

МРНТИ 18.07.21  
УДК 75.01

DOI 10.56032/2523-4684.2025.4.16.21

Д. Севостьянов<sup>1\*</sup>

<sup>1</sup> Новосибирский государственный медицинский университет

ORCID ID: 0000-0002-7142-3188

E-mail: [dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru](mailto:dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru)

(Новосибирск, Россия)

## ИСКУССТВО В ЧЕЛОВЕЧЕСКОМ ИЗМЕРЕНИИ

### Аннотация

В статье рассматривается ситуация кризиса в современном изобразительном искусстве. Одна из сторон этого кризиса состоит в том, что в художественном творчестве все более заметным становится участие искусственного интеллекта. Это заставляет обратить внимание на человеческое измерение в изобразительном искусстве. Рукотворные произведения изобразительного искусства представляют собой совокупность следов, оставленных художником на изобразительной поверхности. Анализ этих произведений должен опираться на структуру изобразительной деятельности. В данном исследовании применена модель уровней активности Н.А. Бернштейна. В иерархической системе моторных уровней, задействованных в изобразительной деятельности, возможны системные инверсии, при которых низшие моторики приобретают главенствующее значение. От этого зависят характеристики направлений современного искусства. Создание рукотворных произведений искусства опирается на структуру изобразительной деятельности. Изображения, созданные искусственным интеллектом, формируются помимо этой деятельности и лишь имитируют ее. Классификационное деление рукотворных произведений изобразительного искусства в значительной мере зависит от того, какова отображенная в них структура изобразительной моторики. Могут быть выделены три ресурса выражения индивидуальности при изобразительной деятельности. Это индивидуальный моторный профиль художника, содержательное наполнение его моторных уровней и наличие инверсий в структуре изобразительной моторики. Любое художественное изображение предназначено для человеческого восприятия. Исключение человека из этого процесса лишает смысла создание изобразительной продукции.

### Ключевые слова

изобразительное искусство, современное искусство, структура изобразительной деятельности, иерархия, системная инверсия, искусственный интеллект в искусстве.

### Для цитирования

Севостьянов, Д. 2025. Искусство в человеческом измерении. Научный журнал "Arts Academy", № 4(16): 21-41.

FTAХР 18.07.21  
ЭОЖ 75.01

DOI 10.56032/2523-4684.2025.4.16.21

Д. Севостьянов<sup>1\*</sup>

<sup>1</sup>Новосібір мемлекеттік медицина университеті

ORCID ID: 0000-0002-7142-3188

E-mail: [dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru](mailto:dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru)

(Новосібір, Ресей)

## АДАМ ӨЛШЕМІНДЕГІ ӨНЕР

### Аннотация

Мақалада қазіргі бейнелеу өнеріндегі дағдарыстық жағдай қарастырылған. Бұл дағдарыстың бір қыры – жасанды интеллекттің көркем шығармашылыққа қатысуы барған сайын байқала бастады. Бұл бейнелеу өнеріндегі адам жағына назар аударуға мәжбүр етеді. Қолдан жасалған бейнелеу өнерінің туындылары суретшінің бейне бетінде қалдырған іздерінің жиынтығын білдіреді. Бұл жұмыстарды талдау бейнелеу әрекетінің құрылымына негізделуі керек. Бұл зерттеуде Н.А. Бернштейннің белсенділік деңгейлерінің моделі пайдаланылады. Бейнелеу қызметіне қатысатын қозғалтқыш деңгейлерінің иерархиялық жүйесінде төменгі моторикалар басым болатын жүйелік инверсиялар мүмкін. Қазіргі заманғы өнер бағыттарының сипаттамалары осыған байланысты. Жасанды өнер туындыларын жасау бейнелеу әрекетінің құрылымына негізделген. Жасанды интеллект жасаған кескіндер осы әрекеттен басқа қалыптасады және тек оған еліктейді. Бейнелеу өнерінің қолдан жасалған туындыларының жіктелуі көбінесе оларда бейнелеу моторикасының құрылымы қандай болатындығына байланысты. Бейнелеу қызметі кезінде даралықты білдірудің үш ресурсы бөлінуі мүмкін. Бұл суретшінің жеке мотор профилі, оның мотор деңгейлерінің мазмұнды толтырылуы және бейнелеу моторикасының құрылымында инверсиялардың болуы. Кез-келген көркем сурет адамның қабылдауына арналған. Адамды осы процестен шығару бейнелеу өнімін жасаудың мағынасын жояды.

### Түйінді сөздер

бейнелеу өнері, қазіргі заманғы өнер, бейнелеу қызметінің құрылымы, иерархия, жүйелік инверсия, өнердегі жасанды интеллект.

### Дәйексөз үшін

Севостьянов, Д. 2025. Адам өлшеміндегі өнер. Arts Academy ғылыми журналы. № 4(16). 21-41.

IRSTI 18.07.21  
UDC 75.01

DOI 10.56032/2523-4684.2025.4.16.21

D. Sevostyanov<sup>1\*</sup>

<sup>1</sup>Novosibirsk State Medical University

ORCID ID: 0000-0002-7142-3188

E-mail: [dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru](mailto:dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru)

(Novosibirsk, Russia)

## ART IN THE HUMAN DIMENSION

### Annotation

*The article examines the crisis situation in contemporary fine arts. One aspect of this crisis is that the participation of artificial intelligence in artistic creativity is becoming increasingly noticeable. This makes us pay attention to the human dimension in the visual arts. Hand-made works of fine art represent a set of traces left by the artist on the surface of the image. The analysis of these works should be based on the structure of the visual activity. In this study, the activity levels model of N.A. Bernstein is used. In the hierarchical system of motor levels involved in visual activity, systemic inversions are possible, in which lower motor skills acquire a dominant significance. The characteristics of the directions of contemporary art depend on this. The creation of handmade works of art relies on the structure of visual activity. Images created by artificial intelligence are formed outside of this activity and only imitate it. The classification of hand-made works of fine art largely depends on the structure of fine motor skills depicted in them. Three resources for expressing individuality in visual activities can be identified. These are the artist's individual motor profile, the content of their motor levels, and the presence of inversions in the structure of their visual motor skills. Any artistic image is intended for human perception. Excluding humans from this process makes the creation of artistic products meaningless.*

### Key words

*fine art, contemporary art, structure of fine art activity, hierarchy, systemic inversion, artificial intelligence in art.*

### Cite

Sevostyanov, D. 2025. Art in the human dimension. Arts Academy Academic Journal, no. 4(16): 21-41.

**Введение.** В настоящее время, как это неоднократно описывали различные авторы, искусство находится в состоянии перманентного кризиса. Одной из сторон этого кризиса стало все более значительное использование искусственного интеллекта при создании изображений. Целью данного исследования является выявление тех особенностей, которыми отличается рукотворное художественное изображение. Проблема, которую при этом приходится рассматривать, состоит в противоречии между, казалось бы, безграничными возможностями искусственного интеллекта, с одной стороны, и очевидной самоценностью рукотворных изображений – с другой стороны. Новизна предпринимаемого здесь исследования состоит в использовании при сравнительном анализе таких изображений структуры изобразительной деятельности.

Итак, судя по публикациям последних лет, слово «кризис» стало наиболее распространенной характеристикой статуса современного искусства (Roberts 2011). Кризис искусства имеет, помимо сугубо культурного, и экономическое измерение (Mazzucato, O'Connor, and Bennett 2025), поскольку произведение искусства, помимо всего прочего – товар на рынке, а рынок этот в наше беспокойное время подвержен существенным потрясениям и

провалам. Данное состояние растянулось на многие десятилетия; однако и внутри него прослеживается определенная динамика. Таким образом, кризисное состояние представляет собой ситуацию противоречивого, драматичного, но непрерывного движения. Это не простое количественное накопление элементов художественной культуры, каким оно было бы в период относительной стабильности. Это развитие, но сопровождающееся метаниями из крайности в крайность, с отступлениями и возвратами к пройденному, с возникновением как перспективных, так и мертворожденных культурных явлений.

Знаменем кризиса стали в свое время многочисленные модернистские течения (Лифшиц и Рейнгардт 1967), одна классификация которых уже представляет немалые трудности. Существует, например, деление подобных течений на «аполлонический авангард», последователи которого кажутся приверженцами строгих пифагорейских принципов порядка, и «дионисийский авангард», нападающий на принятые идеи «хорошей формы» (Elder 2008). Впрочем, попытка такой классификации, обращенная к модели культурных явлений из совершенно иной эпохи, походит на стремление влить молодое вино в старые мехи: и мехи разорвутся, и вино пропадет. В

частности, отмечается, что некоторые художники работали одновременно в рамках обоих таких направлений. Нужны, очевидно, иные основания для подобных классификаций.

Весь массив современного искусства (современного, если следовать нынешней англоязычной терминологии, не в смысле «modern», а в смысле «contemporary», то есть современного не по принадлежности к определенному периоду, а по пребыванию в одном с нами временном отрезке) пронизан грандиозным количеством аллюзий к ранее созданному и прежде осмысленному. В результате нынешнее состояние искусства таково, что накопленный мир прежних произведений стал значительно более важен в художественной практике, чем непосредственный контакт с какой бы то ни было еще (действительной ли, фантастической) реальностью. Данная ситуация характерна для эпохи постмодерна.

**Материалы и методы исследования.** Представленное здесь исследование основывается на междисциплинарном подходе, включающем в себя, среди прочего, обращение к нейронауке – появился даже термин «нейроэстетика» (Skov и Nadal 2020). Согласно принятому здесь подходу, художественное изображение предстает перед нами как совокупность следов, целенаправленно оставленных художником на изобразительной

поверхности. Мы рассматриваем произведение изобразительного искусства именно как результат человеческой деятельности. Поэтому нам следует прийти к простой мысли, что единственным реальным инструментом в работе художника является его собственная нервная система, и, следовательно, для раскрытия природы художественного изображения необходимо обратиться к ее функциональной структуре. К счастью, эта структура достаточно хорошо изучена. Концептуальной основой в этом случае может служить теория уровней моторного построения, разработанная выдающимся российским (советским) нейрофизиологом Николаем Александровичем Бернштейном (Бернштейн 1990).

В соответствии с данной концепцией, весь спектр человеческих моторик (от самых простых до сложнейших, включающих движение мысли) подразделяется на ряд уровней моторного построения (УМП), каждый из которых объединяет совокупность равных или сопоставимых по сложности движений. Эти уровни образуют иерархическую систему, где низшие по сложности УМП занимают подчиненную позицию, в то время как наиболее сложные УМП эту иерархию возглавляют. УМП – понятие отнюдь не умозрительное. Представленный в нем набор движений обеспечивается конкретными (хорошо известными)

структурами нервной системы, и каждый такой уровень обладает собственным, обеспечивающим его деятельность исполнительным и сенсорным аппаратом. Появление более сложных УМП на базе более простых происходило в свое время по ходу эволюционного развития.

Обычно каждый УМП реализует лишь какой-либо отдельный компонент двигательного акта. В том или ином целостном двигательном акте, как правило, бывает задействовано несколько УМП одновременно. Изобразительная же деятельность примечательна тем, что в ней принимают участие все без исключения УМП – если речь идет о создании рукотворных изображений. Если же изображения создаются с помощью технических средств, например, фотографическим путем, либо при помощи цифровых технологий – тогда структура моторики в изобразительной деятельности существенным образом меняется, и некоторые УМП могут из нее выпадать.

Итак, рассмотрим (предельно кратко и схематично), как проявляется действие различных УМП в изобразительной деятельности. Низший уровень (его принято обозначать литерой А) отвечает в этом случае за тонус рисующей руки. От него зависит такая характеристика, как нажим, а также, например, произвольные отклонения изображенной фигуры от вертикали.

Данный уровень не управляется зрением. С функциональной точки зрения он слеп. Самостоятельные движения, которые он способен совершать, крайне немногочисленны и примитивны. Однако уровень А служит необходимым фундаментом для вышележащих уровней, которые стали бы беспомощны без его нормального функционирования.

Уровень В представляет в этом отношении намного больший интерес. Вообще этот уровень, без которого никакое реальное движение невозможно, обеспечивает синергии, то есть одновременные и синхронные сокращения мышечных групп, и ритмические, повторяющиеся движения (в изобразительной деятельности это, например, штриховка). Но самая главная роль данного уровня не в этом; благодаря ему протяженные элементы изображения (линии, контуры, мазки) приобретают выразительные (и притом индивидуальные) свойства (Ruohan, Syuhailabinti Mokhtar, and Fauzi bin Sedon 2024). Исследования мазков, их экспрессивных свойств получили в настоящее время широкое распространение (Lui 2021).

Мазки как выразительное средство изобразительного искусства привлекают настолько большое внимание, что становятся зачастую объектом сознательной имитации (Li Jin, Harun, and NurFirdaus Nasir 2024).

Данный уровень также не пользуется зрительным контролем и

способен проявлять свои собственные свойства только в тех условиях, когда, условно говоря, изображение создает «рука», а не «глаз» художника. При исполнении изобразительного акта зрительный контроль на время ослабевает, но он становится необходимым, когда требуется санкционировать сохранение на картине созданного таким образом элемента, отображающего собой живое движение. Если же в процессе создания данного произведения используется постоянный, скрупулезный зрительный контроль, то уровень В не сможет проявить присущих ему собственных свойств. Важно, что проявления моторной экспрессии не подлежат вербализации и фактически не осознаются. Они воспринимаются автором лишь как готовый результат моторного акта. При этом во многих современных публикациях творческий процесс представляется именно как осознаваемый (Lloyd-Cox, Pickering, and Bhattacharya 2022; Rex and Dan 2023; Smith and Beda 2023).

Уровень С осуществляет перемещение тела на расстояния, превышающие его собственные размеры. В изобразительной деятельности он позволяет реализовать сходство изображенного с изображаемым, а кроме того, создать композиционное решение картины, разместив изображаемые объекты в ее условном пространстве. Этот уровень опирается, среди прочего, на

зрительный контроль (и использует его в полной мере).

Уровень D (иначе обозначаемый как уровень предметных действий) осуществляет операции с орудиями труда, что, конечно, актуально в изобразительной деятельности. Но, кроме того, в самом контексте этой деятельности данный УМП позволяет производить схематизацию изображения, его упрощение с оставлением лишь самых основных, узнаваемых черт. Такие изображения, с большей или меньшей степенью схематизации, относятся к тому или иному топологическому классу. Так, например, изображение топологического класса «человек» может быть создано с полным фотографическим соответствием, а может быть схематизировано до самого примитивного уровня, может строиться из палочек и овалов, но все равно оно будет опознано как «человек». Помимо прочего, уровень D осуществляет операции со знаками. Под знаками подразумеваются фигуры (объекты), которые несут в себе функцию означающего по отношению к какому-либо означаемому; но собственным значением за пределами этой функции они не обладают.

Наконец, высшую позицию в этой иерархии занимает уровень E, обеспечивающий действия с символами. Символ в данном случае – объект или образ объекта, обладающий собственным бытием и значением, а кроме того, несущий и

функцию означающего по отношению к какому-либо внешнему означающему. По существу, человеческое мышление есть совокупность символических операций, и если бы данный уровень работал в одиночестве, то все и сводилось бы только к движению мысли. Но когда к нему в качестве исполнителей подключаются нижележащие уровни, то возникает возможность реальной деятельности – в том числе и деятельности изобразительной.

Уровень  $E$  неоднороден: Н.А. Бернштейн указывал, что этот УМП может быть подразделен на отдельные подуровни. Он обозначал их как  $E_1$ ,  $E_2$ ,  $E_3$ . В содержательном отношении, применительно к изобразительной деятельности, эти подуровни могут быть обозначены следующим образом.

Первый подуровень  $E_1$  может трактоваться как совокупность обиходных символов, в которых реализуется сама возможность оперировать означаемым, ролью которого наделен какой-либо реальный или вымышленный объект. В частности, данный подуровень в обязательном порядке, по умолчанию, реализуется в изобразительной деятельности. Это происходит уже просто потому, что любое изображение, во-первых, существует как особая, самостоятельная, сделанная вещь, а во-вторых,

обозначает нечто, чему оно само, как вещь, не тождественно.

Более высокую позицию в этой иерархии занимает подуровень  $E_2$ , который содержит в себе совокупность социальных (культурных) символов. Накопленные (не порознь, а в составе единой системы), эти символы образуют тело культуры. Человек как существо социальное разумен постольку, поскольку он к этим символам приобщен. В произведениях искусства такие символы непременно находят отображение. Юнгианские архетипы, в частности, могут быть отнесены именно к этой категории символов, также как и, например, религиозные христианские символы (Martin 2023). Сюда же следует отнести характерные изображения (орнаменты), составляющие, скажем, национальную или религиозную (исламскую) традицию (Ақсаова and Sungur 2024). Но и этим дело не исчерпывается.

Чтобы субъект, создающий изображения, имел основание называться не ремесленником, а художником, он должен не только использовать в своей работе те символы, которые были еще до него введены кем-либо в культурный контент, но и создавать собственные, только ему присущие, и в то же время узнаваемые символы. Разумеется, такие символы должны опираться на уже существующий контекст культуры, для чего их автору необходима и

инкультурация, и своего рода культурное чутье; однако вместе с тем они несут в себе и отпечаток личности их создателя. Если символы предыдущего уровня ( $E_2$ ) относятся к прошлому, то эти, высшие на данный момент в иерархии символы уровня  $E_3$  призваны творить будущее культуры (Севостьянов 2025).

Знание иерархической системы УМП может рассматриваться как необходимый фундамент для изучения рукотворных (и всяких иных) художественных изображений. Однако этой традиционной схемы в данном случае недостаточно. Дело в том, что в рассматриваемой иерархии (как и в любых других сложных иерархических системах) возможно развитие системных инверсий, или инверсивных отношений (Севостьянов 2015). До настоящего времени учение о системных инверсиях остается недостаточно проработанным. Имеется множество предметных областей, в которых проявления системных инверсий еще только нуждается в изучении. Изобразительная деятельность человека является ярким тому примером.

Инверсия представляет собой форму отношений в системе, когда некоторый низший, подчиненный элемент приобретает в рассматриваемой иерархии главенствующее значение, хотя формально и продолжает пребывать в своем прежнем невысоком

иерархическом статусе. Иначе говоря, это форма проявления противоречия в системе. В данном случае речь идет о том, что низшие иерархические уровни в системе человеческой активности (по Н.А. Бернштейну) при определенных условиях способны приобретать ведущие свойства, и это особенно наглядно проявляется именно в изобразительной деятельности.

Пока в данной моторной иерархии сохраняются первоначальные, базовые иерархические отношения (обозначаемые как отношения ордера), активность высшего УМП, задействованного в том или ином движении, осознается, а активность подчиненных, служебных уровней – нет. Они действуют за пределами актуального сознания. Это нужно для того, чтобы не перегружать сознание человека второстепенной информацией.

Однако в случае, когда в данной системе развивается инверсия, главным становится уже формально подчиненный уровень. Высшие УМП (в частности, уровень  $E$ ) при этом лишь поставляют ему материал. Так, уровень  $B$  становится ведущим в работах экспрессионистов (например, Пауля Клее (1879–1940) или Эрнста Людвиг Кирхнера (1880–1938)), а уровень  $C$  главенствует в произведениях фотореалистов (Ihringová 2022) – тут примером могут служить работы таких художников, как Игаль Озери (р. 1958) или Дмитрий

Цукан (р. 1988). И в том, и в другом случае низшие УПМ, в результате системной инверсии, приобретают особое, фактически лидирующее значение. Символическое значение изображенного становится здесь второстепенным: главное – отражены ли в изображении эмоционально заряженные двигательные акты художника (если речь идет об экспрессионизме)? С абсолютной ли точностью воспроизведено изображение столь трудного для запечатления объекта (если здесь представлен фотореализм)?

Приведем еще один пример: «Голубь мира», изображенный в свое время Пабло Пикассо (1881–1973), несет в себе следы моторной экспрессии (уровень В). Он стал весьма узнаваемым символом, собственным вкладом Пикассо в культуру (то есть занял позицию в подуровне E<sub>3</sub>). Системная инверсия в данном случае не только стала пережитым фактом, она практически уже разрешилась: «Голубя мира» никто уже не считает одним лишь только проявлением чьих-то низших изобразительных моторик, он занял достойное место в ряду других символов, составляющих, как уже сказано, тело культуры.

Наличие (или отсутствие) системных инверсий в изобразительной моторике художника обусловлено главным образом тем, к какой художественной школе (или направлению) может быть отнесено его творчество. Если здесь «принято»

наличие данной инверсии, то эта инверсия аккуратно воспроизводится всеми последователями данного художественного направления.

### **Обзор литературы по теме.**

Попытки структурного анализа изобразительного искусства (и шире – «изящных искусств»), нацеленные на оценку современного состояния изобразительной деятельности через призму прошлого, предпринимались неоднократно. При рассмотрении данной темы следует прежде всего обратиться к классическим исследованиям по данной тематике. В этом отношении заслуживают внимание работы Генриха Вёльфлина, в которых рассматривался, в частности, вопрос о соотношении линейности и живописности в художественном изображении (Вёльфлин 2009). Чтобы составить представление об истоках современной ситуации в сфере искусств, необходимо обратиться и к концепции циклического развития изящных искусств, представленная выдающимся американским социологом русского происхождения Питиримом Сорокиным (Сорокин 1992). Согласно его взглядам, в развитии искусства происходит закономерная смена стадий. Друг друга сменяют идеациональная стадия, затем идеалистическая стадия, после нее наступает чувственная стадия. Сейчас, в эпоху постмодерна, наблюдается завершающая стадия этого цикла – эклектическая стадия,

после которой следует ожидать наступление новой идеациональной стадии. Здесь речь идет не только о содержательном наполнении произведений изобразительного искусства в разные времена, но и о смене концепций художественной формы, характерной для каждой такой стадии.

Для оценки современного состояния искусства также невозможно оставить без упоминания работы, посвященные морфологическим исследованиям искусства. Здесь следует обратиться к трудам И.И. Иоффе (Иоффе 1933), а также его ученика и последователя М.С. Кагана (Каган 1972).

Однако современная ситуация привносит в существование искусства такие изменения, вследствие которых знание этих классических трудов уже становится недостаточным. Ныне мы живем в цифровом мире. Результатом этого стало, в частности, усугубление ранее уже развившейся постмодернистской тенденции. В настоящее время произведения изобразительного искусства лишь в довольно редких случаях воспринимаются зрителем непосредственно в музейных или выставочных залах; в основной своей массе такие произведения становятся доступны заинтересованной публике в виде электронных изображений. Альбомные репродукции, некогда весьма востребованные, теперь также отошли на второй план. При анализе

данной ситуации требуется принять во внимание эмпирические работы современных исследователей.

Это важная, но теперь уже вовсе не главная характеристика современной художественной культуры. Цифровой мир в настоящее время, как известно, позволяет не только сохранять изображения и делать их общедоступными, но и предоставляет возможность заново их создавать. Цифровые технологии находят применение не только при реализации замысла, но и при его формировании (Ametordzi 2024). Все чаще цифровые технологии используются для создания изображений, имитирующих произведения искусства, при помощи специальных алгоритмов, уже фактически без человеческого участия (Gangadharbatla 2021; Atalay 2023). Эти технологии бросают вызов традиционным представлениям об авторстве, оригинальности и интеллектуальной собственности (Kutanova 2025). Указывается, что люди ныне не в состоянии надежно идентифицировать источник таких «произведений искусства», хотя и отдают явное предпочтение «человеческому» искусству, воспринимая от него больше положительных эмоций (Samo and Highhouse 2023) Встает закономерный вопрос: какое место занимают (или достойны занимать) подобного рода изображения в общекультурном контексте, и как нам теперь следует

оценивать традиционное, рукотворное искусство?

### **Результаты исследования.**

Вышеизложенное позволяет прийти к заключению о том, что для анализа рукотворных изображений следует ориентироваться на реальные формы изобразительной деятельности, проявляющиеся в иерархической системе УМП. Результаты активности этих уровней находят отображение в любом рукотворном изображении. Если же при использовании искусственного интеллекта изображение представляет собой имитацию произведения живописи или художественной графики, то такого отображения не происходит. Имитируются внешние, формальные характеристики изображения, но не его действительная структура. Задействованными, по существу, в этом случае остаются лишь высший уровень E и также уровень D, поскольку при создании подобных изображений все-таки востребованы инструментальные действия. Действие же всех других УМП, если и происходит, то уже совершенно отстраненно от изобразительной деятельности как таковой.

Структура реального рукотворного изображения отражает в себе несколько моментов, которые присущи его автору и могут служить опосредованным отображением его личности, хотя на практике не всегда реально осуществляют это. Так, например, собственные свойства

уровня В в структуре изобразительной моторики проявляются, как уже говорилось, только в том случае, когда в процессе создания изображения отсутствует постоянный и скрупулезный зрительный контроль, который иногда с негативной интонацией называют «ползанием по натуре». Нередко случается так, что при изучении художественного наследия того или иного живописца мы обнаруживаем явные и эмоционально насыщенные следы выразительной моторики только в набросках и этюдах, но совершенно не видим их в «готовых» работах. Примером этого могут служить работы выдающегося художника-баталиста Василия Васильевича Верещагина (1842–1904); его законченные работы не включают тех проявлений выразительной моторики, которые можно видеть в этюдах, составляющих часть его творческого наследия.

Как было показано выше, создание подлинных, рукотворных произведений искусства опирается на структуру изобразительной деятельности. Изображения, созданные через искусственный интеллект, в основном, формируются помимо этой деятельности и лишь имитируют ее, опираясь на некоторую накопленную совокупность реальных изображений. Однако следует помнить, что роль имитационного воспроизведения изображений этим не ограничивается.

Более или менее сходные с оригиналом имитации того или иного индивидуального изобразительного стиля можно видеть и во многих рукотворных изображениях. Такое явление, как эпигонство, существует в мире искусства, по-видимому, еще с тех времен, когда искусство как таковое только зарождалось. Более того, существование эпигонства было предрешено с того момента, когда в изобразительном искусстве появились учителя и ученики. Ученик волевым наследовал изобразительную манеру своего учителя, отступая таким образом от проявления в изобразительной деятельности характерных свойств собственной индивидуальности. А с тех пор, когда сформировался и начал функционировать рынок произведений искусства, эпигонство стало осознанным способом обеспечить собственным произведениям устойчивый спрос. Среди произведений современных художников такие ориентированные на хороший спрос изображения составляют, если и не абсолютное большинство, но все же весьма заметную часть. Так, например, мода на «примитив» порождает огромное количество подражаний примитивизму, которыми буквально переполнены современные художественные салоны (сюда можно отнести, например, работы Елены Фигуриной (р. 1955)). Все эти моменты необходимо учитывать при анализе

проявления в изобразительной деятельности тех или иных моторных уровней. Но если в рукотворных изображениях эпигонство остается в принципе побочным, хотя и весьма распространенным фактором, то в произведениях искусственного интеллекта оно фактически возведено в принцип. Искусственный интеллект не создает нового, он перелицовывает старое.

Итак, классификационное деление рукотворных произведений изобразительного искусства в значительной мере зависит от того, какова отображенная в них структура изобразительной моторики. Выше уже упоминалось условное деление авангардного искусства на «аполлонический авангард» и «дионисийский авангард». Если и поскольку такое деление вообще имеет смысл, то «аполлонический авангард» непременно предполагает в действующем моторном профиле весьма активное участие уровня С, в то время как реализация уровня В будет подавлено и едва ли приобретет заметное значение. И напротив, «дионисийский авангард», названный так за сходство с физическими проявлениями темного и хтонического природного божества, опирается на низшие моторики (главным образом – на уровень В), выпуская на свободу подавляемые в обычных обстоятельствах эмоциональные проявления. В данном случае приведенное

здесь классификационное противопоставление составляет вовсе не догму, а лишь отправную точку для дальнейшей работы, при которой за основу будет взято реальное соотношение моторных уровней в изобразительной деятельности субъекта.

Примечательно, что эти эмоциональные проявления, заключенные в изобразительных проявлениях низших моторик, сугубо невербальны – и не подлежат вербализации. Они составляют содержание, которое было порождено задолго до того, как человек обрел речь. Мало того, речь как таковая реализуется лишь на высших уровнях моторного построения, и таким образом, вербализация функционально разобщена с моторной экспрессией. Тем самым основа для классификационных делений современного искусства приобретает еще одно измерение.

**Обсуждение результатов.** Выше было приведено сопоставление различных попыток структурного анализа художественных картин. Представляется, что такой анализ приобретает адекватный характер в том случае, если он базируется на реальной структуре изобразительной деятельности и на иерархическом строении моторики художника. Чтобы в достаточной мере оценить возможности анализа изобразительной моторики в рукотворных изображениях, нам

следует выделить ресурсы, благодаря которым в произведениях изобразительного искусства может проявляться человеческая индивидуальность.

В учении Н.А. Бернштейна о моторных уровнях весьма значимое место приобретает такое понятие, как индивидуальный моторный профиль субъекта (в данном случае – художника). Совокупность УМП, задействованных в его моторике (в широком смысле этого слова) может быть метафорически представлена в виде лестницы, но только у этой лестницы все ступеньки имеют разную, только этому субъекту присущую высоту. Это составляет структуру человеческих задатков. Проявляться такие задатки могут по-разному, но их реальный совокупный результат виден в художественном изображении.

Задатки, как известно, носят врожденный характер; однако их и можно, и должно развивать. Человек может предпринимать действия и за пределами отведенного ему природой моторного профиля, но на этом пути он встретит значительные трудности, которых не испытывал бы субъект, к ним не предрасположенный. Приведем аналогию: для человека, не обладающего хорошим музыкальным слухом, невероятно трудно было бы освоить профессию музыканта, не говоря уж о том, чтобы преуспеть в ней. Обладая известной свободой в том, следовать ли в изобразительной

деятельности своему природному моторному профилю или вступать в противоречие с ним, художник, тем не менее, обычно тяготеет к реализации наличествующих моторных задатков. Конечно, возможны отдельные художественные эксцессы (в результате которых, например, художники, приверженные к действиям в рамках «дионисийского авангарда», склонялись временами к «аполлоническому», и наоборот). Но трудно представить себе художника, который на протяжении всей своей творческой карьеры только тем бы и занимался, что старательно подавлял бы свой собственный моторный профиль, подражая некоторому чуждому образцу.

Другой источник уникальности в изобразительной деятельности заключается в содержательном наполнении отдельных моторных уровней. Это наполнение зависит от собственного сенсорного и моторного опыта, накопленного данным человеком на протяжении его жизни.

Третий ресурс индивидуализации изобразительной деятельности указывался ранее. Это характер и само наличие (или отсутствие) инверсий в системе изобразительной моторики. Как уже говорилось, применение модели изобразительной деятельности, при которой некоторый низший УМП приобретает главенствующее значение, становится «узаконенным» в рамках отдельных художественных направлений (таким

образом, например, произведение художника-фовиста можно буквально с первого взгляда отличить от картины сюрреалиста – вне зависимости от того, что, собственно, изображено на этих картинах).

Разумеется, эти три ресурса действуют не независимо друг от друга, а в постоянном и тесном взаимодействии. Так, работая в сообществе художников, принадлежащих к какой-либо конкретной школе, вступившие в это сообщество неопиты приобретают соответствующий сенсорный и деятельностный опыт, которым и наполняется содержание их изобразительной моторики. Содержание же это более или менее успешно накапливается в зависимости от структуры моторных задатков. Наконец, если структура задатков будущего художника решительно не соответствует требованиям школы, к которой он было примкнул, то велика вероятность, что он вскорости с данным сообществом расстанется и найдет себе другое, или даже сам станет основоположником какого-либо нового направления в изобразительном искусстве.

**Заключение.** Практическое значение данной работы состоит в том, что она позволяет на реальной основе осуществлять оценку возможностей искусственного интеллекта при создании изображений. Каким бы способом ни создавалось художественное

изображение, оно так или иначе предназначается для человеческого восприятия. Мы можем прибегнуть к услугам искусственного интеллекта при распознавании образов и анализе произведений искусства. Мы можем также при посредстве того же искусственного интеллекта создавать внешне правдоподобные имитации художественных изображений. Но человек, как творческий и воспринимающий субъект, в любом случае остается в пределах данной системы.

Конечно, можно представить себе такую конечную стадию цифровизации художественного творчества, когда изображение создается нейросетью только и исключительно для того, чтобы его затем анализировал искусственный интеллект, человек же за ненадобностью оказался как бы вообще вытеснен за пределы данного процесса. Но тогда и сам процесс стал бы излишним и попросту никому не нужным. В нем не осталось бы живой человеческой личности, у которой художественное изображение способно пробуждать те или иные эстетические эмоции. А, следовательно, и полученная таким

образом изобразительная продукция перестала бы быть художественным изображением, и упразднилась бы сама цель ее создания.

Если же вести речь именно о человеческом измерении изобразительного искусства, то при изучении результатов изобразительной деятельности необходимо опираться на структурные компоненты, составляющие ее естественную основу. Примерами здесь могут служить и произведения экспрессионистов, опирающихся на выразительную моторику, и работы ныне практикующих гиперреалистов, которые этого свойства полностью лишены, и картины современных последователей примитивизма, в которых ключевая роль достается схематизации изображений. Применение модели системных инверсий к иерархии моторных уровней – необходимое условие для того, чтобы структура человеческой активности, в целом, структура изобразительной деятельности, в частности, и структура художественных изображений, в особенности, была доступна адекватному анализу и объективной оценке.

#### **Список использованных источников:**

1. Бернштейн, Н.А. 1990. *Физиология движений и активность*. Москва: Наука.
2. Вельфлин, Г. 2009. *Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве*. Москва: В. Шевчук.
3. Иоффе, И.И. 1933. *Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления*. Ленинград: ОГИЗ; Ленизогиз.

4. Каган, М.С. 1972. *Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства*. Ленинград: Искусство.
5. Лифшиц, М.А., и Л.Я. Рейнгардт. 1967. *Кризис безобразия: от кубизма к поп-арт*. Москва: Искусство.
6. Севостьянов, Д.А. 2015. *Противоречие и инверсия*. Новосибирск: ИЦ НГАУ «Золотой колос».
7. Севостьянов, Д.А. 2025. «Символы и знаки в живописи: иерархия и инверсии.» *Обсерватория культуры* 22 (1): 76–84. <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2025-22-1-76-84>.
8. Сорокин, П.А. 1992. «Кризис изящных искусств.» *Человек. Цивилизация. Общество*, 435–462. Москва: Политиздат.
9. Akçaoğlu, A., and M. Sungur. 2024. “A Contemporary Interpretation of Abstraction and Creativity Through Islamic Patterns in Design Education: Interior Architecture Studio Experience.” *International Design and Art Journal* 6 (1): 43–53.
10. Ametordzi, Sylvanus, and Folasayo Enoch Olalere. 2024. “The Effect of Digital Technology on Graphic Design Ideation Output.” *IDA: International Design and Art Journal* 6 (1): 144–156.
11. Atalay, Mustafa Cevat. 2023. “Evaluation of Artificial Intelligence and Aesthetics Based on Van Gogh’s *Starry Night* Painting [Yapay zekâ ve estetiğinin Van Gogh’un *Yıldızlı Gece* tablosu üzerinden değerlendirilmesi].” *IDA: International Design and Art Journal* 5 (2): 278–291.
12. Bruse Elder, R. 2008. *Harmony + Dissent. Film and Avant-garde Art Movements in the Early Twentieth Century*. Canada: Wilfrid Laurier University Press.
13. Gangadharbatla, H. 2021. “The Role of AI Attribution Knowledge in the Evaluation of Artwork.” *Empirical Studies of the Arts* 0 (0): 1–19. <https://doi.org/10.1177/0276237421994697>
14. Ihringová, K. 2022. “The Principles of American Photorealism: From Photographs to Paintings.” *European Journal of Media, Art & Photography* 10 (1): 66–73.
15. Jung, Rex E., and Dan R. Hunter. 2023. “A Call to More Imaginative Research into Creative Achievement.” *Creativity Research Journal* 35 (3): 354–368. <https://doi.org/10.1080/10400419.2022.2143094>
16. Kutanova, D. 2025. “The Use of Generative Graphics in Graphic Design: Aesthetics and Ethics.” *Journal of Arts & Humanities* 14 (2): 1–9.
17. Li Jin, E., A. Harun, and M. NurFirdaus Nasir. 2024. “Exploring the Enchanting Fusion of Brush Style Animation and Chinese Ink Painting in Modern Filmmaking.” *International Journal of Academic Research in Business and Social Sciences* 14 (2): 1094–1103. <https://doi.org/10.6007/IJARBS/v14-i2/20792>
18. Liu, F. 2021. “Analysis of the Development and Aesthetic Characteristics of Oil Painting Strokes Based on Visual Importance.” *2021 7th International Seminar on Education, Arts and Humanities (ISEAH 2021)*. <https://www.webofproceedings.org/...https://doi.org/10.25236/iseah.2021.001>
19. Lloyd-Cox, James, Alan Pickering, and Joydeep Bhattacharya. 2022. “Evaluating Creativity: How Idea Context and Rater Personality Affect Considerations of Novelty

- and Usefulness.” *Creativity Research Journal* 34 (4): 373–390. <https://doi.org/10.1080/10400419.2022.2125721>.
20. Martin, P. 2023. “Symbols and Archetypes in Visionary Art: An Orthodox Dialogue with C. G. Jung.” *International Journal of Orthodox Theology* 14 (1): 9–44.
21. Mazzucato, Mariana, Justin O’Connor, and Toby Bennett. 2025. “The Art of the Public: Cultural Economy and Cultural Policy.” *Journal of Cultural Economy* 18 (4): 614–627. <https://doi.org/10.1080/17530350.2025.2492594>.
22. Roberts, D. 2011. *The Total Work of Art in European Modernism*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
23. Ruohan, L., E. Syuhailabinti Mokhtar, and M. Fauzi bin Sedon. 2024. “Visual Observation and Visual Analysis on the Expressive Lines as a Self-emotion in Artist’s Paintings.” *International Journal of Academic Research in Progressive Education and Development* 13 (1): 2464–2478. <https://doi.org/10.6007/IJARPED/v13-i1/20938>
24. Samo, A., and S. Highhouse. 2023. “Artificial Intelligence and Art: Identifying the Aesthetic Judgment Factors That Distinguish Human- and Machine-generated Artwork.” *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. <https://doi.org/10.1037/aca0000570>
25. Skov, M., and M. Nadal. 2020. “A Farewell to Art: Aesthetics as a Topic in Psychology and Neuroscience.” *Perspectives on Psychological Science* 15 (3): 630–642. <https://doi.org/10.1177/1745691619897963>
26. Smith, Steven M., and Zsolt Beda. 2023. “Unconscious Work Doesn’t Work.” *Creativity Research Journal* 35 (3): 369–379. <https://doi.org/10.1080/10400419.2023.2189358>

## References:

1. Bernshtein, N. A. 1990. *Fiziologiya dvizhenii i aktivnost’*. Moskva: Nauka. (In Russ.).
2. Věřflin, G. 2009. *Osnovnye ponyatiya istorii iskusstv. Problema evolyutsii stilya v novom iskusstve*. Moskva: V. Shevchuk. (In Russ.).
3. Ioffe, I. I. 1933. *Sinteticheskaya istoriya iskusstv. Vvedenie v istoriyu khudozhestvennogo myshleniya*. Leningrad: OGIz; Lenizogiz. (In Russ.).
4. Kagan, M. S. 1972. *Morfologiya iskusstva: Istoriko-teoreticheskoe issledovanie vnutrennego stroeniya mira iskusstva*. Leningrad: Iskusstvo. (In Russ.).
5. Lifshits, M. A., and L. Ya. Reingardt. 1967. *Krizis bezobraziya: ot kubizma k pop-art*. Moskva: Iskusstvo. (In Russ.).
6. Sevost’yanov, D. A. 2015. *Protivorechie i inversiya*. Novosibirsk: ITs NGAU “Zolotoi kolos”. (In Russ.).
7. Sevost’yanov, D. A. 2025. “Simvoly i znaki v zhivopisi: ierarkhiya i inversii.” *Observatoriya kul’tury* 22 (1): 76–84. <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2025-22-1-76-84> (In Russ.).
8. Sorokin, P. A. 1992. “Krizis izyashchnykh iskusstv.” *Chelovek. Tsivilizatsiya. Obshchestvo*, 435–462. Moskva: Politizdat. (In Russ.).
9. Akçaova, A., and M. Sungur. 2024. “A Contemporary Interpretation of Abstraction and Creativity Through Islamic Patterns in Design Education: Interior Architecture Studio Experience.” *International Design and Art Journal* 6 (1): 43–53. (In Engl.).

10. Ametordzi, Sylvanus, and Folasayo Enoch Olalere. 2024. "The Effect of Digital Technology on Graphic Design Ideation Output." *IDA: International Design and Art Journal* 6 (1): 144–156. (In Engl.).
11. Atalay, Mustafa Cevat. 2023. "Evaluation of Artificial Intelligence and Aesthetics Based on Van Gogh's *Starry Night* Painting [Yapay zekâ ve estetiğinin Van Gogh'un *Yıldızlı Gece* tablosu üzerinden değerlendirilmesi]." *IDA: International Design and Art Journal* 5 (2): 278–291. (In Engl.).
12. Bruse Elder, R. 2008. *Harmony + Dissent: Film and Avant-garde Art Movements in the Early Twentieth Century*. Canada: Wilfrid Laurier University Press. (In Engl.).
13. Gangadharbatla, H. 2021. "The Role of AI Attribution Knowledge in the Evaluation of Artwork." *Empirical Studies of the Arts* 0 (0): 1–19. <https://doi.org/10.1177/0276237421994697> (In Engl.).
14. Ihringová, K. 2022. "The Principles of American Photorealism: From Photographs to Paintings." *European Journal of Media, Art & Photography* 10 (1): 66–73. (In Engl.).
15. Jung, Rex E., and Dan R. Hunter. 2023. "A Call to More Imaginative Research into Creative Achievement." *Creativity Research Journal* 35 (3): 354–368. <https://doi.org/10.1080/10400419.2022.2143094> (In Engl.).
16. Kutanova, D. 2025. "The Use of Generative Graphics in Graphic Design: Aesthetics and Ethics." *Journal of Arts & Humanities* 14 (2): 1–9. (In Engl.).
17. Li Jin, E., A. Harun, and M. NurFirdaus Nasir. 2024. "Exploring the Enchanting Fusion of Brush Style Animation and Chinese Ink Painting in Modern Filmmaking." *International Journal of Academic Research in Business and Social Sciences* 14 (2): 1094–1103. <https://doi.org/10.6007/IJARBS/v14-i2/20792> (In Engl.).
18. Liu, F. 2021. "Analysis of the Development and Aesthetic Characteristics of Oil Painting Strokes Based on Visual Importance." *Proceedings of the 7th International Seminar on Education, Arts and Humanities (ISEAH 2021)*. <https://doi.org/10.25236/iseah.2021.001> (In Engl.).
19. Lloyd-Cox, James, Alan Pickering, and Joydeep Bhattacharya. 2022. "Evaluating Creativity: How Idea Context and Rater Personality Affect Considerations of Novelty and Usefulness." *Creativity Research Journal* 34 (4): 373–390. <https://doi.org/10.1080/10400419.2022.2125721> (In Engl.).
20. Martin, P. 2023. "Symbols and Archetypes in Visionary Art: An Orthodox Dialogue with C. G. Jung." *International Journal of Orthodox Theology* 14 (1): 9–44. (In Engl.).
21. Mazzucato, Mariana, Justin O'Connor, and Toby Bennett. 2025. "The Art of the Public: Cultural Economy and Cultural Policy." *Journal of Cultural Economy* 18 (4): 614–627. <https://doi.org/10.1080/17530350.2025.2492594> (In Engl.).
22. Roberts, D. 2011. *The Total Work of Art in European Modernism*. Ithaca, NY: Cornell University Press. (In Engl.).
23. Ruohan, L., E. Syuhailabinti Mokhtar, and M. Fauzi bin Sedon. 2024. "Visual Observation and Visual Analysis on the Expressive Lines as a Self-emotion in Artist's Paintings." *International Journal of Academic Research in Progressive Education and Development* 13 (1): 2464–2478. <https://doi.org/10.6007/IJARPED/v13-i1/20938> (In Engl.).

24. Samo, A., and S. Highhouse. 2023. "Artificial Intelligence and Art: Identifying the Aesthetic Judgment Factors That Distinguish Human- and Machine-generated Artwork." *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. <https://doi.org/10.1037/aca0000570> (In Engl.).
25. Skov, M., and M. Nadal. 2020. "A Farewell to Art: Aesthetics as a Topic in Psychology and Neuroscience." *Perspectives on Psychological Science* 15 (3): 630–642. <https://doi.org/10.1177/1745691619897963>. (In Engl.).
26. Smith, Steven M., and Zsolt Beda. 2023. "Unconscious Work Doesn't Work." *Creativity Research Journal* 35 (3): 369–379. <https://doi.org/10.1080/10400419.2023.2189358> (In Engl.).

*Краткая информация об авторах:*

**Севостьянов Дмитрий Анатольевич**

Доктор философских наук, доцент кафедры педагогики и психологии, Новосибирский государственный медицинский университет, Новосибирск, Россия.

Email: [dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru](mailto:dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru)

Тел.: +79134704752

*Авторлар туралы қысқаша мәлімет:*

**Севостьянов Дмитрий Анатольевич**

Философия ғылымдарының докторы, педагогика және психология кафедрасының доценті, Новосібір мемлекеттік медициналық университеті, Новосібір, Ресей

Email: [dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru](mailto:dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru)

Тел.: +7 913 470 47 52

*Brief Information about the Authors:*

**Dmitry Anatolyevich Sevostyanov**

Doctor of Philosophy, Associate Professor of the Department of Pedagogy and Psychology, Novosibirsk State Medical University, Novosibirsk, Russia

Email: [dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru](mailto:dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru)

Phone: +7 913 470 47 52