

УДК 75.04

DOI: 10.48164/2713-301X\_2024\_17\_69

**Д.А. Севостьянов**

Новосибирск

Новосибирский государственный медицинский университет

dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru

## СХЕМАТИЗАЦИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ИЗОБРАЖЕНИИ: ИЕРАРХИЯ И ИНВЕРСИЯ

*Исследование посвящено одному из четырех этапов процесса создания изображения – схематизации. Данный этап анализируется с искусствоведческих, психофизиологических и психологических позиций. Раскрывается место схематизации в общем контексте изобразительного процесса. Показано, что в структуре человеческой активности наблюдаются системные инверсии, при которых низшие, подчиненные компоненты изобразительной деятельности приобретают главенствующее значение. Это проявляется в ряде направлений современного искусства.*

**Ключевые слова:** современное искусство, изобразительная деятельность, схематизация изображения, уровни моторного построения, топологические классы изображений, иерархия, системная инверсия.

Во всех произведениях изобразительного искусства – в живописи или графике – мы встречаем, как правило, изображения каких-либо объектов: людей, животных, неодушевленных предметов, растений, деталей природного или рукотворного ландшафта. Исключение здесь составляют лишь произведения беспредметного искусства, но и тут в качестве изображенного объекта может встретиться, например, та или иная геометрическая фигура; однако анализ подобных изображений составляет тему отдельного разговора и отдельного исследования. В данной статье предстоит обсудить особенности отображения объектов (реальных ли, или вымышленных) в изобразительной деятельности. В частности, здесь мы рассмотрим один из важнейших аспектов изобразительной деятельности человека – схематизацию изображений.

Нельзя сказать, что эта тема не затрагивалась прежде. Теоретики и практики искусства обращались к ней многократно, и сколько-нибудь подробное изложение предыстории вопроса просто не вписывалось бы в формат журнальной статьи;

однако некоторых авторов указать все же необходимо. Так, значительное внимание данному вопросу уделял в своих трактатах Альбрехт Дюрер, который (не первым, правда) рассматривал изображаемое человеческое тело в виде некоторой обобщенной схемы [1] и оставил по этому вопросу обширное теоретическое наследие. След за ним к проблематике схематизации изображений неоднократно обращались, среди прочих, такие известные исследователи, как Эрвин Панофский [2] и Рудольф Арнхейм [3]. Многие авторы не только осуществляли анализ схематизации в готовых работах тех или иных художников, но и занимались вопросом использования схематизированных изображений в учебном процессе при обучении специалистов художественного профиля; художественная педагогика в современном ее понимании без данного действия, по всей видимости, вообще немыслима [4]. Чаще всего схематизация анализируется как относительно самостоятельное, самодостаточное действие; однако и в общем контексте человеческой деятельности место схематизации изображений

расценивалось по-разному. Некоторые философы (например, А.С. Турчин) представляют схематизацию и моделирование в качестве высших уровней семиотической функции [5, с. 163], в то время как А.Ф. Лосев, напротив, рассматривал схематизацию скорее как служебную функцию по отношению к символизации, саму же чистую схему расценивал как «вполне антихудожественный образ» [6, с. 114] (и далее нам предстоит рассмотреть, какой из этих подходов более справедлив).

Уже отсюда видно, что далеко не все вопросы, связанные с исследованием схематизации в изобразительном искусстве, к настоящему времени удовлетворительным образом разрешены. Исходя из анализа существующих источников, нельзя утверждать, что вопросы эти вообще возможно разрешить, оставаясь, например, в рамках искусствоведческого дискурса. Целью данного исследования является применение к вопросам схематизации художественных изображений необходимого здесь междисциплинарного подхода, без чего сама такая схематизация так и осталась бы для нас в большой степени «вещью в себе». В свою очередь, междисциплинарный подход в данном случае затрагивает, помимо самой изобразительной схематизации, два важнейших момента: во-первых, схематизацию как аспект человеческой активности, во-вторых, свойства целостного явления человеческой активности как иерархической системы. Именно это позволило бы нам определить место схематизации и в структуре человеческой деятельности в целом, и в изобразительной деятельности человека в частности и в особенности. Упомянутые здесь предметные области, на практике часто пересекающиеся, в теоретическом аспекте представлялись до настоящего времени во многом разобращенными.

Прежде чем двигаться далее, следует отметить, что и совокупность изображений, созданных и создаваемых многими поколениями людей, представляет собой сложную иерархическую систему и в качестве таковой характери-

зуется рядом организационных принципов, согласно которым и размещаются отдельные элементы в каждой такой иерархии [7, с. 46-50]. Обладает эта система, в частности, и свойством, которое присуще всем сложным иерархиям, а именно способностью к формированию инверсивных отношений, или системных инверсий. Об этом свойстве необходимо помнить и знать; если же не принимать его во внимание, то невозможно сформировать адекватную модель рассматриваемого явления. В этом случае сразу обозначается разница между идеальной моделью системы, в которой представлен и сохраняется строгий изначальный порядок, и реальной системой, нередко имеющей отступления от этого порядка в виде инверсивных отношений. Инверсия возникает в том случае, когда некоторый подчиненный элемент в иерархии приобретает в ней какое-либо несвойственное ему значение, как бы претендуя на более высокий иерархический статус, чем имел прежде.

Причина возникновения системных инверсий состоит во множественности организационных принципов в иерархической системе. Пока все организационные принципы действуют одинаково и согласованно, системные инверсии в данной иерархии отсутствуют, и в ней действуют изначальные, базовые иерархические отношения (отношения ордера). Но когда какой-либо организационный принцип начинает противоречить другому (или другим), то это и означает, что в рассматриваемой системе имеет место инверсия; в ней проявляется противоречие между реальной ролью элемента в иерархии и формально занимаемым местом в ней. Конечно, сколько-нибудь исчерпывающим образом проанализировать всю обозначенную здесь иерархию, всю огромную совокупность изображений как единую систему в рамках одной небольшой статьи невозможно; для этого недостаточно было бы и весьма толстой книги. Но к упомянутому здесь свойству, которое несомненно проявляется в дан-

ной системе – способности к формированию системных инверсий – нам еще не раз предстоит вернуться.

Итак, обратимся к обсуждению схематизации в художественном изображении. У произведений, созданных в результате изобразительной деятельности и изображающих нечто, есть одно примечательное свойство. Как бы мы ни пытались изобразить некоторый объект максимально близко к реальности, следует признать, что изображение любого объекта осуществляется всегда с определенной степенью условности. Даже и в тех случаях, когда имеет место всерьез предпринятая попытка создать объемную иллюзию реального предмета в его плоскостном изображении (что, как утверждал Б.В. Раушенбах [8], принципиально недостижимо) или хотя бы приблизиться к этому, условность в изображении все равно так или иначе проявляет себя. С другой стороны, система нашего восприятия предполагает наличие подобной условности в изображениях; эту условность можно считать вполне допустимым и даже необходимым аспектом окружающего нас визуального мира. Будет ли изображение фотографически достоверным или упрощено до уровня схемы, мы, как правило, достаточно легко его распознаем.

Итак, одной из тенденций, проявляющихся в рукотворном изображении, является схематизация изображенного объекта. К целенаправленной схематизации изображений в изобразительном искусстве человеку, по-видимому, удалось прийти не сразу: самые древние из известных изображений, обнаруженные на стенах пещер (таких как Альтамира или Ляско), славятся своей реалистичностью (изобразительной достоверностью); некоторые исследователи обозначают такое искусство как «натуралистическое» [9], хотя есть авторы, которые считают иначе и полагают более ранним изобразительным действием именно формирование схемы [10, с. 55-56]. Во всяком случае, животные, которые изображались авторами наскальной живописи,

чаще всего представлены настолько детально и настолько конкретно, что не остается сомнений, что здесь всякий раз показывается не «мамонт вообще» и не «бизон вообще», а именно определенная отдельная животная особь. Когда же за рисование впервые берется современный ребенок, то все создаваемые им изображения, напротив, предельно схематичны; способность создавать рисунки, наделенные достаточно полным сходством с изображаемым объектом, приходит намного позднее.

Схематизация изображений не может считаться полностью независимым, самостоятельным явлением; она встроена в целостный контекст человеческой деятельности, в данном случае – деятельности изобразительной. В соответствии с концепцией выдающегося отечественного психофизиолога Н.А. Бернштейна [11], вся система человеческой активности подразделяется на иерархически соподчиненные уровни, действие которых проявляется, в частности, в изобразительной деятельности (и надо отметить, что именно здесь оно проявляется наиболее наглядно). Так, операции с символами выполняет высший уровень человеческой активности, по Н.А. Бернштейну – символический уровень Е. Способностью же к схематизации изображений и к операциям с изображениями определенных топологических классов (о них будет сказано далее) обладает нижележащий уровень активности – уровень предметных действий D. Затем по нисходящей представлен уровень пространственного поля С, который в изобразительной деятельности отвечает за воспроизведение буквального сходства изображенного с изображаемым, а также за композиционное размещение изображения в условном пространстве изобразительной поверхности. Далее идут низшие моторные уровни В и А, проявление которых в изобразительной деятельности состоит в придании индивидуальных выразительных свойств отдельным изобразительным элементам – сле-

дам определенных двигательных актов (например, мазкам, линиям, контурам). Таким образом, схематизация как таковая формально представляет собой обособленный технический момент, призванный обеспечивать символические операции. Когда же некоторые авторы отождествляют схематизацию с мыслительной операцией обобщения, «состоящего в отборе, выделении, фиксации такого материала, который, по мнению художника, лучше всего выражает его художественную идею» [12, с. 195], то здесь речь идет не о схематизации самой по себе, а о таком действии, которое непременно включает в себя и активность высшего, символического уровня моторного построения.

Итак, схематизация (и операции с топологическими классами изображений) – лишь часть целостного явления изобразительной деятельности. Однако эта составная часть обладает рядом собственных примечательных свойств, которые делают ее достаточно интересным и перспективным объектом для особого исследования.

В художественной практике схематизация, создающая акцент на изображении фигур определенного топологического класса, проявляла себя по-разному. В частности, она прослеживается в создании и утверждении канонов в скульптуре; канон есть прежде всего схема, в которой отображен некоторый изобразительный (телесный) идеал. Например, такой идеализированной схемой был древнегреческий канон Поликлета, представлявший собой выверенные, отвлеченные численные отношения размеров пропорционального человеческого тела. Помимо этого, был известен и канон Лисиппа, который представлял человеческое тело несколько «тоньше и суше», благодаря чему рост построенной таким образом статуи казался более высоким. По мнению Лисиппа, прежние мастера делали изображения людей такими, какими они бывают в действительности, а он сам – такими, какими они кажутся [13, с. 284].

Свои подобные каноны существовали в Индии, и в Древнем Египте; однако и такая численно оформленная схематизация, конечно, не замыкается в уровне предметных действий (если вновь обратиться к концепции Н.А. Бернштейна), а непременно включает в себя и высший (символический) уровень, и нижележащий уровень пространственного поля, отвечающий за визуальное сходство.

Схематизации подвергались не только тела, но и человеческие позы (ярким примером здесь может служить схематизация танцевальных поз, к которой прибегал известный теоретик и практик изобразительного искусства Уильям Хогарт) [См.: 14; 15]. Эти подсмотренные позы он, как известно, зарисовывал в виде предельно схематичных изображений на собственных ногах.

Изображения любых объектов так или иначе относятся к определенным топологическим классам: это может быть топологический класс «человек» или, например, «лошадь», «собака». Топологические классы охватывают как одушевленные, так и неодушевленные предметы. Так, топологическим классом может быть и «дом», и «корабль», и «автомобиль». Отдельный топологический класс составляет каждая буква в алфавите, каждая цифра. Будучи написана любым сколько-нибудь разборчивым почерком или же будучи напечатана любым из великого множества ныне существующих типографских шрифтов, любая данная буква или цифра непременно опознается в качестве таковой. Таким образом, и знак, который, в отличие от символа, не обладает самостоятельным бытием и не имеет никакой иной функции, помимо функции «быть означаемым при некотором означаемом», составляет сферу деятельности все того же уровня предметных действий. Этот знак служит инструментом для высших символических операций, однако изучение инструмента подчас не менее важно, чем исследование тех задач, для которых он предназначен.

Существование топологических классов обусловлено особенностями человеческих познавательных психических процессов, а также закономерностями существования любых систем, сложившихся естественным порядком; они всегда составляют иерархию. Как уже говорилось, в иерархической системе действуют определенные организационные принципы. В частности, в иерархической системе, которую образует любой топологический класс, можно выделить разные изображения по уровню их схематизации: от предельно схожих с объектом из действительной или фантастической реальности (насколько это вообще возможно для плоскостного изображения) и вплоть до простейшей схемы, которая остается на грани возможности ее опознания, но пока еще эту грань не перешагнула. Вместе с тем, чем больше сходство изображения с реальным объектом, тем более изображенный объект конкретен, насыщен индивидуальными признаками, отличающими его от иных объектов этого же топологического класса. И напротив, чем выше схематизация такого объекта, тем абстрактнее полученная в результате схема, и тем большим разнообразием всевозможных индивидуализирующих признаков она может быть насыщена. И если рассматривать схематизацию как обратимый процесс, то чем глубже сама схематизация, тем к большему индивидуальному разнообразию потенциально возможных изображений ведет затем отход от нее. Таким образом, в данной иерархической системе действует организационный принцип, который отображает степень схематизации; так и обозначим его. Схематизация известна как один из распространенных приемов воображения [16, с. 64], посредством которого изображение объекта в конечном итоге превращается в пиктограмму либо в орнамент.

Помимо того, что изображение может утрачивать конкретность и обобщаться в процессе схематизации, оно может также и искажаться, сохраняя узнаваемость и

в этом своем карикатурно измененном виде. Подвержены изменениям как степень, так и характер этого искажения. Искажение может происходить разными путями: оно способно либо придавать изображенному объекту некоторые видимые черты, прежде ему не свойственные, либо же специально акцентировать какие-либо черты, напротив, этому объекту изначально присущие, но не представленные исходно в такой доминирующей степени, как это показывается на изображении. Здесь уже бывает задействован другой известный прием воображения – заострение. Однако следует понимать, что искажение может восприниматься как действие, равноправное самой схематизации, лишь до тех пор, пока оно является ненаправленным и непреднамеренным; как только направленность данного искажения приобретает некоторый особый смысл (как это в процессе заострения и бывает), то тем самым особый смысл придается и самому изображению. Следовательно, такое действие следует отнести (согласно концепции Н.А. Бернштейна) к ведению уже не уровня предметных действий D, а высшего, символического уровня E. Это понятно, так как и само изображение в этом случае приобретает свойства символа.

Вот простейший пример: известно, что в образе литературного персонажа Пиноккио (из сказки Карло Коллоди) весьма заметную роль играет его нос; как только данный персонаж лжет, нос его удлиняется. Следовательно, длинный нос важен не сам по себе, как случайное искажение визуального образа; он проявляется как символ преднамеренной лжи. Пример посложнее: известно, что в рисунках, выполняемых детьми (а также и взрослыми испытуемыми при прохождении ими процедуры графической психодиагностики), нередко изображается человеческая фигура с непропорционально большой головой. Такая чрезмерно большая голова, как считают некоторые психологи, свидетельствует о повышенном внимании к

интеллекту в жизнедеятельности данного субъекта; здесь демонстрируется неосознанное подчеркивание убеждения о значении мышления в деятельности человека [17, с. 41; 18, с. 217]. В рисунках маленьких детей данный признак встречается весьма часто [19, с. 36]. И нужно еще определиться с тем, является ли эта слишком большая голова лишь результатом искажения, свойственного рисункам, созданным очень юным либо просто неквалифицированным рисовальщиком, или же ее следует расценивать как символ проявленной данным субъектом склонности к упомянутому выше отображению интеллектуализма. Однако, как бы то ни было, степень искажения также является еще одной иерархической вертикалью, которая способна выстраивать ныне известные изображения в определенном порядке; не будучи наделено отдельным (обособленным) смыслом, такое искажение также остается в пределах того же понятийного круга, к которому может быть отнесена и схематизация. Упрощение изображения (сведение его к схеме) нередко сопровождается искажением пропорций изображения, а иногда происходит и без подобных искажений. В связи с этим следует обратить внимание на различные трактовки понятий «условность» и «схематизация». Так, по мнению А.А. Ковалева, «условность изобразительного языка не следует смешивать с обобщением или схематизацией. Схематизация и обобщение сохраняют тождество между внутренней структурой художественной формы и изображаемым объектом, т. е. если схематизируется фигура человека, то сохраняются основные принципы ее внутренней структуры. Если же художник прибегает к условности в изображении, он может отходить от тождества формы, сохраняя тождество по смыслу» [20, с. 119]. Однако необходимо признать, что здесь приходится вести спор не о предмете, а о словах, которые приобретают, в зависимости от трактовки, тот или иной смысл; что следует понимать под условностью, а что – под схематизацией.

И если рассматривать взаимодействие двух описанных тут организационных принципов, один из которых отражает схематизацию, а другой – искажение, то согласованное их действие (при отношениях порядка в системе) порождает пусть и непропорциональную, но нормально воспринимаемую схему. Если же в данной иерархической системе возникнет инверсия, и искажение будет претерпевать не наиболее схематизированный, а напротив, наименее схематизированный визуальный образ, то мы тем самым получим квазиреалистичное уродливое изображение.

Каждый топологический класс изображений составляет часть огромной иерархической системы, которую, как уже говорилось, совместно образуют все возможные создаваемые человеком изображения. Как и во всякой сложной иерархии, и в данной системе действует несколько организационных принципов, каждый из которых определяет, какую именно иерархическую позицию (высокую или низкую) занимает данный элемент рассматриваемой системы. Здесь, повторим, в качестве элемента выступает некоторый топологический класс изображений. Так, он может иметь большее или меньшее значение в данной системе (значение это реализуется через посредство высшего уровня человеческой активности – символического уровня E). В этом случае действует сигнификационный организационный принцип (от лат. *significatio* – значение). Могут эти топологические классы занимать разную позицию и по частоте встречаемости, то есть по количественной представленности подобных изображений в человеческой культуре (здесь, соответственно, будет действовать количественный организационный принцип). Благодаря взаимодействию (и различному проявлению) этих организационных принципов в данной иерархической системе может возникнуть противоречие, когда низшие по значению визуальные образы получают гораздо большее количественное распространение, нежели высшие; это

состояние, очевидно, может быть охарактеризовано как одна из сторон назревающего духовного кризиса.

Однако и сами топологические классы изображений могут рассматриваться в качестве формально обособленных иерархических систем. Здесь можно выделить как минимум два направления, по которым может выстраиваться иерархическое соподчинение. Начнем с того, что каждый топологический класс будет распределяться на подклассы, и эти подклассы приобретают известную самостоятельность. Так, например, топологический класс «человек» сразу можно подразделить на подклассы «фигур мужского пола» и «фигур женского пола», а этот последний подкласс, в свою очередь, может быть подразделен, скажем, на «девочек», «девушек», «женщин» и «старух». Точно так же делимым представляется и подкласс «фигур мужского пола»; среди них, например, можно выделить, помимо аналогичных возрастных подклассов, и подклассы в зависимости от рода занятий, например подкласс «военных». При этом возможность выделения таких подклассов весьма слабо соотносится со степенью схематизации данного изображения; отнесение изображенной фигуры к тому или иному подклассу отнюдь не требует буквального сходства с изображаемым либо сколько-нибудь подробной детализации. Даже и самое примитивное изображение способно обладать подобными ясно распознаваемыми характеристиками. И напротив: случается, что изображение, обладающее весьма низким уровнем схематизации (то есть максимально схожее с изображаемым объектом), данной специализации может быть лишено. Здесь все зависит от свойств самого изображаемого объекта. Если далее рассматривать пример деления топологического класса «человек» в зависимости от пола, то следует признать, что и среди живых, реальных людей встречаются субъекты, половую принадлежность которых с первого взгляда довольно сложно определить.

Вспомним хотя бы «чадо» из повести братьев Стругацких «Отель “У погибшего альпиниста”» – это Брюн, на вид то ли мальчик, то ли девочка...

Но иерархичность топологического класса изображений этим не исчерпывается. Само изображение может делиться на некоторые фрагменты, каждый из которых и в схематизированном виде сохраняет (до некоторого предела схематизации, конечно) свою узнаваемость. Если в качестве исходного топологического класса рассматривать, как и прежде, человеческую фигуру, то и рука, и нога, и голова такой фигуры, будучи изображенной отдельно, тоже становится частью относительно самостоятельного топологического класса. Однако, разумеется, если человеческая фигура изображена предельно примитивно, то отдельные части такой фигуры могут быть опознаны в качестве таковых только в составе самой этой фигуры, но не в отдельности от нее. Как бы то ни было, но деление образа на отдельные компоненты также составляет отдельную иерархическую линию внутри топологического класса.

Обратимся теперь к ситуации, при которой в иерархии самих уровней моторного построения в целом также возникает системная инверсия, и некоторый низший, подчиненный моторный уровень приобретает в данной системе главенствующую позицию, в результате противоречия между действующими в этой системе организационными принципами. Именно такая ситуация наблюдается в настоящее время – и в человеческой культуре в целом, и в художественной культуре в частности, и в изобразительном искусстве в особенности. В результате такой системной инверсии на главенствующую позицию во многих ключевых сферах человеческой активности выходит уровень предметных действий D, таким образом опережая и оттесняя на вторую позицию символический уровень E, до этого высший. Тем самым особенностями этого доселе подчиненного уровня,

обсуждаемые на страницах нашей статьи, приобретают особую значимость.

Конкретные проявления такой инверсии в изобразительном искусстве заключаются, в частности, в том, что сам художник уже не наполняет изображенные объекты того или иного топологического класса каким-либо символическим содержанием, предоставляя это зрителю. Для зрителя же подобные объекты, изображенные либо инсталлированные, становятся своего рода «пятнами Роршаха», которые каждый волен снабдить собственным содержанием; и содержание это характеризует в основном уже не данное произведение, а самого воспринимающего субъекта. На такой арт-объект каждый зритель примеряет функцию означающего к тому означаемому, которое присуще только и именно ему самому.

Нельзя сказать, что данное явление представляет собой некоторую принципиальную новацию; первые проявления этой тенденции соответствуют распространению беспредметного искусства, а возраст данного художественного направления уже насчитывает более столетия (знаменитый «Черный квадрат» Казимира Малевича появился, как известно, еще в 1915 г.). Однако и теперь любая выставка современного искусства демонстрирует немало подобных работ. В целом же символическое значение произведения искусства и прежде по факту носило синтетический характер, поскольку реальное символическое наполнение картины, воспринятое зрителем, в большой мере зависело именно от зрительской апперцепции. Впрочем, распространение и утверждение подобных тенденций не происходит «по щелчку пальцев», а требует, по меньшей мере, смены поколений, когда для новых, выросших за это время зрителей (и художников) описанная ситуация постепенно становится чем-то самим собою разумеющимся.

Исходя из вышесказанного, можно сделать следующие выводы.

Во-первых, исследование явления схематизации, а также приме-

нения в произведениях искусства топологических классов изображений и, в частности знаков во всем их многообразии, составляет весьма перспективное направление исследовательской деятельности – именно в силу того, что здесь наблюдается некоторое многостороннее явление, обладающее, однако, определенным внутренним единством, в то время как во многих прежних исследованиях эти моменты рассматривались в разобранном виде.

Во-вторых, создать адекватную картину современного положения дел в изобразительном искусстве не удастся, если оставаться исключительно в рамках традиционного искусствоведческого дискурса. Искусство нельзя понять из самого искусства; здесь востребован междисциплинарный подход, в рамках которого необходимо обращаться и к анализу иерархической системы человеческой активности.

Наконец, в-третьих, при изучении данной многоплановой темы представляется необходимым изучение системных инверсий в иерархиях; при этом и совокупность созданных и создаваемых человеком изображений, и сама изобразительная деятельность человека представляются в виде сложных иерархических систем, в которых и возникают инверсивные отношения. Изучая разнообразные аспекты человеческой деятельности (и художественной культуры, и культурного наследия), мы практически повсеместно встречаемся со сложными иерархическими системами, в которых так или иначе представлены системные инверсии. Последние являются практической реализацией развивающихся противоречий, отражением внутрисистемной динамики, и познать такую динамику без достаточно ясного представления о данной форме системных отношений, по-видимому, невозможно. Применение же анализа системных инверсий позволяет понять роль и место схематизации в меняющейся и развивающейся изобразительной деятельности.

**Список литературы**

1. Дюрер А. Наброски введения к первому варианту трактата о пропорциях // Дневники, письма, трактаты. Т. 2 / пер. с ранневерхненем. Ц.Г. Нессельштраус. Ленинград: Искусство, 1957. С. 26-40.
2. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / сокр. пер. с англ.: В.Н. Самохин. Москва: Прогресс, 1974. 392 с.
3. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. Статьи по теории искусства / пер. с англ.: В.В. Симонов. Санкт-Петербург: Акад. проект, 1999. 393 с.
4. Садомова Н.И. Развитие образного мышления в процессе выполнения графических и живописных краткосрочных изображений на начальном этапе обучения студентов вузов: автореф. дис. ... канд. пед. наук. Москва, 2008. 19 с.
5. Турчин А.С. Философская антропология, вариативный семиозис, психосемиотика // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2022. № 3. С. 159-165.
6. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. Москва: Искусство, 1995. 320 с.
7. Севостьянов Д.А. Человек рисующий: отображение иерархических и инверсивных отношений в графической деятельности. Москва: ИНФРА-М, 2018. 206 с.
8. Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи: очерк основных методов. Москва: Наука, 1980. 288 с.
9. Столяр А.Д. Происхождение изобразительного искусства. Москва: Искусство, 1985. 298 с.
10. Розин В.М. Художественное пространство: исторические типы, схемы организации // Культура и искусство. 2019. № 3. С. 53-64.
11. Бернштейн Н.А. Физиология движений и активность. Москва: Наука, 1990. 494 с.
12. Соколова Е.О. Стилизация как важнейший принцип взаимосвязи натурального и декоративного рисования // Преподаватель XXI век. 2013. № 4. С. 194-203.
13. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранняя классика. Москва: Ладомир, 1994. 540 с.
14. Хогарт У. Анализ красоты / пер. с англ. П.В. Мелкова. Ленинград: Искусство, 1987. 252 с.
15. Меланьин А.А. Схематизация танцевальных поз по методу У. Хогарта // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2016. № 3 (44). С. 102-107.
16. Рощин С.П., Барбашова Н.А. Творческое воображение, сущность содержания // Международный научно-исследовательский журнал. 2019. № 5-2 (83). С. 63-66.
17. Венгер А.Л. Психологические рисуночные тесты. Москва: ВЛАДОС-ПРЕСС, 2002. 160 с.
18. Романова Е.С. Графические методы в практической психологии. Санкт-Петербург: Речь, 2001. 416 с.
19. Маховер К. Проективный рисунок человека. Москва: Смысл, 2000. 154 с.
20. Ковалев А.А. Формализация природы в истории методов обучения изобразительному искусству // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2006. № 2. С. 114-120.

### Сведения об авторе:

**Севостьянов Дмитрий Анатольевич**, доктор философских наук, доцент, доцент кафедры педагогики и психологии Новосибирского государственного медицинского университета

Красный проспект, 52, Новосибирск, 630091  
dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru

Дата поступления статьи: 20.01.2024

Одобрено: 20.08.2024

Дата публикации: 10.10.2024

### Для цитирования:

Севостьянов Д.А. Схематизация в художественном изображении: иерархия и инверсия // Сфера культуры. 2024. № 3 (17). С. 69-80. DOI:10.48164/2713-301X\_2024\_17\_69

УДК 75.04

DOI: 10.48164/2713-301X\_2024\_17\_69

**D.A. Sevostyanov**

Novosibirsk

Novosibirsk State Medical University

dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru

## SCHEMATIZATION IN ARTISTIC PICTURE: HIERARCHY AND INVERSION

The study is devoted to one of the four stages of the picture creation process – schematization. This stage is analyzed from art history, psychophysiological and psychological positions. The place of schematization in the general context of the pictorial process is revealed. The study shows that systemic inversions, in which lower, subordinate components

of pictorial activity acquire a dominant meaning, are observed in the structure of human activity. This is manifested in a number of contemporary art areas.

**Keywords:** contemporary art, pictorial activity, picture schematization, motor construction levels, picture topological classes, hierarchy, system inversion.

### References

1. Dürer, A. (1957) *Nabroskiv vedeniya k pervomu variant traktata o proporciyah* [Sketches of the Introduction to the First Version of the Treatise on Proportions]. *Dnevnik, pis`ma, traktaty`* [Diaries, Letters, Treatises], Vol. 2. Transl. from Early New High German by Ts.G. Nesselstraus. Leningrad: Iskusstvo, 26-40. (In Russian).
2. Arnheim, R. (1974) *Iskusstvoivizual`noevospriyatie* [Art and Visual Perception]. Abridged Transl. from English by V.N. Samokhin. Moscow: Progress. (In Russian).
3. Panofsky, E. (1999) *Smy`sl i tolkovanie izobrazitel`nogo iskusstva. Stat`i po teorii iskusstva* [Meaning and Interpretation of Fine Art. Articles on the Theory of Art]. Transl. from English by V.V. Simonov. Saint-Petersburg: Akademicheskij proekt. (In Russian).

4. Sodomova, N.I. (2008) *Razvitie obraznogo my`shleniya v processe vy`polneniya graficheskix i zhivopisny`x kratkosrochny`x izobrazhenij na nachal`nom e`tape obucheniya studentov vuzov: avtoreferat dissertacii ... kandidata pedagogicheskix nauk* [Development of Image Thinking in the Process of Performing Graphic and Painted Short-Term Images at the Initial Stage of Training of University Students: abstract of PhD thesis in pedagogics]. Moscow. (In Russian).
5. Turchin, A.S. (2022) *Filosofskaya antropologiya, variativny`j semiozis, psixosemiotika* [Philosophical Anthropology, Variable Semiosis, Psychosemiotics]. *Vestnik Ivanovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Gumanitarny`e nauki* [Bulletin of Ivanovo State University. Series: Humanities], No. 3, 159-165. (In Russian).
6. Losev, A.F. (1995) *Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo* [The Problem of a Symbol and Realistic Art]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
7. Sevost`yanov, D.A. (2018) *Chelovek risuyushhij: otobrazhenie ierarxicheskix i inversivny`x otnoshenij v graficheskoy deyatel`nosti* [A Person Drawing: Representation of Hierarchical and Inversive Relationships in Graphic Activity]. Moscow: INFRA-M. (In Russian).
8. Raushenbax, B.V. (1980) *Prostranstvenny`e postroeniyavzhivopisi: ocherkosnovny`x metodov* [Spatial Constructions in Painting: an Essay on the Main Methods]. Moscow: Nauka. (In Russian).
9. Stolyar, A.D. (1985) *Proisxozhdeniei zobrazitel`nogo iskusstva* [The Origin of Fine Art]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
10. Rozin, V.M. (2019) *Xudozhestvennoe prostranstvo: istoricheskie tipy`, sxemy` organizacii* [Art Space: Historical Types, Organization Schemes]. *Kul`tura i iskusstvo* [Culture and Art], No. 3, 53-64. (In Russian).
11. Bernshtejn, N.A. (1990) *Fiziologiya dvizhenij i aktivnost`* [Physiology of Movement and Activity]. Moscow: Nauka. (In Russian).
12. Sokolova, E.O. (2013) *Stilizaciya kak vazhnejshij princip vzaimosvyazi naturnogo i dekorativnogo risovaniya* [Stylization as the Most Important Principle of the Relationship between Natural and Decorative Drawing]. *Prepodavatel` XXI vek* [Teacher the XXI<sup>st</sup> Century], No. 4, 194-203. (In Russian).
13. Losev, A.F. (1994) *Istoriyaantichnoje`stetiki. Rannyyaklassika* [History of Ancient Aesthetics. Early Classics]. Moscow: Ladimir. (In Russian).
14. Hogarth, W. (1987) *Analiz krasoty`* [The Analysis of Beauty]. Transl. form English by P.V. Melkov. Leningrad: Iskusstvo. (In Russian).
15. Melan`in, A.A. (2016) *Sxematizaciya tanceval`ny`x poz pometodu U. Xogarta* [Schematization of Dance Poses according to W. Hogarth's Method]. *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoj* [Bulletin of the Academy of Russian Ballet Named after A.Ya. Vaganova], No. 3 (44), 102-107. (In Russian).
16. Roshhin, S.P., Barbashova, N.A. (2019) *Tvorcheskoe voobrazhenie, sushhnost` soderzhaniya* [Creative Imagination, the Essence of the Content]. *Mezhdunarodny`j nauchno-issledovatel`skij zhurnal* [International Research Journal], No. 5-2 (83), 63-66. (In Russian).
17. Venger, A.L. (2002) *Psixologicheskie risunochny`e testy`* [Psychological Drawing Tests]. Moscow: VLADOS-PRESS. (In Russian).
18. Romanova, E.S. (2001) *Graficheskie metody` v prakticheskoy psixologii* [Graphic Methods in Practical Psychology]. Saint-Petersburg: Rech`. (In Russian).

19. Maxover, K. (2000) *Proektivny`j risunok cheloveka* [Projective Drawing of a Man]. Moscow: Smy`sl. (In Russian).
20. Kovalev, A.A. (2006) Formalizaciya natury` v istorii metodov obucheniya izobrazitel`nomu iskusstvu [Formalization of Nature in the History of Fine Art Teaching Methods]. *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [Izvestia of the Volgograd State Pedagogical University], No. 2, 114-120. (In Russian).

**About the author:**

**Dmitry A. Sevostyanov**, Doctor of Philosophy, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Pedagogy and Psychology of Novosibirsk State Medical University

52 Krasny Ave., Novosibirsk, 630091  
dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru