Д.В. Синенький

ОСОБЛИВОСТІ СПРИЙМАННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ СТУДЕНТАМИ ОБРАЗОТВОРЧИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ

Ще до початку розвитку суспільства здатність сприймати певні фізичні явища, події відігравало визначну роль у розвитку людства. В результаті сприймання формувався образ, що включав у себе комплекс різних взаємопов'язаних відчуттів. Відомо, що поняття «образ», а в нашому випадку «художній образ» неможливий без таких процесів як: сприймання, відчуття, судження, уява та ін. Також визначається, що художній образ може виступати віддзеркаленням зображуваного предмета, події, виступати зображенням, символом, тощо. Поняття образ включає в себе досить широке поняття, що характеризує увесь спектр людського сприймання. Можна сказати, що воно має такий самий загальний зміст, як і поняття віддзеркалення результату, а поняття суб'єктивного образу виступає як поняття психічного відображення. Визначені зовнішні явища можуть стати для суб'єкта усвідомленою реальністю тільки завдяки образу.

В процесі практичної діяльності сприймання образу формуються його основні види: сприймання глибини, напряму і швидкості руху, часу і простору. Сприймаючи колір, людина визначала характеристики предмету, групи предметів, явищ тощо, які мають певне забарвлення та отримують своє відображення у свідомості людини, асоціюючись з певними емоціями, переживаннями тощо. Як відомо, підставою для цього є певне фізичне явище - потоки світла, що відбиваються від предметів і сприймаються сітківкою ока, посилаючи нервові імпульси до головного мозку, в якому інформація обробляється, даючи певну асоціацію переживання тощо.

За час розвитку естетичної думки аспекти сприймання художнього образу досліджували багато науковців, письменників, філософів, художників, зокрема Л. Виготський, В. Зінченко, А. Запорожець, А. Леонтьєв, С. Бейкер, А. Логвиненко, Л. Венгер, И. Гете, П. Яншин, Б. Ананьєв, В. Штерн, Ж. Піаже, Д. Юм, Ф. Олпорт, М. Люшер, М. Шехтер, І. Іттен, І. Сапего, Н. Волков, А. Зайцев, В. Кузін, П. Чистяков, Б. Успенский, П. Яншин, В. Базима, Н. Серов, В. Кузін, А. Унковський, К. Роу, Г. Шингаров, В. Штофф, Б. Украинцев, Е. Басин, В. Крутоус, E. Cassirer, Да Вінчі, Аристотель, Фома Аквінський, Демокріт, Геракліт, Сократ, Платон, Лейбніц та ін.

Мета статті – окреслити основні етапи розвитку мистецтва, у творах філософів, психологів, художників, висвітлити деякі проблеми щодо сприймання художнього образу студентами образотворчих спеціальностей.

Формування естетичної думки, висвітлення сприймання художнього образу, неодноразово досліджувалось в різних наукових філософських та інших роботах. Зокрема, це чітко прослідковується в контексті питань загального призначення мистецтва і йо

Так розглядаючи погляди Аристотеля, зауважимо, що він як і Демокрит, висвітлює всі види мистецтва, як ті, що копіюють поведінку живих природних істот. Тобто спів запозичується у птахів, будова помешкань у тварин, які будують собі житло як ведм

На відміну від Демокрита й Аристотеля, Сократ ставив питання, чи може живопис і скульптура, наслідуючи природу, зобразити не тільки те, що може сприйняти людина (предмети увігнуті і округлі, темні і світлі, жорсткі та м'які, нерівні і гладкі тощо), але і ті, що не можна побачити – "духовні якості". І відповідає на це питання стверджувально, що зображуючи очі, вираз обличчя, жести, мистецтво повинно в усіх творах відображати стан душі [3]. Відповідно до вищезазначеного помітно, що для Сократа вислів "стан душі" в образотворчому мистецтві можливий за допомогою зображення видимих симптомів, через які пізнається й інша, невидима частина твору, частина, що наповнює його духовно.

Геракліт, навпаки, впровадив у свою теорію "зображення" вчення про символізм. Розповідаючи про мистця, який знаходиться у творчому процесі, Геракліт говорив, що у творчості митець вже не просто творить, але розповідає, "народжує символи". Це пов'язано з вченням про те, що кожна річ віддзеркалює на собі загальну космічну долю вогняного логосу, іншими словами, вона - "абсолютно символічна" [3]. Так ми бачимо, що в теорії Геракліта митець виступає як письменник, можливо навіть літописець, який за допомогою символів розповідає глядачеві певну історію, подію, явище. Деякі положення цієї теорії широко використовуються і в сучасному мистецтві, де символічне зображення підштовхує до розкриття художнього образу та висвітлення позиції художника.

З поступовим упровадженням християнства в Європі змінюється і ставлення до мистецтва. Зокрема воно починає підпадати під вплив релігії. Так Е.Я Басін у своїй роботі «Искусство и коммуникация» зазначає, що в часи середньовіччя в Західній Європі комунікативний аспект естетики найвдаліше висвітлює Св. Августин, який прагне підпорядкувати мистецтво пізнанню символічного змісту Біблії. Так головною причиною визнання чуттєвості художнього символізму було прагнення використати його для підтримки художнього вчення. Як відмічається дослідниками, новим у теорії знака Августина було те, що ця теорія була переважно побудована на базі словесних знаків. Тобто святий отець обмежує свою теорію знака релігійним пізнанням і христологією.

З плином часу концепція мистецтва набувала нових обрисів, зокрема в естетичній думці Німеччини XVII ст. формується філософська естетика, біля витоків якої стоїть творець "однієї з самих оригінальних і результативних філософських систем нового часу" – Г. Лейбніц.

Лейбніц, як відомо, класифікував пізнання на темне (підсвідоме, неусвідомлене) і ясне. Останнє буває незрозумілим або чітким. Незрозуміле - це таке пізнання, за допомогою якого ми хоча й відрізняємо предмети від інших, проте не можемо перерахувати окремо його достатні ознаки. "Наприклад, ми пізнаємо квіти, запахи, смакові якості й інші предмети достатньо зрозуміло і відрізняємо їх один від одного, але базуємось лише тільки на простому засвідченні відчуттів, а не ознаках, які б могли бути виражені словесно"[3]. З цього прикладу, що наводить Лейбніц, випливає, що до незрозумілого він відносить і художнє пізнання. "Так ми бачимо, - пише він, - що живописці й інші майстри дуже добре знають, що зроблено вірно, а що помилково, але звіту у своїй оцінці вони часто не в змозі дати і відповідають на запитання, що в предметі, щось не подобається чогось не вистачає" [3].

Згідно положень теорії Лейбніца можна зробити висновок, що художник не завжди повністю, а лише частково усвідомлює те символічне навантаження, той художній образ, який він вклав у свою роботу, адже, напевно, неможливо прорахувати абсолютно всі деталі в роботі, які б постійно задовольняли і наповнювали художній твір ідеальним змістом, робили б його повністю досконалим.

Продовжуючи аналізувати твори естетичної думки Німеччини варто проаналізувати концепцію мистецтва Гете. Він в зазначав, що на відміну від природи, яка немов "творить сама заради себе", людина "творить, як людина заради людини". Все, що ми думаємо і творимо, оскільки ми приписуємо цьому деяке загальне значення, належить світу, і світ, у свою чергу, нерідко сприяє дозрівнанню того, що йому, у свою чергу, може знадобитися з творів окремої особистості. Мистецтво "існує завдяки людині і для людини". Тому все, що художник приносить людині і суспільству "має бути доступно", " повинно збуджувати і приваблювати, сприйматися і задовольняти, повинно живити наш розум, освідчувати його і возвеличувати"[3].

Якщо поглянути на позиції художників, які безпосередньо створюють у своїх картинах «художні образи», передаючи таким чином свої емоції, думки, то можна відмітити декілька позицій щодо ролі й місця художника у створенні картини. Так Да Вінчі бачить у живописі "дзеркало для всіх видимих творінь природи", але не обмежує його завдання лише зображенням "видимого". Тільки "Гарний живописець, – уважав він, - може писати дві головні речі: людину і її уявлення про душу. Перше – легко, друге – важко, так як воно повинно бути виражене рухами і жестами частин тіла"[3]. У порівнянні з іншими видами мистецтв Да Вінчі віддає перевагу живопису, пов'язуючи це з особливостями живописного зображення. Мистецтво повинно бути адекватною формою пізнання істини "дзеркалом", а не "ширмою" [3]. Да Вінчі однак не погоджується з концепцією натуралістичного копіювання, відводячи велику роль творчості та фантазії, про що свідчать його "фантастичні малюнки". Проте вони більше пов'язані з прагненням великого вченого епохи Відродження розкрити секрети природи.

В образотворчому мистецтві поширена думка про те, що можливості художника пов'язані не тільки з тим що він бачить весь предмет повністю, у його характерних виразних чітких рисах, але і з тим, що він сприймає його відразу миттєво, даючи йому свою власну оцінку. Між художником і натурою немає посередника, окрім нього самого, і він у даному випадку виступає «журналістом», першоджерелом, яке несе свою правду глядачу, правду через образи, символи, форму і кольори.

Поль Сезан, наприклад, мріяв бачити, ніби дитина, яка щойно народилась і це не просто фраза, це необхідність кожного художника бачити світ таким, яким до нього ніхто не бачив. Оперуючи відчуттями і емоціями на полотні, художник створює свою модель світосприйняття. Зокрема в психології вважається, що відчуття для художника в художній діяльності – це не просто служителі інтелекту, не тільки постачальники первинного матеріалу, у процесі творчості присутнє окрім відчуттів і візуальне мислення. У свою чергу, цілісне віддзеркалення предмета вимагає виділення з усього комплексу ознаки, що сприймаються (колір, форму, вагу та ін.), основних провідних ознак з одночасним відволіканням (абстракцією) від неістотних. У той же час наступний етап сприймання вимагає об'єднання групи основних істотних ознак і порівняння сприйнятого комплексу ознак з колишніми знаннями про предмет, тобто в процесі сприймання бере участь і пам'ять. Повне сприймання предметів виникає як результат складної аналітико-синтетичної роботи, при якій виділяються одні (істотні) ознаки, гальмуються інші (неістотні). Ознаки, що сприймаються, об'єднуються в одне осмислене ціле. Тому швидкість пізнання або віддзеркалення об'єкта реального світу багато в чому визначається тим, наскільки сприймання, як процес, активно (тобто наскільки активно йде віддзеркалення цього об'єкта).

Особливості емоційної сфери часто виділяють як особливу межу, що відрізняє «художників» від інших людей. Ще Ч. Ломброзо підкреслював «витончену і майже хворобливу чутливість» «геніїв»[4]. Емоційно насичене передбачення майбутнього твору, що супроводжується інтеграцією думок, відчуттів художника навколо єдиної ідеї, і дозволяє говорити про «емоції форми відчуттів» [4].

Розглядаючи уяву як комбінуючу функцію, Виготський зупиняє свою увагу на тому, що ці комбінації сковані, вони (особливо в художній творчості) підлеглі емоційному чиннику. «Емоція володіє здатністю підбирати враження, думки і образи, які співзвучні тому настрою, який володіє нами в дану хвилину» [4]. Окрім емоційної складової вважається, що художники при написанні картин використовують процеси мислення. Поширена також думка, що мислення, виходячи з потреби є неперцептивним процесом і повинно передувати створенню образу. Наприклад, Рембрандт спочатку інтелектуально роздумував над убогістю людського буття і лише потім вклав результати своїх роздумів у картини. Якщо вважати, що художники не думають у процесі художньої творчості, то потрібно зрозуміти, що основний спосіб, яким художник користується, щоб ознайомлюватися з проблемами існування, - це винахід і оцінка образів і маніпулювання ними. Коли такий образ досягає кінцевої стадії, художник сприймає в ньому результат свого візуального мислення. Іншими словами, витвір образотворчого мистецтва є не ілюстрацією до думок його автора, а кінцевим проявом самого мислення.

Розглядаючи в даному контексті призначення мистецтва, можна впевнено сказати, що одна з основних функцій мистецтва - пізнавальна. Всі знання, які ми отримуємо про навколишню дійсність, надходять до нас через органи чуття, проте в тих образах, які виникають у нас завдяки зору, слуху або дотику, зовсім не просто дослідити, яка природа і функції об'єктів зовнішнього світу. Отже, сенсорне сприйняття не може обмежитися фіксацією образів, які сприймають органи чуття; воно повинне шукати структуру. По суті, сприймання і є не що інше, як виявлення структури. Тобто, з яких елементів складається об'єкт і як вони пов'язані один з одним. Саме в результаті виявлення структури на світ з'являється картина або скульптура. Витвір мистецтва - це очищена, збільшена і виразна копія об'єкта, породжена сприйняттям художника. Окрім відчуттів у процесі сприйняття задіяний і попередній досвід, процеси осмислення того, що сприймається, тобто в процес сприйняття неодмінно включаються психічні процеси ще більш високого рівня, такі як пам'ять і мислення. Тому сприймання часто називають перцептивною системою людини. Дослідження психофізіологів показують, що сприймання є дуже складним процесом, що вимагає значної аналітико-синтетичної роботи. Тобто, одержувана нами інформація про об'єкти і явища навколишнього світу жодною мірою не є результатом простого роздратування органів чуття і доведення до кори мозку збудження від периферійних органів сприймання. У процес сприйняття завжди включені рухові компоненти. Тому сприйняття правильніше всього означати як сприймаючу (перцептивну) діяльність суб'єкта. Результатом цієї діяльності є цілісне уявлення про предмет, з яким ми стикаємося в реальному житті. Схожі моменти підкреслює В. П. Зінченко, роздумуючи про перспективи дослідження сприймання в контексті вивчення особистості в цілому. Він говорить , що сприйманню властивий не закінчений, виважений у всіх деталях образ об'єкта, а фрагментарний, і не зовсім повний. Матеріально зафіксоване віддзеркалення такого способу бачення можна знайти в творах імпресіоністів, що акцентують увагу на окремих фрагментах, враженнях [2].

Так, в образотворчому мистецтві художній образ – один з найважливіших термінів *естетики* та *мистецтвознавства*, що слугує для позначення зв'язку між дійсністю і *мистецтвом* та найбільш концентровано виражає специфіку мистецтва в цілому; специфічна, властива мистецтву *форма* відображення дійсності, що виявляє загальне через конкретне, індивідуальне, що виникає у *творчому процесі митця* і втілюється в *матеріальній формі*. У художньому образі *узагальнюються* різноманітні сторони явищ *діяльності* за принципом «загальне в єдиному». Однак, на відміну від наукових образів та понять, котрі узагальнюють явища навколишнього світу в *абстрактних знаках* та *символах* (цифри, формули, закони), у художньому образі загальні властивості та якості окремих явищ виражаються через особисте, неповторне, суб'єктивне *сприймання* та переживання митця. Тому художній образ завжди конкретний, суб'єктивний, *унікальний* та емоційний (упереджений)» [7].

В основу даного дослідження була покладена гіпотеза про те, що ступінь сприймання художнього образу студентами 1,2,3,4,6 курсу зумовлений як індивідально-психологічними характеристиками особистості, так і базою знань які студент отримує впродовж навчання, які збільшуються від першого до шостого року навчання в результаті, як практичної, так і теоретичної діяльності індивіда. У нашій роботі планується дослідити сприймання художнього образу студентами, так як формування художнього образу відіграє чи не основну роль у формуванні професійних навиків, творчого осмислення і інтерпретації буденних образів у художній твір. Стимульним матеріалом для дослідження використовувались репродукції картин художників, які відбирались за певними критеріями задля чистоти експерименту. А саме картини обирались серед робіт художників, оскільки художник при написанні карти закладає в неї композицію, ритм, колір та інші складові, необхідні для оцінки у сприйманні художнього твору. Малюнки відбирались без зображень, які б могли викликати певну асоціацію, з будь-яким явищем, подією тощо. Картини підбирались таким чином, щоб вони були незнайомі опитуваним, для уникнення упередженого ставлення до роботи. Роботи легко читались і були правильно композиційно побудовані. Для проведення експерименту було відібрано 10 різних репродукцій, виконаних у відмінній кольоровій гамі розміром 10X15см. Роботи на репродукціях розміщувались як горизнтально так і вертикально. В експеременті брали участь 72 студенти Художньо-графічного факультету віком від 17 і до 30років (8 чоловіків і 64 жінки). Згідно з інструкцією досліджуваний на базі власних критерій оцінки художнього твору мав оцінити по п'ятибальній шкалі (-2, -1, 0, 1, 2) показані роботи. Питання було таке «В якій з робіт, на вашу думку, художник якнайвдаліше втілив свій творчий задум». Питання було побудовано саме таким чином, щоб уникнути упередженого ставлення до робіт, і для того, щоб не нав'язувати певні критерії оцінювання. За результатами дослідження було вираховано середню оцінку кожної з десяти робіт для першого, другого, третього, четвертого і шостого курсу (Див. табл. 1).

Таблиця 1

Загальна оцінка робіт студентами

№ робіт	1 курс	2 курс	3 курс	4 курс	6 курс
1	3,6	3,75	3,91	3,58	2,83
2	3,2	3,16	3,6	3,58	3,5
3	2,86	3,58	4	3,41	4,83
4	3,26	3,0	3,5	3,5	4,16
5	4,0	4,25	4,09	4,33	4,16
6	4,0	4,83	4,16	4,58	4,66
7	3,73	3,83	4,09	4,09	4,83
8	3,66	3,75	3,83	4,16	4,33
9	3,6	3,5	3,5	3,75	3,66
10	3,2	2,75	3,0	2,33	2,6

Аналізуючи результати анкетування зауважимо, що починаючи з першого і закінчуючи шостим курсом, спостерігається тенденція збільшення середнього балу (по десяти картинам). Причому на шостому курсі середній бал по деяким роботам є набаг
Відповідно до вищезазначеного студент створює зображення як спосіб матеріалізації зорового образу дійсності. Створення цього художнього образу, як у процесі навчання так і в подальшому творчому житті вимагає певних знань критеріїв оцінюванн

Таблиця 2

Середній бал оцінки робіт студентами

№ робіт	1 курс	2 курс	Сер. бал 1 к, 2 к	3 курс	4 курс	Сер. бал 3 к, 4 к	6 курс
1	3,6	3,75	*3,675*	3,91	3,58	*3,745*	2,83
2	3,2	3,16	*3,180*	3,6	3,58	*3,590*	3,5
3	2,86	3,58	*3,220*	4	3,41	*3,705*	4,83
4	3,26	3,0	*3,130*	3,5	3,95	*3,725*	4,16
5	4,0	4,25	*4,125*	4,09	4,33	*4,205*	4,16
6	4,0	4,83	*4,415*	4,16	4,58	*4,370*	4,66
7	3,73	3,83	*3,780*	4,09	4,09	*4,09*	4,83
8	3,66	3,75	*3,705*	3,83	4,16	*3,995*	4,33
9	3,6	3,5	*3,550*	3,5	3,75	*3,625*	3,66
10	3,2	2,75	*2,975*	3,0	2,33	*2,665*	2,6
Середній бал	*3,511*	*3,64*	*3,576*	*3,768*	*3,776*	*3,772*	*3,956*

Таким чином, у результаті проведеного дослідження визначається чітка залежність професійної майстерності індивіда від сприймання ним художнього образу.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. – М.: Прогресс, 1974. – 392 с.
2. *Базыма Б.А.* Психология цвета: теория и практика. – СПб. - Речь, 2005. – 203 с.
3. *Басин Е.Я.* Искусство и коммуникация: Очерки из истории философско-эстетической мысли. – М.: «Изд-ский центр научных и учеб. прогр.», 1999. – 240 с.
4. *Выготский Л. С.* Психология искусства. – М. - «Искусство», 1986. – 573 с.
5. *Гете И.В.* Учение о цветах. – Лихтенштадт В.О.Гете.- Петербург: Гос. изд-во, 1920. – 187 с.
6. *Запорожец А. В.* Восприятие и действие. – М. - Просвещение, 1967. – 321 с.
7. *Кандинский В.* О духовном в искусстве (живопись). - Л., 1990. – 276 с.
8. *Пасічний А.М.* Енциклопедичний, ілюстрований тлумачний словник-довідник. – Одеса, 2005. – 508с.
9. *Фрилинг Г., Ауэр К.* Человек – Цвет – Пространство. – М. – Стройиздат, 1973. – 116с.

Подано до редакції 26.09.08

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются особенности восприятия художественного образа студентами изобразительных специальностей 1, 2, 3, 4, 6 курсов.

SUMMARY

The article analyses some peculiarities of perception of art image by students of art specialties in the 1, 2, 3, 4, 6 years of studies.