

Русский поп-арт

Андрей Ерофеев

«В стране тотального дефицита и очередей поп-арта не может быть», – сказал советский авангардист Виталий Комар перед тем, как в 1972 году изобрел политизированную разновидность постмодернизма с остроумным названием «соц-арт». Ряд друзей и коллег знаменитого «соц-артиста» не поверили этому замечанию и постарались совместно выработать такие формы искусства, которые поэт Генрих Сапгир назвал «русским поп-артом». Сегодня, спустя тридцать пять лет, вопрос о русско-советском поп-арте так и остается открытым. Был или не был стиль поп-арт в России?

Сергей ШЕХОВЦОВ
Cinema. 2004
Инсталляция.
Поролон
500×300×150
Галерея Риджина

Sergei SHEKHOVTSOV
Cinema. 2004
Installation.
Porolon
500 by 300 by 150 cm
Ridzhina Gallery



Прежде, чем предложить ответы на этот вопрос, отметим бесспорный факт – сегодня в России поп-арт есть. Он широко разрабатывается в творчестве ряда выдающихся российских художников, за которыми стоят не только их младшие коллеги по цеху, но также дизайнеры, архитекторы, декораторы и модельеры, все, кто заимствует и адаптирует художественные идеи для разных видов прикладных искусств и ремесел. Поп-арт поддерживается все возрастающим числом коллекционеров и просто любителей новых форм эстетики. Поэтому можно утверждать: поп-арт не только существует, он сейчас в моде.

За прошедшие десятилетия со времени формирования стиля проявились и уточнились его идеология. Во-первых, поп-арт массовое всегда предпочитает единичному. Это – его главная, родовая черта. Он устремлен к «публичности» и всеобщности. Само название стиля – «поп» как сокращение от слова «популярное», то есть «присущее всем», – свидетельствует об этих приоритетах. Поп-арт ориентирован на «выбор народа», на массовый вкус населения (во всех сферах,

кроме самого искусства), на растиражированные огромными партиями предметы и образы. Художники поп-арта любят именно самый ходовой, наиболее востребованный продукт. Они его ставят на котурны, вносят в музеи, превращают в памятники. И напротив, поп-арт не терпит эксклюзивности, единичных, уникальных, штучных вещей, дорогих раритетов, ибо этот стиль вообще направлен против любой кастовости, как элитной, так и богемной. Поп-арт игнорирует субкультурные среды, местные и локальные традиции. Его не увлекают специфические особенности «духа» или «гения» какого-либо исторического места. Он не предрасположен ни к одной из классовых, возрастных или конфессиональных групп населения. Как любой эпохальный стиль, поп-арт воспринимает себя искусством глобальных, самых общих проблем современной цивилизации.

Он индифферентен к власти и вообще отрицает формулу культуры в виде противостояния двух лагерей – официоза и нонконформистов. Ведь согласно этому ментальному стереотипу, искусство рождается в схватке гладиаторов интеллектуального андерграунда с буйволами официозных «изящных искусств». Население в этом турнире не участвует, а довольствуется пассивной ролью зрителей. Однако схватка затянулась, борцы выдохлись и зрители, заскучав, покинули трибуны. Пошли развлекаться в Диснейленд или ВВЦ. Поп-арт ушел вместе с ними.

Второе важное предпочтение поп-арта – любовь ко всему «низкому», «уличному», банальному и бросовому, в том числе и к вещам, относящимся к сфере «материально-телесного низа». Поп-арт оперирует явлениями, которые отвергаются хорошим вкусом в качестве «низкопробных» вещей, «нелитературных» выражений или «антихудожественных» образов. Он устремлен к тому, что еще не нормировано, не санкционировано, не освоено «высокой» культурой: газетные образы, телевизионные клипы, рекламные имиджи, машинная печать этикеток и наклеек, пиктограммы, указатели и прочие бесчисленные изображения, повсеместно присутствующие в современном городе. Все эти разношерстные предметы ценны для художников поп-арта одним общим свойством. Они являются носителями общепоп-

Владислав МАМЫШЕВ-МОНРО
Монро-Уорхол-Монро.
2005
Цветная фотопечать на холсте
Общество коллекционеров современного искусства

Vladislav MAMYSHEV
(MONRO)
Monro-Warhol-Monro. 2005
Colour print on canvas.
Society of Modern Art Collectors



нятных и общепринятых знаковых систем, позволяющих установить коммуникацию практически с каждым членом общества. Как в свое время Федор Достоевский, сделавший бульварный роман литературной нормой, или Михаил Ларионов, представивший вывеску образцом современной живописи, поп-арт устанавливает принципы нового искусства по законам языков массовых коммуникаций. И напротив, все те языковые формы и риторические фигуры, которые возносятся над бытовым горизонтом и являются воплощением изящества и тонкого вкуса, поп-артом решительно отвергаются вне зависимости от того, кто ими пользуется – президент академии или «подпольный» модернист.

Третья существенная особенность стиля поп-арт состоит в том, что для него не существует никакой иной реальности, кроме мира бытовых вещей и картин. Когда художник поп-арта рисует портрет или пейзаж, то он изображает не живую натуру, а кем-то уже созданное изображение (рекламное, газетное, телевизионное, афишу, плакат и т.п.) Поп-арт любит менять масштабы, кадрировать, упрощать, «оживлять» образ. Тем не менее художник поп-арта всегда помнит, что копируемый образ есть всего лишь рисунок (или набор точек на телеэкране), а потому не забывает подчеркнуть составляющий его растр, пиксели, линии и потеки типографской краски. Поп-арт копирует изобразительные языки. Но и самого себя он также воспринимает именно языком, а не речью, не авторским высказыванием художника. В произведении поп-арта не слышен голос автора, и (в идеале) не угадывается его личность, душа, характер. Это не значит, что поп-арт пуст, холоден и бесчеловечен. Напротив, он умеет с помощью элементарных, расхожих знаков построить разные по смыслу и эмоциональной палитре образы, повествующие о любви, смерти, одиночестве, славе. Тяга к передаче пограничных человеческих состояний не удивительна. Ведь поп-арт родился и развивался почти одновременно не только со структурализмом и семиотикой, но и с экзистенциализмом.

Мог ли возникнуть поп-арт в советском обществе, где не существовало супермаркетов, рекламной индустрии, развитой сферы бульварной иллюстрированной прессы, комиксов и т.п.? Действительно, в скудном быте тех лет визуальная информация не отличалась большим разнообразием, но она все-таки была, так же как и «низовые» языки, и знаковые, заряженные богатыми метафорическими возможностями, бытовые вещи. Нарисованные на жести железнодорожные плакаты, пожарные стенды, указатели дорожного движения, конфетные обертки, графика папиросных пачек с горнопелажными мотивами – вся эта незамысловатая оформительская продукция на рубеже 1960-1970-х годов вдруг наводнила кар-



тины-ассамбляжи наших авангардистов. Прямым влиянием идей американского искусства вряд ли можно объяснить этот поворот к объекту и знаку.

Вероятно, в отечественном искусстве середины 1960-х годов сложилась такая же кризисная ситуация, как и в американском авангарде конца 1950-х. Искусство тогда утратило потребность структурировать и эстетически переосмыслить бытовой контекст современной жизни. Оно превратилось в практику фиксации личных невротозов и фантазмов художника. Таков в Америке абстрактный экспрессионизм, игнорирующий какую-либо связь внутренних переживаний художника с окружающим миром «чистогана» и массовой культуры голливудского типа. В СССР аналогичный аутизм – уход в себя, в про-

Александр КОСОЛАПОВ
Щеколда. 1972
(авторский повтор 2000)
Дерево. 97,5×52,5×31
Государственная
Третьяковская галерея

Alexander KOSOLAPOV
Latch. 1972
(author's copy 2000)
Wood. 97,5 by 52,5
by 31cm
State Tretyakov Gallery

шное далеких исторических культур, во вневременные метафизические медитации – расцвел в творчестве художников-нонконформистов и лег отраженным светом на сновиденческие безлюдные пейзажи живописцев либерального крыла Союза художников. При всем различии культурная ситуация в США и СССР типологически была сходной. Художники отвергали современное им общество даже больше, чем оно не принимало их. Они в буквальном смысле ненавидели эстетические аспекты окружения, презирали и стыдились их, а потому выстраивали свое искусство по принципу радикальной оппозиции. Важно подчеркнуть, что это было не (или не только) политическое неприятие режима, но эстетическое отторжение условий быта и форм коммуника-

Andrei Erofeev

“A country with a total shortage of goods and endless queues can't have pop-art,” the Soviet avant-gardist Vitaly Komar had said before he invented, in 1972, a politicized version of post-modernism wittily called “soc-art” (also known as “sots-art”). Some of the prominent “soc-artists” friends and colleagues did not believe his statement and made joint efforts to develop the artistic forms that the poet Genrikh Saggir called “Russian pop-art”. Today, 35 years later, the question of Russian and Soviet pop-art remains open - did Russia have a pop-art style or not?



Before any attempt is made to answer this question, the undeniable fact that Russia does have pop-art today should be emphasized. It has been widely elaborated in the work of several prominent Russian artists who have younger colleagues following in their footsteps – as well as in that of art designers, architects, decorators and fashion designers and all those who adopt and adapt their creative ideas for use in commercial and practical art forms. Pop-art is supported by an increasing number of collectors and anyone interested in new aesthetic forms. This is why it can be maintained that pop-art does not simply exist – it is fashionable today.

Over the decades after the formation of the style, its ideology became more clear and precise. First and foremost, pop-art always prefers mass phenomena to the unique – that is its principal, generic feature. It aspires to the “public” and the universal. The term designating the style – “pop”, a short form of “popular”, that is “belonging to the people” – attests to such priorities. Pop-art is oriented towards “the people’s choice”, the mass taste shared by the population (in all domains, art itself excepted), and objects and images replicated in numerous copies. Pop-artists are fond of the most marketable and popular articles. They place them in museums, turn them into monuments.

On the other hand, pop-art hates exclusiveness, it hates single, unique pieces, exclusive or expensive rarities, for the style is against any sense of traditional caste, whether elitist or Bohemian. Pop-art disregards subcultural milieus and local traditions; the peculiarities of the “spirit” or “genius” of a particular historical locus have no appeal. It is not predisposed in favour of any class, age or confession and their corresponding groups of the population. Like any other global style, pop-art perceives itself as the art of the global, universal problems of modern civilization.

Pop-art is indifferent to power and neglects the formula of culture as an opposition between an official camp and non-conformism. According to this mental stereotype, art is born in a conflict between the fighters of an intellectual underground with the mastodons of the official “fine arts”. The wider population does not take part in such a tournament, remaining content with the role of passive spectator. But when the encounter becomes drawn out to a great length, and the fighters tire, the bored spectators leave the

stands and go to enjoy themselves in Disneyland or the Exhibition of the Achievements of People’s Economy (VDNKh). Pop-art departs with them too.

Another important preference of pop-art is its love for every kind of culture considered “low”, “street”, or trivial and worthless, including the sphere of what Mikhail Bakhtin called “the material bodily lower stratum”. Pop-art works with the phenomena rejected by good taste as “inferior” things, “unliterary” speech and “anti-aesthetic” images. It strives towards everything that is unstandardized, not approved, not assimilated by “higher” culture: newspaper images, advertising videos, taglines, labels, pictograms, guide signs and countless other images from the modern urban context. To pop-artists, all these incoherent objects are valuable for one common quality: they are vehicles of comprehensible and commonly accepted sign systems which allow the artist to communicate with almost every member of society. Just as Fedor Dostoevsky who, in his time, made a literary norm of the cheap novel, or Mikhail Larionov who presented the signboard as a model for modern painting, pop-art establishes the principles of new art in conformity with the law of mass communication idioms. At the same time, all the language forms and figures of speech which are exalted above the horizon of everyday life and referred to as embodying elegance and discriminating taste, are demonstratively rejected by pop-art, irregardless of who is exploiting them – whether the president of an Academy, or an “underground” modernist.

The third characteristic feature of pop-art is that it deals only with the reality of a world of common, everyday things and images. When the pop-artist paints a portrait or a landscape, what he paints is not “la nature vivante”, but rather an already existing image – an advertisement, a newspaper photograph, a television image, a theatre playbill or a poster. Pop-art likes changing the scale, framing, simplifying, and “animating” the image. Nevertheless the pop-artist always remembers that the image he wants to copy is just a picture (or a set of dots on the screen), and always emphasizes the definition, pixels, lines and stains of printer’s ink. Pop-art imitates figurative languages, but its self-perception is also that of a language – rather than of an authorial, individual speech and utterance. In the work of pop-art the author’s voice should not be heard, and (ideally) his personality, soul and character cannot be revealed. This does not mean that pop-art is empty, cold and inhuman. Just the opposite, it can use banal, popular signs to build different images, varying in terms of their

Михаил РОГИНСКИЙ
Дверь. 1965
Дерево, масло,
дверная ручка.
160×70×10
Музей «Другое искусство»

Mikhail ROGINSKY
Door. 1965
Wood, oil, handle.
160 by 70 by 10 cm
“Drugoye Iskusstvo”
 (“Other Art”) Museum



Игорь ШЕЛКОВСКИЙ
Пакет молока. 2005
Картон, акрил
Собственность автора

Igor SHELKOVSKY
A Packet of Milk. 2005
Acrylic on cardboard,
Property of the artist

Александр КОСОЛАПОВ
Кутальщица. 1974
(авторский повтор
1995)
Дерево, гипс, масло

Alexander KOSOLAPOV
Bathing woman. 1974
(Author's copy 1995)
Wood, plaster, oil

Михаил РОШАЛЬ
Хэй, Энди! 1975
Холст, масло
Собственность автора

Mikhail ROSHAL
Hi, Andy! 1975
Oil on canvas
Property of the artist

Леонид СОКОВ
Мишка косопалый
1978. (Из
инсталляции
«Дефицитные
продукты»
для столовой завода
«Динамо». Авторский
повтор 2005)
Фонд «Новый»

Leonid SOKOV
Bear. 1978
(Part of the installation
"Scarce Goods" for
a canteen at DINAMO
factory. Author's copy
2005).
"Novy" ("New")
Foundation



Иван ЧУЙКОВ
Происшествие на
дороге. 1982 (2005)
Оргалит, эмаль
Собственность автора

Иван ЧУЙКОВ
Accident. 1982
(copy, 2005).
Hardboard, enamel,
Property of the artist



Авдей ТЕР-ОГАНЬЯН
Энди Уорхол.
Campbells soup. 1990
Из серии «Картинки
для музея»
Холст, масло
Общество коллекционеров
современного искусства

Avdei TER-OGANIAN
Andy Warhol.
Campbells soup. 1990
From a series "Музейные
Картинки"
Oil on canvas
Society of Modern Art
Collectors.

Илья КАБАКОВ
Автомат
и цыплята. 1966
Фанера, гуашь, холст,
гипс. 100x100x50
Государственная
Третьяковская галерея

Ilya KABAKOV
Machine-gun
and chickens. 1966
Hardboard, gouache,
canvas, plaster.
100 by 100 by 50cm
Tretyakov Gallery



Иван ЧУЙКОВ
Происшествие на
дороге. 1982 (2005)
Оргалит, эмаль
Собственность автора

Ivan CHUIKOV
Accident. 1982
(copy, 2005).
Hardboard, enamel,
Property of the artist

Railroad posters painted on tin plates, fire-drill stands, direction signs, sweet wrappers, packets of cigarettes with their mountain scenes – in the late 1960s and early 1970s all these samples of miserable typographic design suddenly invaded the "assemblage" pictures of Russian avant-garde artists. It is difficult to explain this twist toward object and sign through any direct influence of American art.

Apparently, in the mid-1960s Russian art experienced the same kind of crisis as the American avant-garde of the late 1950s, as art's necessity to structure and re-shape aesthetically the actual context of contemporary life was lost. Art became the practice of fixation of the artist's neuroses and personal phantasms. Such was the situation of abstract expressionism in the USA, with its refusal to find any connection between the artist's emotional experience and the outer world of "profit" and Hollywood-style mass culture. In the USSR, the same kind of autism and escapism, with the artist's flight to cultures of the past or atemporal metaphysical meditations, flowered in the work of non-conformist figures and was even reflected in the dream-like deserted landscapes of painters who represented the liberal wing in the Artists' Union.

Despite the difference between the USSR and the USA their cultural situations were similar – the artists rejected modern soci-

ety even more than that society rejected them. They literally hated the aesthetic aspects of the environment, despising and feeling ashamed of them, and therefore constructed their art on the principle of radical opposition. It should be pointed out that the feeling was not (or not only) one of political aversion to the regime, but rather aesthetic disgust at the conditions of life and forms of communication with their fellow countrymen. As a result, the avant-garde began to deteriorate, eventually degrading into a "drawing-room" mannerism characterised by self-contained narcissism. Only a few brave figures revolted against this degradation of art.

The circle of rebels in New York who turned against the "respectability" of abstract expressionism consisted of five members – Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Tom Wesselman, James Rosenquist and Claes Oldenburg; later their circle would widen, but not to any considerable extent. Very few artists in Paris and Rome decided to adopt the ideological principles of pop-art and break away from their existing "lofty" style. It is thus not surprising that the circle of revolutionaries and opponents of "metaphysical" art in Moscow in the mid-1960s was also narrow – defined principally by Mikhail Roginsky, Mikhail Chernyshov and Boris Turetsky. With the arrival of a younger generation of artists in the 1970s the

ции с согражданами. В результате авангардное искусство начало вырождаться в салонный маньеризм самодостаточного, самовлюбленного творчества. Бунт против этой деградации искусства подняли лишь отдельные смельчаки.

В Нью-Йорке в круг бунтарей, замахнувшихся на «почтенный» абстрактный экспрессионизм, вошли пятеро (Энди Уорхол, Рой Лихтенштейн, Том Весселманн, Джеймс Розенквист и Клас Ольденбург). Затем эта группа расширилась, но совсем немного. В Париже и Риме также отмечено весьма ограниченное число художников, решившихся перейти на идеологические позиции поп-арта и порвать с «высоким» искусством. Поэтому не удивительно, что и в Москве середины 1960-х годов кружок революционеров и борцов с «метафизическим» искусством был крайне узок (Михаил Рогинский, Михаил Чернышов и Борис Турецкий). С приходом в искусство молодого поколения 1970-х движение местного поп-арта расширилось до десяти художников и скульпторов (Александр Косолапов, Леонид Соков, Игорь Шелковский, Ростислав Лебедев, Дмитрий Пригов, Иван Чуйков, Александр Юликов), объединенных в несколько сотрудничающих групп. Как это принято в поп-арте, каждый из этих художников нашел свой вариант знака и объекта, свой узнаваемый брэнд, и на протяжении нескольких лет разрабатывал его, растражировав во множестве произведений.

Как же получилось, что спустя всего 10-15 лет, когда появились первые публикации, критические и исторические тексты о новом, «постметафизическом» этапе советского авангарда, словосочетание «русский поп-арт» полностью выпало из употребления и заменилось терминами «соц-арт» и «московский концептуализм»? Для многих художников – зачинателей русского поп-арта, а также их коллег и последователей поп-артистские поиски начала 1970-х годов сыграли роль стартовой площадки, оттолкнувшись от которой они катапультировались в ряды последующих художественных движений. Эволюционное скольжение сквозь разные стилистические потоки без долговременного пребывания в каждом из них вообще характерно для русского искусства, вынужденного в рамках почти каждого следующего поколения осваивать слишком объемный и разнообразный опыт иностранного искусства, а также стараться выработать свои национальные версии стилей. Подобная ситуация напоминает обучение экспромтом, которое завершается не работой по специальности, а переходом в другой вуз ускоренного обучения. Кроме того, многие художники, начавшие работать в поп-артовском ключе, уже в середине 1970-х годов эмигрировали на Запад, где обратились по преимуществу к соц-артовской, узнаваемой советской стилистике. Наконец, рус-



ский поп-арт не получил в свое время никакой выставочно-критической поддержки, не был должным образом объявлен, позиционирован среди родственных движений, поддержан закупками и заказами. В итоге вплоть до конца 1980-х годов поп-артовские поиски предшествующего десятилетия были совершенно забыты. А те немногие, кто помнил и хранил этот круг произведений, считали русский поп-арт не получившим продолжение эпизодом, курьезом и не более.

Тем временем в Россию вернулся капитализм, который в мгновение ока построил и общество потребления, и индустрию массовых маркетинговых зрелищ, а современных художников призвал к усвоению международного опыта неопоп-арта. В этой ситуации творческие поиски тридцатилетней давности оказались вдруг традицией, получающей свое продолжение, бесценным подспорьем для сегодняшней художественной работы.

Спонсоры проекта
Компания «Стройтекс»
Генеральная Энергетическая Топливная Компания
Посольство США в Москве

Организаторы выставки
Государственная Третьяковская галерея
Генеральный директор
Валентин Родионов
при участии
Музея «Другое искусство»
(коллекция Л.Талочкина) в РГГУ
(Russian State Humanitarian University),
Фонда культуры «Екатерина»
Фонда «Новый»

movement of local pop-art expanded, amounting to ten painters and sculptors – now including also Alexander Kosolapov, Leonid Sokov, Igor Shelkovsky, Rostislav Lebedev, Dmitry Prigov, Ivan Chuykov, and Alexander Yulikov – organized in several cooperative groups. As is usual in pop-art, each of the artists found his variant of sign and object, his own recognizable brand, and developed it for several years, multiplying it in numerous works.

How did it happen then that only ten or 15 years later, when the first critical and historical publications on the new, “post-metaphysical” stage of the Soviet avant-garde began to appear, that the term “Russian pop-art” fell into disuse, being substituted by “soc-art” and “Moscow conceptualism”? For many originators of Russian pop-art, as well as their colleagues and followers, the pop-art experiments of the early 1970s were a launching platform from which they catapulted themselves into later artistic movements. Evolutionary progress through different stylistic streams is typical for Russian art in general: almost each generation of Russian artists has had to assimilate the voluminous and various experience of Western art, trying at the same time to elaborate national versions of the styles concerned. This situation resembles an intensive course one which concludes with a transfer to yet another institution of intense training, instead of to a professional job.

Moreover, many artists who started working in the pop-art manner emigrated to the West as early as the mid-1970s, where they chiefly exploited the recognizably Soviet “soc-art” style. Finally, Russian pop-art was not supported by exhibitions and criticism; it was not properly announced and positioned alongside allied movements, and nor was it supported by purchases and orders. As a result, the pop-art experiments of the 1970s were completely forgotten until the end of the 1980s. The few people who remembered and preserved those works considered Russian pop-art an episode without any continuation, little more than a curious incident.

By then capitalism had returned to Russia and, in the blink of an eye, built a consumer society and an industry of mass-market entertainment; the process demanded that modern artists acquaint themselves with the international experience of neo-pop-art. In such a situation, the artistic experiments of more than 30 years ago suddenly became part of a tradition which received a continuation, and a vital support for today's creative work.

Sponsors of the Project:
“Stroitek” Co., General Power & Fuel Co.,
the Embassy of the USA in Moscow

The Exhibition was organized by:
The Tretyakov Gallery
Valentin Rodionov,
Director of the Tretyakov Gallery
with the participation of the “Drugoe
Iskusstvo” (“Other Art”) Museum
(L.Talochkin Collection) in the RGGU
(Russian State Humanitarian University),
the “Ekaterina” Cultural Foundation,
and the “Novyi” (“New”) Foundation

Сергей ШУТОВ
«Небо... Небо...», 2003
Инсталляция.
Фрагмент.
Холст, масло. 200x150
Собственность автора

Sergei SHUTOV
Sky... Sky... 2003
Installation, detail.
Oil on canvas
200 by 150 cm
Property of the artist

Василий ЦАГОЛОВ
Из серии
«Блуждающее
поле», 2004
Холст, масло. 140x168
Галерея М.Гельмана

Vasily TSAGOLOV
From the series
“Wandering Field”.
2004
Oil on canvas.
140 by 168 cm
Marat Gelman Gallery

Владимир
ЯНКИЛЕВСКИЙ
Торс женщины. 1965
Фанера, масло,
смешанная техника.
153,5x99
Коллекция Екатерины
и Владимира Семенихиных

Vladimir YANKILEVSKY
Female Torsa. 1965
Hardboard, oil, mixed
media. 153,5 by 99 cm
The Ekaterina &
Vladimir Semenkikh
collection

Олег КУЛИК
Оранжевая
пара. 1995
Инсталляция. Стекло,
металл, цветы.
400x250x600
Собственность автора

Oleg KULIK
Greenhouse
Couple. 1995
Installation. Glass,
metalworks, flowers.
400 by 250 by 600 cm
Property of the artist

