

ИКОНОГРАФИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ПОЛЯ ГОГЕНА «КАРИКАТУРА НА ГУБЕРНАТОРА ТАИТИ ЛАКАСКАДА»

«...Я большой художник, и я это знаю... У меня есть цель, и я неизменно стремлюсь к ней, накапливая материал. Правда, каждый год происходят трансформации, но все они в едином русле»

Поль Гоген, письмо к Метте Гоген, март 1892

Творчество Поля Гогена, крупнейшего французского художника конца XIX века, по единому мнению всех искусствоведов, отличается редкой последовательностью в достижении творческой цели. «Собственное замкнутое мировоззрение или художественная картина мира становятся результатом творчества всякого большого мастера в искусстве, однако далеко не всегда воображаемая вселенная творится столь целенаправленно и сознательно, как это было у Гогена» [5. С. 7]. Но почему же, в таком случае, раскрытию содержания графических произведений художника, в отличие от его живописных полотен, посвящены единичные искусствоведческие работы? Почему серии графических карикатур Гогена исследователи не включают в единый контекст его творчества, используя их лишь в качестве иллюстративного материала к яркой жизни художника на Таити? Если сам художник говорит о том, что каждое произведение – это ступень в достижении единой творческой цели, логично предположить и в графических карикатурах наличие содержательной глубины, которая делает их органичной частью творчества Поля Гогена.

Анализ одной из наиболее популярных в качестве иллюстрации карикатур – «Карикатура на губернатора Таити Лакаскада» (рис. 1) может позволить сделать вывод о месте карикатурных произведений в контексте всего творчества Гогена и ответить на вопрос: действительно ли Поль Гоген последовательно в каждом произведении решает одну и ту же творческую проблему или его «серьезное» живописное творчество представляет собой центральную, но самостоятельную линию творчества, отдельную от менее «серьезных» графических карикатур? Здесь важна методология подобного исследования. Как анализировать произведение, исследованием которого раньше никто не занимался, и когда сама возможность подобного хода кажется сомнительной?

В традиционном искусствоведении существует понятие **иконография**, разработанное исследователем Эрвином Панофским как описание и классификация образов («икона» – образ, «графия» – пишу, описываю), то есть как первоначальный этап исследования произведения, который позволяет собрать и систематизировать все данные о материальных свойствах произведения как продукта художественной деятельности конкретного художника



Рис. 2. Поль Гоген. Отверженные (Автопортрет). 1888



Рис. 3. Поль Гоген. Борьба Иакова с ангелом / Видение после проповеди. 1888



Рис. 4. Поль Гоген. А ты ревнуешь? 1892

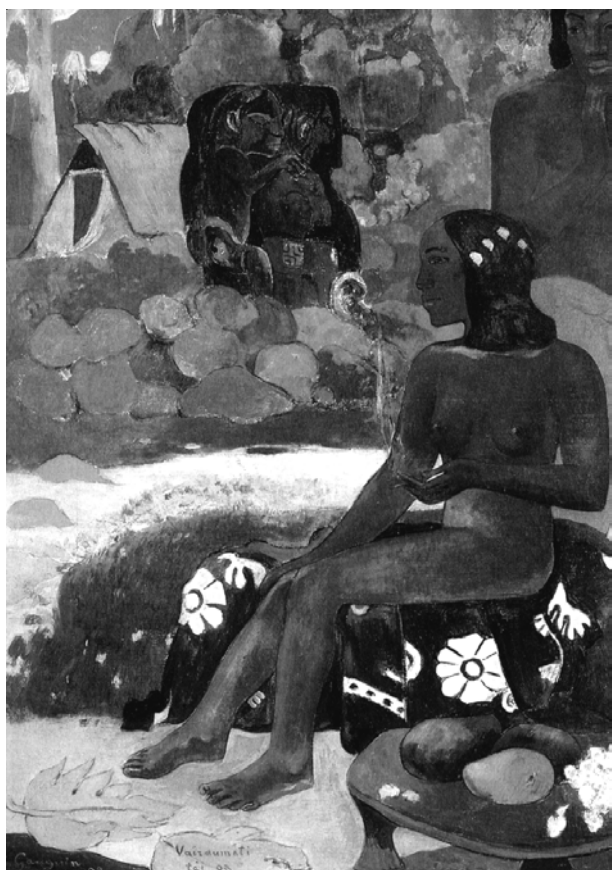


Рис. 5. Поль Гоген. Ее зовут Вайраумати. 1892



Рис. 6. Поль Гоген. Девушка с плодом манго. 1892



Рис. 7. Поль Гоген. Кафе в Арле. 1888

в конкретных исторических условиях [6]. Традиционное понимание иконографии, с одной стороны, может позволить ввести конкретное произведение в контекст творчества конкретного художника. С другой стороны, иконография как вспомогательный и первоначальный этап исследования не способна оценить содержательную глубину произведения. Если придерживаться традиционной точки зрения, то для решения поставленной проблемы одной иконографии недостаточно. Необходимо провести полный анализ вплоть до полного раскрытия глубинного содержания произведения, и только потом станет возможным оценить значение данного произведения для всего творчества мастера.

Но возможен и другой путь, если попробовать раскрыть понятие иконографии в русле диалоговой концепции художественного образа, где художественный образ понимается как результат диалога произведения и зрителя. В русле этой концепции любое произведение может быть раскрыто иконографией как результат и процесс взаимодействия мастера и художественного материала, что позволяет не только определить авторство произведения (то есть вписать его в общую картину творчества художника), но и оценить его содержательную глубину при диалоге произведения и исследователя [3, 4].

Попробуем провести иконографическое исследование графической работы Поля Гогена «Карикатура на губернатора Таити Лакаскада» с позиции диалоговой природы художественного образа, согласно которой диалог исследователя с произведением проходит несколько этапов, каждый из которых формирует художественный образ определенного качества. Этими этапами являются материальный, индексный, иконический (суммативный и интегральный) и символический уровни. Им соответствуют материальный, индексный, иконический суммативный, иконический интегральный и символический статусы художественного образа. Это разные художественные образы и одновременно процесс развития одного целостного художественного образа на протяжении диалога произведения и исследователя. Поскольку интерес иконографии – произведение в качестве вещественного документа, свидетельствующего о процессе своего создания, иконографическое исследование останавливается на иконическом художественном образе, который способен в полной мере репрезентировать результат взаимодействия художника и художественного материала и дать представление о возможной содержательной глубине произведения [3, 4].

Что же предлагает произведение исследователю? И как с этим работает исследователь? Ведь именно произведение, согласно диалоговой концепции художественного образа, выступает той стороной, которая начинает диалог. А исследователь в свою очередь совершает ответный шаг, находя соответствие предложению произведения среди общенаучных методов исследования (рис. 1).

На материальном уровне произведение предлагает рассматривать себя как некую материальную поверхность, образованную в результате взаимодействия художника и художественного материала. В графической ра-

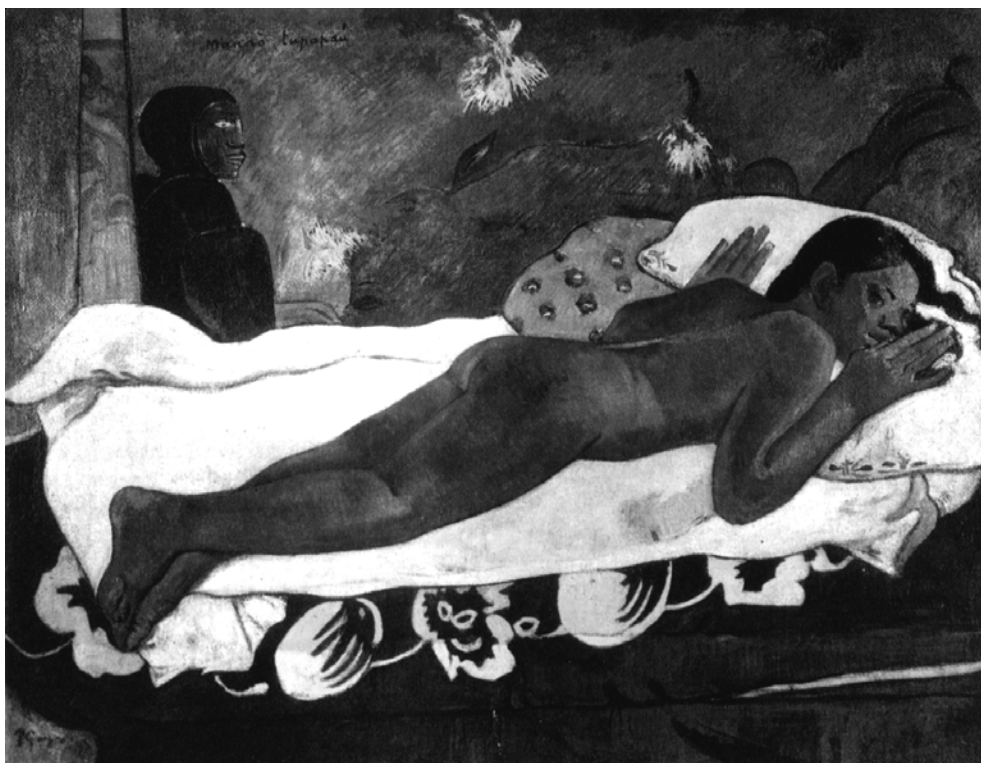


Рис. 8. Поль Гоген. Дух мертвых бодрствует. 1892

боте основными художественными материалами, образующими видимые свойства изобразительной поверхности, являются тушь и бумага. Их взаимодействие и привело к возникновению уникальной графической поверхности. Исследователь-иконограф находит этому предложению соответствие — **метод наблюдения**, позволяющий зафиксировать основные свойства туши, бумаги и их взаимодействия, не вмешиваясь в художественную среду. В результате чего получается вербализованное описание свойств туши и бумаги, а также особенностей их взаимодействия.

Качества бумаги проявлены в неровной тонировке тушью поверхности листа. Местами, где туши было больше, бумага более темная, местами - более светлая. Есть участки, незатонированные или слабо затонированные тушью. Такие участки соседствуют с темными линиями и пятнами, обрамляя их по краям. Таким образом, светлые зоны обрамляют темные пятна и линии, проявляя естественное свойство бумаги по-разному впитывать разведенную с водой тушь, и одновременно за счет возникающего контраста темного и светлого становятся четкими контуры темных пятен, линий и штрихов.

У левого края работы выделяется крупный участок незатонированный тушью, который окружен темными линиями — контуром и сопряжен с более крупным темным пятном. В этом сопоставлении белого листа и темного, заполненного тушью пятна обнаруживается свойство бумаги усиливать контраст за счет чистой поверхности листа.

Свойства туши проявлены в разнообразии штрихов, линий, растушевок и в насыщенности пятен. Так, наряду с небрежной растушевкой в центре изображения, когда остаются видны отдельные хаотично расположенные штрихи (в нижней части растушевки), в правой части изображения присутствует группа контрастных пятен (светлое, темное), объединенная единым выразительным контуром, который образован почти непрерывными линиями, нанесенными с помощью пера. Почти у самого правого края находится группа растушеванных штрихов, объединенных единым направлением — они сходятся в одну линию по разным дугам снизу вверх. В их основании у самого края работы расположена мелкая группа растушеванных штрихов, которые почти сливаются с дугообразными штрихами, но носят отрывистый и зигзагообразный характер. У верхнего края работы с правой стороны можно видеть группу разных по интенсивности округлых линий, не образующих замкнутых контуров. Самой разнообразной по тону и форме линий, штрихов и пятен является группа, очерченная контуром у левого края работы, где контуром объединены темное, белое и разных тонов серые пятна.

В ходе описания уже были выделены отдельные группы пятен. Почему так произошло? Графическая поверхность устроена таким образом, что при подробном и тщательном наблюдении уже начинаешь обращать на себя внимание наиболее значимые ее участки. И следующий ход, который предлагает произведение исследователю, — выделение основных элементов графической поверхности и определение степени их соотносительности друг с другом. Исследователь это предложение определяет как необходимость использования **метода измерения**, который позволяет соотносить элементы и выделить основные и второстепенные. Результатом этого становится следующее описание свойств основных элементов и способов их взаимодействия друг с другом.

В графической поверхности можно выделить группу пятен, объединенных единым контуром, состоящую из белого, очерченного линиями пятна, сопряженного с черным оконтуренным пятном, и соприкасающегося с ними серого по тону пятна, окруженного контуром и содержащего в себе разнообразные по форме линии и штрихи, а также разные по тону пятна, частично окруженные контуром. Эта группа пятен расположена у левого края работы и занимает примерно половину изображения. То есть по масштабному принципу эта группа является основной, главной и делит изображение на две вертикальные половины. Таким образом, основные характеристики этой группы пятен — организующая функция (делит графическую поверхность на две вертикальные почти равные по размеру части) и доминирование в левой части изображения (занимает почти всю поверхность левой части).

Во второй половине в центре ближе к нижнему краю работы выделяется группа пятен, объединенная единым контуром и состоящая из темного пятна, преобладающего над светлым, и небольших участков, заполненных серым тоном. Эта группа меньше первой, но отличается большей контрастностью и лаконичностью, что позволяет определить ее в качестве второстепенной по отношению к более крупной группе, но в качестве основной по отношению к остальным элементам, расположенным в этой половине работы. Таким образом, основная характеристика этой группы пятен — доминирующая роль в правой части изображения.

Кроме того, в правой половине выделяются округлых форм линии и штрихи, не образующие единого контура, а также сопряженная с оконтуренной группой пятен группа растушеванных штрихов. По масштабному принципу и принципу целостности эти элементы имеют второстепенное значение по отношению к целостной контрастной группе пятен в центре правой части работы и носят подчиненный характер.

По середине между основной группой пятен левой части работы и контрастной группой пятен правой части расположено крупных размеров неравномерно растушеванное пятно серого тона. По масштабу оно соотносится с контрастной группой пятен в центре правой части работы, по технике исполнения (растушевка) — с группой растушеванных дугообразных штрихов. По принципу целостности контура это пятно занимает самое последнее место среди остальных элементов изображения. То есть этот элемент не может быть однозначно определен на

данном этапе исследования, поскольку ни метод наблюдения, ни метод измерения не могут дать интерпретацию полученным в результате измерения данным.

Таким образом, с помощью двух основных диалоговых операций, которые со стороны исследователя были определены как применение методов наблюдения и измерения в совокупности с сопутствующими им формализацией, анализом и синтезом, сформировался художественный образ материального статуса, уже обладающий вербальным качеством.

Художественный образ материального статуса графического произведения «Карикатура на губернатора Та-ити Лакаскада» П.Гогена – результат взаимодействия бумаги и туши, собственные качества которых проявлены во всем разнообразии в разных частях изображения. При их взаимодействии в материи произведения образовались следующие элементы: 1) делящая лист на две равные половины самая крупная группа у левого края работы из разнообразных по тону пятен (белое, серое, темное), внутри которой заключены разнообразные по форме и интенсивности штрихи и линии; 2) центральная в правой части изображения контрастная группа пятен (светлое, темное), обладающая наибольшей замкнутостью контура; 3) группа закругленных отдельных линий и штрихов в правой верхней части листа, имеющая второстепенное значение по отношению к доминирующей контрастной группе пятен; 4) группа растушеванных дугообразных штрихов между контрастной группой пятен и правым краем работы, также второстепенного значения; 5) пятно растушевки, не обладающее контуром и по размеру сопоставимое с контрастной группой в центре правой части листа, которое можно определить как занимающее срединное положение.

И уже на материальном уровне в расположении этих элементов произведение предложило выделить некую общую схему. Графическая поверхность состоит из двух вертикальных частей: в первой (левой) всю плоскость занимает крупная группа пятен (соединение чистого листа, темного пятна и различных оттенков серых пятен); во второй доминирующей является контрастная и целостная группа пятен, сверху и сбоку (справа) от которой расположены две группы отдельных штрихов (группа закругляющихся и группа растушеванных линий); по середине между этими графическими вертикальными областями располагается крупное по масштабу пятно неровной растушевки, которое на данном этапе может быть определено как занимающее срединное положение между двумя графическими областями.

На индексном уровне произведение предстает в качестве форм и фона. В формы и фон на индексном уровне преобразуются объединенные в группы пятна, линии и штрихи, выделенные на материальном уровне в качестве результатов взаимодействия основных элементов материального статуса художественного образа. И вновь произведение предлагает исследователю рассмотреть основные свойства форм и фона, а также характер их взаимодействия. Исследователь, в свою очередь, опять обращается к методу наблюдения, но использует уже больше **выборочное наблюдение с элементами анализа**, которое позволяет базироваться на результатах наблюдения и измерения, примененных на материальном уровне, и делать предварительные выводы по ходу. Результат этого – описание основных свойств значимых элементов произведения в качестве форм, фона и характера их взаимодействия.

Итак, основным элементом, разделяющим изображение на две вертикальные части, является форма в виде человеческой фигуры, срезанной границами изображения с правого края и снизу. Контур этой формы сложный и не везде целостный (в нижней части он смазан растушевкой), поэтому он не дает четкой характеристики формы на индексном уровне. Хорошо прочитывается только верхняя часть формы – профиль, повернутый вправо. Средняя часть представляет собой торс, развернутый чуть влево. Нижняя часть формы вообще не прорисована, ее граница строится по границе отдельных штрихов.

Внутри контур заполнен разнообразными по тону зонами. Кроме того, эта форма содержит в себе надпись, расположенную на светлом фоне тремя горизонтальными рядами, развернутыми относительно вертикальной оси вправо под углом примерно в 45 градусов. Надпись представлена таким образом, чтобы ее можно было прочесть: темные буквы расположены на светлом фоне, каждая буква отделена от другой и ясно читается, размер надписи превышает обычный размер авторской подписи, находится надпись на средней горизонтальной оси произведения рядом с геометрическим центром работы. Таким образом, надпись – единственный целостный элемент этой формы.

В целом эту форму можно определить как фрагментарную. Такое определение предлагает само произведение. Эта форма изображена как фрагмент человеческой фигуры. Ее контур дает четкое представление лишь о верхнем фрагменте всей формы – профиль. Внутри формы контуром выделены лишь отдельные фрагменты элементов. Единственный целостный элемент этой формы – надпись, что делает этот элемент особо значимым для этой формы.

Таким образом, основной элемент графического изображения обладает следующими характерными чертами на уровне формы: фрагментарность при достаточно крупном размере, акцентированность профиля и сложность разворота по отношению к туловищу, включение надписи в качестве значимого элемента формы.

Для более точной и полной характеристики этой формы исследователю требуется дополнительная информация, и произведение само предлагает ему обратиться к другим работам Гогена, в которых мастер использует те

же принципы построения формы. В этом случае исследователь обращается к **методу идеализации**, который позволяет отвлечься от конкретного произведения и выделить отдельный его элемент как самостоятельный, а также обратиться к другим произведениям мастера.

Изображение профилей характерно для портретов («Отверженные» (Автопортрет), 1888 – рис. 2) и сюжетных картин Гогена как Понт-Авенского периода («Борьба Иакова с ангелом/Видение после проповеди», 1888 – рис. 3), так и первого таитянского периода творчества («А ты ревнуешь?», 1892 – рис. 4; «Ее зовут Вайраумати», 1892 – рис. 5). Чаще всего для изображения характерного Гоген использует ракурс в три четверти либо профиль. Профиль также часто используется мастером для сопоставления («Отверженные», 1888; «Борьба Иакова с ангелом», 1888; «Ее зовут Вайраумати», 1892).

Сложный разворот головы относительно тела также характерен для Гогена. Подобный прием часто используется художником при изображении фигур первого плана («А ты ревнуешь?», 1892; «Ее зовут Вайраумати», 1892; «Женщина с плодом манго», 1892 – рис. 6).

Фрагментарность самой крупной фигуры в изображении также является характерным приемом Гогена в сложных сюжетных работах Понт-Авенского периода – «Кафе в Арле» 1888 (рис. 7) года и «Битва Иакова с ангелом/Видение после проповеди» 1888 года, где крупные фигуры первого плана срезаны границами картины.

Использование надписи присуще работам таитянского периода, где надпись ставилась не внутри формы, а внизу изображения нередко на отдельном фоне рядом с подписью, и гораздо меньшего размера, чем основные детали изображения, что говорит об использовании надписи не в качестве элемента картины, но в качестве подписи. Расположение надписи внутри формы характерно только для карикатур 1898 – 1901 годов, что указывает на преобладание личностного и актуально-исторического аспектов в этой работе.

Вслед за идеализацией исследователю необходимо использовать **метод анализа с элементами формализации и интерпретации**, так как произведение требует уже более четкого называния основных характеристик значимых форм.

Таким образом, подобное изображение (крупный формат + фрагментарность, сложный ракурс) во многом характерно для фигур первого плана сюжетных картин Гогена, то есть данная форма является основным персонажем первого плана, который организует членение изображения на две сферы взаимодействия форм и фона. Первая (левая) характеризуется тем, что фон присутствует лишь в качестве небольшого неровно затонированного фрагмента листа в верхней части, а остальное пространство занимает «фрагментарная» форма со сложным контуром и заполнением, акцентированным профилем, содержащая надпись в качестве значимого элемента. А

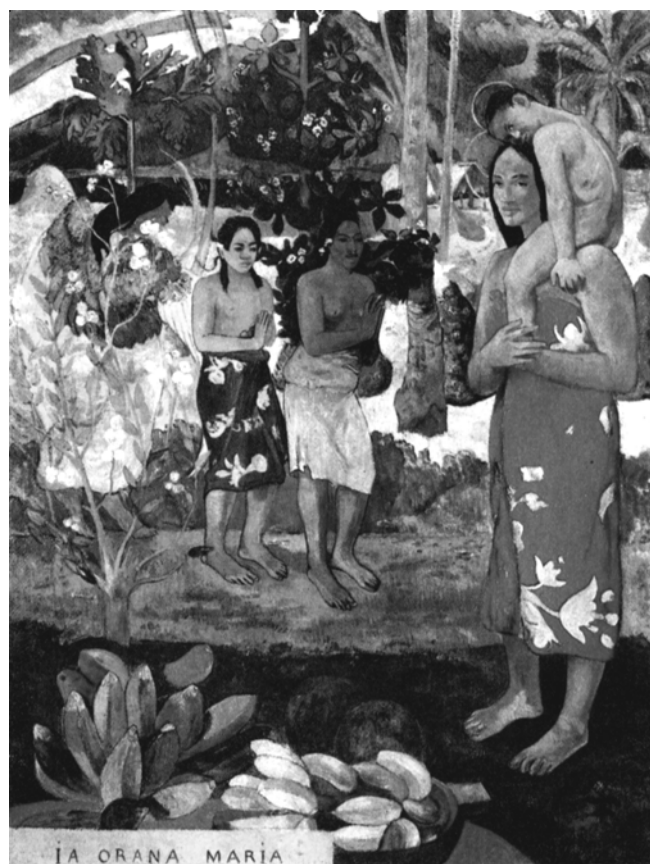


Рис. 9. Поль Гоген. Аве Мария. 1891

так как использование надписи в качестве элемента основного персонажа первого плана служит карикатурным приемом, то можно говорить о карикатурном принципе организации всего изображения.

Те же шаги произведение предлагает совершить по отношению к другим элементам.

Вторая по значимости форма, занимающая центральное положение в правой части изображения, представлена в виде человеческой фигуры, развернутой в профиль в правую сторону. Контур этой фигуры, простой и лаконичный, дает представление о ракурсе и границах формы. Заполнение контура построено на контрастном соотношении темных и светлых пятен (темное сверху и слева, светлое снизу и справа). Граница этих пятен обозначена четкими и аккуратными линиями.

Особенности этой формы – профильность изображения фигуры и контрастность заполнения. Изображение профиля, как ранее говорилось, характерно для творчества Поля Гогена. Но одинаковый ракурс всей фигуры чаще используется мастером для изображения фигур второго и третьего планов, тогда как фигуры первого плана чаще представлены в более сложных ракурсах (голова в профиль + тело прямо + ноги в профиль и т.д.). Контрастность заполнения формы – характерный метод художника в его живописных работах – «Кафе в Арле» (рис. 7), «Борьба Иакова с ангелом», особенно в работах таитянского периода, которые часто строятся на цветовом контрасте («А ты ревнуешь?», 1892; «Дух мертвых бодрствует», 1892 – рис. 8). То есть эта форма обладает чертами персонажа второго плана (простой ракурс) и чертами персонажа первого плана (профильность, контрастность).

Таким образом, эта форма может быть охарактеризована, с одной стороны, как противоположная первой: 1) лаконичный целостный контур – сложный не единый контур; 2) целостная представленность всей фигуры – фрагментарная представленность фигуры; 3) контрастный принцип заполнения формы – разнообразие тоновых переходов от чистого листа до темного пятна туши; 4) почти в два раза меньше по масштабу, чем первая форма.

Но, с другой стороны, эти две формы сопоставлены за счет представленности профилей, развернутых в одну сторону, и за счет контрастного соотношения светлого и темного, содержащегося в обеих формах. Кроме того, эта форма может быть расценена как основной персонаж за счет ее целостной представленности. Все остальные формы, включая первую, перерезаны границей изображения и не обладают качеством целостности формы. Единственный элемент, с которым может быть сопоставлена эта форма по принципу целостности, – надпись, что позволяет фиксировать неоднозначный статус надписи. Она является элементом «фрагментарной» формы и одновременно – самостоятельным элементом изображения. Как уже говорилось, подобная черта характерна для карикатурного принципа организации изображения.

Очевидно, что противопоставление и сопоставление двух основных форм, произведенное исследователем, полностью основывается на особенностях организации графической поверхности исследуемого произведения и возможность подобных ходов акцентируется самим произведением.

Остальные элементы изображения, выделенные на материальном уровне и расположенные в правой части работы, можно определить как фон, так как они не обладают целостностью, представляя собой отдельные элементы, не объединенные единым контуром, а лишь характером линий и штрихов. Кроме того, они расположены по краям изображения – в верхней правой части и чуть ниже у правого края работы.

Самым крупным элементом фона является «изображение природы» – две формы в виде деревьев и ряд круглых форм между ними, поверхность земли обозначена несколькими линиями. Второй элемент фона – треугольная форма, направленная острием вверх, у основания которой различима небольших размеров форма в виде человеческой фигуры. Эта форма обозначена несколькими растушеванными штрихами, за счет чего она теряет четкие очертания. Однако акцентирована ее направленность вверх, поддерживаемая прорывом линии, обозначающей поверхность, на которой растут деревья, именно над вершиной треугольной формы. Далее эта вертикаль зрительно переходит в вертикаль линий, образующих ствол дерева, постепенно превращающихся в крону. Элементы фона в правой части изображения, таким образом, связаны и продолжают один другой: человеческая фигура сливается с треугольной формой, которую продолжают стволы деревьев, переходящие в крону.

Таким образом, элементы фона в правой части работы требуют своего уточнения на иконическом уровне и носят фрагментарный характер по отношению к доминирующей «целостной» форме. На основании чего вторую (правую) сферу взаимодействия форм и фона можно охарактеризовать как сферу доминирования центральной и единственной «целостной» формы над фрагментарными элементами фона, зрительно связанными друг с другом единым характером движения снизу вверх.

Не определенным с точки зрения формы осталось пятно растушевки между двумя основными фигурами, выделенное на материальном уровне как обладающее срединным положением и особыми характеристиками: по размеру оно сопоставлено с центральной фигурой правой части работы, по целостности и конкретизации контура уступает даже треугольной форме растушеванных штрихов у правого края произведения.

Использование явно выделенных на материальном уровне и не имеющих определенной формы пятен впускую не характерно для творчества Поля Гогена, у которого все недосказанное является намек на нечто большее. На индексном уровне значение этого элемента не ясно, так как функцию связывания двух сфер выполняют сопоставленные профили и сложный контур «фрагментарной» формы, который и образует границу двух сфер,

обозначая активный характер их взаимодействия. Такое положение данного элемента фона заставляет исследователя обратиться к иконическому уровню, чтобы определить его значение.

Таким образом, произведение не дает исследователю задерживаться на индексном уровне, постоянно подводя его к тому, что информации на этом уровне не достаточно для полного и четкого определения всех элементов работы.

В результате совершенных произведением и исследователем шагов навстречу друг другу сформировался следующий художественный образ индексного статуса.

Художественный образ индексного статуса – результат взаимодействия форм и фона. Благодаря этому взаимодействию образовались две сферы – левая и правая. В левой сфере почти все пространство занимает крупная «фрагментарная» форма, обладающая сложным контуром и заполнением, тогда как фон занимает небольшой участок вверху и имеет нейтральный характер. Эту сферу можно определить как сферу одной формы, свойства которой становятся свойствами всей сферы – фрагментарность, сложность границы и разнообразие заполнения, надпись в качестве элемента самостоятельного и подчиненного одновременно. В правой сфере фон конкретизирован в качестве двух основных фрагментарных элементов, связанных между собой характером изображения. Единственная форма расположена в центре и целостна. Она доминирует над фоном, структурирует и центрирует правую часть работы. Эту сферу можно определить как сферу доминирования «целостной» формы над конкретизированным фрагментарным фоном. Взаимодействие этих сфер осуществляется за счет сложного контура «фрагментарной» формы, а также за счет сопоставленности двух главных персонажей.

Определение «фрагментарной» формы позволило определить пространственную организацию изображения как имеющую карикатурный принцип – использование надписи в качестве элемента формы, который обладает способностью становиться самостоятельным элементом изображения и связывать двух основных персонажей – «фрагментарную» и «целостную» формы, а также левую и правую части изображения.

Иконический статус художественного образа имеет в своем развитии два этапа – суммативный и интегральный. **На иконическом суммативном уровне** произведение предстает как сумма элементов в качестве определенных персонажей и пространства. На этом уровне произведение требует тщательного изучения самостоятельного содержания выделенных элементов как персонажей и фона с целью их точного определения. Исследователь, соответственно, должен обратиться к таким методам, как **анализ и формализация**, которые позволяют адекватно раскрыть содержание каждого элемента и точно назвать их. Результатом этого должна стать общая схема происходящего в сюжетном пространстве произведения, где определены каждый персонаж и пространство как самостоятельные элементы, а также названы их связи.

Итак, основной персонаж левой сферы на индексном уровне был определен как «фрагментарная» форма с акцентированным профилем и надписью, со сложным контуром и заполнением. На иконическом уровне он представляет собой человекоподобную фигуру. Голова, повернутая влево, имеет профиль обезьяны, человеческую прическу с лысиной и человеческое ухо, на лице темными растушеванными штрихами обозначен волосной покров, напоминающий бакенбарды, а также с помощью нескольких линий изображены удивленно приподнятая полукругом бровь и круглый, никуда не смотрящий глаз. Человекоподобный торс, развернутый чуть вправо относительно головы, представлен во фраке и белом жилете (контрастное сочетание чистого листа и темного пятна, выделенное на материальном уровне), но без манишки и без рукава. Сбоку из-под фалды фрака видна цепочка для часов, которая ближе к нижнему краю изображения теряет очертания за счет растушевки. Левая рука, согнутая в локте, изображена с выделенными мускулами и покрыта волосами, начиная с плеча и до середины предплечья. Кисть – удлинённая с коротким большим пальцем (признак обезьяны) и прорисованными тремя другими пальцами (мизинец не обозначен ни контуром, ни пятном). Левая рука поддерживает нечто перекинутое через левое плечо, состоящее из двух частей. Верхняя темная часть – плечи, локоть, кулак и виднеющаяся из-за плеч голова с обозначенными несколькими линиями – волосами, бровью и глазом. Нижняя светлая часть по форме напоминает мешок с надписью на французском языке: «Magot de la Guadeloupe» – «Сокровище/ обезьяна Гваделупы». Основным элементом этой надписи является слово «magot», имеющее двойное значение – «сокровище/ обезьяна».

Таким образом, у фигуры человеческий торс, элементы одежды, человеческая прическа и ухо, но обезьяньи профиль, кисть и волосы на предплечье и лице. Кроме того, на плече ее помещена еще одна фигура, состоящая из двух разных, хотя и объединенных единым контуром половин: верхняя – обобщенное изображение человека, нижняя – мешок с надписью, имеющей свойство оборачиваться то одним значением, то другим.

Очевидно, что главными характеристиками персонажа являются: 1) фрагментарность: вся фигура – набор элементов не законченных и до конца не оформленных – фрак без рукава и манишки, не прорисована нижняя часть фигуры, на руке только четыре пальца, представлена лишь часть цепочки от часов. Эти элементы выполняют роль индексов, указывающих на признаки человеческого качества (фрак, цепочка, прическа); 2) двойственность: черты и человека, и обезьяны; фигура на плече – черты человека и вещи (мешка); надпись, ключевой элемент которой имеет двойное значение; 3) важен элемент, содержащий надпись, как единственный целостный элемент формы, выделенный на индексном уровне. За счет свойства слова «magot» оборачиваться то «сокрови-

щем», то «обезьяной» весь элемент, содержащий надпись, приобретает свойство оборачиваться то вещью (мешком), то человеком.

Однако в этом образе преобладает качество обезьяны, так как профиль, выделенный еще на индексном уровне как основной знак, имеет ярко выраженные черты обезьяны. Таким образом, этот персонаж может быть определен как «фрагментарный образ», обладающий двойственным качеством (обезьяна-человек) с доминантой обезьяньего и содержащий элемент, обладающий качеством оборотня («magot» - «сокровище/обезьяна», весь элемент – мешок/человек).

Здесь произведение вновь предлагает отвлечься от конкретики и обратиться к творчеству мастера для уточнения отдельных свойств персонажа. Исследователь обращается к **методу идеализации, а затем интерпретации**.

Совмещение в одном образе человеческого и животного в отдельных элементах не характерно для живописного творчества Гогена и, возможно, служат карикатурным приемом. Использование слова для раскрытия качества какого-либо элемента изображения также не свойственно для творчества мастера, который считал, что «самое существенное в произведении искусства, возвышенное и нематериальное, состоит именно в том, что не выражено, оно как бы подразумевается в линиях – без цвета и слов, - но оно не строится ими материально».

Подобные особенности изображения, не характерные для серьезного творчества мастера, очевидно, являются следствием карикатурного характера изображения, где надпись приобретает основное значение и становится средством для раскрытия свойств изображенного, а совмещение в одном персонаже черт обезьяны и человека – характер обличающего сравнения. Однако полное и точное определение персонажа не возможно исходя из него самого. Во-первых, не ясен полный смысл надписи «Magot de la Guadeloupe» - «Сокровище/обезьяна Гваделупы». Почему именно Гваделупы? И о каком сокровище идет речь? А главное – кто именно обезьяна? Во-вторых, не ясна фигура, перекинутая через плечо и содержащая надпись. С одной стороны, она «вещь», которой владеет персонаж, с другой – персонаж, который активно вторгается во вторую сферу изображения. Такое активное устремление в другую сферу, а также обращенность профиля в эту же сторону, позволяют предположить, что данный персонаж – «фрагментарный образ» - определяется через сопоставление с главным персонажем правой сферы изображения и, видимо, в свою очередь уточняет его.

Так, произведение предлагает исследователю возможность для сопоставления двух главных персонажей, а также ставит новые вопросы, определяющие направленность интереса исследователя. Подобные же ходы произведение предлагает совершить и по отношению к другим элементам.

Второй персонаж (главный в правой части изображения) был охарактеризован на индексном уровне как «целостная» форма в виде человеческой фигуры в профиль с контрастным заполнением. На иконическом уровне он представляет изображение мужчины в черном цилиндре, с прической, напоминающей прическу первого персонажа, и черными бакенбардами. На лице двумя линиями обозначены бровь и глаз. Мужчина одет во фрак с белой манишкой и белые штаны, подпоясанные широким поясом. В правой руке он держит трость. Ноги босые. Ступни с длинными пальцами.

Фигура этого персонажа несколько странновата для человека. Длинная, ниже колена рука, короткие ноги и длинные пальцы ног – признаки телосложения обезьяны. Кроме того, странна одежда мужчины. Цилиндр, фрак, трость – явно светская европейского типа одежда, плюс босые ноги и светлые штаны, подпоясанные широким поясом – одежда простонародная и явно южная.

Таким образом, основная характеристика фигуры, кроме целостности, - контрастность сочетания: облика человека и фигуры обезьяны, светского европейского одяния и простого южного типа одяния (светлые подпоясанные штаны и босые ноги). То есть персонаж может быть определен как «целостный образ» с доминантой человеческого, но с элементами обезьяны в полусветской европейской полупростонародной южной одежде. Важно отметить, что персонаж имеет некоторое сходство с «фрагментарным образом»: одет во фрак, похожая форма прически, бакенбарды, глаза и бровь решены так же, как и у фигуры, перекинутой через плечо, обезьянья фигура. Но в отличие от первого персонажа этот имеет дополнительную характеристику – сочетание в одежде элементов двух стилей (светского европейского и простого южного). Более точно определить южный тип одежды исходя из самой фигуры невозможно, что позволяет обратиться к фону, окружающему «целостный образ».

Фон носит фрагментарный характер, прописан плохо. Основным элементом являются деревья с пышной кроной и плодами, часть которых (ближе к центру) изображена расположенной над обрывом. Нужно отметить, что изображение плодоносящих деревьев с пышной кроной характерно для первого таитянского периода творчества Поля Гогена («Аве Мария», 1891 – рис. 9), когда пышные плодоносящие деревья были визуализацией плодородия таитянской земли. Ряд круглых форм между крайними деревьями, местами соединенных отрывистыми линиями, невозможно точно определить в качестве полноценного иконического знака, для этого не хватает изображенного на листе. Но можно сделать предположение, что данный элемент носит характер украшения.

Элемент фона треугольной формы напоминает изображение таитянских бамбуковых хижин с крышами, имеющими схожие очертания, которые Гоген изображал в работах таитянского периода. Человеческая фигура у основания хижины с темными длинными волосами и в длинном от пояса одянии может быть идентифицирована как изображение жителя Таити, характерное для работ Гогена таитянского периода.

Последний элемент фона – пятно растущей между двумя основными персонажами также не определяется в качестве иконического знака, обладающего определенным значением. Таким образом, фон содержит два элемента, которые не несут смысловой нагрузки в системе иконических знаков, оставаясь лишь указателями на особое взаимодействие персонажей материального статуса художественного образа, результаты которого остались не нужны художнику для конкретизации сюжета.

В целом фон носит указательный, пояснительный характер и представляет Таити как место действия с помощью набора характерных элементов: коренной житель рядом с таитянской хижинкой, пышные плодоносящие деревья – плодородная природа Таити.

В результате совершения вышеназванных взаимных ходов сформировался определенный художественный образ иконического суммативного уровня.

Художественный образ на иконическом суммативном уровне представляет собой некую общую схему, в которой определены все элементы по отдельности и их связи.

Первый элемент – «фрагментарный образ» обладает следующими чертами: 1) организует пространство всего произведения: его контур – граница двух сфер; 2) занимает почти все пространство своей сферы, что позволяет определить ее как сферу формы; 3) имеет черты карикатурности: надпись и совмещение элементов обезьяны и человека, что дает возможность перенести этот принцип на все изображение; 4) «владеет» фигурой, которая представляет собой получеловека-полуведьму и содержит в себе надпись; 5) содержит в себе надпись, которая выступает в качестве его составляющей и в качестве самостоятельного элемента; 6) обращен во вторую сферу за счет профиля, фигуры на плече и надписи, а значит может быть определен при сопоставлении с главным элементом правой части работы.

В качестве относительно самостоятельного элемента выделяется надпись, обладающая следующими чертами: 1) представлена таким образом, чтобы можно было легко прочесть и уяснить смысл; 2) на французском языке > необходимо знание французского языка, чтобы понять смысл; 3) основное слово – «magot» имеет двойное значение – «сокровище/обезьяна», что придает всей фразе возможность превращения одного значения в другое; 4) содержит элемент, указывающий на конкретное географическое место «Magot de la Guadeloupe» – «Сокровище/обезьяна Гваделупы» > необходимость предварительного знания о таком месте как Гваделупа, чтобы понять, зачем оно мастеру как элемент целостной фразы; 5) как единственный целостный элемент в левой части работы может быть сопоставлен с главным элементом правой части.

Второй основной элемент – «целостный образ» имеет следующие характеристики: 1) организует пространство правой сферы, является ее центром и доминирует над фоном; 2) содержит в себе контраст элементов светской европейской одежды и простой южной; 3) имеет черты карикатурности: человеческий облик, но с обезьяноподобной фигурой, соединение несовместимых элементов одежды; 4) сопоставим с «фрагментарным образом»: профиль, прическа, бакенбарды, фрак, обезьяньи черты (фигура, стопа); 5) почти полностью определяется исходя из себя самого, не уточненным остается тип южной одежды, который может быть пояснен через сопоставление с фоном.

Как единый элемент может быть выделен фон правой части изображения (таитянская хижина с местным жителем у основания и таитянские плодородные деревья), для которого характерно: 1) указательная роль: при фрагментарной представленности и обобщенной трактовке все же возможно определить, что хижина таитянская, человеческая фигура у основания – изображение коренного жителя Таити, деревья с пышной кроной и плодами – изображение плодородной таитянской природы; 2) пояснительная функция по отношению к доминирующей фигуре, не самостоятельность как отдельного элемента.

Выделяются также элемент, не включенный в систему иконических знаков, не нужный для раскрытия сюжета – пятно небрежной растущей между двумя основными персонажами.

Эти элементы имеют следующие связи. Основным персонажем является «целостный образ», так как он лишь уточняется через фон, который его поясняет. Тогда как «фрагментарный образ» определяется только через сопоставление с ним. Вертикальность формата изображения, главенство одной фигуры, которая просто представлена в пейзаже, и признаки двойственности и неоднозначности образа указывают на совмещение элементов портретного и карикатурного жанров в данном изображении. Можно сделать предположение, что данное изображение представляет собой карикатурный портрет, где портретируемый изображен в виде «целостного образа», а его обличительная сущность – «фрагментарного образа». Чтобы проверить это предположение, исследователю необходимо представить все элементы изображения в их взаимодействии, к чему стремится и само произведение на иконическом интегральном уровне.

На иконическом интегральном уровне произведение желает раскрыться как целостность, так как все элементы и их связи по отдельности уже определены, и для того, чтобы сюжетный уровень обрел душевное качество, необходимо установить взаимосвязь между отдельными частями целого и определить новое качество образовавшегося душевного ансамбля. Это новое качество и будет являться целостным художественным образом иконического статуса. Исследователь в данном случае обращается, прежде всего, к тем методам, которые работают на установление взаимосвязей между элементами и на которые может указывать само произведение. В случае с

графической работой Гогена такими методами выступают **синтез и аналогия**. Синтез исследователь выбирает как метод, позволяющий соединить вместе части расчлененного в ходе анализа целого и обогатить знание об этом целом за счет знания самостоятельного содержания частей. А метод аналогии предлагает использовать само произведение, еще на материальном уровне акцентирующее внимание на двух частях произведения, которые различны, но обладают некоторыми схожими свойствами. А определение подобия, сходства предметов, которые в целом различны, - это и есть суть аналогии.

Кроме того, произведение также определяет порядок соединения элементов друг с другом, оно выстраивает логику постепенного взаимосвязывания сначала отдельных элементов, потом сфер, а затем и всего целого. В данном случае этот процесс состоит из трех этапов: 1) связывание вместе основной фигуры и фона в правой сфере изображения с последующим определением образовавшегося нового качества; 2) связывание вместе основной фигуры правой сферы и основной фигуры левой сферы изображения с уточнением новых качеств обоих персонажей, а затем и двух пространственных сфер; 3) связывание вместе двух пространственных сфер с последующим уточнением образовавшегося нового качества – единства всей сцены.

1. Связывание основной фигуры и фона в правой сфере изображения необходимо для определения качества южного типа одежды «целостного образа». Таким образом, аналогию следует проводить между фоном как единым элементом (объект А) и элементом одежды, который нужно уточнить (объект В).

Объект А обладает следующими качествами: N1 - несамостоятельный характер в качестве элемента, несущего указательную функцию - несамостоятельность; N2 - подчинен основной фигуре правой сферы в качестве пояснительного элемента – подчиненность главной фигуре; N3 - изображение элементов имеет ярко выраженный южный характер; N4 – изображение природы Таити – таитянское качество.

Объект В обладает следующими качествами: N1 - несамостоятельный характер в качестве элемента целостной формы – несамостоятельность; N2 - подчинен основной фигуре правой сферы в качестве второстепенного элемента ее формы, так как доминирующий элемент – европейского типа одежда – подчиненность главной фигуре; N3 - изображение этого элемента носит ярко выраженный южный характер.

Таким образом, объекты А и В имеют три сходных признака, а значит можно сделать вывод об их сходстве и перенести на объект В дополнительный признак N4, то есть южный тип одежды имеет таитянское качество.

После проведения аналогии и определения характера взаимосвязи двух элементов произведение предлагает проинтерпретировать эту взаимосвязь с точки зрения творчества мастера, чтобы раскрыть смысл этой взаимосвязи и ее необходимость для художника в данном произведении. Поэтому исследователь может воспользоваться **методами идеализации и интерпретации**.

Если обратиться к знаточеской базе, то подобный тип одежды в качестве официального и обязательного был введен французским правительством для коренных жителей Таити как попытка привить им нормы цивилизованного общества, не ущемляя особо их национальных качеств. Подобные соединения элементов европейской цивилизации с таитянской культурой Гоген встретил повсюду в первый свой приезд на Таити.

Таким образом, основной характеристикой главного персонажа, кроме целостности формы и сочетания элементов человеческого и обезьяньего, является контрастное соединение двух типов одежды – светской европейской и простой таитянской.

Для творчества Гогена в целом характерно стремление соединить лучшие свойства «гниющей» европейской культуры с чистой и первозданной культурой: «Запад прогнил в настоящее время, но все, что есть в нем мощного, может, как Антей, обрести новые силы, прикоснувшись к земле Востока» [1. С. 122]. Гоген называет Таити «варварством», которое для него – «омоложение» [1. С. 165]: «Да, дикари многому научили старого цивилизованного человека, многому научили его эти невежды – науке жить и искусству быть счастливым» [1. С. 430]. Синтез европейской и таитянской культур как омоложение и освобождение от «извращенности, дремлющей на дне всех душ, порожденных упадочной цивилизацией» [1. С. 370], является основной творческой задачей мастера, начиная с 1890-х годов.

Однако мастер отмечает нелепость соединения европейской цивилизации и таитянской культуры в своих письмах и статьях по поводу попыток колониального правительства «облагородить» варварство Таити: «Жизнь в Папезте вскоре стала мне в тягость. Это была Европа – Европа, от которой я думал избавиться, - еще ухудшенная колониальным снобизмом, ребяческим и до карикатурности нелепым подражательством. Не за этим приехал я так издалека» [1. С. 344].

Таким образом, контрастное соединение светской европейской одежды и официальной таитянской можно проинтерпретировать как визуализацию нелепости попытки колониальных властей внешне соединить (поскольку речь идет только об одежде) европейскую цивилизацию и таитянскую культуру, а «целостный образ» - как представителя колониальной власти.

Важно отметить характер взаимодействия фигуры, соединяющей в себе элементы европейской цивилизации и таитянской культуры, с фоном, представляющим Таити в качестве плодородной и самобытной земли. Фигура доминирует над фоном и никак не взаимодействует с ним, только через сходство одного элемента одежды. Таким образом, соединение фигуры и фона тоже носит внешний характер – между ними не происходит никакого

содержательного взаимодействия, они существуют словно сами по себе, хотя и связаны иерархической структурой доминирующего и подчиненного элементов. Фон предстает в качестве заднего плана для портрета фигуры, уточняющего деталь одежды, а не в качестве равноправного действующего лица, создающего характеристику портретируемого.

Всю правую сферу, таким образом, можно назвать портретом представителя колониальной власти на фоне природы Таити, где фон лишь поясняет деталь одежды (штаны и пояс). Однако целостная характеристика портретируемого не складывается без сопоставления с персонажем левой сферы.

После завершения интерпретации отдельного элемента исследователь, направляемый произведением, обращается к **формализации**, которая позволяет закрепить полученные качества в некие свойства, формирующие понятие этого элемента как целостности.

Итак, центральный персонаж правой части работы и основной персонаж всего изображения обладает следующими основными качествами: 1) доминирует над фоном, который поясняет лишь деталь его одежды; 2) изображает человека, но с телосложением, напоминающим обезьяну; 3) визуализирует нелепость внешнего поверхностного соединения европейской цивилизации и таитянской культуры со стороны колониальных властей; 4) изображает представителя колониальных властей Таити; 5) должен быть сопоставлен с персонажем, занимающим левую сферу изображения. Затем процесс взаимосвязывания переходит на новый этап в соответствии с логикой произведения, где исследователь вновь использует идеализацию, интерпретацию и формализацию.

2. Связывание главного персонажа с фигурой левой сферы акцентировано еще на материальном уровне и может быть проведено исследователем с помощью метода аналогии, где в качестве сопоставимых объектов будут выступать главный персонаж правой сферы (объект А) и основной персонаж левой сферы изображения (объект В).

Объект А обладает следующими качествами: N1 – изображение человеческой фигуры во фраке; N2 – акцентирован профиль; N3 – на голове выделена полудлинная прическа треугольной формы; N4 – есть элементы обезьяны (телосложение, стопа); N5 – является представителем колониальной таитянской власти.

Объект В обладает следующими качествами: N1 – изображение человеческой фигуры во фраке; N2 – акцентирован профиль; N3 – на голове выделена полудлинная прическа той же формы, что и у объекта А; N4 – присутствуют черты обезьяны (профиль, рука).

Таким образом, объекты А и В имеют четыре одинаковых признака, что позволяет сделать вывод об их сходстве и перенести дополнительный признак N5 с объекта А перенести на объект В, то есть «фрагментарный образ» тоже изображение представителя колониальной власти на Таити.

Таким образом, основной персонаж левой сферы раскрывает следующие качества представителя колониальной власти Таити. От человеческого облика у него остались лишь внешние фрагментарные атрибуты, такие как элементы фрака (передняя часть с жилетом и фалдой), часть цепочки для часов, человеческая прическа и ухо, лишь общее впечатление человеческого облика, вернее, части облика, ведь фигура даже не обладает целостностью. Кроме того, мотив превращения, оборачивания, который несут в себе фигура на плече и надпись, вместе с незаконченностью и фрагментарностью облика говорят о незавершенности процесса превращения. Сопоставление с персонажем правой сферы дает направленность этого процесса – превращение из человека в обезьяну. Причем результат этого процесса представляет собой надпись, когда слово «tagot» выступает в значении «обезьяна». «Обезьяна Гваделупы» – надпись на человекоподобном «мешке», вместе они служат выражением сути происходящего с представителем колониальной власти. Однако остается непонятной причина такого превращения. Возможно, это объяснит надпись.

Второе значение слова «tagot» – «сокровище». И если с этой точки зрения посмотреть на человекоподобную фигуру на плече, то она представляется как человек, превращающийся в вещь (мешок) с надписью «Сокровище Гваделупы». Владелец и обладатель этого мешка – представитель колониальной власти Таити, для которого не имеет особого значения, человек это или вещь, для него это просто ноша, перекинутая через плечо и обладающая качеством сокровища. Причем сокровища в значении дорогой вещи, вещи, способной обогатить.

Таким образом, можно предположить, что представитель колониальной власти теряет человеческий облик, превращаясь в обезьяну, потому что относится к одушевленному как к вещам, способствующим его обогащению.

Тем не менее, остается непонятным значение второй части фразы, указывающей на конкретное географическое место – Гваделупа, а также активная обращенность этого персонажа в правую сферу изображения. Сама фигура имеет наклон вправо, а человекоподобная фигура на плече просто вторгается в правую сферу головой и кулаком, что придает довольно агрессивный характер взаимодействию двух сфер со стороны левой сферы. Очевидно, что все вопросы снимет сопоставление двух сфер изображения – именно таким образом произведение направляет основное внимание исследователя на третий этап взаимосвязи элементов работы.

3. Связывание двух сфер изображения, в которых главные элементы подобны, может быть проведено с помощью аналогии, где левая сфера будет выступать в качестве объекта А, а правая сфера – в качестве объекта В.

Объект А обладает следующими качествами: N1 – является вертикальной половиной изображения, где форма доминирует над фоном; N2 – главный персонаж – представитель колониальной власти Таити; N3 – главный персонаж обладает признаками человека и обезьяны; N4 – кроме главного персонажа, есть второстепенный целостный элемент, состоящий из двух элементов – живого и неживого; N5 – второстепенный элемент выполняет пояснительную функцию по отношению к главному персонажу; N6 – главный персонаж никак не относится к тому, что происходит внутри второстепенного элемента; N7 – второстепенный элемент имеет статус «сокровища»; N8 – главный персонаж имеет статус обладателя «сокровища»; N9 – «сокровище» есть нечто одушевленное, превращающееся в вещь; N10 – главный персонаж, обогащаясь за счет превращения одушевленного в вещь, теряет человеческий облик.

Объект В обладает следующими свойствами: N1 – является вертикальной половиной изображения, в которой форма доминирует над фоном; N2 – главный персонаж – представитель колониальной власти Таити; N3 – главный персонаж обладает признаками человека и обезьяны; N4 – кроме главного персонажа, есть второстепенный целостный элемент, состоящий из двух элементов – живого и неживого (фон); N5 – второстепенный элемент выполняет пояснительную функцию по отношению к главному персонажу; N6 – главный персонаж никак не относится к тому, что происходит внутри второстепенного элемента.

Из вышеизложенного можно сделать вывод, что данные объекты сходны по шести признакам. Так как первый объект имеет еще четыре дополнительных признака, необходимо убедиться в существовании сходных признаков. Все они представляют основные формальные элементы и их формальные связи, то есть дают представление о формальной системе организации обеих сфер изображения, что имеет весьма существенное значение.

Вывод по аналогии заключает сходство двух сфер по шести существенным признакам и позволяет дополнительные признаки левой сферы перенести на правую: 1) второстепенный элемент правой сферы тоже имеет статус «сокровища» - фон, представляющий плодородную Природу Таити, имеет статус сокровища; 2) главный персонаж правой сферы тоже имеет статус обладателя «сокровища»; 3) «сокровищем» для главного персонажа является нечто одушевленное, превращающееся в вещь, - живая природа Таити превращается в неживое, в вещь, которой владеет и за счет которой богатеет главный персонаж; 4) главный персонаж, обогащаясь за счет превращения одушевленного в вещь, теряет человеческий облик.

Все перенесенные признаки носят интерпретационный характер. Они расширяют содержание правой сферы изображения, дополняют некоторые фрагменты (например, характер связи главного персонажа и фона). Однако структурные изменения не происходят.

В данном случае после проведения аналогии произведение направляет исследователя не к методам идеализации и интерпретации, а, прежде всего, к **методу формализации**, который позволяет структурировать полученную целостную картину происходящего в двух сферах.

Две части изображения после проведения аналогии складываются в единую сцену, где правая часть представляет собой целостную структуру этой сцены, а левая - ее фрагментарное содержательное наполнение. Фактически одна часть является формальной моделью, а вторая ее интерпретацией не полной, конечно, ведь основные содержательные моменты уже есть в правой части, но левая во многом их дополняет и объясняет.

Две части, таким образом, дополняют друг друга до целого, но не равнозначны, так как основную структуру целостно задает правая часть, представленная в виде портретного жанра. Вторая (левая) часть лишь содержательный фрагмент первой, вынесенный за ее пределы и активно стремящийся обратно, она несет в себе основной карикатурный прием – обличительное сравнение, мотив превращения человека в обезьяну, основа которого заложена в игре смыслов слова «magot».

Теперь исследователю необходимо дать **интерпретацию** полученной формальной модели, чтобы наполнить эту форму конкретным содержанием произведения.

Итак, главный персонаж, изображенный в качестве портретируемого - представитель колониальной власти Таити приобретает кличку «Обезьяна Гваделупы». Если обратить внимание на портретные черты, которые отмечают все исследователи творчества Гогена, можно уточнить данное изображение как карикатурный портрет губернатора Таити Лакаскада. Географическое название «Гваделупа» указывает на родину губернатора - остров Гваделупа, основным населением которого были негры. Из писем Гогена известно, что о происхождении губернатора знали все и что оно имело для самого Гогена значение неотъемлемой характеристики Лакаскада. Гоген, упоминая о нем в письмах, всегда называл его «негр Лакаскад», несмотря на то, что Лакаскад был французом. Таким образом, данное изображение является карикатурным портретом Лакаскада, что доказывает не только сходство, но и надпись, содержащая название острова, на котором он родился.

В произведении губернатор представлен теряющим человеческий облик из-за отношения к одушевленной природе Таити как к средству обогащения. Нужно сказать, что подобное мнение о губернаторе было распространено в то время в Папеекте. И эта карикатура имела весьма актуальное значение для жителей таитянских колоний: «...Наше терпение истощается, мы достаточно пострадали. Очень остроумно заметил один из наших друзей: пальмовый жук, гусеницы, тараканы, осы, крысы, мыши, наводнения, цунами, ураганы и циклопы – эти

бедствия посещают нас не каждый год, тогда как дурное управление – беда повседневная, которая грозит разорить колонию и в конечном счете совсем уморить нас несчастных» [2. С. 113].

Но кроме потери человеческого облика из-за превращения живого, одушевленного в вещь, способную обогащать, изображение обладает еще одной характеристикой – внешним соединением европейской цивилизации и таитянской культуры. Соединив, таким образом, вместе эти две основные характеристики, можно сделать вывод, что Гоген вложил в эту карикатуру глубокий личностный смысл.

Проблема лишь внешнего соединения европейской цивилизации и таитянской культуры волновала художника на протяжении всей его жизни на Таити. Тогда как целью его творчества был содержательный синтез, не умерщвляющий обе стороны, а дающий новую жизнь. Особенно мучило художника его социальное положение на Таити, где он, считавший себя большим художником, должен был просить милости у потерявших человеческий облик власть имущих: «...Я не мог отделаться от чувства стыда при мысли, что собираюсь просить милости у столь жалкой и презренной личности. (Почему мы должны зависеть от презренных личностей?)» [2. С. 86], которые, прикрываясь намерениями «облагородить» дикарей, лишь наживались на их открытом для каждого природном рае и губили его: «...Таитянская земля становится французской, и мало-помалу все прежнее положение вещей исчезнет. Наши миссионеры уже принесли сюда много протестантского лицемерия и уничтожили какую-то долю поэзии» [2. С. 133].

Таким образом, в данной работе Поль Гоген выразил свое личное мнение о конкретном человеке, который занимается лишь внешним соединением европейской цивилизации с таитянской культурой с одной лишь целью – обогатиться за счет второй. Такой человек достоин лишь клички «Обезьяна из Гваделупы», поскольку полностью теряет человеческий облик в глазах художника.

Итак, целостный художественный образ иконического статуса – карикатурный портрет губернатора Таити Лакаскада, представляющий его истинный облик «Обезьяны из Гваделупы», которая, демонстрируя нелепую попытку внешнего, поверхностного соединения европейской цивилизации и таитянской культуры в элементах своей одежды, на самом деле имеет одну цель – обогащение за счет Таити. Подобное поведение губернатора Лакаскада и привело к потере им человеческого качества в глазах жителей колоний и, прежде всего, самого Поля Гогена.

В результате иконографического анализа диалог исследователя и произведения пришел к своему логическому завершению – формированию целостного художественного образа иконического статуса, который обладает качеством завершенности. В данном случае, очевидно, что основные элементы изображения наполнены глубоким актуально-историческим и личностным содержанием, что требует от исследователя и зрителя соответствующей осведомленности о подробностях жизни Гогена на Таити, о его отношениях с губернатором Лакаскадом, о двойном переводе французского слова «magot».

Иконографическое исследование показало, что произведение репрезентирует основные творческие методы Гогена, используемые на данном этапе творчества, эти же методы характерны и для его «серьезных» живописных работ. Одним из основных является композиционное деление изображения на две взаимодействующие и дополняющие друг друга до целого части, одна из которых решается крупными фрагментарными фигурами, а другая – целостными фигурами меньшего размера. Соотношение этих частей чаще всего построено на сопоставлении характерных элементов – ракурсов («Кафе в Арле», 1888), профилей («Ее зовут Вайраумати», 1892), контрастных цветов и тонов («Видение после проповеди», 1888). Этот прием был выработан художником в первый самостоятельный период творчества в Понт-Авене и Арле, и также использовался им в сложных сюжетных работах первого таитянского периода. Наличие этих черт в карикатурном произведении доказывает принадлежность данного произведения к творчеству Поля Гогена, а именно к периоду первого пребывания на Таити.

Иконографический анализ также доказал наличие глубокого содержания в карикатурной работе. При создании этого произведения Гоген выступал именно как великий мастер, продолжая решать основную проблему своего творчества – проблему поиска возможностей содержательного синтеза Запада и Востока. Этот вывод позволяет рассматривать карикатурное наследие Гогена как необходимую часть творчества художника.

Таким образом, раскрытие понятия иконографии как очерчивание образа в русле диалоговой концепции художественного образа действительно позволяет определить, очертить, ограничить, описать произведение как графический текст – вещественного документа, свидетельствующего о процессе и качестве своего создания. Результатом такого иконографического исследования становится целостный художественный образ иконического статуса, способный атрибутировать произведение, то есть ввести его в контекст творчества автора и проникнуть в содержательную глубину произведения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гоген П. Ноа-Ноа. Письма. Эссе. Статьи / П. Гоген. - СПб.: Азбука-классика, 2001. – 703 с.
2. Даниельссон, Б. Гоген в Полинезии / Б. Даниельссон. - М.: Искусство, 1969. - 358 с.
3. Жуковский, В.И. Теория изобразительного искусства: лекции. Ч. I / В.И. Жуковский. - Красноярск: КГУ, 2004. - 170 с.

4. Жуковский, В.И. Пропозиции теории изобразительного искусства: Учеб. пособие / В.И. Жуковский, Н.П. Копцева. - Красноярск: КГУ, 2004. - 266 с.
5. Кочик, О.Я. Мир Гогена / О.Я. Кочик. - М.: Искусство, 1991. - 311 с.
6. Панофский, Э. Смысл и толкование изобразительного искусства / Э.Панофский. - СПб.: Академич. проект, 1999. - 394 с.