

КОНЦЕПЦИЯ *КНИГИ ХУДОЖНИКА* В РАБОТАХ МИХАИЛА КАРАСИКА

Александр А. Житенев

Воронежский государственный университет, Воронеж, Россия;
zhitenev@phil.vsu.ru

Аннотация

В статье реконструируется концепция книги художника в работах Михаила Карасика. В его понимании российская книга художника, сложившаяся на рубеже 1980–1990-х годов, — явление, прямо наследующее самиздату. Это феномен частного и свободного мира, противостоящего миру социальному и подцензурному. В нем важен «ген обновления», определяющий надвидовой и кросс-жанровый характер изданий. Книга художника субъективна, «интимна», «рукодельна». В ней сохраняются влияния авангардных изданий, домашних альбомов, советской «парадной» книги. Художник, создающий книгу, которая «не похожа сама на себя», способен заглянуть в завтрашний день книжной культуры.

Ключевые слова: книга художника, эстетика книги, книжное искусство, Михаил Карасик

Для цитирования: Житенев А.А. Концепция книги художника в работах Михаила Карасика // Academia. 2025. №4. С. 672—681. DOI: 10.37953/2079-0341-2025-4-1-672-681

MIKHAIL KARASIK'S CONCEPT OF THE *ARTIST'S BOOK*

Alexander A. Zhitenev

Voronezh State University, Voronezh, Russia,
zhitenev@phil.vsu.ru

Abstract

The article reconstructs the concept of the artist's book in the works of Mikhail Karasik. In his understanding, the Russian artist's book, is a phenomenon that directly inherits samizdat. It is a phenomenon of a private and free world, opposing the social and censored world. The renewal gene is important in it, determining the specific and cross-genre nature of publications. The artist's book is subjective, intimate, hand-made. It retains the influence of avant-garde publications, home albums, and the Soviet formal book. An artist who creates a book that is unlike itself is able to look into the future of book culture.

Keywords: artist's book, book aesthetics, book art, Mikhail Karasik

For citation: Zhitenev, A.A. (2025), "Mikhail Karasik's concept of the *artist's book*", *Academia*, 2025, no 4, pp. 672—681. DOI: 10.37953/2079-0341-2025-4-1-672-681

Теория книги художника в российском контексте была и остается дискуссионной областью. Во многом это связано с зависимостью от эмпирического материала, с попытками представить обобщение той или иной практики как основание для универсальных обобщений и исследовательских позиций. Вопрос только в том, какая именно традиция выбирается в качестве наиболее репрезентативной. Михаил Балан, опираясь на французскую художественную практику, акцентирует библиофильский характер издания-проекта: «*Livre d'artiste* <...> это дорогое, раритетное издание, рассчитанное не на массового читателя, а на библиофилов. Как правило, это книга, иллюстрированная оригинальными эстампами, набранная специально подобранным шрифтом, отпечатанная на особой, ручного изготовления бумаге небольшим <...> тиражом. Однако главная особенность *livre d'artiste* в том, что это работа художника <...>, а не профессионального иллюстратора» [Балан 2015, с. 5]. Валерий Леденев, отталкиваясь от более позднего американского контекста, старается показать широту эстетического спектра, в котором трудно говорить об эссенциальных свойствах книги художника как явления: «Книга художника — это в первую очередь произведение искусства, для которого книга не просто является аутентичной формой, а которое активируется за счет того, что с ним обращаются как с книгой, осуществляя его прочтение. Широкое поле книги художника включает всевозможные формы, в которых авторы могут работать с книгой, но объекты, которые в него в результате попадают, занимают там неодинаковое положение» [Леденев 2024, с. 318].

В этой ситуации кажется уместным немного изменить взгляд на проблему и попробовать подойти к ней с конкретно-исторических позиций, отказаться от разработки общей теории в пользу описания разных моделей книги художника и создания их типологии. Опыт Михаила Карасика (1953–2017), художника и теоретика, кажется здесь особенно интересным.

Исследователи творчества Михаила Карасика всегда были единодушны в признании высокой рефлексивности его работы, различны были только ее оценки. В интерпретации Ирины Карасик развитое умение замечать свои мысли, чувства и эмоции, анализировать свое поведение и прошлый опыт сделали художника на какое-то время ведущей фигурой в российском контексте: «Михаил Карасик — признанный лидер того направления в искусстве — отечественной его версии, — которое называют сегодня книгой художника. Можно даже сказать, что в России сам феномен книги художника неразрывно связан с этим именем <...>. Карасик здесь — и ведущий автор, и главный идеолог, и неутомимый организатор, и активный куратор...» [Карасик 2003, с. 7]. Александр Боровский, признавая несомненный интеллектуализм художника, склонен был видеть в нем фактор, ограничивающий творческие возможности: «Карасик так и не смог стать отвязанным, радикальным автором. Все-таки он остался стилистом и даже стилизатором, все-таки ему дороги нюансы, он — тонкарь и эстет. Умом он понял огромные коммуникативные преимущества *artist's book*, <...> но из сердца — не смог вырвать эстетизм» [Боровский 2008, с. 25].

Рефлексивность Михаила Карасика определила его принципиальный анти-эссенциализм, уход от готовых ответов и универсальных обобщений, осторожность в формулировках. Для него большой интерес представляет историзация книги художника, внимание к пограничной природе явления, его существование между разными предметными полями, «ученое незнание» как предпосылка любых рассуждений. Заостряя тезис, можно сказать, что его интересовали не ответы, а вопросы, не решения, а проблемы. Это опыт концептуализации без стремления к формулировке выводов системного характера, и в этом опыте «книга художника» — по сути, зонтичный термин, объединяющий явления разного генезиса и разной эстетической природы.

Михаил Карасик предостерегает от поспешных выводов, полагая, что стремление найти простые ответы на сложные вопросы не свидетельствует о продвижении вперед в освоении этого сложного феномена: «Книга художника

в России — явление пока новое, не имеющее своей биографии. <...> Одна из своеобразных национальных черт этого жанра в России связана с преодолением типичного комплекса у всех художников и искусствоведов, впервые к нему обратившихся. Художник не может просто делать свои книги, он обязательно должен решить главный вопрос — что есть книга художника, определить ее место в общей книжной культуре, а главное, ее взаимоотношения с традиционной большой полиграфией» [Карасик 1996, с. 68].

Сомневаясь в возможности однозначно определить такое «место», Карасик указывает на полигенетичность книги художника, которая питается самыми разными историческими «типами и образами книги», среди которых отдельного упоминания заслуживают «эпатирующая или экспериментальная книга с игрой наборов, ручным письмом, с использованием нарочито дешевых бумаг — книга русских футуристов и конструктивистов», «французские иллюстрированные издания с обязательной высокой печатью на бумаге ручного литья, с цветной иллюстрацией в технике литографии»; «немецкая книга <...> с пристрастиями к деревянной обрешеченной гравюре в иллюстрациях», «американская книга — от эстетики поп-арта до книги новых технологий» [Карасик 1997, с. 9].

Но проблема не только в наличии целого ряда конкурирующих исторических прототипов, но и в том, что книга художника связывает разные поля культуры, что затрудняет ее анализ с одного теоретического ракурса: «Пока не сложилась терминология, не изучен опыт, отсутствует серьезная критика и каталогизация вещей. За последние годы неоднократно менялись названия книг данного типа. До 1988 года их просто относили к самиздату, с 1988 по 1990 год они шли как авторские издания художника, и только сейчас найдено более точное определение — *книга художника*. Это форма графики и дизайна, прикладного искусства и полиграфии, бумажной пластики и слова, позволяющая решать чисто художественные — пластические и конструктивные задачи» [Карасик 1992, с. 41].

Характерно, что Карасик выбирает описательные эквиваленты для словосочетания «книга художника»: «книга бумаг», «книга, не похожая сама на себя», подчеркивая многогранность явления и связанный с ним соблазн «изобретать» его каждый раз заново: «Книга бумаг существует сразу в нескольких измерениях: это предмет собирательства, это выставочный экспонат, это, наконец, просто литература и графика. Разнообразны и способы ее производства: она может быть полностью рисованной, рукодельной, существующей в единственном экземпляре, может быть печатной, тиражированной. Кажется, что в природе книги художника существует ген обновления, контролирующий постоянное воспроизводство этой универсальной культуры, которая в течение полувека не может решить, к какому виду визуальных искусств себя приписать — книга, станковое, объект, а теперь и медиа. Такое перманентное омолаживание создает у каждого нового поколения творцов иллюзию, что колесо придумано ими, как и сама *игра с книгой, не похожей на саму себя...*» [Карасик 2011, с. 9].

Стоит отметить, что несостоятельность попыток возвести генезис российской книги художника 1990-х — 2000-х годов к зарубежным прототипам отмечалась многими теоретиками. С учетом исторических, культурных и социальных условий эпохи позиция Михаила Карасика не была ни экстравагантной, ни уникальной. Леонид Тишков, говоря о разрыве между двумя подходами, подчеркивает немыслимость в российском контексте «квалитетной» книги как объекта собирательства и указывает на ее связь с самиздатом: «Независимо от вида творчества, произведение должно быть в первую очередь „квалитетным“, т.е. качественным <...> Это видно даже на примере тех немногих книг художника, которые мы показываем на этой выставке. Они мало, но все-таки тиражны, иллюстрации выполнены в литографии и шелкографии, к тому же обычно сложной, „многодельной“ и потому — авторской, подписной. Плюс, как правило, использована очень хорошая и дорогая бумага. <...> У нас художники, занимающиеся книгой, склонны скорее к рукоделию. <...> Но вообще-то наша

книга художника — это не совсем книга художника, а скорее „как бы“ такая книга. Ее можно рассматривать как модель будущей настоящей книги» [Тишков, Толстой 1998, с. 11].

Скептически оценка и Анны Чудецкой, возводящей генезис российской книги художника к реалиям борьбы с советской цензурой: «В европейском понимании место книги художника находится где-то между дорогим изданием, предметом роскоши и произведением пластического искусства. Предполагается высокое качество полиграфического исполнения, использование ручного труда, дорогих материалов, значительные затраты на производство книги и ограниченный тираж. Отечественная „книга художника“ представляет собой иное явление. Это скорее рукодельная, самодельная книга, полностью рисованная или выклеенная, или еще как-нибудь сооруженная — уникальная. Причины можно увидеть и в психологическом наследии эпохи полного государственного диктата над тиражированным искусством, и в логоцентризме всей русской культуры...» [Чудецкая 1998, с. 3].

Михаил Карасик стремится осознать историческую специфику российской книги художника, связанную с ограниченностью в материалах и техниках, с цензурными ограничениями, с неполнотой знания об истории отечественных и зарубежных экспериментов в области эстетики книги. В фокусе его интереса — позднесоветская книжная культура и связанные с ней творческие стратегии, включая установку самиздата на тотальность высказывания, на максимально полную самодокументацию. Карасик настаивает на личностном характере книги художника, акцентирует в ней значимость перформативного начала, обращает внимание на интересубъективную природу эстетического опыта.

Точкой отсчета в историзации объекта для Карасика стало недавнее прошлое, в котором создание уникальной книги было связано с попыткой создать коммуникативное пространство, не имеющее ничего общего с пространством советской печати: «Современная русская книга художника выросла из самиздата 70–80-х годов, из индивидуального протеста художников и литераторов против государственной книги. И хотя книга по сути своей предмет общественный, для ее создателей она все равно имеет очень личный характер. Чем индивидуальней содержание и форма книги, тем удачнее она кажется автору» [Карасик 1996, с. 69]. Развивая этот тезис, теоретик видит главный вектор развития книги художника в первое постсоветское десятилетие в изменении коммуникативного контекста, в котором книга художника существует: «Из книги, сделанной для себя, она переросла в книгу, сделанную для собирателей и специализированных book-галерей» [Карасик 1993, с. 23].

Значимость субъективно-творческого начала, соотносительность книги художника с репрезентацией личностного начала выдвигает для Карасика на первый план «рукодельность» таких изданий: «Зачастую добровольное предпочтение рукописного письма компьютерному или фотонабору есть способ индивидуального подхода к авторскому тексту и естественный личный путь к вечной форме Книги, где художник проходит все этапы цехового ремесленного производства — от переписчика, иллюстратора до переплетчика. Сам процесс переписывания текста — своего или чужого — является своеобразным фонетико-графическим актом, в процессе которого происходит новая индивидуалистическая аранжировка литературного произведения. Именно эта ненаборная вязь письма заставляет читателя, прикоснувшегося к такой книге, пережить нечто подобное, что испытал в процессе творчества сам художник» [Карасик 1996, с. 70].

Но дело не только в «аранжировке» текста; работа с такой книгой стимулирует художника к максимальному самораскрытию, предполагает осознанный выбор техники и материала, создание нового «книжного образа». Поэтому, полагает Карасик, это не просто субъективное, но «интимное» искусство: «Если углубиться в природу книжного творчества, то книга для художника окажется явлением не только личным, но и интимным, интимным не только по роду и характеру процесса творчества <...>, но и по тем глубинным свойствам,

заложенным в самой природе книжного образа (здесь и записные книжки, и дневники, домашние и хозяйственные книги, рабочие и служебные тетради с огромным выбором графических и печатных средств). Чем индивидуальнее книга <...> тем обнаженной, искренней проявляется за ее формой и сутью портрет самого творца» [Карасик 1996, с. 70].

«Рукодельность» «интимного» искусства определяют трактовку книжного пространства как «театрального» или, шире — игрового, мотивирует рассуждать о книге с помощью театральных метафор: «Это своего рода игра в домашний бумажный театр, где есть сцена — плоскости листа, кулисы — обложка, герои — графика и слово. Страницы такой книги бережно перелистываются одна за другой, рассматриваются рисунки, осязается поверхность бумаги со сложными фактурами, аппликацией или вырубками, „глотается“ текст» [Карасик 1992, с. 41].

Типологически рассуждения Карасика, прочерчивающие четкие связи между потребностью субъекта в выстраивании независимого от идеологизированного социума пространства и экспериментальными практиками в области книжного дизайна, могут быть соотнесены с целым рядом соображений исследователей российской книги художника первой половины 1990-х годов.

В размышлениях Глеба Ершова российская книга художника как явление возникает на волне отрицания безликой книжной продукции позднесоветской эпохи как возможность свободного, ничем не регламентированного творческого высказывания: «На наших глазах в конце 80-х — начале 90-х годов на стыке поэзии и графического искусства, как в начале века, появилась Книга художника, означавшая рождение нового жанра. Возникновение книги, сделанной от начала до конца руками одного человека, связано со стремлением Поэта и Художника „преодолеть Гутенберга“. Душные, тесные объятия Левиафана-Госиздата, выпускавшего миллионными тиражами обесцененное слово, спровоцировали художников на нетрадиционные, „несистемные“ способы печати» [Ершов 1992, с. 7].

В заметке Екатерины Деготь, описывающей чуть более ранний период, также делается акцент на отражении мира свободного индивида в тоталитарном социуме — с тем важным уточнением, что книга трактуется здесь как метонимическое представление более обширного целого, а не главная сфера приложения возможностей: «Самиздат брежневского времени представляет собой <...> не стилизацию уникального, но ручную имитацию тиражного. Эти книги — как будто не совсем книги или, во всяком случае, каждый раз не только книги, каждый раз они есть побочный продукт некоего другого рода деятельности <...> Другое <...> отличие заключается в том, что перед нами <...>, как правило, результаты аутистских „приватных занятий“, создающиеся наедине с собой, часто из своих собственных текстов и замкнутые на себя. В этих книгах мало эпатажного, потому что им некого эпатировать: они окружены аурой одиночества» [Деготь 1993, с. 13].

Сознавая зависимость книги художника от конкретно-исторических обстоятельств, Михаил Карасик едва ли не единственным ее сущностным качеством считает концептуальность, «придуманность». Это влечет за собой расширение проблемного поля, и в него на правах исторических параллелей включаются, во-первых, идеологические проекты советской эпохи, во-вторых, альбомная традиция в самых разных ее проявлениях, и, в-третьих, авангардные опыты создания новых «образов книги». Каждая из этих областей стала для Михаила Карасика предметом специального интереса, получила определенную историко-культурную интерпретацию.

Наиболее экстравагантно в этом ряду выглядит советская традиция репрезентативных изданий, призванных внушать читателю, что он является счастливым свидетелем беспримерного по масштабам и эффектам проекта по строительству социалистического общества. В этом наборе координат, полагает Карасик, существуют два вектора креативности: один связан с редактированием реальности, другой — с предписыванием ей определенных императивов.

Первый заставляет видеть художника книги в советском цензоре, по своему разумению совершенствующему готовый продукт: «Клей, ножницы, тушь, бумага, перо — нехитрые инструменты художника книги. Не будем спешить, ведь речь пойдет о цензоре, который с любовью заклеивает негодные картинки, пером вымарывает провинившиеся имена и целыми абзацами опускает несовершенную литературу автора. Он творит книгу, вернее, перекраивает ее заново, меняя акценты, ритмы и графику. <...> Цензура не только карает „никудашнее“ искусство, но и создает его, точнее, создает такое искусство, пишет такие книги, где все возвышенно, идеально и утопично» [Карасик 1997, с. 7].

Второй видит коллективного творца в советских идеологах, сумевших разработать развернутую систему представлений о должном, под которую в «парадной книге страны Советов» подверстывалась запаздывающая по отношению к идеалу и всегда несовершенная реальность: «Материализованная воля творца всегда являлась одним из признаков жанра книги художника. Сегодня такие книги можно воспринимать как угодно, но их главное идеологическое и воспитательное значение осталось в прошлом. Они могут быть и книгой соц-арта, и книгой художника, и объектом, и эпосом. „Атлас командира РККА“ 1936 года — военная книга художника. „Колбасы и копчености“ — альбом по искусству, „Генеральный план реконструкции Москвы“ — бумажная архитектура» [Карасик 1997, с. 8].

Структура парадных изданий изменялась параллельно с трансформацией эстетических установок советского государства, «сейсмографически» отражая системные сдвиги: «Советская мифология творилась с помощью средств информации. Книга была если не самым массовым, то самым вещественным, материальным документом. <...> Парадная книга прошла огромный путь — от оформленных в конструктивистских приемах небольших тетрадей и тонких картонажных альбомов первых лет советской власти до юбилейных увражей конца 1930-х, созданных по типу книги-музея, со множеством бумажных артефактов: репринтами и факсимиле документов, вклейками из брошюр, книжками-гармошками и др.» [Карасик 1997, с. 15].

Альбомная традиция — противоположный по отношению к официозу полюс, это традиция документации приватного пространства, и, как полагает Карасик, она тем интереснее, чем противоречивее проведены границы частного и социального. Позднесоветская эпоха с ее эрозией идеологических установок — особенно интригующий период, а самый интересный объект в ней — дембельский альбом, отражающий не только личный опыт, но и актуальные для общества представления об инкультурации и обретении себя. Именно с этого специфического ракурса Михаил Карасик его и рассматривает, создавая настоящую апологию жанра: «Одной из форм фиксации памяти является создание домашнего архива. Обычно он состоит из документов, фотографий, газетных вырезок и всяческой мишуры, близкой и понятной только самому владельцу. Более художественно организованную часть архива составляют альбомы — детские, выпускника школы, института, свадебные, юбилейные, дембельские. <...> Каждый из образцов этой типовой продукции размножен до бесконечности <...>. По своей социальной, психологической, художественной структуре только дембельский альбом не является стандартизированным образчиком памяти, ставшим для ремесленного исполнителя сезонной „халтурой“ <...>. По своему содержанию — это универсальный историко-художественный документ. Фиксируя индивидуальную память владельца, он выражает время и вкусы общества» [Карасик 2001, с. 10].

Отдельный интерес представляют рассуждения о типологических признаках альбома и о мотивах их создателей. Для Карасика альбом — книга универсального содержания, документирующая жизненный поток как целое. Его структура противоречива: с одной стороны, он всегда вторичен по отношению к предлагаемым культурой образцам, с другой стороны, его содержание всегда уникально и может вступать в сложные отношения с «готовой» формой.

Эта противоречивая логика кажется показательной и для книги художника: «Альбомная форма всегда считалась проявлением масс-культуры. Как правило, в ней творили дилетанты, любители или сами владельцы, подражая профессиональным художникам и литераторам, собирая в единую книгу рисунки, гравюры, фотографии, открытки, придавая всему некую систему и смысл. Одно из художественных достоинств альбомной формы — ее *авторский, рукотворный характер*, близкий современной книге художника. Среди многообразия видов книги художника дембельский альбом относится к категории уникалов — книг, сделанных вручную в единственном экземпляре. <...> По своему характеру и назначению он является наиболее оригинальным типом изданий — книгой-альбомом, созданным самим художником с авторскими пометами о важном этапе жизни <...>. Этот тип книги — исключительно авторское произведение, автобиографичное и по сему уникальное. Дембельский альбом вместе с тем и *самый радикальный вариант жанра книги художника*» [Карасик 2001, с. 10].

Жанр / вид «книга художника» — у Михаила Карасика эти термины употребляются как равнозначные — самый очевидный способ проблематизации книжной формы; для исследователя в нем особый интерес представляют опыты практического исследования разных способов конструирования книги, соотнесения фактур, альтернирования связей текста и изображения и т.д.

Как полагает Михаил Карасик, книга художника совмещает разные исторические пласты книжной культуры. В этом смысле она анахронична и может нести в себе как ретроспективные, так и проспективные (прогностические) свойства: «Возможно, заложенные в современной цивилизации <...> более простые способы передачи информации вытеснят книгу <...> и оставят за ней право быть искусством. Предчувствие новой жизни книги и возникновение ее иных форм побуждает художников сегодня к сентиментальному и романтическому отношению к ней. В своем творчестве они вновь переживают все этапы книжной истории» [Карасик 1996, с. 71]. Книга художника — сфера, позволяющая увидеть «Галактику Гутенберга» с большого расстояния, в этом ее моделирующая сила и ценность исторического обобщения: «Сад, где растут только книги, книги непривычные, чудаческие, личные, напечатанные малыми тиражами или сделанные в единственном экземпляре, необычной формы и нетрадиционно изготовленные, книги, в которых художник, их создавший, может свободно высказать свои представления о форме, содержании, слове, конструкции и оформлении» [Карасик 1996, с. 67].

Ориентироваться в «саду книг» среди огромного многообразия его таксонов помогает изучение экспериментов с книжной формой, фактурами и ритмами книги в традициях исторического авангарда. Характерно, что, рассуждая об истории российской книги художника, Михаил Карасик обращается прежде всего к истории авангардной книги — футуристической и конструктивистской, усматривая между ними глубокие и принципиальные различия: «В искусстве начала XX века произошла быстрая смена двух разных художественных систем, близких по времени и по своей новаторской сути. В книге они выдвигали полярные принципы: футуристическая книга — рефлексивная, ручная, эмоциональная, индивидуальная; конструктивистская — машинная, унификационная, серийная, обобществленная, прагматичная» [Карасик 2005, с. 6]. Обе возможности его живо интересовали, занимал его и не вполне реализованный потенциал отечественной авангардной книги.

Подробно разбирая частные примеры, характеризуя принципы использования фотомонтажа, особенности типографики, сравнивая разные варианты верстки, М. Карасик неизменно стремится к обобщению, в котором была бы отражена некая линия развития книжного искусства. В работах, посвященных авангардной книге, главных выводов два. Отмечая, что книгой на границе 1910-х — 1920-х годов нередко занимались художники, не имеющие опыта работы с книжной формой, Карасик подчеркивает определяющую роль станковизма: «Начиная с футуристических изданий, художники русского авангарда зачастую

решали непроектные задачи, так как в книгу пришли „некнижные“ художники — живописцы. <...> Станковизм, противоречивший природе книги, надолго обосновался в книжном искусстве. <...> Станковизм, как высокая нота искусства, гипнотизировал художника. Кажется, он освобождал от служебности, оформительства, ремесла, но также и вводил в другие измерения» [Карасик 2005, с. 10]. Фиксируя тесную связь книжного искусства с другими формами деятельности, Карасик указывает на жанрово-видовую синтетичность всех «наиболее радикальных опусов» авангарда: «Их оригинальность связана в том числе с привнесением в книгу стратегий других видов искусства, непосредственно с книгой не связанных — живопись (картина), театр, плакат, декламация, кино. Главным средством для реализации таких изданий как книга-стихокартина, книга-плакат, книга-партитура, книга-фильм послужил собственный полиграфический материал — набор, а также фотоиллюстрация и фотомонтаж. Благодаря типографике слово обрело звучание, интонации, ритм, энергию. Теперь образ книги формировали не книжные „украшения“ и картинки-иллюстрации <...> а типографская аранжировка текста» [Карасик 2018, с. 11].

Опыт ретроспективной типологии авангардной книги определенно сыграл свою роль и в попытках классифицировать современные направления творческого поиска. Не ставя задачи создания детальной типологии, Михаил Карасик ограничился вычленением двух наиболее перспективных линий развития современной «книги художника». Иногда теоретик предпочитает уклониться от терминологических обозначений, прибегая к описательной характеристике явлений: «Сам жанр книги художника сводится к двум основным направлениям — первому, где книга существует в границах привычных представлений о форме, материале, способах производства, и второму, где главным является ее образ, знак, символ. Эта книга может быть любой, в том числе стеклянной, оловянной, деревянной... Содержанием такой книги-объекта, как правило, становится ее форма, концептуальность идеи. <...> В первом же случае в книге художника могут использоваться любые старые и новейшие технологии, полиграфия, там все подчинено воле художника, всё — слово, материал, производство — работает на его идею» [Карасик 1996, с. 70].

Но чаще такая терминологическая определенность возникает, и Карасик говорит о «книге бумаг» и «книге-объекте»: «Все перечисленные формы существования создают определенные самостоятельные и независимые направления в *книге художника*. Из них можно выделить два основных направления. Первое — книга, не пытающаяся выйти за пределы книжной формы, или *книга бумаг*, и второе, оперирующее образом книги как знаком, не цепляясь за традиционную книжную форму, — *книга-объект*. Здесь используются дерево, металл, керамика, картон, стекло и другие материалы» [Карасик 1992 с. 41].

Эта типология применима и к его собственной творческой практике. Но дело не в одной только типологии. Совершенно очевидно, что полученные Карасиком обобщения, связанные с историей российской книжной культуры, становились фундаментом его собственной практики, которая в таком контексте приобретала тотально аллюзивный характер. Ирина Карасик, характеризуя творческие принципы художника, отмечала его устойчивый интерес к конфликтному сопряжению книжных фактур, художественных приемов, конструктивных приемов: «Он любит переводить изображение с одного языка на другой, понимая, что при этом обостряются качества оригинала и обновляется ракурс восприятия. Ему нравится сталкивать разные системы изображения — живопись, графика, коллаж, фотография, реди-мейд взаимно усиливают друг друга, работая то на контрасте, то на сходстве. <...> Он любит использовать необычные для книги приемы — печать на грунтованном холсте, на утилитарной бумажной форме, на настоящей вещи. Но, пожалуй, главным проявлением медийности сознания художника является — отличное от традиционного — отношение к литографии» [Карасик, 2003, с. 8]. Но ровно тот же самый принцип конфликта ранее выявил и прокомментировал сам Михаил Карасик в книге

русского авангарда. Очевидно, выявление и характеристика интертекстуальных сюжетов, связанных с переосмыслением тех или иных примеров книжной культуры 1910-х — 1930-х годов, станут перспективным направлением исследования творческой практики Михаила Карасика. Но эта задача уже выходит за рамки данной статьи.

Литература

1. Балан 2015 — Балан М. В. Предисловие куратора // *Paroles peintres*: кат. выст. книг из собр. Марка Башмакова. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2015. С. 6–7.
2. Боровский 2008 — Боровский А. Между эстетизмом и концептуальностью // Михаил Карасик: альбом. СПб.: ООО «П.Р.П.», 2008. С. 23–26.
3. Деготь 1993 — Деготь Е. Одинокие книги, книги одиноких // *Авангард и традиция: книги русских художников XX века*: кат. выст. с автографом сост. и изд. М.: Даблус, 1993. С. 13–18.
4. Ершов 1992 — Ершов Г. Книга как таковая // *Театр бумаг. Экспериментальная книга художника и поэта*: кат. выст. 20 мая — 15 июля 1992 г. СПб.: Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме, 1992. С. 7–12.
5. Карасик 2003 — Карасик И. [Предисловие] // Михаил Карасик. Автопортрет: кат. выст. СПб.: М. К. Publishers, 2003. С. 7–13.
6. Карасик 1992 — Карасик М. *Театр бумаг // Театр бумаг. Экспериментальная книга художника и поэта*: кат. выст. 20 мая — 15 июля 1992 г. СПб.: Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме, 1992. С. 41–42.
7. Карасик 1993 — Карасик М. *Нечаянный Ренессанс // Авангард и традиция: книги русских художников XX века*: кат. выст. с автографом сост. и изд. М.: Даблус, 1993. С. 23.
8. Карасик 1996 — Карасик М. *Книжный сад: современная русская книга художника // Книга: исследования и материалы*. Сб. 72. М.: Terra — Терра, 1996. С. 67–72.
9. Карасик 1997 — Карасик М. *Книга и стихи, или Стихия книги // Театр бумаг — III. Бухкамера или Книга и стихи*. СПб.: Издательство М.К., 1997. С. 5–10.
10. Карасик 2001 — Карасик М. *Дембельский альбом — солдатская книга художника // Дембельский альбом — русский Art Brut: между субкультурой и книгой художника*. Сб. мат-лов и кат. выст. СПб.: М. К. & Хармсиздат, 2001. С. 10–12.
11. Карасик 2005 — Карасик М. *Круг, квадрат, крест и обои... От книги авангарда к книге художника // Для голоса. Книга художника 1970–2005*. СПб.: М. К. Publishers, 2005. С. 6–22.
12. Карасик 2011 — Карасик М. *Музей книги или книгу — в музей // Музей «Книга художника»*: кат. выст. СПб.: Эарта, 2011. С. 9–10.
13. Карасик 2017 — Карасик М. С. *Искусство убеждать. Парадные издания 1920–1930-х годов*. М.: Издательство «Контакт-культура», 2017. 288 с.
14. Карасик 2018 — Карасик М. *Типографская «питёрка дейстф» // Интермедиаальная поэтика авангарда*. Белград, Токио, 2018. С. 11–37.
15. Леденев 2024 — Леденев В. А. «Книга художника»: доклад и дискуссия на круглом столе в музее «Гараж», 12–13 декабря 2023 г. // *Книга. Чтение. Медиасреда*. 2024. Т. 2. №4. С. 313–324. URL: <https://doi.org/10.20913/BRM-2-4-6>
16. Тишков, Толстой 1998 — Тишков Л., Толстой А. О книге художника и не только о ней: национальные особенности и мировой опыт // *Книга художника и поэта*: кат. 28 апреля — 31 мая 1998 / сост. Анна Чудецкая, Леонид Тишков. Нижний Новгород: Дирижабль, 1998. С. 9–15.
17. Чудецкая 1998 — Чудецкая А. *Современная книга художника // Книга художника и поэта*: кат. 28 апреля — 31 мая 1998 / сост. Анна Чудецкая, Леонид Тишков. Нижний Новгород: Дирижабль, 1998. С. 3–8.

References

1. Balan, M. V. (2015), "Predislovie kuratora" [Foreword by the curator], *Paroles peintres: catalogue of books from the exhibition and conference by Mark Bashmakov*, State Hermitage Museum Publishing House, St Petersburg, Russia, pp. 6–7.
2. Borovsky, A. (2008), "Mezhdue estetizmom i kontseptualnostyu" [Between aestheticism and conceptualism], *Mikhail Karasik. Album*, "P.R.P.", St Petersburg, Russia, pp. 23–26.
3. Chudetskaya, A. (1998), "Sovremennaya kniga khudozhnika" [The modern artist's book], *Kniga khudozhnika i poeta. Katalog. 28 aprelya — 31 maya 1998*, compiled by Anna Chudetskaya, Leonid Tishkov, Dirizhabl, Nizhny Novgorod, Russia, pp. 3–8.

4. Degot, E. (1993), "Odnokie knigi, knigi odinokikh" [Lonely books, books of lonely people] *Avangard i traditsiya: Exhibition catalogue with the autograph of the compiler and publisher, Dablus, Moscow, Russia, pp. 13–18.*
5. Ershov, G. (1992), "Kniga kak takovaya" [The book as such], *Teatr bumag. Eksperimentalnaya kniga khudozhnika i poeta: Exhibition catalogue, May 20 – July 15, 1992, Anna Akhmatova Museum in the Fountain House, St Petersburg, Russia, pp. 7–12.*
6. Karasik, I. (2003), *Preface to Mikhail Karasik – Avtoportret [Mikhail Karasik – Self-portrait]: Exhibition catalogue, MK Publishing House, St Petersburg, Russia, pp. 7–13.*
7. Karasik, M. (1992), *Teatr bumag. Eksperimentalnaya kniga khudozhnika i poeta [Theatre of Paper. An experimental book by an artist and a poet]: Exhibition catalogue. May 20 – July 15, 1992, Anna Akhmatova Museum in the Fountain House, St Petersburg, Russia, pp. 41–42.*
8. Karasik, M. (1993), "Nechayanny Renessans" [Accidental Renaissance], *Avangard i traditsiya: knigi russkikh khudozhnikov XX veka [Avant-garde and traditions: books by Russian artists of the 20th century]: Exhibition catalogue with the autograph of the compiler and publisher, Dablus, Moscow, Russia, p. 23.*
9. Karasik, M. (1996), "Knizhny sad: sovremennaya russkaya kniga khudozhnika" [Book garden: contemporary Russian artist's book], *Kniga: issledovaniya i materialy, Collection 72, Terra – Teppa, Moscow, Russia, pp. 67–72.*
10. Karasik, M. (1997), "Kniga i stikhii, ili Stikhiya knigi" [Book and poems or the Element of the book], *Teatr bumag-III. Bukhkamera ili Kniga i stikhii, Publishing house M.K., St Petersburg, Russia, pp. 5–10.*
11. Karasik, M. (2001), "Dembelsky albom – soldatskaya kniga khudozhnika" [Dembelsky Albom – a Soldier's Book of an Artist], *Dembelsky albom – rusky Art Brut: mezhdub subkulturoi i knigoi khudozhnika: Collection of Materials and Exhibition Catalogue, MK & Kharmsizdat, St Petersburg, Russia, pp. 10–12.*
12. Karasik, M. (2005), "Krug, kvadrat, krest i oboi... Ot knigi avangarda k knige khudozhnika" [Circle, Square, Cross and Wallpaper... From Avant-garde Books to an Artist's Writer], *Dlia golosa. Kniga khudozhnika 1970–2005, MK Publishing House, St Petersburg, Russia, pp. 6–22.*
13. Karasik, M. (2011), "Muzei knigi ili knigu – v muzei" [Book Museum or a Book in a Museum], *Muzei "Kniga khudozhnika": Exhibition Catalogue, Erarta, St Petersburg, Russia, pp. 9–10.*
14. Karasik, M. S. (2017), *Iskusstvo ubezhdat. Paradnye izdaniya 1920–1930-kh godov [The Art of Convincing. Ceremonial Editions of the 1920s – 1930s.], Kontakt-Kultura Publishing House, Moscow, Russia.*
15. Karasik, M. (2018), "Tipografskaya 'pitiorka deistf'" [Typographical "Piterka Deystf"], *Intermedialnaya poetika avangarda [Intermedial Poetics of the Avant-garde], Belgrade, Tokyo, pp. 11–37.*
16. Ledenev, V. A. (2024), "Kniga khudozhnika: doklad i diskussiya na kruglom stole v muzee Garazh, 12–13 dekabrya 2023" [The Artist's Book: Presentation and Discussion at the Garage Museum's Round Table, December 12–13, 2023], *Book. Reading. Media, 2024, 2(4), pp. 313–324. URL: <https://doi.org/10.20913/BRM-2-4-6>*
17. Tishkov, L., Tolstoy, A. (1998), "O knige khudozhnika i ne tolko o nei: natsionalnye osobennosti i mirovoi opyt" [About the artist's book and not only about it: features of the crisis and world experience], *Kniga khudozhnika i poeta: Catalogue. April 28 – May 31, 1998, compiled by Anna Chudetskaya, Leonid Tishkov, Dirizhabl, Nizhny Novgorod, Russia, pp. 9–15.*

Информация об авторе

Александр А. Житенев, доктор филологических наук, доцент, Воронежский государственный университет, Воронеж, Россия; 394018, Россия, Воронеж, пл. Ленина, 10; zhitenev@phil.vsu.ru

Author Info

Alexander A. Zhitenev, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Voronezh State University, Voronezh, Russia; 10 Lenin Square, 394018 Voronezh, Russia; zhitenev@phil.vsu.ru