

*Карчевская Валерия Денисовна*

студент

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский

государственный университет»

г. Санкт-Петербург

## **«СОЦ-АРТ» В ТВОРЧЕСКОЙ СУДЬБЕ Э. БУЛАТОВА**

*Аннотация:* в статье рассматривается отношение творчества современного российского художника Э. Булатова (р. 1933) к художественному направлению «соц-арт» – пародийному течению в Советском Союзе в 1960–1970-х гг.

*Ключевые слова:* соц-арт, Булатов, Советский Союз, идеология, соцреализм.

Направление «соц-арта» стало одним из самых запоминающихся явлений нашей страны в искусстве второй половины XX века.

После соцреализма последующей стадией перехода от модерна к постмодерну в советской эстетике можно обозначить как «соц-арт». «Движение от соцреализма к соц-арту совершалось постепенно, с середины 1950-х до середины 1970-х годов, от творчества Лианозовской группы (Евгений Кропивницкий, Игорь Холин, Генрих Сапгир, Всеволод Некрасов) до выдвижения «программного» соц-арта в работах Виталия Комара и Александра Меламида, Ильи Кабакова, Эрика Булатова, Дмитрия Пригова» [11]. Как уже упоминалось ранее, в отечественной историографии Э. Булатов часто фигурирует как один из основоположников направления соц-арт, однако сам художник себя к нему не относит, поэтому далее стоит рассмотреть происхождение этого направления чуть подробнее.

Соц-арт на рубеже 60–70-х годов, в период формирования собственных убеждений, был не столько группой единомышленников, сколько желанием людей, в сложившейся ситуации, обрести свободу под гнетом риска. В этот период творческое «сопротивление» не обладало конкретным именем, не имело общей платформы, но, прежде всего, оно держалось за межличностные контакты, которые «отчасти компенсировали систему разветвленного публичного функционирования» [10]. На фундаменте приятельских связей сформировались особые очаги

московского андерграунда. Членами этого круга стали такие существенные деятели для последующего развития соц-арт объединения, как уже ранее упомянутые, В. Комар и А. Меламид, Л. Соков и А. Косолапов, Д. Пригов, Б. Орлов, Р. Лебедев и И. Шелковский. В творчестве каждого художника мера «соц-артовости», разумеется, была неоднородной. Тем не менее все участники проходили через опыт «кардинальной ломки, добросовестно вложенной в них соцреалистичекой выучки» [10] и процесс интегрирования в мировые художественные практики.

В. Комар и А. Меламид ввели в обиход слово «соц-арт» в 1972 году, интерпретируя его как «соцреалистический поп-арт». В 1973 году «соц-арт» появился в самиздате Зиновия Зиника и Вадима Паперного в эссе «Соц-арт. Метод метаюродства», в котором авторы указывали на свойство серийности «как главную черту современного советского чувства жизни». Е.А. Андреева пишет, что в советском союзе речь идет не о товарах массового потребления, не о вещах, а об идеологической продукции: лозунгах, плакатах [1]. Комар и Меламид первыми начали рассматривать социалистический реализм не просто как китч или средство манипуляции массовым сознанием, не только как архив канонических сюжетов, «а как насыщенный языковой «раствор», из которого им удалось выкристаллизовать общую систему, способную деконструировать официальные мифы посредством их же риторики» [8]. Философ М.Н. Эпштейн считает, что соц-арт изначально «мыслился как советская параллель американскому поп-арту: если на Западе в массовом сознании господствовали рыночные атрибуты вещей, то в Советском союзе – идеологические атрибуты общих понятий» [11].

По мнению Эрика Булатова, поп-арт и соц-арт старались доказать, что социальная реальность – это единственное, что у нас есть, всё остальное просто не имеет значение. В своем же творчестве Эрик Владимирович пытался доказать, что социальное пространство ограничено, оно имеет границу, за которой всегда будет находиться свобода, доказать, что у человека есть возможность преодолеть эту границу. Поп-арт же утверждает, что мир обречён не пребывание в рамках одной коммерческой реальности.

Соц-арт, в отличие от других художественных направлений запрещённых в начале 70-х активно вторгнулся в центр агитпропа, осваивая семиотику его языка. Лучше всего эти «соц-артовские» манипуляции представлены в творчестве Комара и Меламида. Каждая работа художников представляла некий спектакль, каждый акт, которого репрезентовал сцены из советского социального бытия. В 1972–1974 гг. Комаром и Меламидом была выполнена первая серия картин под тем же названием «Соц-арт» в данную серию вошли уже хрестоматийные работы «Лайка», «Пачка сигарет», «Не болтай» и др., каждая из которых обращалась к уже «родной», назойливой в своей клишейности «знаковой системе окружающей действительности» [10]. Комар и Меламид в свои картины вводили различные игровые методы – переодевания, розыгрыши, которые позволяли зрителю переосмыслить рецепцию привычных норм. Вместе с тем художники не только меняли семантические подтексты выбранных сюжетов, но и саму модель их изложения, «выдержанную в духе социалистического реализма» [10].

По мнению искусствоведа О.В. Холмогоровой, ключевой элемент понятия – «соц» – наводит на неверную интерпретацию соц-арта как искусства социального, что допускает возможность присоединять к нему целый круг художников, образовавшийся в начале 80-х годов, чье социально акцентированное творчество ориентировано на обнажение общественных увечий. Холмогорова пишет о том, что работы, в которых присутствуют осуждение и порицание, скорее относятся к сфере критического реализма, «оголяющего нервы ради болезненного, но сознательного врачевания» [10]. Соц-арт, по своей функции, разрушителен по отношению к тому социальному вымыслу, в пределах которого он работает, и прежде всего применительно к его официальному медийному лицу, под который Холмогорова подразумевает социалистический реализм.

Соц-арт разоблачает смысловой центр карикатурного оригинала теми же средствами, лишь доведенными до несуразного апогея, которые находятся в постоянно игровой изменяющейся ситуации. Символика карнавальной культуры стала важнейшим инструментом соц-арта, благодаря которому соц-арт смог легко проникать во все сферы идеологически запрещенного пространства.

Возвращаясь к теме самоопределения художника, по словам самого Булатова, он называет себя «недомодернистом». Ольга Владимировна Холмогорова пишет, что данную мысль можно было бы развить, назвав Булатова «недосоцартистом» или, точнее, «соцартистом поневоле» [10]. «Недо» в этом случае не является негативной частицей, оно не указывает на несостоятельность художника, а наоборот, является следствием его цельности как художника, его сознательности, которые выходят за рамки вышеупомянутых понятий.

Взаимодействие Булатова с социальными миром имеет иную мотивизацию развития, чем у других приверженцев соц-арта [10]. Булатов не пользуется иронией или насмешкой, не занимается стилизаторским искажением, игрой, установленных идеологических концепций и смыслов. По мнению Ольги Владимировны, «соц-артовская» ирония несовместима с серьезным и трагическим миропониманием художника, которое скорее можно отнести к созидательному наследию авангарда 20-х годов, нежели к современному постмодернизму. Соц-арт в работах Булатова предстает по-иному, будто бы это «очистительная версия этого направления» [10]. Булатов выводит «соц-артовскую «проблематику в «пространство, остановленного времени, где все живет всегда» [3]. Формула свободы и выходы за пределы ограничивающего пространства – центральная тема в программе художника, которая впоследствии мотивировала «метафизическую катализацию» всего соц-арта. Эрик Владимирович, не принадлежа данному направлению, всегда придерживался своей особенной позиции, будучи обособленным от какого-либо движения, Булатов в одиночку оказал большое влияние на развитие «постсоц-арта» в конце 80-х годов.

Слово, которое вводит Булатов в картину, очень часто присутствует почти у всех «соц-артистов». В работах «постсоц-арта» (в инсталляциях Д. Пригова и работах Г. Брусикина) слово выступает отпечатком продолжающейся связи времен. У Булатова слово не обладает философским смыслом, но тем не менее, оно играет роль главного персонажа в картине.

По мнению Бертрана Лоркена, Булатова никак нельзя отнести к соц-артистам. На контрасте с Комаром и Меламидом, художник никогда не проявлял интерес к

мифологии социализма. Если Комар и Мелаид демонстрировали советские образы, то Булатов «стоит выше такого идеологического измерения реальности» [5]. Рефлексия на тему политики у Булатова складывается из исследования связи смысла и изображения.

Долгое время соц-арт воспринимался как антитеза официальному советскому искусству – социалистическому реализму [5]. Но тем не менее, соц-арт в искусстве был полностью пропитан советской эстетикой. «Соц-арт потому и был вытеснен в такое глубокое подполье, вынесен за черту официального советского искусства, что по своей эстетике был гораздо ближе, чем все другие направления в искусстве 1960–1980-х гг...» [5]. Однако соц-артистам не было места в этом социалистическом культурном пространстве потому, что «они были самыми законными ее наследниками – детьми не «золотого» (реалистического) XIX века и не «серебряного» (модернистского) начала XX века, а «детьми чугунных богов» 1930–1950-х». Достаточно упомянуть, что художникам шестидесятникам – Дмитрию Павленскому или Владимиру Немухину время от времени позволяли устраивать выставки для разнообразия потребностей «зрелого социализма», чего нельзя сказать о постмодернистах, семидесятниках И. Кабакове и Э. Булатов, которые были менее разрешенными.

М. Эпштейн утверждает, что соц-арт – это совокупность идей, художественно замкнутых на себе в качестве концептов – знаков, изображающих и выражающих свою собственную знаковость. Задачей соц-арта являлось заимствование плановости, искусственности социалистической цивилизации, а затем превращение в существенный концепт.

Термин «постмодернизм» не тождественен соц-арту. Постмодернизм содержит в себе большое количество различных художественных направлений, «среди которых выделяется и такое, как концептуализм, получивший особый смысл и распространение внутри России» [11]. Холмогорова считает, что соц-арт в какой-то степени представлял советский вариант постмодернизма, который в силу своего формирования в идеологической среде, стал более политически открытым. Соц-арт, в свою очередь, также находится в рамках концептуализма, сосредоточиваясь

на знаковой системе социалистической цивилизации. Ближе к концу коммунистической эпохи можно заметить тенденцию к вытеснению соц-арта из творчества основателей, таких как В. Комар и А. Меламид.

«Соц-арт раскрывает эстетическую общность коммунизма и постмодерна, их гиперреальную природу, эклектизм, читаемость, холодную страсть к идеологическим аллегориям» [10]. Если соцреализм – это в какой-то мере переход от модерна к коммунизму, то соц-арт становится коммунизмом в момент осознания своего «постмодерного» будущего. Закат соц-арта приходится на период перехода коммунизма в постмодерн, становясь лишь память и ностальгией по коммунистическому прошлому.

В 70-х годах часть «соц-артистов» эмигрировало, в частности в США, и основной массив развития движения сконцентрировался в работах Э. Булатова, Д. Пригова, творчестве скульптора Б. Орлова, художника Р. Лебедева, акциях группы «Гнездо» и объединения «Мухоморы». Московские деятели по-прежнему находились внутри «законсервированного» государством «пространства» и переживали одни из самых рудных годов своей жизни, художники начали преодолевать тему злободневности и стали осваивать «символико-философские измерения в интерпретации идеологических «канонов»» [10]. Ирония, как важный элемент в творчестве соц-артистов, модифицировалась в более серьезный и драматичный предмет.

Также в рамках группы соц-артистов интересным феноменом стала сопричастность некоторых деятелей с методикой концептуализма. Примерами могут послужить, ранее упомянутые, группы «Гнездо» и «Мухоморы», демонстрирующие в большей степени отношение к советскому концептуализму, но в то же время пересекающиеся и с соц-артом «ироничной идеологизированностью некоторых своих акций. Однако направление их творчества слишком узкое, так как социальность всегда посредственным конструктом, а их творчество по-своему элитарно и интеллектуально. Подобно раннему соц-арту, здесь развиваются «травестийные» начала – различные игры и переодевания, маски, главное действие скрывается под внешней оболочкой. Художники продолжают рефлексировать на тему мифа о

«государстве равенства и благоденствия», «но демистификация, «раздевание» его происходит нарочито и беспристрастно» [10].

В связи с прихотлившими реформами в стране, с середины 80-х годов художники стали приобретать возможность свободно высказываться, однако свобода поставила под угрозу реальность содержательной установки соц-арта. Эти годы стали очень тяжелыми для всего неофициального искусства, которое больше не воспринималось как художественное сопротивление, а самому соц-арту была уготована судьба превращения в продукт массового производства в условиях нестабильных политических волнений. Исследователь Евгений Барабанов называет период с середины 80-х годов – «постсоц-артом» [2]. В это время фигурируют две сущности постсоц-арта: первая – его интерпретация, выполненная талантливыми художниками; вторая – в виде посредственного массового коммерческого продукта.

Первые картины Булатова в «соц-артовском» стиле относятся к 1972 году. В этот период с 1970 по 1980-е гг. соц-арт был в открытой конфронтации с «отсталым» советским искусством. В отличие от других соц-артистов, «Булатов не создавал «двойников», т.е. комических или издевательских версий советских мифов». По мнению М. Тупицыной, художник не обращался к деконструкции этой мифологии при помощи сопоставлений, и при этом Булатов сумел «выявить и наглядно продемонстрировать двойственность идеологического контекста посредством прямого повтора его стереотипов и общих мест». Уже в 90-е годы соц-артом занимаются художники, застрявшие в ностальгии по прошедшему времени, но Булатов не относится к этому числу, его работы вовсе не пронизаны романтизированными воспоминаниями об ушедшей эпохе.

Булатов «открещивается» от соц-арта, потому что, прежде всего, в основе него лежит ирония, которой, по словам художника, никогда не было в его творчестве. Как уже упоминалось ранее, что для Э. Булатова в своих работах было важно показать, что идеологически ограниченное пространство имеет предел, который он помогает зрителя преодолеть с помощью художественных методов. Можно сказать, что и Булатов, и «соц-артисты» работали над одним социальным материалом,

но расходились в задачах. Как бы политично не воспринимались некоторые из работ Булатова, он всегда преследовал иные цели, нежели художники «соц-артисты» [4].

Работы Булатова позднего советского периода хоть и принимают участие в экспозициях из-за своего социального подтекста, «но явно не укладываются в рамки этого «пост-поп» направления, построенного во многом на цитатах и языковом анализе» [7]. Основоположники соц-арта в 1970-х годах говорили о принадлежности Булатова к этому направлению с осторожностью, Дмитрий Пригов сказал: «Булатов был очень занят не игровыми проблемами. Он был озабочен судьбой нравственного начала в его столкновении с социальной реальностью. Соц-арт же полностью снимал какие-либо экзистенциальные проблемы» [6].

Соц-арт как постмодернистский художественный проект родился из сопротивления канонов соцреализма и модернизма. От западных принципов постмодернизма соц-арт отличался «другим отношением к формальным принципам и теоретическим установкам, сформулированным в первой половине XX века художниками, критиками, идеологами – как на Западе, так и в СССР» [9]. В странах, признавших институциональный статус модернизма, массовую культуру провозгласили китчем. «В советском союзе китч был официально культурой, а модернизм диссидентской практикой» [9]. По мнению Булатова, китч – это полуискусство, мир, пародирующий искусство. Эрик Булатов говорит о клишейных изречениях, которые печатались на продуктах массового производства, например, открытках («Люби меня как я тебя», «Привет из Крыма»). Поп-арт оказал сильное воздействие на поколение русских художников, стремившихся к созданию новых форм «выражения современной жизни за пределами социалистического реализма» [9]. Для себя Булатов выделил железнодорожный плакат, в котором фигурировали административные запрещающие слова: «стой», «опасно», «осторожно», которые художник позднее интегрировал в свои работы, подобно поп-артисту Эду Рушею, соединявшему текст и изображение «с совершенством, подобно глянцевым плакатам» [5]. Главная цель подобных «указов» состояла в том, чтобы они остались прочитанными и понятыми зрителем. Работа с «приказывающим» словом оказалась



безличной, однако в тот же момент она представляла из себя соединение чего-то фатального и низменного. По мнению Бертрана Лоркена, железнодорожные плакаты были обособлены от какого-либо авторства и существовали автономно. Переняв эту идею «работы без авторы», Булатов пишет свои автопортреты 1968 и 1973 годов. В начале Эрик Владимирович применял эстетическое клише, близкое к железнодорожным плакатам, – герой был совершенно безликим. Лоркен утверждает, что данный стиль отсылает к полотнам Рене Магритта. Полный овал лица накрывает шляпа, а в глубине пространства – наложенные друг на друга два лика художника, напоминающие маски. В «Автопортрете» 1973 года появляются атрибуты, получившие дальнейшее развитие в других работах. Булатов вводит текст – на заднем плане возникает надпись «нет входа». Лицо персонажа разделяет надвое линия горизонта, образующая в центре свечение. Лоркен считает, что этот прорыв для художника – символ единственной возможности попасть в пространство, куда «входа нет».

В конце исследования стоит подвести некие итоги по поводу принадлежности Эрика Булатова к данному направлению. Действительно некоторые характеристики соц-арта присутствуют в работах Булатова, начиная с 1970-х годов. Однако самое главное различие состоит в центральном элементе соц-арта – иронии, в работах Эрика Булатова она отсутствует. Художник работает с семиотикой языка соц-арта, однако его работы отличаются большей глубиной и трагичностью. Картины Булатова направлены на то, чтобы зритель смог осознать, что он может выйти за границы идеологического социального пространства и оказаться в «истинном» пространстве. Соц-арт не обладает подобными задачами, подобно поп-арту, соц-арт утверждает, что существует лишь одна реальность, в данном случае – идеологическая. Из этого суждения можно сделать вывод, что соц-арт и поп-арт противоречат философии художника.

### *Список литературы*

1. Андреева Е.Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века / Е.Ю. Андреева. – СПб., 2007.

2. Барабанов Е. Между временами / Е. Барабанов // Творчество. – 1989. – №8.
3. Булатов Э. Поверхность, пространство, свет / Э. Булатов // Горизонт. – Вологда, 2013.
4. Воробьева Е.В. Текст как основа художественного произведения в искусстве московского концептуализма / Е.В. Воробьева // Вестник Санкт-Петербургского государственного ун-та технологии и дизайна. – СПб., 2015. – №2.
5. Лоркен Б. Эрик Булатов. Генеалогия творчества / Б. Лоркен // Эрик Булатов: Вот. Сост. Н. Годзина и А. Харитоновна. Кат. выст. Государственная Третьяковская Галерея.
6. Мизиано В. Зона жизни. Беседа В. Мизиано с Б. Орловым, Р. Лебедевым, Л. Соковым, Д. Приговым / В. Мизиано // Искусство. – №2. – 2014.
7. Попов С. Эрик Булатов: картина после живописи / С. Попов. – М., 2017.
8. Тупицына М. Критическое оптическое: статьи о современном русском искусстве / М. Тупицына. – М., 1997.
9. Тупицына М. Эрик Булатов: картинка как проект / М. Тупицына М., 2014.
10. Холмогорова О.В. Соц-арт / О.В. Холмогорова. – М., 1994.
10. Эпштейн М. Постмодернизм в России / М. Эпштейн. – СПб., 2019.