Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А.Герасимова»

На правах рукописи

ББК 85.37

УДК 778.5

Караева Карина Зауровна

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ СОЦ-АРТА ВО ВЗАИМОДЕЙСТВИИ
С ВИЗУАЛЬНЫМ ЯЗЫКОМ ОТЕЧЕСТВЕННОГО КИНЕМАТОГРАФА 1970-Х
— 2000-Х ГОДОВ

Специальность 17.00.03 – Кино-, теле- и другие экранные искусства

Диссертация

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель
доктор искусствоведения, профессор
Разлогов Кирилл Эмильевич

Москва — 2017

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Глава 1. Новая образность. Искусство 1970-х годов	
1.1 Исторические особенности. Отражение в литературном тексте.....	15
1.2 Средства художественной выразительности. Соотношения, реплики и взаимодействия.....	25
1.3 Плоскость и пространство в картине, на фотографии, в фильме.....	41
Глава 2. Корреляции и формы выражения как изобразительный и визуальный коды	
2.1 Кинематографические особенности в преломлении языка живописи.....	84
2.2 Пространство и плоскость фильма. Г.Панфилов, Д.Асанова, К. Муратова, А.Зельдович, П. Луцик, бр. Алейниковы, С.Ливнев, П.Лунгин, С.Соловьев.....	87
2.3 Особенности нового изобразительного языка в некоторых фильмах В.Абдрашитова.....	97
Глава 3. Кинематограф как происхождение образа. Изобразительный язык в кинематографическом преломлении	
3.1 Драматургия образа и фильмы В.Абдрашитова.....	110
3.2 Драматургия действия. Новая образность и фильмы В.Абдрашитова.....	115
Заключение	143
Библиография	149
Фильмография	155

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы диссертационного исследования определяется тем, что автор предлагает рассмотреть аспект взаимодействия кинематографа и изобразительного искусства, что находится в границах классического искусствоведческого подхода, однако выбранный предмет — соц-арт и объект — отечественный кинематограф 1970-х—2000-х годов определяет это исследование в границах поиска новых возможностей искусствоведческого труда. Осуществляется также попытка рассмотреть вопрос о взаимосвязи и взаимовлиянии конкретных традиций отечественной изобразительной культуры и кинематографа. Тем более показательным и довольно радикальным остается то положение, что отечественный кинематограф, начиная с 1970-х годов, испытывает влияние изобразительного и эстетического языка, имеющего прямое отношение к развитию соц-арта. На примере некоторых фильмов бр. Алейниковых, В.Абдрашитова, А.Зельдовича, С.Ливнева, К. Муратовой, Г.Панфилова, С.Соловьева рассматривается взаимное влияние и исследуется пространство и плоскость изображения и образного ряда.

Пространство художественного текста является формой развития образа. В живописи этот образ трансформируется методом использования композиции, в кинематографе — драматургическим приемом. Текст, который присутствует в живописи как запись, а в фильме как произнесенный монолог или диалог, является принципиальной характеристикой при анализе произведений соц-арта — как изобразительных, так и кинематографических. Текст, записанный и произнесенный, включает в себя, прежде всего, значение, но также означивание, которое является принципиальным при сравнительном анализе живописи и кинематографа. Для визуальной выразительности соц-арта слово несет на себе отпечаток не только значения, но предписывающего действия, как в работах художника Эрика Булатова.

Соц-арт определил визуальную направленность отечественного кино, в частности, фильмов Вадима Абдрашитова, которые рассматриваются в контексте не только изобразительного соц-арта, но и условно-кинематографического. В кинематографе, особенно в фильмах Киры Муратовой, Сергея Соловьева, Сергея Ливнева и Вадима Абдрашитова, произнесенное слово представляет форму означивания, описания действия персонажа. Монологи героев работ Киры Муратовой и диалоги персонажей фильмов Вадима Абдрашитова одинаково показательны как пример использования текста, в том числе текста, на котором лежит запрет в кинематографе 1970-х—2000-х годов. Таким образом, фильмы Вадима Абдрашитова, как и Александра Миндадзе, направлены на создание особого драматургического, но также пространственного состояния героя, который действует в сложившихся условиях в зависимости от развития окружающего его мира. Этот мир абсолютно плоский, но именно его познание позволяет открыть пространственный потенциал реальности и картины. Для нашего исследования принципиальным является расширение образных определений соц-арта и выявление его характерных особенностей именно в фильмах Вадима Абдрашитова. Предпринимается также попытка детального анализа «пространства» в живописи, фотографии и фильме. Диссертант в работе прослеживает развитие изобразительной культуры и драматургического совершенствования в сочетании с завоеваниями соц-арта. Также изобразительно емким остается возможность адаптации соц-арта в те кинематографические формы, которые определяют особенность подхода в изобразительном, но, прежде всего, идеологическом контексте. Анализ кинематографических текстов представителей параллельного кино, Петра Луцика, братьев Алейниковых и Сергея Ливнева с его особым псевдоромантическим подходом к образной идеологии, и попытки своеобразной реанимации социалистического реализма, выявляет направление, в определенном смысле не вполне аутентичное по отношению к кинематографу. В том смысле, что, к примеру, Луцик, обращаясь к конкретным темам коллективного труда, социализма, вечного счастья приходит к ироническому остранению идеологического пространства социалистического

реализма. Представители параллельного кино действуют по тому же принципу – остранение, постмодернистское означивание, изображение как код, выявление в изображении помех социалистического реализма. Особенность фильмов, находящихся на стыке социалистического реализма и соц-арта, вызывает мысль о том, что выраженная действительность, скорее, становится процессом «вызывания реальности»¹

То есть в некотором смысле, то, что делает, к примеру, Сергей Ливнев в фильме «Серп и молот» (1994) - это уже пример остранения, тотального переигрывания стилистики и эстетики соц-арта, скорее, сюрреалистическое пространство образной артикуляции. Очевидна стилистическая мимикрия под конкретный тоталитарный стиль – особая колористика, бытовая насыщенность, даже предельная театрализованность определяет в некотором смысле метод структурного тоталитарного повествования, который выражен как суггестивность, с другой, – принцип тоталитарной визуальности. В этом смысле возникает как раз визуальная аналогия особенного языка тоталитаризма: «В тоталитаризме идеология распространяется на все аспекты личной и коллективной жизни и устанавливает монополию на применение как силы, так и убеждения. Единственная партия овладевает всеми общественными рычагами, вся экономическая и профессиональная деятельность становится частью Государства. Способами воздействия в данном случае являются прежде всего пропаганда и террор, поскольку высшей точкой развития – и логическим завершением – режима является террор одновременно политический и идеологический, осуществляемый в отношении инакомыслия или вообще любой инаковости. Эту идеологию мы и называем *словом* «тоталитаризм»²

Ливнев действует по схеме изображение – тоталитаризм – символ. Символика, выстраиваемая Ливневым, восходит к определенной односторонности. Можно

¹ Серс Ф. Тоталитаризм и авангард. В преддверии запредельного./ Пер. с англ. Дубин С.Б. – М.: Прогресс-Традиция, 2004, С.4

² Там же, С.24-25

сказать, что возникает аналог орнамента в живописи: «Простота и правильность форм неизбежно являются результатом односторонности содержания в орнаменте. Чем более ограничено содержание, тем меньше структурных особенностей требуется для его выражения»³

Другой важнейшей фигурой в интерпретации соц-арта является Петр Луцик. В своем фильме «Окраина» (1998) он создает собственный язык, действительно основанный на остранении эстетики соц-арта, но также вырабатывает метод демонстрации и стилистические приемы для того, чтобы произвести новый способ столь актуальной для соц-арта демонстрации иронии. Его абстрактный, несколько какофонический образный ряд есть отражение стилистики пространства соц-арта.

Выдвинутые в данной диссертации проблемы могут послужить новым материалом в изучении истории отечественного кинематографа, но, прежде всего, должны рассматриваться как альтернативная история соц-арта, который, отвергая пластику социалистического реализма, стремится к определению кинематографической эстетики.

В работе анализируются следующие фильмы Вадима Абдрашитова: «Остановите Потапова!», «Слово для защиты», «Остановился поезд», «Охота на лис», «Парад планет», «Плюмбум, или Опасная игра», «Поворот», «Пьеса для пассажира», «Слуга», «Магнитные бури», а также Сергея Ливнева «Серп и молот», братьев Алейниковых «Трактористы-2», Сергея Соловьева «Асса», Петра Луцика «Окраина».

Вместе с тем в настоящей диссертации описано и в принципиальных моментах исследовано развитие соц-арта в фильмах других режиссеров, таких как Кира Муратова, Павел Лунгин, Алексей Герман, Глеб Панфилов, Карен Шахназаров, Александр Зельдович, Александр Миндадзе и Збигнев Рыбчинский.

³ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие/Пер. с англ. В.Н.Самохина. – М.: Прогресс, 1974, С.139

В эпоху смены парадигм художественного сознания, в семидесятые годы, когда активно пропагандируется социалистическая реальность, возникает соц-арт. Это новое художественное и эстетическое мировоззрение становится языком неофициального искусства, заигрывающего с универсальным идеологическим визуальным текстом социалистического реализма. Соц-арт затрагивает не только категории изобразительного письма, но парадоксальным, радикальным способом работает с темой противопоставления пространства и плоскости в картине. Он предоставляет зрителю/адепту возможность «вспомнить пространство». Соц-арт выдвигает идеи и теории не только в границах изобразительного искусства, но внедряет и входит на территорию кинематографа.

Фильмы Вадима Абдрашитова значительно расширяют код соц-арта и превращают изобразительный поиск в кинематографическую мотивацию. Именно в фильмах Вадима Абдрашитова появляется особая визуальная единица — рамка, которая включает в себя не только изобразительную характеристику действия, но, прежде всего, драматургический, моральный аспект развития персонажа, его динамики. Изображение превращается в образ в процессе длительного (длительность определяется как изобразительной революцией, так и психологическим и драматургическим изучением взаимоотношений пространства, плоскости и зрительского сознания-впечатления) авторского жеста, который позволяет эту трансформацию. Практика кино предполагает возможность ассимиляции различных стилей, форм и средств художественной выразительности. В некотором смысле использование различных условных форм в кинематографе, точнее, адаптация уже существующих наработанных кодов социальной драмы, позволяет переход в иное эстетическое пространство. Здесь можно и необходимо говорить о как раз той особенной возможности сопереживания, которую вывел соц-арт на границу картины. Здесь вступает в свои права практика, отрефлексированная Сергеем Эйзенштейном, который

говорит, что становление кинематографа переходит от отражения самих явлений к «отражению отношений между явлениями»⁴

Оппозиция соц-арта по отношению к социалистическому реализму состоит в указании на нарушение, помеху, ошибку в идеальном изображении, в этом смысле он действует на повторении одного и того же кода изображения, совпадая с постмодернистской практикой. Собственно, социалистический реализм всегда настаивал на воссоздании действительности в формах самой «реальной жизни», однако эта реальная жизнь всегда была либо слишком гипперболизирована, либо отчасти условна. Если есть ошибка, ее 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, а в кинематографе процесс осмысления пространственного состояния кадра был определен посредством драматургической революции и переосмысления идеи персонажного образа. В этом контексте соц-арт и кинематограф 1970-х—2000-х годов стали визуальными предвестниками новых границ пространственных парадигм изображения в современном искусстве.

Степень научной разработанности проблемы. Работа, посвященная прямому эстетическому взаимодействию стилистики соц-арта и отечественного кинематографа, является первым исследованием подобного рода. Исследование изобразительной и идеологической эпохи произведено в работах Б. Гройса «Комментарии к искусству» и А. Олива «Искусство на исходе второго тысячелетия». Кинематографу в контексте его эмоционального восприятия посвящен труд Р. Арнхейма «Искусство и визуальное восприятие». Однако

⁴ Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6 томах, т. 2. М., «Искусство», 1964, С.457

непосредственных исследований, касающихся взаимовлияния кинематографа 1970-х—2000-х и соц-арта, не происходило. Отдельные киноведы касались проблемы драматургии в советском кино. М. Зак изучал проблематику вступления нового сознания в драматургическое поле, другие киноведы касались отдельных упоминаний в матрице драматургического кинополотна.

Ключевое состояние образа, по нашему мнению, определяет его внутренняя модификация в границах художественного текста. Социалистический реализм, использующий в своем художественном потенциале возможности станковой живописи, стал для соц-арта первичным текстом изображения реальности в конкретный исторический период. Универсальный «текст», предложенный социалистическим реализмом, по Б.Гройсу, поддался значительным изменениям в художественном воплощении соц-арта. Литература, повлиявшая на создание мифа соц-арта, в некотором смысле определила эксперименты в отечественном кинематографе 1970-х—2000-х годов. Тексты Дмитрия Пригова, Всеволода Некрасова. Льва Рубинштейна вошли в образ соц-арта, в дальнейшем культивируемый в прозе Владимира Сорокина. Персонаж литературного текста был переосмыслен в фильмах Алексея Германа («Проверка на дорогах», «Мой друг Иван Лапшин»), Киры Муратовой («Чувствительный милиционер», «Астенический синдром»), Павла Лунгина («Такси-блюз»), Сергея Ливнева («Серп и молот») и Вадима Абдрашитова («Слово для защиты», «Поворот», «Охота на лис», «Пьеса для пассажира», «Плюмбум или опасная игра» и др.). Выявление знаков изобразительного искусства, на котором настаивает соц-арт, превращающий изображение в отражение состояния художественного текста социалистического реализма и кинематографического высказывания, по нашему мнению, остается абсолютно не исследованным в современном искусствоведении. Тексты художников Эрика Булатова, Олега Васильева, Ильи Кабакова явились для диссертационного исследования основной критической составляющей, позволившей использовать диалог между изобразительным искусством и кинематографом.

Интервью с режиссером Вадимом Абдрашитовым, подготовленное специально по теме диссертации, позволило автору применить его высказывания в исследовании.

В результате изучения источников и непосредственного общения с создателями конкретных художественных произведений диссертант специально подготовила интервью с Вадимом Абдрашитовым. Автор пришла к выводу, что проблема соотношения образа в изобразительном искусстве и кинематографе в контексте направления соц-арта до сих пор системно не разработана. Следовательно, одна из целей диссертации — разработка и обоснование понятийного аппарата, применимого к новым аспектам визуального искусства — точнее, заявление о том, что кинематограф определил конкретный интерес соц-арта к пространству картины.

Научная новизна исследования. В диссертации впервые системно разрабатывается проблема соотношения практики кинематографа 1970-х—2000-х годов и соц-арта и, соответственно, раскрываются особенности в образном функционировании изобразительных искусств и искусств визуальных — фотографии, инсталляции. Соц-арт как визуальное направление в советском искусстве, и его потенциальное соотношение с кинематографом позволяет разработать конкретные эстетические и визуальные проблемы — такие, как понятие «плоскости» и «пространства» образа. На основе анализа различий между понятиями «пространство» и «плоскость» в изобразительном искусстве и кинематографе предпринимается попытка выявить:

— образные различия между классической формой «плоскости», актуальной для социалистического реализма и ее трансформацией в понятии «пространства» в искусстве соц-арта и в кинематографе;

— эстетические и художественные основания, повлиявшие на определение положения образа в соц-арте и кинематографе;

— влияние кинематографического повествования и образа на изобразительный код соц-арта и применение определенного эстетического алгоритма для выявления и артикуляции этой практики в конкретном отечественном художественном направлении.

Объект исследования — отечественный кинематограф 1970-х—2000-х годов

Предметом исследования является проявление кинематографического визуального языка в изобразительном тексте, а также конкретный метод совмещения визуально-изобразительных языков

Целью исследования является выявление средств художественной выразительности соц-арта, используемых в отечественном кинематографе 1970-х—2000-х годов.

Для достижения данной цели ставятся следующие научно-исследовательские **задачи**:

1. Рассмотреть соц-арт как форму визуальной культуры.
2. Проанализировать средства художественной выразительности соц-арта.
3. Обосновать выбор фильмов для их последующего анализа.
4. Проанализировать фильмы на предмет использования в них средств художественной выразительности соц-арта.

Теоретико-методологические основы исследования. Методологической основой изучения образа в живописи и кинематографе явились основные методы системного подхода, такие как: 1) сравнительный анализ; 2) эстетический анализ; 3) структурный анализ, 4) искусствоведческое исследование; 5) культурологический метод. Применялись также некоторые методы изучения искусства в социологии искусства и постмодернизме.

В этом плане автор опирается на следующие теоретико-методологические работы: Е.Андреева «Постмодернизм. Искусство второй половины XX — начала XXI века», Т.Адорно «Эстетическая теория», Е. Бобринская «Русский авангард: границы искусства», Бурдах К. «Реформация. Ренессанс. Гуманизм», Вёльфлин Г. «Ренессанс и барокко. Исследования сущности и становления стиля барокко в Италии», Выготский Л. «Психология искусства», Гройс Б. «Комментарии к искусству», Делёз Ж. «Кино», Жильсон Э. «Живопись и реальность», Мерло-Понти М. «Феноменология восприятия», «Знаки», Олива А.Б. «Искусство на исходе второго тысячелетия», Панофский Э. «Перспектива как символическая форма. Готическая архитектура и схоластика», Рансьер Ж. «Эстетическое бессознательное», Ямпольский М. «Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф», Арнхейм Р. «Искусство и визуальное восприятие».

Рамки исследования. Для решения задач исследования автор ограничивает себя определенными рамками:

1. В настоящей работе изучается одна из проблем образа в изобразительном искусстве и кинематографе — проблема соотношения «пространства» и «плоскости», которая является наименее изученной на данном этапе развития искусствоведения.

2. Данная проблема рассматривается в художественно-эстетическом ракурсе на примере кинематографа.

3. В диссертации из всех экранных искусств основной упор делается на кинематограф.

4. Исследование «пространства» осуществляется в рамках двух главных оппозиционных категорий: восприятия и художественного высказывания.

5. Для выявления основных специфических черт образа в живописи предполагается ограничиться исследованием практики Ренессанса, а также

направления фотореализма как основных платформ для исследования положения «пространства» и «плоскости» в искусстве.

6. В кинематографе (на примере фильмов Киры Муратовой, Павла Лунгина, Вадима Абдрашитова, Александра Зельдовича, Петра Луцика, Сергея Ливнева, Сергея Соловьева, бр. Алейниковых) рассматривается основная проблематика образа в визуальном искусстве.

На защиту выносятся следующие **положения**:

1. Проведенный сравнительный анализ образных систем социалистического реализма и соц-арта позволил определить понятия «плоскость» и «пространство», указав на сущностные различия между ними; соотнести эти понятия с классическими определениями в искусстве Ренессанса и фотореализма, и отчасти гиперреализма.

2. С точки зрения теории образов, было доказано, что имеются существенные образные различия между «пространством» и «плоскостью» в живописи и кинематографе. Так, рассмотрев «пространство» и «плоскость» как вещественные объекты внутри художественного полотна, то есть художественного текста, которые периодически вступают во взаимоотношения друг с другом, можно определить в границах картины драматургию предметных отношений, которая определяет номинальное значение образа, а также дисциплинирует конкретное субъективное определение структуры полотна/фильма.

3. В ходе диссертационного исследования было установлено, что «плоскость» и «пространство» вступают внутри художественного текста в образные отношения, в которых присутствует также объяснение запрета как категорий текста и изображения

Научно-практическая значимость исследования. Результаты диссертационного исследования позволяют углубить теоретические

представления в области восприятия художественного текста неклассической формы представления и фиксации (визуальности), понимания процессов, происходящих в современном искусстве. Материал диссертации может стать основой для издания учебно-методических пособий, может быть использован в научных и учебно-педагогических целях для дополнения соответствующих разделов курсов по киноведению, эстетике, истории изобразительных искусств, а также чтения спецкурсов и факультативов по соответствующей тематике. Например, по теории визуальной эстетики, теории образов и визуальных искусств: «Визуальная эстетика», «Эстетика образа», «Визуальная образность», «Образное восприятие в живописи и кинематографе», в которых были бы применены теоретические и практические положения настоящего исследования.

Апробация работы. Основные положения работы отражены в цикле научных публикаций автора. Отдельные аспекты, идеи диссертации были апробированы на научных конференциях: «Ломоносов 2007», МГУ, 2007; «Кинематограф и современность: методология исследования и стратегия изучения», РГГУ, апрель 2008»; «Филология — искусствознание — культурология: новые водоразделы и перспективы взаимодействия», Российский институт культурологии, апрель 2009.

Структура исследования состоит из введения, трех глав, заключения, библиографического списка (82 наименования) и фильмографии (34 наименования)

Общий объем диссертации страниц 160 страниц

Глава 1. НОВАЯ ОБРАЗНОСТЬ. ИСКУССТВО 1970-Х ГОДОВ

1.1. Исторические особенности. Отражение в литературном тексте

Социалистический реализм как особенный формальный подход к отображению возможностей станковой живописи приобрел к концу 1960-х годов некоторую эстетическую особенность, проявленную в том, что переживание как опыт художника было окончательно вытеснено идеологическим изображением и манифестом. Если говорить про возможности преодоления этой художественной практики, то соц-арт, возникший на платформе социалистического реализма, явился в определенном смысле иррациональным явлением, которое некоторые авторы были склонны выбирать в качестве постмодернистской игры. Если можно было бы основываться на положениях в повествовании социалистического реализма, то, прежде всего, следовало бы выделить особенность идеологического языка, которая связана с системой демонстрации конкретного персонажа, или ситуации, или исторического события в границах своей условной документальности. Соц-арт превращает эту систему в карнавал, пытаясь представить ее как набор игровых действий. В этом смысле соц-арт отвечает на вопрос о том, чем на самом деле является изображение, и как оно становится важнее идеологии.

Соц-арт как художественное направление возник в 1972 году. Однако художник Вагрич Бахчанян еще в конце шестидесятых в «Литературной газете» начал активно работать как с лингвистическим коллажем, так и с изобразительным разложением соцреалистической образной системы. Однако манифест художников нового направления в искусстве был оформлен именно в указанном 1972 году:

«Мы живем в стране, где бытие определяет сознание.

Мы — художники соц-АРТа — художники 70-х годов. Соц-арт — это неверие в душевные эманации скромных тружеников искусства от Кочетова до Евтушенко и от Вутетича до Неизвестного (соцреалистический монументализм сменяется соц-артовским минимализмом — К.К.). Соц-арт — это возрождение на авангардных принципах стиля и методов классического реализма. Краеугольным камнем соц-арта является осознание соцреализма как наиболее выдающегося феномена нашей действительности.

...Соц-арт это отрицание того, что духовная жизнь индивидуальна. Она государственная и общественная собственность.

Произведение соц-арта — это символ той области сознания, где граничит личное и социальное. Этот знак может стать переходным звеном между потребностью сознания в термине и рождением нового слова.

...Художники соц-арта — акушеры новых слов.

Соц-арт не имеет отношения к понятиям красоты и эстетического переживания. Важна не картина, а разговор о ней. Важен не живописный прием, но столкновение стилей и ожидаемая реакция на это столкновение»⁵.

Художники Владимир Комар и Александр Меламид, подписавшие процитированный выше манифест, предложили выстроить изобразительную систему, в которой происходило бы наслоение новой образности на пластику социалистического реализма. Комар и Меламид выстраивают структуру изобразительного полотна как компиляцию образов социалистического реализма. В работе «Рождение социалистического реализма» (1982—1983) художники используют элементы традиционной станковой живописи, которые теряют свою изобразительную актуальность и даже смысл вследствие художественного эксперимента над возможным действием образа. Художники усложняют

⁵Соц-арт. Политическое искусство в России, 2 марта – 1 апреля 2007 года. Газета, выпущенная к выставке в ГТГ, Москва

структуру плоскости посредством включения в изображение следующей детали: Сталин «восседает» на троне, рядом с ним порхает муза, вдохновляющая вождя на подвиги. Комар и Меламид эстетизируют пластику социалистического реализма как проявление сверхреализма, когда «адекватность» изображения такова, что оно само себя дискредитирует. Творчество Виталия Комара и Александра Меламида связано, скорее, не с реанимацией изображения как процесса восстановления конкретных визуальных образов или с компиляцией набросков предыдущих школ, но с оригинальным заимствованием знаков предшествующей эпохи, таких, в частности, как тройное изображение Ленина-Энгельса-Маркса. Для усиления пассивной критики и активной иронии и самоиронии к этим знакам художники добавляют свои собственные изображения. Линия живописи Комара—Меламида абсолютно адекватна высказанному в манифесте пассажи о столкновении стилей. Образная свобода, однако, вращается вокруг довольно конкретных, узнаваемых идеологических персонажей. Художник стремится через постоянное воспроизведение этих персонажей преодолеть его идеологическое, психологическое и образное давление на зрителя.

Абсолютная власть над образами социалистического реализма и над свойственным ему идеологическим запретом на любые другие изображения выражается через смещение фигуры Сталина. Художник Леонид Соков продолжает использовать конкретный типаж в собственных живописных работах, например, в полотне «Сталин и медведь», где персонажи выписывают слово «СССР» довольно анекдотическим способом (оба справляют нужду). Так наряду с идеологическим нарушением художник включает в художественный текст девальвацию образа.

Чтобы выявить определенные предпосылки к изобразительному соц-арту, необходимо обозначить, в частности, проявление соц-арта в литературе. Литература соц-арта использует метод пространственной парадигмы текста. Прежде всего, выявляется авторская позиция вуайериста, запечатлевшего происходящее в тексте. Автор становится фигурой, переживающей

пространственную реальность. Д.Пригов, Л.Рубинштейн, Вс.Некрасов, Г.Айги, В.Сорокин пытаются проникнуть в реальность, определить ее состав посредством выявления социальных аспектов, пейзажного рисунка и места человека/адепта текста. В произведении проявляется не культурная идентичность, а выявляется социальная функция адепта текста. Адепт — это автор, в частности, Дмитрий Александрович Пригов (это наименование художника выбрано им самим для отстранения от своего лирического персонажа, далее в тексте «Дмитрий Александрович Пригов» будет фигурировать как Д.А.Пригов), использующий своего «милищанера» не как лирического героя, а как табуированный образ социума. «Советское письмо, тяготеющее в пределе к идеологически правильной прописи, могло в некоторых образцах соцреализма осуществляться вне контакта с сознанием и духом. Постмодернизм овнешняет латентную проблематику телесности в соцреализме, делает ее поверхностной и актуальной»⁶

Традиционное письмо аннулируется. Возникает сублимированный текст, в котором действует персонаж Дмитрий Александрович Пригов.

Вот придет водопроводчик

И испортит унитаэ

Газовщик испортит газ

Электричество — электрик

Запалит пожар пожарник

Подлость сделает курьер

Но придет Милищанер

Скажет им: Не баловаться!

или

⁶ Курицын В. Русский литературный постмодернизм. - М.: ОГИ, 2000
<http://www.guelman.ru/slava/postmod/3.html>

Хочу кому-нибудь присниться
 В мундире, в сапогах и в кобуре
 Посланцем незапамятной милиции
 И представителем ее серьезных дел

Чтобы младенец, например
 С забытой подмосковной дачи
 Позвал меня от боли плача:
 "О, дядя-Милиционер!"

И я приду тогда к младенцу
 Чувствителен но непреклонн:
 Терпи, дитя, блюдя закон
 Прими его как камень в сердце

Одновременно Пригов позиционирует себя как жертву идеи
 социалистического равенства и благоденствия:

А много ли мне в жизни надо?
 Уже и слова не скажу
 Как лейбницеvская монада
 Лечу и что-то там жужжу
 Какой-нибудь другой монаде
 Она ж в ответ мне: Бога ради
 Не жужжи

а также

Ну, не будет коммунизма —
 Будет что-нибудь другое
 Дело в общем-то не в сроках —
 В историческом мышлении

Очень трудно жить на свете
 Ничего не предвещая
 Эдак можно докатиться
 До прекрасного мгновенья
 Но в том-то и дело, что мгновенье
 Кому — прекрасно, а кому — и нет

Д.А.Пригова текст интересует как объект действия.

У Льва Рубинштейна пространство текста приобретает завершенность не в записи, а в механистическом наборе букв. Поэт, как Набоков, который фиксировал мысль на карточках и после переводил ее на бумагу большего формата, использует формуляр и впечатывает в него текст, таким образом осуществляя реализацию совершенного драматургического текста. Так, записанное письмо превращается в субъект текста — он записывается как изображение и подвергается художественному суду как образ. В этом отношении художественный жест поэта Всеволода Некрасова, связанный со слоговой совместимостью в слове, а также со смысловым соотношением со значением и активным эмоциональным воздействием текста, является наиболее характерным литературным явлением для соц-арта, реанимирующего авторское письмо в искусстве.

это

не должно повториться

повторяю

это

не должно повторяться

повторяю

это

не должно повториться

это

не должно повториться

это

не должно повториться

повторяю

и

свобода есть

свобода есть

свобода есть

свобода есть

свобода есть

свобода есть

свобода есть свобода

Геннадий Айги в более глубоком прочтении исследует вопрос духа, души и человека в мире, однако использует систему составления предложений методом повтора и наложения значения слова, а также его акустического воздействия:

Признать что есть и вот

среди света тьма и есть

когда опять снега

О-Бог-Опять-Снега

как может быть что есть

есть так что есть и нет

и только этим есть

но есть что только есть

а будь что есть их нет

снега мой друг снега

душа и свет и снег

о Бог опять снега

и есть что снег что есть

В эпицентре интереса литературы соц-арта — концептуальная стратегия письма, в котором «речь чревата насилием»⁷. В литературном произведении фактическое убийство необходимо автору как возможность разрушения текста, точнее, традиционного (в методологии социалистического реализма) чтения текста, как правило, связанного с сюжетным развитием. Очевидно, материал соцреализма используется авторами как инструмент для реализации художественных амбиций постмодернизма, включающего в себя художественный текст соц-арта. Владимир Сорокин воспроизводит текст как натуральный продукт соцреализма, его воздействие направлено на реализацию традиционного последовательного чтения. Однако писатель в условиях рождения новой реальности, а также вызова, который бросает необходимость ее фиксации, запечатления, подвергает текст абсолютной деконструкции. Он воспроизводит серию артикулированных действий, отвергающих прежнее идиллическое описание. Сорокин строит повествование как серию зафиксированных событий: «не имея желаний сказать и не мотивируя причину, не являясь ни выражением, ни указателем, жест очерчивает собой свободное пространство, в котором производится нечто, что можно помыслить в качестве указателя и/или выражения. И указатель, и выражение составляют внешние границы этого иного пространства; в конечном счете они образуют одну границу — ту, на которой

⁷ Курицын В. Русский литературный постмодернизм. - М.: ОГИ, 2000
<http://www.guelman.ru/slava/postmod/3.html>

зарождается знак»⁸. У Владимира Сорокина смерть, преступления, половые извращения, телесные выделения (кровь, моча, сперма, экскременты), а также изображение сексуального наслаждения необходимы для реализации провокационного текста. В живописи соц-арта также преобладают завуалированные формы насилия над зрителем. Насилие о-сознания возможности выхода в пространственную парадигму осуществляется за счет деконструкции, разрушения тоталитарного сознания, выраженного в художественном тексте социалистического реализма. Парадигма восприятия художественного произведения меняется в зависимости от объема технических возможностей, совершенствования языка, девальвации образов и визуального процесса. Пространственная парадигма, связанная с изменением, совершенствованием или деконструкцией образа, формирует степень восприятия художественного текста. То есть, с одной стороны пространственная парадигма определяет положение образа в художественном тексте, а с другой, — конструирует слой перцептивного отношения к произведению.

В. Сорокин обладает особой способностью стилизовать текст. Так, в «Романе» читатель перемещается по тотальному пространству «чистого» традиционного письма: «Он давно уже отметил это необычное свойство русской природы терять ранней весной свое величие, съезживаясь, застывая в жалкой немоте под мелким дождичком. До чего жалок и нем русский лес ранней весной! Стоят богатыри-дубы, вековые дуплистые липы, белоствольные березы, стройные ясени и осины, словно слуги, брошенные своим господином на произвол судьбы. Стоят с понурой покорностью, распростав голые ветви, будто ожидая неминуемо смерти на этой мокрой безжизненной земле, облепленной прошлогодними листьями. Всё мертво кругом — и кусты, и болото, и поля, все одинаково серо-бурого цвета. Только что сошел снег. Ветер гонит облака по бледному небу. Пролетит с

⁸ Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики/ Пер. с франц. — М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004, С.120

тоскливым криком ворона, едва не задев тяжелыми крыльями голых макушек, и снова тишина. Стоит лес, ждет чуда —воскресения своего»⁹

Владимир Сорокин увлечен стилизацией как единственно возможной формой сублимации текста, то есть вытеснения его значения, — писателя интересует означивание, размывание традиционных границ смысла слова и приоритет его формы. В финале «Романа» автор демонстрирует гегемонию слова как звучания, написанного, зафиксированного слога. Он неоднократно описывает состояние своего героя, вырезавшего всю деревню, приводит подробное описание акта убийства и перечисляет всех жертв поименно: «Роман принес головы Козьмы Твердохлебова, Пантелея Твердохлебова, Ивана Твердохлебова и уложил их четвертым рядом второго яруса. Роман принес головы Тимофея Твердохлебова, Степана Гудина и уложил их первым рядом третьего яруса»¹⁰ и так далее.

Физическое действие героя Сорокин использует как действие, символизирующее завершающий акт письма, а также обеспечивает абсолютную активизацию слова в тексте, так как этот минималистский описательный прием оказывается привлекательным для чтения: «Роман заплакал. Роман перевернулся. Роман потер. Роман сжал. Роман заплакал. ...Роман дернулся. Роман качнул. Роман пошевелил. Роман дернулся. Роман застонал. Роман пошевелил. Роман вздрогнул. Роман дернулся. Роман пошевелил. Роман дернулся. Роман умер»¹¹. Сорокин выстраивает пейзаж текста, он не актуализирует сознание читателя на содержании — наоборот, стремится уничтожить его значение, но обнаружить выразительность в отсутствии смысла. Писатель мимикрирует в реальности, текст является проводником между содержанием-значением и внутренним лингвистическим экспериментом-изображением; он не выбирает «о чем» писать, он сублимирует произведения литературы в «извращенное» пространство текста.

⁹ Сорокин В. Роман. – М.: Ad Marginem, 2004, С.14

¹⁰ Там же, С.611

¹¹ Там же, С. 637-639

В изображении как максимально означенном визуальном тексте соц-арт, с одной стороны, обращается к исторической парадигме — к псевдодокументальной фиксации социалистического реализма, с другой, — к идеологической составляющей образного решения картины.

Процесс восстановления памяти, очищения сознания — основная идея изобразительной философии соц-арта. Соц-арт выявил не изобразительную погрешность социалистического реализма, связанную с идеологизированной поверхностной интерпретацией мира, а социальную функцию сокрытия пространства знака в картине, то есть сведения значения к скрытому означиванию. Изображение превращается в образ в процессе длительного (длительность определяется как изобразительной революцией, так и психологическим изучением взаимоотношений пространства, плоскости и зрительского сознания-впечатления) авторского жеста, который позволяет эту трансформацию.

1.2. Средства художественной выразительности. Соотношения, реплики и взаимодействия

Начиная с 1970-х годов, изобразительное искусство пытается переосмыслить сложившуюся традицию универсального Текста, о котором пишет искусствовед Б. Гройс. «ТЕКСТ» начинает саморазрушаться, оказываясь абсолютно непереводимым в новые художественные и мировоззренческие категории. Переосмысление поверхности социалистического реализма приводит к зарождению иного зрения, отличного от устоявшегося, «гармоничного» взгляда. Пропуская через сетчатку глаза традиционную визуальную поверхность, оно переносит ее в художественный мир в «отредактированном» виде и состоянии. Эта осмысленная цензура направлена не столько на разработку нового художественного «продукта», сколько на создание синтетического произведения, которое вбирает в себя художественные завоевания предшествующего

направления и в то же время пытается взглянуть на него через призму иного художественного знания.

Соц-арт не отрекается от соцреалистической традиции «письма», но открывает его заново. Первичная практика соц-арта связана с открытой возможностью говорить при помощи изобразительного языка. Хотя, безусловно, социалистический реализм в этом отношении не менее самостоятелен и оригинален, но именно представители школы соц-арта поставили своей целью запечатлеть семантику как поток означиваний, а также определить своеобразную визуальную форму постмодернизма, использующую советские идеологемы.

Социалистический реализм увлекался механистическим действием воспроизведения плоскости реальности, то есть ее буквального значения. Он предложил рассмотреть плоскость как единственную форму художественного текста. Статус художника в этих условиях определяется посредством выразительной фиксации счастливой жизни человека. Его позиция проявляется в функции участника события, а не наблюдающего художника. Михаил Чиаурели в финале фильма «Падение Берлина» предельно честен, последователен и невозмутим в стремлении рассмотреть вождя — снятый в экспрессивных красках и наполненный отчаянной радостью эпизод прибытия Иосифа Сталина, его «снисхождения» из самолета как аллюзия появления *deus ex machina*, а также кульминационная встреча последнего с народными победителями выполнена в лучших традициях соцреалистической идеологии и связана с патетикой скульптурных композиций Вучетича и Мухиной, так же, как с искренним порывом в изображении пролетарского совершенства на картине Дмитрия Жилинского «Мостостроители».

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»¹². 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 (курсив мой— К.К.), является могучим орудием социалистического мировосприятия, миропонимания»¹³... Соответственно:

1) «художник, изображая предмет (объект, действительность), не подвергает его каким-либо физическим изменениям или преобразованиям»¹⁴;

2) «в процессе художественной деятельности художник может вообще не взаимодействовать с объектом»¹⁵

Попробуем разобраться с изобразительными элементами станковой живописи, использованием которой характеризуется практика социалистического реализма. Станковая живопись является особой, наглядной образной системой. В ее традиции лежит буквальное изображение действительного события. Это событие обладает необходимым набором стандартизированных образов. Станковая живопись социалистического реализма, прежде всего, эксплуатирует плакатный принцип изображения. То есть в границах полотна социалистического реализма заключено отображение реальности — повседневной или парадной - и

¹² Социалистический реализм и современный кинопроцесс. – М.: НИИК, Искусство, 1978, С. 202

¹³ Там же

¹⁴ Там же

¹⁵ Там же

призывной патетики плаката. Это противоречие оказывается подхваченным в соц-арте.

С одной стороны, на изображение в художественном тексте, относящемся к соц-арту, оказывает влияние социалистический реализм. С другой,- соц-арт опирается на завоевания поп-арта и иронически 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 через пространство картины: «Того, что удалось осуществить в США поп-арту адаптацией мира потребления, советское искусство добилось включением идеологических дериватов советского строя»¹⁶. Однако поп-арт использует элементы бытовой культуры, лишь отчасти связанные с проявлением государственной идеологии. Соц-арт пропускает образ социальной агитации через картину 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 реализации идеи разрушения идеологического образа. Поп-арт работает в том числе с доступным образом мейнстрима: постер, комикс. Соц-арт может себе позволить использование советской символики только через призму 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

¹⁶ Нонконформисты. Второй русский авангард 1955-1988. - Изд. Винанд, 1996, С. 17

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 Энди Уорхолом, отработанные бытовые механизмы, помещенные Робертом Раушенбергом в коллаж, вклеенные Вольфом Фостелом в холст манекены, комиксы Роя Лихтенштейна, американский флаг-симулякр Джаспера Джонса. Таким образом, проводником овеществления реальности здесь становится обработанное рекламой массовое сознание, тогда как соц-арт работает с субъектом идеологии. Он разрушает тоталитарную плоскость, блокирует возможность перцептивного общения с соцреалистической поверхностью образа и переносит понятие идеологического культа в элемент балаганной культуры.

Иллюзорность самой 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.

Оформление соц-арта в художественное направление искусства приближено к процессам, о которых говорил художник Василий Кандинский: «С произведением искусства нужно обращаться так же, как с любым совершенным организмом. Оно так однородно в своих взаимосвязях, что в любой из его частиц содержится истиннейший внутренний смысл целого. Вторгаясь где бы то ни было в человеческий организм, получаешь один и тот же результат — идет кровь»¹⁷. Это вторжение всегда несет в себе положительные черты, так оно обогащает конкретный образ метафорами и привносит символическое звучание в драматургию изобразительного действия, в поверхность описанного образа. Фиксация (запечатление) отвечает за цветовое решение и в фильме, и в границах

¹⁷ Синий всадник/ Под редакцией В.Кандинского и Ф.Марка. Перевод, комментарии и статьи З.С.Пышновской. – М.: Изобразительное искусство, 1996, С.25

полотна. Таким образом, можно говорить о реконструкции действительности в контексте изображения — живописного или кинематографического. То есть визуальная эпоха 1970-х годов в некотором смысле стремилась стать новой осмысленной «реконструкцией специфического контекста советской идеологии и советского образа жизни внутри искусства»¹⁸. Классическое положение художника сохраняет за ним право придумывать персонаж, сохраняя дистанцию между автором и действительностью, между автором и художественной условностью. Изобразительный или визуальный «текст» начинает существовать самостоятельно, вне автора как творца, создающего, добывающего из действительной жизни условность. Формальность, подменяющая доселе казавшуюся единственной подлинность, становится элементом языка, на котором обязан говорить художник. То есть потенциал текста распространяется на авторское сознание. Более того, произведение полностью поглощает художника, происходит сознательное, ненасильственное убийство или самоубийство художника в изображении. Потенциал автора, в свою очередь, неравнозначен Тексту. Художественное произведение, несущее в себе своеобразный код, связанный с колористическим и предметным решением и с определенной заданной структурной формой, интерпретационным аспектом изображения, выделяет образ в культурный объект, который, в свою очередь, не желает существовать вне субъекта, то есть вне системы изобразительных координат.

Вещественность объекта, то есть его фактическое применение в живописи — необходимая составляющая определения выразительности языка соц-арта, состоящей, во-первых, в предметном (физическом жесте, осуществленном художником и поддержанном зрителем) входе в изображение — слово художника Эрика 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

¹⁸ Гройс Б. Комментарии к искусству/Пер. с нем. и англ. — М.: Художественный журнал, 2003, С.77

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»¹⁹.

Илья Кабаков также определяет положение объекта в картине, 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»²⁰. 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, пейзаж 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»²¹. Так, впечатление от изобразительного полотна всегда оригинально как состояние чтения, прочитывания и вглядывания, последовательность которых произвольна. Морис Мерло-Понти пишет о том, что «первое восприятие может быть пространственным, только соотносясь с той или иной ориентацией, которая ему предшествовала»²². Соц-арт использует плоскость социалистического реализма через знакомый образ и выраженную идеологию и преобразовывает ее в пейзаж, то есть в возможность пространства. Таким образом, соц-арт определяет степень восприятия картины, выделяет ее образный статус. Для Эрика Булатова,

¹⁹ Булатов Э. В. «Картина умерла! Да здравствует картина! РЖ, 17 декабря 1999 года, www.russ.ru/culture/19991217_bulat.html

²⁰ Кабаков И. И. 60-70-е...Записки о неофициальной жизни в Москве. – М.: Новое литературное обозрение, 2008, С.45

²¹ Там же

²² Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. - СПб, Ювента, Наука, 1999, С.323

провозглашающего, что природа картины двойная: картина — это предмет, вернее предметная поверхность, и одновременно — некое потенциальное пространство»²³ драматургии изображения.

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, есть пространство уже 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 добивается более широкого диапазона воздействия помимо изображения, но также наделяется элементами текстуализации, но не текстуальности, иногда бессмысленной, что не отрицает наличия буквы и соответственно дальнейших лингвистических коннотаций.

Возникает проблема восприятия, связанная с первичностью и вторичностью изображения, то есть снова со значением и означиванием. В принципе, включенный в изображение литературный текст способен быть воспринят как дополнение, то есть означивание — здесь он является экспликацией, как

²³ Булатов Э.В. «Картина умерла! Да здравствует картина! РЖ, 17 декабря 1999 года, www.russ.ru/culture/19991217_bulat.html

авторской, так и пространственной, а именно принадлежащей сознанию зрителя. Также само значение слова придает образу дополнительное определение, если не происходит смысловой коммуникации между знаком изображения и текстовым объяснением или дополнением. Безусловно, речь не идет о превращении текста в изображение, то есть 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 булатовских работах «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 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, то есть определить ее пространственные свойства.

Растворение, растекание зрения по предложенному изобразительному пространству является действием, предполагающим эмоционально-психологический и культурно-эволюционный переходы, преодоление границы, после которой открывается доселе скрытое значение, истинная смысловая

ценность художественного произведения. Таким образом, произведение (картина и/или фильм) может рассматриваться не только и не столько в структурном отношении, но прежде всего в отношении преодоления пространства авторского и *par excellence* зрительского, субъективного, реципиентного. В фильме Вадима Абдрашитова «Поворот» название/текст является доказательством действительного происшествия — аварии, которая определяет все дальнейшее развитие, как физическое перемещение героя по предложенному бытовому пространству, так и метафизическое изменение, точнее, провокацию этого изменения. Абдрашитов с Миндадзе заинтересованы частной жизнью персонажа, в которой происходит определенное изменение. Это изменение должно также стать причиной нового события. Однако и режиссера, и сценариста в большей степени задевает траектория развития мысли и поступков героя от конкретного преступления до возможного искупления. Эта своеобразная «спираль погружения человека в новые обстоятельства»²⁴ определяет устройство драматургии, когда «некая мощная, но простая пружина раскручивала весь остальной часовой механизм сценария»²⁵.

Или же, наоборот, превращение зрения художника в субъективный элемент изображения и предоставление возможности 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

²⁴ Булатов Э.В. «Картина умерла! Да здравствует картина! РЖ, 17 декабря 1999 года, www.russ.ru/culture/19991217_bulat.html

²⁵ Там же

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»²⁶.

Художники соц-арта создали такую образную картину мира, которая породила и культивировала идею свободной коммуникации художника и зрителя — другими словами, 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. Впечатление 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 (выделено мной — К.К.) законов развития общества, принципиально отрицает концепции тотального человеческого бессилия»²⁷. Соц-арт именно 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 Эрика Булатова, наложение плоского «сверхреального» пейзажа, то есть изобразительной эстетики социалистического реализма с его культом станковой живописи, на внутреннюю пространственную потенцию образа было провозглашено результатом эволюции художественного письма.

²⁶ Гройс Б. Е. Искусство утопии. М.: Художественный журнал, 2003, С.111

²⁷ Социалистический реализм и современный кинопроцесс. – М.: НИИК, Искусство, 1978, С.9,13

В подтверждение теории новой изобразительности, отвергшей образную иллюзорность социалистического реализма, искусствовед Михаил 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»²⁸. М.Рыклин фиксирует метафизический состав изображения, предложенного художниками соц-арта, в то время как «чистый образ» подвергается у них существенной модификации. Создатель образа, новый мифотворец, предлагает на суд зрителя и критика оригинальную знаковую систему — используя 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 собственно 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. Разные формы искусства позволяют художнику проявлять себя не только через картину: так, Вагрич 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,

²⁸ Рыклин М.К. Террорологии. - Тарту: Эйдос, 1992, С.80

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 присущие самому искусству, и ограничения, диктуемые искусству извне (власть, общество, религия), становятся предметом постоянных размышлений, конфликтов и самых разных мифологий в «свободном творчестве»²⁹, так как «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»³⁰

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»³¹. В этом отношении метафоры соц-арта рассчитывают на заигрывание, концептуальный фетишизм изобразительной и идеологической матрицы социалистического реализма.

²⁹ Курицын В. Русский литературный постмодернизм. - М.: ОГИ, 2000
<http://www.guelman.ru/slava/postmod/3.html>

³⁰ Там же

³¹ Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. Пер. с англ. – М.: Художественный журнал, 2003, С.23-24

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 действенном 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, то есть 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 подобия) и время (дающее возможность бесконечного воспроизведения тех же самых форм, видов, элементов)»³².

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 Эрика 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 срезанное мастером-фотографом. В этом смысле возникает очевидная связь, синтез с художественной идеологией фотографического зрения, которое также присуще глазу художника, конкретизирующего текст до состояния пленочной статики. Автор использует многослойность для увеличения действия образа. Удвоение, наслоение предполагает объемность, то есть увеличение объема действия конкретного объекта — у художника Ивана Чуйкова наоборот: двойная композиция разряжает драматургию. Она освобождает действие от дополнительного знакового определения — существует только образ и его пространство. Далее это пространство входит в коммуникацию с плоскостью

³² Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму/ Пер. с фр. и вступ. ст. Г.К.Косикова. - М.: Издательская группа Прогресс, 2000, С.61-62

отраженной реальности и постепенно превращается в отражающее пространство, так как отражение может быть богаче, чем отражаемый объект. Мощностъ 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.

Иван 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 Эрика Булатова функцию окна выполняет буква, текст, который прерывает зрение. То есть зритель сначала сталкивается с необходимостью чтения и лишь потом всматривания. Таким образом, Булатов предлагает определенную схему выявления смысла образа. Он как будто «иллюстрирует» 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. То есть художник фиксирует положение буквы как «поддельного» положения, выступая против постулата о том, что «в случае фотографии нельзя, в отличие от всех других видов имитации, отрицать, что вещь там была»³³. 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

³³ Барт Р. Camera Lucida. Комментарий к фотографии/ Пер с франц. М.Рыклина. – М.:Ad Marginem, 1997, С.115

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.

1.3 Плоскость и пространство в картине, на фотографии, в фильме

Перцептивное распространение плоскости в пространстве картины происходит по следующей схеме: зритель, сталкиваясь с непроницаемой пленкой поверхности, бессознательно хочет перейти через нее: он ищет путь, предоставляющий ему это действие. На картине этот метод интерпретирован при помощи цвета и перспективы (двумерная характеристика картины предусматривает изобразительное драматургическое решение), в кинематографе активно включается арсенал средств оператора, который, используя ракурсную съемку и определенное положение света, либо сознательно скрывает некоторые знаковые детали, либо, наоборот, рельефно выписывает наиболее характерные предметы и образы. В этом отношении следует снова обратиться к фотографической пластике, которая тесно связана с кинематографическим пространством, так как всегда находится в состоянии перманентной провокации, а для элементов изобразительного искусства становится «раздражителем», потому что активно использует его академические приемы и переводит их в положение фотографической пленки. «Случайность» фотографии или само действие «фото также не может быть преобразовано (высказано) философски, оно целиком отягощено случайностью, чьей легкой и прозрачной оболочкой (курсив мой — К.К.) оно является»³⁴. Таким образом, «фотография — область чистой случайности, и ничем иным быть не может (ведь изображено всегда нечто), — в противоположность тексту, который под неожиданным воздействием одного-единственного слова может перевести фразу с уровня описания на уровень

³⁴ Барт Р. Camera Lucida. Комментарий к фотографии/ Пер с франц. М.Рыклина. — М.: Ad Marginem, 1997, С.12

рефлексии, — она незамедлительно выдает ”детали”, составляющие материал этнологического значения»³⁵.

Безусловно, также интересно привести примеры и проанализировать некоторые живописные произведения, не принадлежащие направлению соц-арта, но синтезирующие в себе насущную фотографическую образность и расширяющие понимание кинематографической структуры. Так, американский художник Эдвард Хоппер, к примеру, использует такую формацию изображения, которая одновременно характеризует природу фотографии и осмысливает реальность через кинематографическую сетку. Линия его работ выражена в демонстрации возможности изображения в герметичном состоянии мира. Они, как правило, довольно локальны. Художественное здесь слишком тесно связано с человеческим, интимным, с конкретным мучительным одиночеством. Хоппер использует повседневность как субъект. Краски этой субъективной субстанции приглушены и одновременно максимально приближены к реалиям — американский быт отчасти напоминает быт советского гражданина — стены, стол, кровать и т.д. В этом отношении абсолютная индифферентность направлена на безболезненное столкновение сознания (часто памяти) и тактильного впечатления от реальности.

Хоппер воспринимает действительность в собственной живописной системе через пласт американской изобразительной культуры, а также через влияние европейской традиции письма как палитру плоскостей, некоторые из которых деформируются в пространство. Так, первое впечатление от его работ связано с адекватным восприятием конкретной изобразительной детали — обыденной плоскости. В этой плоскости появляется человек как участник, наблюдатель и позже как дефункциональный объект — наблюдаемый. То есть прежде наличествует фотографическое свидетельство — вспышка, запечатленный срез обыкновенного происходящего, в котором ничего не происходит. Хотя именно

³⁵ Барт Р. *Camera Lucida*. Комментарий к фотографии/ Пер с франц. М.Рыклина. — М.: Ad Marginem, 1997, С.48

через это фотореалистическое мгновение выявляется подвижность, то есть кинематографичность, действия которой Хоппер добивается при помощи света и цвета, но прежде всего это достигается объектом — человеком, концентрирующим на себе границу, ядро формулы «плоскость — пространство — плоскость».

«Плоскость — поверхность — пространство» — внутренняя атмосфера картины, одновременно состояние персонажа, которое на самом деле является плоскостью и только при тщательном изучении, вглядывании (непременном процессе при обнаружении пространственных связей) переходит в пространство. Таким образом, мгновенно плоскость фотореальности превращается в поверхность кинематографической природы, стремящейся стать пространством живописи. Композиция работ Хоппера балансирует между абсолютной статичностью и выраженной подвижностью, неким просвечиванием сущности изображаемого. Если персонаж располагается на переднем плане, то он не локализует действие картины на себе, а как бы распространяет ее на всю ее поверхность. Таким образом, проникновение в пространство, то есть познание изображенного происходит через поток света, который разлит по поверхности полотна и в то же время поглощен персонажем, так как последний аллегорически уже переживает или пережил его. Пространственное впечатление возникает как реакция на распространение светового потока и в зависимости от этого действия смены значения объектов на картине.

Некоторым образом работы Хоппера представляют собой событие, которое будто отражается в зеркале, но в то же время является формой такого диалога между поверхностью и пространством, который открывает пространство как ткань амальгамы, а поверхность как световой поток пространства. В этом отношении будет уместно проанализировать работу Яна Ван Эйка «Портрет четы Арнольфини» (1434) как пример использования зеркала в изобразительном искусстве. Есть плоскость, есть скрытое состояние пространства картины, некое метафизическое живописное определение — девушка может быть беременной и

вне изображения, — а есть конкретное удостоверение в существовании пространства внутри художественного полотна — а именно, отражение художника в зеркале. Возникает определенная схема отношений внутри работы: плоскость — полотно — оппозиция плоскости — изображение; пространство — изображенное перед взором зрителя как иллюзия — оппозиция — проявленный в зеркале портрет художника. Одновременно проход в сердце изображения запрещен драматургическим приемом — супруги держатся за руки, препятствуя проникновению за пределы переднего плана. Когда историк и теоретик искусства Макс Дворжак пишет о Яне Ван Эйке, что в его произведениях этюд с натуры впервые становится вровень с пластическим изобретением (то есть такой активацией пространства, которая позволяет говорить о переходе живописи в абсолютную пластику, чем позже активно занимался Матисс — К.К.), это означает отступление живописно-конструктивных формотворческих сил, которое на юге просто бы не поняли. Этот смиренный отказ от формы, это скромное фиксирование видимого мира во всем его характерном многообразии — позиция, которая обозначает радикальную стадию живописного воспроизведения реальности.

Например, чешский художник Иржи Коларж, использующий коллаж как элемент не деконструкции, а деструкции, разбивает плотное вышеописанное изображение в работе «Двое в задумчивости» (1972) и воспроизводит полотно Ван Эйка как своеобразное действие обратной перспективы. Разложенная на множество клеток — Коларж воспроизводит технику роллажа, возникшую в конце пятидесятых — разрезанная на куски идиллическая драматургия фламандского художника переходит в элемент, фетиш, заслон, идеальную плоскость, с которой художник работает как с первичным, уникальным изображением. Он оставляет такие детали, которые отвечают за восприятие образа: прежде всего — зеркало, которое помимо функции отражать, принимает свойство возможности матричной деструкции, глаза супругов, способные воспринимать реальность или жест художника, отразившийся в плотном стекле.

Коларж технически упрощает изображение, но фактически за счет наложения увеличивает поле его эмоционального воздействия.

Фотография всегда работает избирательно, поэтому о ее абсолютной документальности следует говорить только в том случае, когда любой эпизод реальности располагает к документальному свидетельству. Тогда как патетика фотографии, по определению, рассматривает действительность в качестве материала. Следовательно, действие фотографии направлено на уничтожение пространства действительности, о котором, в частности, говорит Е. Петровская: «В фотографии, как и в иных формах визуального, имеется собственный нередуцируемый остаток. Именно он и сопротивляется переводу на какой-либо язык, сохраняя за фотографией ее простоту и вместе с тем непроницаемость (курсив мой — К.К.)»³⁶. Эта невозможность онтологического подхода к действию фотографии в сюжете связана как раз с сознательным отступлением от пространственных проблем в ее границах. Далее Е. Петровская, предваряя описание фотографической направленности в сферу узнаваемого, пишет о такой «репрезентации, которая является отправным пунктом движения вообще»,³⁷ хотя воспроизведение движения через фотографию является феноменом фикции, так как любое прохождение-преодоление связано с подвижностью, которая в фотографии смещена в пользу статики. Поэтому и траектория памяти, столь важная для изобразительной идеологии соц-арта, в фотографии блокирована границами изображаемого, точнее, прошедшего цензуру изображаемого. Вообще в фотографии, как не в одном виде искусства, если оно не обусловлено политическими запретами, особенно актуально поставлен вопрос о невозможности преодоления конкретной изобразительной границы. Фотография кадрирует изображение, режет его. Сегментарность изображаемого здесь аналогична визуальной политике соц-арта: переход из документирования в плакатность есть форма сокрытия изображения.

³⁶ Петровская Е. Антифотография. – М.: Три квадрата, 2003, С.25

³⁷ Там же, С.33

Проявление образа на фотографии является природой реальности, которую она пытается воспроизвести. В принципе фотография стремится к фиксации, позволяющей последующие изменения с изображением, которое приобретает качества неустойчивости. Соц-арт предпринял попытку перевода неподвижной структуры в состояние по преимуществу подвижное — природа соц-арта мобильна и пластически изобразительна, — впитывая образ социалистического реализма, она переводит его на язык иной, «романтической» авангардной живописи. Перемещение внутри плоскости провоцирует исключительно точечное прочтение и односложный результат работы сознательного аппарата. Девальвация, изменение и закономерное пере-осмысление изображения возможно только вследствие перемещения вглубь запечатленного. Действие «пере-» является составной частью возникновения новой игры образа, причем оно несет в себе чисто информационную идеологию и также обладает функцией, которая формирует идеологию изображения как драматургию действия.

В отличие от фотографической идеологии, выдержанной в границах отстранения от происходившего «здесь» и «сейчас», текст в фильме являет собой провокацию перехода в пространство кадра. Таким образом, включение в пространство, через которое позиционирует себя фотография, является уже актом довольно «грубого» вмешательства в этимологическую интерпретацию. Постоянный конфликт между природой фотографии и ее непосредственным влиянием на сознание зрителя принципиально отличается от художественного переживания изображения соц-арта.

У Булатова есть работа с аналогичным эффектом — «Добро пожаловать» 1974 года — изображение «фасада» Выставки достижений народного хозяйства, проникновению взгляда на территорию которой препятствует длинное, во всю ширину картины идеологически обусловленное приветствие. Текст, заполнивший изображение («Добро пожаловать») растянулось слева направо, хотя, возможно, здесь нарушен перцептивный закон чтения в единственном направлении, так как текст теряет свое лингвистическое значение и воздействует как «испорченное»

изображение), нивелирует пространственное определение и переводит фотографический знак (изображение у Булатова будто списано с фотографии) в диалог двух плоскостей. Здесь пространство существует только и исключительно в сознании зрителя, который должен воспринимать природу как сферу полной, насыщенной реальности. Ни красивый фасад, ни выразительно выполненный текст (кстати, четкие типографские буквы послания максимально индифферентны по отношению к любому объективному восприятию и исполнению) не обладают пространственной перспективой. Хотя Булатов делает намек на возможность революции сознания, а именно, включает персонаж в картинное повествование: справа, рядом с надписью сидит женщина, имеющая прямое отношение к тому, что происходит внутри. Персонаж является проводником, точкой концентрации пространственного выхода впечатления и сознания.

Так же, как в ранней работе-иллюстрации Хоппера «Мальчик и луна», у Булатова очевидна связь между пространством как скрытой и неисследованной матрицей реальности и поверхностью, в которой существует персонаж. Причем пространство еще не активно лимитировано — границы между действием героя, то есть активности плоскости, и надвигающимся пространством пока не существует. Кровать мальчика, «врезающаяся» в рамку работы и словно переходящая в реальность, хранит сознание героя, который стремится в таинственность ночи, открывающей иную перспективу восприятия мира. Здесь свет еще не так очевиден и значителен, но источник (луна) уже заявлен. В эстетическом и изобразительном послании картины «11 часов утра» (1926) Хоппер скрывает источник света, но оставляет его потоки, разливающиеся по комнате и захватывающие обнаженную фигуру девушки у окна (открытое окно — важная составляющая работ Хоппера: как правило, персонажи используют его как переход в картинное пространство или открытую плоскость, позволяющую обращение персонажа непосредственно к зрителю). Тело героини поглощает свет и одновременно отдает его в реальность, которая находится вне картины. Таким образом, смещенный центр композиции притягивает пространство реальности и

провоцирует проникновение поверхности драматургии внутри картины. Девушка наблюдает в окно нечто, что происходит на улице; ее лицо скрывает либо удивление, либо радость, либо скорбь. Хоппер лишь приоткрывает тайну действия изнутри, в том числе посредством увеличения объема зрительского восприятия: через открытое окно можно заметить другие, подобные окна, с поднятыми жалюзи. Хоппер — будто режиссер, поставивший камеру максимально близко к персонажу: кинематографический прием выдает приближенный стол с торшером и стул как передний план — объекты плоскости картины, тогда как пространство остается скрытым границей-окном.

Другая, не менее важная работа в интерпретации пространственных отношений «Горизонт» Эрика Булатова близок, прежде всего, в изобразительной соотнесенности «Людям на солнце» (1960) Хоппера, но также композиционно (отличие единственное, хотя не столь существенное в определении пространства и поверхности, которые действуют тотально: Хоппер использует горизонтальную перспективу, Абдрашитов — вертикальную, Булатов — и горизонтальную и вертикальную) эпизоду фильма «Парад планет», в котором герои всматриваются в небо, скрытое как от них самих, так и от зрителя. Хоппер «продлевает» перспективу всматривания — он располагает персонажей в правой части работы не как свидетелей, но как тех, кто мог быть активным участником происходящего. Природная составляющая работы — поле и полоса гор захватывают восприятие, в то время как дом, деревянные шезлонги, книга являются скорее негативной деталью, отвлекающей от непосредственного общения с натуральным, подлинным и не агрессивным. Здесь также очевидна связь между открытым натуралистическим пейзажем, с которым предположительно работает Хоппер, и зашифрованным изображением человеческой природы, слишком тесно связанной с бытом как единственной системой существования. Хоппер исследует возможности пространства на границе реальности. Он в метафизическом смысле свидетельствует о смене парадигмы восприятия — как плоскости, так и пространства. Плоскость как состояние мира уже не воспринимается адептом —

человек адекватен по отношению к ней, он комфортно себя чувствует в состоянии ее не-окружения и не-вмешательства, в то время как пространство, нарушающее удобное положение балансирования сознания и восприятия, вообще не рассматривается как стадия бытия. Оно так же недостижимо, как скрытый пейзаж. Отрешенность персонажей есть провозглашение его нового состояния незнания.

Булатов использует в изобразительной драматургии своей работы «Горизонт» одновременно две составляющие законченного образа и собственно его последующего действия, а именно, — синтез горизонтально-вертикальных отношений поверхности. Направление движения героев не горизонтально (это, скорее, кинематографический прием — довольно выразительно употребленный, например, Львом Кулешовым и оператором Константином Кузнецовым в фильме «По закону» в 1926 году: горизонт в фильме не ровный, но поднимающийся к небу), а вертикально. Хотя эта вертикаль смещена — движение начинается слева, но очевидно направлено вправо, она как будто следует уже за линией горизонта, который доступен зрению и восприятию, то есть настоящему горизонту картинной реальности, повторяющему пейзажное состояние. В положении героев картины скрыта авторская изобразительная революция: они идут спиной к зрителю, что не характерно для логической интерпретации движения социалистического реализма, в котором объект-персонаж всегда направлен на субъект восприятия, то есть на зрителя.

Пейзаж реальности, на котором строится рисунок соц-арта, восходит к пейзажу Ренессанса, стремящегося передать наиболее остро природу внутриизобразительных, колористических отношений, а также перспективного диалога (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. «Гиперреализм» социалистического реализма, очевидно, растворяется во внешней минималистической картине соц-арта: «Современная гиперреальность относится уже не к строю воображаемого, но к строю свэрхреференции, свэрхистины, — она состоит в том, что все выводится в абсолютную очевидность реального»³⁸.

Неужели соц-арт изображает очевидность? Он использует «очевидную изобразительность», то есть 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»³⁹. Так как раз наоборот: 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.

Образы нидерландской живописи близки картине соц-арта. Полотно Яна ван Эйка «Мадонна канцлера Ролена» (ок. 1430) воспроизводит пейзаж через

³⁸ Булатов Э.В. «Картина умерла! Да здравствует картина! РЖ, 17 декабря 1999 года, www.russ.ru/culture/19991217_bulat.html

³⁹ Там же

трехчастное окно. Не касаясь религиозной интерпретации, выразительный пейзаж в окне, несмотря на то, что находится в глубине картины, выступает как изображение на первом плане. Мадонна и канцлер будто уступают место действию пейзажа, который, безусловно, символизирует не столько внешнюю плоскость, сколько пространство, скрывающее тайну создания мира. Таким образом, здесь нарушены отношения между пространством и плоскостью — точнее, между главенством пространства над плоскостью. Прежде всего, в изобразительной культуре XX века присутствует передний план плоскости, который прочитывается как пространство, пространство физиогномическое (лицо, портретная категория здесь первична). Пейзаж, возникающий на втором плане, часто в окне, как аллегория скрытого, всегда остается в позиции плоскости, фона, который исполняет функцию холста; одновременно в определенный момент восприятия он начинает играть именно как пространство, физическое пространство, обладающее таким телесным состоянием, которое отдает собственное дыхание картине.

Французский исследователь Этьен Жильсон замечает: «Пустое пространство для художника — это отсутствие бытия, которое он, если можно так выразиться, призван создать, чтобы не упустить возможности бескорыстного приращения реальности»⁴⁰. Именно здесь кроется тайна пространства картины, которая спрятана в уже запечатленной реальности. Для Булатова эта реальность очевидна в живом проявлении свободы мысли, зрения и впечатления вследствие действия краски, света и, если это касается текста, то в буквенной проницаемости.

Спрятанный за передним планом горизонт, особенно в ренессансной культуре, представляет наибольший интерес для выстраивания знакового синтеза. По отношению к социалистическому реализму и соц-арту можно применить различия между ренессансом и барокко, выражающиеся, по замечанию Генриха Вёльфлина, в «различном отношении к движению и статике, а также в очевидном

⁴⁰ Жильсон Э. Живопись и реальность/ Пер. с франц. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004, С.191

преимущество вертикальной субстанции перед горизонтальной косностью. Горизонтальная последовательность и замкнутая на себе «равномерность» ренессансного пейзажа «растворилась в безграничном» изобразительном формате барочной культуры. Произошла зрительская революция видения: отныне зритель не может воспринимать внешний образ без того, чтобы его взгляд, разбегаясь по всем направлениям, не уходил в бесконечность. Бесконечность выступает как основополагающая структурная единица изобразительных текстов соц-арта, которой необходима теоретическая глубина как компенсация «неработающего» переднего плана, его однозначности. Если исходить из утверждения, что «отвращение к ограниченному и определенному»⁴¹ есть «наиболее глубокая черта характеристики барокко»⁴², а также привести совпадающую по отношению к объекту в искусстве и, на первый взгляд, парадоксальную параллель с метафизическим аспектом произведений соц-арта, то необходимо определить и эволюцию перспективы как изобразительного метода, который важен с точки зрения внедрения в структуру определенного произведения.

Традиции социалистического реализма и соц-арта очевидно перекликаются, если перспективу в качестве художественного приема рассматривать в исторических границах как «триумф отстраненного объективного осознания действительности»⁴³ и как «упрочение и систематизацию внешнего мира»,⁴⁴ а также как «расширение сферы собственного Я»⁴⁵. В социалистическом реализме отстранение используется как прием слишком завуалированной, неосознанной символической системой демонстрации конкретного образа; объективное осознание действительности оправдано только с позиции художника, находящегося в социальной зависимости и в признанном идеологической цензурой формате. Для художников соц-арта, осознающих невозможность

⁴¹ Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. Исследования сущности и становления стиля барокко в Италии./ Пер. Е.Г.Лундберга. – СПб.: Азбука-классика, 2004, С.116-117

⁴² Там же

⁴³ Олива А.Б. Искусство на исходе второго тысячелетия. – М.: Художественный журнал, 2003, С.88

⁴⁴ Там же

⁴⁵ Там же

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 Олега 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 в субъект. Васильев оставляет текстуальную связь между изображением и шрифтовым набором, а именно «№25, 1975». Изображение ордена Ленина остается продублированным — оно расположено 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. С другой стороны, — свет замкнут на себе и не переходит во внешнюю плоскость. Он существует между плоскостью «судей» и «подсудимых», то есть 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 возможности 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». То есть конкретное чтение возникает только на стадии всматривания и изучения. Парадокс изображения состоит как раз в его бесконечном действии (самовоспроизведении, автомонологе, общении внутри изобразительных знаков) и особой активации изобразительного потенциала во время непосредственного диалога с автором-зрителем (читай: автором как зрителем).

Таким образом, сознательный барьер, предлагаемый художником, оправдывает единственное прочтение, почти аналогичное представленному изображению. Этот художественный текст как будто не существует вне пространства художника. Постоянно полемизируя с автором, изображение выходит за границу сознания первого и стремится к самостоятельному, автономному существованию. Разговор двух, казалось бы, несовместимых составляющих единиц, из которых складывается характер произведения, — это символическое «слияние двух материй — точности поэзии и восторга чистой науки»,⁴⁶ в конечном счете «очищает» полотно и/или художественный фильм, позволяет освобожденное от символов и знаков действие.

Ложная возможность взаимодействия (стремление к диалогу), построенная на вариациях творческого высказывания, рефлексивный колорит которых именно провоцирует последующую автономность изображения, а также представляет собой драматургию отношений внутри изобразительного пространства. Авторское переживание связано с субъективным «горизонтальным» восприятием, изучением колористического пейзажа, метафизическим блужданием вдоль исчезающей образной перспективы. Внутреннее зрение художника прежде всего сталкивается с передним планом «картины», с которым также общается зритель. Как правило, драматургия прежде прочитываемого образа отягощена бытовыми деталями, теми очевидными символами, которые позволяют наиболее адекватно

⁴⁶ Васильев О. В. Окна памяти. – М.: Новое литературное обозрение, 2005, С.193

воспринимать действительную среду. «Горизонтальное» восприятие отвечает только за буквальное прочтение. Дистанция не возникает лишь при условии наличия переднего, мгновенно фиксируемого сознанием плана. Скрытое пространство обладает абсолютной структурой, уникальным значением и единственным способом обнаружения.

Диагональное визуальное прочтение некоторых полотен соц-арта (прежде всего, работ Э.Булатова и О.Васильева) и, безусловно, фильмов В.Абдрашитова имеет очевидную аналогию с эмоциональным воздействием иконы как знаковой изобразительной системы и позволяет говорить о вертикальном «поглощении» запечатленного символа. Так, сознание молящегося обращено на небо через икону как следствие определенного метафизического состояния при теснейшем общении субъекта и объекта (читателя и «текста»), вследствие чего происходит перевоплощение автора из наблюдателя в участника, непосредственного героя действия. Художник взирает на зрителя через «картину», сквозь тот рудиментированный передний план, который «мешает» восприятию и поглощению авторского сознания, скрытого в изображении. Таким образом, художник, неосознанно для зрителя, превращается в создателя интерТекста. Авторский замысел как предшествующий авторскому высказыванию акт превращается в изобразительную игру, в пространственный ребус. Высказывание автора обладает двойным значением, так как изначально является последствием языковой сущности, которая «биполярна, так как является одновременно выражением и сообщением». Выражение заключено в желании высказать сообщение, несущее в себе внутреннюю «световую ось»⁴⁷. Путь к этой «оси», как уже неоднократно говорилось, связан не только с преодолением запечатленного физического мира, но, прежде всего, с метафизическим переосмыслением, переоценкой через изобразительное ценностей реального мира. Так, предлагаемая действительность визуальной поэзии Эрика Булатова в произведении «Горизонт», ставшем учебным пособием и структурным манифестом истории соц-арта,

⁴⁷ Васильев О. В. Окна памяти. – М.: Новое литературное обозрение, 2005, С.193

подкупает адекватностью (почему бы героям и не гулять вдоль горизонта) происходящего, но одновременно рассеивает зрение.

Музыкальное звучание цвета картины в большей степени, чем характерная изобразительная драматургия, воздействует одновременно физически и психологически. Математика «внутреннего звука» мгновенно отсылает к первобытному, то есть наиболее адекватному и искреннему чувству зрителя. И здесь происходит «разоблачение», которое взаимосвязано, то есть является последствием действия трех основных элементов слова (здесь можно провести очевидную аналогию с эмоциональным цветовым решением как элементом изображения) по Л. Выготскому: внешней звуковой формой, образом или внутренней формой и значением. Если следовать за мыслью Выготского, становится очевидно, что внутренняя форма, которая открывает содержание слова в одном случае, в противоположном — исчезает в процессе развития языка, то есть, в зависимости от коэффициента расширения значения слова происходит растворение его внутреннего смысла. Иначе говоря, в зависимости от тиражирования, цитирования, использования знака в различных контекстах утрачивается, может быть, его единственное верное внутреннее содержание. Таким образом, растиражированный в искусстве социалистического реализма знак с максимальным расширением коэффициента значения превращается в искусстве соц-арта в язык, который должен быть использован как составляющая единица Текста.

В силу доступности в определенном социальном, мировоззренческом, идеологическом контексте этот изобразительный язык становится закодированной формой выражения подлинного смысла. И одновременно оригинальным, перенесенным из традиции социалистического реализма почерком авангардной изобразительности соц-арта. Язык, на котором социум привык общаться по причине доступности, однозначности и широкой общей «лингвистической» базы, становится единственным средством демонстрации плоскостной структуры изображения, скрывающего иное пространство.

Авангардная позиция, связанная с фиксацией некоего языкового элемента посредством превращения жеста (плоскостность изобразительной реальности социалистического реализма состоялась и окончательно оформилась как матрица художественных жестов) в однородную смысловую единицу, закрепились за художником на два десятилетия, с середины 70-х годов, постепенно модифицируясь в метаязык. Безусловно, система отношений внутри языковой матрицы строится по аналогии отношений между автором и зрителем, суть их заложена в призыве Булатова «сконструировать сообщение». В этом случае формирование произведения находит свое продолжение в полотне, которое уже обладает определенным сообщением, несет в себе message, наделено необходимым «набором» изобразительных структурных единиц, которые определяют его (произведения) самобытность и несовершенство одновременно. Составляющие художественного произведения таковы:

- драматургическая основа (в фильме — история, на изобразительном полотне — сюжет картины)
- изобразительные единицы (в фильме — композиция кадра, отношения героев внутри кинематографической условности, ракурс, живописная композиция, цвет, на изобразительном полотне — цвет, плоскость, техника исполнения).

Эрик Булатов использует два сознательных нарушения (изобразительное и идеологическое, в основе которых лежит одна и та же побудительная формальная причина — для элементарного восприятия изображение остается одномерным) — он изображает непримечательный природный пейзаж и добавляет индустриальный характер драматургии изображенного художественного текста. Уже в этом авторском жесте заложен вызов традиционной форме социалистического реализма, в котором изображение строго детерминировано «правдой жизни», то есть одномерным полотном плоскости вне пространства.

Воспроизводство плаката в фотографии, - возможно, наиболее наглядный пример активности знакового изображения. Реализм изображаемого есть уже в границах фотографического сознания, высшая форма искусственного запечатления. Опираясь на это состояние, американский гиперреализм и европейский фотореализм воспроизводят действительность как сфотографированную «перечитанную» реальность. В рамках гиперреализма подобная система наиболее актуальна как абсолютное умерщвление знака пейзажа. Может быть, художники этого направления были наиболее близки к формуле натюрморта, действие которого распространяется только в заданном формате — предельная статичность и кукольность персонажей, фотографический пейзаж, монотонная гамма, имеющая тенденцию к развитию в стилистике поп-арта. Но если в поп-арте тотальное изображение буквально сталкивается со зрительским восприятием, то в гиперреализме существует аналоговое пространство между «сфотографированной» натюрмортной жизнью и природной формой. Безусловно, натюрморт в границах гиперреализма и особенно соц-арта, а также по отношению к драматургии фильмов Вадима Абдрашитова, которая предельно открыта и прозрачна и позволяет проникновение в центр человеческого поведения и проявления его характера, выполняет функцию своего конкретного живописного определения, связанную с, во-первых, традиционной жанровой характеристикой в форме передачи через крупный план неодушевленных предметов, а во-вторых, с его лингвистическим аналогом — still life (по-английски буквально означает «неподвижная жизнь»). Эта неподвижность/статичность, прежде всего, выражена в мертвенности натюрморта, то есть приведении изображенного в реальности в изображаемое на холсте и на пленке. Хотя натюрморт — и в соц-арте и в фильмах Абдрашитова — это первый воспринимаемый слой изображения. Как перенимаемый Булатовым типографский стиль, окантовка букв, помещение их в границу линии, словно идеологический контроль. Контроль в фотографическом образе выражен в авторской цензуре кадра, а в гиперреализме традиция его изображения смещена в область неживописи, которая, пользуясь минимальными художественными

приемами, стремится передать положение «здесь» и «сейчас». Зеркальная провокация как единственная возможность «подглядывания» действует в этих условиях аналогично ситуации, когда несуществующее изображение подсознательно воспроизводится как идеальная форма реальности. *Corpus*, то есть тело, о котором, в частности, говорит Жан-Люк Нанси в работе с аналогичным названием, рассматривается им не с точки зрения его принадлежности к физическому, а как знак художественного текста, сформированный лингвистическими функциями: «Слово, пока оно не поглощено без остатка каким-нибудь смыслом, остается в своей основе протяженным, находясь между другими словами, стремясь к ним прикоснуться, но при этом не присоединяясь к ним – а это и есть язык как тело»⁴⁸. По отношению к «иконе», к состоянию которой стремится перейти образ, выработанный социалистическим реализмом, язык отказывается от лингвистической составляющей и превращается в фактографическое описание.

Эрик Булатов дробит поверхность как текст — на междометия и запятые. Буква, как правило, не обладает изобразительными коннотациями — она содержит смысл только в совокупности, последовательном номинальном цикле, то есть в процессе возникновения текста. Она всегда связана с первосмыслом, то есть самоопределением и самоидентификацией. Цепочка букв составляет слово, которое в свою очередь складывает «изображение» текста. Вычлененное из контекста, оно теряет собственный смысл и превращается в аллегория. Например, междометие обладает довольно ограниченной смысловой нагрузкой в выражении состояния, если оно присутствует в тексте. Помещенное в самостоятельный контекст, оно приобретает множество смыслов, интерпретация которых зависит от воображения читателя. Текст плаката направлен на снижение интерпретационного аппарата — он обладает единственным обозначением. Восклицание «Запрещено!» имеет несколько значений: нельзя, опасно, наказуемо, причем функция слова здесь дискриминирована. «Запрещено!» не может

⁴⁸ Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. - СПб, Ювента, Наука, 1999, С.101

эксплицировать конкретный, персональный запрет, так как он действует по законам тоталитарного заслона смысла. Преодоление текста здесь связано с визуальным впечатлением.

Плакатный характер словосочетаний «Запрещено!», «Опасно», «Нет входа», «Осторожно», «Не прислоняться» идеологически абсолютно точен и применим для экспликации состояния «внутри» этих лозунгов. Однако красочность и доступность в связи с точеной изобразительностью букв блокирует впечатление и останавливает сознание на уровне конкретного текста. Достаточно показательным в этом отношении примером является выражение «Не прислоняться» — оказавшись спиной к этому словосочетанию, зритель видит аналогичное на другой стороне вагона поезда московского метрополитена. Таким образом, его положение оказывается тотальным — переход невозможен — в конкретном времени и пространстве зритель оказывается в границах очень частного запрета. На поддержание этого запрета и усиление его воздействия также играет изобразительное решение текста — он максимально графичен, буквы точно прописаны, цвет однозначен — белый, черный, красный. Текст приобретает функцию объекта.

Соц-арт в его традиционном понимании и действии есть также переосмысление реальности и переводение ее на язык, который до сих пор не воспринимался как средство выражения в живописи. Использование трафаретного текста в плоскости картины также по причине индивидуального изобразительного запрета локализуется в «оболочке» произведения. Тотальный запрет показателен как отражение сугубо локального пространства, в котором блокируется мобильность и подвижность знания, чувственного переживания и отсутствует аспект ситуативного проживания.

Пластическое выражение запрета связано с преодолением графичности слова и плакатности изображения. Так, знак становится формой как будто адекватного общения с миром. Обладая некой извращенной плоскостной природой,

изображение превращается в «икону» отраженной реальности, способную передавать происходящее непосредственно перед ней, но скрывающей движение внутри и за ней. Состояние изображенной реальности производится в ее полифункциональности. Она способна передать суть «закона», то есть табеля о возможных формах восприятия конкретного состояния, а также претендует на единственно адекватную модель сущностной поверхности мира. Таким образом, диктат плаката особенно агрессивен не столько по отношению к воспринимающему изображение, сколько непосредственно к изображаемому. Инструментарий плакатного метода довольно банален, как любой декларативный продукт, — скрытая подлинность, элементарность изображения, дисквалифицированная интерпретационная система. Здесь нивелируется следующее утверждение Деррида: «наличие у той или иной структуры центра, ориентирующая, организуя и обеспечивая связность системы, допускает подвижность элементов внутри целостной формы»⁴⁹.

Текст в изображении соц-арта изначально построен как изображение, каждая буква несет свой характер, проявляемый в последовательности с другими знаками. Восприятие текста, тем не менее, редко происходит на изобразительном уровне, не считая иерархические конструкции слова, предложенные дадаистами, а также разработанные поэтом Геннадием Айги. Текст наполнен звуковой конструкцией — в зависимости от произношения слово обретает положительный или отрицательный смысл. В то же время внутри текста выстраиваются скульптурные композиции — курсив, заглавные и строчные буквы, ударения, знаки препинания. Осознание буквы как слова происходит на уровне понимания его звука и внедрения интерпретационного аппарата в конкретный запечатленный «образ». Произнесенное слово включает своеобразную последовательность букв, в авангардном сознании словосложение рождает не столько новое слово, звучание или изобразительное выражение, сколько вбирает и воспроизводит элементы

⁴⁹ Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму/ Пер. с фр. и вступ. ст. Г.К.Косикова. - М.: Издательская группа Прогресс, 2000, С.408

новой азбуки. Точно так же изображение, которое до определенного времени имело одно единственное обозначение, сквозь призму образа соц-арта передает образу целостность и трехмерность. В тексте слово обладает одномерным состоянием — оно написано, напечатано — его понимание лежит вне его изобразительных интерпретаций. На полотне — слово, отделенное от его агитационной направленности (в понятийной плоскости социалистического реализма слово отражает «буквенность»), прежде всего, приобретает объемность — в работах Булатова оно тотально и непреодолимо. Табуированная статика слова, вышедшего из политико-идеологического диктата социалистического реализма, входит в коммуникацию с изображением на стадии собственного исчезновения как смысла.

Реальность, наделенная подвижными образами, не нуждается в буквенной экспликации, тем не менее, ее существование в тоталитарном статусе присутствует лишь благодаря текстовому сопровождению. Ее адепт, неосознанно чувствующий исчезновение незамутненного сознания и чистого зрения, пользуется текстовыми инструкциями: «опасно» и «осторожно», «нет входа», «не прислоняться» и «добро пожаловать», которые воспроизводятся как следствие ограниченного, локального знания, действующего последовательно и четко, исполняющего директивы «Осторожно! Окрашено». Здесь важна сама идеология «нельзя». Ее преодоление чревато появлением иного запрета. Человек существует в сфере невозможности как данности. Система следования запрету прописана в самом запрете — объекты, прикосновение к которым предполагает потерю чувственного восприятия, пространство, вхождение в которое ведет за собой нарушение баланса чтения текста действительности и т.д.

Аналогичным образом запрет может распространяться на слуховое восприятие. Например, реципиент скорее реагирует на звуковую преграду—«держитесь левой стороны!»— она таинственна и выразительна. Тогда как изобразительный текст всегда строго форматирован — запрет статичен, поэтому буквы, как правило, довольно лаконичны и обладают типографической четкостью (в некоторых

странах, например, светофор для пешеходов оснащен двумя формами, обозначающими «стой» и «иди», — в одном случае изображенный знаком пешеход статичен в обоих вариантах, в другом — зеленый пешеход «идет» и этот процесс сопровождается звуком). Эти процессы относятся исключительно к поверхностной форме восприятия, но они формируют определенные социальные проявления, выстраивают общественный табу о рангах художественного текста.

Для соц-арта в категории пространства слово есть «особое положение между картиной и зрителем», делающее его «естественным посредником». На поверхности слово выступает в качестве подписи, текстовой, деконструктивной экспликации — изображение, по сути, не нуждается в пояснении, но в состоянии поверхности только изображение является Текстом картины.

В отношении литературного текста пространство касается области написания и восприятия. Написанный текст выглядит выразительно, когда на его плоскости активно используются пунктуация, курсив, ссылки, выполняющие роль не столько дополнения, сколько самостоятельной визуальной системы. Пространство текста подчинено собственному содержанию, которое формально никак не связано с его изображением, содержание оказывается оторвано от самостоятельного изображения. Однако в поэтическом тексте восклицательный знак обладает уникальной характеристикой лирического переживания, а вопросительный отсылает к философскому трактату. Выразительность восклицания или вопрошания бессмысленна без драматургической основы. Другими словами, понимание значения предложения зависит в большей степени от расположения пунктуационных знаков, чем от их количества. Точно также изображение плоскости связано с пространством реальности. Социалистический реализм воспринимает реальность как одноплановую структуру, не обладающую перспективой. Соц-арт, переосмысляя изобразительность соцреалистического реализма, выдвигая на первый план своего рода всматривание, в противовес характерному для соцреализма макроизучению, провозглашает необходимость

вглядывания в новые возможности плоскости, связанной с пространством, и определяет его границы.

Эрик Булатов в работах «Нет входа», «Опасно», «Осторожно», «Добро пожаловать», «Иду», Иван Чуйков в серии работ «Окно», Олег Васильев, использующий в работе «Огонек» систему света и цвета как блокирующие границы перехода в пространственную область, воспроизводят плоскость изображения как деталь. Так же, как вычлененный лингвистический эпизод в анализе Жана Рансьера, психологической гегемонии в изобразительных коннотациях, становится показательным в отношении интерпретации конкретной проблематики плоскости как детали: «...Деталь функционирует как частичный объект, несогласуемый фрагмент (курсив мой — К.К.), нарушающий упорядоченность изображения, чтобы воздать должное бессознательной истине, каковая является отнюдь не истиной некой индивидуальной истории, а противопоставлением одного строя другому: таково фигуральное за фигуративным или визуальное за видимым, зримо изображенным»⁵⁰. Рансьер говорит именно о том, что плоскость превращена в воспринимаемой массе изобразительного произведения в частицу такого плотного и эстетически адекватного, по отношению к основной картине (в принципе *peuse* плоскость не часть, а основное изображение; по крайней мере ее действие в изобразительном плане и драматургической интерпретации действия), регистра, который переносит функцию изобразительного и изображаемого: «Строй изображения означает по сути две вещи. Прежде всего, имеет место определенный строй отношений между говоримым (в данном случае «говоримое» - плоскость — К.К.) и видимым (здесь «видимым» должно стать пространство, так как оно, скорее, более изобразительно уникально, чем плоскость — К.К.). В рамках этого строя сущность речи — дать увидеть. Но она делает это, следуя режиму двойного сдерживания. С одной стороны, ее функция зримо проявления сдерживает возможности речи. Последняя выявляет чувства и желания, вместо того, чтобы говорить самой по

⁵⁰ Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное. - СПб.; Москва: Machina, 2004, С.61-62

себе. ...Во-вторых, строй изображения — это определенный строй отношений между знанием и действием»⁵¹. И далее: «...то, что я...назвал эстетической революцией, как раз и состоит в упразднении упорядоченной системы соотношений между видимым и говоримым, знанием и действием, активностью и пассивностью»⁵².

Безусловно, по Рансьеру, эстетическое превосходство и мутация относится к развитию диалога между плоскостью и пространством в конкретном произведении как опосредованное обстоятельство. Однако в реализации исторического развития (от социалистического реализма до соц-арта), рождающегося исключительно из эстетических предпочтений, является точным культурологическим замечанием, распространяющимся на локальную характеристику плоскости и изображения. Так, если следовать логике представлений Рансьера относительно речи и видимого, иначе говоря, произносимого и изображаемого, то следует разобрать плоскость и пространство с точки зрения действия этих двух составляющих. Плоскость — есть речь. Она возникает посредством не мышления, а спонтанного чувства — произносимое, если оно не продумано - а это действие уже есть текст, то есть такая речь, которая зафиксирована и осмыслена (как правило, текст подвергается апробации и исправлениям), — существует как поверхность сознания. Далее развитие плоскости или своеобразное изменение, трансформация в пространство происходит вследствие нескольких причин:

а) произнесенная речь уже есть выплеск текста в такое место, в котором действует смысл, осознание и реакция на характер текста, как, например, восклицание, вопрос, утверждение и т.д.

⁵¹ Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное. - СПб.,; Москва: Machina, 2004, С. 22

⁵² Там же, С.24

б) текст обладает, в отличие от речи, объемом — его изобразительная насыщенность очевидна; хотя речь можно имитировать — звуковая составляющая слова довольно важный качественный элемент

в) записанный текст проще произнести вслух, чем произнесенную речь зафиксировать на бумаге — интонация при адекватном произношении уже существующего текста всегда одноплановая — восклицание есть восклицание, проще говоря; произнесенную речь можно варьировать в зависимости от обстоятельств — она полифонична и в этом состоянии подвергается записи.

Следуя точке зрения Диди-Юбермана, который заявляет, что «любую видимую вещь», подкрепленную «утратой»,⁵³ необходимо обозначать как «неотменимую»⁵⁴, можно определить вещь как текст «буквы» Булатова, утрату как потерю в границах художественного текста соц-арта. Тогда можно утверждать, что конкретное изображение может «перевоплощаться» в слово, но слово в изображение — никогда. Так же, как «плоская истина, воздвигнутая как заслон истины более глубокой и намного более опасной», — опасность здесь метафизическая, связанная со страхом перехода, в соц-арте же это вожденная опасность, иллюзия опасности, обман восприятия плоскости, за которой открывается новая истина: «Я не знаю, какое пространство откроется по ту сторону картины»⁵⁵. Одним словом, плоскость только выделяет объем. Открывающаяся перспектива взглядывания, которая закономерно возникает вследствие первичной функции плоскости, — довольно сложный процесс, связанный с преодолением привычки «не видеть» или видеть исключительно общий план — «это страх посмотреть вглубь — в местопребывание того, что смотрит на меня»⁵⁶.

⁵³ Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас/Пер. с франц. А.Шестакова – СПб.: Наука, 2001, С.12

⁵⁴ Там же, С.17

⁵⁵ Булатов Э.В. Вот. – М.: Книги WAM, 2006, С.49

⁵⁶ Там же, С.47-48

В отношении детали (или иначе — «фетиша») пространство становится вследствие изображения уже природного свойства. То есть превращается в единственное изображение, а не в воображаемое. Так, например, работа Булатова «Опасно», которая по композиции напоминает провокативный «Завтрак» Эдуарда Мане, только с измененной — зеркальной мизансценой. Вообще импрессионисты культивировали плоскость, так как она, с одной стороны, располагает к восприятию, а с другой, — ее пассивность в образной интерпретации передает фотографическую структуру изображения, (к примеру, у раннего Дега, который пользовался дагерротипами) столь актуальную в истории живописи XX века.

Это впечатление непосредственно касается только зрительского восприятия. Авторская интерпретация и воображение проявляются в выстраивании дополнительной перцептивной границы (помещение конкретного изображения в идеологический фетиш и превращение изображенного в изображаемое). В изобразительном искусстве горизонтальные и вертикальные модификации обладают контуром. В художественном тексте соц-арта контур предмета становится провокацией, подчеркивает свою несовместимость с логикой традиционного пейзажа, демонстрирует зеркальность, когда буква (особенно очевидна подобная практика для работ Э.Булатова) балансирует на границе между исходящим из картины светом и вносимым извне озарением.

Булатов говорит о пространстве: «Я всегда старался построить такое пространство картины, которое развивалось бы в обе стороны от плоскости: и к зрителю, и от него, то есть стремился использовать два типа живописного пространства». Он же продолжает: «Что такое картина? ... Это, прежде всего, поверхность. Идеальная поверхность-плоскость. Реально художник имеет дело только с плоскостью: на нее наносятся краски, по ней проводятся линии, с ней проделываются различные манипуляции. Но... идеально плоским изображение быть не может»⁵⁷.

⁵⁷ Булатов Э.В. Вот. – М.: Книги WAM, 2006, С.47-48

Потенциал движения внутри изобразительного текста актуален в большинстве полотен, хронологически относящихся к эпохе соц-арта. В отличие от таких характерных свойств московской концептуальной школы, как «подчеркнутая материальность», «красочная интенсивность» и «пластическая энергия»⁵⁸, соц-арт стремится к противоположным выразительным средствам, впоследствии сложившимся в стратегию: субстанциональная предметная и субъективная ограниченность «перерождалась» в метафизическую наполненность, объективную образную определенность и конкретность; характер красок выработался вследствие глубокого синтеза между «лубочной» внешней структурой и внутренним подвижным состоянием; пластическая полнота сменилась пространственной объемностью. Отличие «плаката» социалистического реализма от пейзажно-живописного, драматургически выстроенного полотна соц-арта состоит в изобразительной дискриминации, в преобладании формы над содержанием, сознательном отказе от выразительных особенностей развития образа.

Развитие образа зависит от изобразительной атмосферы: четкая, строгая выразительная картинка социалистического реализма похожа на мертвый пейзаж, монументальная природа человека в ней отсылает к античному искусству. Соц-арт проповедует идею невидимого (*invisus*— лат.) пейзажа. Его в меньшей степени интересует развитие пространства внутри картины, чем провокация через пространство, его отношения с плоскостью и выход за поверхностное состояние: «Смыслом, содержанием моих картин являются не действующие лица (под действующими лицами подразумеваются и субъективные изобразительные объекты — К.К.), характер изображения которых взят мной ”напрокат”, а та пространственная ситуация (курсив мой — К.К.), в которую эти действующие лица поставлены»⁵⁹. Плоскость изначально определяет характер зрения — мы видим некий объект, не переходя за границы его подлинной природы. Подобный

⁵⁸ Бобринская Е.А. Русский авангард: истоки и метаморфозы. – М.: Пятая страна, 2003, С.210

⁵⁹ Булатов Э.В. Вот. – М.: Книги WAM, 2006, С.49

метод связан главным образом с социальным состоянием. Вычурная внешняя красочность объекта соотносится с его скрытым внутренним положением.

Переход как стратегический жест особенно остро проходит через всю историю развития соц-арта: «Мое дело показать и доказать, что социальное пространство, каким бы значительным и агрессивным оно ни выглядело, на самом деле не безгранично. У него есть предел, и человеческая свобода и вообще смысл человеческого существования находятся по другую сторону черты. Пространство искусства, по моему глубокому убеждению, находится именно там, по ту сторону социальной границы. ... Искусство самим фактом своего существования демонстрирует ограниченность социального пространства»⁶⁰. Действие внутри картины определяет поведение зрителя. За любой поверхностью существует пространство, даже его полое состояние можно интерпретировать и воспринимать. Именно восприятие пространства лежит в основе определения соц-арта. Любое выявление сущности пространства как изначального художественного жеста стоит в теории изобразительного направления в основе этического переживания произведения. Субъективное впечатление от реальности переходит на определенной стадии переживания ее соц-артом в объективную этическую проблему преодоления плотной ткани произведения, пересечения границы социального и выхода в сферу художественного, которое становится основой подлинности изображения.

В истории живописи Пит Мондриан, подобно художникам соц-арта, визуально интерпретирует образ как перевернутое состояние изображения, культивируемого соц-артом. Он вытесняет предметную экспликацию образа и добавляет его развитию полифоническое звучание. Мондриан в некотором смысле вводит состояние изобразительного оксюморона — он отказывается от плоскости в пользу плоскостного пространства.

⁶⁰ Булатов Э.В. Вот. – М.: Книги WAM, 2006, С.47-48

Анри Матисс использует линию как продолжение лингвистического описания предмета, где ее разрыв символизирует его (предмета) образное совершенство. Одновременно контур приводит образ к определению объекта. В некотором смысле контур есть остаток «скелета» изображенного образа, так как он связан с его изначальным состоянием. Форма, таким образом, мгновенно становится наполненной: образ не выходит за пределы линии, но линия может иметь связь с другими объектами полотна или существовать как самостоятельный регистр изображения. Вернер Хофман замечает о Матиссе, что «общая форма предстает отчетливее отдельной детали»⁶¹ Таким образом, Матисс избавляется от номинального деления «пространство — плоскость». Его объекты существуют на границе отношений этих составляющих элементов изобразительного полотна. Хофман продолжает: «Целое картины более важно, чем отдельные ячейки формы»⁶², хотя пространство формируется именно благодаря деталям, которые обладают иными качественными функциями, чем функции, которые они имели бы, будучи в положении плоскости, фиксирующей состояние вещи вне ее внутреннего содержания, — «так как мощь выражения вырывается из красочной поверхности в целом»⁶³. Матисс вводит понятие пространства как ритма, соотносясь в этом стремлении с постулатами Василия Кандинского, добивающегося пространственной динамики благодаря цвету.

Пластический образ оказывается в положении прямой зависимости от использования контура. Подвижность изображения, его динамика связана либо с четкой драматургией линии, либо, наоборот, с ее выпадением, разорванностью, которая не блокирует, а добавляет дополнительную тональность изображенному. Линия есть «дороговое» состояние образа. По сути, она является составляющей любого изобразительного объекта. В природе ее определения локализуются в форме горизонтально-вертикальных координат, однако в пластическом смысле

⁶¹ Хофман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы. — СПб.: Академический проект, 2004, С.276

⁶² Там же

⁶³ Там же

она более выразительна — пересечение линий определяет рисунок. Если использовать линию как начальный материал, своеобразный эскиз для рисунка, то последующие изменения изображения будут преимущественно связаны с развитием горизонта. Линия, как правило, не имеет начала или конца, но всегда имеет продолжение, так как может быть подвергнута визуальной интерпретации с любой точки.

Редукция означающего в пространстве заключена в редукции плоскости в пространстве, его означающего растворении, в смещении и действии на уровне горизонта. Его граница в пространстве выражена в провозглашении новой горизонтальной координаты, самостоятельность которой зависит от соотношения Текстов. Другими словами, в Тексте соц-арта действует означающее и означаемое. Горизонтальная парадигма плоскости сублимируется в горизонтально-вертикальное состояние пространства, взаимозаменяя означаемое и означающее. Если допустить, что плоскость есть означаемое, то пространство вторгается в образ как означающее. Означаемое плоскости в таком случае — в образной идеологии означающего пространства. Плоскость в этих определениях вообще не действует вне пространства — связь с внутренним состоянием образа очевидна. И здесь плоскость действует не как прерывание, а как граница, переход через которую символизирует диалог между означаемым и означающим. Стратегия отношений здесь не регламентирована, но строгие правила существуют — они связаны с необходимостью присутствия и плоскости, и пространства.

Положение означаемого в этом конкретном случае зависит от возможности предоставления определенной свободы — пространство действует как самостоятельная единица живописи и визуальной структуры, так как является объектом знака, в то время как плоскость — его субъект. Возможности объекта тесно связаны со способностями субъекта в границах объективно-субъективных отношений. Но плоскость всегда воспринимается как объективный предмет, то есть метафизика плоскости лежит в границах объективности — прежде всего индивидуальное зрение считывает плоскостное состояние, так предмет обладает

очертаниями, потому что «положение картины уникально. На ней сходятся два противоположных начала: предмет, то есть конечное, и пространство, то есть бесконечное»⁶⁴.

Пространственное по отношению к плоскостному вторично. Поверхность обладает знаковой системой вне пространственного диктата. Но поверхность не может существовать вне пространства, и тогда их взаимоотношения развиваются по принципу уничтожения пространства как визуальной единицы. Выразительность плоскости отвечает за внешность предмета, его внутреннее состояние скрыто. Снова вступает в монологичную форму плакатная идеология образа. Хотя здесь «текстовая» идентификация предана изображению как слову, изображению, имеющему один единственный смысл. Плакат, как правило, несет идеологию слова как манифеста, его задача состоит в экспликации изображения. Это не дополнение, не обогащение образной системы новыми смыслами, а только локальная действительная интерпретация. Контент соц-арта составляет позицию, выраженную Филиппом Серсом по отношению к авангарду начала XX века, но применимую в данном случае: «Теперь он (в конкретном случае образ.—К.К.) способен выражать реалии, с которыми связан сопричастностью: одной из его функций как раз и становится своего рода высказывание реальности»⁶⁵.

Таким образом, вызывание реальности в соц-арте является одновременно продолжением и провокацией для работы пространства. Сама реальность по сути есть пространство, но ее проявление зависит от существенности последнего. Объект, наделенный сугубо вещественной природой, в меньшей степени действует в пространственном контексте. Его субъективная природа, то есть исключительно пространственная, или построенная на соотношении с поверхностью, выявляется благодаря остранению. Поверхность картины

⁶⁴ Булатов Э.В. «Картина умерла! Да здравствует картина! РЖ, 17 декабря 1999 года, www.russ.ru/culture/19991217_bulat.html

⁶⁵ Серс Ф. Тоталитаризм и авангард. В преддверии запердельного./ Пер. с англ. Дубин С.Б. – М.: Прогресс-Традиция, 2004, С.11

действует на зрительном, так сказать, первоначальном уровне, а пространство на его тактильно-чувственном эквиваленте. Зритель, прежде всего, воспринимает предмет, изображение и действие посредством собственного зрения. Зрение замечает движение и выбирает впоследствии собственную траекторию. Так перемещение (смещение, замещение — эти термины актуальны по отношению к теории изобразительной «пейзажа» соц-арта) перспективы одним реципиентом будет отмечено мгновенно, если художник будет следовать традиционным правилам (уменьшение — удаление, укрупнение — приближение), иначе будет воспринято перспективное действие как запечатленное с помощью приемов: горизонт, максимально приближенный к глазу, тем не менее, воспринимается как удаленный образ, располагающий к преодолению предметной плоскости и нахождению пространственных выражений.

Универсальность плоскости в границах пространственных мистификаций соц-арта принимает особенный характер, обретающий традиционную форму авангардного состояния культуры: проявившись как взрыв сознания, открытие нового зрения, этот визуальный манифест проявляет не банально выраженное стремление к разрыву через внешнюю связь, растворение в соцреалистической изобразительной идеологии и появление просвечивающего для соц-артовского мышления иного смысла как единственной истины подлинной действительности. Для социалистического реализма реальность абсолютна, цельна, тотальна, в ней не существует горизонта или вертикали, преимущества или недостатка. Поэтому соц-арт никогда не нарушает правила, это вне его компетенции — он принимает свод исполненных указов, но пропускает через призму иного (то есть анархического и архаического, другого авангардного) видения парадоксально новаторского. Однако в изображении соц-арта возможно образное нарушение, которое прорывает пленку образа социалистического реализма.

Оппозиция соц-арта — в указании на нарушение, помеху, ошибку в идеальном изображении. Если есть ошибка, ее 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. Художники балансируют между идеологией плоскости в изображении и возможностями пространственного мышления, спровоцированного знаковой системой картины.

Выражение реальности несовершенно, ее «поверхность» впитывает совершенное состояние пространства и на этом синтезе производит ту реальность, которая собственно выходит за пределы картины. Как заявляет Эрик Булатов: «Я пытался доказать, продемонстрировать наглядно, что наше социальное пространство не безгранично, ... у него есть предел, граница, за которой есть другое пространство. ... Это пространство не социально. Для этой цели я использовал конструкцию картины, которая прямо сама для этого предназначена. А именно: пространство как бы за картиной (картина — окно), пространство перед картиной (картина — рельеф) и поверхность картины как естественную границу между этими двумя пространствами (курсив мой — К.К.)»⁶⁶. То есть конструкция пространства подвергается формальной негации — для мировоззрения художника, вобравшего и переосмыслившего идеи соц-арта, пространство становится системой запечатления и интерпретации реальности. Реальности, которая изначально *argiori* обладает тотальной изобразительной информацией.

Пространство возникает как продолжение плоскости и одновременно его замещение, как действие превращения в более совершенное знаковое положение. Плоскость обладает качеством, без которого пространство существовать не может, она существует автономно, подчиняя себе художественные качества изображения, но пространство всегда связано с плоскостью, так как оно более насыщено, многогранно и изобразительно не детерминировано. Плоскость принимает форму действительности, подражая ей. Пространство переходит за границы изобразительного. Действуя вне рамок исключительного копирования

⁶⁶ Эрик Булатов. В Париже — я на работе. РЖ, 10.04.2003, www.russ.ru/ist_sovr/20030408_bul.html

реальности, оно расширяет пространство восприятия. Плоскость не фактурна, она скорее глянец, чем отражение, так как действительное отражение передает знак полностью, а глянец заменяет его. Сам по себе глянец есть изображение, уже обладающее качеством ложного зеркала, и когда на него накладывается настоящее изображение (одно из свойств глянца — возможность отражения), то и уже изображенное, и потенциально изображаемое полностью удаляют друг друга, превращаясь в артефакт. Изображение первоначально зависит от плоскости, от холста, который по определению является плоскостью и изображением, становится дубликатом плоскости, то есть пространством. Действие пространства начинается тогда, когда плоскость не может существовать как единственная составляющая изображения. В любом случае отношения между плоскостью и пространством преимущественно определяются автором, установившим правила, по которым оба элемента взаимодействуют друг с другом.

Интенция соц-арта в большей степени направлена на работу с вектором сознания художника и зрителя, чем собственно с пластикой. Она определяет артистический взгляд, некое демиургическое начало в мировоззрении и позиционировании художника, которое находит свой язык в контексте изобразительного полотна, используемого, в свою очередь, в качестве материала для выражения прозы художника, формирующейся посредством буквального литературного слога.

Действительно, соцреалистическая плёнка никуда не исчезает, она имеет значение для реалистического образа соц-арта. Она живет собственной жизнью, несмотря на то, что помещена в специфический изобразительный контекст. Но в отличие от своей «бывшей» непроницаемой, однозначной, абсолютно беспомощной, «подражательной» сути, теперь она приобретает качество, присущее театральной стилистике, позволяя проходить сквозь себя как через прозрачный занавес. Казалось бы, уходит и расплывается внутри образного знака смысл; исчезновение, размывание этой пленочной структуры происходит за счет не сразу воспринимаемого взглядывания изнутри. Понятийная политика социалистического реализма не позволяет художнику быть внутри, он лишь

сторонний наблюдатель, который наделен идеологической системой чертами сказочника, превращающего своих героев в великанов, атлантов, неких положительных персонажей, не наделенных разумом. Отличие плакатной визуальности состоит в отсутствии назидательности, поучительности, здесь лишь мифологическая фиксация, разработка «античного» сюжета — самолеты превращаются в космические машины, люди излучают «божественный» свет и демонстрируют радость существования в советской действительности. Но изображение не предлагает войти внутрь, стать собеседником. Истина скрывается в глубине картины. Пространство становится переживанием. Перевоплощение действия в зеркальный жест (движение, идущее изнутри картины) является следствием переживания художника.

Очевидный смысл, классическая драматургия здесь не применимы: всё действие строится на столкновении сознания художника и зрителя. Та пространственная атмосфера, ее дыхание и скрытая философия на самом деле воплощает собой единственную истину, такой подлинный цвет, значение которого открывает новое зрение, так как доселе известный образ начинает звучать иначе — лучше, чище. Здесь зрение, состоящее из остаточного «тактильного или выстроенного объема»⁶⁷ и «невписываемого оптического свечения»⁶⁸, вынуждено пробиваться сквозь заслон, сознательную плотную матрицу авторского воплощения образа. Возникает необходимая дистанция между автором — произведением — зрителем (точнее, поверхностью произведения, наличие и действие которой располагает к сообщению между передним планом и внутренним знаковым, делимым на различные структурные единицы двухмерным пространством).

Пространство всегда исходит из поверхности. Оно бесконечно, делимо, раскладывается на субъекты — так субъект пространства — глубина.

⁶⁷ Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас/Пер. с франц. А.Шестакова – СПб.: Наука, 2001, С.143

⁶⁸ Там же

Пространство предполагает перманентное, постоянное присутствие художника, находящегося «по ту сторону» изображенной реальности. Пространство знаково, его субстанция определяется означающим. В пространстве «играет» объем. Пространство воспитывает в том числе и внутреннее видение. Пространство обладает *imago* (образом), составляющим *vestigium*, однако определение плоскости включает в себя только определение *vestigiuma*. Постулат о «первичном пространственном уровне», скорее, ориентирован в область восприятия картины соц-арта, а именно, — является продолжением «моего личного существования — возобновлением какой-то доличностной традиции»⁶⁹. Диди-Юберман пишет: «...Модальность зримого становится неотменимой – то есть обреченной на вопрос о бытии, - когда видеть означает чувствовать, что нечто неотменимо ускользает от нас; иными словами, когда видеть означает терять». И далее: «Об этой модальности уже заходила речь в средневековье, когда теологи испытывали необходимость в различении понятия *imago* (образ) и *vestigium* (остаток, след, обломок)»⁷⁰. Действительно, теологическая проблема переходит в визуальное состояние, так как *образ* в социалистическом реализме и соц-арте кардинально отличается. С одной стороны. образ социалистического реализма представляет из себя чистый, «дистиллированный» *imago*, очищенный от остатка, следа, обломка. Однако изображение в соц-арте является органичным *vestigiumом*, так как и исторически, и практически заимствует образ и остаток, который возникает в этом визуальном контексте, социалистического реализма. В то же время нельзя отрицать, что изображение социалистического реализма и холст соц-арта обладают действием одновременно и *imago*, и *vestigiumом*.

Это сакральное исчезновение субъекта оправдывает и сокрытие истинного смысла конкретного произведения традиции визуального письма соц-арта. Учитывая геометрию произведения соц-арта (действие, направленное в глубину,

⁶⁹ Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. - СПб, Ювента, Наука, 1999, С.359

⁷⁰ Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас/Пер. с франц. А.Шестакова – СПб.: Наука, 2001, С.143

расширение визуального структурно-семантического пространства за счет прорыва пленочного изображения), стоит отметить также его временную характеристику. Изобразительный хронотоп, безусловно, отличается от субъективно перцептивного действия. Объект в границах изображения ведет себя самостоятельно, вне авторской программы или регламента. Временные особенности объекта до сих пор были заключены в его пространственных перемещениях и перевоплощениях.

Изобразительная система соц-арта определила установленную позицию подлинного объекта, включающего в себя персонифицированный объект, то есть художника, «умершего» в контексте одного произведения (для «пленочной» традиции социалистического реализма автора не существует *par ex cellence*) и воскресшего в ином изобразительном измерении. Для феноменолога Мерло-Понти «движение моего взгляда по направлению к тому, что он зафиксировал, — это не перемещение одного объекта относительно другого, а своего рода шествие к реальному»⁷¹. Реальность в его представлении существует в любом объекте, то есть и произведение всегда обладает движением внутри себя: «отношение моего глаза и объекта дано мне не в форме геометрической проекции объекта на глаз, а как определенное воздействие моего глаза на объект»⁷². Таким образом, объективное переживание переходит в границы субъективного, которые являются наиболее адекватной формой пейзажного восприятия.

Невозможность видения, неразличимость объекта, связана с девальвацией изображения в границах запрета (идеологического и творческого). Запрещенное изображение предполагает локальность взгляда и последующей интерпретации. Визуальная идеология подобного изображения действует как своеобразная невозможность преодоления идеологии пластического образа.

⁷¹ Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. - СПб, Ювента, Наука, 1999, С.359

⁷² Там же

Запретное всегда оригинально в своем определении — его узнавание и осмысление состоит в преодолении запрета. Запретное означает включающее действие, а запрещающее есть действие как будто совершенное, вследствие того, что подобное положение предполагает одновременно следствие двух состояний адепта последовательного восприятия изображения: во-первых, его виртуальный диалог с изображением, во-вторых, монолог самого образа; таким образом, цикл отношений между автором — произведением — зрителем в конкретном случае действует вопреки принципу: изображенное не может стать запечатленным в сознании. Само действие преодоления изображения есть действие, имеющее природу нехарактерного человеческого поведения — его траектория связана со своеобразным следованием за структурой запрета — структурой эфемерной, не растворяющейся ни в одном контексте: социологическом, культурном или частном.

Запрет существует сам по себе, и, тем не менее, его рождение связано с тканью уже состоявшейся (в данном случае пластической) плоскости. Вообще территория запрета действует исключительно в плоскостной идеологии. Он не распространяется и не живет в пространстве, так как последнее, по сути, уже есть развитие двойного, удвоенного запрета — запрета плоскости, точнее, его перерождения в индивидуальное перспективное состояние. В условиях действия пространства запрет нивелируется, его природа растворяется в абсолютной свободе развития драматургии образа. То есть запрет в условиях поверхности перемещается по линии зафиксированного действия реальности через стадию зеркала.

Поверхность — тот же глянец, который по сути своего строения всегда отражает поток зрения. Его функция — также в отталкивании от себя картины реальности: соприкасаясь с миром, поверхность не впитывает и не перерабатывает его, а при первом же соприкосновении отдает энергетическое состояние природы обратно. Так, Ж.Лакан замечает: «Если обратиться к структуре на уровне субъекта (то есть в случае агрессии поверхности —

действительного состояния реальности, а в случае пространства — самого пространства. —К.К.), станет понятно, что она отражает нечто, уже заключенное в том естественном отношении, которое вырабатывает глаз по отношению к свету. Я — просто точкообразный феномен, расположенный в геометральном схождении (положение художника-зрителя здесь играет первостепенную роль: восприятие поверхности, как правило, происходит в горизонтальных границах, пространство заставляет переживать себя в горизонтально-вертикальных координатах, так как актуализируется проникновение в него.—К.К.), из которого схватывается перспектива. Несомненно, картина нарисована в глубине моего глаза. Она, собственно, и находится в моем глазу. Но я, я сам — в этой картине»⁷³.

Глаз пространства в свою очередь смотрит на художника как цензор, то есть его возможности распространяются собственно за пределы изобразительных директив — пространство действует внутри и за пределами своей драматургии. «Есть два разных способа, позволяющих стереть различие между означаемым и означающим. Первый, классический, состоит в том, чтобы редуцировать означающее, свести его на нет, то есть, в конечном счете, подчинить знак мысли. Второй, как раз и противопоставляемый нами первому, заключается в том, чтобы поставить под вопрос саму систему, в рамках которой имеет место указанная редукция, прежде всего, — оппозицию чувственного и умопостигаемого. Ведь в том и заключается парадокс, что метафизическая редукция знака нуждается в той самой оппозиции, которую она и подвергает редукции»⁷⁴.

Отношения внутри художественного языка строятся по принципу диалога между автором и зрителем. Переход через запретную зону в соц-арте является, прежде всего, этическим поступком художника (здесь автор не отделяет себя от зрителя, потому что зритель и есть художник, между ними, по большому счету, нет никакой разницы), прорывающего бессмысленность внешнего пространства.

⁷³ Из кн. Краусс Р. Холостяки/ Пер. с англ. С.Б.Дубин – М.: Прогресс-Традиция, 2004, С.104

⁷⁴ Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму/ Пер. с фр. и вступ. ст. Г.К.Косикова. - М.: Издательская группа Прогресс, 2000, С.411

Таким образом, метод художника превращается не в элемент, а в полноценный авторский Текст, так как само движение как деконструкция, разложение, выпадение, когда художник находится одновременно в горизонтальной и вертикальной системе координат произведения, отменяет «смерть автора» в нем. Возникает трехчастная структура отношений внутри художественного объекта:

—язык плаката

—метод автора

—текст пространства

Эта структура, во-первых, характеризует состояние, действие, и, во-вторых, представляет последовательность вступления в художественный диалог.

Итак, составляющие художественного произведения:

1. основа:

— драматургическая основа (фильм)

— объект, запечатленный с помощью красок (полотно)

2. изобразительная единица:

— композиция кадра, отношения героев, ракурс, цвет (фильм)

— живописная композиция, цвет, плоскость, техника (полотно)

В искусстве познание только начинается актом чувственного восприятия. Дальнейшая реакция — следствие изучения, вглядывания, вдумывания, вчитывания. Лев Выготский пишет о первичном восприятии и последующем чувстве. Существует две стадии отношения к произведению, в которых чувство сливается с сознанием. Хотя есть противоречие: «чувство по необходимости лишено сознательной ясности — с одной стороны, чувство никак не может быть бессознательным»⁷⁵. Здесь снова возникает прямая аналогия с пространством Текста соц-арта (то есть первым планом): провокация, негация чувства

⁷⁵ Выготский Л.С. Психология искусства. – СПб.: Азбука, 2000, С.270

сознательной ясности, предложение прорыва «пленки», аналогичного чувственной революции сознания. Далее Выготский пишет: «С точки зрения нервных механизмов чувство следует отнести к процессам траты, расхода или разряда нервных энергий»⁷⁶. Возможности соц-арта в картине функционируют именно по предложенной схеме: сначала следует провокация двигательной иннервации — знакомое, консервативное изображение абсолютно узнаваемо, мгновенно идентифицируемо, но не предполагает «высшую психическую работу»⁷⁷, которая, по мнению Оршанского, на которого ссылается Выготский, является квинтэссенцией психологического процесса.

Внутренняя разрядка связана с отсутствующим внешним значением переднего плана изображения. Совпадение традиционного зрения и классического изображения освобождает функцию мысли в контексте двумерного пространства картины. Распространению в трехмерности предшествует закономерная «ассоциация представлений»⁷⁸. Рождение чувства также связано с чувственным усилием, направленным на преодоление границы первичной образности. «Угнетение» как абсолютно творческий акт объекта оказывается способным провести визуальный переворот в конкретном восприятии и превратить эстетическое чувство в «бессознательное»⁷⁹.

Энергия внутреннего потенциала картины соц-арта провоцирует подлинное эмоциональное чувство. «Художественное наслаждение не есть чистая рецепция, но требует высочайшей деятельности психики. Переживания искусства не воспринимаются душой...»⁸⁰. Выготский выделяет разные аспекты в характеристике эстетического чувства, связанного с восприятием искусства. Прежде всего, это теория Христиансена, описанная им в «Философии искусства», заключающаяся в диалоге сознания и составляющих частей произведения

⁷⁶ Т Выготский Л.С. Психология искусства. – СПб.: Азбука, 2000, С.270

⁷⁷ Там же

⁷⁸ Там же

⁷⁹ Там же

⁸⁰ Там же, С.277

искусства, который формируется в «дифференциалы настроений»⁸¹ и «эстетическую реакцию»⁸², напоминающую «игру на рояле: каждый элемент, входящий в состав произведения искусства, ударяет как бы на соответствующую чувственную клавишу нашего организма, в ответ раздается чувственный тон или звук, и вся эстетическая реакция есть эти встающие в ответ на удары по клавишам эмоциональные впечатления»⁸³.

Для Выготского ценна эмоциональная реакция. В контексте искусства, изобразительного и кинематографического, эмоциональная реакция распространяется на зрителя, а потом на художника. Булатов, Васильев и Чуйков рассматривают пространство картины как образную перцепцию. Абдрашитов расширяет пространство идеологическое и гражданское до такого драматургического состояния, в котором обнаруживается моральная мотивация, а главное — реакция персонажа. Расширение сознания героя как главной фигуры в очевидной десакрализации настоящей (отображенной в фильме) реальности является лейтмотивом изображения, в котором границу между преступлением и поступком всегда определяет конкретный субъект, как правило, не приближенный к историческому контексту. Телевизор, окно, решетка, небо, зеркало являются достаточно прозаическими деталями в пространстве бытовой жизни героя, однако они связывают его с действительной реальностью. И по ходу действия расширяют представления о традиционном развитии личной «драматургии».

⁸¹ Выготский Л.С. Психология искусства. – СПб.: Азбука, 2000, С.278

⁸² Там же

⁸³ Там же, С.278-279

Глава 2. КОРРЕЛЯЦИИ И ФОРМЫ ВЫРАЖЕНИЯ КАК ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ И ВИЗУАЛЬНЫЙ КОДЫ

2.1. Кинематографические особенности в преломлении языка живописи

В кинематографе в диалог между пространством и плоскостью вступает третий — экран. Он делит и одновременно сближает пространство и плоскость. Он является своеобразной «отсутствующей» матрицей (отсутствующий здесь — категория своевременная, так как связана с перманентным обозначением, идентификацией экрана — прежде всего, исполнением границ действия — физического и драматургического); физическое действие связано с невозможностью преодоления рамки — хотя подобные визуальные эксперименты, когда персонаж переступает через рамку экрана, были произведены в истории кинематографа — достаточно вспомнить выразительный прыжок из пространства фильма в финале «Антракта» Рене Клера; драматургическое — и этот аспект особенно ярко проявляется в работах К. Муратовой — с невозможностью адаптации в реальности и авторским нарушением социального запрета, поведенческого косноязычия и душевного переживания: ее героини часто заикаются, повторяют предложения несколько раз, неоднократно задают одни и те же вопросы, пропускающей сквозь себя состояние двух определяющих действие и антидействие компонентов художественного языка.

В своем первоначальном назначении экран представляет собой плоскость. Существует раздражитель — световой поток, который также действует как «дирижер» поведения плоскости, превращающейся в техническое пространство. Собственно, действие в фильме также есть пространство, но уже иной категориальной степени — это пространство драматургическое. Художественное пространство связано в меньшей степени с действием, а больше с композиционной авторской интуицией. Композиционная интуиция дает

возможность цельного, интуитивного восприятия структурно сложно организованных систем художественного изображения.

Изучение фильма как текста не несет в себе оригинальной идеи в отношении структурного анализа, но является, прежде всего, особым художественным подходом к дешифровке двойного значения произведения, анализом символической, скрытой репрезентативной системы. В 1920-е годы подобная мотивация явилась, очевидно, крайне соблазнительной формой экспликации образной системы. Например, Майя Дерен активно использовала условность кинематографического текста для дешифровки знаковой пластики изображения.

В 1970-е годы в кинематографе становится актуальным конфликт между традиционной визуальностью и авангардным авторским самовыражением, которое по собственной воле избирает репрезентативный способ этой «двойной экспозиции», то есть режиссерского воплощения и анализа текста реальности. Авторская позиция, отстаиваемая при помощи этого приема, особенно показательна в связи с нарушением изобразительных и особенно мироощущенческих табу. Изначальная авторская ориентация на погружение в пространство и изучение его ткани позволяет говорить о растворении образа на переднем плане и «другого», особого состояния внутри, за пределами внешнего.

В структуре кинематографа пространство задано по определению, но драматургия, операторская работа, изобразительное решение могут варьировать его действие и переводить в состояние плоскости. Если рассматривать фильм вне границ восприятия, то есть исключительно в действии произведения, то плоскость в качестве кадра, отдельной монтажной единицы входит в состав изображения и становится адекватным отображением реальности — формой сфотографированного сегмента действительной природы. Например, в работе Майка Фиггиса «Тайм-код» пространством является действие внутри Текста, но посредством плоскостей, то есть формальных драматургических и фактических, образно-пластических связей, распространяет действие пространства за рамки кинематографической условности. Здесь также присутствует авторская критика

полиэкрана как аналога плоскости. Эстетикой полиэкрана также увлечен Питер Гринуэй в фильмах «Книги Просперо» и «Чемоданы Тульса Лупера»

Пространственные отношения в кинематографе выстраиваются по законам действия образа и его вариативного восприятия внутри картины — благодаря или вопреки авторской интерпретации. Большое значение в кинематографическом произведении отводится действию фона, который, впрочем, способен как исполнять функции действительного изображения, дистанцированного от персонажа, так и становиться единственным героем, по крайней мере, действующим по законам драматургии «здесь и сейчас». Так, например, фон может быть категорией персонажа, который таким образом берет на себя функции плоскости, а пространством остается окружающая среда; или же действие в картине становится провокацией для героя, получающего право изучать пространство. Так, уже на зарубежной территории режиссер Збигнев Рыбчинский особенно активно и выразительно в работе «Оркестр» использует технологические новшества и включает элементы компьютерного образа в изображение ради демонстрации условности художественного языка. Потенция реализма в его работе выглядит как нарушение. Например, сцена, в пространстве музея Лувр, в которой движение развивается как контрапункт, а его вариативность рассматривается в качестве аналога художественного языка. Полная экспрессии сцена на лестнице, в которой под патетическую музыку Равеля пространство насыщенного цвета и значения соц-арта развенчивает изобразительное табу социалистического реализма, превращается в математическую траекторию движения. Рыбчинского интересует структура зрительского впечатления, вытекающая из процесса активной перцепции. Он постоянно воспроизводит образное движение посредством повторения, создавая несколько художественных пластов, которые в том числе связаны с идеологией плаката социалистического реализма — неоднократное использование знаков конкретной исторической эпохи (бюсты Ленина, герб СССР и др.) приводит к завершающей проходке по лестнице сцене абсурдного действия — Маркс, Франко и Сталин, несущие гроб Ленина.

2.2. Пространство и плоскость фильма. Г.Панфилов, Д.Асанова, К. Муратова, А.Зельдович, П. Луцик, бр.Алейниковы, С.Ливнев, П.Лунгин, С.Соловьев

В исключительных случаях фильм воспринимается как плоскость, когда действие неподвижно, однако его динамика не всегда определяется фактическим движением, чаще это воображаемое состояние. Таким образом, в кинематографическом контексте можно выстроить такие отношения с образом, которые позволяли бы соотнести допредметное пространство с объективной плоскостью. В этом отношении кинематограф соотносится с изобразительным полотном в процессе эвокации состояния предмета. Предметное состояние изображения превращается вследствие процесса «разложения» в такое функциональное определение, которое добавляет автономность образу. Иными словами, предметность превращается в образность.

Возможность непосредственного наблюдения в кино, о которой впервые заявил Дзига Вертов, порождает своего рода «привилегированный образ», если воспользоваться терминологией Делёза. Возможность камеры не сводится к порождению устоявшегося образа-объекта. Наоборот, кинематографический контекст предполагает субъективную (вне границ объекта, природа которого не может «принимать», а лишь служит моделью) мобильность образа. То есть объект в конкретном случае более структурирован, знаковость субъекта-образа включает авторскую идеологию, атмосферу визуального пейзажа (ракурсный горизонт, вертикаль укрупнения, драматургия детальной панорамы, расширение границ перспективы).

Кинематограф обладает особой пространственной системой, допускающей всевозможные формы репрезентации. Благодаря монтажным приемам можно добиться не только определенного психологического, но, прежде всего, эстетического эффекта. Художественный фильм представляет тот пространственный «горизонт», который видит зритель. Таким образом, два условных плана, передний и задний, или читаемый и прочитываемый, явный и

скрытый в метафизическом смысле, создают феномен сюжетного и, прежде всего, эмоционального эффекта. Система кодов, которая возникает вследствие этих сложных структурных отношений внутри произведения, задает перспективное (в пространстве живописи) чтение художественного текста. Одним словом, это пространственное деление, не обязательно включающее в себя очевидные «передний» и «задний» планы, а вообще сегментарно-насыщенную структуру, определяет художественную значимость отдельного произведения. Двойная экспозиция, предполагающая аналогичное прочтение в отечественном кинематографе, вытесняет демонстративность фильмов.

Плоскость кинематографического полотна как объекта изображаемого не соотносится с плоскостью холста. Отражающее свойство экрана, его световое качество номинально аналогично жесткой фактуре холста. Если представить экран в обрамлении, в своеобразной воображаемой рамке, «сковывающей» действие объекта как такового, а также в данном случае субъективную природу изображения, то действие превратится в анти-действие, так как его развитие, цензурированное горизонтальными и вертикальными границами, блокирует внутреннюю драматургию. Контур — один из первичных живописных приемов, использующийся для заключения образа в границы линии и достижения эффекта замкнутости, скованности и, в то же время, концентрации на значении изображенного.

Потенциал изображения в кинематографе таков, что активизирует, прежде всего, пространственные отношения, так как линейная система фильма двумерна; он определяется горизонтальным внутренним развитием (традиционное действие драматургических законов) и траекторией авторского положения (здесь вследствие вмешательства автора-режиссера драматургия приобретает характер вертикального развития, прежде всего в зависимости от предметного мира, то есть от окружающей среды, а также от эволюции поведения персонажа).

Киноискусство 1970-х годов рассчитано на диалог между автором и лирическим персонажем, хотя всё чаще становится актуален символический «выход» героя за пространство художественного текста: автор будто освобождает визуальную картину от своего назойливого присутствия, которое отягощает ее лишними аллюзиями. Изначально полотно (кинематографический экран и живописный холст) обладает определенным набором художественных возможностей, за которые отвечает поверхность изображения, то, что доступно сразу, без рефлексии. Эта первичная оболочка скрывает задний план, некий потаенный мир, который не способен на самореализацию вне конкретных изобразительных ограничений. То есть передний, моментально прочитываемый план, несмотря на собственную автономность, сильно связан с глубиной поверхности изобразительного полотна или кадра, — последний, кстати, априори подразумевает подобную визуальную драматургию. В этом отношении следует вслед за историком искусства Жоржем Диди-Юберманом заметить, что «пространство всегда уходит *за*, но, это, разумеется, не означает, что оно запредельно или абстрактно, так как оно *тут* и никуда не пропадает»⁸⁴.

Кинематограф 1970-х—2000-х годов также стремится прорвать засилие идеологии «стерилизованной» реальности, предложенной социалистическим реализмом. Алексей Герман в своих фильмах «Мой друг Иван Лапшин» и «Проверки на дорогах» использует принцип эстетизации прошлого. Он пытается представить историю посредством использования выразительных художественных средств, одновременно проявляя фотографическую и бытовую точность в описании деталей. Частое использование авторского комментария привносит в его работы отстранение, которое позволяет перевести реальность в условность.

Эту условность отличает крайне четкая драматургическая выстроенность, а также и, что особенно важно, приверженность жесткому документальному

⁸⁴ Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас/Пер. с франц. А.Шестакова – СПб.: Наука, 2001, С.142

реализму, особенно актуальному в работах Д. Асановой и Л. Шепитько. Принципиальными для социалистического реализма являются узнаваемость сюжетных ходов, а также шаблонность персонажей. Динара Асанова пользуется традиционным приемом, используя юношескую тематику для реализации идеи капитуляции табуированной действительности. Наиболее характерной в этом отношении является работа «Ключ без права передачи», в которой традиционная фабульная схема, рассказывающая историю заурядного класса, становится художественной провокацией вследствие острого режиссерского анализа системы отношений между учителем и учениками как отношений между начальником и подчиненными. Молодая учительница приходит в класс и пытается навязать ему собственные представления о честности, отзывчивости и взаимопомощи. Ученики отказываются принимать новый свод правил поведения. В финале картины Асанова намекает на возможность диалога между старшим и младшим поколением. Режиссер изучает плоскость конкретных отношений с возможным прорывом в глубокое пространство частного переживания, личной совести. Таким образом, возникает схема действия внутри художественного произведения, диктующая синтез между личным и общественным. Любое несоответствие автоматически означает дискриминацию.

Глеб Панфилов в фильме «Тема» принципиально удаляет своего героя от Москвы как географического и идеологического центра для восстановления равновесия. Писатель бежит в провинцию в надежде обрести вдохновение. Сложный творческий путь становится возможной дорогой очищения и духовного освобождения от «мегаполисной» болезни.

Стабильность как болезнь, как клеймо ненормального состояния интересует Киру Муратову. В работе «Чувствительный милиционер» вначале персонаж испытывает условные отцовские чувства-рефлексы по отношению к найденному в капусте младенцу. Режиссер использует условность, не касающуюся действительного человеческого проявления, а, скорее, следования выстроенной сценографической ситуации: Муратова прибегает к скрытой театрализации, к

такой форме абсурдизма действия, в которой крайняя чувствительность персонажа позволяет поставить неутешительный диагноз обществу. Гипертрофированная условность проявляется за счет удвоения, постоянного проговаривания, грамматического восклицания. В начале фильма разговор милиционера с отчаявшимися соседями любопытен как словесная демонстрация абсурдности действия. Милиционер, нашедший девочку в капусте, ругает жителей города, выгуливающих собак: «Под покровом ночи, под покровом ночи, под покровом ночи вы прогуливаете своих псов без намордников. Я вынужден вас оштрафовать и составить акт, но руки у меня заняты. Поэтому следуйте за мной». Действие выстроено камерно. «Уберите этих псов», — говорит один из любопытствующих наблюдателей. Оператор Геннадий Карюк выдерживает долгий средний план двух молодых людей в окне, один из которых через некоторое время повторяет: «Уберите этих псов, они спать не дают». Оператор переходит на общий план, теперь в окне трое — двое молодых людей и старуха. Другой молодой человек говорит: «Уберите этих псов, они не дают спать». Вступает старуха с той же фразой. Снова общий план, справа уже сидит женщина: «Собак развели, собак они раскармливают. Людям жрать нечего, они собак раскормили». Средний план — другие люди в окне, их лица наполовину скрыты за букетом цветов. Мужчина: «Собак развели». Женщина «Да». Мужчина: «Собак они раскармливают». Женщина: «Да». Мужчина: «Людям жрать нечего, они собак раскормили». Женщина: «Да». Муратова закликает текст, он повторяется из разных уст с различной степенью эмоциональности и с разной акцентировкой. В финале фильма эта открытая и агрессивная эмоциональность воплощается в повышенной, нервной, мелодичной фразе жены милиционера: «Я беременна», также балансирующей между документальной и игровой стилистикой, при этом приближенной к эстетике натурализма, выраженной в сцене, в которой отец в одной руке держит сына, в другой — мертвую курицу. Осознанный формальный прием, используемый Кириой Муратовой, раскрывает стремление художника выйти за границы локального действия соцреалистической «пленки». Сергей Соловьев в «Ассе» (1988) отказывается от наглядной критики

или саморефлексии, но подчеркивает приоритет кинематографической изобразительности. Содружество с художником Сергеем Бугаевым (Африкой) приводит к возникновению в кинематографе абсолютной соц-артовской плоскости. Его инновационный кинематографический прием состоит в повторении идеологии социалистического реализма на материале нового, авангардного направления. Мальчик-Бананан, освобожденный от условностей советской реальности, бунтарь, молодой революционер быта, наделен огромным эмоциональным потенциалом. Его провокационное поведение, авангардные музыкальные композиции, даже серьгу в ухе можно рассматривать как попытку Соловьева прорывать плоскость советской, подавляющей реальности. Бананан, словно в ожидании Годо, так и не приходит в Золотой город на земле, однако находит его уже не в настоящей, а в будущей неизвестной реальности.

Сергей Соловьев в фильме «Асса», также как в «Черная роза – эмблема печали, красная роза – эмблема любви» (1989), выходит на уровень нового познания реальности, во-первых, через призму соц-артовской иронии, и пространства остранения, с другой, – особенно в фильме «Асса»- через колористическое настроение (художник Сергей Шутов, Сергей Бугаев-Африка и другие). Технология сновидения, с одной стороны, с другой, – поправление устоев, прежде всего, через Козодоева, даже акустическое решение (Борис Гребенщиков, Виктор Цой), апроприация зарубежной музыки, столкновение стилей и стилистик и, в конечном счете, вытравление соцреалистической практики.

В определенном смысле, Соловьев работает с возможностью реализации той идеи, которая принадлежит особенности языка соц-арта, а именно, – перекрашивание и перекраивание пластики соцреалистического реализма уже на уровне сценария. Козодоев – представитель старой школы, который номинально выполняет функцию особенности своего положения, представлен как эпитоме реализма. Мальчик-Бананан – его антипод, выразитель свободы, буйства, сюрреалистического действия, безусловно, должен исчезнуть, умереть. В этом отношении фильм в меньшей степени о свойствах эпохи, а в большей о

характеристике стиля, языка. Язык Бананана новаторский и асинхронный, выражение Козодоева очевидно, последовательно, грамматически выверенно.

Сергей Соловьев пользуется принципом линейного монтажа, но одновременно нарушает его введением в повествование снов молодого героя, и, таким образом, буквально выражает некий аналог оптико-акустического изображения, лежащего в границах абсурдистского сознания.

Позднее, в «Астеническом синдроме» Муратова перейдет в плоскость абсурда, откажется от реальности как испорченной, сгнившей и абсолютно сумасшедшей образности. В отличие от нее Карен Шахназаров скрупулезно изучает историю «российского духа», который «подчиняет и растворяет индивидуальность» и свидетельствует о «причастности к великому организму», и выводит формулу существования в этом советском чистилище. По Шахназарову, «Город Зеро», в котором сумасшествие — норма жизни, а герой постоянно восклицает: «Абсурд какой-то!» — на самом деле оказывается единственным пространством для существования. Это пространство обладает глубиной, оно насыщено цветом, здесь еще танцуют рок-н-ролл, и этот танец превращается в бессмысленное движение. Герой «Города Зеро» мог бы присоединиться к словам Леши Сильвестрова из фильма Павла Лунгина «Такси-блюз», саксофониста из СССР, пьющего, не имеющего денег, но по-своему счастливого: «Вот моя страна — эта кухня. Здесь я живу, пью, клянчу денег, грызу себя, надеюсь на что-то». В этой стране уже существуют объекты новой вещественности, оригинального освободившегося разума, но границы плакатной идеологии, изображения Ленина как остаточной советской «пленки» продолжают напоминать о себе. Так, сквозь локальность идеологии пробивается реальность, новое пространство, в котором востребована мгновенность действия, проявляется наслоенная барочная эстетика и абсурдный текст, как в заключительных кадрах фильма Александра Зельдовича «Москва», когда героиня, проходя мимо памятника Неизвестному солдату, спрашивает: «Как может быть памятник тому, кого нет?». И ей отвечают: «Те,

кого не было, тоже имеют право на памятник, может быть. даже больше, чем те, кто были».

Сергей Ливнев в фильме «Серп и молот» создает утопическое пространство, хотя его сюрреалистичность вряд ли связана с иронией, но скорее с драматургическим остранением. История советского гомункула может быть связана как с искусством авангарда или протазановской «Аэлитой» (я сознательно сейчас не упоминаю немецкий экспрессионизм и символизм), так и с трансавангардными практиками, однако более всего совпадает с этимологией соц-арта, в котором перемещение персонажей, их исчезновение с картины и совмещение различных эпох, как у Комара и Меламида, более, чем общий прием. Производство машин и критика режима – основной и условно очевидный слой картины Ливнева. Однако за этим слоем лежит и особый изобразительный подход, который, с моей точки зрения, раскрывает особенность взаимодействия пространства и плоскости в картине. На первый взгляд, плоскость – это режим, закон, репрессия, принуждение, пространство – чувственность и остранение. Однако, если присмотреться, получается, что проблема эстетического сталкивается с проблемой этического. Этот аспект в некотором смысле расширяет проблематику соц-арта, который до сих пор был очевидно окрашен ироническим оттенком. То, что бессознательно получается у Ливнева, – это включение эстетической совести, о которой можно говорить применительно к соц-арту. То есть, по большому счету, возникает эстетическая способность суждения, связанная с разрушением плоскости изображения, запрета, табу через переворачивание ситуации, прежде всего, драматургической. Смена гендерной привязанности в фильме Ливнева, проще, смена пола вследствие хирургической операции, определяется простым рассуждением о чувственной естественной природе, которая становится особенностью персонажа. «Сказку сделаем былью», - произносит персонаж во время близости. Этот лозунг звучит как издевка не только потому, что он произносится во время интимного действия, но также потому, что возникает слой отчуждения от текста, его десакрализация и

демифологизация – примененный в специфических условиях, не произнесенный в революционном запале, - он становится слишком камерным, почти без переживания.

— Ты первый раз в Москве?

— Первый.

— Смотри, привыкай, будешь теперь жить в Москве.

Этот простой диалог – своеобразная инициация. Симптоматично, что он совпадает с патетикой фильма А.Зельдовича «Москва», в котором город – символическое, автономное пространство, в котором даже смерть превращается в элемент игры. Также, как хроникальная съемка, которая рассказывает о потенциальном захвате нового пространства героем. Это на самом деле имитация, сознательно или бессознательно сделанная таким образом, что поверить в ее оригинальность остается невозможным. Стилистика новостной агитки, которую удается сохранить Ливневу, остается своеобразной особенностью стилистики, распространяемой за пределы фильма и остающейся при этом изобразительной плоскостью мимикрии – ее цветовое решение, как и палитра фильма – это имитация документа, его аналог. Ливнев создает в фильме дополнительную плоскость, – с одной стороны, плоскость истории страны, - с другой, плоскость частной жизни с измененным сознанием и восприятием мира, - с третьей, а все вместе – документальное свидетельство, которое остается самым интересным, ибо предполагает деконструкцию, стилистическую несвязность и остранение.

Ливнев использует принцип мимесиса, который в кинематографическом преломлении претерпевает небольшие изменения. То есть, он создает надпространство. Простое, по сути, повествование, превращается в метавысказывание, так как предполагает, как было сказано выше, десакрализацию и демифологизацию действительности. Особенностью этой демифологизации является также создание дополнительного пространства в повествовании. В тот момент, очевидно кульминационный, когда режиссер включает хронику в повествование, он также вводит того, кто эту хронику создает и того, кто на эту

хронику смотрит – по сути, один и тот же персонаж. Режиссер, комментирующий происходящее, и выстраивающий миф вокруг героя, начиная с его частной жизни – влюбленность – и заканчивая встречами со Сталиным, то есть жизни общественной. Этот прием, который можно назвать фильмической деконструкцией – особенность не только повествования картины, но и ее визуального объема. Та реальность, в которой присутствует режиссер, даже колористически ярче и отчетливее. Естественно, так как изображение демонстрируется через дополнительный экран – пространство игры в пространстве действия, то возникает эффект двойного остранения. Тем более любопытно, что при режиссере все повествование находится Вера Мухина, пребывающая в поисках образа. В конечном счете, на реверсе, в застывшей позе – она находит изображение и символ рабочего и колхозницы, буквально цитируя движения танцующих героев. Мистификация, которую культивирует Ливнев, связана не столько с сокрытием пространства истории, но, прежде всего, в визуальной «распущенности», которая позволяет фильму быть в контексте соц-артистской практики.

С подобной демифологизацией работают, в частности, братья Алейниковы. Их кинематографический текст «Трактористы-2» построен по простому принципу остранения социалистического реализма. Взяв за основу фильм «Трактористы» Ивана Пырьева, в котором, с одной стороны, воспеваются особенности трудового подвига, а с другой, - это демонстрация условной чувственности в 1930-е годы в советской России, Алейниковы переводят повествование, точнее, его конструкцию в сугубо чувственный корпус. То, что представляется в их глазах правильным в отношении сопротивления социалистическому реализму, превращается в аспект постмодернистских практик соц-арта. Режиссеру удаляют пластику, связанную с идеологией. Здесь возникает особый случай – вынесение за границы сублимации пространства. Дело в том, что «Трактористы-2» только на первый взгляд определенный стеб над фальшивой поэтикой 1930-х, которую режиссеры задали еще в работе «Трактора». «Трактористы-2», с залихватской

прытью переигравшие ирреальный идеологический визуальный текст фильмов 1930-х годов и превратившие его в деконструированный образный ряд, почти как позже будет в фильмах «Дюба-дюба» Александра Хвана или «Мама не горюй» Максима Пежемского стали особенной страницей в реализации постмодернистского остранения кинематографической формы в пользу концептуального киноязыка. Тот артефакт, к которому обращаются Алейниковы, скрыт в сублимации и остранении материалов идеологической направленности. Любопытно при этом, что режиссеры создают свое идеологическое пространство, построенное по принципу разрушения реального и субъективного времени. В этом смысле, возникает соотношение времени продолженного, то есть того, к которому непосредственно обращаются режиссеры, включающее свою стилистику и эстетику, и времени дискретного. То, что удастся Алейниковым – это перенесение значения от плоскости идеологического изображения, о котором можно говорить в контексте киноэстетики 1930-х, в пространственную тотальность «здесь и сейчас».

2.3. Особенности нового изобразительного языка в некоторых фильмах В. Абдрашитова

Фильмы Вадима Абдрашитова в контексте развития соц-арта, особенно литературного, визуализируют язык невысказанного, не проявленного. Вадим Абдрашитов — автор диагноза окружающей реальности. Эта реальность, безусловно, обладает исторической парадигмой, однако в условности кинематографического высказывания превращается в критику отношений между частными характерами, которые перерастают в жестокий анализ социалистического настоящего. Именно здесь происходит столкновение между завуалированной образной невысказанностью картины соц-арта и выраженным кинематографическим гипертекстом.

Вадим Абдрашитов начал свой творческий путь как ироничный критик бытового сознания. В его работе «Остановите Потапова!» герой пытается успеть

за временем жизни и утрачивает настоящую человеческую подлинность. Этот фильм еще был достаточно условен, хотя в нем уже проявилась особая схема взаимодействия между режиссером и окружающей действительностью. Прежде всего, Абдрашитова интересует состояние и настроение обывателя, его способ коммуникации с миром. Позже в работах Абдрашитова появится определенный раздражитель в идеальном мире, который заставляет героя посмотреть на себя и свое поведение со стороны. Здесь режиссер использует достаточно очевидную, но при этом тотальную границу. Это граница определенных социальных правил. Эти правила определяют схемы поведения героя, в которые, в частности, входят служебные успехи и супружеские обязательства. Однако в условиях своеобразного характера персонажа, точнее, его реакции на общественные табу, они превращаются в аллегорию бесцеремонного действия. Очевидно, что в собственном желании «всем угодить» Потапов утрачивает подлинность человеческой природы.

Режиссер как раз говорит о ситуации, при которой персонаж сталкивается с жесткими, предписывающими «знаками» реальности, и как он в этих обстоятельствах выживает или старается выжить, или, как в случае с Потаповым, смиряется с подобным существованием. Абдрашитов использует уже наработанный социалистической условностью механизм существования персонажа в действительности, однако расширяет и одновременно подавляет эту условность внедрением морального аспекта, точнее, помещает героя в нестандартную ситуацию (авария в «Повороте» и в «Остановился поезд», происшествие в «Охоте на лис», преступление в «Слове для защиты», агрессивные социальные условия в «Параде планет» и «Магнитных бурях»).

В этих условиях персонаж действует вопреки, — точнее, постоянно нарушает традиционный план, позволяющий мгновенно определить, что есть «хорошо» и что «плохо». С одной стороны, Абдрашитов использует уже существующий гражданский табу отношения к нарушению, — об этом, в частности, фильм «Премия» (1974, реж. С. Микаэлян). С другой, — режиссер выбирает такого

героя, который «испорчен» социальным совершенствованием — он вынужден больше думать о своем поступке (Веденеев в «Повороте»), определить степень ответственности (журналист в «Остановился поезд») и, наконец, — не потеряться в плотной толпе стандартизированного и идеологизированного сознания («Магнитные бури»). Абдрашитов пытается вытеснить общественное и, прежде всего, коснуться личного. Его герои еще находятся в границе тоталитарной ответственности, однако жизненная ситуация заставляет их посмотреть на идеологию сквозь призму постоянного запрета. Именно нарушение этого запрета демонстрирует Абдрашитов в своих работах.

Названия фильмов Вадима Абдрашитова: «Слово для защиты», «Поворот», «Остановился поезд», «Плюмбум, или Опасная игра», «Охота на лис», «Магнитные бури», «Парад планет», с одной стороны, достаточно конкретны как иллюстрация фактического события. В «Слове для защиты» столкновение двух персонажей на протяжении судебного процесса, который действительно предполагает «слова для защиты», распространяется режиссером за пределы локального преступления — в финале одна из героинь произносит тот самый долгожданный монолог, который переводит слово в действие. В «Охоте на лис» Абдрашитов аллегорически рассказывает о взаимном поведении главного героя и персонажей, вокруг которых строится действие. История банального преступления превращается в личную катастрофу в «Повороте». «Парад планет» — фильм, в котором название определяет не только некое космическое пространственное событие, но также плоскость отношений, историю развития героев картины. «Парад планет» — небесный маскарад повторяет мытарство душ персонажей. Безусловно, сложная структура названия фильма является первичным развитием дальнейшей драматургии, как говорит сам режиссер: «...нечто существует во внешнем мире и любопытно, как на это реагирует тот или иной субъект. Драматургия не может быть без реакции, без присутствия в поведении, без реакции персонажа на окружающий мир и на текущее время». Лингвистическое содержание фильмов Вадима Абдрашитова приближено к

конкретике социалистического сознания. Лаконичность в характеристике действия («Остановился поезд», «Охота на лис», «Слово для защиты», «Поворот») или состояния («Парад планет», «Магнитные бури»), безусловно, помещает фильмы в отдел социалистического статуса. Однако именно заглавие является первой рамкой, определяющей границу между действительным и возможным. Возникает ситуация знака, его значения и значения значения. Например, фильм «Плюмбум, или Опасная игра» включает в себя две формы заглавия — действие-игра и состояние-плюмбум. Сюжет фильма относительно банален — юноша, желая быть честным и справедливым в несправедливом и лживом мире, предает собственного отца. Однако это предательство не выражено, не артикулировано, не достаточно социалистически наглядно. Здесь происходит подмена единственно возможного значения, и именно она определяет выход означающего.

Эрик Булатов в работе «Добро пожаловать» использует, во-первых, на лингвистическом уровне, название, характерное для словаря рекламной продукции, во-вторых, — изображение ВДНХ, часто используемое в буклетах, посвященных Москве. Таким образом, художник задействует два традиционных и актуальных для соцреализма образа. Знак — плакатное изображение ВДНХ, значение — приглашение на ВДНХ («ДОБРО ПОЖАЛОВАТЬ»), а означающее в заслоении образа. То есть в его конечном отрицании. «Добро пожаловать» растянуто по горизонту изображения. Оно поглощает любое идеологическое значение, притом что само маркировано в границах предписанного условия. Существует рамка заслоения, которая указывает перцептивное действие. Здесь это рамка-текст, в работе «Горизонт» это рамка-орден, так же, как в «советском космосе» или в «Не прислоняться». Рамка-объект в фильме Абдрашитова «Плюмбум...» используется в виде телевизора, который внешне объединяет «провинившегося» отца и «карающего» сына. Этот телевизор передает патристически-задорные мелодии и песни советского настоящего, которые повествуют о надежде — земном компасе, который всегда сопровождает гражданина.

Лингвистические коннотации имеют здесь определяющее значение для внутренней авторской позиции в интерпретации реальности, выражающейся в характерных художественных приемах. В искусстве соц-арта сформировался оригинальный идеологизированный язык живописи, связанный с новой практикой использования изобразительных правил. Художник-лингвист, прежде всего, Эрик Булатов, предлагает «азбуку» чтения, старается через внешность буквы проникнуть в ее суть. Метод нивелировки принятого, знакомого и привычного знака представляет собой сложный лабиринт поиска образа, предполагающий следующую последовательную систему художественного действия:

— использование традиционной визуальной лингвистики;

— реанимация изображения — художник использует стилистику определенного художественного направления и переводит ее в новую изобразительную формулу;

— помещение фигуры художника внутрь изобразительного полотна.

Таким образом, очевиден материал, с которым работают и соц-артисты в лице Эрика Булатова, Олега Васильева и Ивана Чуйкова, и Вадим Абдрашитов — Александр Миндадзе — это отработанный и совершенный образ и понимание социалистического реализма. Этот статус превращается в знак, точнее, в иллюзию этого знака. Изначально документальная достоверность картинной реальности, к передаче которой стремится социалистический реализм, нарушается в пространстве соц-арта при помощи абсолютной художественной апроприации, присваивании и выявлении очевидной абсурдистской идеи представить настоящее как единственную подлинность — достаточно вспомнить показательную работа Комара и Меламида, сюжет которой заключается в посещении музой И.В. Сталина — изображение выполнено в лучших традициях реализма, однако «надругательство» над культом выражено в нехарактерном совмещении исторической парадигмы. Булатов развивает сюжет социалистического культа и

предлагает посмотреть на него, как на такое идеальное изображение, которое абсолютно банализирует образ, превращая его в скульптуру — в работе «Советский космос» (1977).

Вадим Абдрашитов использует стандартизированное мышление, основанное на абсолютном и непоколебимом знании единственно верного поведения. Его персонажи входят в реальность преступления и теряются в пространстве иного идеологического, общественного, социального и гражданского поведения. Режиссер буквально насильно вводит их в ситуацию, в которой нарушены социалистические табу. Суть этой ситуации лежит за границей преступления. Герой пересекает черту — становится очевидцем или участником определенного происшествия. Это происшествие заставляет его пересмотреть стандартизированное проживание за пределом идеального, которое, как говорит Абдрашитов, обладает и очевидными недостатками. Однако персонаж, как правило, пересекает пространство идеального и оказывается в агрессивной, активной среде, которая как раз предлагает ему саморефлексию. Саморефлексия и является, на самом деле, тем идеальным означаемым, в котором герой терзается и мучается, задавая себе вопросы о бытии. Абдрашитов схватывает как раз эпизод этого мутирования и демонстрирует снова возвращение к банальному: герой, прикоснувшись к нарушению в своей собственной жизни, воспринимает его как помеху, как нечто, не вписывающееся в стандартизированное существование, но именно эта «авария» является единственным спасительным элементом в его моральном развитии.

Визуальное развитие соц-арта связано с использованием изобразительного языка социалистического реализма. Соц-арт рассматривает социалистический реализм как «каркас» изображения. Позже соц-арт в своем визуальном совершенствовании доходит до внутренней изобразительной критики. Вадим Абдрашитов заимствует схему работы с исторически и изобразительно ранним стилем выражения и переводит его в контекст кинематографического высказывания. Соц-арт затрагивает эстетику изображения социалистического

реализма. Вадим Абдрашитов заинтересован поиском эстетического в социалистическом настоящем.

Вадим Абдрашитов, как правило, использует будто бы обыкновенную действительность, но ее «цензурирование» в кинематографическом пространстве провоцирует действие. В фильме «Плюмбум, или Опасная игра» эта нарастающая «неординарная» обстановка, выстраиваемая главным героем Русланом, предельно честным и справедливым, завершается абсолютно выпадающей из привычной повествовательной системы пластической техникой полета, аллюзия которой направлена на низвержение идеалов и кумиров, а главное — «правильного» поведения персонажа. Так же, как «Поворот» завершается статичным и физически, и эмоционально кадром, в котором герои смотрят друг на друга, или в кадрах из фильма «Остановился поезд», где герой буквально выходит из кинематографической условности, символически пересекая художественную границу и переходя в «реальное» пространство. Таким образом, Абдрашитов действительно использует возможность запечатлеть «то, что фотография до бесконечности воспроизводит»⁸⁵, и использует следующую траекторию: «она до бесконечности повторяет то, что никогда не может повториться в плане экзистенциальном».

Вадим Абдрашитов использует структуру кинематографа как возможность вторжения и скурпулезного изучения пространства действительности, которую он отражает в фильме, ее парадоксального проявления. Фотографическая пленка воспроизводит первый план реальности. К примеру, в фильме «Поворот» в сцене, когда супружеская пара приходит в дом погибшей по неосторожности Веденева женщины, в кадре появляется ее фотография полувековой давности. Именно фотография является медиумом между действительным положением героя и его преступлением, которое превратилось в стандартизированное происшествие из жизни обывателя. Фотография в фильме — дополнительная рамка, отделяющая

⁸⁵ Барт Р. Camera Lucida. Комментарий к фотографии/ Пер с франц. М.Рыклина. — М.: Ad Marginem, 1997, С.11

героя от «преступного» прошлого и неочевидного настоящего. Для фотографии как жанровой характеристики первостепенно это состояние, которое посредством действия камеры можно зафиксировать как статичное положение. Именно при условии этого статичного положения проявляется природа объекта. Натуралистичность, гиперматериальность фотографии в кинематографической структуре поддается художественной переработке. Одновременно материальностью в живописи является пространство, в котором действуют объекты, а в кинематографе — перемещение вдоль мизансцены. То есть фотографическая статика используется в кинематографе как первичный материал, так как она обладает свойством пространственной дискретности. Ракурс в фильме обнаруживает себя как компиляция плана в фотографии. Фетишизм плоскости в фотографии всегда проигрывает пространственным отношениям в кинематографической условности. Это постоянное фотографическое заигрывание со знаками реальности, раскладывание мозаики изображения в конкретном локальном положении в кинематографе замещается подвижностью камеры.

Фотографическая направленность концентрируется на положении, тогда как кинематографическая — на движении. С другой стороны, фотография фиксирует фазу движения, а кинематографические средства воспроизводят траекторию движения. В этом отношении документальность фотографии очевидна — кинематографическая «театральность» всегда предсказуема, она будто иллюстрирует уже существующую в тексте формацию. Фотографический объект-предмет в заданных границах обладает контуром, который определяет его особое положение — статику, внутренний вектор которой меняется в зависимости от света или ракурса. Кинематографический образ наделен размытой интенцией по причине собственной активности, прописанной траекторией движения; маршрут объекта способен к самоидентификации в плоскостном положении — в пространстве он перемещается в зависимости от взгляда зрителя как окончательной фазы артистического (режиссерского) действия. Фотографическая пленка действует как фильтр, исполняющий несколько функций: во-первых,

выбор драматургии изображения, во-вторых, вычленение конкретного эпизода и, в-третьих, обработка эпизода техническими средствами фотокамеры и художественным сознанием.

Вадим Абдрашитов в работе «Плюмбум, или Опасная игра» также использует принцип действия фотографии. Прежде всего, он показывает такую реальность, в которую герой помещен как в адекватное по отношению к его сознанию и передвижению пространство. Руслан, действительно, чувствует себя абсолютно комфортно; таким образом, запечатленная реальность превращается в статичное состояние — воспроизведение через фотографическое в эпизодах является постоянной провокацией для героя. Когда происходит нарушение этой фотографической гармонии — эпизод с отцом, - Руслан теряет идеалистический образ, у него нарушается моральная ориентация, смещается чувство реальности, актуализируется скрытая агрессия. Герой пытается использовать традиционную систему по отношению к нехарактерной структуре повествования. Этот сдвиг, в том числе, демонстрирует переход из плоскости в пространство. До сих пор существующая пленка жизни героя как будто через вспышку проникает в подлинный персонажный характер. Честность и справедливость общественных проявлений Руслана казалась единственно верным поведением юноши. Смещение элементов традиционной плоскости действительности приводит к катастрофе сознания, через которую открывается подлинное пространство. Это действие аналогично тому процессу, когда прозрачная пленка с немногочисленными изобразительными деталями, наложенная на картинку, сдвигается, и нарисованный предмет приобретает тень, увеличивается и становится объектом нового выразительного определения.

В фотореализме этот изобразительный «брак» достигается за счет технического исполнения — многие представители направления использовали в качестве начального материала фотографический снимок, а после накладывали на него краски. Здесь «несовершенство» драматургии превращено в знак, смысл которого проявляется через нарушение «изобразительной» пластики.

До несостоявшегося прозрения героя режиссер вмешивается в его жизнь, скрупулезно изучает его поступок. Реальность после диалога с отцом крайне дискретна и невыразительна, в открытом пространстве герой прозябает как субъект, он уже стал проводником сквозь поверхность к глубине, задержавшись на границе, в полости между этими состояниями мира. Его пассивность стала провокацией для активного пространства, которое балансирует между его собственным положением и плоскостью.

В фильме Вадима Абдрашитова «Слово для защиты» действует «испорченная» зеркальная закономерность — прежде всего, на драматургическом уровне — адвокат Ирина Межникова, которая по ходу действия будет судить Валентину Костину, покушавшуюся на жизнь собственного жениха, в начале картины долго рассматривает себя в зеркало (Межникова собирается замуж и в ателье примеряет свадебное платье), а в финале признается отцу, что свадьба может не состояться. Зеркало не только деталь, но, прежде всего, рамка, определяющая помимо изобразительных модификаций моральный аспект фильма: именно с этого момента происходит столкновение двух женских характеров. В другой режиссерской работе «Пьеса для пассажира» Олег, бывший судья, разоблачает преступника Николая, причем разговор происходит на фоне зеркала, в котором отражается лицо последнего.

Олег: А может, вы решили счеты со мной, месть. ...Я не знаю, кто ты, что делал, но я исполнял закон. Это точно.

Таким образом, закон, точнее его исполнение, ставится в эпицентр отношений. Олег продолжает: «Я всегда исполнял, я был редкое ископаемое — честный судья. А ты жулик. ... ты сидел за то же самое, за что сейчас памятники ставят из золота жулики жуликам». Здесь происходит замена, а именно — прошлое в настоящем оказывается представлено как разоблачение нарушения, как определенный сознательный и эмоциональный прорыв в пространство преступления. Вообще в этом фильме Абдрашитов использует эффект удвоения,

повторения, постоянной компиляции. Так, Олег, бывший судья, а в настоящее время проводник в поезде (уже двойное значение человеческой сущности), представляет собственную жизнь как последовательность правильных, искренних поступков, однако вследствие этого поведения его одна особа «взяла чистыми руками» — здесь он уже жертва. Далее снова: «Я чувствую прилив сил, вместо раскаяния». Это замечание относится вообще к характеристике Олега, действия которого обозначены как последовательность поступков, одновременно правдивых и сомнительных, то есть его поведение в принципе определяется как проявление власти и сознательного бессилия. С одной стороны, познание сущности героя происходит за счет раскрытия его интимной природы, с другой, — как следствие его собственного преступления.

Абдрашитов использует функцию пространства как элемент драматургии — в описанном выше эпизоде фильма «Парад планет» неземное пространство в прямом смысле этого слова становится квинтэссенцией восприятия и инструментом смены сознания героев.

Для Абдрашитова через социальное действие, монолог-диалог и вакуум подвижности — так «бывшие» молодожены «Поворота» долго стоят в телефонной будке как аллегория пространства, в которое они были помещены до происшествия и которое тщетно пытались сохранить, нарушая нравственный закон и семейное кредо; или девушка, падающая с крыши в «Плюмбуме» — принципиально важно продемонстрировать изменение морального отношения к происшествию.

По отношению к стилистике фильмов Абдрашитова изменение реальности уже произошло — действие персонажей в ней аналогично будничному проживанию, мутация развивается в сознании, которое формирует мир вокруг себя. Поэтому любое несоответствие расценивается как нарушение структуры мира.

Так же, как Виктор Веденеев и Руслан Плюмбум, герои фильмов «Поворот» и «Плюмбум, или Опасная игра» соответственно, — не переживающие общественное мнение как негативную ситуацию, а, скорее, как удобную или абсолютно применимую к их интимному состоянию. Таков герой «Остановите Потапова!» (первого фильма Вадима Абдрашитова), который подстраивается под общественную реальность как единственную возможность существования. Но если здесь Абдрашитов использует подобную ситуацию с элементами комедии, то позже картина превращается в фарс, трагедию человеческих душ. В работе «Слово для защиты» героиня Марины Неёловой ведет себя еще неадекватно по отношению к окружающей провокации, потому что ее сознание пока остается показательно незамутненным. Позже «прозрение» станет основополагающим поведением персонажей фильмов Абдрашитова.

Социальный запрет, в более глобальном смысле, метафизическое табу, означающее опасность везде, а не только «здесь» и «сейчас», в интерпретации Вадима Абдрашитова приобретает характер экспликации тотального изображения (тоталитаризм в изобразительной драматургии присущ основе социалистического реализма, призванного объяснять реальность исключительно как гимн происходящему). Тотальное изображение находится в коммуникации с текстом, мыслью, выраженной в слове.

Вадима Абдрашитова больше интересует проявление социалистического повседневного в жизни человека и его влияние на поведение и восприятие мира, взаимодействие с социумом. Безусловно, герой фильмов Абдрашитова всегда находится в границе общественного стандартизированного сознания. Он сталкивается с происшествием и начинает действовать по лекалам уже сформированного, то есть предписанного отношения. Однако развитие этого отношения выводит его за пределы только восприятия и позволяет иную перспективу действия.

Абдрашитов предлагает посмотреть на ситуацию не сквозь призму общественного долга или подвига, границы которого на самом деле слишком объемны и позволяют вовсе на них не реагировать, а в соответствии с личным переживанием. Именно здесь возникает главное драматургическое и изобразительное противоречие. Герой не может более или менее адекватно ситуации отнестись к произошедшей «аварии». Он слишком связан с общественным прописанным законом и поэтому не переживает происшествие как человек. Абдрашитов как раз говорит о кризисной ситуации отсутствия морального отношения. Поэтому он вводит дополнительные изобразительные рамки, которые точно так же, как в полотнах соц-арта, особенно в работах Булатова и Васильева, связаны с прошлым (песни, телевизор в фильме «Плюмбум, или Опасная игра», танец во «Времени танцора») или являются объектами обыденной жизни (окно в «Охоте на лис», телефонная будка в «Повороте», зеркало в «Слове для защиты», железнодорожные рельсы и поезд в картинах «Остановился поезд» и «Пьеса для пассажира») или несут в себе универсальные качества (небо в «Параде планет», толпа в «Магнитных бурях»), но авторским вмешательством теряют свой гражданский и исторический пафос и превращаются в своеобразный художественный код.

Глава 3. КИНЕМАТОГРАФ КАК ПРОИСХОЖДЕНИЕ ОБРАЗА. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ ЯЗЫК В КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОМ ПРЕЛОМЛЕНИИ

3.1. Драматургия образа и фильмы В.Абдрашитова

Вадим Абдрашитов использует бытовую историю в качестве своего рода плаката. Для него происшествие является причиной и отправной точкой для развития сюжета, для выстраивания истории жизни героя, которая существует как реакция на раздражитель: «...существует нечто во внешнем мире, и любопытно, как на это реагирует тот или иной субъект».

Обладает ли плакат идеологией? Вообще, направленность изображения плаката демонстрирует мобилизацию действия закона, который должен быть визуализирован, иначе его суть, стержень его определения окажется вне границ осознания. Изображение плаката всегда демонстрирует агрессию слова. Пейзаж, жанровая сцена или ландшафт на плакате, как правило, довольно банальны и вычурно просты — понимание изображения возможно только тогда, когда оно соотносится с плоскостью реальности. «Быстрое чтение» плаката парализует его прочтение как пространственной идеологии, и именно в этом отношении материальность плаката очевидна.

Абдрашитов использует плакат как фон, но в исключительно кульминационных эпизодах, которые, однако, определяют основной смысл кинематографического послания режиссера. Так, в фильме «Остановился поезд» следователь Герман Ермаков проходит мимо поезда, в который впоследствии войдет и обнаружит сломанный спидометр, с объясняющей назначение машины надписью «Над электровозом шефствует комсомольско-молодежная колонна имени XXIV съезда КПСС», а в «Охоте на лис» граница кадра проходит по множеству агитационных плакатов уже в финале, когда положение героя определено. Вне прошлого и будущего создается монументальное полотно,

существующее только в настоящем, которое определяет авторскую (объективную) и зрительскую (субъективную) рефлексию, но по-настоящему заявляет себя исключительно в момент создания. То есть даже присутствие автора, его непосредственное участие в «творении» художественного текста необязательно по причине его самостоятельного антисуществования, обладающего свойствами некоего всемирного закона, правила, табу, по которым будто бы живет человек, и обретающего мифологический характер. Так идеологическое пространство социалистического реализма переходит в символическую плоскость, лишенную политических мировоззренческих мифологем и стремящуюся к состоянию глянца.

Глянцевая поверхность (а именно ее элементы можно обнаружить на полотнах, относящихся к эпохе социалистического реализма) по определению обладает отражающей функцией, то есть она герметична и уязвима в своей концептуальной форме. Глянец является в некотором смысле оболочкой, скрывающей оболочку, которая также прячет в себе оболочку (здесь нарочно используется повторение для усиления абстрактного определения глянца), — в этом отношении глянец многослоен, но пространство между его слоями заполняет пустота. В кинематографе она наполняется иллюстрацией обыденного человеческого проживания. Например, в фильме «Плюмбум, или Опасная игра» ежедневный стандартный опыт, который герой получает раз за разом во время исполнения своих «классовых» обязанностей, превращается в глобальную характеристику не только конкретного психологического и социального типа, но также в анализ реальности, растворяющей в себе фигуру персонажа. Здесь пустота, то есть глянец, повсюду: в окружающем мире, входящем в строго цензурируемые отношения с героем, в размышлениях Руслана, даже в кульминационном разговоре с отцом — превращается в фарс, диалог звучит как адекватный в конкретных условиях текст, разрушающий структуру изображения через переход в пространство ситуации.

Это пространство, конечно, — финальный виртуозный прыжок, выпадение, своеобразное снисхождение и ниспровержение идеалов героя. Последовательность глянца связана с его повседневностью и вездесущностью. Одновременно глянец активно связан с цветом. Так, если соотнести лингвистическое табу, введенное в изображение Эриком Булатовым («Свобода есть», «Единогласно», «Не прислоняться», «Входа нет», «Сиди, иди», «Добро пожаловать», «Опасно», «Осторожно»), с авторской цветовой интерпретацией, относящейся к плоскости текста, то использование красного, синего, белого, черного цветов, с одной стороны, максимально конкретных, с другой, — включающих множество оттеночных состояний, инициирует процесс, в котором пространственное развитие сталкивается с цветово-текстуальной (или с цветово-драматургической в случае с кинематографической стилистикой) пленкой.

В работах Булатова однозначный цвет обладает конкретикой, однако он не пластичен, так как означает единственное возможное действие или понуждение к действию. Однако здесь цветовое решение текста носит характер имитации — помещенный не в характерную среду (к примеру, «Осторожно» вписано в такое изображение, которое, по крайней мере как плоскость, является «идеальным» пространством), он подражает цвету, то есть воспроизводит его символическое действие, которое в то же время строго детерминировано расположением текста, воспроизводящего однозначное распространение плоскости (текст либо горизонтален, либо вертикален). Если горизонтальное изображение «подчеркивает тяжесть, протяженность пространства и его глубину»⁸⁶, то аналогичный текст, вписанный в полотно, наоборот, сужает пространство.

«Слово для защиты», «Охота на лис», «Остановился поезд», «Плюмбум, или Опасная игра», «Пьеса для пассажира» интерпретируют обыденные состояния реальности с неким налетом пустой оригинальности (оригинальность здесь использована, скорее, не как печать «правильности», а как элемент отличия),

⁸⁶ Иттен И. Искусство цвета/ Пер. с немецкого; 2-е издание – М.: Изд. Д.Аронов, 2001, С.92

через нарушение. Внешняя оболочка фильмов В. Абдрашитова, начиная с идеологии киноизображения, включения образной технической агрессивности, последовательного монтажа, использованы режиссером как прозрачная сетка для изучения характера, проникновения в сознание «испорченного» тоталитарным «нельзя» человека и интерпретации мира, микромира, справедливо претендующего на расширение до макродействительности вокруг него.

Абдрашитова, прежде всего, интересует двойное пространственное решение в фильме. Это решение связано, с одной стороны, с кинематографической реализацией интересующих режиссера и сценариста неких элементов социальной действительности. С другой, — со своеобразным художественным «проникновением» в эту апроприированную реальность, в ходе которого выявляются недостатки и несовершенства социалистической системы. Однако также очевидно переживание плоскости в кинематографической матрице, которое является перверсией художественного отношения к образу, так как, «будучи всегда символической конденсацией, порождением идеи, переодетым в одежды фигуративности, изображение в творчестве (...) не является средоточием сильного значения, не является транслятором открытого смысла, но представляет собой «рассеянное изображение»⁸⁷, в котором «нейтрализуется его сильное значение, и оно превращается в репрезентативную оказию, в которой фигуративное и абстрактное находятся в равновесии»⁸⁸.

Для Абдрашитова принципиальной становится реакция персонажа, трансформация его морального отношения. Именно через отношение и рефлексию к происходящему сам случай превращается в перверсию и становится вместо означаемого означающим.

⁸⁷ Олива А.Б. Искусство на исходе второго тысячелетия. — М.: Художественный журнал, 2003, С.48

⁸⁸ Там же, С.49

На уровне этих отношений Абдрашитов вводит определение рамки и границы. Рамка — означающее потенциального характера, то есть она всегда раздвигает традиционное впечатление от героя. Граница — означаемое, через которую герой должен постоянно переходить, иначе его развитие невозможно. В этом контексте изобразительность соц-арта и визуальная «демонстративность» фильмов 1970—2000-х гг. представляют первый, очевидный, мгновенно прочитываемый слой, отражающий свое первичное значение и проецирующий его на зрителя, который, в свою очередь, начинает вглядываться в изобразительное или кинематографическое полотно, где «по своей природе перспектива — обоюдное оружие: она предоставляет телам поле для их пластического развития и мимического движения, но, с другой стороны, она позволяет и свету распространяться в пространстве и живописно растворять тела; она сужает дистанцию между человеком и предметами (’Первое — это глаз, который видит, второе — это предмет, который видит, третье — это расстояние между ними’), — говорит Дюрер вслед за Пьеро делла Франческа), но она же эту дистанцию вновь упраздняет, поскольку вовлекает в поле зрения человека предметный мир, противостоящий ему в самостоятельном бытии»⁸⁹.

Характерное киноощущение Вадима Абдрашитова, который стремится проникнуть во внутренний мир своего героя. Так же, как лирический герой фильма всматривается и изучает мир, так и художник, творящий картину, стремится расчлнить поверхность действительной жизни.

Именно в соц-арте и фильмах Абдрашитова как кинематографическом расширении конкретной живописной традиции, вопреки заявлению В. Кандинского об «изолированной одинокой форме как представлении предмета (реального или не реального) или как чисто абстрактном отграничении объема

⁸⁹ Панофский Э. Перспектива как «символическая форма. Готическая архитектура и схоластика./ Пер. с нем. И.Хмелевских, Е.Козиной; пер. с англ. Л.Житковой. — СПб.: Азбука-классика, 2004, С.87-88

плоскости»⁹⁰, существующего «самостоятельно», пространство художественного текста нивелируется за счет абсолютного присутствия художника. Зрение автора проходит через сознание персонажей и материализуется в их движении. Это художественное знание как заключительная, совершенная стадия зрения, превращается в одну из составляющих знаковой системы изображения на полотне и в фильме. Происходит процесс глубокого познания метафизического потенциала социалистического реализма. Вычурная плакатная идеология, скрывающая истину, реальную картину происшедшего (здесь социалистический реализм представлен во временном континууме, так как диалог, возникающий в прошлом времени, происходит также в настоящем и выходит за пространство темпоральных границ), на самом деле находится в положении несознательного субъекта, анализирующего внешнее посредством мифологии. Создание некоего «идеального» мира добра и справедливости, социальной стабильности, на первый взгляд, удастся благодаря самой плакатности социалистического реализма.

3.2. Драматургия действия. Новая образность и фильмы В.Абдрашитова

В фильмах Абдрашитова активна и реальность, в которой существуют герои. Режиссер тщательно подходит к прорисовке внешнего мира персонажа, таким образом, позволяя понять его внутреннее состояние. Пассивность, скрытая активизация сознания сублимируется в подвижную действительность. Абдрашитов пытается выявить жизнь как провокацию, как постоянного агрессора поведения персонажа. В фильме «Плюмбум, или Опасная игра» герой как будто действует адекватно по отношению к происходящему вокруг. Действительность на его стороне, ничто первоначально не препятствует его конкретному поведению и жизненным правилам, точнее, — правилам штатным, переходящим в обыденные человеческие отношения. Хотя в работе Карена Шахназарова «Курьер», поднимающего аналогичную тему объективизации поведения человека и адаптации молодого сознания к окружающему миру, драматургическая

⁹⁰ Кандинский В. Избранные труды по теории искусства. Том 1, 1901-1914 – М.: Гилея, 2008, С.124

интерпретация режиссера гротескна и пафосна. Герой активен, агрессивен и одновременно менее чувствителен.

Персонаж картины Абдрашитова соткан из тонкого перверсивного материала, подобно кальке. Он неосознанно пропускает через себя всю «неправильность» мира, но не цензурирует ее. Он слишком испорчен идеологическим табу, абсолютно соотнесен с собственной профессиональной тактикой. Режиссер не вмешивается в происходящее, он наблюдает, в отличие от Шахназарова, который пытается вмешаться, назидать, он заглядывает в лицо своему герою, ему, прежде всего, важно его состояние. Абдрашитов позволяет реальности проявить себя. Он практически не использует крупных планов, его интересует положение некой герметичной коробки, в которой есть воздух, постепенно отравляемый дыханием героя. Вращение героя внутри этого формального пространства является его познанием, в которое блокирован вход. Отец героя, спровоцированный его поведением, может войти в это пространство на мгновение — разговор с отцом, наверное, является кульминацией фильма, своеобразным знаковым ориентиром к познанию «внутренностей» реальности персонажа.

Вадим Абдрашитов использует изображение как активный фон. Действие фона распространяется в пространстве фильма как первичная аналоговая структура, а после превращается в часть глубины драматургии. Режиссерское сознание, безусловно, сильно связано с поверхностью кинематографического экрана, который вторичен, но, тем не менее, выполняет функцию материала, медиума между собственно авторским выражением и драматургическим действием в фильме.

Игра в случае абдрашитовского «Плюмбума» является формой защиты состояния героя, а также возможностью отрицания пространства. Она представляет собой своеобразную иллюзию реальности, в игре происходит то, что в действительности происходить не может. Статус играющего аналогичен сумасшествию, юродству в жизни. Руслан из «Плюмбума» в некотором смысле

юродивый — он воспринимает происходящее вокруг него как постоянную провокацию. Хотя одновременно юродивый является представителем особой категории святых, которые стремятся быть ближе к Богу. Руслан в фильме стремится быть ближе системе, миру, который, с его точки зрения, является именно идеальным социальным «раем». Перевернутая система восприятия относится также непосредственно к классическому определению слова «юродивый» — «свыше и ятый, т. е. такой человек, который жизнью своей показывает, что он стоит выше всего земного, принадлежит к горнему миру, и который делами своими возвышается над прочими земнородными. Еврейское слово "кадош" (аналог русского "юродивый") означает отделенного, избранного из всех и назначенного на служение истинному Богу»⁹¹.

Таким образом, герой фильма «Плюмбум», действительно, воплощает своими поступками и вообще своим внешним проявлением (Абдрашитов нарочно скрывает внутренние переживания Руслана как аллегория отношений между пространством и рамкой; символический прорыв плоскости происходит только в финале, когда личное потрясение становится возможностью освобождения) форму своеобразного юродства: он отделен от мира по причине собственного «закрытого» зрения, а также абсолютного и неконтролируемого следования идее спасения общества. В отличие от «ортодоксального» (ортодоксальность здесь применена не как определение принадлежности к церковной дисциплине, а как аналог иного, не светского определения юродства) юродивого, который стремится подражать Учителю-Христу.

Мальчик Руслан повторяет некое свое внутреннее идеальное, зацементированное состояние, вынужденное реагировать на общественное несоответствие. В этом смысле он является медиумом между двумя такими положениями рамки, как статичность и подвижность. По своей сути, рамка статична, но по ней, то есть внутри нее, можно перемещаться. Так, Абдрашитов

⁹¹ Юродство и столпничество. Религиозно-психологическое, моральное и социальное исследование. - Москва, 2000, С.56

использует две трансформации рамки в фильме. Он рассматривает традиционный сюжет — задержание бандитской шайки. Эпизод разыгрывается следующим образом: одного из разбойников ведут в отделение. Зритель наблюдает за действием из окна машины (снова блокировка зрения, столь присущая изобразительной лингвистике соц-арта). Далее следует авторский прием — действие-изображение: бандита ведут, причем это показано «обрывочно» через окно машины (здесь действительная рамка, ее определение); таким образом, режиссер добивается дискретности изображаемого (так дробят полотно художники соц-арта). В машине в это время идет разговор с главным героем. Здесь происходит нарушение традиционного пространства. Пространство, которое на самом деле является продолжением, а не состоянием рамки (удаляющиеся люди) выступает на первом плане. Рассказ мальчика, почему он «драпанул», — «для правдоподобия». Плюмбум стремится в отряд добровольцев — пространство, рассчитанное на «будущее»; это предположение высказано одним из взрослых, а в действительности хулиганит — здесь выражение рамки. То есть истинного статуса персонажа. Плюмбум — мягкий металл. Мягкотелость Плюмбума есть выражение материальности его пространства.

Плюмбум: «Я всегда говорю правду»

Отец: «Мистификация. Что же ты все время мистифицируешь?!»

Плюмбум пытается познать, чем является рамка. Он абсолютен — отличник, занимается в кружках, «тянет» на медаль, постоянно умножает знания. Плюмбум случайно, после честного признания, что «ему не по пути» с одноклассницей, сталкивается с двумя скульптурными композициями «рабочий и колхозница» — образчиками социалистического реализма. Изображение, которое попадает в поле зрения Плюмбума, не зависит от рамки — так некоторые эпизоды фильма оказываются вне зрительского внимания: сцена в спортзале (занятия боксом), в которой Плюмбум заявляет: «А я не сдаюсь», — так как он не чувствует физической боли.

Плюмбум повторяет детскую считалку: «Гнать, держать, вертеть, обидеть, видеть, слышать, ненавидеть и зависеть и терпеть, да еще дышать, смотреть». Здесь, во-первых, инфинитив глаголов есть плоскость — они в устах Плюмбума ничего не означают, но сами по себе по определению выражают конкретный характер или состояние, а во-вторых, Абдрашитов использует условия реальности: Плюмбум — «санитар» рамки.

Плюмбум спрашивает у бродяги: «Ты раньше кем был?»

Бродяга: «Я не был, я есть».

Плюмбум: «Сомневаюсь».

Собственно функция Плюмбума: сомнение и притворство — это обязательное условие его существования; именно так он попадает в ситуацию, которая работает на его героическую реализацию. Например, в эпизоде с Марией Плюмбум становится «мальчиком», по крайней мере, в ее обращениях он всегда выглядит таковым. Он высказывает «детские» желания.

Мария: «Мальчик, а ты кто? Сколько тебе лет?»

Плюмбум: «Мне сорок. Я *маскируюсь* (курсив мой. — К.К.)»

Мария: «А родители? У тебя есть родители?»

Плюмбум: «Есть, конечно. То есть их нет, но они есть, потому что должны быть».

Мария: «Тоже для маскировки?»

Плюмбум: «А как же?!»

Плюмбум обнимает Марию, в бреду он шепчет: «Мама». Этот жест взрослого ребенка, символизирующий жест примирения с пространством его личного скрытого переживания и рамкой внешнего проявления. В семье Плюмбум традиционен, он поет вместе с семьей авторские песни, потом включает телевизор и видит Марию — проявление рамки в семье. Такая же рамка, как в фильме «Поворот»: после определения происшествия, а именно, идентификации

умершей, как прежде «живой», герой внимательно смотрит телевизор, по которому транслируется выступление народных ансамблей.

Плюмбум: «Бывает-бывает. Даже такое бывает, чего не может быть?!»

Родители: «Не может быть, потому что не может быть никогда».

Плюмбум бежит за браконьером. Снова произносит школьную считалку (!).

Браконьер — его отец.

Плюмбум отцу: «Идем! Я буду тебя допрашивать».

Отец: «Вперед».

Плюмбум основательно готовится к допросу отца.

Отец провоцирует его, удивляясь одновременно: «А бывает такое, чтобы сын отца допрашивал?»

Плюмбум: «Конечно. Все бывает».

Отец: «Нереально, Руська».

Плюмбум: «Фамилия?»

Отец пытается превратить ситуацию в шутку. Плюмбум, напротив, абсолютно серьезен.

Отец: «А может, не нравится власть? Статья о том, как опасна власть для незрелого человека. Ты считаешь, что созрел? Может, ты видел в жизни столько зла, но где и откуда?»

Плюмбум резюмирует: «Вам выйдут штраф».

Здесь возникает довольно нестандартная, как будто в двойной перспективе, относящаяся к драматургии действия, ситуация. Отец упрекает Плюмбума в незнании, удивляется его непрозорливости и нелюбознательности по отношению к жизни. Хотя в этом упреке есть элемент эгоцентризма: ты не знаешь о действительности того, что знаю я. Одновременно уже эгоизм отца может быть интерпретирован как обвинение в родительской несостоятельности. Плюмбум устал, он спит, когда отец просит не говорить о случившемся матери.

У Плюмбама нарушен болевой порог. Действие в финале будто нарочно разыграно, чтобы акцентировать эту деталь. Девушка осторожно идет по крыше. Плюмбум подходит к бандиту с ножом. Девушка «виртуозно» летит по вертикали дома. Плюмбум наблюдает. Он видит, как девушка «оформляет» тело в удобное, стремясь снизить боль, положение. Плюмбум фиксирует это в сознании. Жизнь как вспышка. Поступок как пластика жизни. Плюмбум остается жить.

Руслан — Плюмбум постоянно эволюционирует в своем революционном стремлении сделать мир лучше. Одновременно форма его восприятия — отрицание мира, его выстраивание как аналога конкретного проживания, стерильного существования, без чувства переживания. Любовная линия, проходящая через весь фильм, заканчивается катастрофой — итогом отношений между мужским и женским в представлении героя. Сугубо личный аспект-мотивация, как раз переходящий в пространство любого адекватного по отношению к миру сознания, проходит через вакцинацию восприятия героя, невосприимчивого к принятию пространственных отношений. Он балансирует на плоскости, которая устраивает его как асексуальная, бесчувственная и хаотичная. Пространство предполагает всплеск, проявление подлинной природы, в отличие от плоскостной игры, в которой любое движение подчинено конкретным прописанным правилам.

Невозможность рефлексии героя по отношению к происходящему обусловлена пассивностью тактильного восприятия реальности, отказом от ее познания и изучения. Комфортное состояние наблюдателя является также перевернутой формой поведения «пассивного» художника (здесь пассивность является характеристикой такого художественного сознания, которое воспринимает действительность предельно реалистически — в некотором смысле этим качеством отличается творец социалистического реализма).

Виктор Веденеев («Поворот») обращается к жене как единственному человеку, способному его понять. Жена действует как защитница и спаситель.

Она в большей степени заинтересована в сохранении свободы мужа. В некотором смысле Виктор смиряется с положением обвиняемого. Он ведет себя как герой романа Ф. Кафки «Процесс», который приходит к осознанию себя в позиции преступника, человека, нарушившего закон и обязанного искупить собственную вину во спасение таких же, как он. Вот характерный эпизод фильма, коммутирующий с абстрактной сценой буффонады в начале картины, а также переводящий ситуацию, в которой герой упрекает коллегу в пассивности: «Если ты решил халтурить, в свои 30 лет махнуть на себя рукой — дело хозяйское»; в действительности же халтурит Веденеев: на работе он предельно принципиален, но когда звонит жена, то он врет ей, что передал больной, пострадавшей по причине аварии, фрукты. Узнав от коллеги, что им интересовалось начальство, Виктор паникует, но, уточнив, что интерес касался только командировки, успокаивается. Веденеев принимает правила игры мира: рассказывая своему новому приятелю о прошедшем отпуске, герой случайно замечает: «Купались, плавали, отдыхали, потом в один момент все полетело в пропасть. Если по-человечески: за что?» Уже в финале Виктор, разговаривая со своим научным руководителем о будущей жизни, произносит оправдательные для себя слова: «Вот так все сложилось. Все сложилось, и, мне кажется, не надо от этого бежать. Лучше не бежать». Переживая случившееся с ним, герой концентрируется на собственном поведении, на собственных мыслях, на собственных поступках, которые по преимуществу неординарны в смысле их истинности.

Герои Виктор Веденеев и Наталья — молодожены. Зритель знакомится с ними, когда последние совершают круиз. Их близость первична — они наслаждаются присутствием друг друга. «Все, приехали. Отпуск кончился», — замечает Виктор по возвращении в город. Персонажи преодолевают границу. Желая перейти ее, они торопятся: обгоняя автомобиль, герой сбивает человека. Но «основное» остается в их сознании — в больнице Наташа говорит: «Главное, что ничего страшного, это ведь главное?!». Именно в этих словах заложен изобразительный ряд реальности, в которой происшествие равносильно поправанию плоскости

действительности. Нарушение, разрыв плоскости открывает новое зрение. Наталья и Виктор истерично смеются, когда по телевизору передают «Не надо печалиться, вся жизнь впереди!».

Здесь следует вспомнить характерный эпизод фильма «Плюмбум, или Опасная игра», в котором Руслан вместе с родителями поет «Возьмемся за руки, друзья». Эти свидетельства драматургии жизни всегда появляются в моменты наибольшего действительного экстаза персонажей. Уже в больнице Виктор проявляет себя вопреки агрессивной социальности и ложной общности — доктор обращается к нему как к сыну, а он входит в предложенную роль, бессознательно подыгрывает. Действительно, в главном — ничегонепроявляющем в жизни — самоутверждение героев.

Так, художник Олег Васильев, вспоминая свое возможное восприятие мира через журнал «Огонек», пишет: «Разбирая журналы, я обратил внимание на то, что в них содержались *нормативные указания* (курсив мой. — К. К.) на все случаи жизни (кажется, что Веденеев с женой элементарно не прошли подготовку к действительным нарушениям происходящего.(— К.К.): какие должны быть картины, какие должны быть люди, вожди, счастливые дети, солдаты, как должны быть показаны памятники военной славы. Одним словом, было все, что надо знать. ...Каждая моя попытка что-то сделать в любом жанре оказывалась уже прокомментирована в ”Огоньке”, с точки зрения советского социума»⁹².

Жизнь Веденеева аналогична прохождению плановой подготовки: он отдыхает как избранный, у него есть машина как у всякого аспиранта и биолога: встретившись на кладбище с одной из своих подруг, Виктор заявляет: «Я и женился, и пошел на повышение»; на вопрос о серьезности отвечает, что таким и должен быть человек на кладбище, а на замечание о том, что клетки так же, как и люди обновляются, молчит. Схема, матрица, предложенная социальными отношениями, действует как жизненный закон, с прописанной траекторией

⁹² Васильев О.В. Окна памяти. – М.: Новое литературное обозрение, 2005, С.97

движения. Страдание, переживание неприемлемо в этой реальности. Гражданин обязан знать, что «преступники чаще всего плохие люди, а те, кто от них страдает, большей частью хорошие» (это замечание юриста — новоиспеченного знакомого Веденева, который, очевидно, никогда ничего не нарушал и всегда был только на стороне «страдающих»). Оплотность Веденева позволяет ему взглянуть на реальность с пространственной точки зрения, как на полость, заполненную живой кровавой материей, в которой только и возможно подлинное проявление.

Хотя «отрезвление» Веденева крайне кратковременно, оно действует только в границах нарушения, а тогда, когда оно преодолено, оказывается совершенно несостоятельным и снова ложным для «преступника». Играя в бадминтон, Веденев ведет себя как мальчишка, с той должной непосредственностью, которую уже никак невозможно применить во взрослой серьезной жизни. Здесь музыкальное оформление композитора Владимира Мартынова добавляет особую экспрессию поведению героя. Упаковывая чемодан, Наташа пытается положить в него кальсоны, которые Виктор «никогда не носил». Точно так же в жизни он никогда не вел себя в конкретной ситуации адекватно по отношению к ней. Сейчас он вынужден взять и рассмотреть ее (ситуацию) как единственную возможную альтернативу жизни. Виктора оправдывают. Он невозмутим. Теперь он может сделать исправления в своей диссертации, так как теперь «всё хорошо!».

Именно от этого «хорошо» художник Олег Васильев ушел в полотне «Огонек», в которой партийное заседание завуалировано до категории мистического пространства. На полотне изображена стандартная обложка, стандартный титульный лист любого активного общественного журнала, каким на тот момент являлось издание «Огонек» — фотография выступления Брежнева. Выступающий глава государства «спрятан» у художника в лучах поразительного по мощи и цветовому воздействию света — «огонька». Локализуясь в центре картины, «огонек» захватывает все, что происходит вокруг него. Васильев именно предлагает зрителю стать свидетелем откровенного диалога между рамкой фотографической реальности и пространством картины: «Изображение,

внесенное в пространство-поверхность, закрыто, не может быть продолжено, причем частично подавлено пространством. В известном смысле оно видится меньшим, чем фрагмент зала внизу картины. Идея, что фрагмент может быть больше целого, представилась мне достаточно конструктивной»⁹³.

Здесь для автора основным мотивом изображения является не драматургия действия, а положение света, который становится проводником и одновременно границей в реальность пространства. Аналогично для Абдрашитова: сама ситуация, которая в принципе может быть описана, в том числе и в журнале «Огонек», превращена в категориальную линию отношений между пространством и плоскостью. Авария (кстати, здесь это слово служит для экспликация как конкретного дорожного происшествия, так и интерпретацией нарушения, сбоя восприятия жизни виновников события) проходит красной нитью сквозь весь фильм, разоблачая систему социального, бытового и личного заигрывания героя с жизнью. Если выстраивать драматургическую схему происшествия как события, единственной агрессивно - конкретной детали фильма, так как все последующие действия связаны только с ней, то, прежде всего, есть масса, материал — это герои; наполнение — то, что вообще происходит в их жизни, — рамка; сознание, переживание, поступок — пространство; освобождение — расплата, искупление — снова рамка. Абдрашитов даже топографически довольно четко распределяет вышеописанные действия. Герои находятся нигде, они удалены от любого социального проявления — они исполняют пассивную, но объективную функцию. Возвратившись домой, они едут по дороге — форма движения, стремления к определенному месту, преодоление препятствий. После аварии — постоянное общение с людьми — свидетель, юрист, доктор, коллеги по работе, родственники пострадавшей, научный руководитель, мама и новая, оправдательная — субъективная — функция. Суд — и снова объективная функция.

⁹³ Васильев О.В. Окна памяти. – М.: Новое литературное обозрение, 2005, С.99

Здесь можно вспомнить следующее высказывание режиссера Вадима Абдрашитова: «Проход Борисова в финале ”Остановился поезд” под музыку Артемьева для меня является таким пространством кадра, которое благодаря методу уплощения телеобъективом настолько сгущено, что кажется плоским. Он адекватен содержанию всей картины, то есть пространству всей картины».

Режиссер отказывается от показа действительной толпы, сгруппировавшейся вокруг врага, но дает ее выборочно, элементами, посредством быстрого монтажа. Таким образом, Ермаков оказывается внутри плоскости, которая стала пространством исключительно для него, то есть замкнулась на его фигуре, и он оказался в заложниках. В изобразительном искусстве соц-арта существует запрет на пространство, то есть авторское табу на перемещение внутри пространства, сконструированного как паутина смысла. Именно в этом процессе формируется язык соц-арта, так как запрет провоцирует желание проникновения в пространство. Таким образом, возможность движения определяет потенциал изобразительного языка. В киноязыке пейзаж всегда связан с предоставлением потенциального входа в пласт изображения. Киноязык, предложенный Вадимом Абдрашитовым, очевидно, является таким посредником между пространством художественного произведения и эмоциональной и моральной рамкой его восприятия, который раскрывает границы действия образа и позволяет ему вращаться в синтезированной форме, включающей изобразительные соотношения, модификацию текста, а также визуальную выразительность.

Абдрашитов в фильме «Магнитные бури» использует также систему диагонального воздействия в границе запрета. А именно — вводит горизонтальное и вертикальное соотношение толпы: так, люди бегут сначала справа налево, потом слева направо, а также снизу вверх, то есть пересечение линий на плоскости символизирует столкновение не только массового движения, но также и хаотичность вообще любого неосмысленного движения. В одной из кульминационных сцен фильма главного героя приковывают к столу, и один из его друзей, в ответ на обвинение в бессмысленности действий, задает

риторический вопрос: «Значит, ты Петрушка?» Так, в этой работе Абдрашитов приходит к заключению пространства в состояние «рамки». Он отказывается от реалистической интерпретации и прибегает к форме аллегии и смысловой ассимиляции образа.

Минималистская манера съемки в меньшей степени связана с проблемой адекватного воспроизведения реальности, но направлена на передачу стагнации общественного сознания и ее проявления в действии. Очевидно, что условность фильма является визуальной реакцией на следующее заявление режиссера: «Что происходит сегодня? Нужны поступки (действие в фильме минималистично настолько, что определить степень истинного сознания героя невозможно. — К.К.). Нужны смелые, энергичные, инициативные люди. Везде нужны — в искусстве, в науке, в армии — везде. Этих людей нет. Их нет генетически. Если общество не признает этот факт и будет делать вид, что они есть, мы придем к катастрофе. Надо признать, надо понять, что этих людей нет. Это генотип вытравленный»⁹⁴... Здесь рамка оказывается настолько активной, что превращается в герметическое, замкнувшееся в себя пространство. Растерянность и непонимание, своеобразное зомбирование возникает только в разрушенном и испорченном сознании героя, который «бежит сам не знаю почему», но, прежде всего, связано с деформацией реальности, в которой ночь словно отражается в воде — настолько пронзительно загадочной и устрашающей она кажется герою, а день будто подвержен процессу замены колористического разнообразия — он превращается в выцветшее пятно на полотне. На самом же деле Абдрашитов придает реальности при помощи аллегии такую актуальность, в которой проблема пространства и плоскости смещена в область самосознания героя. Он уже перекавалифицировался в такого персонажа, который выносит на себе состояние плоскости. В течение фильма Валерий переходит из состояния свидетеля в положение участника, балансируя между статусами наблюдателя и

⁹⁴ Беседы на втором этаже. Теория кино и художественный опыт. — М.: Всесоюзный научно-исследовательский институт киноискусства Госкино СССР, 1989, С.169

наблюдаемого. Как наблюдателя его можно соотнести с героем полотна Олега Васильева «Белые лыжники» (1990), в котором герой, стоящий спиной к зрителю, пытается войти в замкнутое пространство, цензурируемое рамкой, как будто помысленное художником для провозглашения приоритета поверхности образа.

Состояние вещи не столько проистекает из состояния пространства, сколько находится в прямой зависимости от него, что позволяет вывести следующую формулу: *состояние вещи = состоянию пространства*. Но состояние, положение вещи априори определяет характер пространства. Другими словами, пространство во времени невозможно без вещи. Состояние вещи, по Жиллю Делёзу, определяет категория «пространство-время». Пространство полотен социалистического реализма максимально освобождено от вещиизма, с одной стороны, с другой, — характер эпохи выражен именно в некоторых временных знаках. Вещь в данном конкретном случае представлена как знак вне знаковой системы, знак пространства, знак визуальности, знак пространственно-временных координат. В этом пространстве качество времени — признак. То есть при определенных условиях (копирование плоскости) пространство теряет собственную значимость, оно неинтересно, не обладает необходимым набором условий плакатной идеологии, к которой стремится социалистический реализм. Аккомодация восприятия художественного текста происходит на стадии общения с передним планом, очевидным первичным впечатлением.

Надо также отдельно остановиться на значении крупного плана, включенного в определение субъекта-образа, его задачах и назначении, как оно было, в частности, описано Б. Балашем: «Крупная съемка показывает движение твоей руки»⁹⁵. Аналогичное траектории глаза движение камеры по поверхности предмета вообще, бытовой или социальной картины, характеризует запечатленную «зримую партитуру многоголосой жизни»⁹⁶. Балаш пишет, что «крупный план *можно* (курсив мой. — К.К.) использовать для достижения только

⁹⁵ Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. – М., 1966, С.74

⁹⁶ Там же

натуралистической точности»⁹⁷. Аналогичный пример использования крупного плана можно найти в теории ренессансной изобразительной культуры. Там первый план часто является портретным образом, а задний, удаленный, — пейзажем. Таким образом, происходит смена зрительской ориентации, которая теперь переключается на изучение заднего плана. Напротив, «Огонек» Олега Васильева, притягивающий и акцентирующий на себе внимание как компенсация невозможности крупного плана в контексте системы выразительности соц-арта, или одинокий текст Эрика Булатова в работе «Слава КПСС» во весь размер полотна вводят аллегорическое, символическое, знаковое начало. Далее Балаш говорит о разоблачении того, что в действительности скрыто за «первым впечатлением». Однако в изобразительном контексте подобный порыв нивелируется: за счет своеобразного «укрупнения» внимания скрытый объект предстает в подлинном обличье.

Французский философ Жак Рансьер дает аспекты интерпретации психологической гегемонии в проблематике плоскости как детали: «Деталь функционирует как *частичный объект, несогласуемый фрагмент* (курсив мой. — К.К.), нарушающий упорядоченность изображения, чтобы воздать должное бессознательной истине, каковая является отнюдь не истиной некой индивидуальной истории, а противопоставлением одного строя другому: таково *фигуральное* за *фигуративным* или *визуальное* за *видимым, зримо изображенным*»⁹⁸. Рансьер говорит именно о том, что плоскость превращена в воспринимаемой массе изобразительного произведения в частицу такого генетически плотного и эстетически адекватного по отношению к основной картине (в принципе *perse* плоскость не часть, а основное изображение; по крайней мере, ее действие в изобразительном плане и драматургической интерпретации действия огромно) регистра, который переносит функцию изобразительного и изображаемого: «Строй изображения означает по сути две

⁹⁷ Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. – М., 1966, С.74

⁹⁸ Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное. - СПб.; Москва: Machina, 2004, С.61-62

вещи. Прежде всего, имеет место определенный строй отношений между говоримым (в данном случае «говоримое» — плоскость. — К.К.) и видимым (здесь «видимым» должно стать пространство, так как оно, скорее, более изобразительно уникально, чем плоскость. — К.К.). В рамках этого строя сущность речи — дать увидеть. Но она делает это, следуя режиму двойного сдерживания. С одной стороны, ее функция зримого проявления сдерживает возможности речи. Последняя выявляет чувства и желания, вместо того, чтобы говорить самой по себе. (...) Во-вторых, строй изображения — это определенный строй отношений между знанием и действием»⁹⁹.

И далее: «То, что я... назвал эстетической революцией, как раз и состоит в упразднении упорядоченной системы соотношений между видимым и говоримым, знанием и действием, активностью и пассивностью»¹⁰⁰. Безусловно, по Рансьеру, эстетическое превосходство и изменение относится к развитию диалога между плоскостью и пространством в конкретном произведении как опосредованное обстоятельство. Однако в реализации исторического развития (от социалистического реализма до соц-арта к фильму), рождающегося исключительно из эстетических предпочтений, является точным культурологическим замечанием, распространяющимся на локальную характеристику плоскости и изображения. Так, если следовать логике представлений Рансьера относительно речи и видимого, иначе говоря, произносимого и изображаемого, то следует разобрать плоскость и пространство с точки зрения действия этих двух составляющих.

Деталь, вещь в соц-арте и кинематографе Вадима Абдрашитова, ее крупный план, играет существенную роль в демонстрации возможностей пространства. Так, деталь добавляет образу дополнительную смысловую характеристику. В «Повороте» В. Абдрашитова незначительная деталь — полоска красного цвета на корпусе телефонной будки рядом с женой Виктора Веденеева — вводит цветовую

⁹⁹ Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное. - СПб.,; Москва: Machina, 2004, С.22

¹⁰⁰ Там же, С.24

характеристику, символизирующую запрет, понуждающую к осторожности. Героиня одновременно является проводником табу и демонстрирует сознательное дистанцирование от героя — преступника. Другой пример — фотографии, под которыми оказываются персонажи, пришедшие объясниться с сыном убитой ими пожилой женщины: своим присутствием они повторяют ушедшую семейную жизнь. В фильме «Остановился поезд» авария на железнодорожном пути является деталью, которая в рамках кинематографической условности превращается в драматургический фетиш.

Рамка изображения позволяет зафиксировать деталь, после чего ее состав словно бы подвергается рассмотрению под микроскопом. Можно указать на повторяющийся эпизод, когда журналист Малинин наблюдает за происходящим через окно. Возникает зрительный барьер, который, с одной стороны, выделяет самое важное в событии, с другой, — скрывает помехи и невыразительные подробности, то есть кадрирует изображение. Тем самым образ Малинина сразу оказывается замкнут в границах неведения, обмана и лжи. Далее режиссер задается вопросом о полезности, актуальности и смысле происходящего. Уже после аварии Малинин становится свидетелем разговора о причинах катастрофы, когда один из собеседников спрашивает: «А стоим ли мы сейчас вот этой сегодняшней жертвы?» Это вопрос является ключевым и сразу эксплицирует нахождение героя в кинематографической условности, которая является катализатором случая. В ее пространстве персонаж не только воспринимает, но и сам является объектом восприятия.

Абдрашитов использует прием, которым он уже пользовался в фильме «Поворот». Около вокзала собрались любопытные: пассажиры, машинисты, сочувствующие прощаются с погибшим; оператор снимает происходящее с верхнего ракурса, а потом опускается, сосредотачиваясь на спинах двух работников вокзала. Огромная толпа движется за гробом. Игорь Малинин снова наблюдает через окно. Он причастен к происшествию как свидетель. Это свидетельство очень важно, так как посредством этой детали Абдрашитов

указывает на случайность и ошибочность последующего мнения Малинина. При встрече со следователем Ермаковым, который по случайному стечению обстоятельств оказался его соседом по номеру, Малинин признаётся, что «лично столкнулся» с произошедшим инцидентом, так как «ехал в том самом поезде». Таким образом, он уже отстраняет это событие, превращая его в отсутствующий знак, то есть в плоскость. Точно так же Веденеев из «Поворота» пытается отрицать аварию, превращая ее в поверхностный «поворот». На очередной вопрос Ермакова в «Остановился поезд» Малинин отвечает: «Вы прям как следователь!», на что Ермаков бросает: «А я и есть следователь». Тем самым происходит выход в пространство случая. Происходит дальнейшее развитие драматургии, в котором акцентируется нарушение действия.

После аварии начальник железнодорожных путей заявляет: «Евгений нам помог», то есть смерть машиниста создала возможности для расширения транспортных путей. Пантелеев, стрелочник, уверявший, что «по инструкции» положил нужное количество башмаков под платформы, позже признаётся, что вообще их не ставил: «Мало ли что по инструкции! А если по инструкции, вообще дорогу закрыть надо, понял!». В контексте темы инструкций и их нарушения симптоматично звучит ответ Ермакова на заявление Малинина о том, что тому идет форма: «Всем к лицу». Ермаков, возможно, единственный, кто фиксирует несоответствия и пытается им противостоять даже своим внешним видом. У него нет детей, потому что даже для того, чтобы взять ребенка из приюта, нужно отстоять очередь. «Дефицит», — констатирует Герман Ермаков. Дефицит окружает следователя повсюду: оплошности на работе, недоброкачественное производство, может быть, даже интуитивная слепота самого Ермакова. Так, когда Малинин упрекает его: «На тебе висит, наверное, какое-нибудь нераскрытое дело. Слышал, что следователи пытаются реабилитировать себя на каком-нибудь другом, попроще». Ермаков мгновенно реагирует: «Тут сплошной клубок действий, а, вернее, бездействий».

Малинин: «Нельзя же так, милые вы мои, буквой закона давить человеческие жизни».

Ермаков: «Да, не буквой закона, Игорь, а шестью платформами, весом двести тонн. Ты же сам спал в этом поезде».

Малинин: «Но я же не требую искушений, не требую».

Ермаков: «Твоё частное дело. Но буква закона — это единственное, что защищает тебя, когда ты едешь в поезде, или идешь ночью по улице, или мозолишь глаза человеку, которому почему-то не нравится твой кожаный пиджак. Я бы посмотрел на всех вас, если бы не было нас».

Ермаков воспринимает себя как своеобразного санитара поступков, не отвечающих букве закона.

Малинин: «Но пойми, ведь перед тобой не заядлые преступники — люди, нормальные люди, каких миллионы. И они работают, как умеют. Они так работали всю жизнь. Их не научили по-другому».

Малинин говорит о техническом нарушении, а Ермаков пытается объяснить преступление через сбой сознания.

Показателен диалог Ермакова с главой города Мариной Игнатьевной.

Марина Игнатьевна: «Ваша деятельность идет вразрез с общим настроением (здесь «общее» аналог непререкаемо верного, истинного. — К.К.). Люди взбудоражены. Они говорят, что кто-то виноват, кого-то будут судить и тому подобное. Но зачем нам это сейчас? *Если бы не было критических ситуаций, не было бы и подвигов в мирное время, ведь так?*» (курсив мой. — К.К.)

Ермаков: «Правильно. А вы считаете, что нужны подвиги в мирное время? Я-то как раз считаю, что силы общества должны быть направлены на устранение таких условий, когда кто-то, в данном случае прекрасный ваш земляк Тимошин

(погибший машинист. — К.К.) должен жертвовать своей жизнью, чтобы предотвратить катастрофу».

Марина Игнатьевна: «Но это другой вопрос».

Ермаков: «Это один и тот же вопрос. Надо бы уже научиться дорожить жизнью и своей, и чужой. А то сплошные герои, елки-палки. Только не амбразуру закрывают, а дыры от разгильдяйства».

Нарушение, сбой является ключевым мотивом фильма. Даже в изобразительной интерпретации «пейзаж» является выпадающим элементом Текста, поскольку он рассеивает впечатление от образа. Имеется в виду не пейзаж как жанр, а пейзаж, включенный в изображение. Он становится деталью, от которой зависит восприятие и действие образа. Как, например, пейзаж в работах итальянского художника-метафизика Джорджо де Кирико, который переворачивает традицию изображения первичной рамки и «вторичного» пространства. Он использует окно не только как деталь, но и как нарушение, разрыв рамки. Здесь у де Кирико окно становится действительной и аллегорической рамкой, а то, что оно демонстрирует, характеризуется двумерностью: дома из городского ландшафта врываются в метафизику первичного изображения. В его работе «Муза тишины» (1973) манекен, подпираемый геометрическими линейками, находящийся в правой части полотна, потенциально и принципиально ориентирован на окно, расположенное слева в глубине полотна. Таким образом, пространство заявлено следующим образом: конструкции на первом плане являются его единственными свидетелями. Выразительный потолок со вставками и проложенный досками пол выстраивают вертикаль, позволяя пейзажу, изображенному в окне, взять на себя функции горизонтали. Окно здесь наполнено предметами. В отличие от окна из другой работы — «Мебель и утесы в спальне» (1973), которое значительно меньше, — и в отличие от изображения на предыдущем полотне расположено на левой стене — в «Музе тишины» действие окна фронтально (так же, как в работах Ивана Чуйкова, включающего окно в любое состояние реальности). У де Кирико

окно является визуальной провокацией, оно — свидетель, тогда как другие объекты демонстрируют игру «здесь» и «там», в которой «здесь» всегда есть там, а «там» постоянно здесь. У Чуйкова окно, точнее, оконная рама — изобразительный прием, он вытесняет цвет, форму, содержание, концентрируя внимание на геометрическом соответствии.

Абдрашитов в фильмах «Остановился поезд» и «Поворот» использует окно для того, чтобы заблокировать выход в пространство. В «Охоте на лис» Белов смотрит в зарешеченное окно, которое «разоблачается» режиссером — за окном жизнь заключенных. В фильме «Остановился поезд» следователь Ермаков смотрит в аналогичное окно почти так же, как модель у де Кирико. До этого Ермаков дискутировал с Малининым о жизни и месте человека в ней: «Вот такие, как ты, и есть главное зло. Вы своими баснями (Малинин написал статью в газете, в которой рассказал о «подвиге» машиниста. — К.К.) морочите людям голову, создаете *превратную картину жизни* (курсив мой. — К.К.), отучаете работать, уважать законы». Малинин парирует: «Да, и ты всерьез считаешь — жизнь изменится к лучшему, если действовать сильными средствами?» Герман отвечает: «Да! Сильными, сильными, в том числе».

В фильме «Поворот» есть эпизод, в котором Веденеев звонит своему научному руководителю из телефонной будки. Телефонная будка — своего рода рамка, инструмент, объект, вещь крупным планом, связывающая жизнь героев, одновременно граница между преступной жизнью и возможностью внутреннего оправдания; она стеклянная, как и окно, то есть состоит из аналогичного материала, что и окно. В этом предмете совмещается практическая функциональность и герметизация пространства, превращающегося в рамку. Аналогично в работе Эрика Булатова «Единогласно»: персонажи, словно иллюзия, они замещены текстом, «пленкой», идеологическим стеклом. Пафос кинематографического образа, созданного Абдрашитовым, направлен одновременно на обнаружение и исчезновение пространства.

То же самое происходит в аналогичных по стилистике соц-арту работах американского художника Эдварда Руша, использующего рамку события и проникающего через нее посредством трансгрессии. В «Горящей бензоколонке» (1966) и в более поздней работе «Горящий "Стандарт"» (1968) огонь заслоняет выход в пространство, одновременно провоцируя его. Используя традиционное, как бы фотографическое изображение, Эдвард Руша разрушает образ, деформирует его, как Абдрашитов нарушает идиллическую картину падением девушки в финале «Плюмбума», но также осуществляет выход в пространственное измерение за счет специфического использования цвета — гегемонии оттенков синего. С одной стороны, это является «теплой» изобразительной характеристикой (символика неба, выхода в надземное пространство), с другой, — цвет довольно банален, так как не включает в себя соответствие цветов, а также переходя в символическое завершение возможности выхода в пространство, в объемное разрешение. Так же, как в эпизоде разговора Германа Ермакова с Головановым — начальником погибшего машиниста, заканчивающимся следующим обменом репликами:

Ермаков: «Голованов! Надо бы мне вас под стражу, надо бы! Жаль, закон не позволяет».

Голованов: «Мягкий закон?» (знак пунктуации здесь не определен — Голованов произносит эту фразу одновременно надменно и боязливо. — К.К.)

Ермаков: «Мягкий».

После Голованов «докладывает» о своем подчиненном режиссеру, снимающему о происшествии документальный фильм. В этом эпизоде Абдрашитов использует фронтальную съемку, герой говорит «в камеру». Мгновенно возникает иллюзия двойного изображения — условность, вводимая Абдрашитовым за счет использования двойной камеры, то есть аппарата, который снимает героя в фильме, и собственной камеры, тем самым акцентируя проблематику истинного и

подложного образа. Голованов говорит о «подвиге» машиниста, будучи сам преступником, на котором тоже лежит вина за гибель машиниста.

В фильме «Охота на лис» Абдрашитов использует следующий колористический прием: главный герой Белов в финале пересекает границу зеленого — он идет по лесу, причем оператор (Юрий Невский, снимавший также «Остановился поезд») использует вид сверху, как бы возносясь над персонажем, наблюдая за ним. Герой переходит в новое пространство, хотя изначальный вариант предполагал балансирование на плоскости рамки: Белов избивал своего обидчика.

В этой работе отношение к «подвигу» проявляется через сопереживание. Виктор Белов был избит двумя молодыми людьми, фильм начинается поисками преступников. Подобно тому, как в фильме «Остановился поезд» оператор фиксирует дорогу, Белов пытается идентифицировать своих обидчиков. Это знаковый процесс, так как герой пытается проникнуть в плоскость, которая до сих пор была ему недоступна: как из темноты появляются лица, так и с сознанием Белова постоянно происходят изменения. Образ Белова выстроен четко и бескомпромиссно: обознавшись, он заявляет: «Сказали ”Стой”, значит — стой». Идентификация преступника происходит на уровне звука: обнаружив одного из нападавших — Беликова, Белов просит снова повторить угрозу, произнесенную во время драки: «Я же тебя в гробу видал». Режиссер демонстрирует неоднозначность поведения Беликова: уже после ареста он ведет себя крайне галантно — просит подвезти знакомую ему девушку. Отношения между Беловым и Беликовым складываются на лингвистическом уровне. Позднее, когда Белов приедет к Беликову в тюрьму, он воспользуется сходством фамилий. Абдрашитов вновь провоцирует реальность на действие, происшествие становится причиной иного взгляда, размышления, вот что он говорит о сюжете фильма: «”Охота на лис” — идет человек по парку после работы, на него нападают два хулигана, которых тут же сразу находят. Всё. На этом начало развития заканчивается. Устройство драматургии представляет собой следующее: некая мощная, но

простая пружина, простая по устройству, раскручивает весь остальной часовой механизм сценария. Избили два подростка, их нашли — вот пружина. Интерес всегда представляли для меня, для актеров, для всех тех, кто работал на картине, детали часового механизма».

Белов при встрече с друзьями заявляет: «Споткнулся на ровном месте — вся жизнь наперекосяк». Характеризуя физическое повреждение, герой в то же время фиксирует нарушение реальности и мгновенно реагирует: «Вот верите, нет. Я бы их всех из автомата!» Следователь Герман Ермаков замечает: «Всех же не арестуешь. А надо бы иногда. Уж больно много жуков развелось...» Позиция Ермакова в общественном смысле более актуальна, чем катастрофа сознания Белова. Следователь по делу о железнодорожной аварии сталкивается с социальной оплошностью, с внутренним несоответствием поступка и закона. Белова же интересует частная мотивация его обидчиков. Единственный раз он вступает в активный конфликт с представителем власти, когда, желая в очередной раз поговорить с заключенным Беликовым, получает отказ. Тогда Белов смело и отчаянно общается с начальником тюремной охраны, на что последний замечает: «Вы тут не грубите, гражданин». На что Белов реагирует: «Гражданин — ты, а я товарищ».

Эта сцена характерна как свидетельство отказа от социальных проявлений и от обращения к закону. Белов как бы проигрывает ситуацию, описанную Ермаковым: «Многие в душе сочувствуют правонарушителю», — хотя и осознаёт собственное существование как трагедию, как помеху, как плоскостное присутствие, означающее локальную замкнутость. Он оказывается заложником системы отношений, в которых никто ни за что не несет ответственности. Показателен разговор с матерью одного из хулиганов Кости Стрижака. Мать: «Костя, он, если можно так сказать, он ведь лицо, пострадавшее в этой истории».

Белов: «Вот как?! А я думал, это я пострадавшее лицо».

Мать: «Но ведь у вас же уже всё позади. Ваши страдания (здесь пассаж о страдании аналогичен заявлению журналиста Малинина о том, что он, несмотря на то, что находился в поезде, попавшем в аварию, не требует «искушений». — К.К.). Потом, ведь теперь уже ничего не исправишь. (...) Он, то есть он, конечно, виноват частично, просто из-за слабости характера». В этот момент мать закрывает глаза рукой. Мать Кости перемещается по поверхности, она не расследует причину, побуждения сына. Белов пытается пробить брешь, чтобы выйти в пространство действия. «А вам что нужно?!» — обращается он к матери Кости. Мать: «Мне что нужно? Мне нужно, чтобы у меня не отняли сына. Как вам еще объяснить?». Белов: «Но это решает суд». Он апеллирует к суду подобно тому, как Ермаков апеллировал к общественной справедливости. С одной стороны, он хочет, чтобы соблюдалась буква закона, с другой, — как будто не желает вмешиваться, быть причастным к происходящему. Позднее осознание собственной вины, когда суд постановил заключить Беликова в тюрьму на два года, а по отношению к Косте Стрижаку применить наказание условно, побуждает Белова к действию, так как именно его ходатайство обеспечит досрочное освобождение преступника.

Абдрашитов неоднократно использует толпу как немого свидетеля, как иллюстрацию рамки. Например, в финале фильма, когда герой оказывается в очевидном одиночестве, точно так же, как стремительно идущий Ермаков, замечающий осуждение и недоумение окружающих. Характерно и постоянное использование музыки как раздражителя, толпа ассоциируется у Абдрашитова с неконтролируемым сознанием. В «Остановился поезд», когда Малинин и Ермаков лежат на песке у реки, звучит «Chao, bambino, soggu», в «Повороте» в начале — «Эй, моряк, ты слишком долго плавал», а в сцене празднования освобождения Беликова из «Охоты на лис» — композиция «One Way Ticket» заглушает диалоги героев и нарушается гневным смехом Белова.

Абдрашитов в фильме «Слуга» использует традиционный пейзаж, не испорченный пересечением линий, который внезапно разрушается. Сначала едет

автобус, то есть двигается вдоль горизонта слева направо, а позже вертикально — сверху вниз — едет на зрителя. На этом пересечении зритель знакомится с главным героем — Андреем Андреевичем Гудионовым. Чуть позже (снова вертикальное решение) Гудионов выходит из открытых дверей автобуса и направляется в лес, только теперь он движется снизу вверх. Таким образом, режиссер добивается эффекта максимального соотношения линий. Абдрашитов долго выдерживает план открытых дверей и фигуры персонажа в них, который продолжает движение. По действию фильма положение другого персонажа — Павла Сергеевича Ключева — оказывается аналогичным, а именно: во время исполнения композиции за роялем он оказывается в границах, обозначенных окном. Композиционное решение сцены заключено в двух планах: сначала Ключев играет, а Гудионов наблюдает за ним из окна, позже Ключев продолжает играть, но уже сам смотрит в окно. Принципиально это геометрическое решение определяет все композиционное и драматургическое развертывание действия. Так, Абдрашитов использует и лингвистическое сопоставление, показательна следующая сцена между номенклатурщиком Гудионовым и его водителем и помощником Ключевым.

Гудионов: «Приглядывайся. Кое-что можно перенять. С чем-то придется смириться. Я имею в виду свои привычки».

Ключев: «Ваши привычки станут моими!»

Гудионов: «Это сказал раб».

Это ключевое определение буквально переносит название — «Слуга» — в сферу плоскости отношений между персонажами, но также указывает на пространство более глубокого диалога между начальником и исполнителем, диктатором и подчиненным. И далее:

Гудионов: «Ты не слушал мою речь».

Клюев: «Не слышал, никак нет».

Гудионов: «Не слушал, настаиваю, не слушал».

Таким образом, в отношениях героев заложена разная степень действия. Слушать — значит выполнять определенный процесс в конкретное время и в конкретном месте — на этом настаивает Гудионов. Клюев «не слышал», то есть вообще не знает сути; но «слышать» также означает услышать (действие, обозначающее понимание). Гудионов очарован поверхностью собственной деятельности. Он проговаривает свои действия, но не воспроизводит их в действительности. Клюев не слушает, он находится в процессе, дирижирует, управляет пространством, так как имеет возможность войти в него. Вертикальные и горизонтальные линии всегда находятся рядом с Гудионовым, но не затрагивают его, в отличие от Клюева, который является их проводником: дирижер постоянно осуществляет активные движения слева направо, справа налево, вверх, вниз и наоборот. Пространственное решение фильма, то есть изобразительное и визуальное соотношение горизонтального и вертикального образного монологов выражено в эпизоде полета героев, их своеобразного восхождения над плоскостью земли.

Здесь Абдрашитов анализирует пространство кадра как пространство фильма: «Для меня пространство кадра только тогда существует как таковое, когда оно является частью какого-то общего пространства, которое несмотря на то, что его конкретно в кадре нет, тем не менее, абсолютно существует как бы в полной реальности». Особенно показательным оказывается пример полета в фильме «Слуга»: «Для меня этот кадр не нес бы никакой пространственной идеи, если бы пространство этого кадра в буквальном смысле не являлось частью пространства всей картины, потому что вне контекста, просто так, здесь нет никакого пространства. Это как бы обратная перспектива всего пространства».

Таким образом, фильмы Вадима Абдрашитова и Александра Миндадзе направлены на создание особого драматургического, но также пространственного состояния героя, который действует в сложившихся условиях в зависимости от развития окружающего его мира. Этот мир абсолютно плоский, рамочный, но именно его познание позволяет открыть пространственный потенциал реальности. Деталь здесь играет роль основного изображения, она концентрирует вокруг себя то скрытое в изобразительном языке соц-арта значение, которое определяет тему послания режиссера Вадима Абдрашитова.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Как мы убедились, проблема пространства в изобразительном искусстве является одной из принципиальных и не устаревающих тем для искусствоведческого анализа. В кинематографе чаще говорят о пространстве и значительно реже о плоскости. Однако сам факт актуализации проблемы пространства в фильме является не столько элементом структурного анализа, сколько попыткой художественного определения произведения. Фильм является определенной калькой окружающего автора мира. Этот мир может быть так же условен, как и кинематографическая игровая структура. Условность фильма определяется используемыми в нем образами, которые, безусловно, так или иначе, являются повторением повседневности. Подобные фильмы в отечественной кинематографии 1970-х годов достаточно актуальны. В этом контексте можно назвать работу С. Микаэляна «Премия», в которой затрагивалась проблематика быта и отношения социума с ним.

Однако именно в 1970-е годы возникает уникальная форма кинематографического высказывания, предложенного Вадимом Абдрашитовым и Александром Миндадзе. В их первом полнометражном фильме «Слово для защиты» был применен принцип драматургического пространства. Абдрашитов использовал традиционный сюжет: бытовая, почти детективная история отношений между супругами, которую режиссер превратил в сложную, конфликтную, моральную драму. В этом смысле действие в фильме Абдрашитова обусловлено не закономерным драматургическим развитием, а личной ответственностью героя перед сложившимися обстоятельствами. Для Вадима Абдрашитова всегда существует граница, связывающая героя с прошлым, преступлением, ошибкой, моральным падением. Так, в «Слове для защиты» банальная криминальная история выходит за рамки исключительно интереса следователя и превращается в сложную систему отношений между двумя женщинами. Лейтмотивом этого диалога в фильме является зеркало. Оно

становится границей-рамкой того драматургического пространства, которое определяет все повествование кинокартины. Зеркало, обладающее свойством отражения, определяет не только границы или рамки последующего изображения, но расширяет его эстетические и перцептивные элементы. Так, зеркало не только отражает действительную, настоящую ситуацию, но и является предвестником неожиданного финала: это отражение в жизни героини уже никогда не будет актуальным — ее жизнь изменилась благодаря тесному общению со своей подзащитной.

Таким образом, деталь в фильмах Вадима Абдрашитова становится своеобразной рамкой изображения и одновременно пространством отображения подлинной драматургии отношений между персонажами. Если плоскость рассматривается как элемент организации мира, его оболочки, соответственно перетекающей в определение кинематографической матрицы или живописного холста, то пространство возникает как продолжение плоскости и одновременно ее замещение, как действие превращения в более совершенное знаковое положение. Пространство всегда связано с плоскостью, так как оно более насыщено, многогранно и не имеет изобразительных границ.

Пространство переходит за границы визуального рисунка. Действуя вне рамок исключительного копирования реальности, оно расширяет также возможности восприятия. Возможность непосредственного наблюдения в кино, о которой впервые заявил Дзига Вертов, порождает своего рода «привилегированный образ», если воспользоваться терминологией Делёза. Возможность камеры не сводится к порождению устоявшегося образа-объекта. Наоборот, кинематографический контекст предполагает субъективную (вне границ объекта, природа которого не может «принимать», а лишь служит моделью) мобильность образа. То есть объект в конкретном случае более структурирован, знаковость субъекта-образа включает авторскую идеологию, атмосферу визуального пейзажа (ракурсный горизонт, вертикаль укрупнения, драматургия детальной панорамы, расширение границ перспективы).

Потенциал изображения в кинематографе таков, что активизирует, прежде всего, пространственные отношения, так как линейная система фильма двумерна; он определяется горизонтальным внутренним развитием (традиционное действие драматургических законов) и траекторией авторского положения (здесь вследствие вмешательства автора-режиссера драматургия приобретает характер вертикального развития, прежде всего, в зависимости от предметного мира, то есть окружающей среды, а также от эволюции поведения персонажа). Кинематограф Вадима Абдрашитова в этом смысле становится особой визуальной сферой распространения изобразительного высказывания, соотнесенного с внутренне жесткой драматургией, четким актерским исполнением и ярким образным пейзажем, который развивается от плоскости изображения до пространства кадра.

Для кинематографа Вадима Абдрашитова, который пользуется, казалось бы, уже наработанными штампами в изображении бытовых или производственных драм, выход в пространственное измерение осуществляется за счет расширения сознания героя, обусловленное рамкой, которой служит деталь-объект в фильме. В «Слове для защиты» это зеркало, в «Пьесе для пассажира», в «Остановился поезд» — железнодорожный состав, являющийся основной причиной конфликта между героями, а также между персонажем и социальной системой; в «Повороте» — телефонная будка, в «Охоте на лис» — зарешеченное окно; небесная сфера — в «Параде планет».

В академическом понимании фильм обладает пространством уже по той причине, что предлагает подвижную историю, рассказанную в лицах, диалогах и построенную на отношениях между пейзажем или ландшафтом рисунка и драматургией характеров. Однако в контексте визуального искусства фильм обладает пространственным определением в соответствии с модификацией границы плоскости, так как пытается преодолеть именно классическое определение пространственно-временных отношений.

Форма искусства, исследующая подвижную визуальность, всегда подчиняется состоянию коллажа, в определение которого входит другая мобильность, дискурсивное движение и собственно поиск структуры movement: «Синтез, осуществляемый художественным произведением, не просто осуществляется в отношении его элементов; он повторяет в процессе взаимного общения элементов какую-то часть присущей ему инаковости»¹⁰¹. Тот пространственный коллаж, который исследует в своих фильмах Вадим Абдрашитов, являет собой соединение, изобразительный синтез, который предполагает разрушение канонического образа и появление нового структурно наполненного контекста кинематографа. Вадим Абдрашитов показывает такую ситуацию, в которой проявление героя помещает его в статус персонажа, который находится в пределах «с одной стороны, — реальности, с другой стороны, — некой странности этой реальности, особого взгляда на нее, особой грани этой реальности».

Соц-арт предложил новую образную характеристику: используя изображение из практики социалистического реализма, превратить картину в подвижное пространство. Линейное развитие языка социалистического реализма соц-арт присваивает и придает ему визуально иные возможности. В фильмах Вадима Абдрашитова линейное повествование превращается в синтезированное, плотное полотно. Пространство холста соц-арта, включающего в себя плоский текст, изобразительное повторение образов социалистического реализма и виртуальное нарушение законов восприятия изображения позволяет говорить о революционном в отечественном искусстве исследовании потенциала картины. Фильмы Вадима Абдрашитова отчасти продолжают развивать традиции социальной драмы, но одновременно расширяют сознание персонажа, свидетельствуют о его внутренней эволюции. Проблематика соотношения кинематографического и изобразительного произведения определяет

¹⁰¹ Адорно В. Теодор. Эстетическая теория/ Пер. с нем. А.В. Дранова. – М.: Республика, 2001, С.14

тематические блоки исследовательского материала в рамках диссертации. Так, прежде всего мы исследовали понятие «пространства» на языке соц-арта и кинематографа. В ходе чего выяснились образные отличия образцов классической формы, применяемой в социалистическом реализме, и ее изменений в соц-арте, и особенно в кинематографе. Социалистический реализм стал для соц-арта главным материалом, как изобразительным, так и тематическим. Высказывание в произведении социалистического реализма, обладающее достаточной натуралистичностью, завуалированной в форму особого отечественного сверхреализма, рассматривается в соц-арте как провокационный жест, как возможность образного совершенствования. Так, Эрик Булатов, Олег Васильев и Иван Чуйков по-разному выстраивают собственную образную систему, основанную на сложившейся формуле традиционного восприятия изображения.

Драматургия фильмов Вадима Абдрашитова также на первый взгляд касается исключительно общественной драмы, однако в ходе развития она превращается в личную трагедию персонажа. Абдрашитов, благодаря Александру Миндадзе, добивается особой драматургической ситуации в фильме.

Чтобы выделить в соц-арте несколько основных художников, а в истории отечественного кино провести анализ конкретных фильмов режиссера Вадима Абдрашитова, было необходимо сравнить разные формы изобразительного и визуального языков. Безусловно, отличия между образом в живописи и образом в кинематографе становятся очевидными при выявлении характерных знаковых особенностей в картине и в фильме. Соц-арт приобретает особое развитие в фильмах Абдрашитова, поэтому особенно важным является также обнаружение явных и скрытых подтекстов живописной азбуки в кино. Для этого необходимо было определить ряд терминов, связанных с обозначенной проблематикой. После проведенного сравнительного анализа очевидно, что такие феномены, как «пространство» и «рамка», являются основополагающими в развитии живописного и кинематографического образных текстов.

Соц-арт использует фоном реальность, актуальную для социалистического реализма; Вадим Абдрашитов этот фон расширяет до состояния «очищенного» изображения, то есть драматургически и визуально освобожденного от всевозможных интерпретаций, и заставляет зрителя разобраться в категории этического предложенной действительности.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Андреева Е.Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века. СПб.: Азбука-классика, 2007. – 487 с.
2. Адорно В.Теодор. Эстетическая теория/ Пер. с нем. А.В.Дранова. – М.: Республика, 2001. – 528 с.
3. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие/ Пер. с англ. В.Н.Самохина. – М.: Прогресс, 1974. – 392 с.
4. Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. – М., 1966. – 328 с.
5. Барт Р. Camera Lucida. Комментарий к фотографии/ Пер с франц. М.Рыклина. – М.: Ad Marginem, 1997. – 224 с.
6. Бахтин М. Творчество Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М.: 1965. – 530 с.
7. Беседы на втором этаже. Теория кино и художественный опыт. – М.: Всесоюзный научно-исследовательский институт киноискусства Госкино СССР, 1989. – 195 с.
8. Беньямин В. Франц Кафка./ Пер с нем. М.Рудницкого. – М.: Ad Marginem, 2000. – 320 с.
9. Бобринская Е. Концептуализм. – М.: Галарт, 1994. – 216 с.
10. Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. 320 с.
11. Бобринская Е. Русский авангард: истоки и метаморфозы. – М.: Пятая страна, 2003. - 302 с.
12. Булатов Э. Вот. – М.: Книги WAM, 2006. - 228 с.
13. Бурдах К. Реформация. Ренессанс. Гуманизм./ Пер. с нем. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – 208 с.
14. Васильев О. Окна памяти. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – 272 с.

15. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. Исследования сущности и становления стиля барокко в Италии./ Пер. Е.Г.Лундберга. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 288 с.
16. Выготский Л. Психология искусства. – СПб.: Азбука, 2000. – 416 с.
17. Возрождение: 1401-1610: Шедевры европейского искусства: Ян Ван Эйк, Мозаччо, Донателло и др.: Альбом (под ред. С. Дзуффи С.; пер с итал. Г.П. Смирнова, Л.Н. Шильниковой), 2003. – 479 с.
18. Головской В.С. Между оттепелью и гласностью. Кинематограф 70-х. – М.: Материк, 2004. – 390 с.
19. Гройс Б. Комментарии к искусству/ Пер. с нем. и англ. – М.: Художественный журнал, 2003. – 344 с.
20. Гройс Б. Стиль Сталин. - М., 1994. – 168 с.
21. Гройс Б. Искусство утопии. М.: Художественный журнал, 2003. – 324 с.
22. Дамиш Ю. Теория облака. набросок истории живописи/ Пер. с франц. А.Шестакова – СПб.: Наука, 2003. – 360 с.
23. Деготь Е. Русское искусство XX века. – М.: Трилистник, 2000. – 224 с.
24. Делез Ж. Кино. – М.: Ad Marginem, 2004. – 624 с.
25. Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас/Пер. с франц. А.Шестакова – СПб.: Наука, 2001. – 296 с.
26. Дмитриева Н. Изображение и слово. – М.: Искусство, 1962. – 322 с.
27. Дубровин А.Г. Интересы и интересное. Эстетика экрана перед лицом новой реальности. – М.: Научно-исследовательский институт киноискусства, 1994. – 239 с.
28. Жильсон Э. Живопись и реальность/ Пер. с франц. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – 368 с.
29. Зак М. Кинопроцесс. – М.: ВНИИК, 1990. – 158 с.
30. Из прошлого в будущее: Проверка на дорогах. Об историзме в кино. – М.: ВНИИК, 1990. – 219 с.
31. Иттен И. Искусство цвета/ Пер. с немецкого; 2-е издание – М.: Изд. Д.Аронов, 2001. – 96 с.

32. Кабаков И. 60-70-е...Записки о неофициальной жизни в Москве. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 368 с.
33. Кандинский В. Избранные труды по теории искусства. Том 1, 1901-1914 – М.:Гилея, 2008. – 880 с.
34. Кафка Ф. Процесс: Роман/ Пер. с нем. Р.Райт-Ковалевой, Г.Снежинской. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 320 с.
35. Кларк К. Пейзаж в искусстве/ Пер. с англ. Н.Н.Тихонова. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 304 с.
36. Иржи Коларж. – Музей «Кампа», 2007. – 80 с.
37. Коллингвуд Р.Д. Принципы искусства. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 328 с.
38. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики/ Пер. с франц. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – 656 с.
39. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. Пер. с англ. – М.: Художественный журнал, 2003. – 320 с.
40. Краусс Р. Холостяки/ Пер. с англ. С.Б.Дубин – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – 144 с.
41. Леви-Стросс К. Структурная антропология. - М., 1985. – 536 с.
42. Анри Матисс. Заметки живописца. – М.: Азбука, 2001. – 672 с.
43. Маньковская Н.Б. Париж со змеями. Введение в эстетику постмодернизма. – М., 1995. – 271 с.
44. Мерло-Понти М. Знаки. – М.: Искусство, 2001. – 429 с.
45. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. - СПб, Ювента, Наука, 1999. – 608 с.
46. Нефагина Г.Л. Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х годов XX века. – Минск: 1998. – 232 с.
47. Нонконформисты. Второй русский авангард 1955-1988. - Изд. Винанд, 1996. – 320 с.
48. Олива А.Б. Искусство на исходе второго тысячелетия. – М.: Художественный журнал, 2003. – 220 с.

49. Панофский Э. Перспектива как «символическая форма. Готическая архитектура и схоластика./ Пер. с нем. И.Хмелевских, Е.Козиной; пер. с англ. Л.Житковой. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 336 с.
50. Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада/ Пер. с англ. А.Г.Габрического, общ. ред. и послесл. В.Д.Дажиной – М.: Искусство, 1998. – 362 с.
51. Петровская Е. Антифотография. – М.: Три квадрата, 2003. – 112 с.
52. Пригов Д.А. Явление стиха после его смерти. – М.: Текст, 1995. – 112 с.
53. Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное. - СПб.,; Москва: Machina, 2004. – 128 с.
54. Рубинштейн Л. Все дальше и дальше. – М.: ObscuriViri, 1995. – 102 с.
55. Рыклин М. Террорологиики. - Тарту: Эйдос, 1992. – 224 с.
56. Синий всадник/ Под редакцией В.Кандинского и Ф.Марка. Перевод, комментарии и статьи З.С.Пышновской. – М.: Изобразительное искусство, 1996. – 192 с.
57. Серс Ф. Тоталитаризм и авангард. В преддверии запредельного./ Пер. с англ. Дубин С.Б. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – 336 с.
58. Советское кино семидесятых – первой половины восьмидесятых годов. - М., 1997. – 180 с.
59. Современная живопись. В поисках свободы: от классицизма к авангарду/ Сост. С. Дзуффи, Ф.Кастриа; Пер. с итал. Т.В.Соколовой, И.Л. Замойской, Н.Ю.Чаминой – М.: ООО «Издательство АСТ»: ООО «Издательство Астрель», 2002. – 400 с.
60. Сорокин В. Роман. – М.: ObscuriViri и Три кита, 1994
61. Сорокин В. Роман. – М.: Ad Marginem, 2004. – 640 с.
62. Сорокин В. Тридцатая любовь Марины. – М.: Издание Р.Элинина, 1995. – 288 с.
63. Соц-арт. Политическое искусство в России, 2 марта – 1 апреля 2007 года. Газета, выпущенная к выставке в ГТГ, Москва. – 9 стр.
64. Социалистический реализм и современный кинопроцесс. – М.: НИИК, Искусство, 1978. – 272 с.

65. Соцреализм вчера, сегодня, завтра? – М.: Всесоюзный научно-исследовательский институт киноискусства Госкино СССР, 1989. – 97 с.
66. Теория кино и художественный опыт. Сборник научных трудов. - М.: 1985. – 252 с.
67. Трубецкой Е.Н. Три очерка о русской иконе. «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке. – 2-е изд. – М.: «Лепта-пресс», 2003. – 320 с.
68. Турчин В. По лабиринтам авангарда. – М., 1993. – 248 с.
69. Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму/ Пер. с фр. и вступ. ст. Г.К.Косикова. - М.: Издательская группа Прогресс, 2000. – 536 с.
70. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук/ Пер. с франц. В.П.Визгин, Н.С.Автономова – СПб.: А-сad, 1994. – 408 с.
71. Холмогорова О.В. Соц-арт. – М.: Галарт, 1994. – 160 с.
72. Хофман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы. – СПб.: Академический проект, 2004. 560 с.
73. Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6 томах, т. 2. М., «Искусство», 1964. – 566 с.
74. Юродство и столпничество. Религиозно-психологическое, моральное и социальное исследование. - Москва, 2000. – 416 с.
75. Ямпольский М. О близком (Очерки немиметического зрения). – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – 240 с.
76. Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. – М.: РИК, Культура, 1993. – 464 с.
77. Ямпольский М. Язык-тело-случай: Кинематограф и поиски смысла. – М.: НЛО, 2004. – 376 с.

Литература из электронных источников

78. Э.Булатов «Картина умерла! Да здравствует картина! РЖ, 17 декабря 1999 года, www.russ.ru/culture/19991217_bulat.html
79. Эрик Булатов. В Париже – я на работе. РЖ, 10.04.2003, www.russ.ru/ist_sovr/20030408_bul.html

80. Василий Кандинский. О духовном в искусстве.
<http://lib.ru/CULTURE/KANDINSKIJ/kandinskij.txt>
81. Курицын В. Русский литературный постмодернизм. - М.: ОГИ, 2000
<http://www.guelman.ru/slava/postmod/3.html>
82. Всеволод Некрасов. <http://antology.igrunov.ru/authors/nekrasov/1174917491.html>

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. «Антракт», Франция, 1924, 22 мин., ч/б

Режиссер Рене Клер, автор сценария Франсис Пикабиа, Рене Клер, оператор Джимми Берлиет

В ролях: Жан Бёрлин, Инге Фрисс, Франсис Пикабиа, Марсель Дюшан, Ман Рей.

2. «Асса», СССР, 1988, 153 мин., цв.

Режиссер Сергей Соловьев, автор сценария Сергей Ливнев, Сергей Соловьев, оператор Павел Лебешев, композитор Борис Гребенщиков

В ролях: Сергей Бугаев, Татьяна Друбич, Станислав Говорухин, Дмитрий Шумилов, Виктор Бешляга, Анита Жуковская, Андрей Халявин, Ирена Куксенайте, Виктор Цой

3. «Астенический синдром», СССР, 1989, 156 мин., цв.

Режиссер Кира Муратова, авторы сценария Сергей Попов, Александр Черных, Кира Муратова, оператор Владимир Панков, музыка Франца Шуберта

В ролях: Ольга Антонова, Сергей Попов, Галина Захурдаева, Наталья Будько, Александра Свенская, Павел Полищук.

4. «Город Зеро», СССР, 1988, 103 мин., цв.

Режиссер Карен Шахназаров, автор сценария Александр Бородянский, Карен Шахназаров, оператор Николай Немоляев, композитор Эдуард Артемьев

В ролях: Леонид Филатов, Олег Басилашвили, Владимир Меньшов, Армен Джигарханян, Евгений Евстигнеев, Алексей Жарков, Алена Аржаник

5. «Ключ без права передачи», СССР, 1976, 99 мин, цв.

Режиссер Динара Асанова, автор сценария Георгий Полонский, оператор Юрий Векслер, композитор Евгений Крылатов

В ролях: Елена Проклова, Алексей Петренко, Лидия Федосеева-Шукшина, Любовь Малиновская, Зиновий Гердт, Екатерина Васильева, Марина Левтова, Елена Цыплакова, Андрей Лавриков

6. «Курьер», СССР, 1986, 88 мин., цв.

Режиссер Карен Шахназаров, автор сценария Александр Бородинский, оператор Николай Немоляев, композитор Эдуард Артемьев

В ролях: Федор Дунаевский, Анастасия Немоляева, Олег Басилашвили, Инна Чурикова, Светлана Крючкова, Александр Панкратов-Черный, Владимир Меньшов, Алевтина Евдокимова

7. «Магнитные бури», Россия, 2003, 93 мин., цв.

Режиссер Вадим Абдрашитов, автор сценария Александр Миндадзе, оператор Юрий Шайгаранов, композитор Виктор Лебедев

В ролях: Максим Аверин, Виктория Толстоганова, Любава Аристрахова, Сергей Покровский

8. «Мама, не горюй», Россия, 1998, 82 мин., цв.

Режиссер Максим Пежемский, авторы сценарий Константин Мурзенко, Максим Пежемский, оператор Андрей Жегалов,

В ролях: Юрий Куценко, Сергей Колтаков, Андрей Панин, Николай Чиндяйкин

9. «Мне двадцать лет» («Застава Ильича»), СССР, 1964, 175 мин., ч/б

Режиссер Марлен Хуциев, автор сценария Марлен Хуциев, Геннадий Шпаликов, оператор Маргарита Пилихина, композитор Николай Сидельников

В ролях: Валентин Попов, Николай Губенко, Станислав Любшин, Марианна Вертинская, Светлана Светличная, Лев Прыгунов, Олег Видов, Родион Нахапетов, Геннадий Некрасов

10. «Москва», Россия, 2000, 145 мин., цв.

Режиссер Александр Зельдович, авторы сценария Владимир Сорокин, Александр Зельдович, оператор Александр Ильховский, композитор Леонид Десятников

В ролях: Ингеборга Дапкунайте, Татьяна Друбич, Наталья Коляканова, Александр Балуюев, Станислав Павлов

11. «Окраина», СССР, 1933, 97 мин., ч/б

Режиссер Борис Барнет, авторы сценария Борис Барнет, Константин Финн, операторы Михаил Кириллов, А.Спиридонов, композитор Сергей Василенко

В ролях: Сергей Комаров, Елена Кузьмина, Роберт Эрдман, Александр Чистяков, Николай Боголюбов

12. «Окраина», Россия, 1998, 100 мин., ч/б

Режиссер Петр Луцик, авторы сценария Петр Луцик, Александр Саморядов, оператор Николай Ивасив, композиторы Гавриил Попов, Георгий Свиридов

13. «Оркестр», Франция, США, 1990, 61 мин., цв.

Режиссер Збигнев Рыбчинский, оператор Збигнев Рыбчинский, специальные эффекты Поль Бахман, Ричард Велновский, визуальные эффекты Ричард Велновский

14. «Остановился поезд», СССР, 1982, 96 мин., цв.

Режиссер Вадим Абдрашитов, автор сценария Александр Миндадзе, оператор Юрий Невский, композитор Эдуард Артемьев

В ролях: Олег Борисов, Анатолий Солоницын, Михаил Глузский, Нина Русланова, Людмила Зайцева, Петр Колбасин

15. «Остановите Потапова!», СССР, 1974, 29 мин., ч/б

Режиссер Вадим Абдрашитов, автор сценария Григорий Горин, оператор Юрий Козелков

В ролях: Валентин Смирницкий, Александр Филиппенко, Наталья Гурзо, Семен Фарада

16. «Охота на лис», СССР, 1980, 97 мин., цв.

Режиссер Вадим Абдрашитов, автор сценария Александр Миндадзе, оператор Юрий Невский, композитор Эдуард Артемьев

В ролях: Владимир Гостюхин, Ирина Муравьева, Игорь Нефедов, Алла Покровская, Дмитрий Харатьян

17. «Падение Берлина», СССР, 1949, (84+83) мин., цв.

Режиссер Михаил Чиаурели, автор сценария Петр Павленко, Михаил Чиаурели, оператор Леонид Косматов, композитор Дмитрий Шостакович

В ролях: Михаил Геловани, Максим Штраух, Алексей Грибов, Николай Рыжов, Гавриил Белов, Рубен Симонов

18. «Парад планет», СССР, 1984, 97 мин., цв.

Режиссер Вадим Абдрашитов, автор сценария Александр Миндадзе, оператор Юрий Невский, композитор Эдуард Артемьев

В ролях: Олег Борисов, Сергей Шакуров, Сергей Никоненко, Александр Пашутин, Петр Зайченко, Алексей Жарков, Борис Романов, Елена Майорова, Лилия Гриценко, Марина Шиманская, Светлана Евстратова, Лидия Ежевская

19. «Плюмбум, или опасная игра», СССР, 1986, 97 мин., цв.

Режиссер Вадим Абдрашитов, автор сценария Александр Миндадзе, оператор Георгий Рерберг, композитор Владимир Дашкевич

В ролях: Антон Андросов, Елена Дмитриева, Елена Яковлева, Александр Феклистов, Александр Пашутин, Владимир Стеклов, Алексей Зайцев, Лариса Шинова, Сергей Серов.

20. «По закону» («Трое»), СССР, 1926, 61 мин., ч/б

Режиссер Лев Кулешов, автор сценария Виктор Шкловский, оператор Константин Кузнецов

В ролях: Александра Хохлова, Сергей Комаров, Владимир Фогель, Порфирий Подобед, Петр Галаджев

21. «Поворот», СССР, 1978, 100 мин., цв.

Режиссер Вадим Абдрашитов, автор сценария Александр Миндадзе, оператор Элизбар Караваев, композитор Владимир Мартынов

В ролях: Олег Янковский, Ирина Купченко, Олег Анофриев, Наталья Величко, Александр Кайдановский, Юрий Назаров, Виктор Проскурин, Анатолий Солоницын, Михаил Дадыко

22. «Премия», СССР, 1974, 85 мин., ч/б

Режиссер Сергей Микаэлян, автор сценария Александр Гельман, оператор Владимир Чумак

В ролях: Евгений Леонов, Владимир Самойлов, Олег Янковский, Михаил Глузский, Армен Джигарханян

23. «Путевка в жизнь», СССР, 1931, 106 мин., ч/б

Режиссер Николай Экк. Авторы сценария Александр Столпер, Николай Экк, оператор Василий Пронин, композитор Яков Столляр

В ролях: Йыван Кырла, Михаил Джагофаров, Александр Новиков, Николай Баталов, Мария Антонова, Михаил Жаров

24. «Пьеса для пассажира», Россия, 1995, 103 мин., цв.

Реж. Вадим Абдрашитов, сцен. Александр Миндадзе, опер. Юрий Невский, комп. Виктор Лебедев

В ролях: Сергей Маковецкий, Игорь Ливанов, Юрий Беляев, Ирина Сидорова, Нелли Селезнева, Оксана Мысина.

25. «Серп и молот», Россия, 1994, 93 мин., цв.

Реж. Сергей Ливнев, сцен. Владимир Валущкий, Сергей Ливнев, опер. Сергей Мачильский, комп. Леонид Десятников

В ролях: Алексей Серебряков, Евдокия Германова, Нодар Мгалоблишвили, Алла Клюка

26. «Слово для защиты», СССР, 1976, 90 мин., цв.

Режиссер Вадим Абдрашитов, автор сценария Александр Миндадзе, оператор Анатолий Заболоцкий, композитор Владимир Мартынов

В ролях: Марина Неелова, Галина Яцкина, Олег Янковский, Станислав Любшин, Виктор Шульгин, Елена Кебал, Анатолий Грачев

27. «Слуга», СССР, 1988, 141 мин., цв.

Режиссер Вадим Абдрашитов, автор сценария Александр Миндадзе, оператор Денис Евстигнеев, композитор Владимир Дашкевич

В ролях: Юрия Беляев, Олег Борисов, Ирина Розанова, Алексей Петренко, Александр Терешко, Лариса Тотунова, Ирина Чериченко, Валерий Новиков

28. «Тайм-код», США, 2000, 97 мин., цв.

Режиссер Майк Фиггис, автор сценария Майк Фиггис, оператор Патрик Александр Стюарт, композитор Майк Фиггис, Антонио Маринелли

В ролях: Хандер Беркли, Стеллан Скарскард, Голден Брукс

29. «Такси-блюз», СССР/Франция, 1990, 111 мин., цв

Режиссер Павел Лунгин, автор сценария Павел Лунгин, оператор Денис Евстигнеев, композитор Вячеслав Ганелин

В ролях: Петр Мамонов, Петр Зайченко, Наталья Коляканова, Елена Сафонова, Владимир Кашпур, Сергей Газаров, Дмитрий Пригов

30. «Тема», СССР, 1979, 99 мин., цв.

Режиссер Глеб Панфилов, автор сценария Глеб Панфилов, Александр Червинский, оператор Леонид Калашников, композитор Вадим Биберган

В ролях: Михаил Ульянов, Инна Чурикова, Станислав Любшин, Евгений Весник, Евгения Нечаева, Наталья Селезнева, Сергей Никоненко

31. «Трактористы», СССР, 1939, 88 мин., ч/б

Режиссер Иван Пырьев, автор сценария Евгений Помещиков, операторы Александр Гальперин, Борис Арецкий, композиторы Дмитрий Покрасс, Даниил Покрасс

В ролях: Марина Ладынина, Николай Крючков, Борис Андреев, Петр Алейников

32. «Трактористы-2», Россия, 1992, 84 мин., ч/б

Режиссеры Глеб Алейников, Игорь Алейников, авторы сценария Глеб Алейников, Рената Литвинова, оператор Геннадий Беляев, композитор Сергей Лазарев

В ролях: Евгений Кондратьев, Лариса Бородина. Александр Белявский, Анатолий Кузнецов, Борис Юхананов

33. «Черная роза – эмблема печали, красная роза – эмблема любви», Россия, 1989, 139 мин., цв.

Режиссер Сергей Соловьев, автор сценария Сергей Соловьев, оператор Юрий Клименко, композитор Борис Гребенщиков

В ролях: Татьяна Дробиц, Александр Абдулов, Михаил Розанов, Александр Збруев, Людмила Савельева, Александр Баширов

34. «Чувствительный милиционер», Россия, 1992, 119 мин., цв.

Режиссер Кира Муратова, автор сценария Кира Муратова при участии Евгения Голубенко, оператор Геннадий Карюк

В ролях: Николай Шатохин, Ирина Коваленко, Наталья Раплева, Юрий Шлыков, Даша Коваль