

Загальна психологія, історія психології

УДК 159.923

DOI: 10.31499/2617-2100.17.2026.362059

Василь Іванович Власюк,
здобувач третього (освітньо-наукового)
рівня вищої освіти
спеціальності 053 «Психологія»,
Уманський національний університет,
м. Умань, Україна
ORCID: 0009-0008-1888-973X
victory.devel@gmail.com

**ВІЗУАЛЬНІ МЕТОДИ ПСИХОЛОГІЧНОГО
ДОСЛІДЖЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА**

Стаття присвячена найбільш перспективним психологічним методам дослідження образотворчого мистецтва. Це є актуальним з огляду на ознаки певних кризових явищ в різногалузевих дослідженнях сучасного образотворчого мистецтва. Саме тому глибинні психологічні дослідження мистецької творчості можуть стати шляхом до виправлення ситуації. Проаналізовано різні психологічні підходи до мистецьких досліджень, визначено їхні проблемні точки та основні причини їх недостатньої ефективності. Розглянуто візуальні методи аналізу як один з найбільш багатообіцяючих напрямів мистецьких досліджень і продемонстровано можливості їх практичного застосування для аналізу мистецьких творів. Резюмовано, що дані методи в комплексі з різнорівневим дослідженням творчого процесу можуть стати ефективним шляхом до підвищення ефективності психологічних досліджень художньої творчості.

Ключові слова: психологія художньої творчості, методи дослідження образотворчого мистецтва, візуальні схеми, простір і час в образотворчому мистецтві, емоційно-колірні асоціації.

Vasyl Vlasiuk,
PhD Candidate,
Uman National University,
Uman, Ukraine
ORCID: 0009-0008-1888-973X
victory.devel@gmail.com

**VISUAL METHODS OF PSYCHOLOGICAL
RESEARCH OF FINE ARTS**

This article focuses on the most promising psychological approaches to the study of the visual arts. This is a topical issue, given the signs of a certain crisis in multidisciplinary research into contemporary visual arts, which affects the evaluation and interpretation of artistic creativity and cannot fail to have an impact on the practical implications of the current state of research — in museum practice, in educational and aesthetic work, as well as in promoting the general public's understanding of works of visual art. It is for this very reason that in-depth psychological research into artistic creativity may offer a way to rectify the situation. Research into artistic creativity, particularly in the field of visual arts, has a long history; the methods employed in such research have gradually evolved. Over time, descriptive and biographical methods have given way to systematic scientific research. Various psychological approaches to the study of art have been analysed, and their problematic aspects and the main reasons for their lack of effectiveness have been identified. It is concluded that visual research methods, which include both the analysis of visual (embodied) schemes and the study of spatio-temporal, form-expressive and emotional-colour associations, are currently one of the most promising and prospective areas of research in the visual arts. The author of the article demonstrates an example of their practical application in the analysis of a work of art. It is summarised that visual methods of analysing works of fine art, combined with a multi-level study of the creative process, can become an effective way to enhance the effectiveness of psychological research into artistic creativity.

Keywords: the psychology of artistic creativity, methods of researching the visual arts, visual schemes, space and time in the visual arts, emotional-colour associations.

Важко знайти у царині досліджень соціального життя настільки переповнену теоретичним матеріалом сферу, як та, що присвячена мистецтву взагалі і образотворчому мистецтву зокрема. Дослідженню мистецтва, мистецьких творів, і художнього процесу за ті століття, що пройшли з часів першопроходця у цій царині Джорджо Вазарі, була присвячена величезна кількість робіт, написаних мистецтвознавцями, філософами, письменниками, культурологами, соціологами, спеціалістами з естетики, істориками, психологами і навіть психіатрами, врешті самими митцями. Зокрема, психологічні та філософсько-психологічні дослідження мистецтва рясніють іменами Теодюля Рібо, Зигмунда Фрейда, Карла Густава Юнга, Льва Виготського, Олександра Потебні, Рудольфа Арнхейма. Хоча зародки психологічного аналізу мистецтва ми можемо знайти ще у Аристотеля й Платона. Психологічні аспекти у творах мистецтва розглядали відомі мистецтвознавці та історики мистецтва: Генріх Вьольфлін, Вільгельм Воррінгер, Ервін Панофскі, Герберт Рід, Ернст Гомбріх, Джордж Кублер Артур Данто.

Художники Леонардо да Вінчі та Ежен Делакруа вивчали закони побудови мистецького твору та особливості його психологічного впливу на реципієнтів, Сальвадор Далі та інші сюрреалісти опирались у своїй роботі на положення психоаналізу, досліджуючи вплив підсвідомості на процес творчості, художник-модерніст Пауль Клее аналізував побудову й функціонування візуальних патернів твору, глибокі думки про процес творчості можна знайти у Пабло Пікассо, художник і дизайнер Дьордь Кепеш розробив теорію візуального розуміння художніх творів, а художник-абстракціоніст Василь Кандинський, на думку багатьох спеціалістів, написав одне з найбільш глибоких у ХХ сторіччі психологічних досліджень кольору. Мистецький процес в образотворчому мистецтві вивчався детально й прискіпливо, він розглядався спеціалістами дуже різних галузей, а значить з різних точок зору, такий аналіз опирався як на інтроспективні спостереження, так і на експериментальні дослідження та фундаментальні психологічні теорії. Все це, начебто, має свідчити про розквіт теоретичних досліджень мистецтва. Але насправді крізь це багатство теорій і феєрверк підходів починає проглядати щось зовсім протилежне. Через що іноді може навіть виникнути крамольна думка про те, що просте додавання нових «теоретичних цеглинок» до будівлі мистецьких досліджень не тільки не зміцнить її, а навпаки, ускладнивши всю цю величезну й складну конструкцію, зробить її ще більш хиткою – через недостатньо міцний фундамент самої будівлі. Адже сьгоднішні підходи до мистецтва характеризуються не тільки раніше небаченим різноманіттям і не лише тим, що ці підходи дуже різні, часто аж до взаємної суперечливості. Найбільше насторожує те, що амплітуда парадигм, застосовуваних до мистецьких досліджень, коливається від сакрального погляду на художнє творення до невизнання за ним права транслювати будь-які смисли і навіть до практично повної відмови мистецтву в існуванні. Так відомий італійський мистецтвознавець Фредерік Хартт у свій час в одному з мистецьких оглядів «практично ігнорував вимогу об'єктивного змісту та сенсу щодо сучасних творів», а оглядач відомого американського журналу «Art Bulletin» Джеймс Елкінс взагалі стверджував, що історію образотворчого мистецтва «слід розширити, включивши «образи, призначені... для передачі інформації» – від графіків, карт і офіційних документів до астрологічних карт, технічних і інженерних креслень та «наукових зображень усіх видів», він закликав, замість визначення відмінностей «між історією мистецтва, науки та математики», створити «історії зображень, а не мистецтва» [11, с. 6, 11]. Але непомічання у мистецтві носія певного смислу і невизнання його окремішності як специфічного способу людського пізнання зі зведенням його просто до архіву зображень будь-якого роду, включно з технічними схемами, графіками і картами, практично знищує сам предмет дослідження.

Не можна сказати, щоб дослідники мистецтва не помічали цієї проблеми: «Американський спеціаліст з психології естетики та образотворчого мистецтва Pavel Machotka

пише, що його, як і багатьох його колег, турбує той факт, що наукові дослідження художньої творчості стають все більш «банальними і позбавленими уяви»,... засуджуючи практику швидких, коротких та численних публікацій на шкоду глибокому розумінню явищ» [2, с. 6-7], а Деніел Батт говорить про напругу між академічними дослідженнями і художнім виробництвом, «яка не вирішується кількістю докторів філософії» [1, с. 1270]. Загалом ситуація, на наш погляд, свідчить про наближення теоретичних досліджень мистецтва до межі кризи.

Мета статті полягає у розгляді існуючих методів мистецьких досліджень для виділення та детального аналізу тих із них, які могли б стати найбільш ефективними для подолання певних кризових явищ у цій царині. Серед таких методів автор статті бачить зокрема візуальні методи психологічного аналізу творів образотворчого мистецтва.

Свого часу ми вже вказували на єдино надійний, на нашу думку, спосіб виправлення ситуації: «Сама величезна різноманітність часто протирічливих підходів до вивчення художніх процесів свідчить про необхідність побудови теорії, яка хоча б у своїх основах була загальноновизнаним фундаментом для психологічних досліджень. Без цього вивчення художньої творчості нагадуватиме відому притчу про трьох сліпих, які намагалися описати досліджуваний об'єкт, обмацуючи кожен якусь доступну йому частину слона... Іншими словами дослідники, як правило, йдуть від часткового до загального, після чого отримані результати намагаються поєднати для опису "художнього слона"» [Там же, с. 1270]. Таким чином існує потреба у глибоких дослідженнях мистецької творчості для визначення свого роду «першоелементів», які лежать в основі мистецького твору (у нашому випадку – твору образотворчого мистецтва), що дозволило б зрозуміти закономірності побудови і функціонування художнього твору, механізми його впливу і розуміння реципієнтом, а можливо навіть і фундаментальні напрями його розвитку та еволюції стилів. Вище згадуваний Pavel Machotka говорить про важливість саме таких «одиниць аналізу та правил їхнього поєднання» у творі образотворчого мистецтва, хоча і вказує на складність їх визначення [Там же, с. 1273]. І саме тому глибокі психологічні методи аналізу як мистецького процесу, так і результатів, продуктів художньої творчості бачаться виходом з вище описаної ситуації.

Методи наукового вивчення мистецтва розвивались і змінювались на протязі століть. Застосовувані на протязі довгого часу описові та біографічні методи мистецьких досліджень виявились мало ефективними. Детальні описи творів мистецтва та історій їх створення, аналіз біографій авторів, а також описаних у самозвітах обставин їх творчої роботи, мотивацій, цілей, авторських задумів та їх змін у ході творчого процесу на практиці мало допомагали розкриттю секретів народження мистецького твору. Причина в тому, що велика частина творчого процесу зазвичай проходить за межею ясної свідомості, будучи не доступною не тільки для зовнішнього спостереження, але й для інтроспекції (до того ж, інтроспективні звіти художників зазвичай страждають недостатньою об'єктивністю через мимовільне їх коригування авторами). Тому з часом описово-біографічні підходи почали поступатись місцем більш науковим методам. Генріх Вольфлін запропонував так званий «формальний метод», заснований на систематизації базових візуальних ознак творів образотворчого мистецтва [22], а Ервін Панофскі [20] розробив іконографічний, порівневий метод аналізу мистецьких творів. Ефективними для мистецьких досліджень виявились психологічні методи з опорою на загальні закони мислення і сприйняття, на дослідження особистості та закономірності розуміння в системі «автор – художній твір – реципієнт» (хоча і при такому підході існують деякі перепони для психологічного аналізу. Зокрема, експериментальне психологічне дослідження процесу художньої творчості ускладнюється практичною неможливістю примусового моделювання так званого натхнення – однієї з найбільш важливих стадій художнього процесу).

З іншого боку, активно розвивались дослідження глибинного, не завжди усвідомлюваного самим автором змісту художнього твору, закарбованого в самій його матеріальній тканині у вигляді свого роду візуальних «маркерів», саме існування та основні характеристики яких визначаються універсальними особливостями людського сприйняття, візуального мислення та напівусвідомлюваними реакціями нашого тіла на стимули оточуючого середовища. Наприклад, дослідження глибинних просторових асоціацій були започатковані ще Рудольфом Арнхеймом, який, аналізуючи сприйняття людиною простору, писав, що на сприйняття вертикалі впливає відчуття гравітації, пов'язане з важкістю підйому вгору [4, 5]. Тому вже на рівні тілесних відчуттів такий підйом асоціативно пов'язується з важкістю, з досягненням вищого рівня через подолання труднощів. Це символічно поширюється і на суспільну сферу і на моральні цінності: підйом вгору асоціюється з морально-ціннісним, соціально схвалюваним актом, це щось хороше, бажане, ідеальне. Що відображається і в нашій мові: ми говоримо про «кар'єрний злет», про «високі моральні цінності», про «ріст добробуту». Натомість опускання, сходження вниз не потребує фізичних зусиль, але тут ховається й небезпека – опускання вниз може бути також падінням. Тому вертикальний рух вниз це не тільки сходження в «царство темряви», як каже Арнхейм, але й аналог морального падіння, ницості, чогось недосконалого, поганого або навіть соціально неприйняттого чи гріховного. Це підтверджує і Стівен Керн, пишучи, що напрям вниз «асоціюється з аморальністю, вульгарністю, бідністю та обманом» [13, с. 242]. Таким чином отримуємо вертикальну вісь сприйняття простору. Горизонтальний же напрям, Арнхейм, вслід за Крістіаном Норбергом-Шульцем, називає «конкретним світом дії людини» [4, с. 22-24], а враховуючи, те, що «світ дії» – це не що інше, як рух, що розгортається в часі, отримуємо ще й додаткову горизонтальну вісь просторового сприйняття, пов'язану з часом. Правда, питання відображення часу в образотворчому мистецтві, статичному за своєю природою, нерідко було дискусійним, а Готхольд Ефраїм Лессінг у свій час навіть однозначно визнав за пластичними (тобто образотворчими) мистецтвами лише просторові (але не часові) властивості [15]. Але, як вже підкреслювалося раніше автором статті, з психологічної (а не з мистецтвознавчої) точки зору «немає суттєвої різниці між реально спливаючим часом... і часом суб'єктивним, який при сприйнятті навіть статичних об'єктів може відчуватись нами просто у вигляді означення часового вектору» [3, с. 138], наприклад, «зупинкою руху на піковій фазі», як у скульптурі лучника, що натягує тятиву [1, с. 1275, 1276]. Про цей же ефект «кінетизації» пише і Франко Чіруллі: «під поглядом глибоко зануреного глядача контури статуї втрачають свою фіксованість і тремтять» [7, с. 38]. До речі, розгортання руху в часі (тобто руху від минулого до майбутнього через теперішнє, сьогоднішнє) для людини західної культури зазвичай відбувається зліва направо, що, як підкреслюється багатьма спеціалістами, обумовлене характером писемної культури (письмом і читанням зліва-направо). У деяких інших культурах, де напрям письма був зорієнтований справа-наліво (як у арабів чи євреїв) чи зверху-вниз (як у японців), візуальне означення часового руху могло відрізнятись від звичного для Заходу. Хоча з часом, по мірі глобалізаційних процесів у світі ці відмінності,

Ідеї Арнхейма були в подальшому розвинуті Морісом Мерло-Понті [18], та доповнені спеціалістами з когнітивної лінгвістики: ідеями когнітивної граматики, запропонованої Рональдом Лангакером та схемами силової динаміки Лена Талмі. Свій вклад внесли також спеціалісти з нейроестетики, нової галузі знання, що виникла на межі нейрологічних, психологічних та естетичних досліджень [21, 23]. Сумарним результатом цих досліджень швидше за все, поступово нівелюються. Ми можемо означити ці просторово-часові

асоціації людини за допомогою схеми, зображеної на Рис. 1. Спроектуючи цю просту схему на художнє зображення, ми можемо отримати певну інформацію про неусвідомлені просторові коннотації, закладені в нього автором. став вихід знакових робіт Марка Джонсона та Джорджа Лакоффа [8, 9, 14], які ознаменували народження теорії втіленого пізнання. Фундаментальне положення теорії - візуальні схеми, які являють собою втілені структури досвіду, що починають формуватися ще в ранньому дитинстві в ході взаємодії організму з зовнішнім середовищем. Вони закарбовуються у вигляді як статичних, так і динамічних візуально-моторних патернів, які описують просторово-часові характеристики середовища та способи взаємодії з ним (тобто стани і процеси). В подальшому на їх основі шляхом метафоричних відображень формуються концептуальні структури і розвивається мислення.

У мистецтві ж такі візуальні схеми очевидно є безпосередніми (довербальними чи позавербальними) необхідними складовими візуального мислення. В основному саме подібними просторово-часовими та кінестетичними структурами (а не вербальними концептами) оперує художник, особливо на найменш доступних для усвідомлення стадіях творчого процесу. Джонсон та Лакофф виділяють серед усього різноманіття візуальних (втілених) схем невелику кількість основних, вказуючи, що, поєднуючись між собою, вони утворюють більш складні комбінації. Автори та їхні послідовники надають різні переліки основних схем. Ось деякі приклади таких схем, розподілених по категоріях:

- базові примітиви (патерни): CONTAINER – контейнер, PATH – шлях, CONTACT – контакт; LINK – зв'язок, BALANCE – рівновага;
- просторові орієнтації: UP – вгору, DOWN – вниз, IN – всередину, OUT – назовні;
- динамічні схеми: EXPANSION – розширення, CONTRACTION – стискання;
- схеми стану: PRESSURE – тиск, TENSION – напруга, RELEASE – розрядка, RESISTANCE – опір, COLLAPSE – руйнування;
- енергетичні та сенсорні схеми: COLD – холод, LIGHT – світло, LIGHTNESS – легкість.

Подібні схеми та їхні комбінації дозволяють досить легко виділити для аналізу основні стани та динамічні напрями зображення, що може допомогти зрозуміти імовірні, часто неусвідомлено закарбовані в цьому зображенні емоційні стани художника. Додаткову інформацію про емоційну складову зображення нам може дати характер зображуваних форм – плавність чи ламаність його ліній, оскільки різноманітні психологічні дослідження ще з початку ХХ сторіччя до наших днів [6, 16] свідчать, що зазвичай перше характеризує часто неусвідомлювані позитивні емоції автора зображення, а друге – емоції негативної валентності.

Нарешті, дуже важлива інформація може бути нами отримана через колір. Адже колір – характеристика зображення, найбільш пов'язана з емоціями через синестезії. Феномен кольору та особливості його впливу на психіку вивчав у свій час ще знаменитий німецький поет і драматург Йоганн Вольфганг фон Гете, але, як було вже сказано вище, одну з найбільш глибоких у ХХ сторіччі психологічну теорію кольору розробив художник Василь Кандинський [12, с. 45–89]. Аналізуючи кольори спектру, розташовані послідовно у замкненому колірному крузі (де крайні з семи кольорів спектру, червоний та фіолетовий, поєднувались додатковим восьмим – пурпурним), він звернув увагу, що чим тепліший та

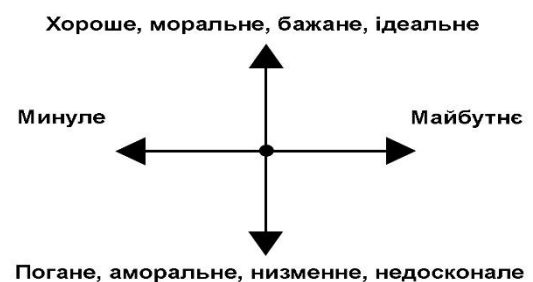


Рис. 1. Просторово-часові асоціації

світліший колір, тим більш він синестетично сприймається таким, що наближається до глядача і тим більш він демонструє відцентровий рух, мов би розширюючись від центру назовні. А чим більш холодним і темним є колір, тим більш він синестетично віддаляється і тим більш демонструє доцентровість, мов би стискуючись всередину самого себе. При цьому ахроматичні кольори (градації сірого) демонструють ту ж закономірність, але лише через градації тону (світлоти) і не в динамічному, а в статичному вигляді, крайні ж вираження ахроматичності – білий і чорний кольори – сприймаються як найбільш близька і найбільш віддалена точки. Ці властивості кольорів Кандинський, сам очевидно будучи вираженим синестом, співставив з дуже переконливими синестетичними їх описами, продублювавши ці описи ще й звуковими, тактильно-канестетичними та іншими метафоричними асоціаціями, отримавши в результаті дуже точні й детальні описи емоцій, які викликаються цими кольорами. Суміші чистих кольорів між собою спричинюють змішування властивостей кожної зі складових, які іноді підсилюють, іноді взаємно нейтралізують, а іноді трансформують емоційний результат. Теорія Кандинського дозволяла не лише трактувати емоції, що викликалися окремими кольорами, але й передбачати, який емоційний вплив на глядача матимуть ті чи інші їхні суміші. В подальшому Макс Люшер використав подібний підхід для розробки свого однойменного тесту, безумовно, будучи знайомим з роботою Кандинського і багато в чому спираючись на неї [17]. А у недавньому масштабному систематичному огляді емоційного сприйняття кольорів [10] було підсумовано 128 років психологічних досліджень, які пов'язують кольори та емоції, та опубліковано детальні дані про такі емоційно-колірні асоціації.

Спробуємо тепер на практиці застосувати вище розглянуті візуальні методи. Для прикладу візьмемо фрагмент розпису Сікстинської капели – відому фреску «Створення Адама» роботи Мікеланджело (Рис. 2) і коротко, в рамках обмежень, накладених обсягом статті, спробуємо її проаналізувати. Смісл фрески, здавалось би, зрозумілий з першого погляду: «Бог, створивши тіло Адама, вдихає в нього життя, своїм дотиком перетворюючи безвольну плоть в наповнену енергією першу у світі Людину».



Рис. 2. Мікеланджело «Створення Адама»

Але дехто бачить у цій фресці Мікеланджело ще один, прихований шар значень.

Зокрема нейрофізіолог Мешбергер [19] звернув увагу на те, що група Творця разом з ангелами справа, обгорнута чимсь на зразок плащевидної тканини, у найдрібніших

деталях нагадує зовнішній вигляд головного мозку, а значить Мікеланджело міг вкласти у цю фреску прихований посил – Творець не просто оживляє Адама, а й наділяє його розумом і свідомістю. Ця версія має право на існування (тим більш, що Мікеланджело, як відомо, багато займався розтином трупів, вивчаючи людську анатомію), але чи дійсно Мікеланджело мав це на увазі – перевірити неможливо. Зате можливо застосувати візуальні методи аналізу для того, щоб «прочитати» ще більш глибокий шар значень, і тепер вже цілком реальний, існуючий. Це напівусвідомлюваний чи навіть цілком неусвідомлюваний шар, пов'язаний з переживанням простору і часу, з візуальними втіленими схемами та емоційно-колірними асоціаціями. Накладемо поверх зображеного на фресці раніше

створену нами схему просторово-часових асоціацій (Рис. 1), позначимо додатково дві діагоналі і проаналізуємо отриманий Рисунок 3.

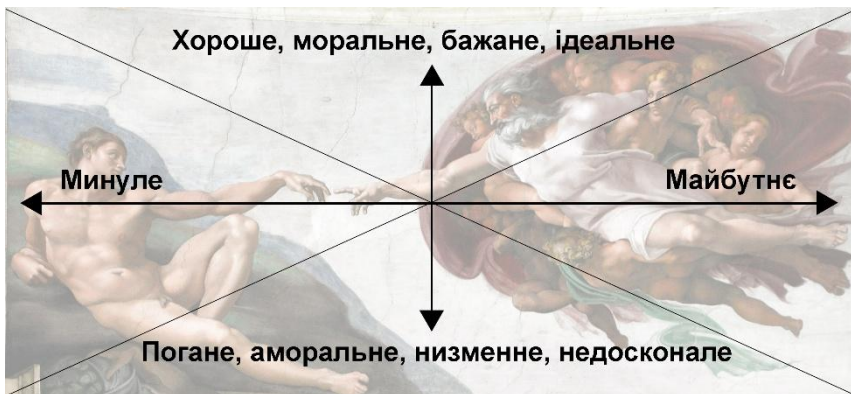


Рис. 3. Мікеланджело «Створення Адама» (схема)

1. Розкриваючи значення схеми просторово-часових асоціацій, помітимо, що по горизонталі «група Творця» знаходиться в зоні «майбутнього», а Адам – у зоні «минулого». По вертикальній же осі, більшість тіла Адама знаходиться в нижній частині зображення – нижче «групи Творця». Діагональ від лівого верхнього до правого

нижнього кута чітко відділяє «земний світ» (в якому знаходиться Адам) від «божого світу» (в якому знаходиться Творець з групою ангелів). Якщо врахувати ще й активний рух правої групи справа-вліво і по діагоналі від правого верхнього до лівого нижнього кута, то на рівні напівусвідомлюваних відчуттів Творець наближається до Адама з майбутнього і спускається до недосконалої людини з вищих, ідеальних сфер – з царства добра й досконалості (можливо, для того, щоб своїм дотиком передати їй частинку своєї божественної досконалої природи, зробивши її «за своїм образом і подобою»).

2. Звернувшись до теорії втіленого пізнання, зможемо відмітити наступні візуальні схеми: а) «Повний контейнер», «Тиск», «Напруга», «Внутрішнє розширення («група Творця» переповнена фігурами, створюючи відчуття напруги й тиску, що шукає виходу) → б) «Межа», «Точка зламу», «Руйнування/провал», «Назовні» (рука Творця доходить до позначеної плащеподібною тканиною межі і прориває, руйнує її, виходячи назовні) → с) «Шлях», «Контакт», «Сила» (рука Творця рухається в напрямі руки Адама з метою контакту і передачі Адаму своєї сили, енергії).

3. Застосувавши до аналізу кольорового рішення фрески колірну теорію Кандинського, ми помітимо, що Адам напівлежить на зеленому тлі, що є кольором вкритої травою землі (дивись Рис. 2), але одночасно це й колір спокою, розслабленості та бездіяльності, що, згідно Кандинському, межує з нудьгою (Земля перед наближенням днів творення). А більша частина площі фрески справа, де знаходиться «група Творця», є незаповненою, світло-блакитною площиною (згідно Кандинському, світло блакитний (дуже висвітлений синій) – це, як він каже, колір містичний, духовний, відділений від людського тілесного світу – мов би колір далеких байдужих небес). І на цьому тлі темно-червоні з пурпурним відтінком кольори плащевидної тканини навколо «групи Творця» створюють враження вируючої всередині самої себе потенційної енергії, що шукає виходу (саме такими характеристиками наділяє червоний колір Кандинський). У зображенні ж самого Творця превалує білий. Кандинський пише, що білий – це колір Великого Обіцяння, це Альфа творення, земля до початку часів. Білий – це світло, у білому потенційно містяться всі кольори спектру, отже біле на тлі вируючого, набрякаючого енергією темного червоно-перпурного – це аналог зародження світу з порожнечі і зародження світла з темряви («сказав Бог: «Хай буде світло!» - і стало світло»)… Як бачимо, навіть такий дуже короткий візуальний аналіз дає багато інформації для подальшого дослідження. Причому (що дуже важливо), візуальний аналіз дав можливість отримати цю інформацію безпосередньо з напівусвідомлюваної чи навіть повністю неусвідомлюваної сфери творчого процесу, що допоможе його розумінню.

Слід також особливо відмітити ще один важливий аспект: як видно з цього прикладу, твір образотворчого мистецтва має багатопланову (точніше багаторівневу) структуру: зовнішній, найвищий рівень найбільш доступний для спостереження і часто може бути пояснений вербально. Все більш глибокі, приховані рівні зазвичай все менше доступні для вербалізації, але візуальні методи аналізу часто відкривають до них доступ. Тому найбільша ефективність психологічного дослідження очевидно може бути досягнена в разі поєднання візуальних методів аналізу твору образотворчого мистецтва з послідовним розглядом рівнів його значень. Підсумовуючи сказане, можна констатувати, що візуальні методи аналізу творів образотворчого мистецтва дійсно є ефективним і багатообіцяючим напрямом мистецьких досліджень: вони не тільки роблять дослідження більш об'ємним і не лише можуть нам допомогти отримати інформацію про функціонування найбільш глибоких, часто прихованих від свідомості рівнів творчого процесу митця, – візуальні методи можуть наблизити нас до знаходження тих самих базових, універсальних та інваріантних «першоелементів» твору образотворчого мистецтва, на основі яких можна буде зрозуміти його побудову та приховані значення. А оскільки твір образотворчого мистецтва є багатоплановою системою зі все більш прихованими рівнями значень у міру руху вглиб його рівнів, поєднання візуальних методів аналізу з мультирівневістю розгляду мистецького твору зробить таке дослідження ще більш ефективним.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Власюк В. І. Проблема базових елементів психологічного аналізу твору образотворчого мистецтва. *Перспективи та інновації науки*. 2025. № 4 (50). С. 1268–1280. [https://doi.org/10.52058/2786-4952-2025-4\(50\)-1268-1280](https://doi.org/10.52058/2786-4952-2025-4(50)-1268-1280)
2. Власюк В. І. Проблеми психологічних досліджень мистецької творчості, на Міжнародній науковій конференції «*Передумови педагогічної та психологічної науки*», «Baltija publishing», Рига, Латвія, 3-4.10. 2024. С. 6–10. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-478-8-1>
3. Власюк В. І. Темпоральні чинники художньої творчості: психологічний аспект. *Габітус*. 2024. № 66. С. 137–142. <https://doi.org/10.32782/2663-5208.2024.66.22>
4. Arnheim R. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1969.
5. Arnheim R. *The dynamics of architectural form*. University of California Press, Ltd. London, England, Printed in USA, 1977.
6. Bertamini M., Palumbo L., Gheorghes T.N. and Galatsidas M. Do observers like curvature or do they dislike angularity? *British Journal of Psychology*. 2016. Vol. 107 No. 1, pp. 154–178. <https://doi.org/10.1111/bjop.12132>
7. Cirulli F. Bridging Space and Time Winckelmann's Theory and its Aftermath (1754-78). *Space and Time in Artistic Practice and Aesthetics: The Legacy of Gotthold Ephraim Lessing*. Edited by Sarah J. Lippert. I.B.Tauris & Co. Ltd, London, New York, 2017. С. 35–73.
8. Johnson M. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. University of Chicago Press, University of Chicago Press, Chicago, 1987.
9. Johnson M., Lakoff G. *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press, 1st, 2008.
10. Jonauskaite D., Mohr C. Do we feel colours? A systematic review of 128 years of psychological research linking colours and emotions. *Psychon Bull Rev*. 2025. № 32. P. 1457–1486. <https://doi.org/10.3758/s13423-024-02615-z>
11. Kamhi M., Torres L. *What Art Is: The Esthetic Theory of Ayn Rand*. Open Court Publishing Company, Lightning Source Inc. (Tier 3), [N.p.], 2016.
12. Kandinsky W. *Concerning the Spiritual in Art*. Penguin Books, 2024.

13. Kern S. *The Culture of Time and Space 1880-1918*. Harvard University Press, 2003.
14. Lakoff G. *Women, fire, and dangerous things: what categories reveal about the mind*. University Of Chicago Press, 1997.
15. Lessing G.E. *Laocoon; an essay on the limits of painting and poetry*. Indianapolis, Bobbs-Merrill Company Inc., 1962.
16. Lundholm H. *The Affective Tone of Lines: Experimental Researches*. *Psychological Review*, 1921. <https://doi.org/10.1037/H0072647>
17. Luscher M. *The Luscher Color Test*. Random House, New York, 1990.
18. Merleau-Ponty, M. *Phenomenology Of Perception* Merleau. Routledge & Kegan Paul; Humanities Press, Rev, London, [Atlantic Highlands], N.J, 1981.
19. Meshberger FL. An Interpretation of Michelangelo's Creation of Adam Based on Neuroanatomy. *JAMA*. 1990. 264 (14). P. 1837–1841. <https://doi.org/10.1001/jama.1990.03450140059034>
20. Panofsky E. *Idea. A Concept in Art Theory*. (Second Corrected Edition.) Translated by Joseph J.S. Peake Icon (Harpe); Icon, 2nd corrected ed, New York, 1975.
21. Ramachandran V. S. *The tell-tale brain: unlocking the mystery of human nature*. William Heinemann, London, England, 2011.
22. Wolfflin H. *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*. Dover Publications, 2012.
23. Zeki S. *Inner vision: an exploration of art and the brain*. Oxford University Press; USA, Reprinted (with corr.), Oxford, 2003.

REFERENCES

1. Vlasiuk, V. I. (2021). Problema bazovykh elementiv psikhologichnoho analizu tvoriv obrazotvorchoho mystetstva [The problem of basic elements of psychological analysis of a work of fine art]. *Perspektyvy ta innovatsii nauky – Prospects and innovations in science*, № 4 (50), 1268–1280. [https://doi.org/10.52058/2786-4952-2025-4\(50\)-1268-1280](https://doi.org/10.52058/2786-4952-2025-4(50)-1268-1280) [in Ukrainian].
2. Vlasiuk, V. I. (2024). Problemy psikhologichnykh doslidzhen mystetskoï tvorchosti, na Mizhnarodnii naukovi konferentsii *Peredumovy pedahohichnoi ta psikhologichnoi nauky, «Baltija publishing» – Preliminaries of pedagogical and psychological sciences, «Baltija publishing»*, Ryha, Latviia, 6–10. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-478-8-1> [in Ukrainian].
3. Vlasiuk, V. I. (2024). Temporalni chynnyky khudozhnoi tvorchosti: psikhologichnyi aspekt. [Temporal factors of artistic creativity: a psychological aspect]. *Habitus – Habitus*, № 66, 133–138, <https://doi.org/10.32782/2663-5208.2024.66.24> [in Ukrainian].
4. Arnheim, R. (1969). *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles.
5. Arnheim, R. (1977). *The dynamics of architectural form*. University of California Press, Ltd. London, England, Printed in USA.
6. Bertamini, M., Palumbo, L., Gheorghes, T.N. and Galatsidas, M. (2016). Do observers like curvature or do they dislike angularity? *British Journal of Psychology*, Vol. 107 No. 1, 154–178. <https://doi.org/10.1111/bjop.12132>
7. Cirulli, F. (2017). *Bridging Space and Time Winckelmann's Theory and its Aftermath (1754-78). Space and Time in Artistic Practice and Aesthetics: The Legacy of Gotthold Ephraim Lessing*. Edited by Sarah J. Lippert. I.B.Tauris & Co. Ltd, London, New York.
8. Johnson, M. (1987). *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. University of Chicago Press, University of Chicago Press, Chicago.
9. Johnson, M., Lakoff, G. (2008). *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press, 1st.

10. Jonauskaitė, D., Mohr, C. (2025). Do we feel colours? A systematic review of 128 years of psychological research linking colours and emotions. *Psychon Bull Rev* 32, 1457–1486. <https://doi.org/10.3758/s13423-024-02615-z>
11. Kamhi, M., Torres, L. (2016). *What Art Is : The Esthetic Theory of Ayn Rand*. Open Court Publishing Company, Lightning Source Inc. (Tier 3), [N.p.].
12. Kandinsky, W. (2024). *Concerning the Spiritual in Art*. Penguin Books.
13. Kern, S. (2003). *The Culture of Time and Space 1880-1918*. Harvard University Press.
14. Lakoff, G. (1997). *Women, fire, and dangerous things: what categories reveal about the mind*. University Of Chicago Press.
15. Lessing, G.E. (1962). *Laocoon; an essay on the limits of painting and poetry*. Indianapolis, Bobbs-Merrill Company Inc.
16. Lundholm, H. (1921). The Affective Tone of Lines: Experimental Researches. *Psychological Review*. <https://doi.org/10.1037/H0072647>
17. Luscher, M. (1990). *The Luscher Color Test*. Random House, New York.
18. Merleau-Ponty, M. (1981). *Phenomenology Of Perception Merleau*. Routledge & Kegan Paul; Humanities Press, Rev, London, [Atlantic Highlands], N.J.
19. Meshberger FL. (1990). An Interpretation of Michelangelo's Creation of Adam Based on Neuroanatomy. *JAMA*, 264 (14) :1837–1841. <https://doi.org/10.1001/jama.1990.03450140059034>
20. Panofsky, E. (1975). *Idea. A Concept in Art Theory. (Second Corrected Edition.)* Translated by Joseph J.S. Peake Icon (Harpe); Icon, 2nd corrected ed, New York.
21. Ramachandran, V. S. (2011). *The tell-tale brain : unlocking the mystery of human nature*. William Heinemann, London, England.
22. Wolfflin, H. (2012). *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*. Dover Publications.
23. Zeki, S. (2003). *Inner vision : an exploration of art and the brain*. Oxford University Press; USA, Reprinted (with corr.), Oxford.

Стаття надійшла до редакції 11.04.2026 р.

Прийнята до друку 11.05.2026 р.

Опубліковано 24.05.2026 р.

This work is licensed under a Creative Commons License Creative Commons Attribution 4.0 International (CC-BY-4.0).