

СПЕЦИФИКА ИДЕАЛООБРАЗУЮЩЕГО ПРОЦЕССА В ДИАЛОГЕ-ОТНОШЕНИИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА «ОТКУДА МЫ? КТО МЫ? КУДА МЫ ИДЕМ?» ПОЛЯ ГОГЕНА И ЗРИТЕЛЯ

Концепция культуры как пространства и процесса идеалообразования обретает свою реализацию в художественной коммуникации произведений изобразительного искусства и зрителя. Именно художественная коммуникация обеспечивает явление идеала. Идеал, будучи ставшим в качестве визуального понятия – продукта художественной коммуникации зрителя и произведения изобразительного искусства – является носителем ряда эталонных операций отношения человека и Абсолюта. Формируя мироотношение, идеал задает ориентиры в определении эталонного качества человека, эталонного представления о проявлении Абсолютного начала, эталонных способах взаимодействия двух данных сил.

Таким образом, можно говорить о наличии в каждом истинном произведении всеобщей программы эталонного моделирования отношения человека и мира, актуализирующейся в диалоге-отношении со зрителем. В то же время, единичное проявление эталонной модели, каждый отдельный процесс идеалообразования характеризуется неповторимой речевой спецификой, изучая которую можно приблизиться к раскрытию многогранной сущности идеалообразующего процесса.

В 1897-1898 годах Полем Гогеном во второй таитянский период творчества было создано произведение «Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?» (рис.1). Произведение изобразительного искусства с подобным названием, включенным в качестве вербального текста в визуальный контекст, провоцирует активный поиск ответов на ключевые вопросы бытия каждого человека, входящего в статус зрителя при художественной коммуникации с данным произведением. В силу столь наглядной заявки на решение смысложизненных вопросов, предполагающих поиск и обретение некоторых идеальных ответов со значениями всеобщего характера, данное произведение может быть рассмотрено как концентрировано представляющее суть процесса идеалообразования, а потому может стать материалом освоения технологии данного процесса.

Речевые импульсы произведения изобразительного искусства «Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?» в отношении с ответными речевыми импульсами зрителя данного произведения формируют статусы становления визуального понятия, которое и позволяет идеалу явиться.

Материальный статус визуального понятия произведения «Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?» становится благодаря первичным цветовым, линейным и композиционным ориентирам, которые сообщает произведение. Поль Гоген писал: «Из определенной аранжировки цвета, света и тени рождается то ощущение, которое мы называем музыкой картины. <...> даже

не зная еще, что изображено на картине, находясь от нее на слишком большом расстоянии, чтобы различить ее сюжет, вы тем не менее уже заворожены ее магическим звучанием» [1, с.573].

«Звучание» картины "Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?" формируется ритмом волнообразных линий, которому подчиняются все без исключения элементы изображения. Волны, формирующие параболическую структуру композиционного целого, образованы четкими границами между обособленными и зачастую контрастными цветовыми зонами, а также своеобразными «цветовыми дорогами», позволяющими соединять в единую линию различные части композиции.

Волнообразный ритм определяет собой структурную организацию ряда регистров изображения: от верхнего до нижнего. Восходящие и нисходящие ритмы чередуются друг с другом, оборачиваются друг другом, что определяет такие составляющие визуального понятия материального статуса, как «течение» и «волнение» (рис.2).

За счет подобия композиционных волн в правой и в левой частях изображения устанавливается относительная симметрия представленного. На уровне цвета уравниваются правый и левый верхний углы картины. Упорядоченность композиции достигается также уравниванием желтых углов желтой фигурой в центре изображения. Благодаря живописному знаку цветовой аналогии, зритель-адресат принимает сообщение о трехчастности представленного целого, в котором два внутренне волнующих компонента правой и левой зон оказываются завязанными и гармонизованными некоторой умозрачительной остановкой в центральной части. *Симметрия, подобие, уравнивание* посылаются как составляющие речевого сообщения произведения, что в соединении с композиционным знаком параболического ритма выводят на понятие *цикличности, внутренней обратимости, возвращения на круги своя*. Круговая структура также выстраивается в правой и левой зонах относительно интенсивно желтого центра композиции благодаря четкой и последовательно использованной линейности изображенных компонентов целого. Волны поднимающиеся входят в волны опускающиеся, составляя друг с другом единое колеблющееся целое, и образуя круговые очертания (рис.3).

Цветовая схема произведения формируется преимущественно тремя основными цветами: синим, зеленым и желтым. Композиционные знаки в соединении с объективным значением самого желтого цвета на синем фоне подготавливают формирование значения *просвета, свечения*. Желтый цвет связывается с светоносностью, солярной символикой. По аналогии с другими произведениями Поля Гогена (например, «Желтый Христос», 1889), можно заключить, что желтый обладает значением святости. Компенсируя отсутствие источника освещения, данный цвет делает источником света сами светоносные, не освещенные, а светящиеся и светящие фигуры – концентраты святости. Необходимо отметить, что использованная линейность, проявляющаяся в четком обособлении цветовых зон, способствует аналогии со значением цвета в витражных композициях,

традиция которых была чрезвычайно актуальна для Поля Гогена. Цвет витражей – оплотнение света; цвет витражей возникает исключительно в союзе со светом, как проявление божественного света. В результате светонасыщенность желтого цвета в данном произведении в целом может быть экстраполирована на все использованные здесь цвета, которые становятся свечением внутри оболочки формы, на которую экстраполируется значение концентрированного воплощения божественной световой энергии. Желтые участки, а также близкие к ним по цвету (охристые) получают значение особо насыщенных светом областей, что изначально акцентирует их значимость.

Индексный статус визуального понятия, оформляющегося в процессе диалога со зрителем произведения "Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?" представляет собой последующее расчленение композиционно-цветового целого изображения на отдельные составляющие элементы-знаки. Если продолжить приведенную выше мысль Гогена о начале процесса диалога с произведением, то теперь совершается этап «приближения» к картине и анализа слагаемых речевого целого, звучание которого уже стало принятым зрителем-адресатом, вошло в его коммуникативную программу по диалогу с этим произведением, и позволило перейти к действию в качестве речевого партнера.

Наблюдение позволяет вычлнить в пространстве острова на фоне горы под деревьями на берегу потока изображенных полулежащими, сидящими, стоящими фигуры людей и животных.

Имеются также два беспредметных пространства в правом и левом верхних углах композиции. Эти зоны заполнены вербальными знаками, а также декоративным изображением растений. Данные знаки и по формальным признакам беспредметности, и по содержанию внутреннего наполнения могут быть охарактеризованы как знаки символические. Композиционная выделенность и внутренняя текстуальность этих знаков провоцирует ответную зрительскую реакцию внимания и прочтения. Чтение вопросов «D'ou venons nous? Que sommes nous? Ou allons nous?» (фр. "Откуда пришли мы? Что мы суть? Куда идем мы?") полагают зрителя в качество вопрошающего, что повышает степень активности речевого партнерства. Вторжение символического знакового поля в процесс развития визуального понятия придает всем индексным, а затем – иконическим знакам аспект символического значения. Значение знаков преломляется в контексте ответов на вопросы, вплавленные в единый вербально-визуальный текст. Наброшенная сеть вопросов не дает отдельным индексным образованиям обрести безусловную самостоятельность. К изначальной ритмической, композиционной, цветовой связанности изображения добавляется мыслительная связка, ориентирующая на определение роли каждого элемента в общем целом.

Формат картины (1.7x4.5 м.) определяет для индексных знаков значение соразмерности фигуре зрителя, что увеличивает семантический «вес» знаков, а также способствует нарастанию заразительности изображения.

Спровоцированная произведением ситуация поиска ответов на заявленные вопросы заставляет искать ключевые фигуры – персонификации возможных ответов. Подчиняясь данной логике, в качестве первого индексного знака, предлагающего себя для анализа, можно выделить золотого *Младенца*, изображенного лежащим в правой нижней части композиции в голубой пространственной зоне. Месторасположение персонажа, а также объективные общие значения данного знака, позволяют формализовать младенца как «начало», «вход», «рождение». Характеристики полуобнаженности, одиночества, изображения в состоянии сна, положения на земле формируют такую атрибутику младенца, как «невинность», «незащищенность», «естественность», «близость природе».

В этой же части композиции находятся еще три персонажа. Две сидящие фигуры обладают взаимным подобием, проявляющемся в сходстве поз, жестов, взглядов, типа лица, а также цвете, наполняющем оболочку их тел. Весь комплекс характерных особенностей, определяющих данные фигуры, позволяет формализовать их как «*Вслушивающиеся*» (подчеркнуто открытое правое ухо), «*Всматривающиеся*» (взгляд на зрителя), «*Вдумывающиеся*» (жест раздумья). Поза может быть охарактеризована как внутренне замкнутая, настраивающая на созерцание, отстранение от общего изображенного процесса. Но важен одновременный контакт с пространством перед ними, куда направлены их взгляды. В этом пространстве, в частности, находится зритель, на которого экстраполируется та схема действия, которая присуща изображенным героям. Зритель неминуемо делает паузу, остановку в дальнейшем постижении протяженного полотна, будучи остановленным встречающим его взглядом. Спина третьего персонажа этой группы формирует своеобразную *стену*, заслон, способствующий еще большему ограничению данной части композиции, связанной с младенцем.

Изображенная справа от младенца собака является указателем на такие значения, как *Охрана*. Анализ композиционного положения данного знака на границе изображения позволяет установить значение охраны как возможного входа, так и выхода.

Человеческую желтую фигуру в центральной части можно определить как *Тянущегося* к плоду. Метод измерения позволяет оценить данного персонажа как самого значительного как по масштабу, так и по месторасположению. Выполнение функции оси, связующего звена между правой и левой, верхней и нижней зонами присуще изображению человека, представленного в вечной тяге к плоду. Тяга к плоду вызывает устремленность ввысь. Показательно, что положение тянущегося к плоду отличает единство устойчивости и неустойчивости: прочность стояния на земле сменяется запрокинутостью головы и воздеванием рук. И только состояние тяги обеспечивает статус вечности этому шаткому равновесию. Фигура Тянущегося к Плоду – одна из немногих стоящих в этой сцене – фронтальна.

«Плод» изображен в отрыве от какого-либо дерева и потому представлен произрастающим, опускающимся непосредственно из пространства небес. Потому плод может быть формализован как *«плод/Дар Небес»*.

Великими размерами, заставляющими именовать героя как «человека-великана» (в соответствии с описанием картины, сделанным Полем Гогеном) отличается и фигура подобного желтого цвета справа от Тянущегося к Плоду. Жест отвернувшегося великана провоцирует формализацию героя как *отклонившегося от тяги к плоду* и *«Задумавшегося»*.

В обособленном черном пространстве, расположенном по направлению поворота-мысли Задумавшегося, изображены две фигуры, слитые воедино как благодаря тесному соседству в зоне мрака, так и благодаря соприкосновению их тел, голов. Цветовые индексы (багровое на черном) этой пары в синтезе с характером движения данных фигур позволяют формализовать данный знак как *«Блуждающие во мраке»*. Они - *Покрытые тьмой печали* и скорбящие. Близость фигур друг другу указывает на объединяющий их страх, отчаяние, слабость, поиск поддержки, внутреннюю неуспокоенность, влекущие их в беспокойное странствие.

Рядом с Тянущимся к плоду изображена фигура сидящей девочки с плодом, поднесенным к губам. Данный персонаж может быть формализован как *«Причащающийся Плоду»*. Сам плод, изображенный во второй раз в произведении, а потому в непосредственной аналогии с Плодом-Даром небес, может быть понят как плод созревший, плод сорванный. Персонаж представляет погруженность в раздумья о самой ситуации приобщения к плоду. Здесь нет непосредственного поедания, но есть пауза перед причастием к плоду, что повышает значимость пищи причастия.

Значение животных, изображенных по сторонам от Причащающейся Плоду – две кошки за спиной и коза непосредственно перед девочкой – формируется экстраполяцией таких объективных свойств данных животных как повышенная чувствительность. Эти животные традиционно связаны с магическими силами (примером может служить козочка Эсмеральды из романа В.Гюго «Собор Парижской Богоматери»), силами на границе реального и ирреального. Известно, что коза изначально задумывалась Гогеном в белом цвете, но в окончательном варианте был выбран оттенок, практически сливающий изображение животное с пространством темной земли у подножия холма. В результате такого цвето-расположения коза приобретает значение основания холма. Способность данного животного к инстинктивному вчувствованию и вслушиванию в неочевидное, скрытое, иное здесь еще подчеркнута открытым ухом в изображении животного. Функция козы как знака в речевом высказывании произведения «Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?» - подготовка почвы для *Животного инстинкта вчувствования* в вещание иных сфер.

В расположении пары кошек интересно использование практически зеркальной симметрии. Одна из них представлена фронтально, спокойно возлежащей в позе сфинкса, в то время как другая изображена со спины, в движении, беспокойство которого подчеркивает извивающийся хвост.

Кошка, расположенная дальше от Причащающейся Плоду, устремлена в глубь, в то время как более близкая к девочке с плодом ориентирует на выход на передний план и спокойное пребывание в его пределах.

На вершине изображенного холма представлена статуя идола. Фигура строго фронтальна, ее внутренняя ось задается не только расположением самого тела, но и включением статуи в единый знаковый ансамбль с изображением горы на дальнем плане. Идол изображен строго по центру горы, являясь, по сути, ее остовом. Руки представлены разведенными в стороны, находящимися строго на границе между горней и дольной сферами. Подобной же «пограничной» характеристикой наделено и положение данного персонажа в целом. Располагаясь на постаменте на вершине холма, жестом своих рук идол указывает из мира дола на мир горнего и небесного пространства. Потому главное значение данного знака – быть *Посредником*. Одновременно жест может быть проинтерпретирован как настраивающий, организующий. Это – своеобразный жест дирижера, настраивающий на внимание к иному горнему миру, на вслушивание в иные сферы. Посредническое качество идола определяется и цветовой характеристикой: будучи небесно-голубым, он являет высшие сферы в земной части изображенного пространства. В результате выстраивается причинно-следственная цепь взаимно упорядочивающих и гармонизирующих действий: высшие сферы, к которым идол причастен и сущностно принадлежит, определяют внутреннюю упорядоченность и гармоничность посредника, в то время как сам идол выступает *Камертоном*, настраивающим земное пространство.

Известно, что идол представляет собой статую таитянской богини Луны Хины. Эта богиня одновременно символизирует смерть и плодородие. Ею персонифицирована сила природы, созидающая жизнь и уничтожающая ее. Бытие Луны единственно, согласно верованиям маорийцев, которые внимательно изучал Поль Гоген, связано с категорией бесконечности. Вечная смена фаз Луны, приводящая в вечное движение волны земного мира, указывает на единство смерти и возрождения, возрождения через смерть. Хина выступает держателем учения, по которому только через смерть возможно истинное постижение жизни.

С левой стороны от идола изображена отделяющейся от статуи фигура женщины. Этому персонажу присущи значения отхода от идола, раздумья и *сомнений*. На основе единого вектора движения можно провести аналогию между данной фигурой и Блуждающими во Мраке.

Встречное движение – к идолу – репрезентировано фигурой птицы с разноцветным богатым оперением. В результате сомнение в истине того, о чем вещает идол, уравнивается *инстинктивной тягой* к идолу, которое присуще живым существам и движет ими.

У подножия холма изображена полусидящей женская фигура. Подчеркнутое и выделенное левое ухо позволяет определить данную героиню можно как *Вслушивающуюся* в сообщение идола, и настраивающуюся на ту программу, которую несет это сообщение.

Расположение на земле сближает фигуры человека и животного и говорит о присутствии у героини тех инстинктов, которыми обладают повышено чувствительные живые существа. Категория вслушивания также сближает персонаж с симметрично расположенной группой сидящих в правой части композиции. Это обеспечивает натяжение к центру и провоцирует особое семантическое наполнение центральной зоны.

В правой части композиции находится изображение еще одной человеческой фигуры – обнаженной старухи. Героиня представлена в замкнутой, скорчившейся позе. Глаза закрыты, руки прижаты к ушам, седые волосы образуют покров, подобный савану. Человек представлен *Запертым своей смертностью*. Безвыходность этого состояния, подчеркнутая также расположением персонажа «у края», придает моменту ожидания смерти характер безысходности, обреченности. Женские черты позволяют определять данный знак как саму *Смерть*. Доминирующее значение данного персонажа можно определить как отчаяние, вызванное тупиком человеческой конечности.

Завершающим знаком-индексом является белая птица, имеющая значение *Вестника, несущего предзнаменование смерти как финала человеческой жизни*. Это значение строится аналогией белого цвета покрыва-савана волос старухи, покрыва-савана «заснеженной» белой земли за старухой и белого оперения птицы.

Анализ индексных знаков позволил установить ряд общих значений.

Прежде всего, большинство (13 из 19) изображенных фигур выдвинуты на передний план и их действия **демонстративны** по отношению к этому переднему плану. Демонстративность и **статика** позволяют определить их состояние как предстояние. Но понятие *предстояние* здесь не совсем работает, поскольку в большинстве своем персонажи изображены сидящими и полулежащими. Их объединяет *близость земле*.

Поль Гоген писал: «Животное начало, которое в нас, вовсе не заслуживает такого презрения, как это принято считать. ... греки, которые все понимали, придумали Антея, заново набиравшегося сил от прикосновения к земле. Земля – это наше животное начало, поверьте этому» [1]. Первозданную божественную красоту Гоген именуется животной, в качестве твари человек приближается к Творцу. Соответственно, преобладающая *сидящая поза* персонажей как этой картины Гогена, так и большинства других произведений, связанных с таитянскими сюжетами, – это не случайность, не знак усталости, пассивности, безделья изображаемых таитян. Это поза, визуализирующая близость изображенных персонажей – эталонных людей – земному, животному началу; знак соприкосновения с силами истинного, первородного мира, сближающими человека с прочими, наиболее незамутненно проявляющими Творца творениями. С этим же связана и близость, некое *равенство человеческих и животных фигур*, уравненных как в своем количественном присутствии, так и в позах. Близость животному и земному свойственна человеческим персонажам, составляет их естество.

Кроме того, большинство персонажей характеризуются качеством **обнаженности**, что выводит на понятие человека первородного, естественного, раскрывающегося здесь в своей первозданной суги.

Обнаженность делает именно человеческие фигуры теми формами, которые становятся концентрированными просветами, ограненным сиянием. Золото и его различные оттенки наполняет формы большинства фигур. Причем следует отметить, что именно фигуры переднего плана наделены наибольшей световой интенсивностью.

Среди всего многообразия индексов можно выделить ряд специфических знаков-организаторов. Такими индексными знаками выступают пространственные ориентиры, указывающие на специфику месторасположения представленной сцены. Ключевыми ориентирами являются: гора, поток, деревья. Наличие этих ориентиров определяет пространство переднего плана как дол на берегу, в тени и за стеной деревьев.

Горнее пространство, которое входит на передний план через идола, обладает значениями дали, небесной синевы. Устойчивым объективным значением этой сферы является значение вечности, постепенно растекающейся в мир на передний план. Визуальное понятие растекания волны гор в волны берега поддерживается использованием синего цвета.

Определение пространства «у источника» весьма значимо. Тему источника Гоген разрабатывал в эти годы и в других произведениях: *Nave Nave Moe*; *Te rare nave nave* (1898). Аналогия с данными произведениями позволяет установить контекст священности вод. Поток формирует визуальное понятие «течение», является индексным аналогом текучего, волнообразного характера фризоподобной композиции. Показательно, что в течение «реки» по цвету вплаваются также Младенец и Задумавшийся, т.е. река присутствует и в пространстве земли.

Деревья заполняют собой средний план, их ветви извиваются, оплетая собой верхнюю часть композиции. Деревья позволяют рассматривать пространство происходящего как некий *райский сад*. Своей извилистостью деревья, равно как и воды, формируют границу, оплетающую земной мир и отделяющую его от далей. Беспокойство, которым окружен покой, придает покою стоическое качество.

Суммативно-иконический статус визуального понятия произведения изобразительного искусства «Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?» формируется в результате речевого партнерства произведения и зрителя, обменивающихся следующими речевыми операциями.

Индексный статус визуального понятия, становящийся под неизбежным воздействием символического значения введенных вербальных знаков, позволил выявить три ключевых индексных знака: Младенец, зрелый мужчина – Тянущийся к Плоду, старуха – Смерть.

Объединение знаков в группы происходит в условиях доминирования этих знаков. Прочие персонажи рассматриваются как определители знакового ядра каждой из трех групп. В этом контексте суммы основываются на формировании значений младенчества (ребенок, начало пути), зрелости

(тяга к созревшему плоду), старости (покров, тупик смерти, конец существования).

Группа с младенцем формируется тремя человеческими фигурами и изображением собаки, организованными вокруг спящего младенца. Поскольку собака и женские фигуры располагаются слева и справа относительно младенца, то их можно уравновесить и сблизить по аналогии того контекстного значения, в котором они раскрываются именно по отношению к младенцу. Женщины загораживают его от происходящего в левой части, собака охраняет его, равно как и всю представленную сцену, она не допускает выхода за пределы этой сцены, поскольку ориентирована внутрь происходящего. Значит, женщины и собака составляют **охрану младенца**, охрану сна младенца. Охранительную функцию женщины берут на себя не только своей заслоняющей общей позой, своей женско-материнской функцией, но и наблюдаемой по некоторым признакам близостью с ангелами (развевающиеся ленточки у головы крайней сидящей – признак ангельской природы в изображениях эпохи средних веков и Возрождения). Соответственно, контекстное значение данных знаков может быть определено как присутствие **ангелов-хранителей**, представленных в таитянском облики (Известна близость подобного хода методу Гогена, применившего его в картинах «Рождество/Младенец», «Ию орана Мария»).

Эту группу характеризуют созерцательность и вглядывание в вечность – смотрят на тех, кто смотрит на них, у них есть вечный зритель, соответственно, это **состояние вечного предстояния**. Для определения объект-языкового аспекта значения чрезвычайно важна аналогия данной группы в целом и ее отдельных персонажей в частности с персонажами таких произведений как «Завтрак на траве» Эдуарда Мане и «Суд Париса» Рафаэля Санти. Аналогия позволяет экстраполировать на персонажей картины Гогена значение рефлексии, созерцательности, репрезентации концепции **прозрения** в суть происходящего.

Здесь обретает свое визуальное проявление ответ на вопрос: «Откуда пришли мы?», полагаемый как начало человеческой жизни, выход из небытия к земной жизни. Мы пришли из момента вочеловечивания во плоти младенца. Это момент, где начинается **восход** человеческой жизни.

Группа с плодом образована двумя основными фигурами. Эти две фигуры могут быть объединены и по своим пропорциям и по цветовой близости в двуаспектное целое. Соответственно, они представляют две стадии одного действия. Действие может быть определено как поиск ответа на вопрос: «Кто мы?», который, согласно композиции Гогена – стержневой и определяющий вопрос человеческой жизни. Тяга к плоду и отстранение от этой тяги, обдумывание «плода» представляют собой два пути ответа на этот стержневой вопрос.

Значение плода в этом контексте может быть истолковано как «сама жизнь», являющаяся даром небес, данным человеку и заставляющим человека идти к ее постижению. **Вечная тяга к плоду небес** составляет главную силу натяжения человеческого бытия. Более того, человек поставлен

в позицию вечно предстоящего перед небесами, дарующими плод, который невозможно сорвать.

Момент пиковой устремленности - вершина восхождения (не случайно изображенный персонаж связывает собой обе горизонталы холста – землю и небо). В цикле развития человеческой жизни это полдень, **зенит**, солнцестояние.

Ситуация тяги к познанию сути плода жизни выводит на аналогию центральной сцены картины с библейской легендой о вкушении плодов *древа познания добра и зла* Адамом и Евой в райском саду. Наблюдается аналогия двух пар: группы с плодом с группой Блуждающих во мраке. Данная пара была названа Гогена *«осмелившимися задуматься о своей судьбе»* [1, с.221], являющими собой «скорбную ноту, порожденную этим самым познанием» [1, с.287]. В определенной логике прочтения эта группа представляет собой изгнание из рая, пришедшее на смену тяге к познанию. Тяга к плоду жизни оборачивается страхом перед собственной судьбой. Смятение Блуждающих во мраке вызвано осознанием собственной смертности, и противоречие их движения тому вектору, который был задан младенцем, порождается нежеланием идти к конечности смерти.

Группа с идолом соединяет воедино Причащающуюся Плоду, Вслушивающуюся, Отдаляющуюся от идола, изображение козы, двух кошек, упорядочиваемых жестами статуи богини на возвышении. Девочка с плодом выступает соединительным звеном между данной группой и центральной, знаменуя новый этап жизни плода – его приближение к земле.

К этой сумме знаков примыкает и ***группа смерти***. Вслушивающаяся одновременно и склоняется к старухе, и открывается идолу. Группа смерти образована седой старухой, белой птицей, белым снегом. Покров-саван природы и покров-саван человеческой природы соединяются воедино при помощи белого цвета, знаменующего одеяние смерти, скрывающее цвета жизни. Здесь формируется первичный ответ на вопрос: «Куда идем мы?», определяемый как финальная смерть человеческого жизненного странствия.

Но соединение данных сумм знаков воедино в левой части композиции, связанной с финальной границей человеческой жизни, формирует ***двуединство принятия смерти как предела и вслушивания в возможность перехода в иные миры***, вслушивание в то знание, которое сообщает идол, ведающий границей миров, являющейся переходом в вечность.

Визуальное понятие **интегрально-иконического статуса** формируется стадиями формирования знаковых значений через интеграцию знаковых сумм.

Как целостное речевое сообщение, произведение «Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?» предлагает прочтение себя по аналогии с разворачивающимся свитком. Прочтение это может быть сделано в нескольких направлениях. Наиболее традиционное: мы рождаемся, срываем жизни плоды и приближаемся к смерти. Такая гипотеза дает следующие ответы: «Откуда пришли мы?» - из небытия до рождения; «кто мы?» -

выпущенные на границу небытия и бытия; «куда идем мы?» - в небытие смерти.

Этой гипотезе противоречит отсутствие развития действия, условность связи между тремя ключевыми состояниями, каждое из которых тяготеет к остановке пути. Следует отметить, что собственно пути, о котором повествует вербальный текст, персонажи практически не совершают. Движущиеся персонажи составляют контраст пребывающим в покое, обеспечивающим паузы успокоения и ответы на вопросы мятущихся в глубине.

Если последовательно развивать то движение, векторами которого выступают фигуры, то можно получить следующее.

Младенчество представлено охраняемым, его развитие и движение в сторону смерти останавливается ангелами, и сам младенец отвернут от развития действия справа налево (голова его повернута в другую сторону). Тем не менее, развитие продолжается благодаря единой цветовой голубой дороге, в поле которой находятся младенец, пространство между Тянущимся к плоду и Задумавшимся и рука Задумавшегося. Эта дорога уводит в глубь, за холм, на котором расположен идол, таким образом, она связывает собой несколько планов. Отсутствие собаки приводило бы к брошенности младенца, а собака «встречает» это движение младенца и дает ему, равно как и начинающаяся младенцем голубая дорога, причастность к прочим изображенным событиям.

Одновременная отстраненность и причастность младенца всему окружающему действию в соединении с состоянием сна позволяет сформировать визуальное понятие жизни как сна младенца; **«жизнь как сон»**.

Фигура собирателя плодов является столпом, обеспечивающим границу между двумя пространствами справа и слева, что в значительной степени уравнивает данные пространства. Благодаря тому, что фигура связывает собой горизонталь неба и земли – верхней и нижней горизонталь границ произведения, то можно рассматривать ее как новую преграду – зону остановки для формального развития справа налево, которое можно условно обозначить как движение «от рождения к смерти». Цветовая близость с отворачивающимся персонажем заставляет взгляд покинуть пространство переднего плана, тяга к плоду провоцирует раздумья, репрезентированные «отвернувшимся», раздумья влекут за собой сомнения и тревогу, представленные парой движущихся в тумане собственного мрака сомнений и отчаяния мыслей о своей судьбе. Данные персонажи репрезентируют ту конечную близость друг с другом, на которую ориентированы беспокоящиеся и сомневающиеся. Показательно, что большинство прочих персонажей находятся в единстве с самими собой и с тем иным, которому они предстоят. Страх сомнений поворачивает движение вспять. Движение, задаваемое этой парой, тем не менее, не уводит прочь, но останавливается – спиной фигуры на переднем плане и собакой (за счет близости черных цветов с мраком, окружающим пару). Фигура Заслоняющей младенца своей позой

обращает внимание на другую пару - сидящих на переднем плане. Эта пара контрастна по отношению к дальней своей успокоенностью, статичностью и парностью, не разрушающей самость ни одного из персонажей. Движение вновь возвращается к младенцу, цикличность обретает начало, тем самым ситуация развития теряет свою неустойчивость и наоборот, обретает стабильность. Все возвращается на круги своя. Младенчество становится не той фазой, возвращение на которую не возможно, но напротив, той, из которой исходит все и куда все возвращается. Той фазой, которая вновь и вновь дает новый старт бытию и которая, поэтому, содержит все бытие в себе.

Новый старт кругового движения продолжает «дорогу» голубого и теперь поднимает ее до самой яркой голубой, практически светящейся фигуры идола, который жестом своим обращает внимание на границу – линию горизонта, а главой своей встраивается в горную вершину, тем самым репрезентируя явление горного мира в человеческом пространстве. Симметрия и круговая система многократно представлены в идоле, тем самым в свернутом виде являя и круговую схему и симметричную композицию всего изображения. Расположение идола заставляет всех персонажей вокруг быть ориентированным на него: прислушиваться, поворачиваться, отворачиваться, закрываться от него и т.п. Выстраивается в результате пирамидальная композиция, образующая основание, подножие статуи. Будучи группой смерти (по контрасту с рождением, представленным младенцем), данные персонажи, связанные идолом, обретают приближение к иному пониманию смерти: не как финала жизни и тупика самопотери и самоисчезновения, самосокрытия (как это репрезентировано старухой). Но через вслушивание в то, что говорит идол, через интуитивное вслушивание, представленное животными у подножия статуи, начинается движение, заставляющее сомневаться в смерти как тупике – движение, вновь представленное на среднем плане женщиной, отходящей от идола, прижав руку к груди – как бы говоря: «так ли это, неужели». Ее движение в том же среднем регистре поддерживается слившейся вместе парой задумавшихся и мятущихся своими раздумьями и страданиями, и все это по тому же кругу возвращается вновь к фигуре младенца, который совершенно далек от происходящих движений и треволнений, одновременно принадлежа им и самоустраиваясь от них. Неизбежный круговорот совершается с переднего плана на средний и на задний и вновь с неизбежностью, благодаря особой тяге и силе притяжения возвращается на передний план. Здесь как раз и открывается смысл ответов на вопросы названия: что движения в жизни нет, но есть предуготовление к вечности, и ответы на поставленные вопросы не обретаются путем страданий, сомнений и метаний, но истина открывается в вечном мгновении, каковым нужно увидеть всю жизнь, всегда пребывая в статусе божественного младенца.

Возможность движения слева направо усиливается тем, что импульс вопросов – их вербальное представление начинается именно в левой части. Французское написание предполагает традиционное чтение слева направо.

На изобразительном уровне именно старуха, обозначающая точку, до которой человек доходит в осмыслении финала своего пути, от которого ему не уйти, как раз и может быть рассмотрена в качестве провокатора начала отчаянного поиска выхода. И фигура старухи сменяется Вслушивающейся, возвышается к идолу и восходит к бесконечности гор и небес. Эта восходящая волна затем вновь опускается, указывая на вечную смену приливов и отливов проникновения в тайны бесконечности.

Введение в композицию фигуры богини Луны указывает на сумерки как время действия, время взаимопроникновения двух миров, когда смысл бытия начинает просвечивать.

Символический статус визуального понятия произведения «Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?» раскрывается через процессы саморазрушения иконического статуса, дошедшего в своей кристаллизации до пиковой точки и начинающего этап отрицания самого себя. Но важно отметить, что символическая доминанта значений знаков, слагающих каждый из статусов, является специфической особенностью всего хода саморазвития визуального понятия данного произведения. Символическое начало доминирует и в индексных знаках, и при организации индексных знаков в иконические суммы, и при интегрировании этих сумм в единое изобразительное целое. Благодаря специфической технике исполнения, нивелирующей реалистические детали изображения – технике, которую Гоген считал сущностно важной, – все фигуры постоянно выходят за пределы своих изобразительных пределов. Все вехи развития визуального понятия произведения «Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?» – это вехи становления тотального Символа.

Символический статус начинает свое становление в процессе диалога-отношения со зрителем, когда иконическая составляющая начинает преодолевать саму себя. Картина не только перестает быть изображением сцены жизни в Полинезии, но и собственно изображением какой-либо «сцены», ибо персонажи последовательно теряют свои характеристики указателей на единичных представителей человеческого или животного мира. Каждый индексный знак уже тяготеет к выходу на раскрытие своего символического значения; образование каждой суммы знаков усиливает символический контекст всего представленного. В своем интегрально-иконическом статусе визуальное понятие приобретает объем, который превышает иконическое содержание.

Символический статус визуального понятия развивается через возвращение и качественное развитие значений визуального понятия в его материальном статусе. Материальный статус подготовил все дальнейшее развитие визуального понятия, содержа в себе ключевые ориентиры в характеристике символа. Значения материальных знаков дополнились индексным и иконическим аспектами, обогатились контекстом знакового интегрирования, но сохранили свою сущностную неизменность.

Символ входит в кульминационную фазу своей коммуникативной активности благодаря раскрытию значений символических знаков цвета.

Блуждание человечества между мраком вопросов и сомнений и просветом сути бытия, свершающееся в сумеречном лунном свете, представлено символикой единства противоположностей таких дополнительных цветов как синий/голубой и желтый/оранжевый (охристый). Цвет Гоген трактовал как тот аспект живописного языка, который наиболее ясно позволяет говорить *об* Абсолютном начале и *с* Абсолютным началом. Известно, что Гоген, однажды критикуя цветную фотографию, заметил, что ошибаются те, кто думает, что она «предоставит нам правду. Какую правду? Настоящий цвет неба, дерева, всей материальной природы. Но каков настоящий цвет кентавра, минотавра, Венеры, Юпитера?» [1, с.589]. Цвет в живописи, по Гогену, есть создание истинного цветового пространства концентрированного воплощения божественного. Цветовая символика произведения «Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?» демонстрирует визуальное понятие вечного мгновения просвета смысла человеческой жизни в тотальной бесконечности бытия.

Композиционная формула лемнискаты (рис.3) является организатором каждого отдельного знака целостного речевого сообщения, которое изрекается произведением. Первочеловек становится узлом вселенной, связывающим в единое целое противоположности волн рождения и смерти, восхода и заката.

Помимо волнообразного качания, связывающего в единое целое рождение и смерть как правую и левую зоны композиции, волны также указывают на взаимооборачивание глубины далее и плоскости переднего плана земного бытия. Это взаимооборачивание связывает две вечности – вечность горнего мира, из которого произошло выдвигание на передний план жизни, и вечность, к которой они обращены. Произведение демонстрирует, что человеку не дано быть постоянно сопричастным этим вечностям и находиться в предстоянии перед вечностью будущего («куда?»), будучи безусловно связанным с вечностью прошлого («откуда?»). Есть те, которые не поддерживают движение из глубины во вне и движутся параллельно, пытаясь задержаться на грани, а не принять позу предстояния.

Здесь показательно значение пары кошек, изображенных на переднем плане и практически в центре композиции. Двуединство направленности поиска в глубине и упокоенности выхода на поверхность, будучи наделенным высшим знанием в свернутом виде представлено этой парой фигур, указывающих на две вечные тяги живого существа.

Жизнь человеческая представлена зажатой между двумя вечностями, находящейся в пограничном состоянии прижатости к краю. Чрезвычайно важно, что это состояние в полной мере определяло жизнь самого Гогена в момент написания произведения. Гоген спланировал уход из жизни, в течение краткого срока выполнил это гигантское произведение, задуманное и исполненное как проповедь и завет, и лишь случай помешал ему покончить жизнь самоубийством. Поэтому, когда Гоген ставил в правом верхнем углу свою подпись и год - 1897, эта дата для него была датой его смерти. Крайне важно понимать, что данное произведение написано в обостренном состоянии понимания человеком себя как стоящим на границе земной жизни,

как входящим в бесконечность. И помимо той дороги к бесконечности, которую Гоген создал для всего человечества в этом произведении, он в нем создал и путь собственной души в вечность.

Вечность, к которой обращены некоторые персонажи – это вечность бытия в будущем – в действительности связана и с процессом пребывания данного произведения в качестве художественного образа, т.е. в отношении со зрителем.

Гогену принадлежит следующее замечание, сделанное в книге «Прежде и потом», написанной в это же время: «Жизнь – самое большое – какая-то часть мгновения. И *так мало времени, чтобы подготовиться в Вечности!*» [1, с. 434]. Можно предположить, что персонажи произведений Гогена и являют собой *камертоны, настраивающие на подготовку к вечности*, настраивающие на это выпадение из суетности повседневности.

Вопросы, руководящие процессом становления визуального понятия произведения «Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?» были взяты Гогеном из трактата «Мысли» Блеза Паскаля. При всей близости отправной точки рассуждений двух данных мыслителей нельзя не заметить определенную специфику философской программы Гогена. В своих текстах Паскаль пишет: «Состояние человека – непостоянство, тоска, тревога. Человек постоянно пребывает в беспокойстве, постоянные мысли о смерти преследуют человека, и он отвлекается от них, погружаясь в удовольствия, «старается не думать» [2]. Гоген в своих произведениях никогда не пишет о том, как человек плох, и далек, и суетен и как долог его путь к обретению смысла жизни. Он всегда дает явленность эталонного человека, потому что он работает на материале таитянской культуры, в которой им был обнаружен и первоначальный человек, и первоначальные отношения этого человека с Богом. Тот человек, который явлен в его произведениях – не суетен, не отвлечен от сути бытия, состояние недовольства своим существованием не посещает его. И такого человека – качественно иного человека, чем всякий зритель, смотрящий на произведения Гогена, демонстрирует произведение искусства. Идейной программой **просвета вечности во плоти человеческой** преисполнены все персонажи Гогена.

Паскаль писал: «Мы никогда не живем настоящим, все только предвкушаем будущее и торопим его, словно оно опаздывает, или призываем прошлое и стараемся его вернуть, словно оно ушло слишком рано. Мы так неразумны, что блуждаем во времени, нам не принадлежащем, пренебрегая тем единственным, которое нам дано, и так суетны, мечтаем об исчезнувшем, забывая о единственном, которое существует. <...> Покопайтесь в своих мыслях, и вы найдете в них только прошлое и будущее. О настоящем мы почти не думаем, а если и думаем, то в надежде, что оно подскажет нам, как разумнее устроить будущее. Мы никогда не ограничиваем себя сегодняшним днем: настоящее и прошлое лишь средства, единственная цель – будущее. Вот и получается, что мы никогда не живем, а лишь располагаем жить и, уповая на счастье, так никогда его не обретаем» [2].

Это замечание позволяет заключить, что временной период существования, пребывания персонажей Гогена, - это именно **настоящее, оборачивающееся вечностью**.

Расположение вопросов в специальной, отдельно выделенной зоне замыслено было Гогеном для создания подобия «фреске, поврежденной на углах и наложенной на золотую стену» [1, с.220]. Золотое сияние некоторой бесконечной стены, на которую накладывается изображение, «прожигает» своим свечением особенно сущностные зоны. Многослойность изображения позволяет заключить, что древние вопросы проступают под накинутым на них изображением, и само изображения - лишь один из покровов ответов, которые на эти вопросы можно набросить.

Процесс художественной коммуникации с произведением раскрывает специфику идеалообразования в двух аспектах: моделирование идеала и эталонной схемы действия с ним. Идеал здесь представлен концепцией эталонного человека, формируемой всеми статусами визуального понятия, а также концепцией мира, существующем в неизменном коммуникативном целом с эталонным человеческим существом. И программа эталонного человека, пребывающего в гармонии со вселенной, экстраполируется на зрителя за счет включения в речевое партнерство с произведением «Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?». Символический статус визуального понятия этого произведения формируется в неразрывном единстве объективных символических значений и индивидуальных интимно-личностных смыслов каждого отдельного зрителя. Зритель ищет ответы на жизненно важные для себя вопросы, будучи ведомым программой эталонного диалога-отношения с этим произведением и программой эталонного диалога-отношения с Абсолютным началом, которая в произведении содержится.

Слагаемые эталонного человека представлены П.Гогеном в аспекте **Завета человечеству**. Подобно Евангелию («Благая весть»), данная картина составляет канон следующих **заповедей**:

- быть близким земле;
- быть чувствительным, подобно животному, тем самым вчувствоваться в вечность;
- вслушиваться в то, о чем вещают горние сферы через своих посредников;
- быть тянущимся к плоду жизни;
- настроиться на звучание вечности, быть настраиваемым высшими силами на созвучие своей жизни и места в замысле вечности;
- быть камертоном, настраивающим на подготовку к вечности;
- остановиться в течении жизни;
- быть способным преодолеть смерть как тупик конечности;
- быть вечным младенцем (всегда быть в начале жизни, отрицая ее преходящий характер);
- задумываясь о своей судьбе, уметь возвращаться к признанию причастности индивидуального бытия к Бытию Вечности.

Слагаемыми эталонной концепции человеческой жизни выступают:

- понимание своего настоящего как фазы, ведущей в иное, но означающее не преходящесть конечности, а вечность возвращения на круги своя;
- цикличность возвращения от рождения к смерти и к новому возрождению;
- амбивалентность ситуации упокоения и беспокойства, которые провоцируется поиском ответов на вопросы о том, зачем дан плод жизни человеку, что есть этот плод, к чему приведет его срывание. Этот вопрос составляет стержень человеческого существования, как заявляет стержень композиции – персонаж, собирающий плоды. Визуальным понятием этой части изображения является *посредничество между землей и небом, составляемое человеком, тянущимся к плоду познания жизни.*

Одновременно произведение являет всю тяжесть «бытия узлом между рождением и смертью», демонстрируя *двусоставность достижения эталонного качества и отдаления от него как составляющих сущность движения жизненного потока.* Блуждание во мраке сомнений и свечение безусловной истины вечности в своем единстве составляют жизнь.

Идея оборачивания смерти в вечную жизнь поэтически развивается Полем Гогеном в стихотворении «Парахи те Марае» [1, с. 393-394]:

Но лес, где **сплетаются смерть и рожденье,**
Где рядом и праздник расцвета и тленье,
Он ропотом зелени вечной своей
Клеймит заблужденье безумных людей,
Которые смерти неправо страшатся
И жалкою кровью своей дорожатся,
Дарить не желая бессмертным, святым,
Того, что от века положено им.

Ответы на заявленные вопросы о смысле человеческой жизни не обнаруживают здесь преходящесть и суетность человеческого бытия. Напротив, раскрывается вечность, заключающаяся в неизменности ответов, общих для человечества в его глобальном смысле, в его предстоянии перед Божеством.

Список литературы:

1. Гоген, П. Ноа Ноа: Письма, эссе, статьи / П. Гоген / Пер. с фр. Н.Рыковой, А. Кантор-Гуковской, О.Кустовой, Л.Ефимова. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – 704с.
2. Паскаль, Б. Мысли // Б. Паскаль // http://www.krotov.info/lib_sec/16_p/pas/cal_1.htm