи цих ліній, то це - силові лінії, лінії натягів”[5, 13], „складки, що утворюються від натягів, *це* не складки, але складки ліній у можливості, в потенції, — ті лінії, по яким лягли б складки, якщо б стали складатися взагалі”[5, 14].

Динаміка дії безпосередньо вбудована в образ. Симетрія, урівноваженість, усталеність та інші просторові характеристики, самі по собі

нелінійні сприймаються лише у спостереженні, яке лінійно розгортається у часі. Тенденції відхилення від норми створюють динамічний ефект, „симетрія обов’язково вступає у протиріччя з різноманітністю функцій“ [6, 117]. В одному випадку здається домінує усталеність і одноманітність, в іншому — зміна і рух. Так в архітектурі виявляється динаміка і ритм, а у музиці — строга статика форм.

Картина виражає не тільки потенційну, але й надконцентровану актуальну безконечність. „Художники зображують теперішнє з такою інтенсивною сконцентрованою, з якою у повсякденній дійсності воно ніколи не виступає“.

[7, 159], пише Д. Лукач. І телереклама, і кінопродукція, танок, музичний твір відрізняються від того, як може виразити рух картина, яка існує начебто поза часом.

Прикладом такої виключної майстерності є „рух“ саней на картині В. Сурикова „Боярина Морозова“. Відчуття руху є вираженням смислу зображеного, яке з актуального перетворюється у потенційне, є єдністю актуального і потенційного, минулого, теперішнього, майбутнього.

З кінця XIX ст. починається пошук засобів передачі руху не стільки безпосередньо, скільки передачі динамізму самого життя. „Екстатична взвіхреність постімпресіонізму“ виражається у свідомому „викривленні натури“, „неможливих фігурах“, порушенні пропорцій. Так, на картині А. Тулуз-Лотрека „Танок у „Мулен-Руж“ (1890) зображена „безумно танцююча пара“. Утріуються речі саме ті, на які автор хотів би звернути увагу. „Картина, статична за своєю фактурою, перетворюється у подобу кіноекрану“ [9, 116].

Флуктуації оновлення і збереження безпосередньо виражаються у канонічній схемі. П. Флоренський на основі аналізу творчого методу іконописців пише, що художника канон не стримує і не обмежує, у канонічних формах „дихається легко“, хоча вони і „відчужують його від випадкового руху, який заважає у справі“ [5, 118]. Канон — спосіб вираження змісту, а не „скам’яніла струтура“.

Протистояння сил, одна з яких прагне до оновлення, друга — до збереження, є „рухливою рівновагою“, тому гештальт втілює не тільки об’єктивну зміну речей, а буття у становленні, внутрішню рухливість душі, гармонійну єдність внутрішнього і зовнішнього.

Там, де виникає смисловий гештальт в умовах руйнації форми, „відсутньої структури“ як вищий духовний синтез, — ми говоримо не про руйнацію, а про видозміну самої форми. Сьогодні у розпорядженні художника не готовий світ форм, а кожна нова мить створює нову форму.

Вагомим досягненням гештальт-психології є те, що цілісність трактується як цілісність динамічної ситуації і її формальної структури. Включення у гештальт-структуру четвертого виміру, часу, викликає

необхідність її осягнення розумом. У візуальних мистецтвах ХХ століття час опосередковується „не тільки ззовні (фазами руху), але й зсередини - смислом дії у контексті події”[10, 146].

Картина вже не є „вікном в інший світ”, а лише частиною мозаїки смислів, можливістю створення власної інтерпретації особистості художника у її контакті зі світом. Цілісне сприйняття виникає у множинності контекстів, їх переплетінні.

У психологічній діяльності пам’ять розширює сприйняття, дозволяючи вийти за його межі. Це стає необхідним, коли глядач приймає участь у дії, типовій для динамічного мистецтва, або включений у контекст, позбавлений параметрів часу. Розгортання часових подій, а також трансформація часової послідовності в точку, актуальний момент, властиві, на думку Р. Арнхейма, тільки зору.

У мистецтві ХХ століття ми спостерігаємо або віртуальне стискання тривалості, або її розтягнення, коли форма повністю розпадається. Бергсонівська теорія стає не тільки основою побудови динамічної моделі сприйняття у супереч закритій гомогенній моделі, а також теорії віртуальності, яка з точки зору побудови гештальту є процесом самоорганізації, спонтанним, інтуїтивним, незавершеним.

Сьогодні дійсно самоцінним стає сам процес розгортання. Якщо класичне мислення існує у завершеному світі, в якому все тримається силами притягання і відштовхування, то серійне мислення, навпаки, живе у Всесвіті, що невпинно розширюється.

На сучасних постмодерністів „давить” факт будь-якої обмеженості, тому зір і слух перетворюються у догматичні абстракції. Переживання опосередковане не способом бачення, а абстрактною структурою предмета, яка „набуває власного повного змісту лише в процесуальності”[11, 115]. Але, якщо тільки зір „вихолощується” із тотальності гештальту, то й зникає сама людина.

Бачення „розгортає, розпаковує видимості за типом активної рецепції”[12, 57], пише С. Кубанов. Зримості повинні зіткнутися з зором, породжуючи зриму, для чого необхідний внутрішній зір, тобто через суміщення „предметності речі з предметністю зусилля”[12, 59], рецептивності і спонтанності.

Абсолютизація аспекту становлення призводить до пошуку онтологічних засад структури у постструктуралістських і постсеміотичних течіях. Все частіше мова йде про необхідність взаємодоповнення буття і становлення. Процес становлення не менш об’єктивний, ніж його результат, тобто він є конструктивним, якщо передбачає зв’язок із результатом.

Розуміння еволюції гештальту як динамічної структури у сфері візуального найбільш яскраво демонструє порівняння лінзової і лазерно-голографічної парадигм. Лінзовий парадигмі відповідають постулати геометричної оптики, в межах якої можливе сприйняття цілого („предметний

гештальт”), але онтологія іншої цілісності, немеханічної і динамічної можлива з позицій лазерно-голографічної парадигми (Хакена - Бома), яка включає час. Голограма — „інструмент для запису „цілого»[13, 99], функціональна система, в якій світ відкривається нами, але одночасно світ відкривається нам. Мірою знання стає ціннісно-якісна характеристика — сама людина. Вагомим чинником стає те, що синергетичний спостерігач має „особливу історичну оптику, яка дозволяє включати у розгляд культурно-історичний вимір події”[13, 69].

Час починає розумітися як процес конструювання, але включення пам’яті (елементів минулого) означає порушення симетрії у просторі. При поєднанні структур, що мають різний „вік”, у єдине ціле треба встановити оптимальну ступінь зв’язку підструктур усередині складної структури, щоб вони розвивалися „відчуваючи” одна одну, „жили” в одному темпосвіті. Тут необхідне певне почуття міри, щоб не порушити природний темпоритм сприйняття.

У пластичних мистецтвах елемент нестабільності виникає на різних рівнях структурного твору, і тому саме сьогодні важливо усвідомити, що „книга мистецтва написана мовою фракталів”[14, 214]. Обриси берегових ліній і вигадливі звивини рік, зламані поверхні гірських хребтів і гладкі самоподібні здуття хмар, розкидисті гілки дерев і розгалужені сіті кровоносних судин і нейронів — усе це фрактали. Одні з них міняються, інші зберігають структуру незмінною. Основними ознаками фракталів є: гармонія Космосу і Хаосу (гегелівська гармонія — дисгармонія); самоподібність, або єдність у різноманітності (самоподібність — різновид принципу пропорції або динамічної симетрії, який вважається онтологічною основою прекрасного); краса у простоті (принцип „хорошого гештальту”); золотий перетин — найважливіший фрактал мистецтва, форми якого складають формоутворюючу основу мистецтва (наприклад, розетка ромашки або соняшника, листя та гілки дерев, клешні краба, крила метелика тощо); краса є морфологічним і семантичним фракталом (тобто властивості фрактальної краси проявляються і на семантичному рівні).

В естетиці фрактала порушується закон тотожності, використовуються м’які, перехідні поняття і процеси. Сам фрактал виникає у процесі переходу системи із одного усталеного стану в інший. Тому стає можливим гештальтне поєднання візуальних динамік у динаміці смислових контекстів.

Вищезазначене дозволяє зробити наступні **висновки**:

1. Еволюція принципу гештальту у модерністській і постмодерністській візуально-культурних парадигмах відображує такі тенденції:

- поступовий рух від актуального (стиск, згорнення) до потенційного (розгортання, яке сьогодні стає актуальним), тобто предметний гештальт стає рухливим;
- рух від візуальної динаміки предметного гештальту до смислової динаміки, яку моделює механізм мислення.

2. У ХХ ст. час, а згодом і простір стають складовими твору мистецтва. Рух від статичності до динаміки, як рух від класичної естетики до естетики фрагмента і, нарешті, до естетики енвайронментальної фіксується у візуальних моделях: ціле є рівним сумі частин; ціле є більшим суми частин; ціле є якісно іншим, ніж сума частин; і, нарешті, ціле у процесі формування видозмінює частини.

3. Психологічний, замкнений у собі гештальтний зв'язок перетворюється у духовну тотальність завдяки культурно-історичному контексту у різноманітті його концентричних кіл, що включає широку гаму зовнішнього впливу і детермінант і дозволяє побудувати онтологію нової цілісності. Двовірний гештальт, динаміка якого побудована за принципом калейдоскопу, перетворюється в об'ємну, складну систему, що розвивається у часі. Узгоджуються між собою протилежні характеристики: завершеність і незавершеність, статика і динаміка, кінцеве і безкінечне, актуальне і потенційне. Утворюється своєрідна поліфонічна єдність візуальної і смислової динамік, що є основою для розуміння фрактального (перехідного) характеру постнекласичної візуальної моделі.

Подальшого дослідження потребує визначення екзистенційної ролі бачення в умовах поглиблення заперечення реальності і відсутності духовної статичності.

Література:

1. Нельсон Дж. Проблемы дизайна / Пер. с англ. Д. Э. Куниной и Д. В. Сильвестрова; Предисл. Н.М. Кантора. - М.: Искусство, 1971. — 207 с.
2. Самохин В. Н. Эстетическое восприятие. Вопросы методологии и критики. — М.: Мысль, 1985. — 208 с.
3. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. — М.: Прометей, 1994.— 352 с.
4. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Сокр. пер. с англ. В.Н.Самохина. Общ. ред. и вступ. статья В.П.Шестакова. — М.: Прогресс, 1974. — 392 с.
5. Флоренский П. А. Избранные труды по искусству / А. С. Трубачев и др. (сост.). — М.: Изобр. иск-во. Центр изучения, охраны и реставрации наследия П. Флоренского, 1996. — 336 с.
6. Арнхейм Р. Динамика архитектурных форм / Пер. с англ. В. Л. Глазычева. — М.: Стройиздат, 1984. — 193 с.: Ил. — Перевод изд.: The dynamic of architectural form / R. Arnheim.
7. Лукач Д. Свообразие эстетического // Пер. с нем., общ. ред. К. М. Долгова: В 4-х томах. Т. 4. — М.: Прогресс, 1987. — 576 с.
8. Лессинг Г.Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. — М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. — 519 с.
9. Демидов В. Как мы видим то, что видим. — М.: Знание, 1979. — 208 с.
10. Шевченко А. К. Проблема понимания в эстетике. — К., 1989. — 128 с.
11. Гадамер Г.-Г. Истина и метод / Пер. з нім., Т. 1. Герменевтика: Основи філософської герменевтики. — К.: Юніверс, 2000.— 464 с.
12. Кубанов И. Пейзажи чувственности. Вариации и импровизации. — М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. — 192 с.

13. Аршинов В. И., Буданов В. Г. Когнитивные основания синергетики // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. — М.: Прогресс-Традиция, 2002. — С. 67—108.
14. Волошинов А. В. Об эстетике фракталов и фрактальности искусства // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. — М.: Прогресс -Традиция, 2002. — С. 213—246.

Надійшла до редакції 16.02.2007