

# ПСИХОФИЗИОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИЗОБРАЖЕНИЙ

Дмитрий Севостьянов<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Новосибирский государственный медицинский университет  
(Новосибирск, Российская Федерация)

**Аннотация.** Актуальность данного исследования обусловлена теми изменениями, которые претерпело изобразительное искусство на протяжении новейшей истории. Разнообразие ранее созданных изображений практически не оставляет возможностей для создания чего-либо принципиально нового. В связи с этим наступило время для осмысления и анализа существующих произведений. Требуется выявить психофизиологические особенности создания художественных изображений. Такова цель данного исследования. Художественное изображение рассматривается как совокупность следов определенных движений на плоскости. Эти движения подчиняются определенным общесистемным законам, которые и следует здесь раскрыть.

В данном исследовании реализуется междисциплинарный подход: методы психофизиологического исследования, с одной стороны, и метод системного анализа – с другой. Психофизиологический подход базируется на концепции выдающегося российского ученого Николая Бернштейна, описавшего иерархическую систему человеческой активности. Эта концепция применена в данном случае для анализа художественных изображений. Системный подход позволяет выявить в системе активности инверсии, при которых низший уровень активности приобретает в данной системе главенствующее значение. Эта особенность иерархических систем проявляется в художественных изображениях особенно ярко и наглядно.

Для каждого направления в современном изобразительном искусстве может быть выработан собственный подход к анализу изображений, исходя из исследования запечатленных в них следов определенных двигательных актов.

Применяемый здесь комплексный подход позволяет определить, каким способом исполняются функции, присущие изобразительному искусству. Эти функции могут исполняться по-разному в зависимости от структуры художественных изображений. Та или иная структура изображений присуща различным направлениям в изобразительном искусстве.

Методы исследования изобразительного искусства, примененные в данной работе, несомненно доказали свою состоятельность и могут считаться весьма перспективными в дальнейшей научной деятельности.

**Ключевые слова:** живопись, графика, иерархия моторных уровней, системная инверсия, отношения ордера, структура изображения.

**Благодарности:** Автор выражает признательность уважаемым анонимным рецензентам, употребившим свои силы и профессиональные познания для оценки достоинств и выявления недостатков данной статьи.

**Для цитирования:** Севостьянов, Дмитрий. «Психофизиологические особенности создания художественных изображений» *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 9, № 1, 2024, с. 16–31, DOI: 10.47940/cajas.v9i1.806

*Автор прочитал и одобрил окончательный вариант рукописи и заявляет об отсутствии конфликта интересов.*

## Введение

Для проведения данного исследования должны были сформироваться определенные предпосылки. В частности, для этого требовалось формирование некоторых общетеоретических и практических подходов, позволяющих осуществлять структурный анализ художественных изображений с психофизиологических позиций. Кроме того, должны были произойти изменения и в самом объекте исследования, которые сделали бы данное исследование актуальным в настоящее время. И можно констатировать, что такие предпосылки к настоящему времени действительно сложились.

В данной работе рассматриваются два сопряженных вида изобразительного искусства: живопись и графика. Несмотря на различия присущих этим видам искусства выразительных средств и технических приемов, общего у этих видов искусства все же больше, чем различий, а в отношении некоторых изобразительных техник (таких, например, как пастель) порой даже невозможно однозначно определить, с живописью или графикой мы здесь имеем дело. Изображения, созданные в данных

видах изобразительной деятельности, могут рассматриваться как совокупность определенных следов движений художника, преднамеренно оставленных им на изобразительной поверхности. В связи с этим при анализе такого рода художественных изображений применим психофизиологический подход.

Необходимость подобного анализа обусловлена, среди прочего, наличием положением дел в изобразительном искусстве. Изобразительное искусство на протяжении новейшей истории претерпело значительные изменения. Несмотря на сохранение и воспроизведение академической традиции, в современном изобразительном искусстве чаще можно встретить отступления от нее, чем следование ей. Кроме того, уже достигнутое разнообразие изобразительных приемов в живописи и графике таково, что создание чего-то нового в этом отношении представляет собой поистине нетривиальную задачу. Культурная ситуация постмодерна, в которой нам пришлось пребывать, определяет в изобразительном искусстве принципиально новое положение, когда для ныне практикующего художника имеют гораздо большее значение не

отношения с реальностью, которую он изображает теперь (неважно, подлинная ли это реальность, или сказочная либо фантастическая), а отношения с накопленным в прошлом изобразительным наследием, которое художнику так или иначе известно и на которое он не может не ориентироваться. Это наследие представляет собой поистине необъятный культурный пласт, при изучении которого невозможно уже удовлетворяться анализом частных случаев — требуется, в рамках применения общенаучных методов познания, абстрагирование некоторых общих черт рассматриваемых изображений, с тем чтобы тем самым вывести основания для будущих обобщений. Следовательно, систематическое исследование художественного наследия, выработка критериев для его анализа становится важнейшей задачей, что называется, в порядке дня.

Итак, цель данного исследования — выявление психофизиологических особенностей создания художественных изображений.

Задачи исследования таковы:

1. Определить структуру изобразительного акта при создании произведений живописи и графики.
2. Проанализировать исходя из этого, каким образом произведения живописи и графики приобретают индивидуальные черты в рамках тех или иных художественных школ и направлений.

## Методы

В данном исследовании получил применение междисциплинарный подход. Данный подход широко представлен в современных гуманитарных исследованиях; в частности, такими работами охватывается сфера культуры, дизайна, педагогики (Gamallia et al. 175), однако здесь приходится привлекать и

элементы естественнонаучного знания. В искусствоведческом дискурсе это также нельзя назвать новшеством; однако большинство подобных исследований затрагивает вопросы физиологии зрительного восприятия изображений (Bryson, 1). Кроме того, обширное распространение получил анализ гармонических пропорций изображенного (Ji 257); здесь в междисциплинарном исследовании в искусствоведческий дискурс проникает математика. Не отрицая значимость подобных исследований, следует обратиться и к изучению построения двигательного акта, посредством которого, собственно, создается художественное изображение.

В данном исследовании применена концепция, разработанная еще в середине прошлого столетия выдающимся российским (советским) психофизиологом Николаем Бернштейном (44). Им была разработана иерархическая модель системы человеческой активности. Согласно этой модели, данная система состоит из пяти иерархически соподчиненных уровней моторного построения, каждый из которых объединяет в себе совокупность двигательных актов равной (или сопоставимой) сложности. Каждый такой уровень обладает собственным сенсорным и исполнительным аппаратом в нервной системе (хотя вышележащие уровни могут использовать в своих целях сенсорный и исполнительный аппарат нижележащих). Эти уровни отражают эволюционное происхождение человека: низшие уровни присущи и более примитивным живым организмам, в то время как два высших уровня представляют собой практически чисто человеческое приобретение. Каждый уровень, кроме того, обладает собственным содержанием, которое составляется из приобретенного двигательного опыта именно данного субъекта (то есть состоит из освоенных именно этим человеком определенных

движений, двигательных актов). Помимо этого, уровни моторного построения могут быть в большей или меньшей степени развиты у того или иного индивида, что и определяет структуру его моторных задатков (то есть у каждого человека имеется индивидуальный моторный профиль, которым он может отличаться от других людей или, напротив, походить на них). Активность этих уровней, всех без исключения, отображается в практике рисования, в изобразительной деятельности субъекта; следовательно, специфические следы от проявления такой активности так или иначе встречаются в любом художественном изображении.

Говоря о применении иерархической системы уровней моторного построения к анализу изображений, следует особо отметить, что речь здесь идет именно о рукотворных изображениях, выполненных традиционным способом без употребления технических средств. Дело в том, что значительная (и даже преобладающая) часть изображений создается ныне фотографическим путем, а также с использованием компьютерной графики. Такое творчество уже давно обособилось; его даже обозначают как «метатворчество» (metacreation) (Whitelaw 14); и продукты его составляют уже целый отдельный мир. Однако такой метод создания изображений все же следует рассматривать отдельно от живописи и графики.

Итак, обратимся к проявлениям отдельных уровней моторного построения в изобразительной деятельности. Низший уровень человеческой активности, уровень А (тонический) обеспечивает определенный мышечный тонус тела и отдельных его сегментов; в изобразительном процессе он определяет тонус рисующей руки; в готовом изображении результаты влияния этого уровня проявляются в нажиме, а также в характере случайных отклонений проведенной линии, или в случайных же

отклонениях изображенной фигуры от вертикали. Поскольку этот моторный уровень является по происхождению самым древним и самым примитивным, то и содержание его довольно скудное.

Гораздо более интересен в этом отношении уровень В, следующий по порядку в структуре активности. Этот уровень обеспечивает синхронное, одновременное и согласованное сокращение мышечных групп; он же обуславливает повторяющиеся, ритмические движения, вроде штриховки при рисовании. Однако этим дело не исчерпывается; главное, чем знаменателен именно этот уровень моторики — от него зависят выразительные свойства протяженных элементов изображения, в частности, линий и мазков. Они прямо передают эмоцию художника зрителю. Следует отметить, что данный уровень моторики, так же как и предыдущий, работает без зрительного контроля и независимо от него, как бы «вслепую»; здесь поистине распоряжается «рука», а не «глаз».

Третий уровень (уровень С) уже опирается в своей деятельности на зрение; он обеспечивает перемещение тела в пространстве на расстояния, превышающие размеры самого тела. В работе художника этот уровень обеспечивает сходство изображенного с изображаемым, а также определяет композиционное размещение изображения в условном пространстве изобразительной поверхности.

Четвертый уровень моторики (уровень D) — это уровень предметных действий. Он реализует все действия с орудиями труда, что востребовано, конечно, и в изобразительной деятельности; кроме того, этот уровень осуществляет упрощение, схематизацию изображений, а также изображение фигур, относящихся к определенному топологическому классу (например, фигура «человек», или «собака», или «дом»).

Наконец, пятый, высший уровень моторики (символический уровень E) обеспечивает операции с символами. Символ представляет собой некоторый объект, существующий сам по себе, однако, сверх того, обладающий еще и некоторым особым смыслом, что придает ему функцию означающего при некотором означаемом. Собственно, человеческое мышление и представляет собой совокупность символических операций, и если бы данный уровень функционировал в одиночестве, то вся активность и ограничивалась бы только движением мысли. Однако в целостной картине человеческой активности к деятельности этого уровня присоединяется вся последовательность нижележащих уровней, которые осуществляют при нем исполнительную функцию.

Итак, в работе художника необходимо присутствие всех указанных уровней, и в первую очередь символического, поскольку любое рукотворное изображение, как «сделанная вещь», само обладая самостоятельным бытием, в то же время выступает и как означающее по отношению к изображенному, то есть по определению является обобщенным символом; а кроме того, конечно, и в самом изображении могут встречаться различные фигуры, наделенные каким-либо символическим (внешним) значением. Итак, данная иерархическая система может служить методологическим основанием для морфологического анализа произведений искусства. Если проводившиеся до настоящего времени морфологические исследования искусства, ставшие теперь уже научной классикой (Каган, 269) не затрагивали структуры самих произведений, а лишь определяли их место в общем контексте художественной культуры, то теперь, очевидно, имеет смысл несколько углубить такой анализ.

Однако самой по себе иерархической модели системы активности,

разработанной Николаем Бернштейном, в данном случае недостаточно. Дело в том, что в данной системе, согласно представлениям этого автора, всегда сохраняются изначальные иерархические отношения: высший моторный уровень, задействованный в каком-либо движении, проявляет себя осознанно, в то время как подчиненные, низшие моторные уровни способны действовать и неосознанно, не перегружая тем самым актуальное сознание. В большинстве случаев так и бывает; однако порой возникают ситуации, при которых низший элемент в данной иерархии приобретает в ней главенствующее значение, оставаясь при этом на своем прежней подчиненной иерархической позиции. Эта форма отношений в иерархической системе обозначается как системная инверсия. Если же в данной системе инверсий нет, и в ней сохраняются изначальные, базовые иерархические отношения, их принято обозначать как отношения ордера. Концепт инверсий уже применялся в отношении иерархии ценностей (Сараф 644), а также к иерархическим системам социального управления (Борейшо 67). Таково свойство всех сложных иерархических систем: при определенных обстоятельствах в них возникают системные инверсии. Иерархическая система человеческой активности не составляет в этом отношении исключения, а наиболее наглядно (и, по-видимому, наиболее значимо) такие инверсии проявляют себя именно в изобразительной деятельности человека, в работе художника.

Инверсия, как правило, вызывает в охваченной ею системе определенное внутреннее напряжение, поскольку проявляется как противоречие (между формальным местом некоторого элемента в иерархии и его фактической ролью в ней). В своем крайнем развитии системная инверсия способна разрушить саму систему. Однако в тех случаях, когда системная инверсия уже имеет

некоторый стаж существования и проявляется в определенных границах, она встраивается в данную систему, а система адаптируется к ней и без этой инверсии далее существовать уже не может. Что касается моторных инверсий, проявляющихся именно в изобразительной деятельности, то в отношении их дело обстоит именно так. В конце концов, изобразительная деятельность представляет собой хотя и важный аспект человеческой активности, но все же один частный ее аспект, при обязательном наличии других аспектов, где системные инверсии могут не проявляться и не оказывать разрушительного воздействия на саму систему. С другой стороны, как будет показано далее, системные инверсии давно получили в изобразительной моторике человека «права гражданства», и без их проявлений представить себе эту моторику уже нельзя. Таким образом, с учетом данных общесистемных закономерностей, концепция уровней моторного построения (соответственно, при сопоставлении их содержания) не только может, но и должна быть применена для морфологических исследований в искусствоведении.

## Обсуждение

Итак, каково практическое значение применения представленной здесь методики в искусствоведческом дискурсе? Очевидно, оно связано с теми функциями, которые призвано исполнять произведение искусства. Проявление тех или иных моторных уровней в изобразительной деятельности непременно отражается на отправлении таких функций.

Функции изобразительного искусства имеют собственную, весьма насыщенную историю. Способность создавать изображения, которая проявляется при изготовлении произведений живописи и графики (в те времена, когда эти

виды искусства еще вовсе не были методически отделены друг от друга) являлась колоссальным приобретением для человека. Она давала возможность, во-первых, осуществлять творческий акт, в известном смысле ставящий человека наравне с творящим божеством, или (в другой трактовке) делающий человека орудием творящего божества. Тем самым реализовывалась сакральная функция искусства; в условиях же первобытного анимизма и содержательное наполнение изображений неизбежно приобретало сакральное значение. Кроме того, создание изображений стало единственной (первоначально) возможностью как-либо скопировать видимую реальность; здесь проявилась миметическая функция искусства. Изображение могло служить (и служило) содержательным посланием конкретному адресату (зрителю или группе зрителей) и одновременно исторически первым способом целенаправленного сохранения информации за пределами человеческой головы; здесь, соответственно, проявляется коммуникативная и информационная функции изобразительного искусства. Кроме того, искусство обладает эстетической функцией, которая проявляется в передаче от автора к зрителю эмоциональной информации (проявленного эмоционального отношения к изображенному объекту) и в пробуждении у зрителя определенной эстетической эмоции. Присутствует у изобразительного искусства и культурообразующая функция, поскольку художественные произведения совокупно формируют и пополняют целостное тело человеческой культуры. Наконец, следует упомянуть индивидуализирующую функцию изобразительного искусства; создавая художественное изображение, его автор реализует особенности своей неповторимой личности, он проявляет свою индивидуальность, делает нечто такое, что, по-видимому, не смог бы сделать кто-либо другой.

Эти функции изобразительного искусства (и многие другие, здесь не названные) образуют иерархию; в этой иерархии представлены как главнейшие, так и второстепенные функции. Однако времена меняются; те функции изобразительного искусства, которые прежде были главными, отходят на второй план, а прежде второстепенные функции, напротив, приобретают главенствующее значение. Иными словами, проявляется все та же общесистемная закономерность, о которой речь шла ранее: в иерархической системе разворачиваются системные инверсии.

Так, некогда главенствующая сакральная функция в современном (преимущественно светском) изобразительном искусстве отошла на задний план. То же самое произошло с миметической функцией, которая ныне чаще исполняется, например, фотографией. Информационная и коммуникативная функции изобразительного искусства хоть и сохранились, но также большей частью переключались вовне: ныне их реализует письменность. Сохраняет свои позиции культуuroобразующая функция, но лишь в той мере, в какой каждое новое произведение представляет собой действительную новацию; по мере же накопления художественного контента создание подлинных новаций сталкивается со все возрастающими трудностями. На первый план к настоящему времени вышла эстетическая функция и индивидуализирующая функция. И вот здесь нам следует обратиться к проявлению в изобразительной деятельности различных моторных уровней, а также к инверсиям в иерархии активности; именно в отношении этих функций их влияние особенно заметно и актуально.

Выше уже говорилось про ту роль, которую играют в изобразительной деятельности (в ряде художественных

направлений) проявления низших изобразительных моторик (уровень моторного построения В по Николаю Бернштейну). Эти проявления чрезвычайно важны для отправления индивидуализирующей и эстетической функции изобразительного искусства. Так, в эстетической функции восприятие выразительных свойств протяженных элементов изображения (линий и мазков) способствует возникновению у зрителя эстетической эмоции, причем эта эмоция возникает у зрителя непосредственно, минуя осознание и вербализацию данного воздействия. Эстетическая эмоция возникает просто потому, что ее порождает восприятие следов двигательного акта субъектом, которому (по его природе) и самому не чужды двигательные акты. Живопись становится в этом случае в своем роде запечатленным выразительным жестом (Vollgraff 15). Вербализовать это воздействие невозможно даже и при желании (в результате чего, например, Pablo Prieto с соавторами (5) так и указывает, что источник таких благоприятно воспринимаемых изображенных форм остается для него «черным ящиком»). Другой значимый источник эстетических эмоций у зрителя (фабула изображения, порожденная действием высших моторных уровней D и E) обладает лишь опосредованным эмоциональным воздействием на зрителя, поскольку реализуется через столкновение двух ситуаций: одна приведена в произведении искусства, в другой пребывает зритель.

Что же касается роли низших моторик в отприятии индивидуализирующей функции изобразительной деятельности, то здесь она становится поистине определяющей. Сама по себе индивидуализирующая функция приобрела в последние десятилетия весьма заметную роль (Van Alphen 21), что и делает роль низших моторик в изобразительной деятельности (то есть

собственного «почерка» художника) особенно значимой. Проявление действия этих моторик может быть явным, хорошо заметным, а может и не иметь самостоятельного значения, в зависимости от того, к какому художественному направлению или к какой школе принадлежит данный художник; как уже говорилось, экспрессионисты показывают действие низших моторик максимально ярко, а гиперреалисты вообще никак его не показывают. Но если этих проявлений не будет в изображении, то для индивидуализации таких произведений (и таких художников) остается лишь один ресурс — своеобразие фабулы произведения. А для того, чтобы убедиться, какова ныне индивидуализирующая роль низших моторик в произведениях художников, достаточно посетить любую представительную выставку современной живописи и графики. Там наверняка окажется значительное количество произведений, основу выразительного воздействия в которых составляют следы двигательных актов художника, так или иначе запечатленные на изобразительной поверхности.

## Результаты

Итак, имея в своем распоряжении такой аналитический метод, как структурный анализ изобразительной деятельности и (одновременно) анализ системных инверсий, предпримем краткий анализ некоторых наиболее заметных явлений в изобразительном искусстве, составляющих отклонение от академической традиции, в рамках которой в изобразительной деятельности в целом соблюдаются отношения ордера. Новейшая история изобразительных искусств показывает нам огромное разнообразие всевозможных направлений в живописи и графике. Эти направления различаются

отнюдь не только содержательным наполнением изображений. Среди них встречаются и такие, в которых сама структура изобразительного акта претерпевает существенные изменения. Причем названия (самоназвания) этих художественных направлений мало что дают в отношении структурного анализа изобразительной деятельности. Нередко существуют заметные различия между тем, что декларируется авторами произведений, и тем, что действительно реализуется на изобразительной поверхности. Здесь следует обратиться к анализу того фактора, который берется за основу в изобразительной деятельности в произведениях, свойственных данному направлению.

Из наиболее известных отступлений от академизма в изобразительном искусстве в свое время наибольшее значение приобрел, по всей видимости, импрессионизм. Основное внимание в рамках данного направления уделялось изображению реально видимых поверхностей, главным образом в условиях пленэра, при естественном освещении. Таким образом, символическое значение изображенного отодвигалось на второй план. Действительное значение символического уровня моторики при таком подходе ограничивалось сугубо формальным его присутствием в изобразительной деятельности, поскольку, как уже сказано, всякое рукотворное изображение представляет собой символ, ибо обладает и собственным бытием, и свойством означающего при некотором означаемом. Здесь имела место системная инверсия, при которой главенствующее значение придавалось моторному уровню С, а вышележащие уровни активности были призваны лишь обслуживать его.

Однако именно такой инверсией дело здесь не исчерпывается. Явления, которые подлежали в этом изображению

в работах импрессионистов, нередко отличались изменчивостью и непостоянством; время работы было поневоле ограниченным. Если на изготовление картины в мастерской могли уходить недели, месяцы, а иногда и годы, то работа, выполняемая в условиях пленэра, должна быть написана быстро. В силу этого технического обстоятельства на картине часто оставались видны весьма заметные протяженные изобразительные элементы (в частности, мазки), несомненно отображающие в себе свойства индивидуальной моторики рисующего субъекта. В данном случае, как мы знаем, проявляются свойства уровня моторного построения В. Вполне возможно, что реализация этих свойств происходит не только вынужденно, из-за ограничения времени работы над изображением, но и вполне осознанно. Таким образом, и уровень моторного построения В способен в результате инверсии выходить на первый план, а уровень С в этой ситуации может временно принять подчиненное, по отношению к уровню В, положение. Импрессионизм по своему внутреннему составу — движение неоднородное; в нем может проявиться и та, и другая инверсия в изобразительной моторике. Указанные здесь закономерности проявлялись в работе таких художников, как, например, Альфред Сислей, Камиль Писсарро, Клод Моне, Эдгар Дега. Среди русских художников, по-видимому, наиболее яркий тому пример — Николай Фешин.

Если же обратиться к такому направлению в изобразительном искусстве, как экспрессионизм, то здесь всюду налицо именно тот вариант системной инверсии, о котором только что шла речь: уровень моторного построения В выходит на главное место, и основу воздействия на зрителя создают выразительные свойства индивидуальной моторики, запечатленные в протяженных изобразительных элементах (линиях, мазках, контурах фигур). Символический

уровень здесь в основном лишь поставляет материал для такой выразительной деятельности. Буквальное сходство изображенного с изображаемым также приносится в жертву такой выразительности. Здесь следует назвать работы таких авторов, как, например, Амедео Модильяни, Эрнст-Людвиг Кирхнер, Пауль Клее; в их работах эта инверсия проявлялась в неодинаковой степени.

Подобному анализу может быть подвергнуто любое из ныне известных направлений в изобразительной деятельности. Так, например, гиперреализм подразумевает стремление к иллюзионистическому сходству изображенного с изображаемым. Никакие протяженные элементы в изображении, являющиеся следами конкретных движений, в таких произведениях ни при каких обстоятельствах не просматриваются. Здесь также представлена системная инверсия, которая упоминалась применительно к импрессионизму. На первом месте оказывается уровень С, прочие же уровни оказываются по отношению к нему на положении служебных; но только теперь уже собственных проявлений моторного уровня В мы совершенно не увидим. Тут следует упомянуть произведения таких художников, как Герхард Рихтер, Игаль Озери, Дмитрий Цукан.

Наконец, можно затронуть и такой довольно далекий от академического искусства пласт художественной культуры, как граффити. Нанесение граффити на стены в общественных местах можно расценивать по-разному — и как творческий акт, и как проявление вандализма; однако объективный анализ данных изображений (и тех, что попадают практически в любом населенном пункте, и тех, что представлены в антологиях такого рода творчества (Nicholas 2; Thomson 6)) позволяет выявить в них все те же

моторные инверсии. Как правило, здесь можно видеть преобладание выразительных свойств низших моторик над изобразительным началом, то есть выходящий на главенствующие позиции уровень В, при обязательном сохранении участия символического уровня моторного построения. Встречаются и противоположные примеры, когда на первое место выдвигается уровень С, и очевидной целью становится достижение иллюзионистического сходства в изображении.

## Основные положения

В данном исследовании рассматривается изобразительная деятельность, как особый вид деятельности. Художественное изображение рассматривается как совокупность следов определенных движений, запечатленных на плоскости.

Отличие изобразительных моторик от всех остальных заключается в том, что такие моторики регистрируют, отображают сами себя. При этом отображается не только предмет, который изображает художник; отображается и индивидуальная структура деятельности художника.

Индивидуальная структура изобразительной деятельности подчиняется определенным общесистемным законам, среди которых особого внимания заслуживает способность иерархических систем к формированию инверсивных отношений.

## Заключение

Итак, приведенные выше материалы дают возможность убедиться в том, насколько важен для понимания современного искусства (впрочем, не только современного) представленный здесь психофизиологический подход. Разумеется, психофизиология восприятия, на которую уже обращали

внимание многие авторы применительно к анализу изобразительного искусства, тоже очень важна; однако создание произведений живописи и графики совершается посредством двигательных актов, структуру которых также необходимо знать. Экскурс в сферу психофизиологии в искусствоведческом исследовании представляет собой частный случай междисциплинарного подхода, который стал весьма востребованным в современной науке. Фактический объем данных, накопленных в пределах частных научных дисциплин, нуждается в применении и в смежных областях знания, в противном случае теряется сам смысл дальнейшей узкоспециализированной познавательной деятельности.

Особую роль в сравнительных исследованиях в искусствоведении приобретает и системный подход, а в частности и в особенности — та его сторона, в которой раскрывается роль системных инверсий в той или иной иерархической системе. Изучение изобразительного искусства предполагает работу с изменчивым, динамическим материалом, а изменения в любой системе, внутренняя динамика системы связана, как правило, с накоплением и последующим разрешением инверсивных отношений. Таким образом, анализ системных инверсий представляет собой весьма действенный и востребованный инструмент научного познания. На страницах этой статьи были приведены лишь два примера, в которых системные инверсии проявляются в весьма заметной, вещественной форме — в иерархии уровней моторного построения и в иерархии функций искусства; однако, как было уже упомянуто, этими предметными областями значение исследования системных инверсий отнюдь не исчерпывается.

Таким образом, изучение психофизиологических особенностей создания художественных изображений

(в живописи и графике) должно опираться на анализ структуры изобразительного акта (здесь необходимо воспользоваться системой уровней моторного построения, разработанной Николаем Бернштейном). Вместе с тем, при этом необходимо учитывать такие

общесистемные закономерности, как способность развитию системных инверсий в структуре изобразительного акта. Все это вместе взятое создает весьма эффективный методологический инструментарий для искусствоведческого исследования.

**Список источников**

- Бернштейн, Николай. *Физиология движений и активность*. Москва, Наука, 1990.
- Борейшо, Алексей и Цветков Алексей. «Латентное качество менеджмента: инверсность иерархий». *Век качества*, № 1, 2020, с. 67–80.
- Каган, Моисей. *Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства*. Ленинград, Искусство, 1972.
- Сараф, Михаил. «Инверсии ценностей как основной показатель системных изменений культурного пространства». *Большая Евразия: развитие, безопасность, сотрудничество*, № 1-2, 2018, с. 644–646.
- Bryson, Norman. *Vision and painting. The Logic of the Gaze*. New Haven and London, Yale University Press, 1983.
- Gamallia, Kateryna et al. «Synergy of design, culture, and innovation in pedagogy: New horizons for education». *Research Journal in Advanced Humanities*, vol. 4, no. 4, 2023, pp. 175–190. DOI: <https://doi.org/10.58256/rjah.v4i4.1131>
- Ji, Sungchul. «Semiotic and category-theoretical considerations of the Golden Ratio and Fibonacci Numbers». *Symmetry: Culture And Science*, vol. 33, no. 3, 2022, pp. 267–287.
- Nicholas, Ganz. *Graffiti World. Street Art From Five Continents*. London, Thames & Hudson, 2004.
- Prieto, Pablo et al. «I like it elegant: imprinting personalities into product shapes». *International Journal of Design Creativity and Innovation*, vol. 8, no. 1, 2020, pp. 5–20. DOI:10.1080/21650349.2019.1673825
- Thompson, Margo. *American Graffiti*. New York, Parkstone Press International, 2012.
- Van Alphen, Ernst. «Affective operations of art and literature» // *Res: Anthropology and Aesthetics*, March, 2008, pp. 20–30. DOI: 10.1086/RESvn1ms25608806
- Vollgraff Matthew. «The origins of art around 1900: Gesture, drawing, and the ethnographic imagination». *Res: Anthropology and Aesthetics*. March, 2022, pp. 15–30. DOI:10.1086/722290
- Whitelaw, Mitchell. *Metacreation. Art and Artificial Life*. Cambridge, The MIT Press, 2004.

## References

Bernshteyn, Nikolay. *Fiziologiya dvizheniy i aktivnost [Physiology of movements and activity]*. Moscow, Nauka, 1990. (In Russian)

Boreysho, Aleksey and Tsvetkov Aleksey. «Latentnoye kachestvo menedzhmenta: inversnost iyerarkhiy» [«Latent quality of management: inversion of hierarchies»]. *Vek kachestva [The Century of Quality]*, no. 1, 2020, pp. 67–80. (In Russian)

Kagan, Moisey. *Morfologiya iskusstva: Istoriko-teoreticheskoye issledovaniye vnutrennego stroyeniya mira iskusstva [Morphology of art: Historical and theoretical study of the internal structure of the art world]*. Leningrad, Iskusstvo, 1972. (In Russian)

Saraf, Mikhail. «Inversii tsennostey kak osnovnoy pokazatel sistemnykh izmeneniy kulturnogo prostranstva» [«Inversions of values as the main indicator of systemic changes in cultural space.»]. *Bolshaya Yevraziya: razvitiye, bezopasnost, sotrudnichestvo [Greater Eurasia: Development, Security, Cooperation]*, no. 1-2, 2018, pp. 644–646. (In Russian)

Bryson, Norman. *Vision and painting. The Logic of the Gaze*. New Haven and London, Yale University Press, 1983.

Gamallia, Kateryna et al. «Synergy of design, culture, and innovation in pedagogy: New horizons for education». *Research Journal in Advanced Humanities*, vol. 4, no. 4, 2023, pp. 175–190. DOI: <https://doi.org/10.58256/rjah.v4i4.1131>

Ji, Sungchul. «Semiotic and category-theoretical considerations of the Golden Ratio and Fibonacci Numbers». *Symmetry: Culture And Science*, vol. 33, no. 3, 2022, pp. 267–287.

Nicholas, Ganz. *Graffiti World. Street Art From Five Continents*. London: Thames & Hudson, 2004.

Prieto, Pablo et al. «I like it elegant: imprinting personalities into product shapes». *International Journal of Design Creativity and Innovation*, vol. 8, no. 1, 2020, pp. 5–20. DOI:10.1080/21650349.2019.1673825

Thompson, Margo. *American Graffiti*. New York: Parkstone Press International, 2012.

Van Alphen, Ernst. «Affective operations of art and literature» // *Res: Anthropology and Aesthetics*, March, 2008, pp. 20–30. DOI: 10.1086/RESvn1ms25608806

Vollgraff Matthew. «The origins of art around 1900: Gesture, drawing, and the ethnographic imagination». *Res: Anthropology and Aesthetics*. March, 2022, pp. 15–30. DOI:10.1086/722290

Whitelaw, Mitchell. *Metacreation. Art and Artificial Life*. Cambridge: The MIT Press, 2004.

**Дмитрий Севостьянов**

Новосібір мемлекеттік медицина университеті  
(Новосібір, Ресей Федерациясы)

**КӨРКЕМ БЕЙНЕЛЕРДІ ЖАСАУДЫҢ ПСИХОФИЗИОЛОГИЯЛЫҚ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ**

**Аңдатпа.** Бұл зерттеудің өзектілігі бейнелеу өнерінің қазіргі тарихта болған өзгерістерімен түсіндіріледі. Бұрын жасалған суреттердің әртүрлілігі түбегейлі жаңа нәрсе жасауға мүмкіндік бермейді. Осыған байланысты қолдағы бар шығармаларды түсінудің және оларды талдаудың уақыты келіп жетті. Сондықтан да көркем бейнелерді жасаудың психофизиологиялық ерекшеліктерін анықтау қажет. Зерттеудің алдына қойған мақсаты осы. Көркем сурет жазықтықтағы белгілі бір қозғалыстардың іздері жиынтығы ретінде қарастырылады. Бұл қозғалыстар белгілі бір жүйелік заңдарға бағынады, олар осы жерде ашылып көрсетілуі керек.

Бұл зерттеуде пәнаралық тәсіл жүзеге асырылады: бір жағынан психофизиологиялық зерттеу әдістері, екінші жағынан жүйелік талдау әдісі. Психофизиологиялық тәсіл адам белсенділігінің иерархиялық жүйесін сипаттаған көрнекті орыс ғалымы Николай Бернштейннің тұжырымдамасына негізделген. Бұл тұжырымдама дәл осы тұста көркем бейнелерді талдау үшін қолданылады. Жүйелік тәсіл жүйедегі инверсия белсенділігін анықтауға мүмкіндік береді, онда белсенділіктің ең төменгі деңгейі берілген жүйеде басым мәнге ие болады. Иерархиялық жүйелердің бұл ерекшелігі көркем бейнелерде ерекше анық және айқын көрінеді.

Қазіргі бейнелеу өнеріндегі әрбір бағыт үшін оларда түсірілген белгілі бір қозғалыс әрекеттерінің іздерін зерттеуге негізделген бейнелерді талдаудың өзіндік тұрғысы жасалуы мүмкін.

Мұнда қолданылатын кешенді тәсіл бейнелеу өнеріне тән функциялардың қалай орындалатынын анықтауға мүмкіндік береді. Бұл функцияларды көркем бейнелердің құрылымына қарай әртүрлі орындауға болады. Бейнелердің белгілі бір құрылымы бейнелеу өнерінің әртүрлі бағыттарына тән.

Бұл жұмыста қолданылған бейнелеу өнерінің зерттеу әдістері өзінің құндылығын дәлелдеді және алдағы ғылыми жұмыстарда да перспективасы жоғары деп санауға болады.

**Түйін сөздер:** кескіндеме, графика, қозғалтқыш деңгейлерінің иерархиясы, жүйелік инверсия, тапсырыс қатынастары, бейне құрылымы.

**Алғыс:** Автор осы мақаланың артықшылықтарын бағалау және кемшіліктерін анықтау үшін өзінің күші мен кәсіби білімін жұмсаған құрметті анонимді рецензенттерге ризашылығын білдіреді.

**Дәйексөз үшін:** Севостьянов, Дмитрий. «Көркем бейнелерді жасаудың психофизиологиялық ерекшеліктері». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 9, № 1, 2024, с. 16–31, DOI: 10.47940/cajas.v9i1.806

*Автор қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып, мақұлдады және мүдделер қайшылығы жоқ екендігін мәлімдейді.*

**Dmitry A. Sevostyanov**

Novosibirsk State Medical University  
(Novosibirsk, Russian Federation)

## PSYCHOPHYSIOLOGICAL FEATURES OF CREATING ARTISTIC IMAGES

**Abstract.** The relevance of this research is due to the changes that the visual arts have undergone throughout recent history. The variety of previously created images leaves virtually no room for creating anything fundamentally new. In this regard, the time has come for comprehension and analysis of existing works. It is necessary to identify the psychophysiological features of creating artistic images. This is the purpose of this study. The artistic image is considered as a set of traces of certain movements on the plane. These movements are subject to certain system-wide laws, which should be disclosed here. Analytical methods have already been developed to make such a goal achievable.

This study implements an interdisciplinary approach: methods of psychophysiological research, on the one hand, and the method of system analysis, on the other. The psychophysiological approach is based on the concept of the outstanding Russian scientist Nikolai Bernstein, who described the hierarchical system of human activity. This concept is used in this case to analyze artistic images. The systematic approach makes it possible to identify inversions in the activity system, in which the lowest level of activity acquires a dominant value in this system. This feature of hierarchical systems is manifested in artistic images especially vividly and vividly.

For each direction in modern visual art, its own approach to image analysis can be developed based on the study of traces of certain motor acts imprinted in them.

The integrated approach used here allows us to determine how the functions inherent in fine art are performed. These functions can be performed in different ways depending on the structure of artistic images. One or another image structure is inherent in various directions in the visual arts.

The methods of fine art research used in this work have undoubtedly proved their worth and can be considered very promising in further scientific activity.

**Keywords:** painting, graphics, hierarchy of motor levels, system inversion, order relations, image structure.

**Cite:** Sevostyanov, Dmitry. «Psychophysiological features of creating artistic images» *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 9, № 1, 2024, с. 16–31, DOI: 10.47940/cajas.v9i1.806

**Acknowledgments:** The author expresses his gratitude to the respected anonymous reviewers who used their strength and professional knowledge to assess the advantages and identify the disadvantages of this article.

*The author has read and approved the final version of the manuscript and declares no conflicts of interest.*

**Автор туралы мәлімет:**

**Дмитрий Анатольевич Севостьянов** - философия ғылымдарының докторы, Новосібір мемлекеттік медицина университетінің Педагогика және психология кафедрасының доценті (Новосібір, Ресей Федерациясы)

**Сведения об авторе:**

**Дмитрий Анатольевич Севостьянов** - доктор философских наук, доцент кафедры педагогики и психологии Новосибирского государственного медицинского университета (Новосибирск, Российская Федерация)

**Information about the author:**

**Dmitry A. Sevostyanov** - Doctor of Philosophy, Associate Professor of the Department of Pedagogy and Psychology of Novosibirsk State Medical University (Novosibirsk, Russian Federation)