

ПЕРЕХОД С МАТЕРИАЛЬНОГО В ИНДЕКСНЫЙ СТАТУС ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА ПОРТРЕТНОГО ЖИВОПИСНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА

В данное время искусствоведение не обладает достаточным основанием объяснить специфику перехода с материального в индексный статус художественного образа произведения изобразительного искусства. То есть однозначно ответить на вопросы: в какой момент зрителю становится понятным, что он наблюдает не красочные смеси поверхности холста, а видит силуэт мудрого старика или любуется изящными линиями рук балерины? как в процессе общения с произведением-вещью открывается «чудо» перехода из сгустков краски в нечто иллюзорно-вещественное и достоверное? к какому качественному изменению приводит игровой диалог зрителя с произведением в пространстве построения художественного образа? Иными словами, каким образом сгусток краски «вдруг» становится глазом, лбом, прической, кофточкой? Это очень не простые вопросы и требуют серьезного теоретического обоснования. Неверно думать, что зритель способен самостоятельно понять суть того или иного произведения искусства. Например, в искусствоведческой литературе часто разговор о содержании того или иного портретного произведения сводится к его конкретно-историческому содержанию и закрывает от зрителя возможность увидеть в портрете нечто большее. Это ошибочное мнение вообще освобождает от проблемы исследования. «Чудо» произведения искусства и заключается в его способности помочь зрителю постепенно увидеть преобразование сгустков краски красочной поверхности в некие иллюзорные вещи, последовательно увлекая на построение целостного художественного образа. В связи с этим целью данного исследования станет анализ сферы перехода в пространстве художественного образа. И именно того «момента», когда в процессе общения произведения и зрителя осуществляется переход с материального в индексный уровень (преобразование материального в нечто иллюзорное и достоверное). Для реализации данной цели необходимо решить ряд задач:

- определить содержание понятия «переход» как категории теории изобразительного искусства;
- раскрыть специфику «перехода» на каждом этапе формирования художественного образа - в материальном статусе, в переходе с материального в индексный статус, в индексном статусе.

На каждом этапе рассмотрения потребуется введение концептуально важных понятий. Объектом исследования станет живописное портретное произведение-вещь, которое носит имя «Девочка с персиками», созданного Валентином Александровичем Серовым (рис. 1).

Понятие «переход»

Содержание понятия «переход» образовано от приставки «пере-» и слова «ход», и в их сочетании может образовывать как глагол, так и существительное.

Слово «ход»:

в значении глагола - раскрывается как движение в каком-либо направлении; развитие, развёртывание чего-то; продуманное действие, поступок; имеющее определённую цель; побуждение двигаться быстрее, во время чего-нибудь, в процессе протекания чего-нибудь.

* © Ю.С. Безгодова, Красноярский государственный университет, 2006.

в значении существительного – место, через которое входят куда–нибудь; доступ к чему–нибудь, возможность достижения чего–нибудь; место достижения одного с другим.

Приставка «пере-»:

употребляется с глаголом в значении - направления действия через что–нибудь; осуществления действия заново; преодоления, изменения направленности; заполнения действием какого–нибудь отрезка времени, интенсивности действия;

употребляется с существительными в значении - нахождения в пространстве или в промежутке, в пересечении чего–нибудь.

Таким образом, содержание понятия «переход» одновременно обозначается и как некое пространство (место), в котором происходит пересечение, преодоление, достижение, и как совершение целенаправленного во времени действия, изменяющего при определенных обстоятельствах свое направление. Иными словами, слово «ход» обозначает действие по отношению к чему-либо (кому-либо) в протяженном временном пространстве, возникающее (при усилении) в качестве ответа или предполагающее ответный ход-действие. А приставка «пере» усиливает значение глагола и наделяет его качественной характеристикой (пересечение с чем-либо, преодоление чего-либо). Такое подробное рассмотрение содержания понятия «переход» потребовалось для того, чтобы объяснить сложность «чуда» перехода в пространстве общения зрителя и произведения-вещи.

Во-первых, вначале необходимо определить границы «перехода» в пространстве общения зрителя и произведения-вещи. До еще какого-либо процесса отношения, свойства зрителя и произведения-вещи не проявлены, скрыты, неопределенны и относительно локализованы друг от друга. Зритель в качестве некоего субъекта с некими характерными особенностями и произведение-вещь как некий габаритный объект предстают друг перед другом относительно самостоятельными и независимыми. С другой стороны, желание зрителя понять суть произведения и желание некоего красочного слоя произведения представить суть своего красочного содержания, побуждают выйти на границу построения некоего общего, где будут сняты грани «человеческого» и «нечеловеческого», естественного и неестественного и где возможен диалог двух противоположностей. Желание оборачивается готовностью человека надеть маску «зрителя - наблюдателя», то есть выйти за грань обыденного мира и войти в процесс познания красочного содержания произведения-вещи, а желание произведения - стать актуальным для зрителя и увлечь его в пространство познания. Обоюдное стремление оборачивается началом вступления на границу познания свойств друг друга, становится началом для совместного построения некоего совместного пространства, где будут сняты условности и произойдет «чудо» общения. Тем самым можно зафиксировать границы пространства «перехода» как выход на границу общения двух взаиможелающих познания сторон – зрителя в качестве «наблюдателя» и произведения-вещи в качестве скрытой красочной сущности. Функциональные границы пространства «перехода» определяются, с одной стороны, стремлением самоутверждения свойств зрителя в качестве наблюдателя, с другой, стремлением произведения в качестве предмета реальности показаться в его единичности и красочной неповторимости. То есть, *значение «перехода» может быть понято в аспекте границы - как способ кристаллизации свойств в качестве наблюдателя и произведения в качестве актуальной вещи на границе вступления в пространство субъект-объектного отношения.* Качество «перехода» раскрывается только на границе вступления в пространство диалога двух взаиможелающих отношения сторон.

Во-вторых, познавательный процесс начинается с репрезентации материальных характеристик: непосредственное общение зрителя с красочной массой живописных мазков поверхности холста. На этом уровне происходит первое «чудо» общения - вышедшие на границу пространства отношения становятся на опасную и одновременно «соблазняющую» возможность вступления в диалог общения «с иным», как со « своим». Если сравнить с этимологическим значением, то понятие «переход» раскрывается именно в значении «невидимой» границы, которая одновременно и побуждает к действию и обладает свойством удерживать от растворения без остатка. С одной стороны, зритель раздваивает свою суть на того, кто остается собственно зрителем, и на того, кто входит в процесс общения произведения. С другой стороны, произведение-вещь раздваивает себя на то, что остается предметом реальности, висющим на стене, и на то, что вступает в отношение со зрителем. Нечто материальное, физическое начинает всеми своими свойствами проявляться в процессе общения со зрителем из неодушевленного конструкта в некий анимистический живой организм, способный самостоятельно вести диалог. Анимизм является качественной характеристикой в пространстве общения зрителя и произведения-вещи, в котором «оживают» друг для друга свойства зрителя, вышедшего на границу построения отношения с произведением-вещью, и свойства самого произведения, потенциально открывающего глубину своей сути. Анимизм (как некое священнодействие) позволяет открыть друг для друга в пространстве отношения иные качества и становится зрителю в качестве «собеседника» и произведению в качестве «открытости». Анимизм становится результатом взаимодействующих сторон в пространстве общения, позволяющим перейти из «субъект-объектного» отношения в «субъект-субъектное». Общение зрителя и произведения-вещи, определяемое как «искусственное» до вступления в отношение, становится, преобразуется в «естественное». Например, единая недифференцируемая красочная поверхность холста постепенно открывается в процессе общения со зрителем сначала то в определенные красочные фор-

мы и фон, то становится некими знаками, показывая иллюзорные формы цветных тел. Зритель, постепенно осваивая красочную форму холста, в пространстве общения становится то зрителем-наблюдателем, то зрителем – собеседником. Тем самым непосредственное отношение зрителя и произведения-вещи становится опосредованным, вынуждающим обе стороны отношения совершать некие *ходы-действия*, дабы познать свойства противоположности и кристаллизовать свои. Совершение определенных ходов как целенаправленных для познания действий, открывает суть процесса «перехода». С одной стороны, те свойства, которые остались за гранью отношения, становятся ответственны за кристаллизацию собственно присущих человеку (вещи) свойств как суть противоположных. С другой стороны, те свойства, которые вошли в пространство отношения, становятся ответственны за максимальное растворение этих свойств и за приведение их в единство, новообразование. Поэтому *понятие «переход» раскрывает свое истинное содержание только в пространстве взаимоотношения зрителя и произведения-вещи как процесс осваивания свойств друг друга, как уникальная возможность общения с «иным» как со «своим», процесс совершения определенных ходов, целенаправленных на познание, где открывается «чудо» перехода из одного качества в другое, слияние и переход двух противоположностей в нечто третье, не тождественное, но снимающее в себе свойства каждого.*

В-третьих, кристаллизация свойств «своего» и «иного» на границе взаимоотношения приводит к результату - образованию нового художественного образа, снимающего в своем содержании качества обеих сторон отношения, но не тождественным свойствам по отдельности ни к свойствам зрителя, ни произведения-вещи. То есть на границе пространства диалога-отношения свойства взаимопознающих получают свою видимость и качество становится иным, превращается в другое. Другими словами, покуда длится диалог, оба участника постоянно находятся в состоянии «переживания» границы – растворение своих свойств в другом и обретение качеств другого, то есть изменения в процессе конструирования художественного образа. Таким образом, *значением понятия «переход» становится обязательное изменение, приведение к качественному изменению облика того, кто входит в пространство перехода, изменения материальной красочной поверхности произведения и зрителя в процессе построения художественного образа.* «Переход» из красочных форм в иллюзорно-цветные вещи и затем в индексные значения этих вещей, «переход» из собственно обычно человеческих качеств в зрительские в качестве наблюдателя, а затем собеседника. «Переход» и становится основным условием, правилом и целью для каждого желающего измениться.

Определив содержательные характеристики понятия «переход», можно перейти к непосредственному рассмотрению заданной темы на объекте исследования произведения «Девочка с персиками», последовательно выясняя на каждом уровне обеспечивающие этот переход средства.

Материальный статус художественного образа портретного произведения представляет собой вещественную красочную поверхность, составленную из множества недифференцируемых красочных форм. То есть это поверхность, покрытая слоем краски, которую наблюдает зритель. Но зритель может увидеть, что красочная поверхность не однородна, а состоит из тесного взаимодействия непрозрачных, полупрозрачных и прозрачных «элементарных» и «обобщенных» красочных смесей. Понятие «элементарных» красочных смесей раскрывается как стремление четко очертить свои границы и выступить относительно самостоятельными красочными формами в ясных и линейных контурах. Понятие «обобщенных» красочных смесей вбирает в себя стремление быть принципиально больше, чем «единичные» краскоформы, стремление размыть границы формы своего красочного содержания, стремление позволять нижележащим слоям проглядывать сквозь себя и соучаствовать в единстве красочного пятна. Покуда длится процесс общения, красочные смеси «начинают» вести сложнейшую игру со зрителем: те красочные смеси, которые вначале выступали как четко очерченные, ясные, линейные, во взаимодействии с живописными пятнами начинают терять свои четкие контуры. И наоборот, смутные, глубинные красочные смеси во взаимодействии с очерченными красочными формами обретают качество определенности и устойчивости. В начале построения пространства художественного образа, красочный слой произведения в диалоге со зрителем-наблюдателем постепенно начинает разъединяться на отдельные группы геометрически линейных, плоскостных, ясных краскоформ, обращая внимание на свои формы и контуры, и одновременно объединяться и сливаться в группы живописных, глубинных, слитных мазков, демонстрируя свое красочное наполнение, прежде своих очертаний, тем самым приводя всю красочную поверхность в динамическое состояние. В качестве примера может выступить взаимодействие линейно-живописных краскоформ материального статуса художественного образа, расположенных в верхней левой части красочного слоя произведения (рис.2а). Или, подобно взаимодействующие плоскостно-глубинные красочные смеси, расположенные в правой части поверхности холста (рис.2б) и, множественно-слитные в средней его части (рис.2в).

Материальный статус художественного образа структурирован таким образом, что каждая краскоформа находится на *границе перехода из одного состояния в другое, демонстрируя зрителю то свои четкие и ясные контуры мазков, то растворение этих видимых границ в живописных пятнах.*

Состояние динамического перехода красочных смесей, которые ввязываются в различные формы и конфигурации, всё больше начинают увлекать зрителя в пространство перехода, где потенциальное стремление единства красочных смесей преобразуется в диалоге со зрителем из нечего реально-достоверного в нечто

иллюзорно-вещественное и достоверное. Иными словами, как только произошло знакомство с внешними (весными) характеристиками красочного слоя, художественные смеси предлагают совершить зрителю следующий ход и увидеть иллюзорное «чудо» цветного пространства.

Переход с материального в индексный статус художественного образа

Формирование индексного статуса художественного образа происходит на фундаменте красочных форм материального статуса, где союз «единичных» и «обобщенных» краскоформ стремится обрести качество нового иллюзорно-цветного единства, стать «единичными» цветными частями портретного образа. Другими словами, индексный уровень художественного образа есть изображение «иллюзорно-вещественных тел», на которые указуют как знаки абстрактные и предметные цвета. Прежде чем говорить о том как «абстрактные» и «предметные» цвета моделируют «иллюзорно-вещественные тела», необходимо развести эти понятия.

«Абстрактный цвет» - это чисто теоретическое понятие, существующее для обозначения таких цветов, которые не имеют никакого отношения к предметам внешнего мира, не связаны с предметами. Они не подвергаются никакому возможному изображению и даже при желании их не увидеть в окружающей действительности. Абстрактные цвета связаны с изображенными тонами и существуют исключительно как знак на вещественной поверхности, то есть указывают собой на присутствие нечто абстрактного и нереального.

«Предметные цвета» - это, наоборот, всевозможные цвета предметов окружающего нас мира. То есть «предметный цвет» - это цвета, которые мы помним и различаем повсюду. Они способствуют умению различать конкретные предметы, вещи, независимо от условий восприятия.

«Иллюзорно-вещественные цвета» - возникают на уровне индексного статуса художественного образа произведения в качестве цветового свойства иллюзорной вещи. Это синтез «абстрактных» и «предметных» цветов, образующих структуру той или иной иллюзорной вещи. Одновременно с этим «иллюзорно-вещественные цвета» это и знаковое качество, указывающее стремление либо в сторону абстрактного цвета, либо в сторону предметного цвета, либо в сторону их гармонического равновесия.

В связи с этим необходимо продолжить исследование формирования индексного уровня художественного образа произведения и проследить, как краскоформы красочной поверхности в пространстве общения со зрителем иллюзорно создают портретный художественный образ (рис. 1):

- множество плотных форм темного цвета, образующих предметно различные конфигурации, и светлые разбросанные абстрактные пятна в иллюзорном пространстве художественного образа во взаимодействии становятся изображением пышной копны темных коротких волос, освещенных солнечным светом;
- мягкая контурная линия на границе взаимодействия с темными цветоформами очерчивает красивый овал лица, высокий открытый лоб и кончик уха изображенной девочки, а небольшие абстрактные оттенки розового иллюзорно подчеркивают румянец юности, открывая в диалоге со зрителем вещественный организм как «полный жизни»;
- два широких изогнутых темных контура на фоне абстрактного пятна светло-розового оттенка отчетливо указывают на чуть приподнятые объемные дуги черных бровей, иллюзорно говоря о некой заинтересованности в изображенном лице;
- ясные замкнутые овальные формы, пропорционально заключающие в себя динамическое взаимодействие черного и белого абстрактных пятен, кристаллизуют абрис миндалевидных глаз с внимательным, сосредоточенным, открытым в пространство зрителя, искушающим взглядом юного лица;
- тонкий, плавный отчетливый контур высвечен всполохами абстрактных светлых пятен, в союзе вырисовывая изображение иллюзорно-вещественных мягких округлых очертаний носа;
- плавная мягкая темного коричневого тона линия подчиняет своей предметностью сверху и снизу абстрактные пятна красного оттенка, тонко очерчивая в иллюзорном пространстве плоть молодых губ;
- цветовое содержание иллюзорной вещи, выступающей на индексном уровне изображением «розовой кофточки», с одной стороны, стремится предельно и ясно кристаллизовать свои контурные формы, но, при приближении становится невозможным выделить хоть одну линейную границу цветной вещи. Кажущееся единство распадается на абстрактное множество оттенков розового, желтого, белого, побуждая к активному взаимодействию линейно-контурных границ становится округлыми, плавными, размытыми, подвижными;
- такая сложно составленная иллюзорно-цветная вещь, как «нагрудный декоративный бант», с одной стороны, стремится предельно ясно продемонстрировать свою уникальность на фоне абстрактного множества розового, с другой, ее замкнутый контур нарушен стремлением абстрактного цвета найти свои предметные формы;
- предметный коричневый цвет в иллюзорном пространстве диктует максимально точно продемонстрировать положение иллюзорно представленных «кистей рук, удерживающих персик», в то время как абстрактные светлые пятна стремятся изнутри изображенной иллюзорной вещи высветить мягкость изгибов пальцев, показать их юную красоту;
- мягкие границы форм иллюзорно-цветных вещей «зрелых плодов персика», острые границы предметов «кленовых осенних листьев» и плоская замкнутая форма «столового металлического ножа» не

совпадают с границами своих цветовых пятен. Красочный слой разложен на бесчисленное абстрактное множество оттенков. Тем самым на границе взаимодействия предметных границ и абстрактных цветов цветные вещи иллюзорно находятся в активном взаимодействии, приводящем в подвижность.

Таким образом, на втором этапе общения зрителя с портретным произведением можно зафиксировать несколько положений:

во-первых, в процессе перехода с материального на индексный уровень художественного образа «единичные» и «обобщенные» краскоформы красочной поверхности преобразовались в иллюзорно-вещественные цветные элементы портретируемой, индексно указывая на их единичность и уникальную неповторимость среди всего множества других произведенных портретов;

во-вторых, структура каждой иллюзорно цветной вещи формируется на границе динамической поддержки абстрактного и предметного цветов, приводящей их к гармоническому синтезу (например, иллюзорному изображению юного лица с румянцем). Иными словами, только на границе взаимодействия абстрактных и предметных цветов происходит знаковое определение конкретных иллюзорных вещественных элементов. Каждый иллюзорно цветной элемент одновременно стремится обладать качеством «абстрактности» и «предметности»;

в-третьих, краскоформы красочной поверхности в художественном пространстве удивительным образом преобразуются и позволяют продемонстрировать процесс формирования иллюзорно-цветных вещей на границе взаимодействия абстрактных и предметных цветов. Иллюзорно-вещественные тела наделяют друг друга качественной характеристикой, отдельно указывая на внимательный взгляд миндалевидных глаз, приподнятые в иллюзорном пространстве общения со зрителем брови, спокойно сложенные кисти рук;

в-четвертых, сформированные иллюзорно-цветные вещи динамическим синтезом «абстрактных» и «предметных» цветов начинают увлекать зрителя на поиск индексного значения каждой иллюзорно-цветной единичной вещи, где открывается «чудо» общения зрителя с произведением-вещью как собеседником, где и зритель и произведение переходят на уровень собеседования друг с другом как со «своим». И здесь опять понадобится введение концептуально важного понятия – понятия «индекс».

Понятие «индекс»

Индекс – это присущее свойство иллюзорно-цветной вещи становится в пространстве художественного образа знаком изображенной вещи действительности. Индекс как знак соединяет, сливает в себе две противоположных направленности иллюзорно-цветной вещи – явиться корректным представителем вещи реальности или ее части и одновременно указать на неповторимое, уникальное значение изображенной вещи. Индексный уровень художественного образа приводит стремление иллюзорно-цветных тел (образуемых в союзе «абстрактных» и «предметных» цветов) становится в единстве формы и цвета:

- «*означающим*», указывающим на себя как на конкретный предмет, с присущими только ему формой и цветом, и «*означаемым*», становящимся подобием предметного содержания, но не тождественным его предметной характеристике;
- «*весного*», указующим на вполне определенную форму, протяженность, плотность, непроницаемость, и «*вещего*», открывающим только аналогию цветового содержания;
- «*достоверного*» для правдивого восприятия и «*иллюзорно-вещественного*», недоступного прямому освоению;
- «*поверхностного*», того, что реально *присутствует* на фундаменте красочной поверхности, и одновременно «*глубинного*», того, что в данный момент *отсутствует*.

Процесс кристаллизации индексного значения есть не что иное, как процесс рекристаллизации в пространстве художественного образа качеств зрителя и произведения-вещи. Индексное содержание каждый раз независимо от конкретного, уникального, происходящего «здесь и сейчас» игрового отношения, а потому, индекс есть результат, художественный знак этого отношения, снимающий в своем содержании обоюдное стремление «узнавания» и «означивания» свойств друг друга. Двусторонняя природа индексного знака, становясь в единство означаемого и означающего, соединяет в себе качественные характеристики зрителя как субъекта с его умением интегрировать (различать и узнавать) индексные знаки и произведения как субъекта с его «увлечением» и «заражением» на познание иллюзорно-вещественного цветового содержания. Тем самым в процессе построения индексного уровня художественного образа между зрителем и произведением-вещью происходит еще одно «чудо» – переход к изменению от субъект-объектного к субъект-субъектному игровому отношению, к освоению, упорядочиванию свойств друг друга; переход от наблюдения к собеседованию, от закрытости к открытости субъектного содержания. На индексном уровне происходит переход только к «узнаванию», сближению, определению, означиванию качественных характеристик зрителя-собеседника и произведения-в-открытости. Здесь не происходит толкование сути, а только узнавание, которое ведет к изменению, подобно тому, как при соотнесении иллюзорных вещей с предметами первой природы оказывается, что их содержание больше (не тождественно содержанию объектам первой природы).

Индексная знаковая аналогия вещественной цветоформы помогает зрителю вступить в отношение и увлекает в процесс поиска своего, неповторимого индексного содержания, а потому индекс – это *каждый раз новый художественный образ*, побуждающий в процесс познания иллюзорного содержания и разделяющий

этот процесс от всего иного, погружающий в конструкт своего образа. Иллюзорно-вещественно вещающая цветоформа – это новое качество, рождающее и кристаллизующее в пространстве художественного образа свое, неповторимое, самостоятельное, *единичное индексное значение*. Тем самым индекс в пространстве построения художественного образа индексного значения произведения-вещи – есть некий *разделитель* (в единстве формы и цвета, знака и значения) себя от всех иных, от всех соседних индексных знаков; иллюзорно демонстрируя свою неповторимость и обособленность среди других, увлекая в процесс изменения.

Теперь необходимо перейти непосредственно в сферу рассмотрения индексного уровня художественного портретного образа, посмотреть, каким образом создается индексное означивание портретного содержания.

Индексные знаки различаются, так как каждый содержит в себе разную меру «абстрактного» и «предметного» цвета. Каждый индекс наделен своим уникальным цветом и формой. Есть «*единичные*» индексы, которые в процессе отношения зрителя с произведением-вещью выказывают стремление ограничить, замкнуть цветовую форму контуром, четкой линией. Есть «*обобщенные*» индексы, цель которых – стремление более размыть свои границы, слиться в единство на основе общего тонового звучания красочного слоя. Взаимодействие «единичных» и «обобщенных» индексов в художественном пространстве приводит к означиванию себя как иллюзорно-цветных предметов действительности или их элементов.

Понятие «единичный» индекс

«Единичные» индексы, сформированные на основе красочных форм материального статуса, раскрывают по отдельности в индексном статусе художественного образа свои значения. «Единичность» - есть знак вполне определенного, единственного, однозначного индексного значения иллюзорно-цветной вещи. Это то, что отличает, делает индивидуальным, самостоятельным, локализованным и неповторимым в никаком другом фрагменте бытия.

С одной стороны, индекс в «единичном» содержании *способен сразу, однозначно выказать свою знакость (в качестве вещи)*, фиксируя в иллюзорном пространстве свое собственное именное значение. Например, такой «единичный» индекс как «столовый нож», - это само по себе вполне единичное понятие некоего столового прибора, предназначенного для фруктов (рис. 3а). Или ещё ряд «единичных» «изолированных» индексов, представляющих такие предметы действительности, как кленовые листья, незажженная свеча, декоративное эмалевое блюдо, деревянная игрушка-гренадер, закрытое окно, деревянные спинки разных стульев, письменный лакированный стол. «Единичные» индексы в пространстве художественного образа в диалоге со зрителем стремятся ясно представить свою предметную отчетливость, обладая вполне определенным цветом и фиксируя форму цветовым контуром, тем самым отличая себя от всего иного, указывая на аналогию вещной характеристики и ее функции.

С другой стороны, «единичный» индекс *способен знаково указывать на характерное значение*. Например, такая иллюзорная вещь, как «приподнятые черные брови», в качестве индекса раскрывает некую заинтересованность; «миндалевидные карие глаза» - индексно наделяет образ значением открытости, внимательности и сосредоточенности взгляда; «сомкнутые губы» знаково указывают на спокойствие; «округлый нос» в своем значении подчеркивает характерную неповторимость.

Но погруженные в качестве композиционного набора иллюзорно-вещественного пространства индексные «единичные» знаки с тенденцией оградить, замкнуть свою знаковую форму, то есть предстать в пространстве художественного образа неким единичным, делают принципиально невозможным уточнить по отдельности свое индексное содержание. К примеру, тот же индекс «столового ножа» становится иллюзорно-вещественной характеристикой предмета для разрезания плода и одновременно показывает некое желание. Индекс «персика» становится значением плодородия, урожая и, одновременно с этим, - созревания, ожидания. Индекс «деревянных стульев» становится носителем домашнего уюта, тепла и одновременно, указывает на некое ожидание присутствия. Каждый «единичный» индекс как иллюзорный заместитель предмета действительности по отдельности способен в художественном пространстве развернуть содержание во многие значения. Уточнение знакового индексного качества происходит на границе взаимодействия с другими иными индексным знаком.

Понятие «обобщенный» индекс

Как противоположное и одновременно связанное с «единичным» понятием, имеет ряд особенностей. «Обобщенный» индекс – это представитель сообщества «единичных» индексов. Это то, что *сближает и объединяет* «единичное». Поэтому «обобщенный» индексный знак есть *носитель многозначного содержания*. Он принципиально расширяет свое значение до общего, составленного из «единичного».

«Обобщенный» индекс образуется на основе единства цветового тона, то есть когда несколько «единичных» индексов объединены по принципу родственного цветового содержания. Тем самым в пространстве художественного образа такой индекс не стремится привлечь внимание своим четким, ясным контуром и цветом, а, скорее, переводит на поиск индексного содержания (его границы намеренно размыты, неясны). Например, такие иллюзорно-цветные вещи, как темные волосы, розовая кофточка, кисти рук, плод персика, часть стены, осенние листья, выступают в пространстве художественного образа в качестве «обобщенных» индексов. Зритель вынужден рассматривать их как «обобщенные», поскольку каждый составлен из множества оттенков розового, желтого, коричневого, серого, голубоватого.

Цветовое содержание «обобщенного» индекса определяется только на границе взаимодействия с соседними. Он обладает уникальным свойством соединять, сближать, влиять, наделять своей многозначностью всё окружающее его иллюзорно-вещественное пространство. При приближении рассмотреть, что цветовые границы определяются «соседними» «единичными» индексами, то есть *на границе определения происходит переход индексного содержания*. «Обобщенный» индексный знак стремится размыть свои иллюзорно-цветные границы и осуществить *переход* к следующему. Можно увидеть, как индекс «розовой кофточки» расширяет свое цветовое содержание и стремится слиться с границами индексов «игрушки-гренадера», «спинки стула», «стола», «персика», или как стремление индекса «плода персика» слиться с предметным цветом «кленового листа».

В индексном статусе художественного образа центробежное стремление «обобщенных» индексов размыть свое иллюзорно-цветное качество и центростремительная сила «единичных» удержать свое индексное значение приводит к обратному эффекту. При внимательном рассмотрении видно, что границы каждой иллюзорно-цветной формы чуть-чуть размыты: темные дуги «бровей» чуть высветлены небольшими абстрактными пятнами, четкие границы «глаз» не доведены до конца, границы «губ» не имеют четкого ясного контура. Границы иллюзорно-цветных вещей не совпадают с границами своих цветовых пятен. В связи с этим на границе взаимодействия цветные вещи иллюзорно находятся в активном взаимодействии, приводящем к подвижности. Зритель начинает видеть, как в пространстве художественного образа индексное качество (содержание) переходит в содержание соседнего индекса:

- иллюзорно-цветовое содержание «плода персика» стремится наделять индекс «кленового листа» значением созревания. В свою очередь, индекс «кленового листа» стремится придать «плоду персика» значение нечто плодородного, урожайного (рис. 3б);
- расположенный рядом на красочной поверхности индекс «столового ножа» выказывает стремление перейти из знакового предметного содержания в значение некоего желания несения своей функции;
- индекс «суконой скатерти» в пространстве общения со зрителем позволяет раскрыть значение тепла, уюта. Это желание иллюзорно подхватывает индексное содержание «деревянных спинок стульев» (рис. 3в);
- индекс «деревянная игрушка-гренадер», цветовые границы которого частично слиты светлыми абстрактными пятнами с индексом «розовой кофточки», наделяют друг друга значением игры, детскости, подвижности (рис. 3г);
- индекс «розовой кофточки» рядом с индексом «кистей рук» буквально заставляют зрителя увидеть в иллюзорном пространстве «короткий рукав», указывая на некое вырастание из своих границ. В свою очередь, индекс «спелого плода персика» стремится передать свое значение индексу «кистей рук», указывая на созревание, желание обменяться качествами друг друга (рис. 3д).

В процессе диалогового общения со зрителем стремление «единичных» и «обобщенных» индексов обращается в тенденцию наделять друг друга переходной характеристикой и распространяется во всем пространстве художественного образа. Всё провоцирует вести речь о превращении... Художник намеренно это делает: каждый индекс будто намеренно раскрывает в иллюзорно-цветном пространстве свои границы, вне каких бы то ни было вещных определенностей, разбивая условности однозначности. И в этом «чудо» произведенного индексного статуса художественного образа – в его многозначности, в неутоленности процесса познания произведения искусства.

Таким образом, в процессе построения индексного статуса художественного образа зрителя с произведением-вещью происходит удивительная ситуация, позволяющая зафиксировать несколько положений.

Во-первых, уже на индексном статусе происходит означивание отдельных характерных особенностей портретного образа. Главная цель «единичных» и «обобщенных» индексных знаков - указать собой как на полноценную частицу характера девочки.

Во-вторых, индексный уровень еще не позволяет составить зрителю целостность портрета, но позволяет увидеть в пространстве художественного образа тенденцию индексного значения наделять друг друга переходной характеристикой. «Обобщенные» знаковые индексы стремятся расширить свои знаковые пределы, «единичные» - как будто открывают, размывают свои границы на встречу композиционного единства.

В-третьих, стремление пограничного определения «единичных» и «обобщенных» индексов на красочной поверхности буквально зовет зрителя на дальнейшее построение иконического статуса портретного образа, где происходит слияние разрозненных элементов в их единство.

В-четвертых, на основе красочной поверхности произведения-вещи в процессе построения художественного образа со зрителем иллюзорно овеществляется процесс перехода индексного значения, цель которого – осуществить «чудо» перехода из «единичного» и «общего» во «всеобщее», творя портретный образ «девочки с персиками».

Таким образом, на основании исследования сферы перехода с материального в индексный статус художественного образа и анализа портретного произведения «Девочка и персиками» можно сделать следующие выводы.

1. Специфика понятия «переход» раскрывается в процессе построения художественного образа. Содержание понятия функционирует в качестве вспомогательного посредствующего звена, способного в определенной степени открыть «чудо» познания произведения искусства в диалоге со зрителем. С одной стороны, помочь осуществить желание зрителя увидеть за краской на холсте некий иллюзорный портретный образ. С другой стороны, помочь желанию произведению-вещи увлечь в качестве заразительно-соблазняющей вещи в процесс познания сути красочного содержания.

2. В процессе построения художественного образа зритель и произведение-вещь получают возможность осуществить переход от познания внешних характеристик (на материальном уровне) к познанию индивидуальных (на индексном уровне) характеристик, то есть войти в процесс диалогового общения с портретным изображением не как с каким-то неодушевленным продуктом, а как с живым организмом.

3. Переход – есть уникальный способ творения нового качества. Это то, что помогает в процессе построения художественного образа определить свойства сторон игрового отношения и осуществить изменение одного качества на иное. Материальный статус художественного образа способствует выходу на границу игрового отношения зрителя-наблюдателя и произведения-вещи, и через совершение целенаправленных ходов-действий осуществить переход к познанию свойств друг друга. Индексный статус идентифицирует качественные характеристики сторон отношения, сливая их в единство каждого индексного художественного образа.

4. Результатом процесса изменения в пространстве общения зрителя и произведения является кристаллизация «единичных» и «обобщенных» краскоформ на материальном статусе, «абстрактно-предметных» цветов и «единично - обобщенных» индексных значений на индексном статусе художественного образа.

Каждое новое кристаллизованное качество (в переходе с материального в индексный статус) становится знаковым в пространстве художественного образа, увлекая на поиск своего уникального значения. В этом и «чудо», и «сложность» произведения. Покуда длится игровой диалог, процесс познания свойств друг друга становится пространством перехода от внешнего к внутреннему, от искусственного к естественному, от однозначного к многозначному, от прежнего к новому. Переход становится знаковым пространством в целенаправленном познании сущностных слоев художественного образа, для того, кто желает измениться и войти в процесс изменения.

5. Исследование сферы перехода на материале анализа портрета «Девочка с персиками» позволило указать на ограниченность традиционного увлечения поиска в портретном произведении какого-либо конкретно-исторического содержания. «Чудо» произведения искусства в его посредничестве стремящемуся к познанию зрителю - выстроить пространство перехода, где произойдет изменение прежнего содержания в качественно новое. Совместное творение «здесь и сейчас» в пространстве игрового диалога открывает особый, уникально созданный мир художественного образа.