

Пространственно-плоскостные отношения в пластике соц-арта

Караева Карина Зауровна

Соискатель кафедры киноведения

Всероссийский государственный институт им.С.Герасимова

E-mail kkaraeva@gmail.com

Изобразительное искусство, начиная с 1970-х годов, занялось переосмыслением сложившейся универсальной традиции. До сих пор существующий «текст» начинает саморазрушаться, оказываясь абсолютно непереложимым в новую художественную мировоззренческую категорию и критику происходящего вокруг. Переосмысление поверхности социалистического реализма приводит к зарождению иного, отличного от сложившегося и успешного стать гармоничным, зрения, которое, пропуская через сетчатку глаза традиционную визуальную поверхность, производит ее в художественный мир в «отредактированном» виде.

Изначально полотно (кинематографический экран и живописный холст) обладает определенным сводом собственных художественных способностей, за которые отвечает поверхность изображения, то, что доступно сразу, без рефлексии. Эта поверхностная оболочка скрывает задний план, некий потаенный мир, который не способен на самореализацию вне конкретных изобразительных табу. То есть, передний, моментально прочитываемый план, несмотря на собственную автономность, сильно связан с глубиной поверхности изобразительного полотна или кадра, - последний, кстати, а priori подразумевает подобную визуальную драматургию. В этом отношении следует вслед за 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»*

Действительно, соцреалистическая плёнка вообще никуда не исчезает, она имеет свое значение, причем аналогичное своему природному. Несмотря на то, что помещена в специфический изобразительный контекст, она живет собственной жизнью. Но, в отличие от своей «бывшей» непроницаемой, однозначной, абсолютно беспомощной, «подражательной» сути, приобретает качество, присущее театральной стилистике – она позволяет, как прозрачный занавес, проходить сквозь себя. Казалось бы, уходит смысл, расплывается где-то внутри, исчезновение, размывание этой пленочной структуры происходит за счет сразу не воспринимаемого взглядывания изнутри.

Социалистический реализм не позволяет художнику быть внутри, быть участником, он – лишь сторонний наблюдатель, который обладает, который наделен идеологической системой чертами сказочника, превращающего своих героев в великанов, атлантов, неких положительных персонажей без разума. Отличие от плакатной визуальной терминологии состоит в отсутствии назидательности, поучительности персонажа, - здесь лишь мифологическая фиксация, разработка «античного» сюжета – самолеты превращаются в космические машины, люди излучают «божественный» свет и пропагандируют радость существования в советской действительности. Но они не предлагают 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, тот 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» и «невыписываемого оптического свечения», вынуждено пробиться сквозь заслон, сознательную плотную матрицу авторского

* Жорж Диди-Юберман. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. Санкт-Петербург, Наука, 2001, стр. 142

воплощения образа. Возникает необходимая дистанция между автором-зрителем-произведением, точнее его поверхностью, наличие и действие которой располагает к разговору переднего плана и внутреннего знакового, делимого на различные структурные единицы двухмерного пространства. Двухмерность внутреннего «текста» 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» нарушается контекст изображения за счет разрушения пейзажа визуальной драматургии. Источник цвета как формальный элемент изображения превращается здесь одновременно в объект и субъект. Объектная природа неодушевленного персонажа заключена в его физических свойствах – активизация света, распространение лучевой информации. Формат возможности героя как субъекта состоит в точечном воздействии и последующем распространении в границах сознания воспринимающего пейзаж. Скрытая метафизическая система горизонтального пейзажа должна 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 «тексту». Этот «текст» как будто не существует вне сакрального пространства художника. Постоянно полемизируя с автором, «текст» 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» 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 жеста, рефлексивный колорит которых именно провоцирует последующую автономность «текста», внутри глобального переживания демиурга по отношению к окружающему миру представляет из себя драматургию отношений внутри изобразительного пространства. Авторское переживание связано с субъективным горизонтальным восприятием, изучением колористического пейзажа, метафизическим блужданием вдоль исчезающей перспективы. Внутреннее зрение художника прежде всего сталкивается с передним планом «картины», с которым также общается зритель.

Переход через запретную зону (социалистический реализм не позволял себе подобного рефлекторного жеста) является, прежде всего, этическим поступком художника (здесь автор не отделяет себя от зрителя: «Зритель – это я. Между мной и зрителем никакой разницы» (Э.Булатов)), прорывающего бессмысленность внешнего пространства. Таким образом, жест 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, растворяет «смерть автора» в нем. Возникает трехчастная структура отношений внутри художественного объекта:

- язык плаката
- жест автора
- текст пространства

Таблица качественных определений пространства и поверхности

Пространство	Поверхность
Бывает горизонтальное и вертикальное	Обладает только горизонтальной

	координатой
Глубина связана с изображением, его объемностью	Не обладает внутренней глубиной, ее возможности конечны и кратковременны по причине отсутствия необходимости развития вглубь
Отличает трехмерность	Только двумерна
Предполагает несколько планов (передний, средний, задний), а также межплановые состояния	Как правило, однопланова

Булатов: «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»	Булатов «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 прodelываются различные манипуляции. Но... идеально плоским изображение быть не может»
В категории пространства слово для соц-арта 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 текстом картины является только изображение
Пространство всегда исходит из поверхности. Пространство бесконечно, делимо, раскладывается на субъекты – так субъект пространства - глубина	Поверхность замкнута на себе, ее невозможно преодолеть по причине конечности. Поверхность неделима, объективна или играет в объективность
Пространство предполагает перманентное, постоянное присутствие художника, находящегося «по ту сторону» изображенной реальности	Поверхность разрешает общаться только с драматургией изображенного
Пространство знаково, его субстанция определяется означающим	Поверхность преимущественно реальна
В пространстве «играет» объем	На поверхности действует только краска
Воспитывает духовное видение (видение вглубь, post factum в себя и post festum в художественное мировоззрение и теорию творчества, сконцентрированную в границах конкретного полотна)	Позволяет различать характер изображения, химический состав материала, блокирует художественное сознание, но воспитывает эстетический вкус

Обладает imago (образ), составляющим vestigium (см. Диди-Юбермана «То, что мы видим...» с. 14)	Обладает только vestigiumom
--	-----------------------------

Если обратиться к бытию объекта, то, апеллируя к Мерло-Понти, который пишет о том, что «первое восприятие может быть *пространственным* (курсив мой - К.К.), только соотносясь с той или иной ориентацией, которая ему предшествовала». Пространству предшествует поверхность. Впечатление от изобразительного полотна всегда оригинально как состояние чтения, прочитывания и/или взглядывания. Последовательность этих процессов произвольна, но первично однородное движение мысли, которое по М.Эпштейну «родственно движению. Вообще, то есть не нуждается в направленности, постепенности, последовательности» и далее «слова должны быть проникаемы, их корни,

этимоны, первообразы – слагаться в некоторый пластический жест, пространство сдвига и передвижения». Передвижение по тексту изображения аналогично блужданию взгляда вдоль лабиринта букв. Переход в пространство текста определяет его глубокое понимание. Пространственность соцреалистического произведения изначально нарушена, смыта. Гипертрофированность атмосферы, ее банальная мифологичность не связана с реальностью окружающего мира и мироощущения автора.

Литература.

Жорж Диди-Юберман. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. Санкт-Петербург. Наука. 2001

Морис Мерло-Понти. Феноменология восприятия. Санкт-Петербург. Наука. Ювента. 1999