

ре раза в высоту фигуры. Плечо (от вершины до локтевого сустава) соответствует двум величинам лица или двум длинам кисти. Предплечье равно длине стопы, а стопа равна высоте головы. Кисть в длину равна величине одного лица. Общая длина ног равняется высоте четырех голов. Длина голени вмещается четыре раза в высоту фигуры. Длина бедра равна двум высотам головы.

В отличие от мастеров западноевропейского искусства изображения человека древнерусские иконописцы применяли иное соотношение высоты головы к фигуре. Высота головы вмещалась 9–10 раз в высоту фигуры, что позволяло придать монументальность и значимость изображенной фигуре.

На занятиях рисунком и живописью необходимо применять исторический опыт художественных школ Европы и России, изображая человека в монументальных и станковых работах.

В. И. Куценков

СЕМИОТИКА ДРЕВНЕРУССКОЙ ИКОНОПИСИ НА ЗАНЯТИЯХ ДЕКОРАТИВНОЙ ЖИВОПИСЬЮ

Семиотика древнерусской иконописи, обладая изобразительной информацией, лежит в основе обучения декоративной живописи. Исследуя происхождение, развитие и особенности разработки изобразительного знака, возможно применять опыт древнерусских иконописцев в современной подготовке художника-педагога. Прежде всего следует рассмотреть само понятие «знак».

«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» [4, с. 28].

Знаку свойственна идентификация с другим объектом, определяющим значение этого знака. Характер идентификации может быть различным. Так, основоположник современной семиотики Чарльз Сандерс Пирс свел ее к трем основным типам. Первый из них образует иконические знаки или иконы (icons). В основе иконичности лежит отношение подобия между знаком и обозначаемым им объектом (например, портрет, изображающий конкретного человека). Ко второму типу относятся индексальные знаки (например, дорожный указатель). Третий тип основан на конвенциональных связях между знаком и его объектом (договор, традиция и даже слова обычного языка) [2]. Познание строится на освоении и понимании всевозможных знаков, в частности, знаков, используемых в изобразительном искусстве. «Для Пирса в роли центрального по-

нения выступает знак, являющийся в его семиотике исходным и элементарным. Знак – это любой объект, замещающий любой другой объект. Простые единичные знаки могут образовывать более сложные комплексы знаков, высказывания, которые в совокупности и образуют язык» [2, с. 5]. В отличие от математического знака – цифры, письменного – буквы, музыкального – ноты, вербального – слова, невербального знака – телодвижения (танец), а также изображения (кино, телекоммуникации, изобразительное искусство), знаковость в виде зрительных образов должна быть принята зрителем и понятна ему, для чего художнику необходимо выработать правила игры (изображения), придуманные и соблюдаемые им в изобразительном искусстве, в частности, в декоративной живописи. Так, изображение предметов и явлений красками в цвете имеет многомерное содержание и порождает обобщение образа до знака, иероглифа, имеющего множество значений.

Изображению, обладающему условностью, имеющему упрощенную стилизованную форму, свойственна семиотика. Любая изобразительная модель семиотична при осмыслении ее предметной области. Так, в изобразительном искусстве при применении точки, линии и пятна, являющихся первичными по отношению к вновь образуемым формам, возможно образование вторичных форм, являющихся более важными и значимыми, чем просто точка, линия и пятно. От того, какую форму, силуэт имеет изображение, зависят острота восприятия и читаемость знака. В произведениях изобразительного искусства существуют явные или скрытые знаки, сочетающиеся совместно с другими знаками внутри данного изображения.

Основу декоративной живописи составляют семиотические механизмы, связанные с созданными в древнерусской иконописи знаковыми системами, с их преобразованием, применением и развитием новых форм.

«Семиотический подход обогатит новыми знаниями сложные педагогические системы. Примером такой сложной, многомерной, многоуровневой и динамичной системы может служить культура педагогического общения. При ее изучении и формировании учитывается сопряжение трех плоскостей: предметной, исторической и функциональной, что принято называть еще голографическим (многосторонним) подходом» [4, с. 33].

Семиотика (определение понятия знаковости в изобразительном искусстве) возможна, когда в изображении присутствует что-то помимо его непосредственного и очевидного значения. «В нем должен содержаться еще и некий “неосознанный” аспект, который никогда не может быть однозначно пояснен или определен» [1, с. 512]. Тема, рассматриваемая в этой статье, не имеет

никакой связи с каббалистическими, астрологическими и другими оккультными науками, а направлена на изучение «искусства думать картинками». Основной исследования явилось искусство Древнего Египта и Древней Руси.

Знаковый характер древнеегипетской живописи проявляется в «стремлении художника к передаче не только объемной геометрии, но и также в понимании им знакового характера этого изображения. При изображении облика идущего человека, когда видны обе расставленные на ширине шага ступни, обе они показываются со стороны большого пальца. Совершенно очевидно, что такое изображение абсурдно, однако оно становится понятным, если предположить, что художник изображал не ноги как таковые, а “знаки” ног. Со знаковой точки зрения обе ноги одинаковы, несут одинаковые функции, поэтому допустимо и одинаковое их изображение. Можно говорить и об изображении здесь при помощи метода ортогональных проекций своего рода шеренги, расположенной косо по отношению к плоскости изображения, но, вероятно, правильнее понимать такую шеренгу как знак “группы идущих людей”, полученный многократным повторением (с легким сдвигом) фигуры идущего человека. Современный зритель воспринимает изображение как “марширование в ногу”, но это восприятие основывается на переносе в Древний Египет наших сегодняшних представлений. Так, изображая стадо коров, древнеегипетский художник использует тот же прием, и в результате животные на его изображении идут “шеренгами” и “в ногу”. Следовательно, перед нами не доказательство интуитивного стремления древнеегипетского художника к реалистическому рисунку, а, напротив того, скорее свидетельство четкого понимания им знакового характера своего творчества» [3, с. 28].

Также особого внимания заслуживает иконопись Древней Руси. Так, рассматривая икону как образ – вид, облик, обобщенное художественное отражение действительности, облеченное в форму конкретного, индивидуального явления, – обнаружено наличие символов, являющихся условными знаками какого-либо понятия. Изучение древнерусской иконописи позволяет развить новые изобразительные формы в декоративной живописи. Следует отметить, что интерес к искусству древнерусских мастеров в последнее время возрос. Но обращение к этому опыту носит скорее эпизодический характер. Недостаточно глубоко исследованы опыт древнерусских иконописцев и роль восковых красок в развитии декоративной живописи.

Исследование многогранной проблемы развития декоративной живописи представляет такие средства гармонизации изображения, как ритм, контраст, пропорции, масштаб.

Для выполнения декоративной живописи возможно применение таких средств, выражающих художественный образ, как форма, цвет, фактура, знак.

Для создания объемно-пространственной композиции в декоративной живописи применяются:

- 1) графическое изображение формы и пространства на картинной плоскости с применением прямой, обратной и параллельной перспектив;
- 2) цветовое изображение формы и пространства, образа и действий в различных жанрах (натюрморт, портрет, пейзаж и т. д.) с применением восковых красок.

В данной статье рассматриваются проблема возникновения и развития изображения, его становление и превращение в знак как образ. Возникновение и развитие семиотики в декоративной живописи связано с пространством картинной плоскости (иконы). Древнерусская иконопись как составная часть изобразительного искусства развивалась в тесной связи со знаком, имеющим символическое значение. При исследовании принципов построения изображения на иконе обнаружено, что цветовое и тональное пространства картинной плоскости взаимодействуют и сохраняют целостность восприятия. Мелкие детали дополняют и раскрывают содержание большого объема (пространства) иконы.

Группировка элементов, связанных подобием формы, приема и цвета, воспринимается как знак, расположенный в одной плоскости. Например, в иконах диаметр окружности нимба 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 как символа веры. Отсутствие мелких деталей делает изображение понятным без дополнительных расшифровок и 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: чем меньше цветное пятно, тем большее знаковое значение оно имеет (например, нимб – окружность).

Проявление в композиции знака как схемы может иметь различные формы, такие, как крест, треугольник, круг, спираль и т. д. Внешний вид схемы в виде знака может присутствовать или отсутствовать в картине.

В декоративной живописи изображение, имеющее стилизованную форму, например, окружность как знак будет являться символом солнца или колеса. Для прочтения этого знака необходимы детали, раскрывающие его содержание. Так, окружность с прямыми линиями, идущими из центра и расположенными с внешней стороны, обозначает солнце, если же линии пересекаются внутри окружности – колесо.

Точность изображения и его понимание обеспечиваются применением дополнительных деталей. Знание об изображаемом знаке (символе) позволяет создавать изображение физического мира с применением стилизации, доведенной до знака, причем в этот знак вкладываются определенные смысл и значение, и тем самым раскрывается идея изображения. В зависимости от того, как знак влияет на восприятие, он в своей изначальной стадии развития имеет схему изображения (квадрат, крест, окружность).

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 при этом частично закрыт деталями, имеющими формальное значение.

При обращении к изображению в древнерусской иконописи обнаруживается, что в ней кроме реалистического и абстрактного изображения присутствует знак (символ), который открыт (нимб-окружность, обратная перспектива). Семиотика древнерусской иконописи имеет строго структурированные правила (канон) изображения, не требующие дополнительных комментариев для ее понимания. Изобразительный язык иконы является понятным и доступным для постижения его смысла, не вызывает необходимости использования дополнительной информации для расшифровки изображения на иконе, так как его восприятие является точным и однозначным. 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 этом случае рождается новый канон, который соблюдается достаточно долго. В данное время возможно формирование новых изобразительных средств на основе использования древних приемов и форм изображения пространства.

Особое место занимает вопрос опредмечивания-распредмечивания того или иного изображения.

Опредмеченный знак представлен в виде предмета (объекта), без которого невозможно восприятие отраженной действительности.

Распредмеченный знак имеет далекое от реальной действительности условно-абстрактное изображение, где физический мир условен, символичен, точно соответствует замыслу автора. Если распредмечивание возможно без внутренних изменений и развития, то изображение становится лишь репродукцией прошлого потенциала и не имеет своего продуктивного начала, связанного с различными ощущениями. По Гельмгольцу, ощущение не является истинным представлением об изображенной вещи, а только ее знаком; оно не требует абсолютной идентификации изображения и реального объекта, так как зависит от творческих способностей человека.

Изучение иконописных традиций носит поисковый характер и не может быть заранее запрограммировано на определенный результат. В изображениях на иконах заложена определенная знаковость, для считывания которой необходимо знание культурных и иконописных традиций, которые позволят развить новую знаковость и новую условность до совершенства. На развитие знака влияет также окружающий физический мир.

Отсюда следует, что для развития новых знаковых форм необходимо выполнить следующие действия:

- 1) оценить качество и уровень выполнения иконы;
- 2) выделить наиболее выразительные приемы и формы;
- 3) найти аналогичные приемы на иконах иных школ и времен;
- 4) выявить возможность применения этих приемов в условиях декоративной живописи;
- 5) проверить (проанализировать) взаимодействие применяемых приемов.

В декоративной живописи складывается особый порядок знаков (предметов или объектов), имеющий определенное смысловое и содержательное значение в изображении физического мира.

Ключевая проблема применения семиотики иконы заключена в развитии структуры модели знаковости в декоративной живописи и ее возможного использования в современных условиях. Такой подход подразумевает унификацию знаний, но не универсализацию приемов, которые должны иметь развитие и многообразие прочтения изображенных форм, таких, как линия, точка, пятно.

Создаваемая форма предполагает применение «кода» для считывания и понимания условной формы в изображении. С введением понятия «код» (знак) происходит запуск механизма реализации закона смыслообразования, функционирующего в процессе считывания и понимания изображения.

Процесс создания изображения связан с применением множественности знаков, имеющих множественность значений и смыслов. Взаимодействие этих знаков создает сложную переплетающуюся структуру, прочтение которой возможно при совпадении запасов знаний (словарного и энциклопедического) автора произведения и зрителя. Это совпадение 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 становится активным, участвуя в понимании изображения в соответствии с тем запасом знаний, который он имеет, свободно интерпретируя смысл, заложенный в изображении, вкладывая в него свои представления об изображенном объекте. Примерами понимания, считывания знаковойности являются реализм и абстракционизм. Считывание такого реалистически изображенного объекта, как стул и его условного изображения на иконе различно. В первом случае специальной подготовки для понимания, что стул изображен в прямой перспективе, не нужно, но во втором случае, видя стул изображенным в обратной перспективе, необходимо знать, почему он так изображен.

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

Предложенный изобразительный язык влияет на стилевое или изобразительное единство, возникающее в результате условий «игры», предложенной автором произведения.

Искусство изображения не является элементарной знаковой системой, хотя в основе каждого произведения искусства лежит знаковая система, которая позволяет пополнять и наращивать на ее «каркас» содержание сюжета, конструкцию которого художник разрабатывает, «смысловые коридоры», используя такие детали, как тень и свет, что позволяет наполнять смыслом и жизнью произведение, которое зритель дополняет, создавая свое видение картины в развитии. Например, работа Гольбейна Младшего «Портрет Э. Роттердамского», где художник вынуждает зрителя через ряд деталей – знаков (золотых пуговиц, изображенных в различных поворотах на куртке, берете и рукавах) продвигаться взглядом по изображению, как по лабиринту из деталей, теней, складок, предметов, к главному – лицу, а на лице – новый знак – окладистая борода, которая подводит зрителя к главному – глазам.

Таким образом, художник, применяя эти знаки, держит зрителя в состоянии повышенного внимания, через крупные и мелкие детали ведет к главному – к образу изображенного человека.

Художник предполагает, что зритель сам, без его специальных комментариев поймет и оценит качества его произведения. За долгую историю культуры народов мира художники создали такое количество произведений, что, казалось бы, невозможно изобразить что-то новое, но, применяя знак как каркас, художник в современных условиях может создать произведения, отличные от произведений прошлых эпох.

Библиографический список

1. *Бауэр В., Дюмон И., Головин С.* Энциклопедия символов / Пер. с нем. Г. И. Гаева. М., 1995.
2. *Лотман Ю. М.* Семиотика культуры // *Экология и жизнь*. 2003. № 6.
3. *Раушенбах Б. В.* Пространственные построения в живописи. М., 1980.
4. *Ширшов В. А.* Введение в педагогическую семиотику // *Педагогика*. 2001. № 6.

И. Б. Лемонова

ДЕКОРАТИВНАЯ ЖИВОПИСЬ

Декоративная живопись является одним из разделов изобразительного искусства и изучается в высшей школе наряду с рисунком, живописью, графикой и другими предметами при подготовке будущих художников декоративно-прикладного искусства. Тем не менее, сам термин «декоративная живопись» до сих пор остается предметом споров и дискуссий.

Обратившись к энциклопедическим словарям по изобразительному искусству, мы сталкиваемся с тем, что в некоторых из них такое понятие как декоративная живопись отсутствует вообще. Иногда можно прочесть такое определение: декоративная живопись – противоречивый термин, в функциональном плане правильно: декоративная роспись. Искусство живописи и качества живописности изображения предполагают иное отношение к изобразительной поверхности [2]. С. С. Алексеев идентифицирует декоративную живопись с монументальной живописью, которая действительно выполняет функцию декора [1]. Однако такой подход к учебной дисциплине «Декоративная живопись» далеко не всегда допустим, так как композиционные решения монументальной живописи могут быть не декоративными, а живописные произведения не монументального масштаба могут выполнять декоративные функции.