

все одно народом створювалися наївні, але сповнені любові, дещо примітивні іконки, присвячені «Чуду святого Георгія про змія» [8, 22].

Отже, культ святого Георгія вважається одним з найрозвиненіших у храмовому мистецтві Візантії, а також в українському мистецтві зокрема. Іконографія святого почергово змінювалася, еволюціонувала та набувала нових рис, перебуваючи у межах її трьох основних типів – мученика-покровителя, пішого воїна та вершника, отримуючи щоразу нові відтінки смислового та символічного навантаження. Превалювання того чи іншого образу або типу сюжету яскраво обґрунтовується історичними умовами, політичними, соціальними та релігійними факторами.

Список використаних джерел:

1. Walter Ch. The warrior saints in Byzantine art and tradition/ Ch. Walter. – England: Ashgate, 2003.
2. Grotowski P. The Legend of St. George Saving a Youth from Captivity and its Depiction in Art. Reproduced from: Series Byzantina [Електронний ресурс] / P. Grotowski. – Режим доступу: http://www.icon-art.info/book_contents.php?lng=en&book_id=84
3. Алпатов М.В. Образ святого Георгия-воина в искусстве Византии и древней Руси / М.В. Алпатов // Труды отдела древнерусской литературы института русской литературы. – Москва: изд-во Академии наук СССР, 1956. – Т. 12.
4. Жарикова Т.А. Георгий. Иконография / Жарикова Т.А. // Православная энциклопедия. – Москва: Православная энциклопедия, 2005.
5. Лазарев В.Н. Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия в византийской и древнерусской иконописи / В.Н. Лазарев // Русская средневековая живопись: статьи и исследования. – Москва: Наука, 1970.
6. Лазарев В.Н. История византийской живописи / В.Н. Лазарев. – Москва: Искусство, 1986.
7. Овчинникова Е.С. Вновь открытый памятник станковой живописи из собрания Государственного исторического музея / Е.С. Овчинникова // Византийский временник. – Москва, 1976.
8. Міляєва Л. Українське мистецтво XIV – XVII ст. / Л. Міляєва, Г. Логвин. – Київ: Мистецтво, 1963.
9. Міляєва Л. Українська ікона XI – XVI ст. / Л. Міляєва. – Київ: Мистецтво, 1991.

Рахімова М.Д.

студентка,

Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

ПСИХОЛОГІЯ СПРИЙНЯТТЯ ВІЗУАЛЬНОЇ ІНФОРМАЦІЇ В АБСТРАКТНОМУ МИСТЕЦТВІ

Сучасну людину повсякчас оточує інформація. Текстова інформація комбінується з системою візуальних знаків, які не усвідомлює глядач, але які доносять необхідне повідомлення до його свідомості. Ця візуальна комунікація відбувається завдяки архетипним образам, символам, кольору, що складаються в систему асоціацій зрозумілу глядачу без допоміжних засобів. Але до того як агресивна реклама створила систему візуальної пропаганди, художники вже користувались прийомами подібної комунікації.

Проблемою психології сприйняття візуальної інформації відображені в працях вітчизняних та зарубіжних дослідників: М. Люшера, В. Кандинського, Г. Роршах, Т. Печенюк тощо.

Візуальне мистецтво впливає на глядача емоційно, використовуючи такі методи передачі інформації як колір, композиція і сюжет. Реалістичне мистецтво використовує сюжет як основний засіб, але і абстрактне має свою систему висловлювання. Абстрактне, безпредметне мистецтво це не просто хаотичний набір плям, це система донесення інформації шляхами нетрадиційними для реалістичного мистецтва. Існує категорія понять зобразити які предметно просто неможливо, наприклад: радість, скорбота, страх, втома, очікування тощо. Художники використовують систему колірних та умовно образних асоціацій, а також ритм і пропорцію плями для створення необхідного враження на глядача. Відомо, що рух в картині зліва на право сприймається як легкий (через те, що люди читають зліва на право), а от з права на ліво зображується його спротив. Горизонтальні і вертикальні ритми створюють статичну композицію, а діагональні – динамічну. Система передачі візуальної інформації в картині складна і включає в себе багато аспектів формальної композиції і колориту. Колір доповнює систему формальних засобів, додаючи емоційне забарвлення, створює настрій.

Існує ряд факторів, на які людина невзможі впливати, наприклад: зміна дня і ночі, саме вони визначили відношення людини до кольору.

Фізична активність первісної людини залежала напряму від сходу і заходу сонця: з настанням сутінок первісна людина припиняла свою діяльність, метаболічні процеси сповільнювались, вона засинала. І навпаки світанок пробуджував людину, спонукаючи до фізичної діяльності. Ці фактори сформували відповідні реакції на кольори: синій – спокій, жовтий – активність [3]. Також зелений колір безумовно асоціюється з кольором природи і незмінно використовується в логотипах організацій, діяльність яких з нею пов'язана. Червоний із зрозумілих причин асоціюють з кров'ю.

Окрім фізично обумовленого сприйняття кольорів, яке є об'єктивним для будь-якого глядача – існує система символічних значень кольору, що різняться в залежності від національності та віросповідання. Наприклад той самий зелений колір для мусульман має глибоке значення, його називають кольором пророка, і хоч сакралізація цього кольору й пов'язана з нестачею зеленої рослинності в засушливих країнах сходу, з часом зелений колір набув більшого значення ніж просто колір флори [7]. У Японії червоний колір асоціюється не тільки з кольором крові, японською (червона цифра) означає дефіцит [8], в Австралійських аборигенів червоний це колір землі, а в Південній Африці – скорботи.

Всі ці особливості сприйняття використовуються художниками різних течій і напрямків. Працюючи з первинними елементами художньої мови, абстракціоністи зверталися до загальних композиційних принципів та законів формоутворення. Але для багатьох художників абстракціоністів важливими були не тільки досліди кольору й властивості плями, але й емпіричний фактор. Для них абстрактний живопис став методом самовираження. І в таких випадках важко сказати де проходить межа між асоціативними інтерпретаціями глядача і задумом автора.

Невизначеність і відсутність конкретики образів створює в свідомості простір для уяви, в якому проявляються ті ж індивідуальні особливості, які є типовими для індивіда в реальному житті. Людина сприймає стимули так само, як сприймає реальність, а характер відображеної реальності – глибинною основою її особистості. Особливості образів, які формуються при сприйнятті плям, відображають особливості всього образного світу індивіда.

У кінцевому рахунку будь-які фрагменти поведінки людини несуть на собі відбитки її особистості. На рівні здорового глузду зрозуміло також, що невизначені ситуації дають більше можливостей для самовиявлення, ніж ті, які мають жорстку стимульну і рольову структуру. В рамках такого дослідження, висновок не вимагає ніяких теоретичних передумов, крім так званої проективної гіпотези [4], згідно з якою людина переносить в невизначений стимул зміст свого внутрішнього світу.

Г. Роршах прийшов до висновку, що асоціативні образи еквівалентні змісту сновидінь. Таким чином, виявилось, що плями здатні розкрити глибоко приховані бажання або страхи, що лежать в основі тривалих нерозв'язних особистісних конфліктів. Значима інформація про потреби особистості, про те, що робить людину щасливою чи сумною, що хвилює її, та що вона змушена придушувати і переводити у форму підсвідомих фантазій, може бути видобута зі змісту або сюжету асоціацій, що викликаються абстрактними плямами. Тож глядач, дивлячись на абстрактне зображення може побачити не лише те, що хотів донести автор, а й те, про що автор не підозрював.

Мозок глядача структурує зображення, усуває його аморфність, прагнучи узгодити форму плями з формою знайомого предмета, відкидає дрібні деталі, узагальнює. Часто свідомість просто доповнює побачені образи. Фрагменти образів породжують перцептивні процеси, які спонукають до створення цілого. Так, наприклад: відбувається при сприйнятті плям, що мають розриви в контурі. Формування образів в свідомості глядача відбувається також між формально близькими один до одного структурними компонентами проектованого образу. Цей принцип, в поєднанні з принципом симетрії, дозволяє виділити в плямах головні деталі. Симетричні компоненти плям полегшують перцептивне групування. Побачене глядачем, згідно з проективною методикою, розуміється як підсумок складної пізнавальної діяльності, в якій злиті воедино когнітивні й афективні особливості індивіда [4].

Отже, система візуальної комунікації в абстрактному мистецтві передає інформацію глядачу, уникаючи сюжету, використовуючи структуру ритмів, конфігурацію плям і нюанси кольору. Не зважаючи на закони цієї системи, часто, уява глядача інтерпретує побачене через призму емпіричного досвіду, що сприяє нерозумінню задуму автора. У свою чергу автор теж людина з апіорі суб'єктивним досвідом і також не може створити універсальний твір, зміст якого буде мати лише один варіант інтерпретації.

Список використаних джерел:

1. Печенюк. Т / Кольорознавство / Підручник для студентів ВНЗ. – Київ: Грані-Т, 2009. – 192 с.
2. Значення кольорів [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://modnaledi.com.ua/moda/znachennya-koloriv/>
3. Люшер М. Оценка личности посредством выбора цвета / М. Люшер [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://www.aquarun.ru/psih/ct/ct5.html> 3
4. Проективная гипотеза [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://studfiles.net/preview/4513374/page:24/>
5. Роршах Г. Вопросы психологии / Г. Роршах [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://psyfactor.org/lib/rorschach-etkind.htm>
6. Символика кольору [Електронний ресурс] – Режим доступу: https://studopedia.su/5_27117_simvolika-koloru.html
7. Цветовая символика Ислама [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://mikhailkevich.narod.ru/kyrs/Cvetovedenie/islam.htm> 6
8. Шиманская А. Семантика красного цвета в культуре Японии / А. Шиманская [Електронний ресурс] – Режим доступу : <https://cyberleninka.ru/article/n/semantika-krasnogo-tsveta-v-kulture-yaponii5>
9. Aleksundra Language Center [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://aleksundra.com/meaning-of-colors> 4