

Содержание

Введение	3
Глава 1. Натюрморт: мимесис или символизация?	6
1.1. Философия вещи (от Канта до Бодрийяра)	6
1.2. Натюрморт в истории живописи	11
1.3. Семиотический метод в интерпретации натюрморта	21
1.4. Выводы по 1 главе	36
Глава 2. Натюрморты Дэвида Грэя: от миметического зрения к символизации	38
2.1. Материал и методология исследования	38
2.2. Анализ картин: «Arrangement with Selected Scetches» («Композиция с выбранными эскизами»), «Still life with grenades» («Натюрморт с гранатами»)	42
2.3. Выводы по 2 главе	46
Заключение	47
Список литературы	51
Приложения	55
Словарь терминов и понятий	57

Введение

Данная работа посвящена изучению натюрморта, прежде всего, анализу натюрморта как семиотического сообщения. Натюрморт рассматривается как текст культуры, для интерпретации которого используются универсальные семиотические алгоритмы.

Актуальность и новизна работы связана с рядом положений:

- это сам семиотический подход к изучению натюрморта. Сущность семиотического анализа визуального текста определяется необходимостью вводить в интерпретацию натюрморта план немиметического зрения;
- новизна работы определяется интересом к современному искусству, а также неизвестностью анализируемого материала (творчество американского художника Дэвида Грэя мало известного в России).

Объект исследования - творчество Дэвида Грэя.

Предмет анализа - место натюрморта в творчестве современного американского художника.

Цель работы - выявление смыслов, вкладываемых в натюрморты Дэвидом Греем.

Задачи работы:

1. Овладеть методикой семиотического анализа произведений искусства и предложить семиотический анализ полотен художника Дэвида Грэя.
2. Изучить биографию и творческий путь художника.
3. Показать возможности интерпретации, основанной на иконическом и символическом прочтении живописи.

Методы работы – используются семиотический, дискурсивный и системно-структурный методы.

Практическая значимость - результаты настоящей работы могут быть использованы в искусствоведческих и семиотических исследованиях натюрмортов, а также при изучении других жанров современного искусства,

где присутствует предметный мир (в частности, это сюжетно-тематические картины, портреты, пейзажи); в учебном процессе в качестве материалов для спецкурсов и спецсеминаров по современной живописи; в практике музейной работы при создании экспозиций.

В ходе работы по данной теме изучен обширный материал, относящийся к теме исследования. Он представлен несколькими типами источников. Первый – литература по истории и теории натюрморта, которая напрямую обращает нас к объекту исследования данной дипломной работы. Второй – литература, затрагивающая проблему семантики визуального знака (иконический и символический аспекты).

Среди работ *первой группы* следует выделить исследования по теории и истории натюрморта - Б.Виппера, А.Федорова-Давыдова, И.Болотиной, Г.Поспелова, Ю.Я.Герчука, Г.К.Черлинки. Приведенные исследования предоставляют большую методологическую ценность. Можно выделить также исследования И.Е.Даниловой, Н.М.Соколова, А.М.Кантора, имеющие общетеоретическую и историческую направленность. В указанных работах натюрморт изучается как таковой, а также в контексте интерьера.

Среди источников *второй группы*, в первую очередь, следует назвать труды по семантике и семиотике Р.Барта, Ю. Лотмана, С. Даниэля, Е. Бразговской, Ж. Бодрийяра. В работах Р.Барта, анализирующего особенности вещи как особой знаковой системы, а также вещи как носителя мифа, содержится мысль о связи любой коннотации с идеологией, в связи с чем, Барт формулирует методологически важный для данной работы принцип интерпретации.

В работах Ю.Лотмана сформулирована структуралистская общность принципов построения художественного текста в литературе и изобразительном искусстве.

Методологически важен для настоящей работы и проделанный Лотманом семиотический анализ натюрморта и анализ символа в культуре.

Особый взгляд на мир вещей и на рекламу как дискурс о вещах представлен в работах Ж. Бодрийяра. Он находит знаковый смысл вещей: система вещей означает человеческие отношения. Здесь французский философ развивает мысли К.Маркса об опредмечивании человеческих отношений в процессе товарного производства и потребления. Используя данные психоанализа и семиотики, Бодрийяр пытается заглянуть за "фасад" вещей и рекламы, раскрыть их имплицитные функции, показать процессы порождения смыслов.

В целом, следует признать, что в литературе вопрос семиотики натюрморта искусства XXI века на сегодняшний день освещен лишь в самых общих положениях. Недостаточность конкретных сведений по данному вопросу потребовала изучения материалов, не относящиеся к научным источникам – живописные произведения Дэвида Грэя. Анализ этих источников, по сути, послужил основным материалом в изучении разнообразных смысловых составляющих, стоящих за конкретными предметными мотивами.

Структура работы – дипломная работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы, приложения с иллюстрациями и словаря терминов и понятий. Первая глава посвящена рассмотрению натюрморта в истории живописи и выявлению того, как происходит использование семиотического метода в его интерпретации. Во второй главе анализируется творчество Дэвида Грэя и на примере двух его картин рассматриваются основные черты и этапы работы.

Глава 1. Восприятие натюрморта: мимесис или символизация?

1.1. Философия вещи (от Канта до Бодрийяра)

Издавна философия пытается открыть смыслы особых «вещей», не существующих в пространстве визуальной реальности. Идея раскрытия данной темы заключена в говорении непроговариваемого, и наверно, поэтому она всегда будет тайной. Именованная вещь посредством признания за ней собственности на индивидуальную дефиницию — означает предоставить право Ничто стать Нечто. Именуя вещь, мы позволяем ей присутствовать рядом. Негация имени и вещи происходит благодаря речи, которая скрепляет данный контракт посредством озвучания.

В различных цивилизациях складывались свои мифологические представления о том, откуда берутся имена и вещи. Как правило «создателем речи» был тот, кто творил Вселенную: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. Оно было в начале у Бога. Все через Него начало быть, и без Него ничто не начало быть, что начало быть»¹. Древний человек по-особому чувствовал магию, святость и красоту слова. Не только вещь, но и само слово, порой обладало своей онтологией. Имя рассматривалось как фетиш, которому можно было поклоняться как святыне. Само звучание или начертание имени были магическим актом, уравнивающим человека с божеством. Постепенно слово приобрело свойство fasciniрующего воздействия.

Новый взгляд на природу «человека говорящего» может быть таким, каким представляет его современная семиотика: «...человеку присуща некая первичная потребность, которой, вероятно, не обладают другие существа, которая приводит в движение все его явно незабиологические устремления — его фантазии и грезы, ценностные понятия, его крайне непрактичный энтузиазм и осознание чего-то «потустороннего», наполненного святостью... Такой базовой потребностью, которая, несомненно, имеется только у

¹Библия. Евангелие от Иоанна, 1:1-3

человека, выступает потребность в символизации. Символотворческая функция — одна из первичных в человеческой деятельности подобно питанию, ориентации в пространстве, передвижению. Она является фундаментальным и постоянным процессом человеческого ума»².

Действительно, деятельность человека в любом ее проявлении символична, но не это составляет проблему для философии. В философии существует множество концептов (Ж. Делез, Ф. Гваттари), которые выступают в роли закона соответствия означающего и означаемого. Для того чтобы знак соответствовал конкретной вещи, необходимо выявить его значение в данном контексте. Знак может быть использован и истолкован в системе других знаков. Зависимость знаков друг от друга и есть недостаточность. В этом случае умение создать концепт дает возможность обнаружения нового символического контекста. Например, известные философские категории «бытие» и «смерть» в контексте «бытия-к-смерти» становятся новым концептом и выражаются соответствующим языком. Философ, вооружившийся исходным набором концептов, создает свою картину мира благодаря тому, что смешивает исходное в ином порядке. В своем творчестве он повторяет законы натюрморта: лишает известную идею (вещь) ее привычного, первоначального положения в ряду других идей (вещей) и переносит ее в поле иного пространства — авторского видения. С одной стороны, прежней идеи уже нет, она мертва, как знак в известном ряду знаков. Но, с другой — идея преобразована к жизни в «новом ключе». Язык философии посредством символизации «мертвит» и оживляет природу вещей в концептах.

Вещь — отдельный предмет материальной действительности, обладающий относительной независимостью и устойчивостью существования. Определенность вещи задается ее качественными, количественными, структурными и функциональными характеристиками.

²Лангер С. Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства. М.: Республика, 2000. - 40-41 с.

Общим выражением собственных характеристик вещи являются ее свойства. Место и роль данной вещи в определенной системе выражаются через ее отношения с другими вещами³.

Кант вводит понятие «вещь в себе» или «вещь сама по себе», которое связывает с миром познающий субъект. «Вещами в себе» Кант называл предметы познания, которые не зависят от процесса познания и существуют сами по себе. Также в данное понятие он вкладывал два смысла:

- когда «вещь в себе», обозначая любую часть объективной реальности, может действовать на наши органы чувств через явления и вызывать различные ощущения;

- «вещь в себе» понималась как особый объект умопостигаемого: бессмертие, свобода определения человеческих действий и Бог как сверхприродная картина мира⁴.

Оба смысла данного понятия независимое от человека содержание, но познать эти объективные «вещи в себе», по мнению Канта, нельзя, потому что мы имеем дело не с вещами самими по себе («вещами в себе»), а с явлениями. Если вспомнить учение о вещи Гегеля, где философ дает совершенно иную интерпретацию данного явления, т.е. не соглашается с разрывом между сущностью и явлением, на чем настаивал Кант. Явление, по Гегелю, не менее объективно, чем сущность. Сущность является, т.е. обнаруживается, в явлении, а явление выступает носителем сущности. Это единство противоположностей, которые не могут существовать друг без друга. Вещь в себе, говорит Гегель - это лишь первоначальный момент, лишь ступень в развитии вещи. «Так, например, человек в себе есть ребенок, росток - растение в себе... Все вещи суть сначала в себе, но на этом дело не останавливается»⁵.

³ Философский словарь. Т.Г. Румянцева//www.enc-dic.com/philosophy/Vesch-4540/ [30.05.17]

⁴ Философский словарь. Т.Г. Румянцева//www.enc-dic.com/philosophy/Vesch-4540/ [30.05.17]

⁵ Диалектика. Диалектическая философия и диалектические науки//www.dialectics.ru/1231.html/ [12.04.17]

Вопреки Канту, вещь в себе, во-первых, развивается, вступая в многообразные отношения, и, во-вторых, познаваема, поскольку обнаруживает себя в явлениях.

В философии 19—21 вв. понятие «вещь» часто подменяется и заменяется понятием "объект". Однако в некоторых философских течениях оно сохраняет самостоятельное значение. За последнее столетие представления о вещи значительно изменились. Распространение новейших коммуникационных (компьютерных и др.) технологий и их философское осмысление традиционное представление о природе субъект-объектных отношений, и, соответственно, о природе вещи в целом. Примером тому может являться работа Жана Бодрийяра «Система вещей».

Теперь вещи превращаются в знаки и символы, впитывающие в себя потребности и неврозы человека. Через знаки человек пытается переступить через смерть, осознать свое существование и заполнить пустоту историей вещи. Страсть «дикаря» к новейшим технологиям, как страсть «западного» человека к старинной вещи носит один характер - фантазм могущества обладания знаком и создание баланса тайной потребности. Бодрийяр говоря о функции вещи утверждает, что прогресс вещей удовлетворяет нашей уверенности в том, что для каждой проблемы есть своя вещь и абсолютно все можно решить с помощью техники. Как раньше были используемы святыне на каждую проблему (по Э.Дихтеру), так сейчас на рынок выбрасываются вещи, которые убеждают, что способы решить любой социальный или психологический конфликт. Бессознательная экономика вещей служит целям подавления внешней природы и укрощению либидо, что приводит к двойной выгоде: господству над природой и производству жизненных благ. И в этом и состоит трагедия общества потребления: через рекламу человеку внушается идея, что техническая революция свершилась ради него. Реклама оправдывает человека перед самим собой, снимает с него напряжение за возможность удовлетворять желание. Но взамен намекает: «разумно и вам интегрироваться в общество, которое стремится удовлетворить ваши

желания». По мнению Бодрийяра это и есть подвох этого идеального строя. К нам приспособливается абстракция, существующая лишь в проецируемой картинке, а от нас требуется согласие с существованием целого техно-политического строя и отказа от революционной борьбы (хотя Революция тоже стала товаром). Согласится с жизнью в кредит, работать - покупать, крутить ценой своего существования замкнутый на производстве механизм кредита-потребления новой цивилизации. Систематика желания проецируется на группы и общества, индивид видит свои потребности через потребности определенных групп, что облегчает работу рекламе. Коллектив снимает вину за потребление и требует преданности себе⁶.

Нужно сказать, что Бодрийяр в своей работе сумел ухватить динамику развития общества в самом начале описанных изменений. А ведь система вещей смогла значительно эволюционировать на текущий момент, у каждой вещи описываемой Бодрийяром появился десяток аналогов в десятках различных комплектаций и с тысячи цветовых оттенков. Даже идея критики потребления за это время стала потребляемой.

Индивидуализация параметров привела к тому, что iPhone стал синонимом «телефона, не как у всех», который есть у каждого второго. Появился термин «хипстер» - человек, представляющий себя через набор внешних предметов, недоступных широкому кругу потребителей и имеющих субкультурный символизм (одежда определенных брендов, гаджеты определенных производителей, определенных музыкальные коллективы, несущие определенную историю, известную ограниченно-широкому кругу).

⁶ Бодрийяр Ж. Система вещей. Перевод и сопроводительная статья С.Н. Зенкина. М.: Рудомино, 2001. – 140 с.

1.2. Натюрморт в истории живописи

«Какая это странная живопись - натюрморт: она заставляет любоваться копией тех вещей, оригиналами которых не любишь», - выражая почтительное недоумение человечества перед тайной искусства, - эта мертвая природа окружает нас повсюду. Неподвижная натура живет своей тихой жизнью, до того как к ней обращается человек. Люди издревле создают вещи, привычно не замечают их, пользуясь ими ежедневно»⁷ - так образно говорил Паскаль. Только взгляд живописца открывает скрытую суть предметов, только с ним они вступают в немой диалог и рассказывают всё о привычках, вкусах и укладе жизни, достигнув необычайного совершенства в передаче разнообразия предметов материального мира. Жанр натюрморта в привычных обыденных вещах утвердил их эстетическую ценность, а живописцы убедили мир в том, что простые вещи несут некий смысл и великую красоту. Ощущение и динамика этой жизни и составляют сущность живописи предметов ее философии.

Будить в человеке прекрасное, заставлять его думать, чувствовать - вотглавная задача искусства и живописи. А задача художника - привлечь внимания зрителя, вызвать в нем чувство сопричастности переживаниями, выраженными в картине, заставить взглянуть по-новому на окружающий мир, разглядеть в привычных предметах, необычайную суть.

Развитие искусства натюрморта носит исторический характер. Изображаемый мир художника, дает возможность оглянуться на несколько веков назад. В изображаемых вещах они выражали свое понимание мира, свои мысли и интересы, и у каждого творца вещи несли определенный смысл. В одних натюрмортах преобладает реальность, для других мастерство. Важнее выразительные начала живописи. У каждого живописца свое ведение мира.

⁷ Петренко В. Ф. Натюрморт как визуальный афоризм. М.: Журнал высшей школы экономики, 2010. – 27 с.

В буквальном переводе, «натюрморт» с французского языка означает «мертвая натура». По-голландски обозначение этого жанра звучит как *stilleven*, т.е. «тихая жизнь». На взгляд многих художников и искусствоведов это наиболее точное выражение сути жанра. В натюрморте выражается отношение человека к окружающему миру, раскрывается то понимание прекрасного, которое присуще художнику как человеку своего времени.⁸

Искусство вещи неотъемлемой частью всякого значительного произведения. В картине роль натюрморта никогда не исчерпывалась простой информацией. В зависимости от исторических условий и общественных запросов предметы более или менее участвовали в создании образа, оттеняя ту или иную сторону замысла. До того как натюрморт сложился в самостоятельный жанр, окружающие человека вещи в обыденной жизни входили лишь в качестве атрибута в картины древности.

Как определенный вид или жанр живописи натюрморт знает в истории искусства свои расцветы и падения. Натюрморт как самостоятельный жанр, возник во Фландрии и Голландии на рубеже XVI и XVII веков, быстро достигнув необычайного совершенства в передаче многообразия предметов материального мира⁹.

Во многих странах Западной Европы процесс становления натюрморта протекал более или менее однотипно. Периоды его развития имели свои исторические предпосылки. Каждый век выдвигал своих мастеров натюрморта. В их произведения воплотились художественные идеалы времени, своеобразие и выразительность пластических средств, присущих той или иной эпохе, и индивидуальности отдельных живописцев.

В Нидерландах становление натюрморта ознаменовалась двумя этапами. На первом этапе натюрморт существовал лишь в виде более или менее самостоятельного изображения на обороте изобразительной плоскости картины, либо в виде аксессуаров на лицевой стороне картины. Следующим

⁸ Виппер Б.Р. Статьи об искусстве. М.: Искусство, 1972. – 281 с.

⁹ Всеобщая история искусств в 6 томах. Том четвертый. Искусство 17 - 18 веков в Европе и Америке. М.: Искусство, 1963. – 152 с.

этапом становление жанра натюрморта были произведения, где натюрморт и религиозная тема поменялись местами. Изображение неодушевленных предметов выступало как часть активного единого процесса всестороннего овладения человеком реального мира, его художественным осмыслением¹⁰.

Во Фландрии он достиг мощного расцвета и вошел в историю под названием фламандский натюрморт. Эпоха его расцвета была связана с именами крупнейших художников Фландрии, вошедших в историю изобразительного искусства Западной Европы: Франса Снейдерса и его ученика Яна Фейта.

Другая мощная школа натюрморта известна под названием «голландский натюрморт».Общность исторических судеб народов Голландии и Фландрии и единое в прошлом искусстве, из которых та и другая школа черпали художественный опыт, породили много общих черт в их живописи.

Самым прогрессивным видом голландского натюрморта был жанр «завтраков» возникший в Харльме. Важным достижением харлемских мастеров было открытие роли свето-воздушной среды и единого тона колорите как главнейших средств передаче богатого разнообразия фактурных качеств вещей и, одновременно, выявление единства предметного мира.

На дальнейшей демократизации жанра натюрморта имело место распространение типа «кухонного натюрморта», как во Фландрии, так и в Голландии. Особенностью этой разновидности при изображении предметов было большое внимание к пространственной характеристике среды.

В XVII веке немецкий натюрморт рядом с натюрмортом Голландии и Фландрии занимает второстепенное место. Успехи немецкого натюрморта XVII века связаны с современным голландским искусством. В немецком натюрморте XVII века сосуществовали почти, не соприкасаясь два направления: натуралистическое и декоративное.

¹⁰ Всеобщая история искусств. М.: Искусство, 1972. – 180 с.

Натюрморт в итальянской живописи был несравненно богаче и полнокровнее немецкого, хотя и не достигал ни мощи фламандского, ни многогранности и глубины голландского. Особую роль в развитии натюрморта в Италии дал Караваджо. Это был один из первых великих мастеров, обратившихся к жанру чистого натюрморта и создавший монументальный, пластический образ «мертвой натуры». Итальянский натюрморт XVII века имеет ряд качеств, выделяющих его в ряду других национальных школ.

Испанскому натюрморту, что особо ярко проявилось в творчестве испанского мастера Ф. Сурбарана, свойственны возвышенная строгость и особая значительность изображения вещей.

С конца XVII века декоративные тенденции придворного искусства доминировали во французском натюрморте. Вершиной было творчество Ж.Б.С. Шардена. Оно было отмечено строгостью и свободой композиции, тонкость колористических решений.

Немного больше уделяли внимание натюрморту романтики. Романтизм не создал оригинальной значительной концепции натюрморта. Главным объектом романтического натюрморта были цветы и охотничьи трофеи. В XVII веке судьбы натюрморта определяли ведущие мастера живописи, работавшие во многих жанрах и вовлекшие натюрморт в борьбу эстетических взглядов и художественных идей. Так, например, французский реалист Густав Курбе, сформулировал новую концепцию, определив непосредственное отношение натюрморта с природой, вернув ему этим жизненную силу, сочность и глубину.¹¹

Импрессионисты, признав в натюрморте лишь свет и воздух, превратили предметы в простого носителя свето -воздушных рефлексов.

Новый подъем натюрмортов был связан с выступлением мастеров постимпрессионизма, для которых мир вещей становится одной из основных тем, что характерно для творчества П. Сезанна и Ван Гога.

¹¹ Виппер Б.Р. Статьи об искусстве. М.: Искусство, 1972. – 290 с.

Натюрморт с начала XX века становится своего рода творческой лабораторией живописи. Во Франции мастера фовизма А. Матисс и другие, идут по пути обостренного выявления эмоциональных, декоративных и экспрессивных возможностей цвета и фактуры, а представители кубизма Ж. Брак, П. Пикассо и др., используя заложенные в специфике натюрморта художественно-аналитические возможности, стремятся утвердить новые способы передачи пространства и формы. Натюрморт привлекает и мастеров других течений.

В русском искусстве натюрморт появился в XVII веке вместе с утверждением светской живописи, отражая познавательный пафос эпохи и стремление правдиво и точно передавать предметный мир. Выписанность и иллюзорность этих натюрмортов дали основание называть их «обманками».

Дальнейшее развитие русского натюрморта в течение значительного времени носило эпизодический характер. Его некоторый подъем в первой половине XIX века, который ознаменовался такими именами, как Ф. П. Толстой, А. Г. Венецианов, И. Т. Хруцкий, связан с желанием увидеть прекрасное в малом и обыденном. Во второй половине XIX века натюрморт стал набирать свою смысловую силу, правда, сначала только в сюжетных приделах композиции П. Федотова, В. Петрова, В. Маковского, В. Поленова и других живописцев демократического направления. Натюрморт в жанровых картинах этого круга авторов раскрывал и усиливал социальную направленность их произведений, характеризовал время. Самостоятельное решение натюрморта-этюда возрастает на рубеже XIX и XX веков в работах М. А. Врубеля и В. Борисова-Масутова. Расцвет русского натюрморта приходится на начало XX века. Искусство характеризуется поисками в области цвета, формы, пространственного построения.

Стремление расширить возможности изобразительного языка побуждает художников обращаться к традициям древнерусского и народного искусства, культуре Востока, классическому наследию Запада, к достижениям

современной французской живописи.¹² К лучшим образцам этого периода относятся импрессионистические работы К. А. Коровина, И. Э. Грабаря; точно обыгрывающие историко-бытовой характер вещей произведения художников «Мира искусств» А. Я. Головина и других; остро декоративные П. В. Кузнецова, Н. Н. Сапунова, С. Ю. Судейкина, М. С. Сарьяна и других живописцев круга «Голубая роза».

Яркие, пронизанные полнотой бытия натюрморты мастеров «Бубнового валета» П.П. Кончаловского, И. И. Машкова, А. В. Куприна, Р. Р. Фалька, А. В. Лентулова и других.

В 1920-1930-х годах натюрморт включает и философское осмысление современности в обостренных по композиции произведениях К. С. Петрова-Водкина. Они отличаются своеобразием цветового и перспективного построения. Предметы написаны в них не с одной точки зрения, а с нескольких. Подобный прием построения пространства расширял изобразительные средства художника, помогая передавать формы и объем предметов и способствуя более точному показу их взаимосвязи на плоскости.

Большое место натюрморт занял в творчестве Ю. И. Пименова. Предмет в его натюрмортах наделен большой эмоциональной выразительностью. Обогащенный новыми темами, образами и художественными приемами, русский натюрморт начала XX века развивался необычайно стремительно: за полтора десятилетия он проходит сложный путь от импрессионизма до абстрактного формотворчества, играя большую роль в становлении искусства нашего века. Никогда ранее не занимал он такого видного места в истории русской живописи.

Натюрмарту, если так можно сказать, суждено было стать для многих художников, да и вообще для русской живописи начала XX века своеобразной лабораторией поисков нового живописного языка. Но, конечно же, менялся и в целом по-своему обогащался не только так называемый

¹²Неклюдова М.Г. Традиции и новаторства в русском искусстве конца XIX - начала XX веков. М.: Искусство, 1991. – 178 с.

формальный язык живописи, но и ее содержание, ее метод, принципы ее образной системы.

Натюрморту этого времени мы обязаны необычайным расширением границ его как изобразительного жанра. Человеческая личность той сложной эпохи раскрывается в нем очень многосторонне. В этом натюрморте зритель не только ощущает специфику того или иного жизненного уклада, но и те неповторимые черты, которые присуще определенной индивидуальности.

Глубинная сущность явления окружающего мира раскрывается теперь полнее.¹³ Понятие прекрасного в натюрморте стало разнообразнее. Художник видит богатство форм и красок там, где прежде не находил ничего примечательного. Неизмеримо расширился круг явлений находящих свое изображение в натюрморте. Наряду с бытовым жанром натюрморт долгое время считался второстепенным видом живописи, в котором невозможно выразить высокие общественные идеи, гражданские добродетели. Действительно, многое из того, что свойственно произведениям исторического, батального и других жанров, натюрмарту недоступно. Однако великие мастера доказали, что вещи могут характеризовать и социальное положение, и образ жизни их владельца, порождая таким образом, различные ассоциации и социальные аналогии.

Натюрморт как жанр живописи можно назвать творческой лабораторией живописи, поскольку он является и составной частью и пробным камнем станкового искусства. В нем максимально раскрываются пластические и колористические возможности живописца, выявляются особенности его мышления.

Этот жанр имеет много функциональных особенностей, иногда его называют камерной музыкой живописи. Его используют как учебную постановку, первичную стадию изучения натуры в период ученичества.

¹³Неклюдова М.Г. Традиции и новаторства в русском искусстве конца XIX - начала XX веков. М.: Искусство, 1991. – 191 с.

Профессиональный художник нередко обращается к натюрморту как к живописному этюду с натуры.

Натюрморт, как не один из жанров живописи представляет характеристику стольких возможностей для занятий формальными живописными исканиями. Он также может стать самостоятельной картиной, по-своему раскрывающей вечную тему искусства - тему бытия человека.

Такая емкость функций натюрмортного жанра и делает живопись неодушевленных предметов сферой поиска не только форм и содержания, но и поиска личного взгляда художника на окружающее, его понимание и ощущение жизни, выработку своего стиля.

Радость непосредственного общения с натурой, живой источник изобразительного искусства, в работе над натюрмортом приобретает особый смысл. «Натюрморт - одна из острых бесед живописца с натурой».¹⁴

В работе над натюрмортом никто не отвлекает художника, заставляя его сосредоточиться на собственной живописи, ибо от красоты, глубины и выразительности живописной речи зависит в натюрморте красота и глубина выразительного образа, острота тех ассоциаций, которые этот образ рождает у зрителя. Осмысление простых предметов как частица реальности делает таким этот замечательный жанр живописи.

Мир вещей в натюрморте всегда призван раскрыть их объективное своеобразие, неповторимые качества, красоту. Вместе с тем, это всегда человеческий мир, выражающий строй мысль и чувств, отношение к жизни людей определенного общества. В чем же состоит отличие этого жанра от других? Что может дать живописцу изображение неодушевленных вещей?

В отличие от портретной живописи, имеющей дело только с человеком, или пейзажем, воссоздающего природу и архитектуру, натюрморт может состоять из различных вещей домашнего и личного обихода человека, элементов растительного мира, произведений изобразительного искусства и многого другого.

¹⁴Виппер Б.Р. Статьи об искусстве. М.: Искусство, 1972. – 293 с.

Натюрморт больше чем какой-либо другой жанр ускользает от словесных описаний; натюрморт надо внимательно смотреть, разглядывать, погружаться в него, так как он учит постигать собственно живопись, любоваться его красотой, силой, глубиной - только так постигается истинное содержание любой картины, ее образ.

В натюрморте живописец обращается к миру неодушевленных вещей, выделяя их из всего богатства окружающего мира. Натюрморт отличается особыми принципами построения композиции при всем различии исторических и индивидуальных форм этого жанра на разных этапах его развития. Предметы здесь взяты обычно вблизи, так что взгляд может их как бы ощущать, оценить в первую очередь их собственно материальные качества - их тяжесть, пластику форм, рельеф и фактуру поверхности, детали, а также их взаимодействие со средой - их жизнь в среде. Масштаб композиции в натюрморте ориентирован обычно на размер комнатной малой вещи, откуда большая интимность натюрморта по сравнению с другими жанрами. При этом сама форма натюрморта глубоко и многоярусна, многосложна, содержательна: структура натюрморта, постановка, выбор, точка зрения, состояние, характер трактовки, элементы традиции и др.¹⁵

В натюрморте художник не просто изображает предмет, но посредством их выражает свое представление действительности, решает разнообразные эстетические задачи. Сущность «содержания» натюрморта считал Б. Виппер - в отношении человека и предмета в чувстве предметности жизни, естества материи... Это «в определенном смысле целое мировоззрение, определенное понимание видимости, ощущение реальности».¹⁶

К этим словам можно лишь добавить, что предметы - это язык, на котором говорит художник, и он должен владеть этим языком в совершенстве.

¹⁵ Даниэль С. М. Искусство видеть. Л.: Искусство, Ленинградское отделение, 1990. – 190 с.

¹⁶ Виппер Б.Р. Статьи об искусстве. М.: Искусство, 1972. – 294 с.

Как самостоятельный жанр искусства натюрморт сильно воздействует на зрителя, поскольку вызывает ассоциативные представления и мысли во время восприятия неодушевленных предметов, за которыми видятся люди определенных характеров, мировоззрений, различных эпох и т.д.

Влияние натюрморта зависит прежде всего от верно выбранной и правильно раскрытой темы, а также от особенностей творческой индивидуальности того или иного художника. Натюрморт, как ни какой другой жанр непосредственно связан с соотношением к изображению, к решению определенной изобразительной задачи. При всем разнообразии, огромном количестве формы разновидности натюрморт остается «малым жанром», но именно этим и ценен, потому что способен вместить в себе символы, смыслы которых с разных ракурсов будут поняты по-разному.¹⁷

¹⁷ Петренко В.Ф. Натюрморт как визуальный афоризм. М.: Искусство, 2010. – 31 с.

1.3. Семиотический метод в интерпретации натюрморта

Живопись долгое время была главным из искусств. Роль зрения крайне велика в жизни человека, так как изображение оказывает сильнейшее воздействие и 80 % информации мы получаем именно благодаря зрению. К миру живописи не приходится приспосабливаться, как к другим видам искусства, его условность «безусловна». Именно визуальными образами оперирует память и опыт. Каждый элемент внешнего мира вызывает ассоциативный ряд и с древнейших времен уже обладал добавочным - культурологическим, символическим смыслом.

Чувство зрения действует путем образования визуальных понятий, то есть путем воображаемых форм, которые соответствуют внешнему виду предметов в данном окружении. «Первейший способ снимать напряжение и экспериментировать с простейшими, базовыми человеческими ощущениями - просто передвигать предметы, менять их соотношение, расположение их в пространстве»¹⁸. Эмоциональный отклик на факт пустоты, перегруженности, смены освещения - это факт, который объясняет воздействие изобразительного искусства.

Мышление занимается предметами и событиями известного нам мира. Поэтому в процессе мышления эти предметы и события должны присутствовать и быть объектами действия. Если они присутствуют реально, то мы можем воспринимать их, думать о них, пользоваться ими. Когда предметы физически отсутствуют, они представлены косвенно нашей памятью и знаниями о них. Память способна вырывать объекты из их контекста и показывать их в изоляции.

Любой предмет через свою форму, цвет, положение, наше знание о его свойствах - уже никогда не оставит нас равнодушным, в том смысле, что он неизбежно вовлекает реципиента в процесс восприятия, и это не будет

¹⁸ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974. – 128 с.

восприятие предмета как такового, самого по себе, он будет будить реакцию, связанную с потребностью адаптации в пространстве. Предметом информации оказывается не частная характеристика цветового пятна и его размеров, а комплекс ощущений человека, реакция на эти характеристики, на тот их аспект, который имеет отношение к миру человека.

В искусстве большая часть того, что воспринимается находится ниже порога осознания, восприятие происходит до осознания восприятия, то есть это в отличие от интерпретации принципиально не интеллектуальный, не рациональный процесс. Живопись неосознанно воспринимается и соотносится на нейрофизиологическом уровне с телесной организацией субъекта (его физическими характеристиками и реакциями). Экспериментально доказано, что живопись воспринимается на уровне движений, даже моторного тонуса. При восприятии художественного произведения в организме происходят физиологические изменения как во время мгновенной ориентации в окружающей среде. И потому говоря об одном, оперируя формальными признаками, мы неизменно говорим о многом и затрагиваем другие, более глубокие смысловые слои - эмоциональные и адаптационные.

При переводе с одного языка на другой, при толковании или интерпретации научная, рациональная информация будет сохранена полностью, если перевод произведен грамотно, но эмоциональная информация художественного произведения будет частично или полностью потеряна.

Выготский обратил внимание на феномен противопоставления формы и содержания в произведениях искусства, хотя в большей степени его привлекали в этом смысле литературные произведения, но его выводы применимы и к художественному знаку в широком смысле слова. Противоречивость как живую характеристику художественного восприятия Выготский зафиксировал в процессе "противочувствования" ("противочувствия"). По Выготскому, оно вызывается во всех литературных произведениях, начиная

с простейшей басни и заканчивая сложнейшим "Гамлетом", борьбой, противоречием между фабулой и сюжетом. Оно направляет чувство читателя, побуждает его с нарастающим душевным напряжением усваивать прочитанное (или увиденное в театре) одновременно в двух противоположных планах - поверхностном и глубинном, причем источник эмоционального напряжения редко осознается. Неосознанность или неполная осознанность первопричины драматических впечатлений читателя и зрителя - один из основных постулатов концепции Выготского.

Эта способность оценивать внутренний подтекст представляет собой совершенно особую сторону психической деятельности, которая может совершенно не коррелировать со способностью к логическому мышлению. Эти обе системы - система логических операций при познавательной деятельности и система оценок эмоционального значения или глубокого смысла текста - являются совсем различными и не совпадающими психологическими системами. Мысль предшествует слову, но ее вербализация, оформление в художественном виде - это не механический процесс, это не просто "обработка" мысли, а ее пересоздание в новом качестве, другим способом.

Таким образом, в художественных произведениях, успешно выполняющих функцию искусства, приводятся в столкновение два начала - интуитивное (внутреннее), с одной стороны, и рациональное, дискурсивное (внешнее) - с другой. Другими словами, основной конфликт произведения искусства должен быть конфликтом между интуитивным постижением и логическим, между иррациональным и рациональным, причем произведение идеально выполняет свое основное назначение, как явление искусства, если этот конфликт разрешается убедительной победой интуитивного (внутреннего, скрытого) суждения над рациональным.

Искусство дает познание того, что логически недоказуемое может быть «эмоционально» верным, что интуитивное решение, не обосновываемое

рационально, не доказуемое логически и даже противоречащее убедительно звучащему дискурсивному рассуждению, способно быть гораздо более справедливым и верным для человека. Во всяком случае — не менее значимым.

Пока внешняя форма предметов в изобразительном искусстве обрабатывается нашим «рацио», скрытое эмоциональное содержание находится с ним в конфликте, поскольку не соответствует рациональной составляющей знака, то есть формальному рассказу о вещи. Об истинном содержании нельзя говорить прямо, т.к. оно будет воспринято рационально. Остаются лишь некоторые намеки на него в сюжетной, формальной канве, которые делают возможным сам доступ к скрытой информационной составляющей художественного знака.

Таким образом, дискурсия не может исчерпывать весь информационный пласт, если бы это было так, то "содержание" произведения могло бы быть изложено и исчерпано пересказом, и о таком произведении можно сказать, что "поэзия здесь и не ночевала" (О. Мандельштам). Зафиксированная идея не равна ощущению, ее вызвавшему. Как говорил Тютчев - «мысль изреченная есть ложь». Художники могут быть довольны или недовольны полнотой и точностью выполнения замысла. Но прямого сходства между ними не может быть по определению.

По мнению Ермолаевой-Томиной Л.Б. идеальное соотношение содержания и формы в произведении искусства должно выстраиваться по принципам «неожиданно и точно»¹⁹.

«Неожиданно» в данном контексте значит, что воспроизведение не должно быть шаблонно, символ не должен быть «затерт» — это может снизить эмоциональное воздействие, и в то же время неожиданность должна

¹⁹Ермолаева-Томина Л. Б. Психология художественного творчества: Учебное пособие для вузов. М.: Академический Проект, Культура, 2005. – 36 с.

закключаться в поиске эмоционального содержания в новом соотношении форм внешнего мира.

Необходимый эффект неожиданности по теории психоанализа понимается еще и как эффект экономии эмоциональной энергии, именно на этом, согласно этой теории, основывается удовольствие от искусства как таковое.

«Точно» - это значит, что идея воплощена и читается однозначно, без разночтений. При этом достаточно легко, то есть нет ненужного, лишнего напряжения (поскольку некоторое необходимо для раскрытия смысла), но и нет распыления внимания.

В новой подаче старых тем, в поиске новых смысловых структур в потоке впечатлений от мира - свобода и творческий поиск художника, в этом сама суть творческого отношения к миру и - отношения к миру вообще, это постоянное осмысление его закономерностей, то есть поиск новой структуры и осознание себя в этой структуре.

Миф о непризнанных при жизни гениях, расхожая фраза о том, что художник должен умереть для того, чтобы быть признанным, верна лишь отчасти. Она верна в том смысле, что для понимания роли художника, для понимания парадигмы времени всегда нужно время. То новое, что несет поколение с трудом осознается даже самим этим поколением, самими носителями контекста.

Художник такая же часть социума. И если социум не признает его произведения при жизни, логично предположить, что или ему придется меняться, подстраиваться под социум, или уходить из системы. То, что он имея другие источники дохода (как, например, часто упоминающийся Винсент Ван Гог) остается в этой системе непризнанным не отменяет правила, поскольку такой художник все же не является участником системы, он не оказывает воздействия на людей.

В художественном образе, при изображении одной и той же натуры, каждый художник проявляет свою индивидуальность. Как говорил П.Пикассо, изобразительное искусство все построено на лжи, отражающей глубокую правду жизни, в том числе и натуру самого творца.

Таким образом, значение каждой формы, каждого участника художественной структуры, определяется ее местом в этой пространственной системе координат и соотношением с остальными. Контекст приобретает колоссальное значение, хотя здесь формально было бы более корректно употреблять слово «структура» или «система», поскольку контекст разомкнут, а для визуальной системы замкнутость принципиальна.

Семиотическое понятие **текст** в семиотике одно из основных понятий и трактуется предельно широко в отличие от привычного термина «текст». Данная наука трактует текст, как определенным образом устроенную совокупность любых знаков, обладающую формальной связностью и содержательной цельностью. Понятие текста в семиотике связано с естественным и искусственным языком.²⁰

Любая знаковая система, имеющая целостное значение и связность, является текстом. Поэтому живопись, с точки зрения семиотики, можно отнести к текстам. Следовательно, текст есть то, что создано самими для своих нужд, духовных и материальных. По определению Ю.М. Лотмана, текст следует рассматривать как конечное образование, замкнутое себе, где основным признаком является наличие внутренней специфической структуры. Любой текст в итоге должен быть интерпретирован, т.е. истолкован и воспринят человеком в соответствии с уровнем его подготовки. После того как текст создан, он объективно существует, т.е. воспринимается людьми независимо от своего создателя. Но в тоже время любой текст нуждается в наличии субъектов – людей, у которых свой индивидуальный

²⁰Бразговская Е.Е. Языки и коды. Введение в семиотику культуры. Пермь: ПГПУ, 2008. – 20 с.

мир и способ восприятия. Как только текст интерпретирован, он превращается в факт культуры.

Задачей интерпретации является извлечение максимума заложенных из текста смыслов, или, наоборот, приведение к общему и единому смыслу. Таким образом, процесс интерпретации строиться следующим образом:

1. Проблема интерпретации
2. Объект интерпретации
3. Субъект интерпретации
4. Адресат интерпретации

Таким образом, интерпретации подвергается как текст, так и любой факт действительности. Мир вещей в натюрморте всегда призван раскрывать их объективное своеобразие, неповторимое качество, красоту.

Вместе с тем, это всегда человеческий мир, отражающий строй мыслей и чувств, отношение к жизни. Предметы являются языком, на котором говорит художник, и он должен владеть им. В пучке зелени живописец выражает полноту жизни, в морской раковине изощренное мастерство природы, в кухонной посуде радость будничного труда, в скромном цветке целую вселенную. Натюрморт не только художественная задача, но и целое мировоззрение. Мир вещей - это человеческий мир, созданный, сформированный и обжитый человеком. Это и делает натюрморт при всей внешней скромности его мотивов, жанром глубоко содержательным.

Предмет быта позволяет прикоснуться к жизни людей более осязательно и интимно, чем это возможно в развернутой сюжетной картине. Они оживляют и заполняют комнаты в живописных изображениях интерьеров, играют иногда не меньшую роль, чем люди в жанровых или исторических сценах, наконец, они сопровождают нередко человека и в портрете. Предметы, изображенные в натюрморте организованы тематически, связаны смысловым содержанием и несут в себе определенную идею. Их можно разделить на две больших группы: природные предметы (цветы, плоды,

снесь, рыба, дичь и т.д.) и вещи, сделанные руками человека.²¹ Или естественные и искусственные знаки.²²

Особенности естественных знаков натюрморта - их недолговечность. Как правило, они относятся к природному миру (хотя бывают и исключения). Вырванные из естественной среды, они обречены на скорую гибель, цветы вянут, плоды загнивают, дичь портится.

Поэтому одна из функций этого жанра - придать неизменность изменчивому, закрепить не стойкую красоту, одержать ход времени, сделать тленное вечным. Это придает натюрморту философичность и глубину, всегда привлекательные для зрителя.

Знаки искусственные, изготовленные человеком, как правило, сделаны из долговечных материалов: металла, дерева, керамики, стекла, они относительно стабильны, их формы устойчивы. Отличие изготовленных вещей от природных объектов заключается в той содержательной стороне, которую они играют в натюрморте. Они в значительно большей степени служат характеристикой человека и его деятельности, вносят в натюрморт социальное содержание, дают в нем место теме труда и творчества.

При всем различии природных и искусственных предметов они имеют общие черты, позволяющие органично объединить эти предметы в натюрморте. И те, и другие являются частью интерьера, относительно не велики по размерам, гармонично сочетаются друг с другом (вазы и цветы, блюда и фрукты). Главное же, что объединяет их - воздействие на человека.

Огромное разнообразие мира знаков и символов бесконечно расширяет содержательные возможности натюрморта. Вводя в него изображения картин, гравюр, рисунков можно привносить элементы других жанров: портрета, пейзажа интерьера - создающие новые своеобразные пространственные, смысловые и декоративные отношения.

²¹ Даниэль С. М. Искусство видеть. Л.: Искусство, Ленинградское отделение, 1990. – 143 с.

²² Бразговская Е.Е. Языки и коды. Введение в семиотику культуры. Пермь: ПГПУ, 2008. – 21 с.

Натюрморт также часто обогащается изображением росписей (на подносах, чашках), мелкой скульптуры (бюстов, статуэток; барельефов, резьбы на вазах) и прочее. Богатые живописные, пространственные и содержательные эффекты дают изображение зеркал.

Кроме бытовой и вещевой сущности есть так называемая знаковая сущность. Эта особенность очень важна, так как без учета ее невозможно понять натюрморт и его возможности. Знаки сами по себе в живописи не даны, но возникают в процессе семиозиса как продукты деятельности интерпретатора и вне семиотического процесса не существуют.

По характеру знаки классифицируют на:

1. Иконы	Репрезентируют «вид» объекта
2. Индексы	Выражают качественные фрагменты объекта
3. Символы	Воплощают основание объекта ²³

Особенностью иконического знака-символа является его тесная образная связь с реальными объектами мира. Символ понимается не только как чисто семиотическая, но и как онтологическая единица, он не только обозначает нечто иное, но и сам является реальным носителем этого иного.

При раскрытии темы необходимо учитывать символическое значение предметов, растений, что, несомненно, влияет на характер натюрморта, который может быть лирическим, интимным, торжественным и т.д.

Цвет - душа живописи, без цвета живопись не существует. Не воспринимаемая колоритом, мы еще не знаем, в сущности, данного произведения. Вот почему всякая однотонная репродукция с картины отнимает у нее основное, что у нее есть с точки зрения средств выразительности. Цвет - это жизнь живописи.

Важнейшая функция цвета в живописи - доводить до предела, как чувственную достоверность изображения, так и смысловую и эмоциональную выразительность произведения²⁴.

²³Пирс Ч. С. Логические основания теории знаков. СПб.: Алетейя, 2000. – 75 с.

²⁴Неклюдова М.Г. Традиции и новаторства в русском искусстве конца XIX - начала XX веков. М.: Искусство, 1991. – 16 с.

Понятие цвета неразрывно связано с определением света. В художественной деятельности принято узкое определение света как энергетическое излучения ощущаемого визуально. Цвет - это часть светового излучения, воспринятого нашим глазом непосредственно от источника или при его отражении от поверхности. Цвет поверхности зависит от того каким светом она освещена, и от того, какая часть световой энергии от этой поверхности отразится.

Поверхность, отражающая все лучи света, рассеивая их во все стороны - белая, поверхность поглощающая практически все лучи - черная, поверхность отражающая часть световой энергии и поглощающая остальную - цветная.

Цвет имеет ряд характеристик, таких как тон, светлота, насыщенность. Цвет может вызывать и не цветовые ощущения, например, свежести, легкости, прохлады и даже аромата. Разделяют следующие психологические характеристики цвета:

1. Характеристика по физическим аналогиям (теплые – холодные, легкие – тяжелые, близкие – отдаленные и т.д.)²⁵
2. Характеристика по воздействию на нервную систему (активные – пассивные, бодрящие – утомляющие, успокаивающие – возбуждающие).
3. Характеристика по эмоциональному настрою (праздничные – будничные, веселые – грустные, спокойные – беспокойные и т. д.).

Создавая живописные произведения, мы стремимся наиболее точно передать эффекты освещения, рефлексы, оттенки. Но не менее важное значения для восприятия картин накладываем краски. Одни приемы позволяют сделать звучание красок более мощным, насыщенным, другие обогащают цвет мазком множеством нюансов. Для того чтобы более полно выразить все великолепие цвета пользуются различными приемами.

²⁵ Неклюдова М.Г. Традиции и новаторства в русском искусстве конца XIX - начала XX веков. М.: Искусство, 1991. – 22 с.

Все изменение цветов расположенным рядом друг с другом поверх друг друга описываются законом дополнительных цветов и подчиняются правилам субтрактивного и аддитивного смешения.

Знание того, как используются научно-теоретические основы цветоведения в организации живописного произведения, дает живописи возможность научно обосновать творческие приемы различных мастеров, и, соответственно найти способы обучить этим приемам.

Но одно только знание не ведет к успеху. Только работая практически, смешивая различные цвета, изучая их поведение во взаимодействии, мы сможем узнать все их свойства²⁶. Все многообразие цветов в произведении подчиняется замыслу художника и общему колориту. Богатство цвета, наблюдаемого в действительности, художник претворяет в целостную гармонию. Такое цветовое единство картины называют колоритом.

Колорит решает первое впечатление, которое производит картина; в зависимости от него зритель, идущий по галерее останавливается или пройдет мимо. Чтобы с первого взгляда произвести большое впечатление, надо избегать всех пустяковых или искусственных эффектов, спокойствие и простота должны господствовать над всем произведением. Этому очень содействует широта единообразных и чистых красок. Впечатление величия может быть достигнуто двумя противоположными путями. Один - сводит цвет почти до одной светотени. Другой - давать краски очень ясно определено и интенсивно, но в обоих случаях - основным принципом остается простота. Хотя можно и признать, что изысканная гармония колорита, постепенный переход одних тонов в другие означает для глаза тоже, что изысканные гармонии в музыке для слуха.

Колорит картин может быть выдержан в различных гаммах цвета. Так различают розоватый колорит, колорит, выдержанный в голубой, золотистой и других гаммах. Здесь под колоритом подразумеваются то, что все цвета произведения имеют сходные оттенки или один и тот же оттенок.

²⁶ Пучков А.С., Триселев А.В. Методика работы над натюрмортом. М.: Просвещение, 1982. – 88 с.

Также колорит картины может быть выражен цветами близкими друг другу или контрастами. О колорите говорят также применительно к разнообразию оттенков цвета, найденных художником. Тут мы имеем дело с терминами "колористическое богатство" и "бедный колорит".

Таким образом, понятие колорита вмещает в себя все отношения цветов картины по количеству и разнообразию оттенков, по силе и интенсивности цвета, по гармоничным сочетаниям и т.д.

Различные живописцы для решения разных задач использовали свой колорит. Колорит произведения зависит от замысла картины, от того какие чувства художник хотел выразить. Колорит, в отличие от содержания, действует не осознанно, но всегда сильно²⁷. Знание того, как используются научно-теоретические основы цветоведения в организации живописного произведения, дает живописи возможность научно обосновать творческие приемы различных мастеров, и, соответственно, найти способы обучить этим приемам.

Подводя итог всему выше сказанному, мы видим, что труд живописца очень сложен и интересен. Все начиная от наблюдения природы и заканчивая оформлением идеи и выражением замысла в произведении живописи, требует знание многих законов, умения их применять, и постоянным стремлением выразить не только реальную жизнь, такой как мы ее видим, но и сопричастности переживаниям художника и восхищения окружающей действительностью.

Особенностью образов натюрморта, передающие через неодушевленные предметы черты и характеры людей, времени является основной композиционной деятельности художника в этом жанре. Натюрморт как таковой объективно не существует, он придумывается, составляется,

²⁷ Пучков А.С., Триселев А.В. Методика работы над натюрмортом. М.: Просвещение, 1982. – 89 с.

компонуется, специально, для того чтобы быть изображенным. При этом неважно, что он может иметь вполне жизнеподобный реальный вид.²⁸

Вся композиционная работа сосредотачивается на вопросах размещения натюрморта в пределах картинной плоскости. В зависимости от характера натюрмортной группы ее высоты и ширины, глубины пространства, степени контрастности предметов по величине и цвету определяется формат и размеры плоскости, положение композиционного центра находится тональное и цветовое решение.

Ведутся поиски наиболее оптимальной композиции, в которой найдут свое решение вопросы равновесия, пропорциональных отношений. «В организации композиции, используют различные виды ритмов - линейные, тоновые, цветовые. Особую роль играют контрасты».²⁹ Выделяя те или иные участки изображения, они делают их то более заметными, то затухающими. Произведение, построенное на ели заметных колебаниях света и тени без определенных, акцентирующих внимания зрителя «вспышек», кажется однообразным, монотонным, лишенным живописной выразительности. Резко звучащие контрасты создают напряжение, динамику, в противоположность симметрии, динамическое изображение строится на резких сдвигах центра к композиции к оси картинной плоскости. В этих случаях ритмы направлены на достижение зрительного равновесия масс.

Ритм организует изображение. Заложенный в структурную основу натюрморта, он создает зрительный каркас, который руководит нашим восприятием. Зрительно сопоставляя одни элементы изображения с другими, мы выделяем главные из них и сосредотачиваем на них внимание.

Вопросы формата в своей основе зависят от замысла, а он, в свою очередь выражает характер группировки предметов, ее пропорции.

К тонкостям поиска формата относятся выяснения величины свободных мест слева и справа, снизу от группы предметов. Замысел в натюрморте

²⁸Петренко В. Ф. Натюрморт как визуальный афоризм. М.: Журнал высшей школы экономики, 2010. – 29 с.

²⁹Выборнова Г. Роль освещения в натюрморте. М.: Художник, 1984. – 23 с.

подсказывает характер решение пространство в натюрморте. Это связано с особенностями цветного строя. Характер пространственного решения связан также с количеством относительно свободного места слева справа.

Как правило, в натюрморте, основную группу предметов располагают на втором пространственном плане, где находится сюжетно композиционный центр. Целью достижения, взаимосвязи композиции группы предметов с форматом является ритмическое решение картинной плоскости, чередование пятен, пауз, уравновешенность картинной плоскостью с определением смыслового композиционного центра, размещение второстепенных частей, с поиском цветовых и тональных контрастов.

Так же эффекты решения композиции как в натюрморте, создаваемом на основе замысла, так и при работе специальной натурой постановки зависит от необходимости учета разных уровней зрения и особенностей перспективного построения. Различные уровни зрения на постановку дают возможность художнику увидеть наилучший неожиданный вариант композиционного решения, несущий в себе новизну эстетического восприятия известных предметов.

Картинная плоскость может решаться как декоративная композиция, где необходимо сохранить впечатление плоскости, и цвет играет главную роль.³⁰ В этом случае необходимо обратить внимание на характер цветового решения, на силу его эмоционального воздействия.

Важную роль в создании целостного композиции натюрморта играет приведение цветового решения в работе к колористическому единству, которое является высшим качеством живописи. Цветовое решение композиции натюрморта может быть в теплом или холодном состоянии.

Композиция (лат. *compositio* -- составление, связывание, сложение, соединение) - составление, соединение, сочетание различных частей в единое целое в соответствии с какой-либо идеей. В изобразительном искусстве композиция - это построение художественного произведения, обусловленное

³⁰Виппер Б.Р. Проблема и развитие натюрморта. СПб.: Азбука-классика, 2005. – 211 с.

его содержанием, характером и назначением, необходимостью передать основной замысел, идею произведения наиболее ясно и убедительно. Главное в композиции создание художественного образа.

Картины написанные в различные эпохи, в совершенно различных манерах, поражают наше воображение и надолго запоминаются во многом благодаря четкому композиционному построению.³¹ Восприятия произведения также зависит от его композиции. В художественной деятельности процесс создания произведения можно назвать «сочинением» композиции.

Важным в работе над произведением является выбор формата. Определение его зависит от замысла художника. Из изученного опыта можно сделать некоторые выводы. Принято считать, что квадратный формат создает впечатление устойчивости, статичности композиции. Вытянутый горизонтально формат используют при изображении широкого панорамного пространства. Вертикальный формат способствует созданию впечатления величавой торжественности, монументальности. Но если вертикаль узкая - это, соответственно придает произведению некоторую фрагментарность.

При этом необходимо найти решение соразмерное картинной плоскости, попытаться уравновесить и придать стройный ритм композиции. В выполняемых набросках также велся поиск формата. И в итоге формат определился как горизонтальный и слегка вытянутый.

³¹Выборнова Г.В. Роль освещения в натюрморте. М.: Художник, 1984. – 24 с.

1.4. Выводы по главе 1.

Жанр натюрморта наполнен образами, в которых живое и естественное в природе, становится вещью, неодушевленным или мертвым предметом. Искусство натюрморта учит нас видеть, любить и понимать мир, воспринимая его непреходящую ценность. В натюрмортах художники не изображают вещи «с натуры», а предварительно подбирают и выстраивают их в соответствии со смысловой и художественной задачей. Таким образом, чтобы стать объектом натюрморта, плоды и фрукты должны быть сорваны, цветы – срезаны, рыбы, звери и птицы – отловлены и убиты. Следовательно, объекты превращаются в символы, а сами картины содержат в себе сообщения, значения которых отличаются большим разнообразием. Долгое время натюрморт имел лишь вспомогательное значение, украшая картины других жанров, или имел утилитарную прикладную функцию. Натюрморт рассматривается как ключ к живописи вообще, ведь именно здесь в наиболее чистом виде проявляется соотношение формы и содержания, видны особенности эпох, стилей и направлений.

Натюрморт – один из самостоятельных жанров живописи. Своеобразие жанра заключается в его больших изобразительных возможностях. Через материальную сущность конкретных предметов истинный художник может в образной форме отразить существенные стороны жизни, вкусы и нравы, социальное положение людей, важные исторические события, а иногда и целую эпоху.

Натюрморт есть текст с «внутренней специфической структурой», и может быть интерпретирован в соответствии со своим уровнем подготовки. Предметы изображаемые художником есть знаки, следовательно, их можно разделить на две большие группы: естественные и искусственные, т.е. природные и сделанные своими руками. Знаки сами по себе в живописи не даны, но возникают в процессе семиозиса как продукты деятельности интерпретатора и вне семиотического процесса не существуют. Форма замещается референтом. Как замещение происходит по средствам – индекса,

иконы или символа – это и есть нахождения смысла в натюрморте. Благодаря колориту, ритму, композиции а следовательно художественному образу мы можем рассмотреть в натюрморте переход от иконического к символическому образу.

М.М.Бахтин утверждал, задача заключается в том, чтобы научиться читать текст, создаваемый вещами. В таком случае вещь неизбежно семантизируется, выступает носителем человеческих жизнеценностных смыслов, конкретный характер которых зависит от мировоззрения той или иной исторической эпохи³².

³² Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук //www.infliolib.info/philol/bahtin/metodol.html// [20.04.17]

Глава 2. Натюрморты Дэвида Грэя: от миметического зрения к символизации

2.1. Материал и методология исследования

О художнике современник сказал следующее: «что бы ни рисовал Грэй, он вносит глубокие знания и уважение к прошлому. Натюрморты показывают вечные объекты, такие как медные кастрюли и фарфоровые чашки в окружении противопоставляемого пространства»³³.

Дэвид Грэй (David Gray) – современный американский художник, родился в 1970 году, учился живописи в Тихоокеанском лютеранском университете в городе Такома, штат Вашингтон, окончил его в 1992 году со степенью бакалавра в области изобразительных искусств. В отличие от многих живописцев, Грэй говорит, что он не вырос, стремясь стать художником³⁴. В детстве он хотел стать пианистом.

Дэвид Грей тесно общался со многими независимыми художниками и посещал случайные мастер-классы, слушал курсы, посвященные живописному мастерству вообще и масляной живописи в частности. Работы Дэвида есть в числе многих частных и государственных собраний произведений искусства, как в Соединенных Штатах, так и во многих странах за рубежом. В настоящее время художник живет в городе Такома и работает в собственной студии. Грэй определяет направление своего творчества как классический реализм, и объясняет это следующим: «в основе моей работы лежит связь с классиками, у нас одна цель – выражение красоты и порядка. Также древнекитайская эстетика находит место в моих работах»³⁵.

³³ Сайт художника [//dgpaints.org/2014/09/25/control-your-values-a-lesson-from-the-sphere/](http://dgpaints.org/2014/09/25/control-your-values-a-lesson-from-the-sphere/) [19.12.16]

³⁴Интервью с художником By Bonnie Gangelhoff February 15, 2011 [//www.southwestart.com/featured/david-gray-tone-poems/](http://www.southwestart.com/featured/david-gray-tone-poems/) [07.04.17]

³⁵ Интервью с художником May 2017 [//www.artbookguy.com/david-gray-classical-realist_446.html/](http://www.artbookguy.com/david-gray-classical-realist_446.html/) [07.04.17]

В своей статье «CONTOL YOUR VALUES — A LESSON FROM THE SPHERE» («Контроль над ценностями — урок из сферы») художник рассуждает о своем творчестве и о творчестве реалистов, говорит следующее: «Надо быть не просто копиистами того, что видим, как фотоаппарат... Несколько лет назад я был вполне удовлетворен своими фото — картинами... Чем больше я учусь, тем больше я понимаю как сделать то что я вижу более реальным... Чем дольше я рисую, тем больше я ненавижу фотографические качества своей работы. Я хочу чего-то большего. (Кстати — я очень не люблю фотореализм как художественный жанр)»³⁶.

У Дэвида Грэя совершенно отличная от других современных художников техника. В той же статье он подробно описывает, как добиться трехмерности изображаемого. В живописных полотнах Дэвида Грэя обнаруживается личное видение красоты и порядка в современном обществе и при этом, присутствует дань уважения классическим традициям, которые стали основой его мастерства.

Его работы отсылают нас к голландским мастерам: Питеру Класу и Виллему Хеда, чьи натюрморты, выдержанные обычно в коричневых, зеленоватых, серебристо-белых и золотистых тонах, отличались богатством оттенков, тщательным воссозданием фактуры предметов и вниманием к роли света, световоздушной среды в передаче их материального единства. На концепцию творчества Грэя повлияли работы французского художника — неоклассика Жана-Огюста-Доминика Энгра. Несмотря на то, что живописец (Энгр) считал себя продолжателем традиций и идей Николя Пуссена и Жака-Луи Давида, его творчество оказало влияние на последователей именно благодаря своей самобытности. Этот художник с уважением относился к старым мастерам, твердо придерживаясь академическим веяниям искусства, вопреки набирающего в то время популярность романтического стиля. Восхищаясь работами полотнами и фресками признанных гениев, Энгр считал себя консерватором, нежели новатором. Тем не менее, в наше время

³⁶ Личный сайт художника [//www. dgpaints.org/](http://www.dgpaints.org/) [15.11.16]

существует ряд мнений и концепций, рассматриваемых творчество этого неоклассика как воплощение романтического духа своего времени, а его экспрессивные искажения форм и пространств делают его предшественником современного искусства.

Интересно, что Грэй сохранил менталитет современного человека, используя в качестве натуры всем до боли знакомые вещи, с выдающимся мастерством, наделив их таинственной и слегка угрюмой магией средневекового антиквариата. Присутствует также и многоговорящая лаконичность: линий, цвета, что не может не завораживать.

Свои произведения художник относит к монохроматическим³⁷. Учась у Дугласа Флинта Грэй изучил теорию цвета, что помогло усовершенствовать использование спокойных цветов и их тонкости в применении. Это легло в основу теории о философии цвета художника. В своем творчестве Грэй выделяет константы, которым следует: это «простота, сильные формы и минималистский дизайн»³⁸.

При работе с натюрмортом или портретом «я всегда интерпретирую информацию. Таким образом, исходный материал не так важен, как мое личное видение того, что я хочу выразить, и то, как я хочу это выразить»³⁹.

Для анализа было выбрано две работы: натюрморт и жанр переходный, сочетающий в себе портрет и натюрморт. Данные работы были написаны в разное время художником, тем самым, анализируя произведения, мы можем рассмотреть динамику развития художественного мастерства автора. В личной переписке с художником упоминается о том, что использование красок, наложение цвета, изображение предметов и т.д. с каждым годом развивается. Эти работы меня заинтересовали содержанием. Ведь сюжет, это ловушка своего рода. Он схож с театральным занавесом, за которым

³⁷ Интервью с художником February 23, 2014 //www.pototschnik.com/david-gray-interview//[07.04.17].

³⁸ Интервью с художником February 23, 2014 //www.pototschnik.com/david-gray-interview//[07.04.17].

³⁹ Интервью с художником February 23, 2014 //www.pototschnik.com/david-gray-interview//[07.04.17].

скрывается суть. Мне было интересно понять, как художник изображает на холсте свои мысли и что он хочет сказать. Картина это напоминание о том, что у нас есть душа, эмоции, которые придают совершенно иной смысл жизни. Коллективное бессознательное, – утверждал Карл Юнг, – источник вдохновения художника. «Искусство, – писал он, – прирождено художнику как инстинкт, который им овладевает и делает его своим орудием»⁴⁰.

⁴⁰ Юнг К.Г. Психология и поэтическое творчество. Перевод Аверинцева С. М.: Политиздат, 1991.

2.2. Анализ картин

На протяжении многих лет стиль Дэвида Грэя медленно развивается. В переписке художник говорит, что на ранних этапах своей карьеры в изобразительном искусстве он хотел писать строго в реалистической традиции. «Сначала я просто хотел писать, - объясняет он. «Хотя галереям нравилось то, что я делал, я в конце концов начал чувствовать, что моя работа была мертвой и безжизненной. Я изучил некоторые основы, которые были проигнорированные в годы учебы, и это вдохнуло много жизни в мои работы»⁴¹. «Я ищу остроту и тонкость. Это происходит с цветовой температурой, ценностями и смещениями в крошечных вещах, о которых большинство зрителей даже не подозревает », - говорит он. «Две самые важные вещи, которые я хочу передать сейчас, это красота и порядок»⁴². Художника всегда привлекали ограниченная цветовая гамма палитры и тонализм, потому что они передают состояние тишины. «Каждая моя картина, своего рода острое стихотворение, подобное стилю в японской поэзии хайку»⁴³.

Картины Дэвида Грэя поделены на циклы, но т.к. в курсе данной дипломной работы семиотический метод рассматривается на примере натюрмортов, были выбраны следующие работы: «Arrangement with Selected Scetches» («Композиция с выбранными эскизами»), «Still life with grenades» («Натюрморт с гранатами»).

Обе работы - композиции горизонтального формата. На картине **«Arrangement with Selected Scetches» («Композиция с выбранными эскизами»)** изображен деревянный стол. Композиция разделена на три части: слева металлические бидон, ваза, кружка и маленькая фарфоровая чашка.

⁴¹ Интервью с художником By Bonnie Gangelhoff February 15, 2011 [//www.southwestart.com/featured/david-gray-tone-poems/](http://www.southwestart.com/featured/david-gray-tone-poems/) [07.04.17].

⁴² Интервью с художником By Bonnie Gangelhoff February 15, 2011 [//www.southwestart.com/featured/david-gray-tone-poems/](http://www.southwestart.com/featured/david-gray-tone-poems/) [07.04.17].

⁴³ Интервью с художником By Bonnie Gangelhoff February 15, 2011 [//www.southwestart.com/featured/david-gray-tone-poems/](http://www.southwestart.com/featured/david-gray-tone-poems/) [07.04.17].

Драпированная ткань, на которой стоят чашка и ваза, как бы охватывает, соединяет вертикаль картины. Световые блики на стенках посуды оживляют изображение. Центр картины художник не заполняет предметами. Справа мы видим еще не созревшую хурму и спелые мандарины, аккуратно лежащие на черновом наброске девушки в тюрбане. Нужно отметить, что картины с изображением женщин и девушек в том числе и с красиво драпированной головой, занимают отдельный цикл в творчестве художника, имеющий название «Past Human Subject». Эскиз девушки выполнен в нескольких вариантах и в будущем картина носит название «Blue turban». В этой картине многие фиксируют сходство с другой известной картиной уже Вермеера «Девушка с жемчужной сережкой», хотя это не было намерением автора и живопись Вермеера никогда не вдохновляла его. Грэй, на протяжении того времени, что занимается живописью, обнаружил, что зритель привносит свои собственные мысли, часто, когда он не имеет это в виду. «Blue turban» - это квинтэссенция работ Дэвида Грэя, в которых проявляется его привязанность к монохромным цветовым палитрам, выделяемым всплеском цвета. Моделью в работе «Blue turban» была дочь художника Лорен, и наверно, поэтому в картине «Arrangement with Selected Scetches» черновой набросок появляется в нескольких вариантах. В более поздних работах художник отмечает наличие частого изображения драпированной и сложенной ткани с особенной страстью⁴⁴.

С удивительным мастерством художник передает цвет каждого предмета. Сдержанная серовато-золотистая оливковая тональная гамма объединяет предметы. Каждый из предметов расположен так, что зритель может воспринять его фактуру, объем, мельчайшие детали. Художник в совершенстве передает фактуру каждого предмета: матовую поверхность хурмы, глянцевый блеск кожуры мандарин, плотность и белизна фарфоровой

⁴⁴ Интервью с художником By Bonnie Gangelhoff February 15, 2011
[//www.southwestart.com/featured/david-gray-tone-poems/](http://www.southwestart.com/featured/david-gray-tone-poems/) [07.04.17].

чашки, чистота металлической вазы. Округлые контуры чашки, вазы, бидона, фруктов и свернутого эскиза пересекаются, и их плавный ритм передает гармонию и целостность. При взгляде на картину возникает ощущение полного понимания устройства нашей жизни. Композиционным центром является пустота. Тем самым художник напоминает нам, если ты одной ногой не находишься в будущем, то ты уже остаешься в прошлом. Грэй делит композицию на прошлое, настоящее и будущее. И за будущим – наши дети. На ребенке не случайно мы видим тюрбан – знак преданности вероучению, духовного авторитета и мужества. Белая фарфоровая чашка и белые листы с эскизами цветом объединены в одно. Фарфор является символом чистоты. Это яркие пятна на картине. Художник подчеркивает это падающим светом. Если интерпретировать свет в картине по системе Э. Панофски, которая включает в себя несколько уровней анализа (три уровня), то это символ духовного прозрения. Драпированная ткань не закрывает весь стол полностью, а открывает его простой материал - дерево.

В произведении «Arrangement with Selected Sketches» художник мастерски использует свет, воздушную среду и единый тон в колорите в качестве средств, которыми может быть выражено единство предметного мира и окружающей среды. В картине отражается религиозное отношение автора. Содержание натюрморта носит дидактический характер. Автор акцентирует внимание на нашем будущем, наполняет его светом – символом духовного прозрения и надежды на спасение.

«Still life with grenades» («Натюрморт с гранатами») Дэвида Грэя написан маслом в стиле реализма. На первом плане мы видим гранаты, хаотично расположенные на столе со скатертью, как бы выкатывающиеся из опрокинутой металлической чашки. Скатерть не закрывает весь стол полностью. Там, куда скатерть не доходит, заметен простой деревянный стол, без всяких прикрас. Используя цветовой контраст, художник обнажает реальность. Позади расположен металлический кувшин с изогнутым носиком

и стеклянная бутылка. В левом нижнем углу – маленький сливочник на ножках. Стена на заднем плане, песочного цвета. Произведение выполнено в коричневой цветовой гамме с бордовыми пятнами гранатов. Композиционным центром картины является опрокинутая чаша с гранатом. Позади нее кувшин, в котором художник, видимо, изображает себя. Картина очень динамична. В ней живет ощущение внутреннего движения, на первый взгляд, при статичности вещей. Композиция живописного полотна является хорошей иллюстрацией закона диалектики о борьбе и единстве противоположностей. Интересна гармония света и цвета. Вся композиция картины строится на единстве и контрасте объекта и фона, линий и форм, света и цвета. Цветовыми пятнами художник придает картине эмоциональное напряжение, которое перерастает в мысленный настрой. Наше внимание концентрируется на гранатах.

Гранат в живописи являлся символом целомудрия, а опрокинутая чаша – символ пустоты. Стеклянная бутылка – хрупкости.⁴⁵ Автор, посредством изображаемых вещей хотел передать нам идею хрупкости мира и его постепенно утрачиваемых качеств.

Натюрморт «Still life with grenades» хороший пример того, как Грэй создает особый ритм в своих картинах – вокруг каждого предмета линейно. «Мне нравится создавать композицию, где происходит относительно активная жизнь вещей, и когда вы уходите взглядом из центральной её части, их становится все меньше и меньше, а затем ничего»⁴⁶.

⁴⁵ Тэн И. Философия искусства. Живопись в Италии и Нидерландах. М.: Изобразительное искусство, 1995. – 78 с.

⁴⁶Интервью с художником By Bonnie Gangelhoff February 15, 2011 [//www.southwestart.com/featured/david-gray-tone-poems/](http://www.southwestart.com/featured/david-gray-tone-poems/) [07.04.17].

2.3. Выводы по главе 2

Дэвид Грэй – художник, создавший собственную технику письма, при этом сохранив в творчестве классические черты. Он наделяет изображаемое тайными смыслами, вписывая ее в современность, учит нас видеть. Проводя анализы натюрмортов, просматривается личное восприятие автора. Художник уходит от простого подражания, об этом он говорит в своих очерках. Относя свое творчество к классическому реализму, Грэй подчеркивает сходство с классиками в выражении красоты и порядка, нахождении гармонии. Большую роль в восприятии его картин играет цвет. Колорит объединяет предметный мир изображаемого.

Очень много в своем блоге он рассуждает о трехмерности. О ее способности расширять поле зрения реципиента, а значит нести больше символов. Изображенные вещи в натюрмортах выступают знаковыми системами, отображаемыми мировоззрения автора. При рассмотрении натюрмортов Грэя в ракурсе семиотического анализа возникает вопрос «слово - вещь». Вещи приписывается материальность, естественность, а слово воспринимается как знак вещи, который заменяет ее в процессе восприятия изображаемого. Семиотика натюрморта воплощается в его композиции. В тексте при трансформации семиотики натюрморта в иную семиотическую систему, Грэй использует целый ряд стилистических средств: метафоры, сравнения, олицетворения и т.д., оживляющие картину. Следовательно, натюрморт следует рассматривать как знак в тексте. Семиотическое содержание основывается на взаимодействии трех видов знаков: икона, индекс, символ, которые могут переходить друг в друга. Воплощаясь в художественном тексте семиотика натюрморта начинает восприниматься как сложное устройство, хранящее в себе коды и способное порождать новые, в зависимости от подготовки реципиента.

Заключение

В данной работе был произведен анализ натюрморта как семиотического сообщения, где для интерпретации использовались универсальные семиотические алгоритмы. Исследование литературы показало, что в натюрмортах, по мере его развития, художники заключали тайные смыслы в знаках, а знаки в свою очередь, представляли символ, интерпретируемый в силу личного опыта и эпохи, в которой жил интерпретатор, по-разному. Семиотический метод, используемый в данной работе, включал определение и характеристику референтов отображения, т.е. объект внеязыковой действительности, который имеет в виду говорящий в контексте конкретной языковой ситуации. На примере живописных полотен Дэвида Грэя мы проследили, что вещь есть символ. И чтобы понять его необходимо изучить предшествующее или выявить пресуппозицию.

Каждая эпоха наряду со своим философско-идеологическим, научным и поэтическим образом имеет свой вещный облик, связанный с картиной мира. Вещи наряду с произведениями искусства хранят память общества о своей истории. «Не только идея человека, но и его жилище, одежда, системы родства и т. д. оказались весьма важными элементами того повседневного пространства, в котором, собственно, и происходит формирование человеческого»⁴⁷.

В рамках проведенного в работе анализа вещь выступает не только в своей потребительной значимости, т.е. с точки зрения полезности, но и раскрывает свои культурные смыслы, с чем человек на протяжении всей своей истории ведет нескончаемый диалог.

Эстетический взгляд на вещи родился в античном мире, где красотой были пронизаны все формы бытия, включая целостность самого мира - космоса, представавшего перед эллинами прекрасным одушевленным телом.

⁴⁷ Марков Б.В. Храм и рынок. Человек в пространстве культуры. СПб.: Алетейя, 1999. – 129 с.

Греческое преклонение перед всеми формами бытия одаривало вещи красотой, совершенством и благом. И все же античное понимание вещного мира было ограниченным: оценивающий взгляд останавливался лишь на форме единичного предмета, не проникая в тайну среды, организованной композицией вещей.

В Новое время возникает разрыв между пользой и красотой вещи. Противоположная тенденция подчинения красоты полезности практически до их полного отождествления, получившая название функционализма, зарождалась на протяжении XIX в. и заявила о себе в первой половине XX столетия. Так вещи превратились в агрегаты, удовлетворяющие биологические человеческие потребности. Целостность вещи, ее наполненность смыслами оказалась забытой, поэтому сегодня представляется актуальным возрождение культуры отношения к вещи как носителю традиций, восстановление ее вещественности. Современный взгляд на вещь вариативен. Он включает в себя всевозможные смыслы - исторические, символические, ассоциативные, культурологические с последующим воссоединением их в исходной целостности.

В первобытную эпоху вещь самостоятельно не функционирует, а является частью ритуально – мифологического мировоззрения. Следующий исторический этап, оценивший телесный образ вещи, - европейский Ренессанс XV-XVI вв., сменившийся затем эпохой барокко, где главной чертой была театрализация жизни и восхваление высшего (горнего) мира, его красоты и великолепия. Также как и барокко классицизм (XVII – XVIII вв.) сохранил идею воплощения в жизнь образов античной и библейской мифологии, но для классицизма центральной идеей служило государственное устройство во главе с монархом. Сменивший его стиль необарокко, неорококо (эkleтика) XIX в. заставил взглянуть на вещь иначе: где форма и конструкция отделены друг от друга. Но художественная культура Нидерландов и Голландии смогла сохранить своеобразие собственного мира,

не затронутого декоративизмом стилей барокко и классицизм. Расцвет голландского натюрморта подарил ощущение близости вещей к человеку. К XIX в. натюрморт как жанр истощает свои силы, но в авангардной живописи XX в. появляется уже совсем другое отношение к вещам.

Когда потребление вещей перестало диктоваться экономической нуждой, внимание стало перемещаться с их потребительной стоимости на другие достоинства, проявляющиеся в показном пользовании вещами. Потребление превращается в коммуникативный процесс пользования знаками, напоминающий разговор на языке. Ведь и словесное общение - это тоже в каком-то смысле потребление, потребление слов, или пользование словами. Возникает желание создать новую политэкономия, которая бы изучала процесс потребления не вещей, а знаков, что и изучал Ж. Бодрийяр.

В работе было рассмотрено, как понимается вещь в натюрморте. В данном жанре изображаемые предметы несут аллегорическое значение, тем самым придают характер зашифрованного сообщения. Из выше сказанного следует, что натюрморт не смотрят, а читают и разгадывают. Возможность многообразных прочтений — от поверхностно-бытовых до скрыто-аллегорических — прямо переносит нас в ситуацию, обычную для литературного текста, но сравнительно мало характерную для живописного. Смещение жанров приводит к тому, что вещь ведет себя как вещь в театре. С ней играют, она не имеет самостоятельного значения, а получает его от смысла сценического действия. Но в натюрморте, она наделена собственным значением и как бы включена в мир зрителя. В своих работах Дэвид Грэй использует большое количество символов и знаков, которые при применении семиотического метода раскрывают глубинные смыслы, заложенные художником в изображаемое.

На основе иконического и символического прочтения живописи были рассмотрены два натюрморта Дэвида Грэя: «Arrangement with Selected Scetches» («Композиция с выбранными эскизами»), «Still life with grenades»

(«Натюрморт с гранатами»), где благодаря изучению биографического и творческого пути художника стало понятным, использование какой концепции легло в основу творчества Грэя.

Список источников и литературы:

I. Список источников

1. Личный сайт художника // www.davidgrayart.com/ [15.02.17]
2. Личный сайт художника // www.dgpaints.org/ [15.11.16]
3. Сайт художника // dgpaints.org/2014/09/25/control-your-values-a-lesson-from-the-sphere/ [19.12.16]
4. Интервью с художником By Bonnie Gangelhoff February 15, 2011 // www.southwestart.com/featured/david-gray-tone-poems/ [07.04.17]
5. Интервью с художником May 2017 // www.artbookguy.com/david-gray-classical-realist_446.html [07.04.17]
6. Интервью с художником February 23, 2014 // www.pototschnik.com/david-gray-interview/ [07.04.17]
7. Личный архив автора.

II. Список литературы

8. Аванесов С.С. Статьи. Что можно называть визуальной семиотикой. Томск: ТГУ, 2014. - 22 с.
9. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974. - 386 с.
10. Асмус В.Ф. Иммануил Кант. М.: Наука, 1973. - 539 с.
11. Басин Е.Я. Семантическая философия искусства. М.: Гуманитарий, 2011. - 346 с.
12. Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук // www.infoliolib.info/philol/bahtin/metodol.html [20.04.17]
13. Библия. Евангелие от Иоанна, 1:1-3

- 14.Бланшо М. От Кафки к Кафке. М.: 1998. - 240 с.
- 15.Бразговская Е.Е. Языки и коды. Введение в семиотику культуры. Пермь: ПГПУ, 2008. - 205 с.
- 16.Бодрийяр Ж. Система вещей. Перевод и сопроводительная статья С.Н. Зенкина. М.: Рудомино, 2001. - 95 с.
- 17.Болотин И.С. Проблемы русского и советского натюрморта. М.: Искусство, 1989. - 191 с.
- 18.Выборнова Г. Роль освещения в натюрморте. М.: Художник, 1984. – 211 с.
- 19.Виппер Б.Р. Статьи об искусстве. М.: Искусство, 1972. – 588 с.
- 20.Виппер Б.Р. Проблема и развитие натюрморта. СПб.: Азбука-классика, 2005. - 384 с.
- 21.Всеобщая история искусств в 6 томах. Том четвертый. Искусство 17 - 18 веков в Европе и Америке. М.: Искусство, 1963. - 1067 с.
- 22.Даниэль С.М. Искусство видеть. Л.: Искусство, Ленинградское отделение, 1990. - 223 с.
- 23.Диалектика. Диалектическая философия и диалектические науки.[//www.dialectics.ru/1231.html](http://www.dialectics.ru/1231.html) [12.04.17]
- 24.Ельшевская Г.В. Мир искусства. М.: Белый город, 2008. - 48 с.
- 25.Ермолаева-Томина Л. Б. Психология художественного творчества: Учебное пособие для вузов. М.: Академический Проект, Культура, 2005. - 304 с.
- 26.Зедльмайр Г. Искусство и истина. М.: Аxioma, 2000. - 276 с.
- 27.Кант И. Критика чистого разума. М.: Эксмо, 2016. - 736 с.

28. Кузнецов Ю.И. Западноевропейский натюрморт. М.: Искусство, 1966. - 226 с.
29. Киселев А. Шедевры мировой живописи. Голландская живопись XVII века. М.: Белый город, 2008. - 128 с.
30. Лотман Ю. Семиотика и искусствознание. М.: Мир, 1972. - 368 с.
31. Лотман Ю. Семиотика искусства. Статьи. М.: Мир, 1972. - 443 с.
32. Лангер С. Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства. Глава 6. М.: Республика, 2000. - 287 с.
33. Марков Б.В. Храм и рынок. Человек в пространстве культуры. СПб.: Алетейя, 1999. - 304 с.
34. Неклюдова М.Г. Традиции и новаторства в русском искусстве конца XIX - начала XX веков. М.: Искусство, 1991. - 396 с.
35. Панофский Э. Этюды по иконологии. СПб.: Азбука – классика, 2009. - 432 с.
36. Подорога В. Вопрос о вещи. Опыты по аналитической антропологии. М.: Грюндриссе, 2016. - 348 с.
37. Пучков А.С., Триселев А.В. Методика работы над натюрмортом. М.: Просвещение, 1982. - 160 с.
38. Пирс Ч.С. Логические основания теории знаков. Пер. с англ. В. В. Кирющенко, М. В. Колопотина, послесл. Сухачева В. Ю. СПб.: Алетейя, 2000. - 352 с.
39. Петренко В. Натюрморт как визуальный афоризм. М.: Журнал высшей школы экономики, 2010. - 44 с.
40. Петров В.М. Количественные методы в искусствознании. М.: Академический проект, Фонд «Мир», 2004. - 432 с.

41. Ракова М.М. Русский натюрморт конца XIX - начала XX в. М.: Искусство, 1970. - 112 с.
42. Раушенбах Б.В. Геометрия картины и зрительное восприятие. СПб.: Азбука – классика, 2002. - 320 с.
43. Смирнов Г.Б. Живопись. М.: Просвещение, 1975. - 240 с.
44. Сонтаг С. Против интерпретации и другие эссе. М.: Ад Маргинем, 2014. - 352 с.
45. Тайсина Э.А. Философские вопросы семиотики. 3-е издание, исправленное и дополненное. СПб.: Алетейя, 2014. - 208 с.
46. Тэн И. Философия искусства. Живопись в Италии и Нидерландах. М.: Изобразительное искусство, 1995. - 351 с.
47. Успенский Б.А. Семиотика искусства. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. - 360 с.
48. Философский словарь. Т.Г. Румянцева [//www.encydic.com/philosophy/Vesch-4540//](http://www.encydic.com/philosophy/Vesch-4540//) [30.05.17]
49. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: Symposium, 2006. - 540 с.
50. Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб.: Академический проект, 2004. - 384 с.

Приложение

Приложение №1



«Arrangement with Selected Sketches»
(«Композиция с выбранными эскизами»)

Приложение «№2



«Still life with grenades»

(«Натюрморт с гранатами»)

Словарь терминов и понятий

1. Аддитивное смешение цветов – метод синтеза цвета, основанный на сложении цветов непосредственно излучающих объектов. Метод аддитивного смешения основан на особенностях строения зрительного анализатора человека, в частности на таком явлении как метамерия. Сетчатка человеческого глаза содержит три типа колбочек, воспринимающих свет в фиолетово-синей, зелено-жёлтой и жёлто-красной частях спектра. Стандартом для аддитивного смешения цветов является модель цветового пространства RGB. Смешивая в определённом соотношении три основных цвета — красный (red), зелёный (green) и синий (blue), можно воспроизвести большинство воспринимаемых человеком цветов.
2. Вещь - многозначный термин, входящий в базовые понятия многих направлений науки и широко используемый в обыденной жизни. Понимание вещи как части материального мира и процесса его познания человеком с зарождения философии до наших дней находится в центре любой системы мировоззрения. Разделяются несколько понятий: вещь в философии, юриспруденции, быту, культуре.
3. Дефиниция - это логическое определение слов, придание фиксированного смысла определенным терминам.
4. Имплицитный – т.е. подразумеваемый, внешне никак не проявляющийся и не выраженный прямо.
5. Индекс - условные обозначения каких-то предметов или ситуаций, имеющие компактный, легкообразимый вид и применяемые для того, чтобы выделить эти предметы и ситуации из ряда других. Относится к конвенциональным знакам.
6. Интерпретация - это работа мышления, которая состоит в расшифровке смысла, стоящего за очевидным смыслом, в раскрытии

уровней значения, заключенных в буквальном значении. (Французский философ П. Рикёр)

7. Когнитивно-семиотический потенциал – способность рассмотрения текстов как системы знаков и обработка данной информации нашим сознанием.
8. Конвенциональные знаки (служат обозначением предмета «по условию» - потому, что люди условились считать его знаком этого предмета. Конвенциональные знаки создаются специально для того, чтобы выполнять знаковую функцию, и ни для какой другой цели не нужны. Простейшие примеры конвенциональных знаков: школьный звонок; красный крест на машине «скорой помощи»; «зебра» на пешеходном переходе; звезды и полосы на погонах.
9. Концепт - (от лат. conceptus — собрание, восприятие, зачатие) — акт “схватывания” смыслов вещи (проблемы) в единстве речевого высказывания. Термин “концепт” введен в философию Абеяром в связи с анализом проблемы универсалий, потребовавшим расщепления языка и речи.
10. Мимесис - (от греч. mimesis — подражание, воспроизведение) – принцип, выражающий основу творческой деятельности художника. Понятие мимесис является важнейшим для понимания природы и специфики художественной выразительности, отношений реального мира и художественного.
11. Негация - (от лат. negatio) – отрицание либо субъекта вообще, либо его предиката. Противоположность – подтверждение. В диалектике Гегеля и в историческом материализме антитезис есть негация тезиса; негация, содержащаяся в вещах и понятиях, является условием всякого движения. У Хайдеггера негация – это высказывание об отсутствии чего-то, следовательно, о чем-то, что может быть отрицаемо, что может отсутствовать. «Но каким образом то, что отрицаемо, и отрицательное может быть рассматриваемо в качестве

отсутствующего? Разве только так, что мышление как таковое уже обнаруживает отсутствие. Отсутствие может стать явным только тогда, когда его причина – отрицание «ничто» вообще и вместе с этим само ничто – теряет таинственный характер. Источником отрицания является ничто» («Was ist Metaphysik?», 1949).

12. Онтология – характер законов, причинно-следственных связей.

13. Пресуппозиция (англ. "presupposition" - предположение) - это невыраженное словесное утверждение, которое подразумевается говорящим и слушающим (пишущим и читающим), и без истинности которого предложение не имеет корректного смысла или ложно.

14. Репрезентация – отображение действительности в знаковой форме.

15. Символ – знак, обладающий оценочным или познавательным потенциалом.

16. Семиозис - (греч. sēma — знак) — термин, принятый в семиотике и обозначающий «процесс интерпретации знака».

Один из основоположников современной семиотики Пирс применял понятие семиозиса для характеристики

триадической природы элементарного знакового отношения «объект – знак – интерпретант». Для Пирса

именно понятие семиозиса было центральным понятием его семиотической теории. По мысли Пирса, знак нефункционирует как знак до тех пор, пока он не осмысливается как таковой. Иначе говоря, знаки должны быть интерпретированы, чтобы быть знаками.

17. Синтактика изучает особенности строения знаков, правила их построения и правила составления их комбинаций (синтаксис знаковых систем).

18. Семантика изучает смысловое содержание знаков и комбинаций.

19. Система по Э. Панофски:

- Первый уровень — это формальный анализ произведения как сферы чувственных знаков самих по себе; он «снимает» предстоящий

зрителю «смысл феноменов». Здесь фиксируется связь между формами и цветами в их отношении между собой и к предметам реального мира (псевдоиконографический уровень).

- Второй уровень анализа связан с выявлением вторичного смысла произведения или «областью значения смысла». На данном уровне осуществляется сопоставление сюжета (темы) с нашим познанием в области религии, мифологии, философии. Эта иконографическая область — область сюжетов и аллегорий.

- Третий уровень анализа связан с обнаружением «внутреннего смысла», или «сущности», произведения. Здесь дается интерпретация форм, символов, мотивов как фокусированного выражения эпохи.

20. Субтрактивное смешение цветов – (вычитание) при смешении хроматических пигментов и красок цветовой тон образуется несколько иначе. В смеси каждый пигмент или краска, выполняя роль своеобразного светофильтра, «убирает» определенную часть спектра падающего света. Такое смешение вычитанием называется субтрактивным. При смешении пигментов и красок желательно исходить из трех основных цветов, позволяющих смешением получать все остальные цветовые тона. Первичными цветами при смешении пигментов и красок являются желтый, красный и синий. Смешение этих трех цветов дает черный цвет, а попарное смешение другие промежуточные цвета. Для получения ярких цветов при смешении двух пигментов необходимо, чтобы в них не содержался оттенок третьего основного цветового тона, который мог бы привести к примеси серого.

21. Знак – материальный объект, обозначающий другой материальный объект или явление.

22. Фисцинирующее воздействие - Фасцинация (от лат. fascinatio «завораживание»).

23. Хайку - слово «хайку» составлено из двух частей: первый слог взят от слова «хайкай», второй — от «хокку». Хайкай был юмористической формой длинного стихотворения, которое сочиняли поочередно два или несколько авторов. Стихотворение начиналось трехстишием из 17 слогов, которое называлось «хокку» (буквально: начальная строфа). Эти три первые строки содержали указание на время года или суток, описывали какие-то детали пейзажа, задавая тон всему произведению. Со временем начальные строки стали публиковать отдельно от остального стихотворения и трехстишие хокку стало восприниматься как особый жанр. Благодаря творчеству знаменитого поэта Мацуо Басё (1644–1694) хокку превратилось в утонченное искусство. Трехстишия стали сочинять уже как самостоятельные произведения, не требующие продолжения. Для таких стихотворений японский поэт и литературный критик Масаока Сики (1867–1902) в конце XIX века придумал название «хайку». Однако во многих случаях термины «хокку» и «хайку» используются как синонимы. Это и сейчас самый популярный жанр японской поэзии. В Японии хайку сочиняют многие сотни тысяч поэтов-любителей.