

ЛИМАНСКАЯ Л.Ю.

Семиотика тела и язык искусства: опыт иконологической интерпретации соцреализма и соц-арта

В изобразительном искусстве мимика и пантомимика – предстают как элементы художественного языка и средства эмоциональной выразительности. Язык тела в истории искусства выполняет функцию эстетической коммуникации, позволяющей проводить обмен чувственно-эмоциональным опытом как на вербальном, так и на невербальном уровнях. Однако в различные эпохи и периоды морфологически сходные позы могут воплощать разные эмоции и нести различные смысловые нагрузки. Сопоставляя морфологию мимики и пантомимики в истории соцреализма и соц-арта можно проследить, как сходные элементы художественного языка становятся отражением различного чувственного опыта и обретают дифференциальный смысл. Прослеживая эстетическую трансформацию стилистических явлений в истории отечественного искусства, становится очевидным, что смена идеологических парадигм, привела не только к преобразованию предшествующего экономического уклада, но и к иронической инверсии существующего эстетического опыта. Идеологическая детерминированность соцреализма и соц-арта определяли место и роль искусства в развитии социально-эстетических коммуникаций. Образный строй произведений и соцреализма, и соц-арта отражал структуру социальных преобразований в обществе и был включен во взаимодействие эмоциональными состояниями, которые определялись идеологией и культурной политикой одновременно.

Ключевые слова: мимика, пантомимика, эмоциональные коды, соцреализм, соц-арт.

Лиманская Людмила Юрьевна

Доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой теории и истории искусства РГГУ, Москва
ORCID ID: 0000-0002-0592-3192
Lydmila55@mail.ru

Key words: mimicry, pantomimic, emotional codes, social realism, Sots Art.

Limanskaya Lyudmila Y.

PHD of Art History, professor, Head of the Art Theory and History Department at the RSUH, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-0592-3192
Lydmila55@mail.ru

LIMANSKAYA LYUDMILA Y.

Semiotics of the Body and the Language
of Art: An Attempt of the Iconological
Interpretation of Social Realism and Sots Art

In the visual arts of mimicry and pantomimic – they appear as elements of the artistic language and means of emotional expressiveness. Body language in the history of art performs the function of aesthetic communication, which allows for the exchange of sensory-emotional experience on both verbal and non-verbal levels. However, in different eras and periods, morphologically similar postures can represent different emotions and carry different semantic loads. Comparing the morphology of facial expressions and pantomimics in the history of social realism and Sots Art, it is possible to trace how similar elements of the artistic language become a reflection of various sensory experiences and acquire a differential meaning. Tracing the aesthetic transformation of stylistic phenomena in the history of Russian art, it becomes obvious that a change in ideological paradigms has led not only to a transformation of the previous economic structure, but also to an ironic inversion of existing aesthetic experience. The ideological determinism of socialist realism and social art determined the place and role of art in the development of social and aesthetic communications. The figurative system of works of both socialist realism and social art reflected the structure of social transformations in society and was included in the interchange of emotional states, which were determined simultaneously by ideology and cultural policy.

Как показывают исследования в области культурно-исторической психологии, кодирование эмоций, как на вербальном, так и невербальном уровне, имеет высокую степень ритуализации, а изменчивость эмоций исторически обусловлена. В изобразительном искусстве мимика и пантомимика – предстают как элементы художественного языка и средства эмоциональной выразительности. Язык тела в истории искусства выполняет функцию эстетической коммуникации, позволяющей проводить обмен чувственно-эмоциональным опытом как на вербальном, так и на невербальном уровнях. А. Варбург одним из первых обратил внимание на то, что в истории искусства некоторые жестовые формулы после долгого периода латентности появляются заново, при этом несут новый эмоциональный заряд. Ученый задался рядом вопросов: возможно ли понять эволюцию жестовых форм, ограничившись изучением художественных образов, или необходимо обратиться к изучению ритуальных действий, мифов и повествований, которые сопровождают эти жесты? Возможно ли интерпретировать повторяющуюся пластику жеста с точки зрения антропологии образа, не жертвуя формальной спецификой произведения искусства? Ответы на эти вопросы определили поиски ряда представителей иконологической традиции в искусствознании XX века.

Традиционно иконология развивалась как направление классических исследований, как метод изучения символического языка в истории искусств, который вслед за Варбургом, продолжили изучать на материале античности, средних веков и возрождения Эрвин Панофски, Эрнст Гомбрих, М. Баксандалл и др. Однако в последние двадцать лет ученые широкого круга гуманитарных и социальных наук все чаще обращают внимание на междисциплинарный потен-

циал теоретической парадигмы Pathosformel. Как отмечает Коллин Бекер в обзорной статье «Pathosformel как методологическая парадигма» в последнее десятилетие научная литература по Абу Варбургу просто взорвалась [11, с. 11]. Представители различных областей гуманитарных наук активно используют эвристический потенциал иконологического метода. Среди наиболее известных последователей А.Варбурга в современном искусствознании следует выделить труды Ж. Диди-Юбермана. В серии книг под общим названием «Око истории» (2009 – 2016) он анализирует роль воображения в восприятии образов, обращается к политике и политическому значению искусства. В третьей книге из серии «Око истории» – «Атлас или переживания веселого знатока» [14, с. 279] Юберман анализирует эпистомологические аспекты атласа «Мнемозина» Аби Варбурга.

Сравнивая метод монтажа пластин с работой археолога, формирующего из фрагментов наглядную и синоптическую форму знания, Юберман отмечает, что Варбургом предпринят попытку вернуть симультанность зрительного мышления, присущего Мнемозине. По сути, утверждает Юберман, «Атлас» – это синоптическая карта истории, на которой зафиксированы одновременные наблюдения за движением истории, между его первой доской, посвященной древнему гаданию, и его последней, преследуемой ростом фашизма и антисемитизма в Европе 1929 года, он искал внутренние невербальные архаические связи. В последней работе «Желание не повиноваться» Юберман обращается к феноменологии и антропологии поэтических жестов восстания. Ученый исследует связь тела и психики, которая коренится в невербальных импульсах желания и памяти, ставит вопрос о связи жестов и политического воображения. Особый интерес у него вызывает роль жеста с поднятыми вверх руками, который, по мнению исследователя, символизирует стремление к возвышению и неповиновению [15]. Анализируя исследовательскую парадигму Варбурга Хартмут Беме трактует Pathosformel как стилизованные формы и формулы для определенного социально детерминированного мимического и физиономического выражения духа истории. Pathosformel по Беме – это красноречие тела, Eloquentia Corporis. Ученый исследует, как телесные знаки сопровождают риторику, несут в себе смыслы, как вмешательство аффективных энергий и культурных паттернов концентрируются в пластике тела [12]. К аналогичным

выводам приходит Форстер Курт. В работе «История искусства Варбурга: коллективная память и социальное опосредование образов» ученый дает характеристику сущности идей Варбурга, поясняя, как *Pathosformel* стали «центральным фокусом» методологических экспериментов Варбурга и «истинной категорией его библиотеки [16, с. 171]. Среди исследователей занимающихся изучением «выживания» пафосных формул в средствах массовой информации и в современном искусстве следует также отметить работы кельнского литературоведа Ульриха Порта, которого интересует вопрос «выживания» *Pathosformel* в средствах массовой информации и в современном искусстве [17].

Автор опирается на современные подходы к концепции *Pathosformel* и в данной статье использует метод иконологической интерпретации образного языка соцреализма и соц-арта. Методы культурно-исторической психологии, антропологии включены в анализ смены иконографических и символично-дидактических аспектов произведений соцреализма и соц-арта.

В различные эпохи и периоды морфологически сходные позы могут представлять разные эмоции и нести различные смысловые нагрузки. Сопоставляя морфологию мимики и пантомимики в истории соцреализма и соц-арта, можно проследить, как сходные элементы художественного языка становятся отражением различного чувственного опыта и обретают дифференциальный смысл. При наблюдении эстетической трансформации стилистических явлений в истории отечественного искусства становится очевидным, что смена идеологических парадигм привела не только к преобразованию предшествующего экономического уклада, но и к иронической инверсии существующего эстетического опыта. Идеологическая детерминированность соцреализма и соц-арта определяли место и роль искусства в развитии социально-эстетических коммуникаций. Образный строй произведений и соцреализма, и соц-арта отражал структуру социальных преобразований в обществе и был включен во взаимобмен эмоциональными состояниями, которые определялись идеологией и культурной политикой одновременно. Информационно-энергетическая функция эмоций в соцреализме и соц-арте осуществлялась при помощи мимики, пантомимики, которые в совокупности представляли собой стереотип эмоционального поведения или «экспрессивное Я» личности, позволявшее благодаря

драматизации поведения адаптироваться к ситуации. Социализация эмоциональных проявлений возникала при использовании органического проявления эмоций для воздействия на другого и при перестройке поведения с целью адекватного реагирования на ситуацию. Уже Ч. Дарвин в работе «Выражение эмоций у человека и животных» в 1872 году высказал мысль о том, что эмоции и способы их выражения развиваются и носят эволюционно-адаптивный характер. Эти идеи получили дальнейшее развитие в психологии эмоций, например в трудах П. Экмана «Психология эмоций», К. Изард «Эмоции человека» и др. [2], [4], [7]

Среди историков искусства идеи Дарвина об эволюционно-адаптивном характере эмоций и социально-эстетическом статусе мимики и пантомимики привлекли внимание Аби Варбурга, Э. Панофского, Э. Гомбриха, М. Баксандалла и др. [7], [8], [9]. Исследуя античную традицию в искусстве Возрождения, они обратили внимание на изменение эстетических функций античных образов, наследуемых ренессансными мастерами. Изучив античную мимику, пантомимику в живописи и скульптуре Ренессанса, Варбург и его последователи поставили вопрос о трансформации античных эмоциональных кодов и изменении их эстетических и коммуникативных функций при смене социально-исторических парадигм.

Для исследования роли эмоциональных кодов в истории искусства А. Варбург ввел понятие *Pathosformel*, при помощи которого показал, что художественный феномен нельзя понять, ограничив себя изучением образов, так как суть произведения заключается в том, чтобы «... открыть исследование ритуальных действий, мифов и повествований, сопровождающих формирование жестов» [13, с. 41]. Эта концепция привела к междисциплинарному пониманию художественной онтологии, когда произведение искусства понимается как результат практического опыта исторического субъекта, а чувственные коды, сокрытые в мимике, движении и жестах позволяют раскрыться «истинному», сокрытому в произведении искусства. Варбург, Панофский, Баксандалл также обратили внимание на историческую связь мимики и жестов с чувственным опытом и указали на тот факт, что в каждой культуре существуют характерные позы-кластеры, которым соответствуют *Pathosformel* – который «еще не имеет точного определения, но это то, что толкает от аффекта к форме» [13, с. 45].

Примечательно, что Варбург, Панофский, Гомбрих пережили катастрофические моменты в немецкой социально-политической истории, и их концепции формировались в период крупных социально-политических преобразований и драматических событий, включая Вторую мировую войну и нацистский режим. Тем не менее, несмотря на особенности их биографии, концепция *Pathosformel* оказалась полезной для развития эстетики и искусствознания XX–XXI веков. Важной заслугой представителей иконологии стало понимание того, что оркестровые игры между произведениями искусства в определенные исторические эпохи позволяют «обнаружить неизбежные и чрезвычайно важные „встречные потоки“ в естественном эволюционном течении стилей» [1, с. 173]. Использование концепции *Pathosformel* как «метода» изучения соцреализма и соц-арта позволяет представить историю этих явлений как герменевтический круг с несколькими голосами, как «важнейший научный опыт параллельного анализа человеческого чувства и художественного стиля» [1, с. 173].

Сложение соцреализма как стиля являлось отражением политургической миссии, которая отводилась искусству в рамках идеологической стратегии марксизма-ленинизма. *Встречным потоком* в эволюционном развитии соцреализма была модель *религиозного мировосприятия, сложившаяся к концу XIX века. Особую популярность в это время обретает христианский историцизм. Изданные в конце XIX – начале XX века в русском переводе сочинения популярного историка христианства Э. Ренана* оказали значительное влияние на художественную культуру конца XIX – XX века и стали одной из мировоззренческих предпосылок для утверждения земных оснований мессианства. Освобождая Новый Завет от всего чудесного, Ренан представлял Иисуса Христа как историческую личность, наделенную талантом убеждения. И в русской, и в европейской религиозно-исторической картине, при изображении христианских проповедей, дидактический характер мимики и пантомимики при изображении Христа и апостолов психологизировался, библейские образы приближались к реальности. В русском религиозно-историческом жанре, традиции которого заложил А. Иванов, в конце XIX века работали такие последователи идей Э. Ренана, как И. Крамской, В. Поленов, В. Перов, Н. Ге, И. Макаров и др. Следует отметить, что коммунистическая идеология формировалась в эту эпоху и представляла собой

«встречный поток» библейскому историцизму. На рубеже XIX–XX веков коммунистическая идеология оказывалась органической составляющей эволюционного развития мировоззренческой мысли эпохи и органично вписывалась в поиски постулатов новой веры.

Если личная и общественная жизнь христианина проходила перед лицом поиска исторической достоверности библейской истории, то коммунистическая идеология ориентировала личность в систему новых мифопоэтических координат. В коммунистической идеологии на смену библейским апостолам и Учителю христиан приходит образ вождя мирового пролетариата В.И. Ленина и его соратников-революционеров как апостолов новой веры. Понимая законы исторической смены религиозных парадигм, Ленин писал: «Всеобщая вера в революцию есть уже начало революции» [6, с. 159]. При сопоставлении этих мировоззренческих установок становится очевидным их хронологический параллелизм, поэтому представляется невозможным полностью изъять знаковую систему соцреализма из сопутствующей ей модели религиозного мировосприятия. Исторически складывалось так, что новая идеология внедрялась в существующий культурный архетип. Деконструируя мифопоэтику христианства, коммунистическая идеология предлагала новый социально-исторический и мифопоэтический контекст, который, по существу, представлял собой смысловую инверсию религиозного архетипа

Трактовка образа Ленина как главного метагероя разворачивалась по двум основным направлениям. В рамках лирического толкования в нем раскрывались черты простого и близкого народу Учителя. Он изображался с характерным прищуром и улыбкой, внимательно всматривающимся, вслушивающимся в слова и чаяния своих собеседников: характерны портреты И. Бродского «Ленин и манифестация», «В. И. Ленин в Смольном» (1930). В работе В. Серова «Ходоки у Ленина» (1950) внимательность, с которой слушает гостей Ленин, и доверие в глазах крестьян вызывают у зрителя аналогичные эмоции. При помощи камерного прочтения образа формировалась лирическая парадигма восприятия коммунистических добродетелей, подражание которым гарантировало позитивную самооценку, определяло норму социально одобренного поведенческого стандарта.

Обобщенно-монументальный подход раскрывал образ Ленина как революционера, пламенного трибуна и вождя мирового проле-

тариата. Выдвинутая вперед в эмоциональном порыве фигура, как правило, сопровождалась одним и тем же набором призывных жестов – *поднятой правой рукой, указывающей путь в «светлое будущее», и левой – зажимающей лацкан пиджака или пальто, как жест, символизовавший сердечный порыв, искреннюю веру в идеалы коммунизма.*

Показательны иконографические программы таких произведений, как «Выступление В.И. Ленина на Путиловском заводе в 1917 году» (1926) И. Бродского, «Ленин на трибуне» (1930) А. Герасимова, «Памятник В.И. Ленину у Финляндского вокзала в Ленинграде» (1925) С. Евсеева, В. Щуко, «Памятник В.И. Ленину на ЗАГЭС» (1927) И. Шадра и др.

Иконография образа Ленина – как учителя и как вождя – надеялась двойной дидактикой и встраивалась в социально-психологический фон эпохи.

Мимика и пантомимика монументальных образов соцреализма коннотировалась с набором иконографических формул, используемых в религиозно-исторической живописи XIX–XX веков. Образ Ленина как вождя пролетариата, революционера являлся важнейшим элементом политической иконографии и определял символический вектор развития официальной политики в сфере культуры и искусства. Трактовка Ленина как метагероя воспринималась как символический оберег, гарантировавший политкорректность, а принцип типизации (основанный на использовании набора иконографических формул) содействовал жизнеспособности и функциональности нового культурного архетипа.

Если учесть тот факт, что 1930–1950-е годы – это период сталинских репрессий, то психогенез культурного архетипа этого периода функционировал в условиях особого социального напряжения, когда страх перед внешней угрозой со стороны «буржуазного Запада» и внутренним наказанием за инакомыслие замещал собой традиционное для христианского мировосприятия ожидание эсхатологической перспективы.

Конечно, социальное напряжение всегда требует психологической релаксации. Важная функция в этом отводилась образу коммунистического Эдема. Вселяемая в сознание людей вера в светлое будущее коммунизма определяла их духовную и нравственную устремленность по пути строительства блаженного коммунистического рая.

Мировоззрение строителей коммунизма – рабочих и крестьян – воспитывалось в мечтах о трудовых подвигах, совершаемых во имя светлого будущего. Особое место в нравственном воспитании отводилось пропаганде трудового энтузиазма, направленного на построение коммунизма. Трудовые подвиги рабочих и крестьян воспевались в искусстве и символизировали победу нового мироустройства. Образы рабочих и крестьян символизировали веру в коммунистические идеалы и устремленность к новым горизонтам, трактовали социализм как наступившую эру совершенного человека. Знаковые для соцреализма произведения, такие как «Рабфак идет» (1928) Б. Иогансона, «Рабочий и колхозница» (1937) В. Мухиной, «Стахановцы» (1937) А. Дейнеки, воплощали образы строителей коммунизма. Белые одежды «Стахановцев» Дейнеки, ритмически организованная масса идущих навстречу зрителю «Рабфаковцев» Иогансона, пафос устремленной в небесную высь скульптурной группы «Рабочего и колхозницы» В. Мухиной воплощали «духовный облик» нового поколения. Используемая в этих произведениях семантика мимики, движений, поз олицетворяла мифопоэтическую модель новой социалистической общности, которая объединялась верой в светлые идеалы и энтузиазмом строителей коммунизма.

Метагероям соцреализма отводилась функция Сверх-Я – особой инстанции, выступающей как голос совести, направленный на подавление запретных влечений, на преодоление опасений перед внутренним и внешним врагом путем преломления и сверхкомпенсации собственных внутренних страхов и погружение в мир воображаемой коммунистической утопии. Подавление страха реализовалось путем занижения образа врага, высмеивания социальных и политических оппонентов [3].

В знаковом для эпохи раннего соцреализма произведении «Допрос коммунистов» (1933, ГТГ) Б. Иогансон строит идею картины на противопоставлении двух идеологических антитез: идеологической «святости» и «духовного подвига», совершаемого коммунистами, которые бесстрашно противостоят иронически демонизируемым образам белогвардейских офицеров. Мимика, движения и жесты коммунистов символизировали героизм, отвагу, мудрость и бесстрашие, которые противопоставлялись гротескно искаженным фигурам белогвардейских офицеров. Примечателен фокус восприятия

документальных фактов, источников, литературно-драматических произведений и фотоархивов, которыми пользовался Б. Иогансон при работе над картиной. Описывая свою задачу, он отмечал, что для него наиболее важно было раскрыть «тему борьбы двух миров, мира крепостничества, насилия, эксплуатации со светлым миром борцов за счастье людей на земле... Тема борьбы двух миров в гражданской войне выражалась в борьбе Советской власти с белогвардейцами». Архивные материалы, фотографии коммунистов и белогвардейцев в музее Красной Армии для Иогансона являлось выражением идеологических и психологических антитез, образы белогвардейцев на фотографиях для него «законченный обвинительный акт»: «Стоит взглянуть на эти лица. Если можно назвать это лицами. Как будто бы специально были подобраны „рожи“, настолько ярко выражен в них весь экстракт бандитизма, кретинизма и предельной порочности, а на соседнем стенде фотография наших комиссаров – героев гражданской войны. Прекрасные воодушевленные лица идейных борцов, знающих, во имя чего они борются, верящих в неизбежную победу Советской власти. Контраст настолько разителен, что говорит сам за себя. Уже возможность изображения этой потрясающей контрастности начала волновать воображение» [5].

Особую роль в социальной релаксации отводилась политической карикатуре. Для противопоставления добра и зла в мифопоэтическом контексте раннего соцреализма использовались сказочные и литературные персонажи, которые трактовались через призму идеологической парадигмы. Образы политических оппонентов встраивались в хорошо узнаваемый гротескный образ и стали фарсовыми, олицетворяющими «проявление мнимой свободы творчества в условиях буржуазного строя», указывающими на «чудовищную несправедливость и антигуманизм» [5] капитализма. Важная роль в этом процессе отводится прессе, с 1919 года выпускается ряд сатирических журналов «Окна РОСТА», «Смехач», «Заноза», «Безбожник у станка», «Бегемот» и других. С 1922 по 1963 год выпускается журнал «Крокодил», крупнейшее сатирическое издание в СССР. Функции изданий заключались в том, чтобы, пользуясь новыми методами *сатирической типизации*, «осмеивать столпы международного оппортунизма». Как и в живописи соцреализма, в карикатуре образы коммунистов символизировали героизм, отвагу, мудрость и веру

в светлые идеалы коммунизма, представители буржуазии априори олицетворяют страх, злобу, агрессию.

В 1970–1980-е годы в общественном сознании формируется новая мифологема, связанная с идеализацией ранее критикуемого буржуазного Запада и критическим переосмыслением коммунистической доктрины. Происходит очередная инверсия смыслов, отрицательные персонажи занимают место положительных и наоборот. Используя традиции поп-арта и народного примитива, художники 1970–1990-х развивают принципы пародийности, обыгрывания известных художественных образов соцреализма в смеховой, заниженной форме. Искусство соц-арта, возникшее в 1970-е годы как одно из направлений «другого искусства», стало одной из форм смехового противостояния официальной идеологии, позволявшей при помощи иронии и сатиры развенчивать эстетические идеалы соцреализма. Перерабатывая мотивы и образы советского искусства и политической агитации, соц-арт в гротескной и эпатажирующей форме развенчивал устоявшийся коммунистический миф. Перестановка смыслов, ироническое совмещение идеалов массовой культуры соцреализма и буржуазного поп-арта позволяли зрителю отстраниться от традиционных идейно-эстетических стереотипов. В иронических образах соц-арта на смену стилистической оппозиции, основанной на противопоставлении идеализированного образа строителя коммунизма – гротескному образу западного буржуа, приходит принцип их иронического наложения, в результате происходит переориентация семиотического кода. Символы и знаки, которые использовались для воспевания идеалов коммунизма, становятся способом деконструкции этих устоявшихся смыслов. Сравнивая мифопоэтическую трактовку Ленина в советском искусстве 1930–1950-х с гротескной интерпретацией образа в искусстве 1970–1990-х, интересно проследить, какие психологические аспекты сопутствовали деконструкции канонов социалистического реализма. Деконструкция становится «методом» исторического и художественного переосмысления предшествующего опыта. Задача соц-арта вписывается деконструктивистскую стиливую парадигму, когда идеалы соцреализма встраиваются в контекст культуры массового потребления.

Художники соц-арта исходят из предпосылки, что смысл конструируется в процессе прочтения, а сложившийся опыт восприятия

навязан репрессивной позицией автора. Совмещение, наложение противоположных в идеологическом и эстетическом отношении образов формировало эффект эстетической провокации, что освобождало скрытые смыслы, не контролируемые автором.

Показательна ироническая реинтерпретация семиотического кода известной скульптуры Андреева «Ленин – вождь» (гипс, 1931, Государственный исторический музей) в работе В. Комара и А. Меламида «Подсвечник Ленина» (1992). Семантика канонизированного соцреализмом образа помещается в сознательно заниженный контекст. Традиционно почитаемый скульптурный образ вождя преобразуется в подставку для свечи. Узнаваемые жесты, мимика и позы фигуры, ранее означавшие мудрость, доброту и духовное величие, из области возвышенной патетики переносятся в бытовой контекст. Используя принцип двойного кодирования, В. Комар и А. Меламид играют с традиционными культурными кодами. Образ Ленина, как символ политической литургии, возвышенный в искусстве соцреализма до уровня метагероя, трактуется представителями соц-арта как атрибут массовой культуры. Ироническая инверсия смыслов трансформирует семантику образа из сферы идеологической догмы в плоскость игры смыслов. Отсылая зрителя к известным работам Бродского «Ленин и манифестация» (1919), А. Герасимова «Портрет Ленина на трибуне», в которой вождь мирового пролетариата трактован как пламенный пропагандист революции, В. Комар и А. Меламид в работе «Ленин в маске Джорджа Вашингтона» (2001) помещают хорошо знакомый по многочисленным репродукциям образ Ленина за театральный занавес. Прикрываясь пламенно-алой бархатной завесой, вождь лукаво выглядывает из-под маски Вашингтона. Иронический прием Комара и Меламида преобразует традиционный для живописи соцреализма набор семиотических кодов. Хорошо узнаваемый колорит полотна Бродского, Герасимова, набор мимики и жестов, которые являлись символами мудрости и доброты, преобразуется в работе Комара и Меламида в признаки лукавства и дьявольского маскарада.

Ироническая трансформация канонов социалистического реализма в гротеск и карикатуру отражала стремление общества 1970-х освободиться от прессинга тоталитарной идеологии. Художники соц-арта коллажируют идеологию соцреализма с идеологией общества потребления, рассматривая метагероев соцреализма как

элементы массовой культуры, сознательно занижая традиционную патетику образов и создавая парадоксальные инверсии смыслов. Меняя семиотический код советского искусства путем наложения его на традиции поп-арта, художники добиваются «десакрализации» почитаемых метагероев. Использование смеховых образов позволяет освободиться от давления устоявшихся стереотипов. Ироническая составляющая многих направлений российского соц-арта 1970–1990-х годов отражала потребность социума в психологической регрессии. Постсоветский авангард принял на себя те функции, которые в предыдущую эпоху выполняла карикатура и сатирическая пресса. Насыщенное собственной символикой и семантикой искусство соцреализма в соц-арте утрачивает политлитургическую миссию и становится средством деконструкции исторических и эстетических смыслов предшествующей эпохи.

Список литературы:

- 1 Варбург А. Последнее волеизъявление Франческо Сассетти (1907) // Великое переселение образов: исследование по истории и психологии возрождения античности. СПб.: Азбука-классика, 2008.
- 2 Дарвин Ч. Выражение эмоций у человека и животных. СПб.: Питер, 2001. – 384 с.
- 3 Жолковский А.К. Михаил Зоценко: поэтика недоверия. М.: Языки русской культуры, 1999. – 392 с.
- 4 Изард К. Эмоции человека. М.: Изд-во МГУ, 1980. – 439 с.
- 5 Иогансон Б.В. Допрос коммунистов. М.: Советский художник, 1966. – 8 с., илл.
- 6 Ленин В.И. Падение Порт Артура // Газета Вперед. 1905. 14 (1) января / ПСС, 5-е изд, т. 9. С. 151–159.
- 7 Лиманская Л.Ю. Коммуникативные функции пространственных искусств в искусствоведении конца XIX – первой половины XX века // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Сборник статей. СПб.: СПбГУ, 2018. С. 558–566.
- 8 Лиманская Л.Ю. Психоаналитические аспекты кинесики и роль визуальных топосов в искусствоведении XIX–XX вв. // Вестник РГГУ, 2016, № 1–2. С. 29–36.
- 9 Лиманская Л.Ю. Этологические аспекты кинесики Чарльза Дарвина и их роль в искусствоведении Г. Вёльфлина, А. Варбурга и Э. Гомбриха // Культура и искусство, 2016, № 4. С. 503–510.
- 10 Экман П. Психология эмоций. СПб.: Питер, 2010. – 336 с.
- 11 Becker C. Aby Warburg's Pathosformel as methodological paradigm / Journal of Art Historiography, December 2013, № 9.
- 12 Böhme, Hartmut: Aby M. Warburg. In: Michaels, Axel [Hrsg]: Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade. München: Beck, 1997. – 427 p., P.133-157.
- 13 Careri G. Aby Warburg Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire // L'Homme, revue française d'anthropologie, 2003/1, no 165, P.41-76.
- 14 Didi-Huberman G. Atlas ou la gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire. Vol. 3. Paris : Les Éditions Minuit, 2011 – 384 p.
- 15 Didi-Huberman G. Désirer désobéir Ce qui nous soulève, 1 Paris : Les Éditions Minuit, 2019. – 688 p.
- 16 Forster, Kurt W. Aby Warburg's History of Art: Collective Memory and the Social Mediation of Images. Daedalus Vol 105, № 1, 1976, P. 169–176.
- 17 Port, Ulrich: Pathosformeln. Die Tragödie und die
- 18 Geschichte exaltierter Affekte (1755–1886). München: Fink 2004. – 417p.

References:

- 1 Varburg A. Poslednee voleiz'javlenie Franchesko Sassetti (1907) [The last will of Francesco Sassetti (1907)]. *Velikoe pereselenie obrazov: issledovanie po istorii i psihologii Vozrozhdeniya antichnosti* [The great migration of images: A study on the history and psychology of the renaissance of Antiquity]. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2008. (In Russ.)
- 2 Darwin Ch. *Vyrazhenie emocij u cheloveka i zhivotnyh* [The expression of emotions in humans and animals]. St. Petersburg, Piter Publ., 2001. – 384 p. (In Russ.)
- 3 Zholkovskij A.K. *Mihail Zoshchenko: Poetika nedoveriya* [Mikhail Zoshchenko: Poetics of mistrust]. Moscow, Yazyki russkoj kul'tury Publ., 1999. – 393 p. (In Russ.)
- 4 Izard K. *Emocii cheloveka* [Emotions of man]. Moscow, MGU Publ., 1980. – 439 p.
- 5 Ioganson B.V. *Dopros kommunistov* [Interrogation of the communists]. Moscow, Sovetskij hudozhnik Publ., 1966. – 8 p., ill. (In Russ.)
- 6 Lenin V.I. Padenie Port Artura [The fall of Port Arthur]. *Gazeta Vpered*, 1905, 14 (1) yanvara. *Complete Works Collection*, 5th ed., vol. 9, pp. 151–159. (In Russ.)
- 7 Limanskaya L.Yu. Kommunikativnye funkicii prostranstvennyh iskusstv v iskusstvovedenii konca XIX – pervoj poloviny XX veka [Communicative functions of spatial arts in art history of the late 19th– first half of the 20th century]. *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva. Sbornik statej* [Actual problems of theory and history of art. Digest of articles]. St. Petersburg, SPbGU Publ., 2018, pp. 558–566. (In Russ.)
- 8 Limanskaya L.Yu. Psihoanaliticheskie aspekty kinesiki i rol' vizual'nyh toposov v iskusstvovedenii XIX–XX vv [Psychoanalytic aspects of kinesics and the role of visual topos in art history of the XIX – XX centuries]. *Vestnik RGGU*, 2016, no. 1–2, pp. 29–36. (In Russ.)
- 9 Limanskaya L.Yu. Etologicheskie aspekty kinesiki Charl'za Darvina i ih rol' v iskusstvovedenii G. Vel'flina, A. Varburga i E. Gombriha [The ethological aspects of Charles Darwin's kinesics and their role in the art studies of G. Wölflin, A. Warburg and E. Gombrich]. *Kul'tura i iskusstvo*, 2016, no. 4, pp. 503–510. (In Russ.)
- 10 Ekman P. *Psihologiya emocij* [Psychology of emotions]. St. Petersburg, Piter Publ., 2010. (In Russ.)
- 11 Becker C. Aby Warburg's Pathosformel as methodological paradigm / Journal of Art Historiography, December 2013, № 9.
- 12 Böhme, Hartmut: Aby M. Warburg. In: Michaels, Axel [Hrsg]: Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade. München: Beck 1997-427 p., P.133-157.
- 13 Careri G. Aby Warburg Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire // L'Homme, revue française d'anthropologie, 2003/1, N165, P.41-76.
- 14 Didi-Huberman G. Atlas ou la gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire. Vol. 3. Paris : Les Éditions Minuit, 2011 – 384 p., P. 279.
- 15 Didi-Huberman G. Désirer désobéir Ce qui nous soulève, 1 Paris : Les Éditions Minuit, 2019. – 688 p.
- 16 Forster, Kurt W. Aby Warburg's History of Art: Collective Memory and the Social Mediation of Images. Daedalus Vol 105, № 1, 1976, P. 169–176.
- 17 Port, Ulrich: Pathosformeln. Die Tragödie und die
- 18 Geschichte exaltierter Affekte (1755–1886). München: Fink 2004. – 417p.