

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ КАК ПРОЦЕСС И РЕЗУЛЬТАТ ИГРОВОГО ОТНОШЕНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В КАЧЕСТВЕ ВЕЩИ И ЗРИТЕЛЯ

Произведение изобразительного искусства есть художественный образ – процесс и результат отношения зрителя с произведением («вещью-в-себе» и «вещью-в-открытости»). Художественный образ – это не зеркальное воспроизведение содержания произведения в форме вещи, превращаемой в объект «художественного восприятия», равно как не является художественный образ адекватным выражением некоторых интеллектуальных структур зрителя. Художественный образ снимает в себе итог игрового отношения произведения-вещи и зрителя, схемы и процедуры их взаимодействия, а потому не изоморфен по отдельности ни содержанию объекта (художественное произведение-вещь), ни содержанию субъекта (зритель).

Схема действия, несомая логограммами произведения-вещи, настроена на действующего зрителя, который должен действовать определенным правильным способом. И если он будет действовать «вопреки», то логограммы не сработают или исковеркают процесс взаимодействия до того, что в итоге будет проявлен художественный образ – монстр.

Правильных (т.е. согласных правилам логограмм) схем действий произведение-вещь предлагает множество, но все они входят в определенный диапазон правил. Тот зритель, что в процессе создания художественного образа решится выйти за пределы конкретного диапазона указаний логограмм, рискует не понять произведение, которое, в свою очередь, не «признав» действующего, не породит вместе с ним художественный образ, позволяющий конечному и бесконечному вступить в искомое единство друг с другом.

С помощью этимологического анализа слов «художественный» и «образ» понять важность художественного образа для создания отношения конечного и бесконечного. Слово **«образ»** этимологически раскрывается так: а) **образ** – вид, план, схема, модель, очертание, нечто определенное обликом, явленное иносказанием; б) **образить** – отделать, обделать, выделывать нечто, придать должный вид, очистить, сделать образцом; в) **об-раз** (**об, о, обо** аналогично **к, через, из, в, на, за, для, при, тоже, около, вокруг, также, сюда, сзади, позади**) – употребляется при словах, на которые направлено действие; при обозначении какой-либо общности, круга; г) **об-раз** (**раз** аналогично **роз, рез, рос, раж, рож, род, ряж, ряд**) – черта, резать, проламывать, разрывать, бить, толкать, ломать; д) **об-роз** (**рос**) – часть, половина, сторона, разделять; е) **об-раж** (**ражий**) – страсть, неистовство, азарт, пыл, неудержимое стремление; ж) **об-ряд** – правило, закон, условие, порядок, положение; з) **об-ряж** (**ряженный**) – одетый не по обычаю, чудно; назначенный судьбой; очищенный, приведенный в должный вид и т.д. Удивительно, но получается, что слово **«образ»** этимологически включает в себе главные признаки репрезентанта идеального отношения – **«признанность»** в качестве объектного знака, **«положенность»** как схема действия с представителем объекта и **«представленность»**, т.е. соотносимость знака объекта с самим объектом.

Что касается слова **«художественный»** в словосочетании **«художественный образ»**, то это прежде всего качественная характеристика содержания слова **«образ»**. **«Художественный»** понимается как «мастерски», «опытно», «умело», «мудро», «чисто», «изящно», «ловко» созданный **«образ»**. С другой стороны, слово **«художественный»** есть производное от слов **«худой»**, **«худогий»**, **«художий»**, которые раскрываются как «дурной», «плохой», «несчастный», «поганный», «подлый», «гадкий», «убогий», «дьявольский», «ложный», «оборотнический». В этом случае **«художественный образ»** предстает как нечто, пусть даже «мудро» и «хитро» созданное, но принципиально *индивидуалистское* на пути поиска общения конечного с бесконечным, а не *коллективистское*, т.е. вне социальное или конфессиональное, супротив соборное. Иными словами, само словосочетание **«художественный образ»** указывает на возможность лишь интимно личностной встречи человека и Абсолюта через репрезентант произведения искусства. Даже когда на встречу с произведением пришло сразу множество зрителей, оно решительно настроено на персональное и сокровенное отношение с каждым из них.

Художественный образ имеет необычный онтологический статус: он одновременно принадлежит произведению искусства как вещи и человеку как зрителю и не принадлежит каждому из них в отдельности. Его онтологический статус – наглядная процессуальность: он начинается с материальной предметности, вещности и заканчивается отсутствием в нем какой-либо вещественности.

Означает ли это, что внутри человека возникает некий «маленький субъект», который фиксирует, каким образом «главный субъект» участвует в создании художественного образа? Нет, не означает. Чтобы понять механизм образования художественного образа со стороны зрителя, необходимо рассмотреть природу человеческого мышления. Мышление представляет собой не особый процесс, отделенный от психических переживаний и их предметов. Наоборот, и чувственная, и интеллектуальная деятельность – это не что иное, как форма, неразрывно связанная с содержанием. Более того, содержание мыслительной деятельности полностью обуславливает форму. Не существует мышления для появления художественного образа как чего-то отдельного от самого произве-

* © В.И. Жуковский, Н.П. Копцева, 2005.

дения искусства, выступающего предметом отношения, который еще в особом процессе «обдумывается» человеком. Не существует отдельно художественного образа и отдельной от него мыслительной деятельности, где художественный образ как предмет мышления перерабатывается. Не возбуждается какая-то особая мыслительная деятельность, которая в конце концов приведет к художественному образу, отдельному от нее.

Мыслительная деятельность в данном случае - это только процесс образования художественного образа и ничего больше за этим процессом или после этого процесса в качестве мышления нет.

Более того, в данном случае совершается процесс визуального мышления, когда чувственная достоверность красочного слоя живописного произведения искусства соединяется с рассудочно-рациональным мышлением воспринимающего и рождается особого рода чувственно-интеллектуальный процесс, снятой формой которого выступает образование художественного образа в качестве визуального понятия. В зависимости от того, что в данном случае подвергается абстрагированию - работа мышления либо схема действия с ее этапами - можно прийти к парадоксальным результатам.

Адекватность рефлексии художественного образа в процессе его порождения субъектом-человеком сохраняется следующим путем. В процессе участия в порождении художественного образа зрителю необходимо постоянно обращаться к вещному слою произведения, что позволит ему при каждом своем умозрительном шаге верно настраивать ход открытия визуального понятия. Зрителю надо постоянно «следить за действиями», допустим, элементарных ячеек красочного слоя, регулируя собственное восприятие по их «желаниям и предложениям». Необходимо всячески оттачивать умение «считывать» впечатанные в логограммы схемы действия и одновременно держать в узде работу своего мышления, постоянно рефлектируя и возвращая его к такому предмету, как вещный слой произведения. Со времени Р. Декарта известно, что подлинное мышление обязательно сопровождается рефлексией. Нельзя решить проблему, как «вещь-в-себе» превращается в ее чувственный образ, принадлежащий только сознанию, но достаточно сознания чувственного образа вещи. Это означает, что мышление познает те свои формы, которые данный чувственный образ продуцирует.

В отличие от процессов квази-разума или псевдо-разума, которые весьма многочисленны, подлинный разум, подлинное мышление обязательно предполагает собственную рефлексию, которая неразрывно сливается с предметным мышлением (в данном случае предмет мышления – системообразующий слой логограмм произведения-вещи).

Произведение искусства – особенный предмет мышления. В связи с тем, что предмет мышления неразрывно связан с рефлексией работы самого мышления, в ходе отношения зрителя с произведением-вещью необходимо чувственно-интеллектуальное созерцание художественного творения. Об этом созерцании, где предметное мышление неотрывно от собственной рефлексии, писал в свое время Х. Зельдмайер, сетуя на то, что людей, способных созерцать произведения искусства, становится все меньше и меньше. Причем способных не просто, что называется, «потреблять», а именно созерцать, т.е. умозрительно «снимать» схему действия, что одновременно означает и постижение предмета созерцания, и погружение в глубины сущности, которые обычным познанием схватить невозможно.

Таким образом, произведение-вещь инициирует форму мышления себя. Нет никакого «наблюдателя» внутри созерцающего и мыслящего зрителя, который бы наблюдал за формированием художественного образа и вербализовал этот процесс. Само произведение («вещь-в-себе» и «вещь-в-открытости») провоцирует форму своего восприятия и понимания, и никакого другого мыслительного процесса, отделенного от предметного мышления, где предмет - произведение, нет и быть не может.

Формирование содержания художественного образа представляет собой диалектический процесс. Взаимное снятие сути произведения-вещи и человека-зрителя, начинающееся с их периферийного вещного контакта границ и переходящее затем в глубинное виртуальное бытие, синтезирует в художественном образе два содержания – содержание произведения (объект) и содержание зрителя (субъект). Поэтому зритель видит творение изобразительного искусства всегда не таким, какое оно есть как «вещь-в-себе», а таким, каким оно оказывается положенным (снятым) в сущностный процесс отношения реципиента с произведением. Получается, что зритель видит произведение так, как он его освоил, а освоение художественного творения обусловлено, в конечном счете, характером схемы действия зрителя. Сущность целостного художественного образа – операционное взаимоотнождество содержаний произведения и зрителя в виртуальном новообразовании, идеальном эмердженте как новом качестве визуального понятия. Визуальное понятие (художественный образ), снимая содержания произведения-вещи и человека-зрителя, не уничтожает эти содержания, а в форме возможностей определяет сущность целого. Визуальное понятие есть снятое бытие объектной и субъектной составляющих (операционное содержание этого бытия). Можно сказать, что операционное взаимоснятие свойств произведения и зрителя в процессе их взаимоотношения является самодостаточным и творящим основанием художественного образа, его конкретной субстанцией, демиургом и носителем.

Операционный подход к проблеме формирования художественного образа высвечивает роль и значение здесь *операционного инварианта*. Каждый художественный образ в своей уникальности вначале возникает из достаточно случайных и несовершенных схем действия, предпринимаемых произведением-вещью и зрителем.

Но если операции множатся и уточняются, то возникает вероятность явления в системе разнообразных операций *инварианта*, который *на стороне реципиента* все более насыщается содержанием произведения как объекта и все менее зависит от содержания зрителя как субъекта. В пределе в таком *инварианте* снятое предметное содержание совпадает с операционным. Синтез разнообразных схем действия в *операционном инварианте* – условие повышения качества знания сторонами взаимодействия друг друга.

Операционный инвариант как художественный образ интенционально выносится зрителем за сферу его внутреннего мира в пространство произведения-вещи, переживается реципиентом как отчетливое содержание собственно художественного предмета, где все зависящее от зрителя иллюзорно представляется элиминированным. Такая кажимость – результат абстрагирующей и обобщающей деятельности человеческого мозга: даже если операционный инвариант еще не адекватен сущности вступившего в отношение со зрителем произведения искусства, он онтологизируется в форму художественного образа, как чего-то изоморфного произведению-вещи. Если та или иная операция, осуществляемая тем или иным партнером игры, неадекватна сущности произведения-вещи либо человека-зрителя, то она и формирует неадекватный художественный образ. Если же она отвечает специфической природе произведения-вещи и зрителя, то качество художественного образа может быть достаточно высоким.

Очень важный вопрос: кто «начинает» порождение художественного образа, кто делает первый «шаг» к его созданию – произведение-вещь или человек-зритель? В процессе сотворения художественного образа первым всегда зачинает игровое отношение произведение-вещь со своими логограммами. С другой стороны, порождение художественного образа – это всегда мышление, выступающее синтезом рациональности воспринимающего произведение-вещь зрителя и тех схем действий, что исходят от самой иллюзорно-конечной вещи.

Возможно возникновение такого художественного образа, который бы максимально отвечал схеме действия, впечатанной в логограммы конкретного произведения искусства. Художественный образ должен постоянно уточняться посредством рефлексии зрителя как над своим мышлением, так и над корректностью считывания схемы действия, впечатанной в плоть конкретного произведения-вещи. Художественный образ возникает не сразу вдруг, а кристаллизуется постепенно в продолжении диалоговой игры произведения и зрителя: иллюзорно-конечная вещь, открывая логограммы, первой совершает операционный ход-высказывание. Зритель делает встречный ход, осваивающий данную схему действия. В этом взаимодействии для зрителя важно проявлять не себя, а собственно игру-отношение, постоянно обращаясь для этого, предпринимая тот или иной операционный шаг к вещному слою произведения.

Художественный образ всегда возникает только в процессе отношения между произведением-вещью и зрителем. Художественный образ – это *всепременно* плод совокупления двоих «родителей» – зрителя в качестве «отца» и произведения-вещи в качестве «матери». Правда иногда меру зрительского участия в производстве художественного образа полагается свести к возможному минимуму. Например, при искусствоведческом исследовании того или иного художественного творения в процессе порождения художественного образа обязано всецело главенствовать произведение-вещь. В противном случае визуальное понятие обязательно будет «замутнено» зрительской субъективностью. Что хорошо для обычного зрителя, то плохо для профессионального искусствоведа.

Процесс выстраивания художественного образа – это движение по ступенькам знаков, система слоев которых и составляет его своеобразное «тело». Логограммы имеют сложную структуру потенциальных знаков. Вслед за Ч. Пирсом в логограммах можно выделить три уровня знаков: знаки-индексы, знаки-иконы и знаки-символы.

Произведение-вещь, открываясь, меняет не тело знака, а его значение: в процессе строительства художественного образа знак меняет значения, наполняя их индексным, иконическим и (или) символическим содержанием.

«Искусственность» художественного образа можно выразить в следующих положениях.

1. «Искусственность» плода, полученного в результате соития человека-зрителя с произведением-вещью. В художественном образе сливаются воедино, с одной стороны, «картинность» внешнего предмета искусства как отдельной материальной вещи с продуктами умозрения зрителя, а с другой – объективно-выразительная «искусственность» знака с субъективной обозначающей способностью человека. Получается, что художественный образ есть новое качество, в котором всегда присутствуют два слившихся и отождествившихся содержания играющих сторон. Но поскольку в художественном образе в снятом виде содержатся как человеческое (зритель), так и нечеловеческое (допустим, сгустки краски на холсте), было бы неверно редуцировать качество рождающегося в игровом диалоге художественного образа в чистом виде к сущности либо человеческого, либо нечеловеческого компонентов. Художественный образ предстает не просто как отношение какой-либо одной из сторон игрового диалога к другой, а взаимоотношение человеческого и нечеловеческого, понимаемое в духе гегелевской теории рефлексии. Другое дело, что пропорция и гармония сущности зрителя и произведения-вещи в их конкретном идеальном тождестве, в котором они снимают друг друга, производя качество художественного образа, может быть различной. В зависимости от доминирования в *деятельностных установках* зрителя ориентиров или на освоение сущности произведения-вещи, или на собственную свою сущность, в возникающем художественном образе случается преобладание либо сути

- произведения-вещи, либо, наоборот, визуализированной сущности человека-зрителя. Однако важно, что зритель в ходе художественной игры, постигая значения знаков произведения-вещи, незаметно осваивает глубины своей собственной сущности.
2. «Искусственность» бытия художественного образа как системного свойства всего отношения зрителя с произведением-вещью. В качестве способа проявления взаимоотношения художественный образ начинается с материальной репрезентации и завершается нематериальным конструктом, не содержащим в себе ни грамма вещества воспроизводимой с его помощью реальности. Кроме того, в процессе становления художественный образ, все далее и далее отстраняясь от профанности конкретной вещи, все более и более теряет собственную «единичность», расширяя при этом в сфере визуального понятия сакральную меру «общего» и «всеобщего».
 3. «Искусственность» сложной роли художественного образа и в качестве репрезентанта отношения зрителя с произведением-вещью, представителя родителей произведения-вещи (художник, сюжет, стилевое пространство, школа, метод, художественный материал и пр.) и в качестве посредника между конечным человеком и бесконечным Абсолютом.
 4. «Искусственность» **материального статуса** художественного образа. Художественный образ на начальных фазах своего становления существует как некая абстрактная недифференцированная первичная целостность элементарных ячеек, например, красочного слоя охваченной рамой живописной картины, наблюдаемая зрителем. То есть произведение как «вещь-в-открытости» неотрывно от материальности произведения, развиваясь в недрах «вещи-в-себе» в условиях зачина своего партнерского диалога-игры со зрителем. С появлением зрителя-наблюдателя и, следовательно, возникновения пространства взаимодействия сторон субъект-объектного отношения красочный слой элементарных ячеек превращается в «наглядность» глобально диффузной целостности материальных знаковых тел, требующих в дальнейшем каждое персонального означивания. Художественный образ в его материальном статусе характеризуется знаковой вещественностью или реальностью (позднелат. *realis* - «вещественный»).
 5. «Искусственность» проявления в художественном образе *материального* статуса специального мыслительного усилия зрителя, составляющего существо человеческого *визуального мышления*.
 6. «Искусственность» **индексного статуса** художественного образа. Визуальное понятие, вырастая в диалоге со зрителем-наблюдателем из «вещи-в-себе», делает исключаящие друг друга вещные возможности (вещь как «вес» и вещь как «весь») сосуществующими. Художественный образ в его *индексном* статусе – это одновременно и нечто *весно* непроницаемое, твердое, габаритное, и нечто знаковое, призванное служить *весью* о том, кто в данный момент *вещно* отсутствует. Суть индексных знаков – в присущей им двусторонней структуре, нерасторжимом единстве означающего и означаемого. Как палец руки тычет в определенный объект, так знаки-указатели метят свою смежность в индексном поле художественного образа. Например, синюшного цвета «форма» красочного слоя произведения-вещи В.И.Сурикова «Боярыня Морозова» - это одновременно не что иное, как пятка «юродивого» в качестве элемента художественного образа картины, а бело-голубой сгусток краски, на «фоне» которого в красочной плоскости эта синюшная «форма» помещена, есть в индексном пространстве художественного образа фрагмент снега, на котором замерзшая человеческая пятка представлена. Красочная «форма» желто-охристого цвета – золотой купол церкви, черного цвета «форма» – шуба Морозовой, красная «форма» – кант головного платка боярыни и т.д. и т.п. Художественный образ в его индексном статусе – это набор означиваемых частей диффузного целого, возникший благодаря операционным действиям партнеров игрового отношения с означающей знаковой глобальной целостностью художественного образа в его материальном статусе.
 7. Язык, на котором зритель ведет операционное взаимодействие с произведением-вещью, отличается от языка, на котором диалог со зрителем осуществляет произведение («вещь-в-себе» и «вещь-в-открытости»). Дабы не путать с «*субъект-языком художника*» и «*объект-языком художественного материала*», одну систему знаков обозначим здесь как «*субъект-язык зрителя*», другую – как «*объект-язык произведения*». «**Субъект-язык зрителя**» - это форма индивидуализированного бытия знаковых средств при общении человека с продуктом изобразительной художественной культуры. Человек, владеющий «*зрительским субъект-языком*», выступает в качестве интегратора знаков, традиционно призванных осуществлять отношение зрителя вообще с произведением-вещью вообще, и знаков, складывающихся в процессе уникального и неповторимого отношения-игры отдельного зрителя с особенным произведением изобразительного искусства. «**Объект-язык произведения**» - это знаковая форма объективирования процесса и результата отношения художника с художественным материалом, т.е. чувственное явление в виде произведения-вещи наглядного образа-эмерджента как «языкового текста». «*Объект-язык произведения*» есть новое качество, слившее в себе «субъект-язык художника» и «объект-язык художественного материала». В этом случае взаимодействие «*субъект-языка зрителя*» с «*объект-языком произведения*» в пространстве художественной игры следует понимать как личностную интерпретацию человеком Книги Природы посредством зрительского освоения текста Книги Откровения, созданного в итоге отношения художника с художественным материалом. С другой стороны, коли в

«объект-языке произведения», помимо «объект-языка художественного материала», всегда содержится в снятом виде «субъект-язык художника», то зритель, операционно действуя со знаками своего «субъект-языка», оказывается в состоянии идеального взаимодействия с «субъект-языком художника» через репрезентант художественного образа в его «материальном», «индексном» и пр. статусах. Более того, «субъект-язык художника», присутствуя в снятом виде в произведении-вещи, есть одновременно и *благо*, и *помеха* для зрителя в его общении с вещественностью произведения искусства и их совместном строительстве художественного образа. Это *благо*, потому что только благодаря мастерству владения «субъект-языком» художнику удалось войти в отношение с художественным материалом и проявить текст Книги Откровения в произведении-вещи. Но это и *помеха*, потому что знаки «субъект-языка художника», незримо присутствуя в произведении-вещи, постоянно своей активностью пытаются отвернуть производство художественного образа в целях идеального отношения конечного зрителя с бесконечным Абсолютом в сторону производства художественного образа как репрезентанта идеального отношения конечного зрителя с конечным автором-художником.

8. «Искусственность» **иконического статуса** художественного образа. Атрибутивным качеством художественного образа в его *иконическом* статусе выступает единство знаковых элементов, их относительная целостность. Отдельные фрагменты художественного образа выступают элементами целого и рассматриваются теперь с позиции целого. Художественный образ, начав собственное формирование с глобальной, недифференцированной, грубо диффузной целостности (*материальный* статус) и пройдя затем этап дифференциации означиваемых «форм» и «фона» произведения (*индексный* статус), кристаллизуется в конце концов как операционный инвариант, рано или поздно выходя сначала на **суммативный**, а затем **интегральный** уровни *иконического статуса* художественного образа. Преодоление неопределенности в одних зонах визуального понятия сопровождается возрастанием неопределенностей в других его зонах. Развитие художественного образа идет от устойчивости к неустойчивости, от нее снова к устойчивости и так многократно, что в итоге приводит к существенным перестройкам *иконического* статуса визуального понятия с наделением его ограничивающим и ограничиваемым качеством особенного интеграла, снимающего в себе абстрактно общую составляющую *материального* статуса и конкретно единичную составляющую *индексного* статуса.
9. Если для «искусственности» *материального* статуса художественного образа характерна *реальность*, то для «искусственности» *индексного*, а тем более *иконического* статусов художественного образа характерна **действительность** как операционная деятельность партнеров игрового взаимодействия, их кооперативные *действия* друг с другом (лат. *dei* – деятель). *Действительность* – единство творящего и сотворенного, действия и результата, существенного и вещественного.
10. В создании художественного образа *материального* и *индексного* статусов принимает участие, помимо произведения в маске «вещь», зритель в игровой маске «наблюдатель», тогда как в создании *иконического* статуса художественного образа принимают участие зритель и произведение уже в игровых масках «собеседник».
11. Художественный образ *иконического* статуса, снимающий в себе *материальную* и *индексную* ситуации, предстает как специфический *текст*, т.е. идеальное (репрезентативное) соединение *конечного* (зритель) с *конечным* (родители произведения-автор, сюжет, школа, стилевое пространство, время, индивидуальная и актуально-историческая художественные идеи и пр.).
12. «Искусственность» **символического статуса** художественного образа. Символ, согласно древнегреческому определению, есть разделение единого и единение двойственности. На уровне *иконического* статуса художественный образ достиг предела *завершенности витка*, постиг собственные границы при идеальном отношении конечного с конечным, привел к разрыву художественного отношения как художественного, заставив зрителя выйти из пространства игры с произведением-вещью и остро в рефлексии осознать собственную конечность. *Символический* же статус – это *новый виток* в развитии художественного образа. Этот виток потребен, ибо в пределах *иконического* статуса художественного образа проблема соития «ид» конечного человека с «ИД» Абсолюта была не решена, а подменена идеальной игрой конечного зрителя с другим или другими ему подобными конечными тварями. Получается, что процесс порождения художественного образа на определенном этапе сам порождает своего рода тупиковую ситуацию конечности всего и вся и сам же предлагает выход из данного кольца. Разворачивается основополагающий принцип диалектики – отрицание отрицания. Поскольку на уровне *иконического* статуса художественного образа было достигнуто отрицание какой-либо связи с бесконечным, то, дабы вырваться из тупика, необходимо вновь обратиться к вещной поверхности произведения и на этой основе совершить отрицание отрицания.
13. «Искусственность» художественного образа *символического* статуса формируется в относительной независимости от предыдущей «искусственности» визуального понятия, при отрицании одного другим. Однако это отрицание не зряшное, а диалектическое. Отрицание как момент связи, момент развития с удержанием в снятом виде всего лучшего, что было получено партнерами диалога-отношения на предыдущих этапах формирования художественного образа. Художественный образ формирует свой *символический* статус непосредственно

редственно на *материальном* статусе, в тесном единстве с ним строя главное свое содержание – *композиционную формулу*.

14. **Композиционная формула** художественного образа – носитель единства символических знаков, которые, будучи растворены в красочной поверхности и просвечивая в каждой ее элементарной ячейке (принадлежа и не принадлежа ей одновременно), геометрически проявляют, открывают *текст* Книги Природы, способствуя тем самым желанному соитию конечного и бесконечного. Рефлексия над символикой композиционной формулы художественного образа – особого рода коммуникация зрителя с Абсолютом посредством универсального и общезначимого языка геометрических форм. Освоение «вторичной чувственности» композиционной формулы предполагает, что в визуальном понятии единичное предстает как выразительный аспект всеобщего, а всеобщее – как нечто изобразительно конкретное и единичное. Художественный образ в его *символическом* статусе – это как бы давно ожидаемая «*пуповинного*» характера частица, способная открыть Истину зрительскому мироотношению в его потребности к единению самоутверждения и соучастия в утверждении Полноты Бытия. Кстати, в античности *символ* первоначально означал намеренно небрежно разломленный черепок, одну половину которого человек при расставании с кем-либо оставлял себе, а вторую отдавал другому человеку. *Символ*, таким образом, давал возможность войти с другим в отношение через посредническое влияние в целое черепков-посредников.
15. В создании художественного образа *символического* статуса принимает участие, помимо произведения в маске «текст», зритель в игровой маске «*со-творец*».
16. «Искусственность» символического статуса художественного образа, снимающая в себе содержания «искусственности» материального, индексного и иконического статусов, раскрывается как модель Бытия. Бытие – такая абсолютная Полнота (лат. *ess* – есть, истина, истое), в которой все мыслимые противоположности сняты, совпадают и образуются конкретное единство.

«Искусность» художественного образа можно выразить в следующем содержании.

1. Мастерство художественного образа стать и быть плодом взаимоотношения человека-зрителя и произведения-вещи.
2. Мастерство художественного образа существовать одновременно в *вещном* (*материальный* статус) и *вещем* состоянии (*индексный, иконический и символический* статусы).
3. Умелость художественного образа в процессе собственной кристаллизации, при сохранении неизменной знаковой плоти («элементарные ячейки», «формы», «фон»), менять значения знаков, превращая их по нужде статусов то в знаки-индексы, то в иконические знаки, то в знаки-символы.
4. Мастерство художественного образа быть *текстом*, объединяющим конечное с конечным, и *текстом*, вводящим в идеальное отношение конечное с бесконечным.
5. Квалифицированность художественного образа ввести *зрителя-собеседника* в состояние его *острой конечности* и предложить *зрителю-со-творцу* себя в качестве *некоей пуповины* для виртуального единения «ид» человека с «ИД» Абсолюта.
6. Мастерство художественного образа быть интегратором знаков «*субъект-языка зрителя*» и «*объект-языка произведения*».
7. Умелость художественного образа модельно («искусственно») единять в себе **реальность, действительность и Бытие**.
8. Искусность художественного образа становиться и быть *визуальным понятием* в качестве чувственно явленной сущности (*феноменально-образцовое «особенное» как «конкретно-всеобщее»*).
9. Мастерство художественного образа *материального* статуса своей вещностью моделировать **неорганический** слой Бытия. Здесь следует оговориться. Немецкий мыслитель Николай Гартман в свое время усмотрел, что в устройстве Бытия существует некоторое расслоение; философский взгляд просто неизбежно обнаруживает его. И это расслоение в самом деле было замечено уже давно. Принято выделять четыре великих слоя Бытия – *неорганический, органический, душевный и Духовный*. При этом фиксируется, что в ступенчатом или слоистом устройстве Бытия имеются определенные основные феномены, отделенные качественными различиями. Например, *органическая жизнь* существенно отличается от физически-материального *неорганического бытия*, а *душевное* качественно не тождественно *органическому*. Но при всем отличии *органического* от *неорганического* первое существует независимо от второго. *Органическая жизнь* содержит в себе *неорганическое*, покоится на нем. Законы физического мира распространяются далеко вглубь организмов. Однако это не мешает *органическому* иметь кроме *неорганического* не сводимую к *неорганическому* автономию, которая, в свою очередь, преобразует общефизические законы. *Органическая* природа возвышается над *неорганической*. Она не может, однако, быть независимой, а предполагает отношения и закономерности материального мира; она основывается на них, хотя они никоим образом не достаточны, чтобы составить живое. Точно так же *душевное бытие* образует собственный слой над бытием *органическим*, находясь при этом в зависимости от него как слой несомый. Бытию неизвестна *душевная жизнь*, которая не имела бы в качестве носителя организм. *Душевное бытие*, таким образом, – это хотя и несомое нечто, но при всей зависи-

мости вполне автономное в своей оригинальности. С другой стороны, древние воззрения на Космос как одушевленное целое (гилосоизм) указывали на вечно живой мировой порядок, составленный восходящими от низших к высшим разрядам жизни одушевленными телами. При этом формы жизни дифференцировались в соответствии с формами души. Различались минеральная, растительная, животная и человеческие души. Сфера *Духовного* бытия опять-таки не идентична области *душевного* бытия с его закономерностями. Богатство и разнообразие *Духовного* слоя Бытия не может сравниться ни с одним из нижележащих слоев. Но и здесь сохраняет свою силу отношение высшего бытия к бытию низшему. *Духовная* жизнь является несомой слоем *душевного* бытия, причем несомой не так, как *душевная* жизнь несомая бытием *органическим*, а *органическое* *неорганическим*. Получается, что и в сфере *Духовной* жизни речь также идет об автономии высшего бытия по отношению к низшему при всей зависимости высшего от низшего. Зависимость высших слоев Бытия от нижележащих не помеха для их автономии. Низший слой для слоя высшего – только несущая почва, обязательное условие. Так, например, *органическое*, хотя и несомо *неорганическим*, но богатство форм и чудеса жизни происходят не из минерального, а добавляются к нему как нечто принципиально новое. Точно так же *душевное* бытие возвышается как нечто новое над *органическим* слоем, а *Духовное* – над *душевым*. Выходит, что низшие слои Бытия хотя и более «сильные», однако высшие слои более «свободные» по отношению к ним. Закон силы и закон свободы образуют вместе нерасторжимое единство Бытия – синтез зависимости и автономии. Есть зависимость «сверху» и зависимость «снизу». Зависимость «снизу» не может быть тотальной, ибо содержательная полнота высшего *Духовного* бытия далеко превосходит содержательную полноту низших слоев и отнюдь не покрывается их содержанием. Точно так же и зависимость «сверху» лишена тотальности, соблюдая принцип автономности для нижележащих слоев. Получается, что хотя нижний слой Бытия (*неорганический*) определяет верхние слои, ибо он их носителем, однако и верхний слой Бытия (*Духовный*) определяет нижние слои, ибо он их творитель. Имманация свойств зависимости и автономности от низшего слоя Бытия до слоя высшего с одновременной эманацией свойств зависимости и автономности от высшего слоя существования до слоя низшего и есть, по существу, единство Бытия непроявленного вместе со своим проявлением. Столь подробное внимание к слоям Бытия потребовалось для того, чтобы яснее представило родство «искусной искусственности» художественного образа «естественности» Мироздания. Визуальное понятие в своей «метаискусности» предстает в качестве репрезентативной модели Бытия, т.е. в роли вспомогательного (при идеальном отношении конечного с бесконечным) «квазиобъекта», что находится в некотором соответствии с таким предельно абстрактным и загадочным объектом, как Полнота Бытия, способен в определенной степени замещать его и может дать меру информации о сущности моделируемого объекта.

10. Художественный образ *индексного* статуса «искусно» моделирует **органический** слой Бытия, что можно приблизительно рассмотреть на примере процесса отношения зрителя-наблюдателя с произведением, созданным в жанре исторической живописи. Первый этап – материально-знаковые сгустки краски «форм» и «фона» системообразующего слоя произведения-вещи превращаются в пространстве художественного образа в иллюзорно плотские *организмы*, наделенные подвижностью, спровоцированной местом и положением множества «элементарных ячеек» картинной поверхности. Второй этап – подвижность пластических *организмов* приводит к явлению визуальным понятием «полных жизни» человеческих персонажей, представленных в поле художественного образа по своим характеристикам родственными (но не тождественными) чувственно воспринимаемым объектам «первой» природы.
11. Художественный образ *иконического* статуса «суперискусно» моделирует **душевный** слой Бытия. *Душа* – это особая энергия, сила, обитающая в организмах и структурирующая их изнутри. Она своего рода системное свойство организма. Подобное системное свойство виртуально, неметрично. Находясь везде и нигде, т.е. как-то существуя в каждом элементе системы и в связях между элементами, *душа* в то же время не концентрируется ни в одном определенном месте органического целого. При исчезновении системного свойства *души* индивидуальный организм разрушается, умирает, превращаясь в органику, что растворяется в неорганике. Онтологически *душа* непременно связана с конкретным организмом, будь то отдельная тварь или организм всей природы. *Душа* сохраняет проект и внутреннюю форму своего организма, ответственна за его жизнь.
12. Душевный слой художественного образа в его искусности несом *органическим* слоем визуального понятия, а *органический* слой несом *неорганическим* слоем операционного инварианта материального статуса. При этом *неорганический*, *органический* и *душевный* слои, будучи аспектами общей «искусности» художественного образа, качественно отличаются друг от друга.
13. Последовательность этапов «суперискусного» становления *душевного* слоя визуального понятия можно рассмотреть опять-таки на примере *отношения зрителя-собеседника с произведением-собеседником*, написанным на исторический сюжет. Первый этап – жесты, мимика, выражение глаз, цвет лица и одежды, складки платья и другие весьма незначительные на первый взгляд детали в сфере художественного образа выражают *душевное* состояние того или иного персонажа изображения, вскрывают его характер. Второй этап – визуальное понятие кристаллизует главных и второстепенных действующих лиц исторической сцены, выявляет *душевный* центр наглядно представленного события. Третий этап – вскрывается *душевно-личностная* суть глав-

ных персонажей художественного образа, стержневая индивидуальная идея героев операционного инварианта. Четвертый этап – композиция, колорит, ритм, перспектива и пр. создают общий эмоционально-душевный ансамбль художественного образа, сливая отдельные *душевные* проявления персонажей визуального понятия в единое целое. Пятый этап – относительно целостное визуальное понятие как нечто ограниченное и оконеченное, ставится на художественно-внехудожественный фундамент: правда кристаллизованного наглядного образа сопоставляется с правдой конечных родителей произведения-вещи (художник, исторические факты, стилевое пространство, метод, художественный материал в «широком» смысле, школа и пр.). Шестой этап – *душевная* сущность художественного образа экстраполируется на *душевно-личностную* суть зрителя-собседника, вызывая в нем острое состояние собственной конечности.

14. Художественный образ *символического* статуса, «метаискусно» моделирующий *духовный* слой Бытия, формируется в относительной независимости от предыдущих «искусных» слоев визуального понятия, тем не менее включая в себя в снятом виде мастерское содержание *неорганического, органического и душевного* слоев. *Духовный* слой умело определяет «сверху» единство «искусных» слоев художественного образа, так как он их *творитель*. *Неорганический* же слой художественного образа «снизу» определяет «искусно искусственную» целостность слоев визуального понятия, ибо он их *носитель*.
15. Хотя слова *душа* и *Дух* часто отождествляют, они пишутся и звучат во многих языках по-разному. Например, на санскрите *душа* – «прана», а *дух* – «атман»; на древнегреческом *душа* – «психе», а *дух* – «пневма»; на латинском *душа* – «анимус», а *дух* – «спиритус»; на арабском *душа* – «нефс», а *дух* – «рух» и т.д. *Дух* в толковых словарях описывается как бестелесное существо, обитатель не вещественного, а существенного мира. *Дух* бесплотен и как бы внешен телам. *Душа* творима *Духом*, а значит, имеет с ним общие черты. В отличие от связанной плотью *души*, *Дух* изначально понимался как свободное творящее начало Космоса и всякой определенной твари. В работе «Философия духа» Гегель отмечает, что *Дух* не есть нечто пребывающее в покое, а скорее, наоборот, есть нечто абсолютно беспокойное, чистая деятельность. Сущность *Духа* есть с формальной стороны – свобода. Субстанция *Духа* свободна, т.е. независима от некоего другого, соотносясь с собой. *Дух* есть само-для-себя-сущее, имеющее себя своим предметом, осуществленное понятие. *Дух* волен пребывать сам по себе или в любом определенном бытии, качестве. Куда бы он ни проник, всюду творятся его собственные модусы. Свойство вездесущности позволяет *Духу*, во-первых, доходить до самых вершин мироздания и быть совершенным, во-вторых, творить любую предельную целостность и, в-третьих, привносить сопричастность к предельным целостностям в каждое наличное бытие, в том числе и в желающего того человека-зрителя.

Неужели каждый человек, вступающий в отношение с произведением искусства, способен подняться на уровень духовного бытия? Разумеется, подняться до состояния единства с бесконечным и Абсолютным способны далеко не все, а лишь избранные. Но на элементарном уровне возможность восхождения к Духу с помощью произведения искусства доступна для всех, способных вступить в идеальное отношение с иллюзорно-конечной художественной вещью.

«Искус» внутренней диалектики бытия художественного образа можно выразить в следующих основных положениях.

1. Соблазняющие свойства художественного образа раскрываются через этимологический анализ слова «искус». Большинство словарей первым в перечне толкований слова «искус» называет слово «испытание», понимая «искус» как строгое, суровое испытание. «Искушать» – значит испытывать, изведывать, убеждаться опытом через действия, чувства и мысли. Специальные этимологические словари относят происхождение слова «искус» к глаголу «кусать», который, в свою очередь, понимается в значении «испытывать», «пробовать», «отведывать», «желать». Глагол «раскусить» толкуется как «познать», «понять». Наряду с «испытанием», синонимами слов «искус» и «искушение» словари называют слова: «соблазнение», «прельщение», «заманивание», «очарование». В свою очередь, «соблазнять» – значит склонять к чему-либо приманкой, смущать, вовлекать, подушать, совращать; «прельщать» – значит пленять, привлекая увлекать, манить, покорять, оболщать; «заманивать» – значит завлекать, зазывать, затягивать, заводить, завладевать, захватывать. Этимология слова «очаровывать» идет от слова «чары», которое толкуется как «средство», «помощь», «хитрость». Первоначальным значением слова «чары» было «действие», «волшебная сила». В технике же заговоров «чарами» называется явление чего-то неявленного или закрытого, которое желается и должно стать явленным или открытым в результате заговора. Еще в словарях слово «искус» толкуется как «зараза», а «искушение» как «заражение». В свою очередь, «заражать» – значит поражать, убивать, разить на смерть, сообщать невидимый яд, что-либо губительное. В медицине аналогией заразительности выступает термин «инфекция», под которым понимается проникновение в организм специфического для каждой болезни возбудителя и своеобразная реакция организма. Принципиальным здесь является то, что процесс физического заражения остается невидимым. Именно в силу этого причины заражения долгое время были для людей необъяснимы. Даже сегодня человек не способен почувствовать момент заражения или искушения болезнью. Не случайно в англоязычных толковых словарях синонимом слова «искус» выступает слово «болезнь».

2. Важно понять, что всякого рода «*соблазнение*», «*очарование*», «*заражение*» имеют цель, достигая которую некто должен измениться. В таком случае в орбиту «*искуса*» вовлекается еще одно слово – «*преображение*». «*Преобразать*» или «*преобразить*» - преобразить или дать кому-либо иной облик, превратить, обратить во что-то; преставиться, скончаться, умереть, изменить свое плотское существование на духовное; получить первообраз, т.е. нечто начальное, первичное, образцовое; переделать наново, устроить снова, иначе, в другом порядке, образовать на новый лад.
3. «Искус» художественного образа позволительно представить в виде следующей логической цепочки этапов: «*прельщение*», «*заманивание*», «*соблазнение*», «*очарование*», «*заражение*», «*испытание*», «*изведывание*», «*раскусывание*», «*понимание*», «*познание*», «*изменение*», «*перемена*», «*преображение*». Обозначенную цепочку без ущерба можно сократить, сгруппировав этапы «искуса» в четыре основных блока: «*соблазнение*», «*заражение*», «*испытание*», «*преображение*», где каждый блок есть аспект, сторона, функция «искуса» художественного образа.
4. Теперь о том, кого или что «*искушает*» художественный образ и кто или что «*искушается*» им. Если принять, что художественный образ (визуальное понятие), кристаллизуется в процессе отношения-игры зрителя с произведением-вещью, то «*искушающей*» и «*искушаемой*» обязаны быть обе стороны диалога. В самом деле, каждый участник художественного взаимодействия, совершая свой ход, становится кем-то или чем-то «*искушающим*» для своего партнера, а, принимая ответный ход, превращается в некто или нечто «*искушаемое*». С другой стороны, участники игры-отношения совершают свои операционные ходы навстречу своему сопернику именно потому, что «*искушаемы*» им, предстая как некое «*искушаемое*» бытие для противника. В любом случае художественный образ, возникая на пересечении стрел «искуса» зрителя и «искуса» произведения-вещи, становится одновременно и «*искушающим*», и «*искушаемым*» феноменом.
5. «*Искушение*» художественного образа, явленное как «*очарование*», начинается с предъявления чар, т.е. вещно-реальной основы *материального* статуса визуального понятия, наделенными особой «*соблазняющей*» силой достоверности, понимаемой как соответствие содержания чувственных образов непосредственно данным эмпирическим объектам. Далее чары «*побуждают*», т.е. будят в художественном образе «искус», стимулирующий пробуждение в зрителе-наблюдателе и произведении-вещи те их внутренние игровые ресурсы, что были скрыты и находились в состоянии сна до конкретного диалога-отношения, обязывая тем самым оппонентов активизировать операционное взаимодействие.
6. При обретении художественным образом *индексного* статуса, чары визуального понятия получают возможность «*заражать*», т.е. вносить в участников отношения «*художественно-игровую болезнь*», обладающую «*разящим*» эффектом. Это действие чар художественного образа иначе можно определить понятием «*привлекая увлекают*», когда «искус» визуального понятия отвлекает, отстраняет зрителя и произведение-вещь прочь от того состояния, в котором они находились до «*заражения*» «*художественно-игровой болезнью*».
7. После этапа «*заражения*» «искус» художественного образа, приобретая *иконический* статус, вводит зрителя-собеседника и произведение-собеседника в соблазн «*сурового испытания*» или некоего «суда». Подобный период можно определить как собственно «*художественно-игровая болезнь*», приводящая к «*изменениям*» всех участников взаимоотношения, что на последних фазах существования художественного образа в *иконическом* статусе определяется для зрителя, произведения и художественного образа как кристаллизация состояния всеобщей конечности.
8. «Искус» художественного образа *иконического* статуса характеризуется художественной правдой, содержание которой имеет объективно-субъективный характер. *Художественная правда*, основываясь на *чувственной достоверности*, позволяет системе знаков визуального понятия быть через изображение выражением сущности.
9. «Искус» художественного образа *символического* статуса – это «*преображение*», которое испытывают зритель-со-творец и произведение-текст, т.е. выпадение из «*обычности*» в Истину, в открытость со-Бытия, где со-Бытие – это и не наличное бытие нечто, и не потенциальное бытие ничто, а граница как синтез обеих сторон. В со-Бытии конечное человека умирает, но не может умереть, сливая вместе страх перед «*преображением*» и желание «*преображения*». Это есть ощущение смерти конечности во всем сохранении ее жизни (отсутствие при присутствии и присутствие при отсутствии).
10. «*Преображение*» выступает основной функцией «искуса» художественного образа, тогда как «*соблазнение*», «*заражение*» и «*испытание*» - обеспечивающими функциями, посредством которых достигается должный эффект «искуса» визуального понятия.

В индексно-иконическом построении художественного образа раскрываются собственно человеческие возможности, здесь в конструировании эталона, образца участвует, наряду с миром первой природы, сам человек в его пределе. Если вспомнить гегелевское определение истины - обнаружение объективного в субъективном и субъективного в объективном, - то можно увидеть, как свершение истины осуществляется во взаимоотношении зрителя с произведением-вещью, где человек обнаруживает в своей деятельности ее пред-заданность данным

произведением и, наоборот, понимает, что без его раскрывающей субъективной деятельности объективное содержание произведения искусства никогда не свершится.

Может быть, потому иконический статус формирования художественного образа и заканчивается кульминацией конечного, что здесь субъективное проявляет себя и начинает доминировать, в конце концов приводя к ощущению тотальной конечности.

Человечески-субъектное формирование художественного образа на «индексном» и «иконическом уровнях» имеет свою специфику. Прежде всего, необходимо заметить, что разделение процесса кристаллизации художественного образа на «индексный» и «иконический» статусы носит весьма условный характер: на индексном уровне художественный образ, пред-задаваясь, пред-собирается в некую целостность, тогда как на иконическом уровне эта целостность осуществляется в виде самого «образа-иконы».

На индексно-иконическом уровне проявляются субъективные возможности моделирования объективного, реализуясь здесь до конца. На уровне «образа-иконы» обнаруживается предел субъективного моделирования объективного мира. При переходе от индексного к иконическому статусу художественного образа субъективные действия и возможности зрителем рефлексировать и осознанно осуществляются, собирая разрозненные элементы-индексы в целостном «образе-иконе» и проявляя максимально субъективную работу человеческого мышления по этому сборианию.

В построении художественного образа вещественность и идеальность взаимообнаруживают друг друга: никакого художественного образа не будет построено без произведения, обладающего объективной вещественностью, но сам художественный образ существует только в пространстве идеального и вступить в физическое отношение с произведением-вещью невозможно.

Противоречие между субъектом и объектом художественного отношения не снимается на индексно-иконическом уровне. С одной стороны, при слиянии двух сторон художественного отношения образуется художественный образ как новое качество, с другой - коль скоро само совокупление-отношение носит здесь сугубо игровой характер, противоречие между субъектом и объектом, не снимаясь, наоборот, обостряется.

С одной стороны, образуется художественный образ, который должен снять субъект-объектное противоречие, с другой - противоречие обостряется. Работа по созданию художественного образа совместно с произведением искусства носит наиреальнейший характер, более того, субъективная деятельность по построению художественного образа, как правило, в гораздо большей степени подвергается здесь рефлексии, чем в процессе научной или ремесленной деятельности.

Внутри игрового отношения рефлексия выступает его необходимым атрибутом, поскольку игра обязательно предполагает двуплановость и удержание себя в двойственном состоянии «того, кто в игре» и «того, кто вне игры».

Острота разочарованности, которой сопровождается окончание построения художественного образа на иконическом уровне, принимает разные формы:

- 1) осознание иллюзорности итога построения художественного образа, когда оказывается, что сфера искусства - это сфера иллюзии;
- 2) подозрение, что весь мир первой природы - это не более чем результат работы субъективного восприятия, что первоприродная вещьность суть не более чем совокупность «художественных образов»;
- 3) обостренное чувство тотальной конечности, так как и произведение-вещь, и человек-зритель в процессе своего отношения взаимообнаруживают собственную конечность и фиксируют ее; произведение как «вещь» и «собеседник» указывает зрителю на то, что в отношении с ним вступил именно этот, а не какой-либо другой человек (другой мог бы выстроить «другой» художественный образ). Зритель же указывает произведению-вещи на то, что он при создании художественного образа операционно действовал именно с этим, а не с другим произведением (при действии с другим произведением-вещью результат тоже был бы иным, во многом зависимым от особенностей конкретного художественного творения).

Получается, что в итоге кристаллизации художественного образа возникает острое разъединение произведения-вещи и человека-зрителя, участвующих в создании этого операционного инварианта. Это напряжение конечности заставляет участников игрового совокупления разорвать отношение, выйти из него и начать поиск такого взаимодействия, где чувство конечности было бы снято в чем-то более значительном.

Уход от произведения в качестве «вещи» и «собеседника», поиск иного художественного отношения может завершиться новым обращением того же зрителя к тому же произведению, но на принципиально ином уровне (зритель «со-творец» и произведение «текст»). С одной стороны, это новое зрительское отношение должно сопровождаться новым обращением к системообразующему вещному слою произведения, с другой - это невозможно сделать, находясь в пределах индексно-иконического уровня построения художественного образа.

Следует заметить, что момент будущего разрыва потенциального зрителя с произведением-вещью в какой-то мере содержится в каждом художественном творении, чем, собственно, оно и отличается от абсолютной истинности единственного священного религиозного текста: художник и художественный материал, создавая произведение искусства, вольно или невольно вкладывают в него возможность разрыва отношения со зрителем, которо-

му нужны будут другие произведения искусства в случае, если игровое взаимодействие с данным произведением-вещью не будет взаимогармоничным.

По всей вероятности, невозможно линейное и прямое движение к единству ограниченного и безграничного, конечного и Абсолютного без остановки, без острого осознания собственной конечности. Начало художественного отношения вовсе не предполагает обостренной душевной настроенности на необходимость единства с бесконечным и Абсолютным. Сама эта душевная и духовная необходимость возникает и обостряется уже внутри игрового пространства художественного отношения.

В определенный момент построения художественного образа внутри пространства его кристаллизации художественного образа возникает необходимость единства человека-зрителя с абсолютным. Желание единства с бесконечным и Абсолютным появляется у человека-зрителя не заранее, до конкретного художественного отношения, а спонтанно вдруг внутри самого отношения, т.е. *здесь и сейчас*. Собственно момент разрыва игры на уровне иконического статуса художественного образа и вызывает у зрителя немедленное желание *здесь и сейчас* этот разрыв мгновенно ликвидировать, соединив любыми усилиями разрозненные части Единого Целого.

Кроме того, переход на символический уровень построения художественного образа обуславливается определенным рода «отрезвлением» зрителя-собеседника - к моменту окончания построения художественного образа иконического статуса ему становится ясно, что реальное отношение с произведением-собеседником, подобное физическому, химическому или биологическому взаимодействиям, ни в коем случае невозможно.

Произведение-вещь выступает для зрителя в качестве репрезентанта Абсолютного. Идеальное отношение конечного с бесконечным может осуществиться только через репрезентант, однако при этом представителю-посреднику следует при себе иметь указание на то, что отношение зрителя должно быть в конце концов выстроено не с ним, а с тем «иным», на что он указывает: репрезентант должен «разоблачить» себя в качестве чего-то самоценного, отдав роль посредника между человеком и Абсолютом художественному образу.

Репрезентант одновременно и является, и не является конечным пунктом художественного отношения. Произведение-вещь выступает и моделью целостности, прикоснувшись к которой человек на мгновение ощущает себя целостным, и вместе с тем проявляется как некий «мост», посредством которого может быть произведено соприкосновение человека-зрителя с чем-то, что нельзя выразить адекватно. Любое выражение Полноты Бытия лишь весьма скудно возникает во «вторичной» чувственности произведения искусства как модели, поскольку всякий модельный конструкт всегда высвечивает лишь некоторые черты и аспекты своего предмета, первоисточника и образа.

Таким образом, не с произведением-вещью происходит окончательное единение человека-зрителя, а благодаря ему художественный образ открывает дорогу конечному к бесконечному и Абсолютному.

Композиционная формула, которая составляет оплотненное содержание художественного образа символического статуса, запрещает игрокам обращаться к тем открытиям, которые были сделаны ими на материально-индексно-иконическом уровнях построения художественного образа. Так, например, композиционная формула «*лемниската*» символического статуса художественного образа картины «Явление Мессии» А. Иванова не имеет прямого отношения к тому религиозному сюжету, на базе которого она была наглядно изведена и открыта.

Всходя на символический статус художественного образа, игрокам чрезвычайно важно понять необходимость отрицания того, что было ими достигнуто на других уровнях.

Как в свое время из всего обилия неорганического вещества первой природы художнику была Дарована возможность выбрать такую неорганику (камень, металл, краски или глину), которая смогла бы выразить все многообразие Универсума, так и с переходом на построение художественного образа символического статуса партнерами игры-отношения производится отбор таких символических знаков, входящих в состав композиционной формулы, где конкретика художественного образа приобретает всеобщее значение.

На символическом уровне построения художественного образа Абсолют получает первую и последнюю возможность для того, чтобы быть изображенным и выраженным. Визуальный символ - предел того, что может искусство, и в этом смысле верх мочи художника: дать граф бесконечности, явить лик Абсолютного. Моделируя Полноту Бытия, высшее, на что способен мастер во все века и во всех культурах, – это «вторично» чувственно представить сущность всеобщего посредством кольца. Очертив контур, создав границу, наглядно указать пределы и тем самым обнаружить, что есть нечто, превосходящее замкнутость и ее прорывающее.

Число композиционных формул, подобно числу всеобщих идей, достаточно ограничено. Все они – производные от визуального понятия «*кольцо*».

При переходе от правды к истине минимизируется самоутверждение человека-зрителя. Сила его субъективности доходит до предела и, показав свою несостоятельность, оборачивается слабостью. С другой стороны, субъективность зрителя, обнаружив себя, раскрыв и зафиксировав собственную работу, проводит рефлексию над ней: называет работу субъективности игрой, логическими операциями, чувственностью и т.д. На этом этапе зрительски субъективное составляет и свою собственную карту слоев художественного образа, и описание себя на этапах чувственности, разума, игры, про-изводства. Одновременно субъективное выходит на границу с объективным и устанавливает свой собственный предел на этой границе.