

УДК 141.78
ББК 87.823.266.4

К.З. КАРАЕВА

СОЦ-АРТ И ИЗОБРАЖЕНИЕ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОГО СОБЫТИЯ

Карина Зауровна Караева,

Британская высшая школа дизайна,
преподаватель
Н. Сыромятинская ул., д. 10, стр. 3, Москва, 105120,
Россия

Всероссийский институт кинематографии
им. С.А. Герасимова,
кафедра киноведения,
соискатель
Вильгельма Пика ул., д. 3, Москва, 129226, Россия
E-mail: kkaravaeva@gmail.com

Реферат. В статье прослеживается очевидное влияние социалистического реализма на развитие соц-арта, но прежде всего анализируется возможность иного образа соц-арта, его выход за пределы идеологического изображения. Автор рассматривает образ через отношения «пространства» и «плоскости», который он вводит как эстетическую особенность, лежащую как в истории искусства, так и в визуальном тексте. Рассматривается историческая и художественная ситуация, которая определила возникновение соц-арта. Социалистический реализм подготовил платформу для идеологического манифеста соц-арта. Не отрекаясь от соцреалистической традиции «письма», соц-арт открывает ее заново, ставя целью определить визуальную форму постмодернизма, использующую советские идеологемы. Исследуется особенность построения

образного языка соц-арта на основе анализа «плоскости» и «пространства» визуального текста, или картины. Соц-арт использует плоскость социалистического реализма через знакомый образ и выраженную идеологию и преобразовывает ее в пейзаж, т. е. в возможность пространства. Таким образом, соц-арт определяет степень восприятия картины, выделяет ее образный статус.

Ключевые слова: соц-арт, изображение, социалистический реализм, плакат, действительность, пространство, текст, образ, знак.

Для цитирования: Караева К.З. Соц-арт и изображение действительного события // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 3. С. 294–301.

Опозиция соц-арта по отношению к социалистическому реализму состоит в указании на нарушение, помеху, ошибку в идеальном изображении, в этом смысле он основан на повторении одного и того же кода изображения, совпадая с постмодернистской практикой. Социалистический реализм всегда настаивал на создании действительности в формах самой «реальной жизни», однако эта реальная жизнь всегда была либо слишком гиперболизирована, либо отчасти условна. Ошибку можно превратить в деталь и работать с ней как с образом, передающим теорию художественного текста. Поэтому соц-арт использует изображение, вычлененное

из соцреалистической живописной пластики, как красочный пласт, скрывающий пространство картины, как дополнительный код и заслонение, решетку. В изобразительном искусстве переход в пространство картины ознаменовался исторической и мировоззренческой модификацией авторского сознания.

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ И ВОЗМОЖНОСТИ СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ

Фреска социалистического реализма имеет начало (она слишком тесно связана с историческим контекстом), но также и конец (срок действия идеологического плаката, отражающего конкретное, хотя и гиперреальное состояние истории, довольно непродолжителен, так как вынужден отвечать определенным правилам). Безусловно, соцреалистическая стилистика по определению обладала собственной, оригинальной структурой в рамках традиционной изобразительной системы. Апеллируя к законам плакатного реализма, она развивалась по канонам, выработанным станковой живописью. Социалистический реализм заявляет: «Искусство включает в свое строение кроме процесса художественной деятельности ее результат — произведение искусства и процесс его эстетического восприятия» [1, с. 202]. Противоречие, возникающее при следующем пассаже, определяет несовершенство претензий на метафоричность образа в социалистическом реализме: «Социалистическое искусство, не будучи сферой, в которой формируются теоретические принципы мировоззрения, является могучим орудием социалистического мировосприятия, миропонимания» [1, с. 202]. Таким образом:

1) «художник, изображая предмет (объект, действительность), не подвергает его каким-либо физическим изменениям или преобразованиям»;

2) «в процессе художественной деятельности художник может вообще не взаимодействовать с объектом» [1, с. 202].

Станковая живопись является особой, наглядной образной системой. В ее традиции лежит буквальное изображение действительного события, обладающее необходимым набором стандартизированных образов. Станковая живопись социалистического реализма прежде всего эксплуатирует плакатный принцип изображения: т. е. в границах полотна социалистического реализма заключено отображение реальности — повседневной или парадной — и призывной патетики плаката. Это противоречие оказывается подхваченным в соц-арте.

СОЦ-АРТ КАК ИЗОБРАЖЕНИЕ И ОБРАЗНЫЙ ЗНАК

Содной стороны, на изображение в художественном тексте, относящемся к соц-арту, оказывает влияние социалистический реализм, с другой — соц-арт опирается на завоевания поп-арта и иронично культивирует образы соцреализма. Мироощущение, привитое социалистическими постулатами действительности, безусловно, поддерживается не только художественным характером отображения жизни, но также — и прежде всего — самой невозможностью, нетерпимостью к любому проявлению иного, отличного от «реалистического» пейзажа, который интересует мастера соц-арта: «Того, что удалось осуществить в США поп-арту адаптацией мира потребления, советское искусство добилось включением идеологических дериватов советского строя» [2, с. 17]. Однако поп-арт использует элементы бытовой культуры, лишь отчасти связанные с проявлением государственной идеологии. Соц-арт пропускает образ социальной агитации через призму новой, еще не осознавшей собственную оригинальность и подлинность, реальности. В визуальное преимущество поп-арта входит реакция художника на массовый продукт, не отягощенный политическими коннотациями, соц-арт же использует более возвышенные формы для разрушения идеологического образа. Поп-арт работает в том числе с доступным образом мейнстрима: постер, комикс. Соц-арт может себе позволить использование советской символики только в аспекте политической атрибуции: орден, коммунистическая газета, например, «Правда», Ленин — Сталин. Соц-арт превращает образный язык социалистического реализма в пространство иллюзии, сна, воображения. Знак в художественном тексте, предложенном соц-артом, превращается в определение знака и из действительного объекта реальности переходит в иронический фетиш социалистического реализма. Таким образом, возникает концептуальный продукт художественного текста, использующий изобразительную политику поп-арта и транслирующий скрытую идеологическую агрессию социалистического реализма. Техника поп-арта предполагает прежде всего репрезентацию объектов массового сознания, таких, как банки из под супа «Кэмпбелл», апроприированные Э. Уорхолом, отработанные бытовые механизмы, помещенные Р. Раушенбергом в коллаж, вклеенные В. Фостелом в холст манекены, комиксы Р. Лихтенштейна, американский флаг-симулякр Дж. Джонса. Таким образом, проводником овеществления реальности здесь становится обработанное рекламой массовое сознание, тогда как соц-арт работает с субъ-

ектом идеологии. Он разрушает тоталитарную плоскость, блокирует возможность перцептивного общения с соцреалистической поверхностью образа и переносит понятие идеологического культа в элемент балаганной культуры.

Иллюзорность социалистической реальности не позволяет проявиться также ни одной отличной от принятой за «подлинную» действительности. Если настоящую иллюзию подменять иллюзией художественной, при этом требовать и претендовать на истинную, неразрывную природу, то необходимо признать то межпространственное состояние, в котором, образно выражаясь, оказался соц-арт.

Вещественность объекта, его фактическое применение в живописи — необходимая составляющая выразительности языка соц-арта, реализуемой, во-первых, в предметном (физическом жесте, осуществленном художником и поддержанном зрителем) входе в изображение — слово художника Э. Булатова «Иду» в одноименном произведении, во-вторых, в скрытом, но обязательном предмете, образе, к которому стремится зритель: «В качестве пространства картина предоставляет нам возможность построить некое пространство по ту сторону поверхности картины, а зрителю — войти в него, то есть, оставаясь физически в пространстве своего обычного существования, оказаться в ином пространстве, как бы внутри картины» [3].

И. Кабаков также определяет положение в картине объекта, заимствованного из выразительной практики социалистического реализма и преобразованного в пластике нового искусства: «Сама плоскость, поверхность, по отношению к которой возникает колебание “вдали-внутри”, стоит перед нами как вещь, абсолютно неподвижная черта, плоскость, служащая лишь средством для этого важного движения» [3]. Стремление обнаружить внутренний образ приводит соц-арт к отрицанию визуальной системы социалистического реализма, точнее к развенчанию его мифологии и образной символики. Художник в контексте соц-артовской изобразительной системы доводит соцреалистическую внешнюю неформативность изображения до состояния исчезновения, растворения в линии горизонта. Горизонтальное изображение предлагает процесс всматривания: «Когда на картине изображен пейзаж, “видно что-то там вдали, за рекой...”; в моем случае, когда я говорю “там”, “в глубине картины”, “в белом”, я имею в виду сам принцип всматривания во что-то, в глубину» [4]. Так, впечатление от изобразительного полотна всегда оригинально как состояния чтения, прочитывания и вглядывания, последовательность которых произвольна. М. Мерло-Понти пишет о том, что «первое восприятие может быть пространственным только соотносясь с той или иной ориентацией, которая ему предшествовала» [5, с. 323].

Соц-арт использует плоскость социалистического реализма через знакомый образ и выраженную идеологию и преобразовывает ее в пейзаж, т. е. в пространство. Таким образом, соц-арт определяет степень восприятия картины, выделяет ее образный статус. Для Э. Булатова, провозглашающего, что природа картины двойная, картина — это предмет, вернее предметная поверхность, и одновременно — некое потенциальное пространство драматургии изображения.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ И ПЕРЦЕПТИВНЫЕ ОТНОШЕНИЯ В СОЦ-АРТЕ

В плоскости изображения художник — зритель — автор прежде всего делает мгновенный снимок, поглощая реальность, а потом пытается воспроизвести реальность как пространство. Реализация произведения уже включает пространственное переживание, так как текст прежде всего несет смысл, только его план, схема является плоскостью. Изобразительный текст может быть плоским вследствие собственного значения, а именно номинального знака, который еще не включает означивания. Перенесение значения в область пространства изображения знаменует начало означивания. Так, трансформация образа в визуальность является длительным процессом волнообразного перехода из плоскости в пространство. В данном случае речь идет о первичном положении и плоскости, и пространства, которые еще не определены с точки зрения образа и текста. Литературный текст, который часто используется в картинах соц-арта, представляет собой пространство на стадии замысла. Он тесно связан с мыслью, поэтому, если начинает существовать вне ее, то превращается в изображение, что не является негативной категорией, но характеризует текст как образ, переходящий в состояние изобразительного текста. В связи с этим образ получает более широкий диапазон воздействия помимо изображения, но также наделяется элементами текстуализации, но не текстуальности, иногда бессмысленной, что не отрицает наличия буквы и дальнейших лингвистических коннотаций.

Возникает проблема восприятия, связанная с первичностью и вторичностью изображения, то есть со значением и означиванием. Включенный в изображение литературный текст способен быть воспринят как дополнение, т. е. означивание — здесь он является экспликацией, как авторской, так и пространственной, принадлежащей сознанию зрителя. Также само значение слова придает образу дополнительное определение, если не происходит смысловой коммуникации между знаком изобра-

жения и текстовым объяснением или дополнением. Безусловно, речь не идет о превращении текста в изображение, т. е. такой гегемонии слова, которая нивелирует образ, но также модифицирует текст, превращая его в элемент тотальной визуализации.

Для соцреалистического сознания преодоление предметного изображения невозможно. Социалистическая практика изображения воспринимает объект буквально, в нем не существует дополнительного измерения. Соц-арт отстраняется от объекта, выстраивает сознательную границу. Так, использование текста в работах Э. Булатова «Живу—вижу», «Добро пожаловать», «Иду» имеет принципиальное значение для процесса отстранения идеологии образа социалистического реализма, а также открывает возможности для иного восприятия изображения. С одной стороны, текст блокирует прохождение в глубину картины, с другой — как будто открывает новое образное прочтение, так как может восприниматься в качестве «очищенного» изображения. Работа с текстом, точнее с текстуальной идеологией, интересует соц-арт как возможность разрушения ограниченного набора значений политической агитации или лозунга. Так, Ростислав Лебедев изготавливает специальные ящики-постаменты, на которых в частности выводит типографским шрифтом «Мы», а рядом устанавливает фигуры матрешек. Зритель помимо функции «рассматривания» наделяется возможностью читать образ. Это чтение лишь отчасти гармонично, потому что постоянно связано с преодолением текстовой решетки, однако конечный результат оправдывает этот зрительский поступок — он позволяет понять значение картины, т. е. определить ее пространственные свойства.

Превращение зрения художника в субъективный элемент изображения предоставляет возможность объективного перемещения зрительского взгляда по пейзажу полотна/фильма. Здесь становится особенно актуальным вопрос диалогичной системы чтения-смотрения, вчитывания-вглядывания, а также отношений, развивающихся в границах интерпретационного триптиха изучение-разглядывание-всматривание: «Это есть чистое, завершенное в себе высказывание, “ТЕКСТ” в точном смысле этого слова. Этот ТЕКСТ, о котором заведомо известно, что он ни к кому не обращается, ничего не означает, ничему не соответствует, — тем не менее, очень много значит сам по себе. ...Это тем более важно, что этот текст пронизывает всю нашу жизнь... но было бы неосторожно считать, что эти тексты направлены на какой-то человеческий субъект, обращены к “советскому человеку”. Феномен наш еще более актуален, чем это представляется с первого взгляда. Наши тексты обращены только к текстам, и любой текст есть текст на текст предыдущий» [6, с. 111].

Художники соц-арта создали такую образную картину мира, которая породила и культивировала идею свободной коммуникации художника и зрителя — авторского высказывания и восприятия внутреннего изобразительного текста, который присутствует в художественном произведении, однако иногда бывает недоступен при первичном прочтении. Соц-арт предложил обязательную критическую рефлексию авторского высказывания. Восприятие мира, передаваемое социалистическим реализмом, преимущественно линейное. Горизонт сознания здесь начинается с политической идеологии и заканчивается в ядре концентрации тоталитарной догмы, как замечают в книге «Политика и фильм» Л. Фурхаммер и Ф. Изаксон. В. Баскаков негативно отзывается о книге и продолжает тему заявлением: «Искусство социалистического реализма, основанное на твердом знании *объективных* (курсив наш. — К. К.) законов развития общества, принципиально отрицает концепции тотального человеческого бессилия». Соц-арт преодолевает это воспитанное, безнадежно, но многократно перманентно подавляемое гражданское и личное «бессилие». Интересно, что в кубизме произошел процесс замещения пластического абстрактным в границах плоскостного изображения. В соц-арте, особенно в визуальной философии Э. Булатова, наслоение плоского «сверхреального» пейзажа, т. е. изобразительной эстетики социалистического реализма с его культом станковой живописи, на внутреннюю пространственную потенцию образа было провозглашено результатом эволюции художественного письма.

НОВАЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТЬ СОЦ-АРТА

В подтверждение теории новой изобразительности, отвергшей образную иллюзорность социалистического реализма, искусствовед М. Рыклин замечает, что художники стали «главными деконструкторами необязательной рефлексивной пленки тоталитарных изображений: они ее как бы снимают, анализируют, устанавливают химический состав, после чего обратно синтезируют ее на поверхности холста. При этом, правда, исчезает основной химический элемент магической формулы — сам террор, принявший форму устремления к бесконечной ортодоксии» [7, с. 80]. М. Рыклин фиксирует метафизический состав изображения, предложенного художниками соц-арта, в то время как «чистый образ» подвергается ими существенной модификации. Создатель образа, новый мифотворец, предлагает на суд зрителя и критика оригинальную знаковую систему — ис-

пользуя остаточный художественный текст социалистического реализма, который в данном случае обладает собственной локальной «правдивостью» и переводится в своеобразное «означивание» плоскости (речь идет об академическом изобразительном ряде социалистического реализма) — и превращает ее в тотальную матрицу, связанную с социальной агрессией прежней образной выразительности, а также с конкретной художественной пластикой.

Таким образом, плоскость банального соцреализма соотносится с плоскостью интеллектуального соц-арта, предлагающего собственное статичное знание в качестве аналога движения в живописи.

Фабула изобразительного высказывания социалистического реализма становится провокацией для образного мышления адептов соц-арта. Различные формы искусства позволяют художнику проявлять себя не только через картину: так, В. Бахчанян перемещается по пространству Музея современного искусства с лозунгом «Сталин — это Ленин сегодня»; Комар и Меламид во время акции «Котлеты “Правды”» прокручивают газету «Правда» через мясорубку, делают котлеты и съедают их на правах потребителей «правды», а группа «Гнездо» в акции «Помощь стране в выращивании хлеба» совершает ряд жестов, ассоциирующихся со вспахиванием земли, высмеивая таким образом идеологию вечного труда.

По степени централизации собственного знания и показного отказа от эстетики социалистического реализма означивание образа, предложенное соц-артом, является формой игры с художественным языком постмодернизма: «С одной стороны речь идет об ограниченности выразительных средств традиционного художественного творчества, а с другой — ...рождается специфическая проблема свободы искусства. Ограничения, внутренне присутствующие самому искусству, и ограничения, диктуемые искусству извне (власть, общество, религия), становятся предметом постоянных размышлений, конфликтов и самых разных мифологий в “свободном творчестве”» [8]. «Наш художник выбирает в качестве предмета концептуалистской рефлексии соцреализм потому, что это абсолютная культура, высшая стадия мировой культуры или, скажем, высшая стадия логоцентризма, та последняя и самая великая эстетическая система, к которой пришло человечество после многовековой ходьбы» [8].

Поиск максимальной творческой свободы часто осуществляется через демонстративное нарушение привычных границ искусства: вторжение на территорию повседневного, отказ от материальной формы произведений, через нарушение установленных норм функционирования искусства и его восприятия. В этом отношении метафоры соц-арта рассчитывают на заигрывание, концептуальный фетишизм

изобразительной и идеологической матрицы социалистического реализма.

Действительно, реальность постоянно экспериментирует внутри себя, передавая собственное состояние зрителю; таким образом, она является проводником между художником и произведением, так как присутствует при сотворении художественного образа. Реальность пространственна и одновременно передает плоскости мира свое внутреннее впечатление.

Природа визуального по определению стремится к наиболее точному и адекватному отображению происходящего в реальности, своеобразной форме художественного копирования, которое превращает состояние зеркала в актуальность. Так, отражение формы является лакмусовой бумагой для художника, который, пропуская через себя реальность, воспроизводит ее посредством собственного инструментария и переводит на язык, обладающий образными метафорическими свойствами.

Чтобы проследить отношения между действительным состоянием формы и ее художественным эквивалентом, стоит воспользоваться экспликацией плоскостной и пространственной манипуляции образом. Прежде всего нужно определить процесс трансформации реальности в художественный образ. Для соц-арта реальностью является социалистическое прошлое и настоящее. Итак, реальность вариативна в своем постоянном проявлении, а художественный образ ограничен вследствие использования выборочных авторских средств для его реализации. Изменения внутри реальности происходят только в действительном состоянии, в то время как художественный образ, существующий только в запечатленном воплощении, способен выявлять ее дополнительные изобразительные особенности. Реальность, предположительно, объективна, но открыта для субъективного восприятия и действия. Художественный образ может быть объективным и субъективным. Только при динамике субъекта реальность способна на активное действие, хотя обладает собственным пластическим потенциалом. Действие художественного образа возникает всегда как процесс перцептивного влияния, хотя активность проявляется в действительном творении, но тогда речь идет о локальном диалоге между автором и произведением только при динамике субъекта. Если рассматривать пространство как вещественный объект внутри художественного полотна, т. е. художественного текста, то в границах картины возникает драматургия предметных отношений, определяющая номинальное значение, а также дисциплинирующая конкретное субъективное определение структуры полотна/фильма. Эта структура становится вписанной в «пространство (не лишенное... ни ориентира, ни повторения, ни прибежища по-

добия) и время (дающее возможность бесконечного воспроизведения тех же самых форм, видов, элементов)» [9, с. 61–62].

Соц-арт апеллирует к идее дискриминации, растворения образного мира в пользу мира вымышленного, нереального, иллюзорного, через который, тем не менее, можно увидеть подлинную действительность. Изобразительная философия Э. Булатова включает демонстрацию внешнего, связанного с внутренним, выходящего из внутреннего, образа знака. Так, реальность в его изобразительной системе превращается в пейзаж, увиденный из окна, через оконную раму. Форма окна напоминает раму картины. Рама в традициях живописи импрессионизма, например, «скрывает» происходящее действие (отсюда, кстати, частое сравнение этого изобразительного течения со стилистикой кинематографа, в которой экран служит и материалом, и преградой, рамкой, цензурирующей изображенное), как будто обрезанное мастером-фотографом. В этом смысле возникает очевидная связь, синтез с художественной идеологией фотографического зрения, которое также присуще глазу художника, конкретизирующего текст до состояния пленочной статичности. Автор использует многослойность для увеличения действия образа. Удвоение, наложение предполагает объемность, т. е. увеличение объема действия конкретного объекта. У художника И. Чуйкова двойная композиция, напротив, разряжает драматургию, освобождая действие от дополнительного знакового определения — существует только образ и его пространство. Далее это пространство входит в коммуникацию с плоскостью отраженной реальности и постепенно превращается в отражающее пространство, так как отражение может быть богаче, чем отражаемый объект. Мощь отражаемого зависит от объема субъекта отражения, то есть зеркала-полотна. Иными словами, когда в картину входит конкретное действительное изображение, оно теряет свою актуальность и превращается в мультиобраз, способный на действие не только на уровне зрительной перцепции, но также и на отражение тактильного восприятия.

И. Чуйков переосмысливает традиционное определение окна как инструмента, при помощи которого можно увидеть скрытое, осуществить выход в пространство. Он рассматривает границу окна как материальный объект, одновременно являющийся субъектом интерпретации действительности. У Э. Булатова функцию окна выполняет буква, текст, который прерывает зрение — зритель сначала сталкивается с необходимостью чтения и лишь потом всматривания. Таким образом, Булатов предлагает определенную схему выявления смысла образа, как будто «иллюстрируя» его текстом. Текст, вписанный в происходящее в окне, у художника выполняет роль экспликации,

он предваряет изображение, вмешиваясь в сознание зрителя, который привык воспринимать действительность визуально. Одновременно текст предельно фотографичен: художник фиксирует положение буквы как «поддельное» положение, выступая против постулата о том, что «в случае фотографии нельзя, в отличие от всех других видов имитации, отрицать, что вещь там была» [10, с. 115]. Действительно, наличие буквы очевидно, ее фотографическое положение адекватно ее статусу, но точно так же как фотография, скрывающая уже «сыгранную» реальность, буква прячет написанный текст, который является изображением. «Внутренняя» реальность характеризует состояние текста в работах Булатова, который, как зеркало, отражает стремление зрителя «приблизиться» к картине. С одной стороны, зеркальная поверхность не способна поглощать, с другой — она скрывает подлинную амальгаму мира. Двусмысленное положение зрителя здесь очевидно с той точки зрения, что он сам должен быть амальгамой, разделяющей синтетическую плоскость образа от натуральной поверхности реальности.

Пейзаж реальности, на котором строится рисунок соц-арта, восходит к пейзажу Ренессанса, стремящегося наиболее остро передать природу внутриизобразительных, колористических отношений, а также перспективного диалога (Э. Булатов «Живу — вижу», «Иду», «Вот»). Плоскость предлагает вступить в диалог лишь с природой и персонажами, находящимися на первом плане. Пространство открывает новую форму общения, разрывая буквальность поверхности, переходит в область символического. Символ всегда скрыт, его скрытность определяет лабиринт прочтения и вариативность интерпретаций. В этом отношении пейзаж соц-арта практически нивелируется вследствие определенной академичности и своеобразной знаковости образа социалистического реализма. О сознательном убийстве символа с целью провокации рождения новой, освобожденной образности следует сказать в свете образования оригинальной системы отношений внутри искусства соц-арта. Кроме того, можно указать на оригинальную идею философа и социолога Ж. Бодрийяра о том, что «реальность протитует, добровольно отказываясь от себя, чтобы стать частью гиперреальности». «Гиперреализм» социалистического реализма, очевидно, растворяется во внешней минималистической картине соц-арта: «Современная гиперреальность относится уже не к строю воображаемого, но к строю сверхреференции, сверхистины, — она состоит в том, что все выводится в абсолютную очевидность реального» [11, с. 117].

Неужели соц-арт изображает очевидность? Он использует «очевидную изобразительность»,

т. е. ту картину, которая на данный момент предложена миром (в большей степени властью и обществом, точнее властью для общества), но присовокупляет подлинную изобразительность, которая придает конкретному образу референции, отличающие его от классических представлений о действительности. Таким образом выражается художественный «горизонт», который обладает символической «очевидностью реального» — как на гиперреалистических картинах, где вы можете различить поры кожи на лице изображенного персонажа, — непривычная микроскопичность, в которой нет уже даже очарования зловещей чуждости» [12]. Произведения соц-арта изображают поры, царапины, морщины реальности помимо микроскопического детального изучения или увеличения предмета, а также путем внедрения «постороннего», вырывающегося из контекста и одновременно абсолютно вписывающегося в визуальный пейзаж. Эта изобразительная «погрешность» становится основной фигурой, главным персонажем художественного повествования.

Традиции социалистического реализма и соц-арта, очевидно, перекликаются, если перспективу в качестве художественного приема рассматривать в исторических границах как «триумф отстраненного объективного осознания действительности» и как «упрочение и систематизацию внешнего мира» а также «расширение сферы собственного Я» [13, с. 88]. В социалистическом реализме отстранение возникает как прием слишком завуалированной, неосознанной символической системы демонстрации конкретного образа; объективное осознание действительности оказывается оправданным только с позиции художника, находящегося в социальной зависимости и в признанном идеологической цензурой формате. Для художников соц-арта, осознающих невозможность открытого декларирования объективного предметного мира, необходимой актуальной формой становится перспектива, та траектория смыслового пути, которая идет от внутреннего состояния посредством прорыва внешней пленки к символическому «вытеканию» за сжатое пространство изобразительного полотна, преобразующего его первичную поверхность.

Двумерность внутреннего образа включает очевидный горизонтальный пейзаж и неперемное вертикальное видение, без которого «прочтение» оказывается незавершенным и не может вписаться в направленное законченное действие. Так, в работе О. Васильева «Огонек № 25, 1975» (1980–1993), нарушается контекст изображения за счет разрушения «пейзажа» визуальной драматургии. Источник света как формальный образный элемент превращается здесь одновременно в объект и субъект. Васильев оставляет текстуальную связь между изображением

и шрифтовым набором, а именно «№ 25, 1975». Изображение ордена Ленина продублировано на логотипе журнала «Огонек» и на трибуне для выступления докладчика во время очередного заседания КПСС. Одновременно художник отделяет действие света от действия непосредственного восприятия. Таким образом, на плоскости формируется внешнее пространство, недоступность перехода замещается светом. Это пространство «освящается» крестом изнутри и в то же время передает свою энергию зрителю. При этом свет замкнут на себя и не переходит во внешнюю плоскость, а существует между плоскостью «судей» и «подсудимых», т. е. выступающих, находящихся в глубине картины, и слушающих, сидящих спиной к зрителю, на переднем плане. Свет есть единственное пространство, вне времени и предметных ограничений. Объектная природа неодушевленного персонажа заключена в его физических свойствах — активизации света, распространении смысла лучевой информации. Спектр возможностей героя как субъекта состоит в точечном воздействии и последующем распространении в границах сознания воспринимающего «пейзаж». Скрытая метафизическая система горизонтального пейзажа может быть обнаружена исключительно через вертикальное мировоззрение. Возможность чтения зависит от ракурса зрения, направленности взгляда и превращения вертикали в «здесь и сейчас». Конкретное чтение возникает только на стадии всматривания и изучения. Парадокс изображения состоит в его бесконечном действии (самовоспроизведении, автомонологе, общении внутри изобразительных знаков) и особой активации изобразительного потенциала во время непосредственного диалога с автором — зрителем (автором как зрителем).

Список источников

1. Социалистический реализм и современный кинопроцесс. Москва : НИИК, Искусство, 1978. 272 с.
2. Нонконформисты. Второй русский авангард 1955–1988. Изд. Винанд, 1996. 320 с.
3. Соц-арт. Политическое искусство в России: газета, выпущенная к выставке в ГТГ. 2007. 2 марта — 1 апреля.
4. Булатов Э.В. Картина умерла! Да здравствует картина! // Русский журнал [Электронный ресурс]. 1999. 17 декабря. URL: <http://old.russ.ru/journal/inie/98-10-09/voskov.htm> (режим доступа: 06.03.2017).
5. Мерло-Понти М. Знаки. Москва : Искусство, 2001. 432 с.
6. Гройс Б. Комментарии к искусству / пер. с нем. и англ. Москва : Художественный журнал, 2003. 344 с.
7. Рыклин М.К. Террорологиики. Тарту : Эйдос, 1992. 224 с.
8. Курицын В.Н. Русский литературный постмодернизм [Электронный ресурс]. URL: <http://www.guelman.ru/>

- slava/postmod/3.html (режим доступа: 06.03.2017).
9. Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. Москва : Издательская группа Прогресс, 2000. 536 с.
 10. Барм Р. Camera Lucida. Комментарий к фотографии / пер. с франц. М. Рыклина. Москва : Ad Marginem, 1997. 224 с.
 11. Холмогорова О.В. Соц-арт. Москва : Галарт, 1994. 160 с.
 12. Булатов Э.В. В Париже — я на работе // Русский журнал [Электронный ресурс]. 2003. 10 апреля. URL: http://old.russ.ru/ist_sovr/20030408_bul.html (режим доступа: 06.03.2017).
 13. Олива А.Б. Искусство на исходе второго тысячелетия. Москва : Художественный журнал, 2003. 218 с.

SOTS-ART AND THE DEPICTION OF ACTUAL EVENT

KARINA Z. KARAEVA

British Higher School of Art and Design, 10, Building 3, Syromyatnicheskaya St., Moscow, 105120, Russia
S.A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography, 3, Vilgelma Pika St., Moscow, 129226, Russia
E-mail: kkaraeva@gmail.com

Abstract. *The article traces the obvious influence of socialist realism on the development of Sots-Art; but above all, it analyzes the possibility of another image of Sots-Art, its going beyond the limits of ideological depiction. The author examines the image through the relationship of “space” and “plane”, which she introduces as an aesthetic feature lying in the history of art and in visual text. The author reviews the historical and artistic situation that determined the emergence of Sots-Art. Socialist realism had prepared a platform for the ideological manifesto of Sots-Art. Not renouncing the socialist realist tradition of depicting, Sots-Art opened it again, aiming to define the visual form of postmodernism that would use the Soviet ideologemes. Basing on the “plane” and “space” analysis of visual texts or pictures, the article examines the construction features of the figurative Sots-Art language. Sots-Art uses the socialist realism’s plane, its familiar image and expressed ideology, and converts it into a landscape, which means the possibility of space. Thus, Sots-Art determines the degree of perception of painting, highlights its shaped status.*

Key words: Sots-Art, depiction, socialist realism, poster, reality, space, text, image, sign.

Citation: Karaeva K.Z. Sots-Art and the Depiction of Actual Event, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 3, pp. 294–301.

References

1. *Sotsialisticheskii realizm i sovremennyi kinoprotsess* [Socialist Realism and Modern Filmmaking]. Moscow, NIIK Publ., Iskusstvo Publ., 1978, 272 p.
2. *Nonkonformisty. Vtoroi russkii avangard 1955–1988* [Nonconformists. The Second Russian Avant-Garde 1955–1988]. Vinand Publ., 1996, 320 p.
3. *Sots-art. Politicheskoe iskusstvo v Rossii: gazeta, vypushchennaya k vystavke v GTG* [Sots-Art. The Political Art in Russia: The Paper Released for the Exhibition in the State Tretyakov Gallery], 2007, March 2 — April 1.
4. Bulatov E.V. Kartina umerla! Da zdravstvuet kartina! [The Picture is Dead! Long Live the Picture!], *Russkii zhurnal* [Russian Journal], 1999, December 17. Available at: <http://old.russ.ru/journal/inie/98-10-09/voskov.htm> (accessed 06.03.2017).
5. Merleau-Ponty M. *Znaki* [Signs]. Moscow, Iskusstvo Publ., 2001, 432 p.
6. Groys B. *Komentarii k iskusstvu* [Comments to the Art]. Moscow, Khudozhestvennyi Zhurnal Publ., 2003, 344 p.
7. Ryklin M.K. *Terrorologiki*. Tartu, Eidos Publ., 1992, 224 p.
8. Kuritsyn V.N. *Russkii literaturnyi postmodernizm* [Russian Literary Postmodernism]. Available at: <http://www.guelman.ru/slava/postmod/3.html> (accessed 06.03.2017).
9. *Frantsuzskaya semiotika: Ot strukturalizma k poststrukturalizmu* [French Semiotics: From Structuralism to Post-Structuralism]. Moscow, Progress Publ., 2000, 536 p.
10. Barthes R. *Camera Lucida. Kommentarii k fotografii* [Camera Lucida: Reflections on Photography]. Moscow, Ad Marginem Publ., 1997, 224 p.
11. Kholmogorova O.V. *Sots-art*. Moscow, Galart Publ., 1994, 160 p.
12. Bulatov E.V. V Parizhe — ya na rabote [In Paris — I’m at Work], *Russkii zhurnal* [Russian Journal], 2003, April 10. Available at: http://old.russ.ru/ist_sovr/20030408_bul.html (accessed 06.03.2017).
13. Oliva A.B. *Iskusstvo na iskhode vtorogo tysyacheletiya* [Art at the End of the Second Millennium]. Moscow, Khudozhestvennyi Zhurnal Publ., 2003, 218 p.