

Ольга Петрова

доктор філософських наук, професор, почесний
академік НАМУ, головний науковий співробітник
відділу теорії та історії культури ІПСМ НАМ України

Olga Petrova

Doctor of Philosophical Sciences, Professor,
Honorary Academician of the NAAU, Chief
Researcher of the Department of Theory and History
of Culture, Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: om_petrova@ukr.net | orcid.org/0000-0002-5573-4648

Передчуття твору. Евристичність гештальту Anticipation of the Artwork: The Heuristic Nature of the Gestalt

Анотація. Означено складну психологічну ситуацію свідомості художника (творчої людини взагалі) перед початком роботи над певною темою (твором) та пошуком відповідної форми (композиції, архітекtonіки, окремих елементів) для візуального втілення задуму. Описано фазу попереднього уявного моделювання майбутнього твору: йдеться про діалогічність (внутрішній діалог) автора із власним «Я» (з двійником), а також про діалог між свідомістю та підсвідомістю автора. Розщеплене «Я» також веде уявний діалог з майбутнім (ідеальним) глядачем. Акцентовано роль підсвідомого у цьому складному психологічному процесі, який завжди герметичний та прихований від «Іншого», але саме в якому реалізується бачення художника «внутрішнім зором» його майбутнього твору. Цей складний, закритий від стороннього ока процес підводить митця до створення першого ескізу композиції, а згодом і до комбінаційної гри зі структурними елементами (лініями, тональними та кольоровими плямами тощо) Цей творчий процес перекомпонування формальних елементів відбувається відповідно до суб'єктивного мислення кожного артиста. У процесі народження образу задіяно багато складових: дитячі враження, загальна та професійна освіченість, генетичні особливості, естетична вибірковість (смак художника), культурна рефлексія, соціальні фактори — все, що складає індивідуальність митця. Весь цей глибинний процес, що відбувається у свідомості та підсвідомості художника, сторонній людині дослідити неможливо. Але в інтерв'ю, взятому у художника, можна дізнатися про основний збудник творчого процесу — гештальт. Саме він як потужний провокатор запускає творчий процес. Художник починає творити під сильним враженням від чогось чи когось. Гештальтом може бути будь-що. Це враження, яке викликає сильну творчу емоцію, і буде гештальтом. У статті означено гештальти, які були суттєвими (типологічними) як для майстрів класичного мистецтва — Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, Піронезі, Рембранта, ван Гога, Сезанна, так і для сучасних українських художників: Медвідя, Криволапа, Джураєвої. Наведено власний досвід роботи з гештальтом. Описано стійкі гештальти Сальвадора Далі, Джорджо де Кіріко, Сергія Параджанова. Зауважено позасюжетний гештальт для нефігуративістів у вигляді кольору. Також згадано про концепцію Ж. Дельоза стосовно зв'язків логічного з позалогічним, що має прямий стосунок до проблеми гештальту як творчого збудника. Гештальт як «неіснуюча сутність» (або прихована сутність) завжди залишається поза інформацією для глядача, але мусить бути прочитаним та усвідомленим мистецтвознавцем, як дослідником.

Ключові слова: гештальт, діалогічність, психологічний двійник, свідомість, підсвідомість, «внутрішнє бачення», художня суб'єктивність, культурна рефлексія, комбінаторика, творча гра.

Постановка проблеми. Проблема гештальту як творчого стимулятора, який запускає у свідомості художника творчий процес, є продуктивною для розуміння самої суті художньої творчості та для мистецтвознавчої рефлексії на неї. Гештальт є принциповим елементом у складному психологічному процесі попереднього моделювання твору (на фазі ескізу). Також він сприяє «внутрішньому діалогу» — його уявним «Я» — з «двійником» та з гіпотетичним глядачем.

Стан розробки теми. Дуальність свідомості — пріоритет психологічної науки. Проблеми свідомого, підсвідомого, утаємничених збудників психіки, зокрема, художньої досліджував К.-Г. Юнг, а в Україні — О. Киричук, В. Романць, І. Манюха, Т. Тітаренко, але ми не знаходимо таких досліджень в українському

мистецтвознавстві. Ця лакуна потребує заповнення та обумовлює доцільність подальшого дослідження евристичності гештальту та його місця у процесі творчого опанування візуальстики.

Мета статті: унаочнити важливість для мистецтвознавчої практики (науки) простеження складного психологічного процесу попереднього моделювання художнього твору, при якому гештальт як структурний елемент відіграє провідну роль та обов'язково присутній (трансформований) у кінцевому художньому продукті. На меті — стимулювати дослідників-мистецтвознавців до більш поглибленого, аналітичного вивчення творів з урахуванням всебічної та адекватної рефлексії на нього.

Виклад основного матеріалу. Якби мистецтвознавець міг спостерігати перші творчі імпульси художника

в його розробці майбутнього твору, він був би вражений виразом емоцій, буремним та складним процесом, що відбувається у свідомості митця. В хаотично накреслених лініях, в нашвидку накиданих плямах, крапках чи об'ємах на папір, в цій експресивній мішанині геометричних чи біоформних елементів поки що неможливо побачити хоча б першопочаток задуму, але ця, здавалося б, довільна гра з первинними елементами сигналізує про складний психологічний процес у намацванні композиції майбутнього твору.

Психології творчості добре відоме явище перевтілення образу у вигляді абстрактної моделі, що передає майбутню матеріалізацію. Фаза «попереднього моделювання» твору — неодмінна фаза створення художнього образу. На цьому рівні (передчуття рішення) відбувається розщеплення свідомості художника на два, три та більше «Я», які вступають у внутрішній діалог, перебуваючи в «самоспілкуванні». Існує (за психологічною наукою) чотири форми «внутрішнього діалогу»: діалог із духовним двійником, людського «Я» — з художнім, діалог розуму та інтуїції, уявний діалог з майбутнім глядачем. Також можна говорити про діалог митця з художньою традицією. Художня практика (самоспостереження авторки) вказують на «діалогічність» як на універсальний спосіб внутрішньої роботи в свідомості творчої особистості.

У наближенні до певного візуального рішення задіяні як свідоме, так і підсвідоме, як відбір елементів (будівельного матеріалу), так і їхнє перекомпонування.

Комбінаційна гра з елементами, од початку відчутна у ескізах, триваючи, поступово наближає автора до певного рішення. Ця спонтанна «гра» є важливою для оформлення, визрівання образу твору, бо вона побудована на перекомпонуванні структурних елементів відповідно до фантазії митця. Природу цього суб'єктивного бачення (фантазії) дослідити неможливо — як таємницю, сховану у нашаруванні безлічі генетичних, біологічних, культурних та соціальних факторів, які складають свідомість та в цілому особистість творчої людини. Саме тому в мистецтві існує феєрична множинність індивідуально-неповторних світів, пізнання яких є справжнім щастям для глядача.

Зародження твору відбувається на психологічному рівні в поєднанні із диференційованим відбором художником як вражень від реальних збудників в його фантазії, так і сплаву структурних елементів. Для синтезу всієї суми інформації, якою володіє митець, потрібен важливий допоміжний структурний знак. В естетиці він одержав назву «гештальту». Цей знак є локомотивом — своєрідним провокатором фантазії художника. Знайдений гештальт запускає творчий процес.

Гештальтом може бути що завгодно. Мінлива форма хмар та патьоки на стінах старовинних споруд надихали Леонардо да Вінчі. Літературні образи Данте, сюжети «Пекла» були постійними гештальтами для Мікеланджело та багатьох митців від XIV століття до XXI. З образом

Данте Аліґ'єрі та з його творами Мікеланджело не розлучався все життя. Відомо, що на примірнику «Божественної комедії», який належав скульптору, він робив замальовки до сюжетів поеми. «Дантів титанізм надихав його під час розпису Сікстинської Капели. Поста-ті пророків, сивіл, титанів нібито піднесли на стелю капели зі світів Данте. Найбільш спорідненими з Дантовим «Пеклом» є персонажі «Страшного суду» та загальна атмосфера фрески. Глибоким є трагізм сюжету «Страшного суду»» [Петрова, 2009, с. 125].

Якщо вже згадано мистецькі шедеври Риму, варто сказати про дивовижного майстра гравюри XVIII сторіччя, яким був Джованні Баттіста Піронезі (1720–1778). Гештальтом-збудником його творчого запалу були руїни античного «вічного міста». Павло Муратов, знавець Італії, вважав Піронезі «останнім явищем художнього генія Риму». У XVIII столітті колись величну столицю римської імперії майже не розбудовували. Рим перетворився на музей монументальних руїн. Ці грандіозні рештки помпезної архітектури, як пише Муратов, Піронезі бачив «в останні часи їхніх диких, натуральних та недоторканих розкошів». [Муратов, 2019, с. 419].

Піронезі вражала трагедія колишньої величі міста. Її втілено в офортах із зображенням якихось неймовірних архітектурних споруд: із міццю кам'яних стін, стовпів і арок, із сходами, що як змії, повзуть по поверхні стін та губляться десь, ледь не під хмарами. Сходи без балюстрад та поручнів розташовано над урвищами із безкраїми залами, які нагадують просторові об'єми Терм Каракали. «Піронезі жив, — пише Муратов, — серед стін, що заросли кущами, між зруйнованих плит, барельєфів, які насувалися один на другий та поїдених часом вітра-рів» [Муратов, 2019, с. 422]. Це були його гештальти.

Натомість світлими та позитивними були гештальти Ван Гога (1853–1890). Він настільки обожнював природу в її розкошах та різнобарвності, що казав: «... мене нудить, коли я бачу як художники працюють з голови» (з листів до Тео). Ван Гог писав не ландшафти, а пристрасне споглядання його. «У мене ціла тека нових задумів. Сьогодні я знову бачив, як розвантажувалася барка з вуглем... а поряд з нею інші, що навантажено піском, з яких я зробив малюнок, та надіслав тобі. Це був би величний сюжет» [Ван Гог, 1966, с. 387]. Навіть такий, на загал, непоказний пейзаж, для художника-колориста, яким був ван Гог, наповнено грою контрастних кольорів та фактур, які провокують творчий спалах в душі митця.

Листування ван Гога з братом переповнено його захватом від природи. Він хоче написати весь світ — всю планетарну красу, кожну людину, яка трапилась у його житті, кожну квітку. Не лише на полотнах, але і в листах ван Гог пише «любовні послання» соняшникам.

Гештальтом для творчості Поля Сезанна (1839–1906) загалом, як майстра пейзажу, була гора Сент-Віктуар у передмісті Екс-ан-Провансу. Там він заповідав його поховати. На думку Сезанна, чії ідеї щодо основ

композиції, побудованих на «циліндрі, шарі та конусі» підняли на творчий щит кубісти, зокрема Пікассо, не суперечили його уклінному ставленню до природи. Він найбільше цінував у собі «сильне почуття природи». Сезанн вважав пейзаж тою сутністю, яку Бог розгортає перед людиною. Його благоговіння перед природою було абсолютним. Своему учню-колезі Емілю Бернару Сезанн писав: «Художник повинен бути, наскільки це можливо, щирим та сумлінним та максимально сумирним перед природою» [Сезанн, 1972, с. 118].

«Для вдосконалення у виконанні, не існує кращого за природу, око виховується на ній» [Сезанн, 1972, с. 122].

«Лувр — це книга, за якою навчаємося читати. Але ми не повинні задовольнятися прекрасними формулами наших ушлявлених попередників... Спробуємо звільнити від них власний розум, будемо вивчати прекрасну природу... відповідно до власного темпераменту» [Сезанн, 1972, с. 122].

І сьогодні для кожного пейзажиста, який перебуває в постійному спогляданні природи, вона і є гештальт-проектом.

Не менш потужним гештальтом для багатьох середньовічних, ренесансних та навіть сучасних художників є Біблія. Святе Письмо надихнуло сотні поколінь митців на створення шедеврів. Вся історія європейського мистецтва репрезентована релігійним мистецтвом, чи перегується з ним навіть у світських темах. Серед шедеврів є дивовижне мистецтво (графіка та живопис) Рембранта ван Рейна (1606–1669). Біблія надихала його постійно. А в останній період його самотнього життя «Вічне письмо» було великою вітхою. Сьогодні у спадку голландського майстра налічується 289 офортів. У них втілено його геній світлотіні, його живописної, майже ескізної графічної стилістики, особливо в такій пізній його роботі, як «Три хрести» (1660). Над цією композицією Рембрант (з перервами) працював вісім років та залишив світовому мистецтву офорт неперевершеної технічної, та головне, духовної сили. Віра, роздуми над Біблією, над власним буттям генія, якого не готове було сприйняти тодішнє суспільство торгівельної Голландії, асоціативні посилання на долю Христа — все є в цьому незбагненному великому творі.

Як в історії мистецтва класичного періоду, до прикладу, в полотні «Здача Бреди» (1634–1635) Дієго Веласке-са (1599–1660), так і в творах модерністів та постмодерністів XX–XXI століть потужним творчим збудником стають соціальні катаклізми, війни та революції. «Герніка» (1937) Пабло Пікассо (1881–1973) в європейському модернізмі XX століття була першим художнім протестом проти гітлеризму. Створення цієї грандіозної картини-панно (розмір 351 × 7825 см) пов'язано з безпідставною загибеллю маленького іспанського містечка Герніка від фашистського бомбардування. Цій трагічній події передувала зухвала ліквідація законного уряду Іспанії, Народного фронту, генералом Франко. Гітлер

і Муссоліні підтримали Франко. Тоді фашизм розпочав криваві злочини проти Європи. 26 квітня 1937 року літаки Гітлера вщент знищили Герніку з усіма її мешканцями (2000 мирного люду).

Пабло Пікассо, вражений безглуздом варварством, за місяць шаленого творчого перенапруження створив це гігантське полотно. Того ж року воно з'явилося на Всесвітній виставці в Парижі та знайшло відгук у всьому прогресивному світі. У стилістиці кубізму із залученням іспанської символіки Пікассо втілює у «Герніці» страхітливую атмосферу події, жах, алогізм ситуації, те, що лежить поза межею розуміння, але постало як жорстка реальність у безумстві фашистської навали.

Таким самим було почуття болю та водночас духовного супротиву в Олександра Животкова, коли він 24 лютого 2022 року, в перший день навали на Київ, зайшов у майстерню і за перші сто днів війни зробив 36 рельєфів «Вівтаря війни». Скульптуру виконано у формах довершеної авангардної пластики. В ній пульсує гнів та відтворено атмосферу страждань перших жертв у Бучі, Ірпені, Маріуполі.

Гештальтами можуть стати і менш значні події та навіть алогічні випадковості. В пошуках стилістики для власних ілюстрацій до Дантової «Божественної комедії», я довгий час вчитувалась у текст поеми. Я вивчила твори більш як шістдесяті ілюстраторів поеми XIV–XX століть. Але всі мої зусилля лишались марними. Здавалося, що все вже зроблено: від мініатюристів до Сальвадора Далі. І раптом перегляд фільму Фредеріко Фелліні «Вісім з половиною», окремі його кадри та фактури подарували ключ до стилістики моїх ілюстрацій. Концепція ілюстративного циклу, що не надавалась до вирішення, раптом набула стовідсоткового прояснення.

Таким же непередбачуваним був гештальт для композиції «Сьомий янгол» (1990). Одного дня я кудись прямувала в таксі. Перекидаючись репліками з водієм стосовно тодішнього суспільного хаосу, почула кинуту ним фразу: «Це кінець світу!». У свідомості виник текст з Екклізіаста: «Коли сьомий янгол виле сьому чашу в море, настає кінець світу». Образ майбутньої композиції уявно намалювався ясно та чітко. Я негайно спрямувала таксі до майстерні. Полотно було написано стрімко, за два сеанси. Ніби хтось надиктував мені згори і колорит композиції і її стилістику. Такі провокативні випадки (гештальти) не є рідкісними в художній практиці. Але для того, щоб підхопити цей гештальт та творчо ним скористатися, є одна умова. Художник має бути духовно, інтелектуально та технічно підготовлений для перетворення випадкової інформації у художній твір.

Просторова композиція Анатолія Криволапа «Живописні контрапункти» (2000) — тому підтвердження. Це була артистична «гра» художника з рештками старого паркану на батьківській садибі. В порубаних дошках, приготівлених до спалення, художник побачив кольорові елементи. Дошки було пофарбовано, а з них створено

геометричні структури у душі Малевича чи Татліна. Криволап, здатний до комбінаторики як «гри» із пластичними формами, з непотребу створив неординарний просторовий об'єкт. Кураторка цієї виставки Олеся Авраменко писала: «Важко навіть сказати, які складові в алхімічних маніпуляціях Криволапа переважають — відкриті кольори, чи приховані почуття. Стародавня ідея перетворення неблагородних металів на золото і срібло за допомогою філософського каменю інтерпретується митцем у живописному варіанті. Неблагородно фактура... сполучена художником із чистим, сяючим кольором... обертається на дорогоцінний об'єкт» [Авраменко, 2018, с. 75].

Комбінунання предметів у творчих перестановках змінює їхню онтологічну сутність та перетворює їх на інноваційний об'єкт.

Гештальтом-збудником, який активно переналаштовував свідомість чутливо творчих людей, було знайомство з Сергієм Параджановим, з його незвичним постмодерним мистецтвом та фільмами. Потужним був вплив особистості Алли Горської на формування художньої свідомості шістдесятників та конкретно на їхню творчість. Якщо звернутися до віддаленої минушини, то усвідомлюємо вплив Беатріче на творчий потенціал Данте, Олени Фоурмен на Рубенса, Гали Дьяконової на Сальвадора Далі, який казав, що якби він не зустрів Галу, мистецтво ХХ століття в цілому мало б інший образ та форми. Безумовно, Далі перебільшував, але для метра сюрреалізму Гала була музою та безперечним збудником творчої фантазії.

Інший класик європейського модернізму — Джорджіо де Кіріко (1888–1978) віднайшов образотворчу мову метафізичного живопису та зафіксував момент відкриття інноваційного художнього методу: «Одного дня, восени, опівдні я сидів на лаві в центрі площі Санта-Кроче у Флоренції... Щойно я опритомнів після довготривалої, важкої хвороби... Я пережив дивне відчуття, нібито бачив все це вперше, і композиція картини несподівано з'явилась перед моїм внутрішнім зором» [Бранский, 1999, с. 55].

Коли мистецтвознавець починає працювати з художником (ідеться про інтерв'ю), продуктивною та конче важливою є інформація про дитинство митця. Життєві враження, підсвідомі рефлексії, стиль життя родини, сприйняття соціального середовища — все це є фундаментом для формування психологічних установок, етичних принципів майбутнього художника. Як важливий механізм пам'яті, набути в дитинстві інформація переноситься з одного пласта в інший віковий пласт свідомості. «Психологічне мистецтвознавство» (А. Шопенгауер, Е. Панофський, Е. Гомбріх, Ю. Лотман, М. Ямпольський та інші) досліджує специфіку художніх емоцій, які пов'язані із генезою особистості митця. Стани радісної ейфорії, страхи, фобії, якщо вони пережиті в дитинстві, з часом не зникають, а ховаються в підсвідомості як у шухляду. Вони

виринають на поверхню, впливаючи на формування мистецьких образів, стають гештальтами. Із них формуються авторські архетипи.

Так, для Сальвадора Далі нав'язливо-продуктивним гештальтом було зображення яйця як пам'яті про померлого у дитинстві брата-близнюка. Навіть по периметру зовнішньої стіни театру-музею Сальвадора Далі у м. Фігейрос (батьківщини художника) встановлено десятки скульптурних яєць. Цей образ присутній у низці полотен майстра.

Листи, сценарії та спогади Сергія Параджанова (видання 1990–2015 років) подають розлогу інформацію про дитинство як джерельну базу щодо його обдарованості як художника та режисера. Його фантазії, евристична неосаянність таланту Параджанова пояснюється міцною пам'яттю про дім та антикварну лавку батька. Дитячі дотики до смарагдів, забави з дорогоцінними прикрасами в зрілі роки маестро зробилися підґрунтям постмодерністських колажів та декору у фільмах «Саят-Нова» та «Ашик-Керіб».

Густав Клімт — засновник австрійського (згодом, всеєвропейського) стилю сецесіон, теж виріс у родині ювеліра і успадкував смак до розкошів декору. Все це реалізовано в його полотнах.

З автобіографії Марка Шагала (1887–1985) відома історія про пожежу в домі під час пологів матері при народженні майбутнього художника. М. Шагал, пояснюючи алогізм його образотворчого космосу з летючими трунами та коровами, казав, що від миті народження він весь час хвилюється. В інтерв'ю художник звертав увагу слухачів на «світ, що стоїть догори дригом» (з автобіографії М. Шагала).

Сучасна українська художниця, майстриня лінориту Олеся Джураєва (нар. 1982), яка дивує стійким інтересом до непоказного міського пейзажу, особливо до промзон, пояснює таку вибірковість у сюжетах дитинством і юністю, проведених в індустріальному місті Дніпро, а також враженням від макетування простих геометричних структур на улюблених уроках геометрії.

Раніше вже ішлося про парадоксально-драматична творчість львівського митця Любомира Медвідя (нар. 1949). Сумна поетика його творчості у витоках містить шокове переживання дитиною розстрілу з літаків мирного натовпу, який влітку 1944 року (кампанія переселення українців з Польщі) перетинав поле. «Мама накрила мене з собою, а сплеск землі між її пальців здійняла сліпа куля...», — згадує художник.

Цей та інші випадки з життєвих історій художників ХХ та ХХІ століть дають зрозуміти значення підсвідомого імпульсу, унікальних життєвих подій та їхнього синтезу із формальною мовою, закарбовані у творах митця.

А що може правити за гештальт нефігуративісту — автору безсюжетних полотен? Це той випадок, коли сюжет повністю знівельовано, а домінує форма як самоцінність у вигляді кольорових сполучень. Вони перебирають на себе

роль конструктивних елементів твору. Завдання художника підпорядковано організації кольорової поверхні (дівізіонізму) часто-густо із додаванням таких матеріалів, як пісок, земля, тирса, тканина, бітумна фарба і навіть введення до композиції окремих елементів-колажів. Ще до розвитку нефігуративу (абстрактної картини) кольоровий гештальт проявив себе у творчості художників-романтиків, зокрема, в полотнах Ежена Делакруа (1798–1863), в імпресіоністів та постімпресіоністів (ван Гог, Гогена), пізніше у фовізмі Анрі Матісса (1869–1954). Вже на цій кольороцентричній основі в 1909 році Василь Кандинський відкриває безсюжетний нефігуратив як окремий напрям модернізму.

У сучасному мистецтві України мистецтво нефігуративу представлено десятками імен. Одним із митців, які героїчно обстоювали цей напрям ще в часи ідеологічного тиску та заборон 1960-х років, був (і досі в ньому працює) Олександр Дубовик (нар. 1931). Справжнім фанатом, практиком та теоретиком невербального мистецтва в Україні є Тіберій Сільваші (нар. 1947). Творча енергія кольорових сполучень, яка заряджає нефігуративістів, є унікальною. Вона випромінюється з творів. Але для дослідника мистецтва інтерв'ю з художником завжди на часі.

Професійна робота потребує від історика мистецтва, а особливо від критика, зважати на самоспостереження художника та активно звертатись до практики інтерв'ю. Ще Ернст Гомбріх (1909–1971) підкреслював необхідність співвідносити мистецтвознавчу рефлексію із першоджерелом (твором) та творчою програмою митця як вихідною точкою дослідження заради наукової достовірності.

Автор монографії «Розумне нерозумного» Тарас Лютий зауважує: «Досить оригінальне пояснення позалогічного... здійснює Ж. Дельоз у “Логіці смислу”, засновуючи своє дослідження на ігровій ситуації поміж смислом та нонсенсом. У результаті виходить у несподіване поєднання, котре можна назвати, за словами автора, хаосом-космосом або союзом між мовою та підсвідомим... Смысл — це не якась онтологічна сутність, а особлива, почасти “неіснуюча сутність”, що підтримує зв'язок з нонсенсом» [Лютий, 2007, с. 322].

Гештальт для глядача та, навіть для мистецтвознавця переважно залишається за межею змістовної частини твору, так би мовити, «неіснуючою сутністю», але для художника він є очевидною відправною точкою, з якої починається процес творчості.

Література

1. Авраменко О. Криволап. Метафізика чистого кольору // Інститут проблем суч. мистецтва НАМУ. Київ: Атлант — ЮЕМСі, 2018/ 75 с.
2. Бранский В. П. Искусство и философия: Роль философии в формировании и восприятии худож. произведения на примере истории живописи. Калининград: Янтарный сказ, 2000. 704 с.
3. Ван Гог. Письма. Ленинград; Москва: Искусство, 1966. 559 с.
4. Лютий Т. В. Розумність нерозумного: Монографія. Київ: ПАРАПЛАН, 2007. 417 с.
5. Медвідь Л. Витоки // Любомир Медвідь. Ремінісценції. Львів: Априорі, 2011. 200 с.
6. Муратов П. Образы Италии. Москва: Колибри, Азбука-Аттикус, 2019. 848 с.
7. Петрова О. «Комедія» Данте Аліг'єрі. Мистецький коментар. XIV–XX століть. Київ: Факт, 2009. 417 с.
8. Петрова О. 2000 рік. На порозі мілєніуму // Петрова О. Мистецький Київ 1990-х. Реконструкція. Київ: Publish PRO, 2019. 479 с.
9. Поль Сезанн. Переписка, воспоминания современников. Москва: Искусство, 1972. 364 с.

References

- Avramenko, O. (2018). *Kryvolap. Metafizyka chystoho koloru* [Kryvolap: The Metaphysics of Pure Colour]. Kyiv: Atlant—YuEmSi [in Ukrainian].
- Branskyi, V. (2000). *Iskusstvo i filosofiia: Rol filosofi v formirovani i vospriatii khudozh. proizvedeniia na primere istorii zhivopisi* [Art and Philosophy: The Role of Philosophy in the Formation and Perception of the Artwork on the Example of the History of Painting]. Kaliningrad: Iantarnyi skaz [in Russian].
- Liutyi, T. (2007). *Rozumnist nerozumnoho: Monohrafiia* [The Rationality of the Irrational: A Monograph]. Kyiv: PARAPLAN [in Ukrainian].
- Medvid, L. (2011). Vytoky [Origins]. In *Liubomyr Medvid. Reministsentsii* [Liubomyr Medvid: Reminiscences] (pp. 5–20). Lviv: Apriori [in Ukrainian].
- Murатов, P. (2019). *Obrazy Italii* [Images of Italy]. Moscow: Kolibri, Azbuka-Attikus [in Russian].
- Petrova, O. (2009). “Komediia” Dante Alihieri. *Mystetskyi komentar. XIV–XX stolittia* [Dante Alighieri’s “Comedy”: An Artistic Commentary. 14th–20th Centuries]. Kyiv: Fakt [in Ukrainian].
- Petrova, O. (2019). 2000 rik. Na porozi mileniumu [The Year 2000: On the Threshold of the Millennium]. In Petrova, O. *Mystetskyi Kyiv 1990-#x1e;kh. Rekonstruktsiia* [Artistic Kyiv of the 1990s: A Reconstruction] (pp. 350–375). Kyiv: Publish

PRO [in Ukrainian].

Moscow: Iskusstvo [in Russian].

Sezann, P. (1972). *Perepiska, vospominaniia sovremennikov*Van Gogh. (1966). *Pisma* [Letters]. Leningrad; Moscow: Iskusstvo

[Correspondence and Contemporaries' Recollections].

[in Russian].

Petrova O.**Anticipation of the Artwork: The Heuristic Nature of the Gestalt**

Abstract. The paper examines the complex psychological state experienced by an artist (or any creative individual) before commencing work on a specific theme (artwork) and searching for an appropriate form (composition, architectonics, individual elements) to visually realize their concept. It discusses the phase of preliminary mental modeling of the future work, emphasizing the dialogic nature of this process—both as an internal dialogue between the artist and their own “self” (a psychological double) and as a dialogue between consciousness and the subconscious. The split “self” also engages in an imaginary dialogue with the future (ideal) viewer. The role of the subconscious is highlighted as a crucial factor in this intricate psychological process, which remains hermetic and hidden from the “other,” yet it is precisely within this domain that the artist’s “inner vision” of the future work takes shape. This deeply personal and closed process ultimately leads the artist to the creation of an initial compositional sketch, followed by a combinatorial play with structural elements (lines, tonal and color patches, etc.). The process of reconfiguring formal elements unfolds in accordance with the subjective thinking of each individual artist. The birth of an artistic image involves numerous contributing factors, including childhood impressions, general and professional education, genetic predispositions, aesthetic selectivity (the artist’s taste), cultural reflection, and social influences—all of which shape the artist’s individuality. This profound cognitive and subconscious process remains inaccessible to external observers. However, through interviews with artists, it is possible to identify the primary catalyst of the creative process, known as the gestalt. Acting as a powerful provoker, the gestalt triggers the creative impulse. The artist begins to create under the strong impression of something or someone. A gestalt can be anything—a profound impression that evokes a powerful creative emotion. The article outlines key gestalts that have been significant (typological) for both classical masters—Leonardo da Vinci, Michelangelo, Piranesi, Rembrandt, Van Gogh, Cézanne—and contemporary Ukrainian artists such as Medvid, Kryvolap, and Dzhurayeva. The author’s personal experience of working with gestalts is also presented. The study highlights the persistent gestalts of Salvador Dalí, Giorgio de Chirico, and Serhii Parajanov. Additionally, it considers the extra-narrative gestalt for non-figurative artists, particularly in the form of color. The paper also references Gilles Deleuze’s concept of the relationship between the logical and the non-logical, which directly relates to the problem of the gestalt as a creative stimulus. As a “non-existent entity” (or a hidden essence), the gestalt always remains beyond the viewer’s explicit knowledge. However, it must be recognized and interpreted by the art historian as a researcher.

Keywords: gestalt, dialogism, psychological double, consciousness, subconsciousness, “inner vision,” artistic subjectivity, cultural reflection, combinatorics, creative play.

Стаття надійшла до редакції 20.03.2025