

МЫСЛИТЬ СВЕТ: ТВОРЧЕСТВО ЭРИКА БУЛАТОВА*

Корнелия Ичин

Белградский университет,
Белград, Сербия

Thoughts of Light: Erik Bulatov's Creative Work

Kornelija Ičin

University of Belgrade,
Belgrade, Serbia

This article discusses the question of white, light, and the limit of a painting in the creative work of the contemporary artist Erik Bulatov. The author shows how, based on theoretical and practical knowledge of Malevich's and Favorsky's painting, Bulatov creates in his canvases a unique space of painting that extends in both directions from its surface, i. e. towards the viewer, and into the depths. To achieve this, Bulatov used words addressed to the viewer that were simultaneously placed between the viewer and the painting ('Glory to the CPSU', 'Danger', 'Do not lean'), thus freeing up the space of the painting itself. This leads to a break with the boundaries of social space, which is achieved with the help of the poet Vsevolod Nekrasov's words "I walk", "I live and see", "Freedom exists". In his work on the structuring of pictorial space, Bulatov draws on P. Florensky's textbook provisions on linear and inverted perspective (in *Iconostasis*) and the narrowness of the Universe and the openness of the Empyrean (in *Imaginaries in Geometry*), as well as Malevich's supremacist manifestos, which called for the painting to be freed from the frame and, at the same time, from the materiality of the consumerist attitude towards painting. In this regard, Bulatov developed a theory of two types of light in his paintings: the light of the surface of the painting (illumination of this surface by the light of the space surrounding the painting, i. e. lamps, windows, etc.) and the light from within the painting, i. e. the light of space, which is actually white light, i. e. the light of absolute infinity.

Keywords: 20th–21st-century fine art, Erik Bulatov, space of a painting, light, Favorsky, Florensky, Malevich

* *Citation:* Ičin, K. (2024). Thoughts of Light: Erik Bulatov's Creative Work. In *Quaestio Rossica*. Vol. 12, № 2. P. 449–460. DOI 10.15826/qr.2024.2.888.

Цитирование: Ičin K. Thoughts of Light: Erik Bulatov's Creative Work // *Quaestio Rossica*. 2024. Vol. 12, № 2. P. 449–460. DOI 10.15826/qr.2024.2.888 / Ичин К. Мыслить свет: творчество Эрика Булатова // *Quaestio Rossica*. 2024. Т. 12, № 2. С. 449–460. DOI 10.15826/qr.2024.2.888.

Статья посвящена вопросу белого, света и предела картины в творчестве современного художника Эрика Булатова. Автор стремится показать, как Булатов исходя из теоретических и практических знаний о картине Малевича и Фаворского создает на своих холстах пространство картины, развивающееся в обе стороны от ее поверхности: и к зрителю, и в глубину. Для этого он использует слово, адресованное зрителю и условно находящееся между зрителем и картиной («Слава КПСС», «Опасно», «Не прислоняться»), за счет чего освобождается пространство самой картины. В нем совершается прорыв за пределы социального пространства, который осуществляется с помощью слов поэта Всеволода Некрасова: «Иду», «Живу, вижу», «Свобода есть». Работая над структурированием пространства картины, Булатов также опирается на хрестоматийные положения П. Флоренского о линейной и обратной перспективе («Иконостас»), о замкнутости Вселенной и открытости эмпирии («Мнимости в геометрии»), а также на супрематические манифесты Малевича, требовавшие освободить картину от рамы, то есть от вещности, зависящей от потребительского отношения к живописи. В связи с этим Булатов разрабатывает теорию двух видов света: света поверхности картины (освещенности этой поверхности светом окружающего картину пространства – лампы, окна и т. д.) и света из глубины картины – света пространства, который и есть белый свет, то есть свет абсолютной бесконечности.

Ключевые слова: изобразительное искусство XX–XXI в., Эрик Булатов, пространство картины, свет, В. Фаворский, П. Флоренский, К. Малевич

Эрик Булатов (род. 1933, Свердловск), неоднократно называвший своим учителем Владимира Фаворского, также много раз упоминал имена Казимира Малевича, на супрематизм которого был ориентирован весь московский концептуализм, и Всеволода Некрасова, стихи которого находили свое пространственное воплощение в картинах художника. Все они пытались разрешить вопрос предела картины (а заодно и картины мира), ее плоскости и пространства, устремленности за горизонт, к бесконечности и свету. Об этих задачах говорит Булатов в статье «Поверхность – пространство – свет», называя поверхность картины миром в профиль, а пространство картины – миром анфас, который есть «стремление за его пределы, направление пути» [Булатов, 2013с, с. 39].

Данная проблематика, осознанная в юношеские годы благодаря разговорам с В. Фаворским, когда картина представлялась ему не только как плоскость, но и как пространство со всеми присущими ему элементами («она имеет центр, периферию, край, располагающие разной по характеру и по количеству энергией, у нее есть свой горизонт и две диагонали»), оказалась существенной для творчества Булатова [Булатов, 2013d, с. 240]. В статье «О картине и о себе» художник писал, что Фаворский «сумел теоретически артикулировать, классифицировать опыт мирового искусства в построении пространства на плоскости» и что на основании этих представлений Фаворского он пытался создать

пространство картины, которое «развивалось бы в обе стороны от поверхности: и к зрителю, и в глубину картины» [Булатов, 2013е, с. 65].

Это двойственное направление пространства картины Булатов разрешал с помощью слова, адресованного зрителю и находившегося «между картиной и зрителем», что давало ему «естественную возможность владеть пространством», как, например, в картине «Слава КПСС»; Булатов определял данную картину как полноту пространственных возможностей: буквы – это «картина-рельеф» (образ социального пространства), небо – это «картина-окно» (пространство по ту сторону социальной границы), поверхность – это «граница между ними» (граница социального пространства) [Булатов, 2013е, с. 65, 67] (ил. 1 на цв. вклейке).

Свои взгляды Фаворский сформулировал в тексте «Об изобразительной плоскости как основе изображения», определив два вида изображения, плоскостное и пространственное, как борьбу, в которой изображение своей пространственностью и глубиной преодолевает «массивность изобразительной поверхности» в ее центре, тогда как массивность поверхности побеждает на краях, где изображение становится более плоскостным и «глубина как бы совсем гаснет» [Фаворский, 1986b, с. 86]. Пластически смысл своих слов Фаворский объясняет ролью рамы:

Рама, ограничивая изображение, усугубляет внутрь пространственную глубину и создает как бы замкнутый мир, а наружу делает изображение вещью, предметом другого пространства, в станковой картине – предметом интерьера, можно сказать, мебелью, живущей наряду со стульями, столами и тому подобное [Фаворский, 1986b, с. 86].

Борьба против использования рамы лежала в основе требования «беспредметников» освободить картину от вещности, отражавшей потребительское отношение к живописи. В данном контексте вспоминаются работы К. Малевича на выставке «0,10» (1915), когда развешенные на стенах супрематические холсты призывали зрителя отрешиться от привычного восприятия картины и проникнуть в бесконечный мир космических эйдосов, поддерживаемых отсутствием рамы и логики земного притяжения, с четким определением верха и низа. Воспроизведением состояния невесомости в своих холстах Малевич рассчитывал на безоговорочное, моментальное погружение зрителя в пространство картины и за ее пределы – в пространство Вселенной.

Размышляя о пространственном изображении, Фаворский, видимо, опирался на известные работы Павла Флоренского «Иконостас» (1918) и «Мнимости в геометрии» (1922). Напомним, что Флоренский по приглашению Фаворского преподавал теорию искусства в ВХУТЕМАСе в 1921–1924 гг.; к тому же художник в 1922 г. оформил книгу философа «Мнимости в геометрии», а Флоренский, в свою очередь, написал в виде приложения к книге статью «Пояснение к обложке». Идеи Флоренского об иконостасе как границе между двумя мирами (видимым и невиди-

мым), о линейной и обратной перспективе¹, об иконописи как «наглядном явлении метафизической сути ею изображаемого» [Флоренский, 1996а, с. 484], несомненно, повлияли на мировоззрение Фаворского, воспринимавшего себя как метафизика² и утверждавшего философское обоснование картины³. С другой стороны, «Мнимости в геометрии» Флоренского предлагали с помощью точных наук раскрыть философскую необходимость мироздания в ключе тех же положительной и отрицательной сторон картины мира. Так, Флоренский рассматривал любую плоскость как имеющую положительную и отрицательную стороны, причем отрицательная относилась к области мнимых величин; переводя эти идеи на картину мироздания, Флоренский утверждал, что теория относительности возвращала к птолемеевой картине мира, где центральное место отводилось человеку, и что можно было бы построить модель замкнутой ограниченной Вселенной, у которой мнимым пространством выступали бы идеальные сущности Платона, то есть за пределами конечной Вселенной находился бы Эмпирей. В качестве примера он приводил движение Данте и Вергилия в «Божественной комедии» Данте, в котором поэт предвосхитил неевклидову геометрию⁴.

Булатов усвоил урок Фаворского, а вместе с ним и Флоренского. В своих работах он экспериментировал с пространством картины и изображением, вводя в качестве изображения слово. Слово, включенное в пространство картины, является главным героем, оно делает зрителя, как говорит Булатов в заметке «Точка» в рамках своего эссе «Вот», «не посторонним наблюдателем, а непосредственным участником происходящего в картине», ибо произносимое слово – это и есть автор или зритель [Булатов, 2013а, с. 123]. Этим Булатов создавал, выражаясь словами Малевича, своеобразную «икону своего времени»⁵,

¹ П. Флоренский открыл в пространственной перспективе средневекового образа смысл обратной перспективы, подразумевающей синтез разных точек зрения (во времени и пространстве), исходящий из вездесущности Бога, о чем он писал в «Иконостасе» («икона всегда сознается как некоторый факт Божественной действительности»; «в основе ее непременно лежит *подлинное* восприятие потустороннего, *подлинный* духовный опыт» [Флоренский, 1996а, с. 450], и отдельно – в «Обратной перспективе» [Флоренский, 2000, с. 46–101]. О генеалогии понятия «обратная перспектива», восходящего к Д. Айналову, который первым использовал его в своей диссертации «Эллинистические основы византийского искусства» (СПб., 1900), см.: [Тарасов, с. 26–57].

² В тексте «О В. А. Фаворском» Э. Булатов воспроизводит со слов Ангелы Фальк разговор между Фаворским и Фальком о тональностях, о черной и белой основе гармонии, в котором Фаворский определяет себя как метафизика, а Фальк себя – как диалектика [Булатов, 2013d, с. 245].

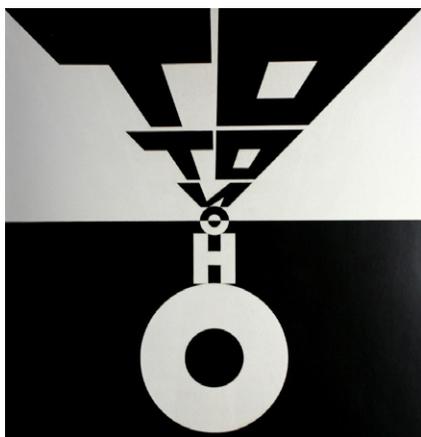
³ Булатов писал о Фаворском как о настоящем философе, занимавшемся философией искусства (на философском факультете в Гейдельберге он посещал лекции по этому предмету), где философия и искусство рассматривали себя в зеркале друг друга; его высказывания, что «картина существует еще до того, как на ней что-либо изображено», и что ее природа двойная – плоскостная и пространственная [цит. по: Булатов, 2013d, с. 239, 240], стали для Булатова главной опорой в его творческих поисках.

⁴ См. об этом: [Флоренский, 1922, с. 44–53].

⁵ Защищая идеи супрематизма, Малевич в письме А. Бенуа в 1916 г. пишет: «У меня – одна голая, без рамы (как карман) икона моего времени, и трудно бороться. Но счастье быть не похожим на вас дает силы идти все дальше и дальше в пустыню. Ибо там только преображение» [Письмо К. Малевича к А. Бенуа, с. 85].

по-своему осмыслял предложенное Флоренским в «Иконостасе» понимание иконы и слова как одного философского целого («иконопись есть метафизика, как и метафизика – своего рода иконопись слова»), так как и метафизика, и иконопись, согласно Флоренскому, знают, что «все есть воплощенный смысл и осмысленная наглядность», вследствие чего «христианский метафизик никогда не утратит конкретности, и, следовательно, всегда ему будет преподноситься иконопись, а иконописец, опираясь на то же явление, не даст голой техники, лишенной метафизического смысла» [Флоренский, 1996а, с. 515, 516]. Таким образом, работа над изображением слов в картинах Булатова, особенно в его черно-белых работах («То-то и оно», «Черный вечер, белый снег», «Вот», «Хотелось засветло, ну, не успелось», «Откуда я знаю, куда», «Ночь – день»), основывалась как на философских положениях Флоренского, так и на размышлениях Фаворского о цвете (белом) и букве (черном силуэте) (ил. 1–3).

Для Фаворского, занимавшегося книжной графикой, шрифт приобретал особое значение, поскольку «моделировка черного» ставила «букву в определенное отношение к белому», тогда как буква моделировала



1. Э. В. Булатов. То-то и оно. 2001.
Собрание Е. и В. Семенихиных
E. V. Bulatov. That's the thing. 2001.
Collection of E. and V. Semnikhin



2. Э. В. Булатов. Хотелось засветло, ну, не успелось. 2002 г. Коллекция Н. Годзиной
E. V. Bulatov. I wanted to manage before dark, but I didn't have time. 2002. Collection of N. Godzina

3. Э. В. Булатов. Откуда я знаю, куда. 2009 г. Коллекция Н. Годзиной
E. V. Bulatov. How do I know where. 2009.
Collection of N. Godzina



«и белое, и черное», как бы вращая «в белое», о чем он пишет в статье «О шрифте» [Фаворский, 1986а, с. 133]. Более живописную формулировку находим в его словах «буква тонет в белом и возникает из белого (буква как бы похожа на муху в молоке)» [Там же, с. 133], ставших особенно дорогими для Ильи Кабакова, пытавшегося объяснить происхождение белого цвета в своих картинах (как правило, относящихся к теме смерти), а заодно и соотношения белого цвета и букв: «Сами буквы тонут на белой странице, как муха в молоке» [Кабаков, Гройс, с. 101].

Булатову слово оказалось необходимым в осмыслении как поверхности картины, так и ее пространственности. Если слова и выражения «Не прислоняться», «Вход – входа нет», «Опасно», «Слава КПСС», «Добро пожаловать» были образом социального пространства, надвигавшегося на зрителя, картиной-рельефом, то образ слова «Иду» был пространством картины-окна, открывавшей возможность сквозь нее покинуть социальное пространство, выйти по ту сторону картины (ил. 2–3 на цв. вклейке). Особенно интересным предстает образ выражения «Свобода есть» из стихотворения Всеволода Некрасова, где данное сочетание, семикратно повторявшееся у поэта наподобие мантры или заклинания, у художника приобретает вид черной решетки-запрета, то есть социального пространства, выход из которого обеспечивает белый образ слова «Свобода», прорывающийся в глубину неба, в пространство картины (ил. 4–5 на цв. вклейке).

Особое место в творчестве Булатова занимают черно-белые картины, состоящие, за исключением начальных слов из «Двенадцати» Александра Блока, из поэтических слов Всеволода Некрасова, которые Булатову виделись «произнесенными», как следует из эссе «Всеволод Некрасов и живопись»: слово Некрасова художник «не только слышал, а видел, как оно живет и движется в пространстве», оно для него было неразрывно связано с живописью [Булатов, 2013b, с. 233]. Работа художника с поэтическим словом во многом напоминала сотрудничество авангардных художников с футуристами, в особенности в период конструктивизма. Поэтому и сам Булатов говорит в тексте «Вот», что эти картины «очень похожи на конструктивистские: графичность, плакатность, положение слова, резко повернутого по отношению к плоскости картины, характер букв» [Булатов, 2013а, с. 115].

Пытаясь отмежеваться от русских авангардистов, Эрик Булатов выдвинул два своих главных отличия: горизонт и направление движения слова. В тексте «Вот» он пишет о раскрывающемся в картине потенциале горизонта: если «горизонт изображения с горизонтом картины совпадают, возможность пространственных движений в глубину картины и обратно на зрителя максимально возрастает»; к тому же Булатов сообщает, что, в отличие от конструктивистов, которые словом обращались к зрителю, его «слово всегда адресуется картине», «картина его принимает и раскрывает» [Там же, с. 115, 116], то есть именно слово делает прорыв в глубину картины и ставит под вопрос понятие измерения.

Возвращая идеологизированный советским пространством горизонт в картину (например, красная лента ордена Ленина в «Горизонте»), торжественно отмененный философией и искусством⁶, Булатов восстанавливает классическую перспективу и иллюзию третьего измерения, пространственности, благодаря которой становится возможен разрыв с советской повседневностью и сквозь которую можно, будучи словом, выскочить за пределы, о чем и говорят все его картины⁷ (ил. 6 на цв. вклейке).

Эта проблематика непосредственно связана с вопросом о двух видах света в его картинах – свете поверхности картины (освещенности этой поверхности светом окружающего картину пространства – лампы, окна и т. д.) и свете из глубины картины – свете пространства. Свет пространства на белых картинах Булатова, «исходящий из зоны центра», Илья Кабаков вслед за художником называет светом, идущим «из абсолютной бесконечности» [Кабаков, с. 72]⁸. Здесь рассуждения Кабакова о белом пространстве картин Булатова уводят к Малевичу. Повторяя высказывания Фаворского о пространственной организации белой четырехугольной плоскости, в тексте «Вот» Булатов приходит к выводу, что восприятие картины как пространства меняет характер белого, которое начинает светиться, то есть белое – это «собственный свет картины», ее внутренний свет [Булатов, 2013а, с. 82]. В статье «Супрематизм. 34 рисунка» Малевич уточняет периоды развития супрематизма с 1913 по 1918 г. в соответствии с квадратами (черным, красным, белым), отдельно останавливаясь на «белом» супрематизме, когда были «написаны формы белые в белом»; сам белый квадрат он определил и как «чисто экономическое движение формы всего нового белого миростроения», и как толчок к «обоснованию миростроения как “чистого действия”, как самопознания себя в чисто утилитарном совершенстве “всечеловека”» [Малевич, 1995а, с. 185, 188].

⁶ Б. Гройс напоминает о теме горизонта как одной из важнейших для искусства и философского дискурса эпохи модернизма: «Ницше связал исчезновение горизонта со смертью Бога, а Малевич – с отказом от мимесиса в пользу истинного творчества. “Разрыв горизонта” означает в этом контексте уничтожение прежнего порядка вещей, достижение полной автономии и одновременно открытие космической черноты и хаоса позади иллюзорных образов природного мира. Символом всего этого стал “Черный квадрат” – знак абсолютной художественной свободы» [Гройс, с. 291]. Возвращение горизонта у Булатова Гройс связывал с осознанием художником того, что «все пространство современного визуального опыта оккупировано господствующими идеологиями, и художник больше не имеет непосредственного доступа к “реальности”» [Там же, с. 292].

⁷ Ср. в его статье «За горизонт»: «Собственно, все мои картины – на эту тему: возможность или невозможность выскочить за пределы» [Булатов, 2010, с. 50].

⁸ Открытие Булатова о свете, исходящем из зоны центра картины как идущем из бесконечности, Кабаков подкрепляет замечанием: «Этот идущий из абсолютной глубины, из бесконечной пространственности свет и составляет основу всякого света, любой освещенности. Настроившись на него, вскрыв этот свет для себя, и не в “жизненной практике”, а прежде всего на картине, внутри картины, Эрик уже навсегда придал своему искусству ту основу и те глубинные абсолютные характеристики, среди которых на равных существует переживание и воздействие этого света как “благого”, “прекрасного”» [Кабаков, с. 72].

Рассуждая о природе холста, он раскрывает его пространственность и внутренний свет:

Разбирая холст, мы прежде всего видим в нем окно, через которое обнаруживаем жизнь. Супрематический холст изображает белое пространство, но не синее. <...> Супрематическое бесконечное белое дает лучу зрения идти, не встречая себе предела [Малевич, 1995а, с. 186–187].

Далее Малевич подытоживает: «Самое главное в супрематизме – два основания – энергии черного и белого, служащие раскрытию формы действия», и это касается только момента «построения на холсте объектов объемного супрематизма», тогда как в реальном «действии осязательном роли не играют, ибо выявление формы предоставляется свету» [Там же, с. 187].

В манифесте «Установление А в искусстве» Малевич в духе анархизма пойдет еще дальше с требованием «признать свет как цвет металлического происхождения, изображения лучей как соответствие экономического развития города» [Малевич, 1995b, с. 183]. В диалоге с Малевичем Булатов создает свою картину «Точка» – черный квадрат, в центре которого находится маленькая белая точка. Повторяя черным квадратом супрематистское начало отмены предметного мира, воплощая энергетический сгусток черного на холсте – «абсолютное пространство», как его называет художник в тексте «Вот» [Булатов, 2013а, с. 123],



4. Э. Булатов. Точка. 2003–2005 гг.
Коллекция Н. Годзиной
E. V. Bulatov. Point. 2003–2005.
Collection of N. Godzina

или «пространство бесконечных возможностей» в тексте «О русском искусстве» [Булатов, 2013f, с. 139], маленькой белой точкой на холсте он вселяет надежду на возможность преодоления хаоса гармонией, зарождение света из тьмы (ил. 4).

В поисках внутреннего света картины Булатов, видимо, обращался к аллегории пещеры у Платона, которая послужила философу для объяснения его учения о вечных идеях как единственной подлинной реальности. Для Булатова выход из социального пространства – пещеры с мнимыми изображениями – сквозь картину представлялся единственно возможным на пути познания подлинных идей, открывавшихся за горизонтом картины⁹. Это запредельное

⁹ Булатов предупреждает, что социальное пространство не есть вся реальность, и, по справедливому замечанию В. Тупицына, «настаивает, как это делал Платон, на существовании светонесного “агентства”, находящегося по ту сторону социокультурной “пещеры”», приводя в качестве лучшего примера картину Булатова «Слава КПСС» [Агамов-Тупицын, с. 188].

пространство виделось художнику как свет в ключе поисков основ бытия у Малевича периода «белого на белом»¹⁰, вследствие чего некоторые авторы связывали свет в картинах Булатова с «фаворским светом»¹¹, в который «оделся» преображенный Христос на горе Фавор. Для Булатова эта белизна и этот свет связаны прежде всего с изначальной пустотой, с вопросами трансцендентности, с чистым философским умозрением, которое белизну воспринимало как высшую потенциальность, которую Илья Кабаков в разговоре с Борисом Гройсом сформулировал как «присутствие белого животворящего света» [Кабаков, Гройс, с. 100]. Будучи учеником Фаворского, Булатов разрабатывал идеи белого цвета и света в зените, пронизывающего все до конца и не отбрасывающего тени, того самого света, который представил Малевич в белом супрематизме – источнике концептуального понимания белизны и молчания как метафизического Ничто.

Несомненно, в размышлениях Булатова о белизне света присутствует также отголосок усвоенного Фаворским учения Павла Флоренского о свете, который он толковал как Божий свет, единый и непрерывный, свет без тени. В тексте «Небесные знамения» Флоренский пишет, что нет дальнейшего определения света, кроме того, что он «беспримесный, чистый свет, в коем “несть тьмы ни единыя”», так как «свет есть свет, не содержащий никакой тьмы, ибо в нем – все просветлено, и всякая тьма от века побеждена, преодолена и просвещена» [Флоренский, 1996b, с. 416]. То, что мы называем свет белым, Флоренский толкует лишь как определение беспримесности, чистоты света как деятельности Бога:

«Белый свет» есть только обозначение света как такового, чисто аналитическое подчеркивание его целостности. Он – свет ли, Бог ли – полнота, в нем нет никакой односторонности, ибо всякая односторонность происходит от препятствий; нет в нем никакого ущерба, никакого ограничения [Там же, с. 416].

Работа Булатова со светом «оттуда», с буквами, которые являются «следом вечного движения туда, “где кругом свет, кругом свет”», привела О. Холмогорову к выводу о сакральности его картин, завораживающих своей пограничностью и межпространственностью [Холмогорова].

¹⁰ Правда, по мнению Булатова, высказанному в статье «Об отношении Малевича к пространству», «белое на белом» не являлось поиском бытия у Малевича, а скорее назначением «Ничто», «Белого Ничто» взамен отмененного пространства и пространственных отношений между предметами, чтобы они в состоянии невесомости могли «свободно лететь в космическую бесконечность» [Булатов, 2013g, с. 43].

¹¹ Данное толкование связано с именем Игоря Макаревича, который в беседе с Андреем Ковалевым высказал мнение о том, что Эрик Булатов писал картины, связанные с проблемой «фаворского света»; Булатов уточняет в эссе «За горизонт»: «Повидимому, “фаворский свет” спутался с фамилией художника Фаворского, действительно оказавшего на меня огромное влияние» [Булатов, 2010, с. 44–45].

Однако Эрик Булатов решал вопросы не религиозного, а художественного характера, его интересовали возможности одновременно изображения поверхностного и пространственного света картины, сочетания пространства картины как абсолютной конструкции и пространства изображенной на ней «окружающей нас действительности»¹², воздействия на восприятие нашим сознанием поверхности и пространственности картины. В любом случае единственная реальность, которой Булатов доверяет и которой верит, это Картина как Абсолют. Для Булатова только в этой бесконечной реальности пребывают вечные идеи, открывающиеся художнику-метафизику.

Библиографические ссылки

Агамов-Тупицын В. Эрик Булатов. Берегись высоких платформ // Агамов-Тупицын В. Бесполетное воздухоплавание : ст., рец. и разговоры с художниками. М. : Новое лит. обозрение, 2018. С. 187–194.

Булатов Э. Вот // Булатов Э. Горизонт. Вологда : Б-ка моск. концептуализма Германа Титова, 2013а. С. 80–124.

Булатов Э. Всеволод Некрасов и живопись // Булатов Э. Горизонт. Вологда : Б-ка моск. концептуализма Германа Титова, 2013б. С. 231–233.

Булатов Э. За горизонт // Эти странные семидесятые, или Потеря невинности : эссе, интервью, воспоминания / сост. Г. Кизевальтер. М. : Новое лит. обозрение, 2010. С. 44–57.

Булатов Э. Из статьи «Поверхность – пространство – свет» // Булатов Э. Горизонт. Вологда : Б-ка моск. концептуализма Германа Титова, 2013с. С. 38–39.

Булатов Э. О В. А. Фаворском // Булатов Э. Горизонт. Вологда : Б-ка моск. концептуализма Германа Титова, 2013d. С. 234–250.

Булатов Э. О картине и о себе // Булатов Э. Горизонт. Вологда : Б-ка моск. концептуализма Германа Титова, 2013е. С. 61–68.

Булатов Э. О русском искусстве // Булатов Э. Горизонт. Вологда : Б-ка моск. концептуализма Германа Титова, 2013f. С. 129–142.

Булатов Э. Об отношении Малевича к пространству // Булатов Э. Горизонт. Вологда : Б-ка моск. концептуализма Германа Титова, 2013g. С. 40–49.

Гройс Б. Русский художник восьмидесятых годов, или Жизнь без Эдипова комплекса // Открытие России. Десятилетие нового интернационала : 1986–1996. М. : Гараж, 2016. С. 287–297.

Кабаков И. 60-е–70-е... Записки о неофициальной жизни в Москве. Wien : Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 47, 1999. 267 с.

Кабаков И., Гройс Б. Диалог седьмой. Пустота // Илья Кабаков, Борис Гройс. Диалоги (1990–1994). М. : Ad Marginem, 1999. С. 99–104.

Малевич К. Супрематизм. 34 рисунка // Малевич К. Собр. соч. : в 5 т. М. : Гилея, 1995а. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929. С. 185–207.

¹² Илья Кабаков картину «окружающей действительности», которую вводит Булатов в свою конструкцию Картины, называет «иллюзорной», поскольку она занимает «неподлинное» пространство и «глубина изображенного пространства «окружающей нас действительности» весьма ничтожна и вовсе не так глубинна, хотя бы она имела и горизонт», что позволяет Кабакову сделать вывод: «Именно в этом же смысле («иллюзорности») вовсе не так ужасны и кошмарны те реалии (наша реальная советская действительность), которые ввел Эрик в свою Картину» [Кабаков, с. 72–73].

Малевич К. Установление А в искусстве // Малевич К. Собр. соч. : в 5 т. М. : Гилея, 1995б. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929. С. 183–184.

Письмо К. Малевича к А. Бенуа от мая 1916 г. // Малевич о себе. Современники о Малевиче : Письма. Документы. Воспоминания. Критика : в 2 т. / авт.-сост. И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко. М. : РА, 2004. Т. 1. С. 83–87.

Тарасов О. Флоренский и обратная перспектива. Из истории термина // Искусствознание. 2019. № 4. С. 26–57.

Фаворский В. О шрифте // Фаворский В. Об искусстве, о книге, о гравюре. М. : Книга, 1986а. С. 130–139.

Фаворский В. Об изобразительной плоскости как основе изображения // Фаворский В. Об искусстве, о книге, о гравюре. М. : Книга, 1986б. С. 82–90.

Флоренский П. Мнимости в геометрии. М. : Поморье, 1922. 74 с.

Флоренский П. Иконостас // Флоренский П. Соч. : в 4 т. М. : Мысль, 1996а. Т. 2. С. 419–526.

Флоренский П. Небесные знамения : (Размышление о символике цветов) // Флоренский П. Соч. : в 4 т. М. : Мысль, 1996б. Т. 2. С. 414–418.

Флоренский П. Обратная перспектива // Флоренский П. Соч. : в 4 т. М. : Мысль, 2000. Т. 3, ч. 1. С. 46–101.

Холмогорова О. Эрик Булатов // Холмогорова О. Соц-арт. М. : Галарт, 1994. Б. п.

References

Agamov-Tupitsyn, V. (2018). Erik Bulatov. Beregis' vysokikh platform [Erik Bulatov. Beware of High Platforms]. In Agamov-Tupitsyn, V. *Bespoleitnoe vozdukhoplavanie. Stat'i, retsenzii i razgovory s khudozhnikami*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, pp. 187–194.

Bulatov, E. (2013a). Vot [Here]. In Bulatov, E. *Gorizont*. Vologda, Biblioteka moskovskogo kontseptualizma Germana Titova, pp. 80–124.

Bulatov, E. (2013b). Vsevolod Nekrasov i zhivopis' [Vsevolod Nekrasov and Painting]. In Bulatov, E. *Gorizont*. Vologda, Biblioteka moskovskogo kontseptualizma Germana Titova, pp. 231–233.

Bulatov, E. (2013c). Iz stat'i "Poverkhnost' – prostranstvo – svet" [From the Article "Surface – Space – Light"]. In Bulatov, E. *Gorizont*. Vologda, Biblioteka moskovskogo kontseptualizma Germana Titova, pp. 38–39.

Bulatov, E. (2013d). O V. A. Favorskom [About V. A. Favorsky]. In Bulatov, E. *Gorizont*. Vologda, Biblioteka moskovskogo kontseptualizma Germana Titova, pp. 234–250.

Bulatov, E. (2013e). O kartine i o sebe [About the Picture and about Myself]. In Bulatov, E. *Gorizont*. Vologda, Biblioteka moskovskogo kontseptualizma Germana Titova, pp. 61–68.

Bulatov, E. (2013f). O russkom iskusstve [About Russian Art]. In Bulatov, E. *Gorizont*. Vologda, Biblioteka moskovskogo kontseptualizma Germana Titova, pp. 129–142.

Bulatov, E. (2013g). Ob otnoshenii Malevicha k prostranstvu [On Malevich's Attitude to Space]. In Bulatov, E. *Gorizont*. Vologda, Biblioteka moskovskogo kontseptualizma Germana Titova, pp. 40–49.

Bulatov, E. (2010). Za gorizont [Beyond the Horizon]. In Kizeval'ter, G. (Ed.). *Eti strannye semidesyatye, ili Poterya nevinnosti. Esse, interv'y, vospominaniya*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, pp. 44–57.

Favorsky, V. (1986a). O shrifte [About the Font]. In Favorskii, V. *Ob iskusstve, o knige, o gravyure*. Moscow, Kniga, pp. 130–139.

Favorsky, V. (1986b). Ob izobrazitel'noi ploskosti kak osnove izobrazheniya [About the Pictorial Plane as the Basis of the Image]. In Favorskii, V. *Ob iskusstve, o knige, o gravyure*. Moscow, Kniga, pp. 82–90.

Florensky, P. (1922). *Mnimosti v geometrii* [Imaginarities in Geometry]. Moscow, Pomor'ye. 74 p.

Florensky, P. (1996a). Ikonostas [Iconostasis]. In Florenskii, P. *Sochineniya v 4 t.* Moscow, Mysl'. Vol. 2, pp. 419–526.

Florensky, P. (1996b). Nebesnye znameniya. (Razmyshlenie o simbolike tsvetov) [Heavenly Signs. (Reflections on the Symbolism of Flowers)]. In Florenskii, P. *Sochineniya v 4 t.* Moscow, Mysl'. Vol. 2, pp. 414–418.

Florensky, P. (2000). Obratnaya perspektiva [Reverse Perspective]. In Florenskii, P. *Sochineniya v 4 t.* Moscow, Mysl'. Vol. 3. Part 1, pp. 46–101.

Groys, B. (2016). Russkii khudozhnik vos'midesyatykh godov, ili Zhizn' bez Edipova kompleksa [Russian Artist of the Eighties, or Life without the Oedipus Complex]. In *Otkrytie Rossii. Desyatiletie novogo internatsionala. 1986–1996.* Moscow, Garazh, pp. 287–297.

Kabakov, I. (1999). *60-e – 70-e... Zapiski o neofitsial'noi zhizni v Moskve* [60s – 70s... Notes on Unofficial Life in Moscow.]. Wien, Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 47. 267 p.

Kabakov, I., Groys, B. (1999). Dialog sed'moi. Pustota [The Seventh Dialogue. Emptiness]. In *Il'ya Kabakov, Boris Groys. Dialogi (1990–1994).* Moscow, Ad Marginem, pp. 99–104.

Kholmogorova, O. (1994). Erik Bulatov [Erik Bulatov]. In Kholmogorova, O. *Sots-art.* Moscow, Galart. N. p.

Malevich, K. (1995a). Suprematizm. 34 risunka [Suprematism. 34 Drawings]. In Malevich, K. *Sobranie sochinenii v 5 t.* Moscow, Gileya. Vol. 1. Stat'i, manifesty, teoreticheskie sochineniya i drugie raboty. 1913–1929, pp. 185–207.

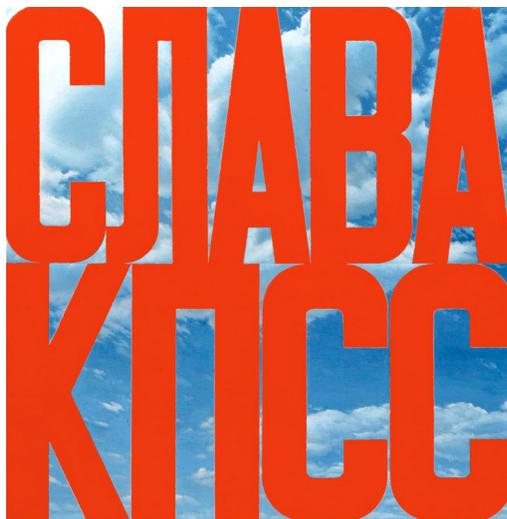
Malevich, K. (1995b). Ustanovlenie A v iskusstve [Establishment of A in Art]. In Malevich, K. *Sobranie sochinenii v 5 t.* Moscow, Gileya. Vol. 1. Stat'i, manifesty, teoreticheskie sochineniya i drugie raboty. 1913–1929, pp. 183–184.

Pis'mo K. Malevicha k A. Benua ot maya 1916 g. [Letter from K. Malevich to A. Benois Dated May 1916]. (2004). In Vakar, I. A., Mikhienko, T. N. (Eds.). *Malevich o sebe. Sovremenniki o Maleviche. Pis'ma. Dokumenty. Vospominaniya. Kritika v 2 t.* Moscow, RA. Vol. 1, pp. 83–87.

Tarasov, O. (2019). Florenskii i obratnaya perspektiva. Iz istorii termina [Florensky and Reverse Perspective. From the History of the Term]. In *Iskusstvoznanie.* No. 4, pp. 26–57.

The article was submitted on 27.12.2023

Иллюстрации к статье:
Корнелия Ичин. Мыслить свет: творчество Эрика Булатова
Illustrations for the article:
Kornelija Ičin. Thoughts of Light: Eric Bulatov's Creative Work



1. Э. В. Булатов. Слава КПСС. 1975. Центр Ж. Помпиду
E. V. Bulatov. Glory to the CPSU. 1975. Centre G. Pompidou



2. Э. В. Булатов. Не прислоняться. 1982–1987.
Музей искусства авангарда
E. V. Bulatov. Do not lean. 1982–1987.
Museum of Avant-Garde Art



3. Э. В. Булатов. Вход – Входа нет. 1974–1975. Центр Ж. Помпиду
E. V. Bulatov. Entrance – No entry. 1974–1975. Centre G. Pompidou



4. Э. В. Булатов. Иду. 1975. Частное собрание (Цюрих)
E. V. Bulatov. I'm coming. 1975. Private collection (Zurich)



5. Э. В. Булатов. Свобода есть свобода. 2000–2001. Коллекция Алерс (Германия)
E. V. Bulatov. Freedom is freedom. 2000–2001. Ahlers Collection (Germany)



6. Э. В. Булатов. Горизонт. 1971–1972. Музей искусства авангарда
E. V. Bulatov. Horizon. 1971–1972. Museum of Avant-Garde Art

Illustration for the article:
Anna Suvorova. Outsider Art and Psychiatry in the Late Soviet Period



Illustration by a psychiatric patient. N. d.
[Бабян и др., 1985а]