

ДОДАТОК І

Александр Иванович ШУЛЬДИЖЕНКО
(Alexander STACHOW)

О роли маскирующих и послеобразных средств в произведениях изобразительного искусства, а также об особенностях зрительных реакций, связанных с опознанием таких композиций

Від упорядника

Теоретична праця художника Олександра Шульדיженка, яку було написано понад двадцять вісім років тому, й досі не втратила актуальності та наукової цінності, бо присвячена малодослідженим областям у царині психології творчості, сприйняття мистецтва та особливостям комунікаційної функції культури у житті суспільства. Матеріал, що розглянуто художником, відображає широкий спектр зацікавлень автора у найрізноманітніших галузях знань. Праця О. Шульдиженка дозволяє краще зрозуміти світобачення автора, його погляди на мистецтво, доволишиє життя та естетику власних творів.

Художник працював над текстом декілька років, а у 1987 р. презентував його у формі доповіді у НДІ Психології в Києві. Від того часу він готував рукопис до оприлюднення окремим ілюстрованим виданням у 1988 р. Оскільки автор краще володів письмовою англійською, то просив допомогти у редагуванні тексту своїх знайомих, серед яких був і упорядник цієї публікації. Робота передбачала спільне з О. Шульдиженком уточнення деяких думок заради кращого їх викладення російською, що, свого часу, дозволило мені, чіткіше зрозуміти авторський задум. Смерть художника зупинила підготовку публікації, через що окремі розділи мають незавершений, конспективний вигляд. Ілюстрації і бібліографія не збереглися. Текст друкується вперше.

Гліб Вишеславський

1. От автора

Огромное разнообразие видов деятельности человека, различий цветовой и фигуративной среды, при всем многообразии самих процессов труда, которые могут проходить в условиях синтетической среды или в урбанистических условиях, а также и в особых цветовых и световых режимах, потребовало от автора внимательного исследования причин использования средств маскирующего влияния в ху-

дожественных произведениях и разнообразных способов сочетания этих средств с другими компонентами композиций.

Автор считает, художники-станковисты, оформители, монументалисты, все, кто формирует визуальную среду существования человека в городе, и при этом абстрактно экспериментирует или манипулирует маскирующими и послеобразными средствами над изображаемыми объектами, те чрезмерно упрощают общую заинтересованность зрителей во всем многообразии проявлений мировой цивилизации, занимаются сведением среды пребывания людей к трафаретной однообразности, поскольку маскирующие средства используются для снижения зрительной навязчивости «неудобных» объектов и явлений, что приводит к отстранению изобразительного искусства от реалий существования человечества.

Таким образом, наблюдаемое сегодня «замусоривание» изобразительного искусства и визуальной среды средствами, вызывающими физиологический (результатирующий) эффект влияния на зрителя, из-за содержания в этих композициях компонентов послеобразного или маскирующего значения, не может быть оправдано.

Тем не менее практика использования упомянутых средств имеет давнюю историю и неоднократно находила как положительное так и отрицательное применение для регуляции или саморегуляции каких либо процессов в обществе.

Обращаясь к искусству сибирских шаманов, автору удалось выявить используемый ими прием изобразительной маскировки, а также употребление средств послеобразного влияния, которое выполняет известную в физиологии функциональную роль, а именно, способствует снижению стрессовости, излишнего возбуждения, устраняет навязчивые состояния психики человека. Это лишь один из примеров, который широко дополняют другие, рассматриваемые в этой работе, взятые из истории искусств, истории кино и телевидения.

Автором было сделано сообщение об этих сравнительных исследованиях использования маскирующих средств ученому составу НИИ психологии Академии Наук УССР (директор — академик Г. С. Костюк, зам. директора — И. О. Гичан). Лекция вызвала живой интерес и была рекомендована к публикации.

Автором приводились личные исследования особенностей сновидений, различных стрессовых состояний и др., были проанализированы отображения этих состояний в творчестве: в рисунке, живописи и пластике.

Ввиду непосредственной взаимосвязи процесса опознания «объектов» с особенностями реакций зрительных систем, пришлось ознакомиться с физиологией, а также медицинскими учениями о морфологии и патологии. Ориентирующими направлениями в работе служили исследования И. П. Павлова. Его богатые наблюдения и гениальные заключения часто напрямую относятся к исследуемым автором вопросам. Они позволили автору, в свою очередь, выдвинуть ряд собственных предположений относительно «однаправленности» или «одноуровневости»

прохождения по системе информирующего сигнала — гипотезу, предполагающую использование интегрируемого перцептивного уровня, избираемого зрительными системами в начале опознания объекта, а также сделать ряд других выводов, которые могли бы помочь упорядочить сведения о маскирующем эффекте, или послеобразных видениях, для использования подобных средств в практических целях, для снятия зрительной нагрузки, или для снижения зрительной утомляемости.

Знание механизма использования компонентов послеобразного и маскирующего значения в искусстве и средствах массовой информации может помочь их упорядочиванию и научно обоснованному использованию, с другой стороны избежать злоупотребления ими с целью манипулирования сознанием и воздействием на психосоматику как отдельных личностей так и общества в целом.

2. Примеры использования изобразительных средств «маскирующего» и послеобразного влияния в древности

2.1. Об использовании шаманами изобразительных средств «маскирующего» и послеобразного влияния

При исследовании этнографического материала культового «камлания» сибирских шаманов (эвенков, бурят, угров, обских и др.), а также индейцев Северной Аризоны, Мексики, Северной Америки, удалось установить общность в использовании изобразительных средств так называемого маскирующего и послеобразного влияния в декоративных росписях, формах и конструкциях их масок, культовых росписях тел и костюмов.

Сегодня упомянутые средства хорошо знакомы физиологам, которые изучают возможности с помощью них оказывать маскирующее влияние, ослаблять или даже «стирать» в памяти следы поступившей ранее зрительной информации.

Все это указывает на давнюю историю знакомства наших предков с приемами изобразительной маскировки, использованием ими различных способов послеобразного влияния на сознание и память наблюдателя.

Естественно, говорить о какой-либо систематизации этих средств в древности или о научном методе их использования — не приходится. Полагались шаманы, в основном, на интуицию, которая нередко приводила к выбору достаточно результативных маскирующих и послеобразных средств; способов эффективного воздействия на окружающих. Шаманы снимали общую стрессовость, выводили «зрителей» из состояния угнетения и депрессии при заболеваниях, травмах, катастрофах и др. Их деятельность была в какой-то мере лечущей процедурой. Можно предполагать и возможность постановки сибирскими шаманами экспериментов по ослаблению и даже «стиранию» навязчивых образов памяти или, так называемых, образов преследования.



Олександр Шулдиженко. 1980

Благодаря умелому использованию изобразительных средств маскирующего и послеобразного влияния, составляющих особенности облачения шаманов, их маски, иногда росписи тела и других шаманских атрибутов, им удавалось создавать цельный маскирующий образ. Предполагается, что процедура камлания шаманов могла состоять из двух основных фаз: вызова общего возбуждения у наблюдателя, которое при достижении известной кульминации, могло сопровождаться проявлением навязчивых, беспокоивших образов памяти. Другими словами, начало процедуры камлания могло, в значительной мере, совпадать с состоянием, в котором, в прошлом, был зафиксирован навязчивый образ. Вместе с вызовом аналогичного возбуждения, могло наблюдаться начало «совмещения» изобразительных подобию образа памяти с так называемым «зрительным шумом», что и есть, взаимовлияние образа памяти и средств маскирующего влияния, послеобразных средств. Кроме того, эффект влияния усиливался благодаря искусству перевоплощения шамана; дополнялся запахами и звуковым фоном.

Костюм шамана, представлявший собой кафтан из закопченной дочерна кожи был покрыт множеством полос изрезанной (также закопченной) кожи, свисавших с плеч, на рукавах и груди, которые при быстрых движениях или танцах превращались в сложные завихрения линий, создавая в памяти зрителя знакомый в физиологии «зрительный шум» и способствуя ослаблению или даже стиранию недавно поступившей информации и образов памяти (что сегодня достаточно хорошо известно физиологам). Полное одеяние шамана и его атрибуты представляли вместе единое маскирующее целое. В нем поблескивали ритуальные украшения, которые были необходимы для вызова ассоциативных образных аналогий и облегчали стирание навязчивого образа памяти, или «следа преследования».

Говоря о роли в шаманском ритуале средств изобразительного маскирующего послеобразного влияния на наблюдателя, можно с уверенностью предполагать, что они являлись достаточно эффективными инструментами снижения излишней стрессовости или излишнего возбуждения в коллективе, представляя вполне физиологически оправданные функциональные средства регуляции обществом при условии его относительной замкнутости (или самоизоляции).

2.2. Об использовании изобразительных средств «маскирующего» и послеобразного влияния в средние века, новое время и эпоху модернизма

В иных формах, в иных социальных и экономических условиях известные в древности приемы изобразительной маскировки с использованием различных способов послеобразного влияния на сознание и память наблюдателя проявляли себя в облачениях священников, убранстве алтарей, архитектуре соборов. Особенно ярко эти тенденции проявлялись в готической архитектуре храмов и средневековым прикладном искусстве; нашли свои соответствия в музыке. Не менее ярко послеобразное и маскирующее влияние проявлено в эпоху барокко. Приемы визуальной маскировки в то время нашли свои специфические проявления и были распространены в музыке литературе, театре, прикладном искусстве. Особо следует отметить работу с приемами послеобразного и маскирующего влияния в искусстве эпохи модернизма, а именно, художниками абстракционистами и сюрреалистами. Этой теме посвящены отдельные разделы данной работы.

Однако, поскольку это исследование посвящено роли маскирующих и послеобразных средств в произведениях изобразительного искусства, то специфика их применения в других искусствах (музыке, танце, архитектуре, литературе) рассматриваться не будет.

3. Теоретический и экспериментальный подход к изучению маскирующих и послеобразных влияний

3.1. Об исследованиях отечественных, а также зарубежных ученых-физиологов проблематики маскирующих и послеобразных влияний, а также зрительных кодов и других проблем связанных с опознанием зрительных образов

Автором, на правах гипотезы, здесь вводится понятие «значение перцептивного уровня», избираемого зрительными системами в начале опознания объекта.

Исследуемые проблемы маскирующих влияний, проводимые физиологами сегодня на научной основе уже дали много неожиданных и интересных результатов, касающихся особенностей реакций зрительных систем на опознаваемые объекты, и их запоминание, а так же смежные влияния следующих одна за другой зрительных фиксаций.

В лаборатории зрения института имени академика Павлова (Ленинград) профессором В. Д. Глезером и профессором А. А. Невской, были проведены исследования влияния и роли зрительных «кодов», избираемых и используемых зрительными системами при опознании внешних объектов. «Избираемые коды» связаны с процессом запоминания зрительной информации (памяти) и влияют на доступ к информации в памяти.

Важными являются исследования, проводимые в лаборатории академика Ливанова (Москва, институт Бехтерева), где удалось установить однонаправленность прохождения информирующего сигнала, или одноканальность, при которой системами может обрабатываться лишь один сигнал, тогда как другие сигналы, поступившие на рецепторы, должны «ожидать».

Это позволило предположить автору, что зрительные системы устанавливают «субъективные» значения уровня обработки сигнала, то есть избирают собственные перцептивные уровни которые не зависят от общепринятого физического уровня, определяемого интенсивностью светового объекта или стимула.

3.2. О различиях подхода к оценке одного и того же «объекта» разными наблюдателями

Личностные, типичные или характерные особенности предопределяют соответствующую ответную реакцию на обозреваемый или используемый объект. Как считал И. П. Павлов, эти особенности определяют не только поведенческую неповторимость данного лица, но непосредственно формируют его познавательную реакцию, его перцептивную особенность.

Автором был введен термин «уровень», а также «одноуровневость» как единиц, связанных, в первую очередь, с сигнальным возбуждением или сигнальным торможением, которые вызывает обозреваемый объект в зрительных системах зрителя.

Очевидно, здесь можно было бы говорить об уровне, «интегрируемом» в зрительных системах, т. е.:

- 1) физическом уровне (интенсивность сигнала) по физической шкале;
- 2) общем фактическом уровне возбуждения (торможения) центральной нервной системы;
- 3) интегрируемом «третьем» значении «уровня», устанавливаемом зрительными системами в начале опознания «объекта», и который определяет конкретное «значение перцептивного уровня».

Введение понятия интегрируемого «уровня» возбуждения позволило объяснить ряд явлений, связанных с различиями оценки одного и того же тестового изображения, у разных наблюдателей, а также прояснить ряд явлений, связанных с сигнальными нарушениями. Речь идет о личной реакции наблюдателя на тот или иной

объект, когда может появиться несоответствие «физического уровня» данного сигнала и ожидаемой соответствующей этому сигналу реакции.

Эти различия опознавательной реакции хорошо иллюстрируют работы художников, когда они изображают один и тот же мотив, например, во время совместного пленэра. Различия проявляются в выборе угла обозрения объекта, в различиях его освещенности, в выборе разного соотношения светлых компонентов к темным компонентам, в зрительном поле, в выборе фона для объектов и др.

Зрительный «код» как и «одноуровневость» (одноканальность), в равной мере могли бы иметь близкие или даже тождественные значения. Одноуровневость возбуждения, образовавшаяся на нейронах следования информативного сигнала, могла бы в равной мере обеспечить и прохождение информирующего сигнала вглубь по системе, или, при различиях уровней привести к изоляции информативного сигнала, — к его торможению.

В творчестве художников более полное и емкое выражение изображаемого объекта (среды, условий) облегчается благодаря сохранению относительной личностной характерной (типовой) стабильности. В ином случае, утрата интереса к объекту изображения, или значительное различие в оценке этого объекта, при повторной творческой работе над композицией, указывает также на утрату аналогии предполагаемого зрительного «кода». Эту личностную характерную (типовую) стабильность можно описать как особенности общей структуры. Профессор Д. Узнадзе (НИИ психологии Грузинской ССР) ее называет «установкой». Сохранение в памяти художника идентичности зрительного кода, также как и типовых сигнальных признаков, позволяют достигнуть в процессе творческой работы большой цельности и полноты выражения качеств изображаемого объекта, облегчает и само выражение «объекта» на бумаге, холсте и другом материале.

Пока еще недостаточно изучена природа избираемых зрительных «кодов», тем не менее, обращает на себя внимание различие в оценке при опознании объектов окружающей среды в узнавании и неузнавании объектов при различиях уровней возбуждения. Не исключено, что причиной могло бы оказаться и уровневое несоответствие. Допустимо считать, что в основе «кода» могла бы оказаться и уровневая особенность нервной структуры (1-й системы).

Возможно, кодовая структура обеспечивает доступ к информации памяти (при сходстве уровней), а также облегчает запоминание зрительной актуальной информации, облегчает обработку этой информации системами.

Допустимо также, что для прохождения «сигнала» и его запоминания необходима одноуровневость потенциалов на пути следования «сигнала» к нейронам зрительной памяти.

Уровневые характеристики могли бы быть одной из важных особенностей зрительного кода. Изучение роли и значения кода (разных уровней), а так же ис-

пользование самого преимущества кода позволило бы расширить доступ к более широкой градации зрительной оценки. Это помогло бы расширить границы резервов памяти по отношению к сложным сравнительным познавательным и зрительным оценкам (изображаемого объекта), при сохранении в творчестве личностных характерных, более четких определенных достоинств и качеств.

Различные нагрузки, особенности физических режимов в периоде активности, отдельные фазы этих режимов, а также изменения вызываемые в системах различными внешними влияниями, иногда даже аффекцией, травмой — все это, видимо, оставляет след в особой нейронной структуре, которую можно было бы назвать нейронной моделью всей 1-й системы, или, как это называется в физиологии «кодом», который набирают (или используют) зрительные системы при опознании «объекта». Собственно «код», как и вся структура 1-й системы, не может быть чем-то постоянным.

Многим хорошо известны особенности различий общего состояния возникающего после физических нагрузок: плавания, бега, прыжков. Различия восприятия после различных нагрузок приблизительно иллюстрируют возникновение «кода», а так же значение вариантности самого «кода» в связи с той или иной имевшей место нагрузкой, деятельностью, стрессом и др. Неповторимость кода остается в памяти в виде, «нейронной копии» структуры кода. Иными словами, определенное состояние человека индуцирует соответствующие нейроны зрительной памяти, облегчая, тем самым, доступ к той или иной информации зрительной памяти при совпадениях или аналогиях общей формы, то есть при сходстве общего состояния с имевшим место при запоминании этой информации. Это по своему организует и упорядочивает информацию памяти, делая возможным доступ к этой информации при сходстве или тождественности структуры «кода», то есть способствует *уместному* проявлению образа памяти, что, видимо, имело важное практическое значение в процессе развития человечества. С другой стороны, принимая во внимание уровневые различия, определяющие тот или иной «код», можно предположить и возможности расширения способности зрительной памяти, благодаря использованию новых «кодов» и развивая при этом системы, т. е. позволяя использовать более полно уровневые резервы нейронов зрительной памяти.

3.3. О фигуративных и характерных особенностях образов сновидений

Автором на протяжении длительного времени проводились исследования особенностей сновидений, способом фиксирования общего переходного ко сну состояния в рисунках, живописи и др. видах творчества, для выявления фигуративных, изобразительных аналогий, а также выявления характерных особенностей образа сновидения пространственных нарушений и др. Сновидения имели место на переломе состояния бодрствования и сна и могли бы содержать смешанные характеристики,

часто блуждающие, маловыразительные, с направленной и неумолимой тенденцией к провалу, «к дезинтеграции» образов под влиянием «следового эффекта», сопровождающего торможение, по мере все более охватывающего торможения и сна.

В сновидениях не исключено проявление в равной мере ассоциативных ощущений сходства с реальными объектами, а так же тенденции к «следовой аналогии», или аналогии негативного отображения (послеобразного вида).

Сам процесс сновидений можно было бы охарактеризовать проявлением сложных векторных следов от сильных раздражителей (навязчивых образов), следов от обрывков информации, от образов памяти, проявляемых в безвременном порядке. Они оказываются в сложной взаимосвязи с тормозными, следовыми значениями информации зрительной памяти. Последняя оказывает дезинтегрирующее влияние, что приводит к возникновению «пустот», «дыр» и сопровождается ощущением пугающей пустоты (при полном исчезновении образов), еще до перехода в фазу глубокого сна. В другом случае, без перехода в глубокую фазу сна, наблюдаются усложнения и разрастание образов.

Сновидения, поражающие неожиданностью своего содержания, являются результатом взаимовлияния возбужденных и тормозных нейронов зрительной памяти, а также аспектарной информации, обрывков информации памяти или отдельных сигналов, которые приводят в одном случае к разрушению и деструкции образа, к изобразительному взаимоисключению компонентов, а в другом случае — к фантастическому его разрастанию.

Восстанавливая образ сновидения в рисунке всякий раз обнаруживается слабая выразительность сигнальных или характерных аспектов образа. Замечались пространственные нарушения, нарушения плановости компонентов (объектов), образов сновидения, а также их плоскостность. Возможно, мы обладаем большой способностью воспроизведения или довоображения образов сновидения, по часто весьма скудной информации памяти, и даже по отдельным импульсам раздражителей, или следов кратковременных раздражителей, из свежих резервов памяти. Обрывки информации зрительной памяти способны иногда конкретизироваться в законченный образ сновидения. Основываясь на рассуждении И. П. Павлова об уровневых или сигнальных изменениях на нейронах нервной системы при переходе к глубокому релаксу (или соответственно, при пробуждении) можно предполагать и изменение уровней на нейронах зрительной памяти (от возбуждения к торможению), — или соответственно обратно в периоде пробуждения. В связи с этим возможны алогизмы происходящие из-за неодновременности переходов из одного состояния в другое различных нейронов: торможение одних на фоне ускорения других.

Принимая во внимание неодновременность перехода нейронов из состояния относительного возбуждения к состоянию торможения (в фазах перехода к глубо-

кому релаксу) наблюдается опаздывание некоторых нейронов, продолжающих находиться в возбужденном состоянии, что связано со степенью, а также временем их предшествующей эксплуатации в периоде активности. Это позволяет предположить интерферирование нейронов на проявляемый образ памяти в периоде сновидения. Следовательно, возможно наложение нейронных полей: поля тормозных нейронов на поле, представляющее образ памяти. Это должно сопровождаться утратой характерных особенностей образа, а также проявлениями значительных фигуративных аномалий. Например, пространственные нарушения, насыщение сновидений неожиданными «заломами» формы, утрата глубины объема пространства, исчезновение отдельных компонентов. Перечисленные нарушения происходят под влиянием поля возбужденных (и тормозных) нейронов, когда проявляется их обоюдное деструктивное влияние. Суммируемые изобразительные значения приводят к гиперболичности значений компонентов образа, либо, чаще всего, к фигуративным искажениям и невыразительности изобразительных компонентов.

Непосредственное изменение образа сновидения под влиянием поля тормозных нейронов, а также продолжающая поступать на рецепторы сенсорная информация (вербальная, звуковая, осязательная и другая информация), способны, в свою очередь, синтезироваться высшими центрами, в этой переходной фазе, с изобразительными компонентами образов сновидения. Объединяясь в одно целое, в сложной взаимосвязи — фигуративной, слуховой, сенсорной — этот конгломерат, благодаря активному довоображению получает свое окончательное ассоциативное сходство со знакомым нам образом сновидения, но при этом не является таковым.

Роль конструктивного, также, как и деструктивного стимула в сновидениях может выполнять и «свежая» информация памяти — острые недавние зрительные впечатления, «следы», зафиксировавшие возможную зрительную аффекцию и др., не исключая и информацию, поступающую в периоде самого сновидения.

Видимо, здесь, в формировании знакомого нам образа сновидения, важную роль следует отнести скорее к довоображению, домыслу, дофантазированию на базе обрывков образов памяти, отдельных сигналов или образуемых нейронных следовых структур (тормозных и возбужденных нейронов памяти).

Следовало бы отметить, что обычное фото или кинопроизводимые кадры в их негативном отображении содержат в себе объекты, а так же в равной мере и специфическую их взаимосвязь (нарушения пространственной взаимосвязи компонентов образов), а так же световые алогизмы, которые ассоциируются с образами сновидений. Это, конечно, грубое сравнение с негативом. Однако, в сновидениях мы, видимо, наблюдаем промежуточную с негативом образную аналогию.

В творческих работах, выполненных пациентами при психических заболеваниях, повсеместно наблюдается сигнальное затормаживающее влияние, вносящее

в композиции искажения в интерпретацию объема, пространства, цветности объекта и др., что также, можно предполагать, является следствием значительного следового влияния, вносящего искажения в интерпретируемый пациентом образ (композицию). Однако, еще более важны характерные типовые изменения, наблюдаемые в творческих работах пациентов по отношению к типовым характерным особенностям пациентов, которые замечались в их работах до заболевания (т. е. различий степени темпераментности или эмоциональности и др.).

И. П. Павлов обращал внимание на возникавшее при заболеваниях изменение в поведении пациента, говоря в частности об изменениях при заболевании шизофренией при которых возникает заторможенное состояние, неподвижность, стереотипность движений и которые сменяются, шаловливостью, бесцеремонностью, вообще детским поведением, не свойственным пациентам до их заболевания [1, с. 351].

Изменения личностных характерных признаков при заболеваниях неоднократно подтверждались близкими и родственниками самих больных. Изменения, в характерных особенностях проявлений можно отнести к уровневым изменениям нейронов памяти, сопутствовавшим самому психическому заболеванию, и впоследствии, допустимости интерферирующего влияния следов давней информации (фиксированных до заболевания), с уровнями (прецептивными), используемыми зрительными системами после заболевания. Может наблюдаться периодическое «выхолащивание» информации памяти, возможно, из-за взаимовлияний уровневых значений на нейронах памяти.

Вместе с нарушением рефлекторных реакций (старых рефлексов) наблюдают значительные нарушения в ощущении времени, — и его торможение. Можно предполагать, что именно характерные изменения, наблюдаемые в сновидениях, отражающие заторможенные переходные состояния, получили свое проявление в творчестве пациентов при психических заболеваниях (по ассоциативным аналогиям).

4. Об использовании художниками модернистских направлений средств взаимо-маскирующего и послеобразного влияния

4.1. Об использовании маскирующего и послеобразного влияния художниками модернистами

Пришедший к нам из глубины веков прием изобразительной реверсии (перемены мест субъекта и объекта), судя по ритуалу сибирских шаманов, а также других культовых ритуалов, имел сугубо функциональное значение. Всем известно снижение творческого темперамента, замедление зрительных реакций, проявляющиеся в состоянии общего утомления. Тогда появляется и естественная физиологическая

(зрительная) потребность в «маскирующем» поле. При утомлении в творческой работе, начинает проявляться склонность к интерпретации «маскирующих» поверхностей и к предпочтению «маскирующего» поля, т. е. к выражению в своем творчестве этой, уже сугубо физиологической потребности.

Физиологически обусловленная потребность в «маскировке» проявляется в замене цветовых значений, определяющих изображающий объект, на более темный, а также в снижении светотеневого контраста; иногда даже к замене изобразительных качеств объекта послеобразными значениями этого объекта.

Композиция в результате подобных замещений (светотеневых и цветовых), — утрачивает характеристику своей направленности, внутреннего динамизма, темпераментности, что снижает ее ценность и лирическую цельность.

В начале века К. Малевич своим произведением «Черный квадрат» предложил, по существу, физиологический эксперимент. Последовало самое разнообразное использование маскирующих средств в самом разнообразном их сочетании с изображаемыми объектами. Многие художники абстракционистских течений, экспериментировали, используя маскирующие и послеобразные значения. Они вариировали композиционное размещение маскирующих полей, трансформировали изображаемые объекты до послеобразного вида, перемежая их с объектами привычного или знакомого нам вида (например, соединения негативного и позитивного изображения предметов в одной композиции).

В произведениях Пикассо, Брака, Леже, Кандинского, Архипенко, Мура, Бекона и других больших мастеров, послеобразные и маскирующие компоненты виртуозно вписаны в их композиции. Тем не менее, при введении маскирующих изобразительных компонентов или следовых (послеобразных значений) знакомых объектов, их композиции приобрели неопределенные качества, что привело к значительной утрате цельности характерного образа.

Аналогичные приемы используются в рекламе, в полиграфической рекламе, в оформительском искусстве. Прием, по-существу, рассчитан на выделение основной идеи содержащейся в товарном знаке, текстовом материале, рисунке и др. В этих композициях, как правило присутствуют элементы выполняющие сугубо функциональную роль *контрастирующих* или *второстепенных*. Это достигается, благодаря конфликтности в характере их природы, например, темпераментности выполнения элементов композиции, в использовании большего или меньшего контраста, а также благодаря использованию затемненных полей в качестве отвлекающего фона в последовательно обзореваемом экспозиционном материале.

Средства заимствованные у оформителей довольно часто используются станковистами для выделения компонентов композиции с помощью упомянутой конфликтности, из за чего лиричность и возвышенность могут нередко получать недостойную замену маскирующими и послеобразными средствами.

Следует заметить, что в отличие от оформительских работ зритель не рассматривает компоненты композиции станковой картины в какой-то очередности или временной последовательности, но воспринимает ее как относительную цельность, что приводит к сугубо физиологическому эффекту влияния заложенных в нее маскирующих компонентов.

4.2. Об использовании маскирующего и послеобразного влияния художниками сюрреалистами

Галлюцинации и сновидения положены в основу творчества сюрреалистов, которые создают подобию объектов реальной действительности. Они создаются благодаря знаниям о переходных состояниях от бодрствования ко сну (либо состояниях пробуждения ото сна) и содержат целый арсенал средств, вызывающих у зрителя заторможенные реакции (которые можно отнести к реакции зрителя) и ведущих его медленному сползанию в область последующих управляемых автором дефектных оценок объектов окружающей реальности и стимулируя подсознательные интуитивные предположения.

Многие художники ради убедительности своих идей и сюжетов закладывают в структуры композиций перечисленные выше механизмы, что позволяет им вызывать и стимулировать у зрителя состояния возбуждения, при общем охватывающем его, заранее созданном, утомлении и торможении. Описанный механизм освоенный современной живописью иллюстрирует нарушения взаимосвязи первой и второй сигнальных систем (И. П. Павлов о сигнальных системах).

Доктором Э. А. Вачнадзе, в НИИ психологии Грузинской ССР были проведены сравнительные исследования творчества художников сюрреалистов в сопоставлении с творчеством психически заболевших лиц [2]. Он пришел к выводу, что произведения художников, созданные под влиянием заторможенных форм сознания, выполненные при общем значительном утомлении, либо в состоянии значительного возбуждения, естественно, в большей или меньшей степени отражают эти состояния. В свою очередь, произведения способны вызвать у зрителя ассоциативные аналогии с этими состояниями и соответствующим образом влиять на них.

Наблюдаемые в творческих работах пациентов фигуративные и цветовые нарушения, так же как и сам ассортимент изображаемых объектов, испытывают влияния аналогичные «маскирующему» эффекту. Это приводит, в свою очередь, к выпаданию элементов образа, к образованию пустот, композиционных «дырок», либо в другом случае к гиперболическому нагромождению нарисованных компонентов. Подобные нарушения могут быть вызваны несоответствием (которое возникает из-за утомления или возбуждения) между памятью об объекте и самим подлежащим изображению объектом, что объясняется интерферирующим влиянием памяти и объекта.

Художники во время работы и лица испытывающие психические нарушения, по разным причинам и разными путями, сходны в своих действиях, что доказывают результаты их творчества. Согласно И. П. Павлову — у больного шизофренией наблюдается потеря чувства реального, у них деятельность превращается как бы в сновидения, а у больных истерией, наоборот; образы фантазии обретают силу и значение реальной действительности.

5. Сферы возможного практического применения маскирующего и послеобразного влияния в искусстве и средствах массовой информации, а так же предостережения к их использованию ради направленного манипулирования восприятием зрителей

5.1. Об использовании средств послеобразного и маскирующего влияния в оформительском искусстве

В оформительском и полиграфическом искусстве наблюдается использование маскирующих изобразительных компонентов в композициях, а также средств изобразительного послеобразного влияния.

Учитывая временную последовательность обозревания оформительских стендов, а также содержащуюся в них информацию (тексты, иллюстративные материалы и др.), использование маскирующих полей с помощью фактурного контраста является вполне оправданным. Включение в общую композицию маскирующих перебивок текста, иллюстративного материала или фактур, для разделения последовательно обозреваемых отдельных стендов, благоприятно влияет, как отмечают многие физиологи, на скорость, а также и качество восприятия. Не является исключением и дизайн в полиграфии, где существует временная последовательность обозреваемого материала в виде последовательной смены страниц книг, журналов и газет.

В оформительском, полиграфическом и других видах прикладного искусства наблюдается разнообразное по специфике использование маскирующего поля (или маскирующих полей), цветовых и монохромных поверхностей, или фактурных поверхностей, используемых для выделения требуемого материала среди других компонентов общей композиции, скорее второстепенного значения. В ряде случаев этим обеспечивается эффективное разделение изобразительного материала с помощью перебивок, ослабляющих, либо усиливающих значение предшествующей изобразительной (или текстовой) информации.

Введение художниками-оформителями, так называемого маскирующего поля, происходит благодаря интуиции и профессиональному владению композицией. При этом, учитывается необходимость выделения главного композиционного элемента и второстепенность иных компонентов. Принимается во внимание продолжительность обозрения наблюдателем того или иного информирующего материала

(рисунки, текст, карты, схемы и др.). Принимается во внимание очередность осмотра стендов.

Правильно используемые маскирующие изобразительные средства позволяют ослабить у «наблюдателя» впечатление от предшествующей изобразительной информации, подготавливая его к восприятию последующей информации.

5.2. Послеобразная интерпретация произведений искусства

Изображения и отдельные изобразительные элементы в полиграфическом искусстве (иллюстрациях и дизайне), а также в оформительском искусстве (плакатах, рекламе) могут подвергаться как случайным так и осознанным послеобразным метаморфозам. Пробелы межбуквенного пространства, размеры полей, цвет фона и фактура бумаги — вот тот далеко не полный перечень элементов, влияющих на очередность восприятия, запоминание или, наоборот, забывание «основных» значимых изображений. В результате смысл всей композиции может быть существенно изменен.

К восприятию полиграфически воспроизведенных художественных произведений следует относиться весьма осторожно, принимая во внимание, что при репродуцировании (послеобразном изображении) они подвергаются существенному изменению. Это неточности цвета и тона, это изменение контраста, разбиение растром. В результате впечатление от произведения и его репродуцированной версии может значительно отличаться. При этом каждый экземпляр репродукции вносит новые изменения (это хорошо известно работникам типографий). Это особенно важно, когда смысл произведения, по творческому замыслу автора, передается с помощью цветовых и тоновых нюансов. В книге «Ж. Сера и другие импрессионисты» (издательство Палас, Прага, 1876 г.) автором Лудо Петранским представлена цветовая растяжка цветовых изменений которым подвержены произведения при их репродуцировании.

5.3. О маскирующих межкадровых влияниях возникающих при изменении светотеневого состава кадра (или светового), при тахистоскопическом их предъявлении (быстрой сменяемости)

Быстрая сменяемость светотеневого или светового состава кадров на кино или теле экране способна вносить значительные коррективы в их восприятие создавая изменения смыслов через иллюзорно-фигуративные искажения.

Эффект зрительной суммации при беглом опознании зрительных образов тщательно исследовался физиологами. Задержка сигналов кратковременной зрительной памяти, их возможная суммация и, в свою очередь, оказываемое задержанным сигналом влияние на фиксацию последующего объекта (кадра), может наблюдаться при беглой смене зрительных полей, или при изменяемости компонентов обозрева-

емого зрительного поля (при движении опознаваемого объекта и др.). В результате возможного наложения полей (элементов поля) или отдельных зрительных фиксаций, может возникать эффект интенсификации значений некоторых элементов, или наоборот, их ослабления, а также плохое их запоминание и даже утраты их значений.

Часто характерная незавершенность кадра компенсируется характерным звуковым сопровождением или вербальной интонацией, что, по сути, является прямой подменой изобразительной художественной характерной структуры кадра (построения кадра) звуковой информацией. Вербальная информация и музыкальное сопровождение способны придать обозреваемому в этот момент кадру собственную характерную направленность, подчинить и интерпретировать его. Принимая во внимание возможную обработку информирующего сигнала (вербальной или звуковой информации) — как одномоментный или однонаправленный процесс (А. Р. Лурия), можно прийти к заключению, что часто мы сталкиваемся с чрезмерной визуальной, вербальной и звуковой перегрузкой в условиях затрудненного выбора зрителя, какой же из каналов является смыслообразующим.

Проблемы, выдвигаемые кино и телевидением, связаны с продолжительностью допустимой характерной реакции зрителя (как временного фактора), а так же с проблемой, касающейся выбора изобразительной либо вербальной информации «зрителем», т. е. с возможной различной последовательностью обработки этой информации. Последнее требовало бы учета необходимых интервалов между двумя различными информациями или задержками сигналов после его обработки системами.

Учет упомянутых особенностей зрительных реакций, связанных с опозданием тахистоскопически предъявляемых изображений позволил бы использовать в качестве характерных перебивок прием затемнения или маскировки кадра.

Одним из важных особенностей кино и телевидения является эффект собственного межкадрового маскирующего влияния, что в значительной мере способствует снижению зрительной нагрузки. Наблюдается своеобразный процесс самовосстановления относительной остроты зрительной реакции, благодаря интенсивному маскирующему влиянию затемненных компонентов последующих кадров на предшествующие кадры, сохраняемые в иконической кратковременной памяти.

Эффект маскирующего влияния усиливается вместе с частотой изменчивости светотеневого состава кадра, с временными перебивками затемненных или полужа затемненных кадров, что способствует, в значительной мере, ослаблению эффекта навязчивости (просмотренных кадров). В некоторых случаях наблюдается даже эффект «ослабления» или частичного «стирания» множественной поступившей визуальной информации, из памяти, чем обеспечивается сохранение относительно свежей зрительной реакции.

В большинстве случаев, благодаря таланту и интуиции режиссера (оператора) описанные выше сложные влияния оказываемые на характерную основу кадра приводят к желаемому для авторов результату. Тем не менее, возможны несовмещения вербальной и изобразительной информации, так же, как и характерная нечеткость художественного содержания кадра. Они способны вызвать нежелательную реакцию у впечатлительного, а иногда и сверхчувствительного «юного зрителя», реакция которых может быть непредсказуема.

Детей отличает способность быстрой имитации состояния актера и легкая подражаемость тому или иному действующему лицу. Их отличает острая зрительная реакция на цветовой и световой состав кадра. Учитывая последнее, следовало бы в детских передачах телевидения, а также в фильмах рассчитанных на детей большое внимание уделять характерной основе кадра, придавая ей стабильность и продолжительность, организуя, по возможности, материал в «главном» характерном направлении, при согласованности всех изобразительных компонентов. Изобразительное характерное содержание кадра желательно соподчинить с главным действующим лицом или голосом за кадром, используя затемнение кадров в качестве перебивок разнохарактерных видеосюжетов (разного состава актеров в кадре; при изменениях игровой характерной сцены и др.).

5.4. О характерном (особом) ориентирующем значении произведений изобразительного искусства

В противовес наблюдаемому сегодня «замусориванию» изобразительного искусства и визуальной среды средствами, вызывающими физиологический эффект влияния на зрителя, необходима популяризация произведений изобразительного искусства отличающихся целостностью или характерной направленностью. Они могут иметь влияние ориентиров, поскольку являются воплощением «живой» мысли и эмоции автора-художника. В них особенно полно выражается темперамент автора и особенности его личной характерной реакции. Такие произведения с успехом могли бы быть использованы в рекреационных программах телевидения, а также в учебных заведениях, лабораториях, в виде плакатов на улицах.

Следовало бы особенно выделить произведения искусства: гравюры, эстампы, рисунки, акварели, а также этюды в масляной живописи, в темпере, скульптуре, керамике, глине, как репродуцированные фото или непосредственно проектируемые на экран или стену. Следовало бы выделить произведения искусства, которые могли бы ориентировать зрителя или корректировать его личностную характерную форму, указывая тем самым путь к развитию этой формы, к самосовершенствованию, являясь в то же время примером композиций, вызывающих более полный ответ у зрителя при ее опознании.

В свою очередь, авторам-художникам следует с большим вниманием относиться к чистоте или характерной четкости избираемого ими изобразительного языка.

5.5. О практическом использовании средств маскирующего и послеобразного влияния для снижения зрительной утомляемости в условиях производства, в лабораториях и учебных заведениях.

При уместном или оправданном применении средств маскирующего и послеобразного влияния, (что потребовало бы систематизации этих средств и способов их практического использования), появилась бы реальная возможность создания более благоприятных условий способствующих снижению зрительной и психологической нагрузки, к созданию условий, снимающих в значительной мере утомляемость в том или ином производственном или учебном процессе.

Возникающая при утомлении зрительных систем потребность перевода зрения на темный участок внешнего зрительного поля (или на неосвещенную поверхность) оказывается эффективным средством ослабления «следов» многочисленной зрительной аспектарной информации, не требующей запоминания, а иногда и полному ее стиранию из временной памяти. Эта физиологическая особенность взаимоисключения свежей информации памяти маскирующими средствами могла бы получить свое уместное практическое применение в различных производственных лабораториях, учебных заведениях (особенно связанных с опознанием зрительных образов или «объектов»), а так же в городской среде.

В физиологических лабораториях накопилось уже немало опыта и данных, которые нуждаются в упорядочивании и которые позволили бы освободить оператора (наблюдателя) от множественной информации сигналов, представляющих сугубо временное, или даже моментное значение, способствуя тем самым повышению оперативности и качества зрительных оценок.

В свою очередь, типовые различия или характерные личностные особенности оператора (или наблюдателя), т. е. различия типовой реакции у разных наблюдателей могли бы учитываться (а это сумели бы сделать лучше сами наблюдатели) руководствуясь шкалой допустимых изменений. Достаточно эффективный результат часто может быть достигнут несложным способом, например, изменением направления источника света, сменой фона за исследуемым объектом, либо использованием фактурных противопоставлений (или контрастов), выбором самих границ обозреваемого поля.

В учебных аудиториях функции маскирующего поля выполняет обычно черная доска, используемая для рисунка мелом. С таким же успехом мог бы эту функцию выполнять темный экран, на котором можно было бы проецировать светом схемы, пояснительные рисунки и др., переводя время от времени взгляд на черную поверхность (благодаря маскирующему эффекту темного поля) и, тем самым, освобождая студентов от следов аспектарных свето-цветовых влияний и аффекиции.

Для освещения интерьеров производственных помещений и учебных аудиториях желательно использовать скрытые источники рассеянного света, по возможности обеспечивающие равномерное освещение.

6. Послесловие

В этой работе автор стремился обратить внимание на существование маскирующих и послеобразных средств в визуальной среде окружающей человека, выявить их важность для восприятия отдельного человека, а так же психического и физического здоровья общества в целом.

Маскирующие и послеобразные средства в произведениях изобразительного искусства, в кино, на телеэкранах, на улицах города, в быту формируют визуальную среду существования человека, влияют на его восприятие, чувства, психологическое и физическое здоровье. Неумелое, неосознанное использование маскирующих и послеобразных средств приводит к «замусориванию» среды. Преднамеренное их использование возможно как во благо развития людей, как средство «ориентира» для индивидуального самосовершенствования членами общества, так и во вред, когда маскирующие средства используются для снижения зрительной навязчивости «неудобных» объектов и явлений, иными словами, ради манипуляции общественным сознанием.

Роль маскирующих и послеобразных средств столь велика и разнообразна, что нуждается в дальнейших исследованиях и классификации.

Література до додатку I

1. Павлов И. Двадцатилетний опыт объективного изучения высшей нервной деятельности (поведения) животных [Текст] / И.П. Павлов ; ред., послесл. и прим. Э.А. Асратяна. — М. : Наука, 1973. — 661 с.
2. Вачнадзе Э. О некоторых особенностях искусства душевнобольных и сюрреалистического искусства [Текст] / Э.А. Вачнадзе // Акад. наук Груз. ССР, Ин-т психологии им. Д. Н. Узнадзе. — Тбилиси : Мецниереба, 1979. — 30, [2] с. : ил.