

Кукенков В. И. Влияние семиотики на развитие художественного творчества студентов / В. И. Кукенков // Научный диалог. — 2015. — № 4 (40). — С. 90—109.

УДК 372.874+37.036.5

Влияние семиотики на развитие художественного творчества студентов

© **Кукенков Валерий Игнатьевич (2015)**, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра дизайна интерьера, ФГАОУ ВПО «Российский государственный профессионально-педагогический университет» (Екатеринбург), kvi-dpi@yandex.ru.

Рассматриваются достижения семиотики, которые необходимо использовать при разработке методик развития творческих способностей студентов в области дизайна и изобразительного искусства. Художник должен уметь представить реальные объекты в виде моделей, схематичных изображений, символов. Автор опирается на положения, содержащиеся в работах Ю. М. Лотмана. Понятия, которые использует Ю. М. Лотман, говоря о литературных текстах, имеют много общего с понятиями, актуальными для изобразительного искусства. Подчеркивается, что результаты обобщения данных об особенностях изображений на древнерусских иконах могут быть использованы в обучении основам декоративной живописи. Существенное внимание в развитии у студентов способностей к художественному творчеству должно отводиться цвету и форме. Характер художественного произведения определяется не только композиционным содержанием, но и совокупностью всех цветовых элементов и живописных средств (ритм, фактура, контраст цвета и тона). Осмысление опыта древнерусских иконописцев приводит автора к выводу о том, что следует рекомендовать использование знаний о знаке, форме, цвете, ритме, контрасте, пропорциях, масштабе, перспективе и фактуре при подготовке художника-педагога, который выполняет задания по разработке интерьера или арт-объекта.

Ключевые слова: семиотика; знак; художественный опыт; трансформация формы и пространства; цветовая гамма; живописные средства; отражение (зеркальность); природная среда.

1. Вводные замечания

Рассматривая вопросы формирования и развития художественного творчества студентов, следует учесть следующие проблемы, определяющие подготовку художника-педагога:

- 1) влияние истории, культуры и природной среды на формирование развития творчества студента;
- 2) художественный опыт прошлых эпох как средство обучения изобразительному искусству;
- 3) раскрытие и развитие творческих и индивидуальных способностей студента, стремящегося к самостоятельной деятельности как основная задача обучения.

Освоение действительности, раскрытие и изображение окружающей человека реальности, как природной, так и социально-культурной, преломленной в мир предметов и явлений, представленных художником, имеют определенный смысл и значение. Природа, являясь источником познания, оказывает влияние как на качество художественной подготовки, так и на формирование творческих способностей студентов. Познание мира тесно связано с наблюдением явлений в природе и обществе, истории и культуре.

2. Семиотика как средство формирования художественных способностей художника-педагога

В процессе подготовки художника-педагога возникает необходимость поиска и привлечения дополнительных знаний для раскрытия и закрепления новых понятий и приобретения нового опыта, связанного с изображением различных материальных или условно-абстрактных объектов (предметов). Привлекаемые данные должны помочь раскрыть содержание этих новых понятий и представить объекты в виде знаковых моделей или символов: «Символ определяется как знак, значением которого является некоторый знак другого ряда или другого языка. Этому определению противостоит традиция истолкования символа как некоторого знакового выражения высшей

и абсолютной незнаковой сущности. В первом случае символическое значение приобретает подчеркнуто рациональный характер и истолковывается как средство адекватного перевода плана выражения в план содержания. Во втором — содержание иррационально мерцает сквозь выражение и играет роль как бы моста из рационального мира в мир мистический» [Лотман, 2002, с. 211].

Обращаясь к знаковости в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве, следует отметить, что знаковость получила наибольшее развитие в древнерусской иконописи. Результаты обобщения данных об особенностях изображений на древнерусских иконах могут быть использованы в обучении основам декоративной живописи. «Под термином *знак* следует понимать пометку, изображение, предмет, которые обобщают какие-либо чувственно воспринимаемые, материальные объекты. В общенаучном плане теорию и практику генерирования и использования знаков изучает семиотика» [Раушенбах, 1980, с. 28].

Семиотика основывается на понятии идентификации одного объекта с другим, определяющим значение этого знака. Характер идентификации может быть различным. Так, основоположник современной семиотики Чарльз Пирс свел ее к трем основным типам:

— первый из них образуют иконические знаки (*icons*); в основе иконичности лежит отношение подобия между знаком и обозначаемым им объектом (например, портрет, изображающий конкретного человека);

— ко второму типу относятся индексальные знаки (дорожный указатель, дым как знак огня и т. п.);

— третий тип основан на конвенциональных связях между знаком и его объектом (договор, традиция и даже слова обычного языка).

В своих трудах Лотман уделяет внимание в первую очередь семиотике текста, но нас интересует семиотика изображения. «Можно представить себе семиотическую ось, на одном конце которой располагаются искусственные языки, метаязыки и все механизмы, обе-

спечивающие однозначность понимания, в центре — естественные языки, а на другом конце — полиструктурные системы типа языков поэзии (и искусства вообще). Реальные тексты перемещаются по этой оси в зависимости от их структурной доминанты. При этом читательское восприятие может сдвигать текст в ту или иную сторону, перемещая доминанту» [Лотман, 1992, с. 146].

Понятия, которые использует Ю. М. Лотман, говоря о текстах и литературе, имеют много общего с понятиями, актуальными для изобразительного искусства. Студент, приступая к выполнению творческой работы, не имеющей природных аналогов, создает некое подобие словесной или текстовой модели будущей композиции. В отличие от литературного произведения, этот текст не имеет развернутого и подробного писания сюжета (истории) изображаемого события. Вместо букв на бумаге располагается композиция, включающая изображения предметов, животных, растений, объектов архитектуры, людей и т. д. Это изображение на этапе поиска не будет иметь точных форм, размеров его компонентов, цветового колорита и необходимой тональности. Из нескольких десятков эскизов выбирается наиболее удачный вариант, который увеличивается до необходимого размера в виде контурного рисунка на холсте (картоне или бумаге) и пишется красками (графическими материалами) с соблюдением колорита, тональности и формы изображаемых объектов. При разработке эскизов и выполнении композиции в цвете (тоне) студент прямо или косвенно касается истории и культуры изображаемого объекта, даже если этот объект неземного происхождения, совершается трансформация и обобщение существующих форм до символов. «Символы получают высокую автономию от своего культурного контекста и функционируют не только в синхронном срезе культуры, но и в ее диахронных вертикалях (ср. значение античной и христианской символики для всех срезов европейской культуры)» [Лотман, 1992, с. 148].

Для подготовки художника-педагога наиболее важен и близок первый тип (иконичность, икона), который позволяет исследовать

(наблюдать) явления природы (мир растений, животных и людей), на основе натуральных зарисовок и этюдов возможны разработки новых изобразительных форм, методов и стилей. Так, изображения, характеризующиеся условностью, уплощенностью и стилизованностью формы, следует рассматривать с позиций достижений семиотики. С применением точек, линий и пятен создаются силуэты, что обостряет восприятие и облегчает читаемость изображенного объекта как знака.

«Если рассматривать восточное и европейское искусство от древнейших времен до наших дней, можно отметить три основных этапа, характеризующие этот процесс овладения глубиной:

1. “Условно плоское” пространство византийского, древнерусского и восточного искусства — это сфера “малой глубины” пространства (сюда же относится так называемый “примитив” и детский рисунок).

2. Относительно глубокое пространство Возрождения XVII и XVIII вв.

3. Неограниченное глубокое пространство XIX века.

Каждый этап характеризуется при этом специфическими приемами передачи пространственных характеристик на двумерной плоскости картины <...> Мы имеем в виду всякого рода зрительные деформации: искажения формы, всевозможные сдвиги, разрывы в изображении и т. д.» [Жегин, 1970, с. 36].

Основу любого переработанного изображения природного объекта в графике, живописи и скульптуре составляют семиотические механизмы, которые ясно можно наблюдать в знаковых системах древнерусской иконописи. В иконе существующие объекты (фигура святого, книга, мебель) преобразованы и получают дальнейшее развитие в виде преобразованного знака (изображение фигуры святого, книги и мебели). Такие детали или аксессуар, окружающие главный объект в изображении, их форма (наклон и поворот), освещенность, активность или пассивность цвета и тона позволяют создать компо-

зиции. Структура изображения направляет взгляд зрителя к главной части в натюрморте (предмету), пейзаже (объекту архитектуры или растению), портрете (лицу или рукам), жанровой картине (главному герою), в абстракции (цветовому пятну). Главенствующая часть в большом пространстве картины определяется освещенностью (затененностью) изображаемого объекта, активностью (пассивностью) цвета, жестом руки, деталью, направляющей и переводящей взгляд зрителя с одного объекта на другой, выделяющей главное из второстепенных деталей при использовании зеркальности отражения пространства, при его увеличении или уменьшении.

«Использование зеркал (плоских и выпуклых) позволяет создавать выразительные композиции. Удвоение — наиболее простой вид выведения кодовой организации в сферу осознанно-структурной конструкции. Неслучайно именно с удвоением связаны мифы о происхождении искусства: рифма как порождение эха, живопись как обведенная углем тень на камне и т. п. Среди средств создания в изобразительном искусстве локальных субтекстов с удвоенной структурой существенное место занимает мотив зеркала в живописи и кинематографе. Мотив зеркала широко встречается в самых различных произведениях («Венера и Амур» Веласкеса, «Портрет банкира Арнольфини с женой»)» [Лотман, 1992, с. 156—157].

3. Семиотика и смысловое содержание изображения

Изобразительная деятельность людей зависит не только от свободно появляющихся идей, но нельзя отрицать их бесконечное множество и разнообразие. Проблемы создания и понимания знака остаются нерешенными в настоящее время, так как сущность и природа знака в искусстве не имеют национальных и этнических границ, отличаясь от знака в литературе.

«По мере развития язык теряет индивидуальность. Проявляя гениальное языковое чутье, Руссо отмечает, что усовершенствование семантики происходит за счет ослабления прагматики. Язык как

бы замыкается в самостоятельную имманентную сферу, теряя связь с человеком, с одной стороны, и с истиной, с другой» [Лотман, 1992, с. 221]. Этот процесс становится наиболее ярким в связи с изобретением письменности, и он может быть спроецирован на общие и отличительные черты изобразительного искусства в различные исторические эпохи. Появление стилей структурирует накопленный и вновь разработанный художественный опыт и позволяет использовать эти знания в подготовке художника-педагога, обращаться в образовательном процессе к репродуктивному методу, организовывать творчество на основе образцов мирового искусства, а также изучать природные явления и на их основе разрабатывать свой авторский стиль.

Понимание изображения складывается из суммы однородных или близких пониманий и восприятий автора и зрителя, без этой аутентичности произведение останется загадкой до тех пор, пока не найдется зритель, понявший данное произведение. Таким образом, можно сделать вывод, что любое изобразительное произведение не несет в себе монолог автора, а создает определенные отношения между зрителем и изображением: собеседники могут иметь общие или различные точки зрения при восприятии изображения. Содержание диалога во многом зависит также от сходства исторической и культурной памяти участников диспута, где зритель постигает не изображение, а смысл, содержание, донесенное до него. При наличии идентичности уровня передачи информации автором и уровня восприятия зрителем возможно понимание созданной в произведении семиотической структуры. При отсутствии данных условий понимания и диалог невозможен.

Приведем еще один значимый для наших рассуждений фрагмент из труда Ю. М. Лотмана: «Слово “символ” — одно из самых многозначных в системе семиотических наук. Выражение “символическое значение” широко употребляется как простой синоним знаковости. В этих случаях, когда наличествует некое соотношение выражения и содержания и, что особенно подчеркивается в данном контексте,

конвенциональность этого отношения, исследователи часто говорят о символической функции и символах. Одновременно еще Соссюр противопоставил символы конвенциональным знакам, подчеркнув в первых иконический элемент. Напомним, что Соссюр писал в этой связи о том, что весы могут быть символом справедливости, поскольку иконически содержат идею равновесия, а телега — нет. По другой классификационной основе символ определяется как знак, значением которого является некоторый знак другого ряда или другого языка. Этому определению противостоит традиция истолкования символа как некоторого знакового выражения высшей и абсолютной незнаковой сущности» [Лотман, 1992, с. 191].

Изучение семиотики древнерусской иконописи говорит о том, что этот опыт нельзя использовать только в репродуктивных целях. При обращении к искусству древнерусской иконописи обнаружено наличие символов, являющихся условными знаками, позволяющими развить новые изобразительные формы в декоративной живописи и изобразительном искусстве. Возросший интерес к опыту и традициям древнерусских иконописных мастеров носит, к сожалению, эпизодический характер, а не углубленный и научный. Осмысление опыта древнерусских иконописцев приводит нас к выводу о том, что возможно применение знаний о знаке, форме, цвете, ритме, контрасте, пропорциях, масштабе и фактуре в разработке интерьера или арт-объекта при подготовке художника-педагога.

Для создания объемно-пространственного объекта разрабатывается графическое и цветовое решение формы и пространства объекта с учетом выбранного жанра (натюрморт, портрет, пейзаж и т. д.) с применением прямой, обратной и параллельной перспективы. При сравнении европейской живописи с древнерусской иконописью обнаруживаются существенные различия в изображении пространства: европейская живопись построена по законам прямой перспективы, а в иконописи применяются прямая, параллельная и обратная перспективы: «Нелишне еще раз подчеркнуть, что обратная перспекти-

ва, связанная с прямым воспроизведением художником геометрии своего зрительного восприятия, отличается двумя особенностями, позволяющими отделить естественную обратную перспективу от обратной перспективы, возникшей из каких-либо иных, художественно оправданных побуждений. Во-первых, естественная обратная перспектива может появиться лишь при изображении близких предметов, особенно показываемых в ракурсе, и, во-вторых, ее величина должна не превосходить приблизительно 10° . Это позволяет уточнить смысл слов «я так вижу», который любят употреблять современные художники, нередко вновь обращающиеся к возможностям обратной перспективы» [Раушенбах, 1980, с. 105—106].

Разработка сюжета или некой легенды, связанной с изображением, может иметь как историческую, так и современную основу. Сюжетное содержание, заложенное в изображении, имеет большое значение в изобразительном искусстве и в случае, если оно остается неразгаданным, и в случае, если оно характеризуется простотой в прочтении. Композиционные схемы, расположение знаков, заключающих в себе различные смыслы, позволяют наполнить содержанием созданное изображение. Наполнение сюжета читаемыми символами является для изобразительного искусства одним из главных вопросов. От обилия знаков в разрабатываемой композиции не зависит глубина содержания замысла автора произведения. «Число произведений этого рода находится в очевидном противоречии с любой необходимой социальной функцией, которую мы можем им приписать. Исследовательская осторожность подсказывает здесь, что разумнее усомниться не в необходимости сюжетно-художественных текстов, а в нашем умении ее определить» [Лотман, 1992, с. 224].

Если в древнерусской иконе знак имеет лаконичную и строгую форму, хорошо читаемую, то в живописи начиная с эпохи Возрождения знаковость теряет строгость формы. Потеря точного силуэта приводит зрителя к непониманию «текста», заложенного в произведение. Вместо романа с глубоким и сложным содержанием зритель

«считывает» примитивный рассказ. В учебных целях возможно использование метода замены реалистического изображения на геометрические и плоские пятна и силуэты в цвете. Полученная схема композиции представляет собой условное, неформальное изображение: объемные объекты, имеющие конкретную форму, превратились в плоские и необъемные силуэты, напоминающие объекты авторской композиции. Такой подход позволяет понять механизм расположения масс и форм объектов, составляющих данную композицию, но ее содержание будет абстрагировано до условных форм. Используя этот прием, изображение можно развернуть или повторить, как отражение в зеркале, для использования в учебном процессе. На начальном этапе поиска неформальной композиции важно не реальное изображение объектов, а их место, цвет и тон. После получения лучшего варианта эскиза возможно наполнение композиции необходимой формой и объемом в рамках замысла автора. Этот прием используется не только в абстрактном искусстве, но также для поиска композиции для реалистической композиции и в декоративном искусстве, где простая форма не усложнена, не обременена деталями, условность знака сохраняется без развития.

4. Каноны: сохранение и разрушение

Канон, как незыблемое правило, в какой-то степени претерпевает изменение (интерпретацию) в зависимости от различных объективных факторов (например, политическая, религиозная и экономическая реформы Петра I в России). В таком случае рождается новый канон, заменяя или разрушая ранее существующий, соблюдаются новые правила достаточно продолжительное время. В это время возможно формирование новых изобразительных средств на основе использования древних приемов и форм изображения пространства. «Каноническое искусство играет огромную роль в общей истории художественного опыта человечества. Вряд ли имеет смысл рассматривать его как некоторую низшую или уже пройденную стадию.

И тем более существенно поставить вопрос о необходимости изучать не только его внутреннюю синтагматическую структуру, но и скрытые в нем источники информативности, позволяющие тексту, в котором все, казалось бы, заранее известно, становиться мощным регулятором и строителем человеческой личности и культуры» [Лотман, 1992, с. 247].

Ключевая проблема применения знаний из области семиотики иконы заключена в развитии структуры модели знаковости в декоративной живописи и ее возможного применения в современных условиях. Такой подход подразумевает унификацию знаний, но не универсализацию приемов, которые должны иметь развитие при условии многообразия прочтения изображенных форм, таких как линия, точка, пятно. Создаваемая форма предполагает применение «кода» для считывания и понимания условной формы в изображении. Введение понятия «кода» (знака) проясняет механизм образования смыслового компонента, функционирующего в процессе считывания и понимания изображения.

При обращении к изображению в древнерусской иконописи обнаруживается, что здесь, кроме реалистического и абстрактного изображения, присутствует знак (символ), который более открыт (нимбоокружность, обратная перспектива). Семиотика древнерусской иконописи подразумевает строго структурированные правила (канон) изображения. Изобразительный язык иконы является понятным и доступным для постижения смысла, не вызывает необходимости дополнительного комментирования для расшифровки изображения на иконе, задает точное и однозначное восприятие сюжета: «Как отмечали многочисленные исследователи, существуют целые культурные эпохи (к ним относят, например, века фольклора, средневековье, классицизм), когда акт художественного творчества заключался в выполнении, а не нарушении правил. Явление это неоднократно описывалось (применительно к русскому средневековью, например, в трудах Д. С. Лихачева). Более того, именно в изучении текстов этого

типа структурное описание сделало наиболее заметные успехи, поскольку к ним, как кажется, в наибольшей мере применимы навыки анализа общеязыкового текста» [Лотман, 1992, с. 243].

Группировка элементов, связанных подобием формы, приема и цвета, воспринимается как знак, расположенный в одной плоскости. Например, в иконах окружность нимба имеет диаметр больше силуэта головы. В сопоставлении с этими частями окружность верхней части фигуры (плечевого пояса) имеет диаметр больший, чем нимб. Сочетание трех окружностей различного диаметра читается как символ триединства, тройственности, троицы — символа веры. Отсутствие мелких деталей делает изображение понятным без дополнительных расшифровок, объяснений.

Так как окружности нимба, головы и плеч находятся на одной вертикальной оси, изображение приобретает монументальные свойства. Вертикаль, сочетаясь с криволинейной формой, придает всему изображению символическое значение. В данном случае эта форма легко читается из-за лаконичности пятна, выделенного как акцент и прочитываемого как знак. Знак присутствует не во всех произведениях декоративной, станковой и монументальной живописи. Знаком в композиции может выступать схема, имеющая такие формы, как крест, треугольник, круг, спираль и т. д. В декоративной живописи схематическое изображение может иметь стилизованную форму; например, окружность как знак будет являться символом солнца или колеса.

Точность изображения и его понимание обеспечиваются применением дополнительных деталей. Знание об изображенном знаке (символе) позволяет создавать изображение объекта физического мира с применением стилизации, доведенной до абстракции знака, в который закладывается определенный смысл, и таким образом раскрывается идея изображения. Если это реалистическое изображение, то знак скрыт массой деталей и объемно-пространственными формами, например, предметами в натюрморте. В условном изображении

знак может быть более открыт, но одновременно частично закрыт деталями, имеющими формальное значение.

«Исследования нового времени позволяют представить обратную перспективу и связанные с ней условности изображения как самостоятельную и своеобразную систему, не похожую на систему прямой перспективы, но в принципе ей равноправную. На этом основании становится возможным реконструировать реальные формы изображаемых предметов и их отношения в пространстве и объяснять характерные для древней живописи “искажения” этих форм (имеются в виду такие явления, как сдвиги, разломы в изображении, вытянутость или, напротив, укороченность форм, уравнивание в размерах и т. п.» [Успенский, 1970, с. 7].

Процесс создания изображения связан с применением знаний о разнообразии знаков, выражающих множественные значения и смыслы. Взаимодействие этих знаков создает сложную структуру переплетений, прочтение которой возможно при совпадении словарного, энциклопедического и иного запаса знаний автора произведения и зрителя. Иначе говоря, совпадение знаний автора и зрителя при считывании изображения в разработанной композиции позволяет получателю информации (зрителю) точно считать (понять) сообщение (изображение), созданное художником. При непонятном, размытом изображении знака в произведении зритель вынужденно проявляет активность, участвуя в понимании изображения в соответствии с тем запасом знаний, какие он имеет, интерпретируя содержание изображения, вкладывая в него свои представления об изображенном объекте. Проиллюстрируем различия в понимании знака на примере восприятия произведений реализма и абстракционизма. Реалистическое изображение стула и его условное изображение на иконе считаются различно. В первом случае для понимания того, что стул изображен в прямой перспективе, не нужна специальной подготовки, но во втором случае, когда мы имеем дело с изображением в обратной перспективе, необходимы знания и комментарии относительно того, по-

чему он так изображен. В первом случае зритель размышляет о стуле как о красивом, блестящем, мягком, дорогостоящем предмете мебели, сделанном из карельской березы. Во втором случае изображение стула на иконе не побуждает зрителя размышлять о материальной сущности этого объекта, зритель отмечает факт наличия стула, на котором сидит святой, но не более того.

Как пластическая линия в композиции, так и образованные из различных объемов изображения по высоте, ширине и длине создают сочетания различных форм, имеющих цвет и тон. В отношении разработки интервалов отметим, что изображение строится с учетом определенного порядка сочетания цветов, интервалов в сочетании цветовых пятен. Эти интервалы могут иметь как интенсивный или напряженный цвет, так и малонасыщенные цветовые отношения, по ощущению — устойчивые или неустойчивые цветовые сочетания. Если при рассматривании нанесенных цветовых пятен выясняется, что созданный фрагмент или все произведение завершено, продолжать решать поставленные ранее задачи не требуется, то необходим переход к новым задачам, возникшим в процессе создания живописного полотна (например, переход от подмалевка к проработке формы вплоть до получения материальных фактур).

Количество цвета в той или иной цветовой группе может быть разным, то есть цвет имеет различную насыщенность, объединяя как насыщенные, так и малонасыщенные тона. Выдерживается последовательный ряд тональности (светлоты). Каждый чистый или насыщенный цвет имеет аналог по светлоте. Можно построить цветовой ряд с внесенными ахроматическими тонами (белилами и черной краской), которые изменяются по насыщенности и светлоте. Аналогично этому ряду разрабатывается последовательный ряд тональности, но без цвета, аналогично и в соответствии со светлотой цветового ряда.

Развитие и взаимодействие цветов, усложнение последовательного ряда цветов происходит по спирали — от основных к сложносостав-

ным цветам. Чем дальше от центра спирали и от основных цветов, тем меньше основного цвета находится в сложносоставных цветах. Цвета первого витка отражаются на цветах второго витка, а цвета второго витка отражаются на цветах третьего витка. Общность цветового состава первого, второго, третьего и последующих цветовых спиралей характеризуется максимальной близостью родства цветовых отношений, преобразуясь в двух-, трех- и более сложносоставные пары цветов. Параллельно цветовому ряду разрабатывается ахроматический ряд, соответствующий по светлоте цветовому ряду.

5. Влияние цвета и тона на создание художественного образа

Родство тоналностей определяется наличием в них общих цветов. Цвет и тон могут принадлежать как к теплой, так и к холодной цветовой группам. Чем дальше от основных цветов, тем меньше количества основного и насыщенного цветов. Таким образом, любой цвет и тон имеют несколько степеней родства цвета по спирали. К числу первого родства по цвету и тону относятся цвета, имеющие общее, как цвета основные, так и цвета сложносоставные, первого состава, далее сочетания второго, третьего и др. составов. Чем ближе родственные цветосочетания, тем ближе и родственнее тоналность ахроматического цвета.

Цветовой колорит и цветовая гамма являются основными средствами в создании художественного образа. Особенность художественного произведения определяется не только композицией и рисунком, но также совокупностью всех цветовых элементов и живописных средств (ритм, фактура, контраст цвета и тона). Цвета основные удалены друг от друга: они не родственны, не одноименны. Нахождение красного, желтого и синего цветов рядом рождает цветовой контраст, но цвета, исходные из основных цветов, более сопоставимы, так как имеют общие цветовые сочетания с основными цветами. Цветовое пятно может иметь не конкретную границу, а вибрирующую или переменную.

6. Жанровые элементы в живописи

Характер живописи зависит от наличия в картине (эскизе) жанровых элементов. Понятием «жанр» в живописи определяются различные мотивы, связанные с раскрытием содержания изображения. В создании образного ряда и характера живописи решающую роль играет связь с темами, выросшими из народного творчества. Эти жанры, возникшие в ранние периоды становления живописи, можно назвать первичными. Они зародились и развивались в конкретных бытовых условиях. Поэтому в каждом из жанров развилась и закрепились образность, соответствующая конкретной обстановке или событию в первичных жанрах, связанных с обрядом, культом, трудовым, лирическим или драматическим содержанием. Для всех жанров характерна стабильность и неизменность таких свойств, как постоянство ритма, определенность темпа, цветовой колорит.

Образная составная живописи определяется наличием в ней типических, однозначных признаков первичных жанров. Развитие содержания в изображении подчинено как всеобщим закономерностям, так и авторским, составляющим уникальность данного произведения. Ритмичность предполагает смену и чередование разновеликих форм и величин, движение, восхождение и нисхождение форм — от малых объемов к большим и от больших форм к малым. Это движение чаще всего не прямолинейное, оно имеет спиралевидную или волнообразную схему, где амплитуда «волн» может быть различной. Образная сфера декоративной живописи часто определяется наличием в ней признаков вида декоративно-прикладного искусства, произведения, выполненных в этой разновидности. Художник в разрабатываемой теме соединяет признаки различных, иногда даже противоположных жанров, что делает художественный образ многогранным. Композиция организуется в соответствии с определенными законами, то есть подчиняется определенным закономерностям построения картин. Прежде всего это выражается в том, что цветовая гармония построена таким образом, чтобы имел

место определенный ритм. Варианты композиционного решения могут быть самыми разнообразными, но в основе их лежит следующий принцип: восходящее направление взгляда зрителя сменяется нисходящим, и наоборот, нисходящий — восходящим. Место, откуда с наибольшей вероятностью зритель начнет рассматривать композицию, может задавать следующее направление взгляда: снизу верху или сверху вниз; слева направо или справа налево. Нарастание и напряжение, создаваемое в изображении, определяется насыщенностью цветов и доминантой.

7. Подражание природе

Умение художника учесть природные свойства предмета основывается на сочетании искусства художника и мастерства ремесленника. Изображенная художником природа вызывает положительные эмоции у зрителя не только по отношению к данному произведению, эти чувства проецируются на образ и восприятие родной страны. Искусство не только облагораживает человека, но и воспитывает, изменяет сложившийся образ прекрасного. Для развития творческой личности художника, познания им природы и приобретения мастерства требуется время, желание и определенные условия.

Условный характер изобразительного искусства связан с ограниченностью возможностей изображения действительности. Художник, изображая реальный мир, не может заменить условным изображением реальный мир, да он к этому и не стремится. Изображение состояния природы на картинной плоскости является искусством, характеризуется спецификой эстетического языка, предопределяющего художественную ценность созданного произведения.

8. Выводы

Условный характер изображаемого объекта с учетом специфики изобразительного языка и составляет отличие от реально существующего объекта, который заключает в себе образное начало, являясь

частью художественно-эстетического освоения действительности, притом частью, общей для всех видов изобразительного искусства. Так, во многих работах художников, например, П. Гогена, А. Дерена, А. Остроумовой-Лебедевой и др., остро прослеживается условность, уплощенность и декоративность, позволяющие зрителю сосредоточить внимание на символической стороне изображения, не отвлекаться на эмоциональные переживания, а сосредоточиться на духовной составляющей. Обучение получит совершенную и развитую форму в том случае, если будут применены результаты теоретических обобщений, учитывающих достижения семиотики в подготовке художника-педагога. Пропорциональное, соразмерное развитие практических навыков и теоретических знаний в области изобразительного и декоративно-прикладного искусства формирует у студента самостоятельное творческое мышление. Используя эти положения, работая с незнакомой формой, студент не будет слепо копировать натуру; обращение к известным ему законам передачи объема, цвета и формы позволит ему создавать изображение объекта, не испытывая стресса. Подготовка студентов к самостоятельному анализу своих действий, формирование умения осознанно руководить своими действиями, самоорганизовываться в ходе работы по изображению любых объектов, как реальных, так и абстрактных, позволит по-новому подойти к учебному процессу.

Литература

1. *Жегин Л. Ф.* Язык живописного произведения : условность древнего искусства / Л. Ф. Жегин. — Москва : Искусство, 1970. — 124 с.
2. *Лотман Ю. М.* Избранные статьи : в трех томах / Ю. М. Лотман. — Таллин : Александра, 1992—1993. — Том I : Статьи по семиотике и типологии культуры. — 1992. — 479 с.
3. *Лотман Ю. М.* Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю. М. Лотман. / предисл. С. М. Даниэля, сост. Р. Г. Григорьева. — Санкт-Петербург : Академический проект, 2002. — 543 с.
4. *Раушенбах Б. В.* Пространственные построения в живописи : очерк основных методов / Б. В. Раушенбах. — Москва : Наука, 1980. — 288 с.

5. Успенский Б. А. К исследованию языка древней живописи : предисловие / Б. А. Успенский // Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения : условность древнего искусства / Л. Ф. Жегин. — Москва : Искусство, 1970. — С. 4—34.

Influence of Semiotics on Development of Students' Artistic Creativity

© **Kukenkov Valeriy Ignatyevich (2015)**, PhD in Pedagogical Sciences, associate professor, Department of Interior Design, Russian State Vocational Pedagogical University (Yekaterinburg), kvi-dpi@yandex.ru.

The achievements of semiotics to be used in the techniques of students' creative abilities development in the field of design and fine arts are considered. The artist must be able to imagine real objects as models, schematic drawings, symbols. The author relies on the statements contained in the works of Yu. M. Lotman. The concepts used by Lotman speaking of literary texts have much in common with the concepts of relevance to the fine arts. It is emphasised that the results of data generalisation on the features of the images on ancient icons can be used in teaching the fundamentals of decorative painting. Significant attention in the development of students' abilities to art should be paid to colour and shape. The nature of art is determined not only by the compositional content, but also by the totality of all the colour elements and scenic resources (rhythm, texture, contrast, colour and tone). Comprehension of the experience of ancient painters leads the author to the conclusion that it is necessary to recommend the use of knowledge of the sign, shape, colour, rhythm, contrast, proportion, scale, perspective and texture when preparing the artists-teachers, who performs tasks for the development of the interior or art object.

Key words: semiotics; sign; artistic experience; transformation of form and space; color range; artistic devices; reflection (reflectivity); natural environment.

References

Zhegin, L. F. 1970. *Yazyk zhivopisnogo proizvedeniya: uslovnost' drevnego iskusstva*. Moskva: Iskusstvo. (In Russ.).

- Lotman, Yu. M. 1992. *Izbrannye stat'i: v 3 tomakh*. Tallin: Aleksandra. Tom I: Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury. (In Russ.).
- Lotman, Yu. M. 2002. *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva*. Sankt-Peterburg: Akademicheskij proekt. (In Russ.).
- Raushenbakh, B V. 1980. *Prostranstvennyye postroeniya v zhivopisi: ocherk osnovnykh metodov*. Moskva: Nauka. (In Russ.).
- Uspenskiy, B. A. 1970. *K issledovaniyu yazyka drevney zhivopisi: predislovie*. V kn: Zhegin, L. F. *Yazyk zhivopisnogo proizvedeniya: uslovnost' drevnego iskusstva*. Moskva: Iskusstvo. 4—34. (In Russ.).