

УДК 76; 76.03/09

DOI: 10.37953/2079-0341-2025-4-1-722-749

ФИЛОСОФИЯ КНИГИ ХУДОЖНИКА

Михаил В. Погарский

Союз художников России, Москва, Россия,
pogarsky@yandex.ru

Аннотация

В статье рассматривается феномен книги художника и его место в парадигме современного искусства в контексте преодоления наследия постмодернизма. Автор показывает, как посредством книги художника происходит синтез гармонии и хаоса, поиска и традиции, демократичного и элитарного подходов, процесса и результата, логики и интуиции, вербального и визуального, виртуальной и физической реальности, арт-рынка и свободного творчества, взаимодействие оригинала и копии, взаимопроникновение поверхности и глубины.

Ключевые слова: книга художника, синтез искусств, традиция и поиск, копия и оригинал, вербальное и визуальное

Для цитирования: Погарский М.В. Философия книги художника // Academia. 2025. № 4. С. 722 — 749. DOI: 10.37953/2079-0341-2025-4-1-722-749

THE PHILOSOPHY OF THE ARTIST'S BOOK

Mikhail V. Pogarsky

Union of Artists of Russia, Moscow, Russia,
pogarsky@yandex.ru

Abstract

The article explores the phenomenon of the artist's book and its place within the paradigm of contemporary art in the context of overcoming the legacy of postmodernism. The author demonstrates how, through the medium of the artist's book, a synthesis is achieved between harmony and chaos, exploration and tradition, democratic and elitist approaches, process and result, logic and intuition, the verbal and the visual, virtual and physical reality, the art market and free creativity, as well as how the interaction of the original and the copy and the interpenetration of surface and depth take place.

Keywords: Artist's book, synthesis of arts, tradition and exploration, copy and original, verbal and visual

For citation: Pogarsky, M.V. (2025), "Philosophy of the Artist's book", *Academia*, 2025, no 4, pp. 722 — 749. DOI: 10.37953/2079-0341-2025-4-1-722-749

Введение

Древний принцип бритвы Оккама гласит: «Не должно множить сущее без необходимости». Довольно часто этот принцип используют огульно, апеллируя в основном к первой его части и не задаваясь самым важным вопросом этой сентенции: а где, собственно говоря, заканчивается необходимость? Если в математике и логике необходимое условие истинности может быть формально очерчено, если моральная необходимость может быть обоснована корпусом этических убеждений, если физическая необходимость может быть подкреплена научными теориями и законами, то в искусстве понятие необходимости становится довольно размытым и категория случайности начинает играть весьма существенную роль. По сути, само существование искусства во многом противоречит бритве Оккама, поскольку оно постоянно множит сущности без всякой разумной необходимости! Разумеется, далеко не все сущности искусства оказываются жизнеспособны, но из огромного, бурного, непрекращающегося художественного потока, состоящего из проб, ошибок, случайных находок и откровений, и рождается истина новой эстетики, которая формирует будущее всего человечества.

Книге художника в третьем тысячелетии уделяется очень большое внимание и отводится весьма важная роль. О том, что синтетические тенденции будут иметь основополагающее значение в новой культурной парадигме, говорят многие искусствоведы, исследователи и философы. Для нового вектора развития культуры предлагаются различные термины, такие как синтез-арт, синтетизм, мультимедиальность, синтемодернизм и т.п. Мне кажется, однако, что определенный слом стереотипов, нарушение правил игры, уход от всевозможных «измов» и «артов» может пойти новому вектору развития на пользу. И если во главу угла этого вектора встанет такой универсальный инструмент, как книга художника, то он может сыграть роль ключа, открывающего двери в синтетическое будущее культуры. Уже само понятие «книга художника» обладает глубоким смыслообразующим и энергетическим потенциалом. Это понятие соединило в себе два очень мощных, исторически насыщенных термина: книга (библио) — фундаментальный кластер сохранения и распространения знаний, краеугольный камень, заложенный в основании культуры, основополагающий базис искусства и художник — первооткрыватель, бунтарь, первопроходец новых культурных территорий.

В первобытных обществах художники почитались наравне со жрецами, для которых открыты божественные тайны устройства Вселенной. И сегодня, когда мир раздирают межэтнические, экологические и политические противоречия, жреческая функция художников, преодолевающих все возможные барьеры и возводящих мосты культур, становится актуальной как никогда. Слово «художник» происходит от общеславянского *hodogъ* (рука). В современном мире, пережившем потоки промышленного ширпотреба, все больше и больше ощущается тоска по рукотворным, малотиражным, экологически чистым художественным продуктам, и в этом контексте миссия художника снова выходит на передний край взаимодействия культуры и общества.

Помимо всех перечисленных достоинств, книга художника — инструмент предельно демократичный, доступный самому широкому кругу творчески одаренных личностей. Книга художника может быть создана практически из любого подручного материала, не требует никакого дорогостоящего оборудования, но в то же время охотно включает в свой арсенал все ультрасовременные технологии и возможности. Книга художника позволяет осуществлять тотальный синтез в малом формате, в одной отдельно взятой работе. Это уникальное и мощное оружие массового одухотворения! Оружие, при помощи которого культурная революция может произойти снизу — естественным, мирным путем. Если постмодернизм был в первую очередь порождением философов, которые, впрочем, бросили свои идеи на подготовленную постиндустриализацией почву,

то идеология тотального синтеза — это не более чем обобщение современных тенденций возврата к корням, к естественной простоте, обогащенной новейшими методами и технологиями. И именно книга художника позволяет легко и непринужденно осуществлять синтез времен, соединяя в своем поле самые архаичные и самые передовые способы производства.

Безусловно, в предлагаемой ниже теории книга художника выступает в первую очередь как модель, своего рода мета-код развития культуры. Ведь зачастую работы, входящие в корпус книги художника, очень далеко отошли от классического образа книги, и сделаны они далеко не всегда художниками в традиционном понимании этого слова. Книга художника в настоящей статье — это не только реальные произведения, созданные в данном формате, но еще и образная структура теоретического развития культуры, а вместе с ней и всей цивилизации.

Особенностью этого вектора культурного развития является всеобъемлющий синтез самых разных интеллектуальных, духовных и технологических практик. Синтетизм книги художника — это не просто встроенная в ее инструментарий возможность универсального единения, но и внутренний идеологический дискурс. Именно на стыке различных форм деятельности возникают принципиально новые (эмерджентные) свойства художественной системы, не присущие составляющим ее частям. Книга художника — это продуктивный художественный диалог литературы, визуального искусства, музыки, философии и науки; это диалог культур, времен, технологий, жанров, реальностей. И именно напряженная синергия этого диалога есть основная суть новой художественной практики.

Когда я говорю «новая художественная практика», это не означает, что данная практика арт-высказывания до этого не существовала. История книги художника насчитывает сотни лет, но сегодня меняется сам ее статус. Так, Уильям Блейк, русские футуристы, дадаисты, сюрреалисты и леттристы, безусловно, занимались тем, что мы сегодня называем книгой художника. Но только во второй половине XX века она обрела свой собственный статус и выделилась в отдельный жанр искусства, который известный американский искусствовед и художник Джоана Драккер назвала квинтэссенцией художественной формы XX века [Drucker 1995, p. 16]. А сегодня происходит очередное изменение этого статуса: книга художника выходит за пределы искусства и оформляется в новый вид интеллектуальной практики, универсальный канал альтернативных методов коммуникации, полифункциональный инструмент для комплексного художественного высказывания, многоуровневую платформу для тотального арт-синтеза, основу новой культурной парадигмы.

Сегодня мы стоим у истоков новой художественной идеологии, куда органично вольются, где синтезируются и раскроются все базовые достижения культуры.

Синтез гармонии и хаоса

Как уже говорилось выше, идеология тотального синтеза, использующая книгу художника как мета-код новой культуры, способна преодолеть практически все основные проблемы, неразрешимые в парадигме постмодернизма. Здесь необходимо отметить, что эта идеология не отрицает многих достижений постмодернизма, но преодолевает возникшие в его структуре тупики и изжившие себя направления, синтетически вбирая в себя основные достоинства и выводя культуру на новый виток развития.

Хаос, возведенный теоретиками постмодернизма на пьедестал культуры, неминуемо привел за собой неразборчивость и разрушение такой «устаревшей» составляющей искусства, как вкус. На место предполагаемой свободной от правил и установок стихии творчества пришла безвкусная каша, неудобоваримая мешанина, перенасыщенный сахаром раствор масс-культуры и, как следствие,

не развитие и движение, а стагнация и омертвление. Отказ от «вечных ценностей» привел к нивелированию и обесцениванию искусства, в результате чего на передний план вышли не творчески насыщенные произведения, но любые поделки, пропущенные через маховик коммерческой раскрутки. Если древние греки понимали под хаосом изначальное состояние мира, своего рода живородящую субстанцию, из которой возникли божества, то в эпоху христианства ему стали приписывать отсутствие порядка, неразбериху, смешение. Именно эту ипостась хаоса и вобрал в свою доктрину постмодернизм.

Книга художника преодолевает дихотомию хаоса и порядка, гармонии и энтропии. Здесь с абсолютной естественностью одновременно возможен хаосмос — хаос в мире порядка и порядок в космосе хаоса.

Этот универсальный инструмент открывает поистине безграничные возможности для свободного творческого самовыражения: здесь практически не существует ограничений при выборе художественной техники, формата, материала, содержания, жанра, стиля. Более того, все ее составляющие могут свободно пересекаться, микшироваться, накладываться, обрываться на полуслове, вовлекать в свое пространство зрителя и отправлять его в странные путешествия по изгибам нелинейных прочтений. То есть, по сути, происходит взрыв стройного, веками отточенного корпуса книги, нарушаются все основные правила и каноны, и на место фундаментальной книжной архитектоники приходит хаотически бурлящая, кипящая, находящаяся в непрерывном становлении и обновлении книга художника. С другой стороны, сама структура книги дисциплинирует и упорядочивает любые предельно смелые и непредсказуемые авторские эксперименты. Художник, обладая абсолютной свободой, при выборе начальных условий руководствуется лишь творческим порывом и собственным вкусом. Но, остановившись на наиболее подходящем для него конструкте, неминуемо подпадает под диктат материала и продолжает работу, подчиняясь внутренней логике своей книги. По своей сути хаос книги художника близок к понятию математического хаоса¹. Мерой хаотичности в теории информации и математической статистике служит энтропия, и в то же время под энтропией понимают информационную емкость системы. То есть чем выше энтропия системы, тем выше ее информационный потенциал. И, соответственно, чем выше изначальная энтропия «творческого бульона», из которого рождается книга художника, тем информативнее и насыщеннее будет арт-месседж, отправляемый в мир бук-артистом.

Таким образом, продуктивный опыт книги художника подсказывает следующий путь развития культуры: хаотизация устоявшихся законов и правил искусства в начальной точке с одновременным упорядочиванием существующих хаотических арт-состояний в процессе работы.

Взаимосвязь поиска и традиции

Взаимоотношения искусства со временем могут быть охарактеризованы тремя основными подходами: устремленность к прошлому (классицизм), к будущему (авангардизм) и к настоящему (постмодернизм).

В чем же заключаются основные плюсы и минусы классицизма, авангардизма и постмодернизма с точки зрения развития искусства?

¹ В математике хаосом называется аperiodическое детерминированное поведение динамической системы, крайне чувствительное к начальным условиям.

Таблица 1

	Положительное	Отрицательное
Классицизм	Обращение к традиции, использование накопленного опыта, развитие и усовершенствование базовых основ	Неприятие нового, застывленность, отказ от экспериментирования и нестандартного поиска
Авангардизм	Поиск новых форм самовыражения, разработка иных стратегий и теорий развития, созидающее творчество, активный авторский поиск	Полное отрицание и разрушение старого искусства, нигилизм и арт-шовинизм
Постмодерн	Переосмысление и трансформация накопленного опыта, открытость и готовность к диалогу с любыми видами культур, отказ от арт-тоталитаризма	Принципиальная неразборчивость при работе с накопленным культурным материалом. Практически нулевой уровень генерации внутренне нового

Казалось бы, чего уж проще: взять все плюсы от трех основных мировых «арт-конфессий» и отказаться от их минусов! Необъяснимо, почему это простое до гениальности решение до сих пор не поднято на щит ни одной идеологией искусства? Или все-таки всегда существовали творческие ниши, в которых художники находили себе пристанище, укрываясь от магистральных битв старого и нового искусства?

Как ни удивительно, но именно в книге художника удастся безо всякого напряжения разрешить противоречие новизны и традиции.

Во-первых, книга художника опирается на весь богатейший опыт передачи информации — от наскальных рисунков, берестяных грамот, глиняных табличек, древних манускриптов и первопечатных фолиантов до ультрасовременных медиатехнологий. Причем этот опыт не просто цитируется или микшируется, как это принято в постмодернизме, но подвергается творческому переосмыслению, развитию и синтезу.

Во-вторых, книга художника использует и сохраняет традиции печатной графики, издательской культуры и многих прикладных ремесел. Так, например, легендарный художник из Екатеринбурга Б.У. Кашкин (Евгений Малахин) создавал небольшие складки на сосновой коре (ил. 1) или на старых досках (ил. 2), апеллируя к традициям берестяных грамот, иконописи и лубка; известный скульптор и литератор Игорь Иогансон делает послания на гипсовых табличках (ил. 3) или вырезает свои тексты на дереве; российско-итальянская поэтесса и художник Эвелина Шац запекает свои стихи на керамике (ил. 4), а скульптор и бук-артист Фернанда Феде использует в своих книгах авторскую керамическую клинопись (ил. 5); многие художники продолжают рукописные традиции священных свитков и т.д. В-третьих, книга художника наследует не только классическим, но и авангардистским традициям. Более того, она считает себя преемницей российского авангарда, положившего начало книжным экспериментам. И здесь дело не столько в том, что книга художника неоднократно обращалась к творчеству авангардистов, сколько в преемственности духа российских авангардистов, которые впервые стали использовать книгу в качестве медиума для своих художественных жестов.

В-четвертых, книга художника всегда идет от внутреннего авторского посыла и строго ориентирована на созидающий путь творческого поиска и самовыражения. То есть она изначально направлена на производство нового.

В-пятых, книга художника обращается и к постмодернистским приемам микширования, игры, мистификации и симуляции.



Ил. 1. Б.У. Кашкин (Евгений Малахин). Книга на липскоро про евразийский синдро. 1990-е годы. Сосновая кора, акрил. Частное собрание, Россия.



Ил. 2. Б.У. Кашкин (Евгений Малахин). Верь. 1990-е годы. Дерево, акрил. Частное собрание, Россия.



Ил. 3. Игорь Иогансон. Подул ветерок. 1990-е годы. Гипс. Собрание автора, Москва.



Ил. 4. Эвелина Шац. Цвет померанца. 2011. Терракотта. Музей «Книга художника», Москва.

Итак, книга художника легко и непринужденно сочетает в себе старое и новое, иногда соединяя их в самом прямом смысле, когда новые тексты или картинки печатаются поверх какой-либо букинистической книги.

Интеграция демократичного и элитарного подходов

В этом разделе понятие элиты восходит к определениям Ортеги-и-Гассета и Бердяева, т.е. элита понимается не в политическом, экономическом, социальном или родовом, но исключительно в духовном смысле: это люди, поднявшиеся



Ил. 5. Фернанда Феда (Италия). Книга о... 2003. Ткань, песок, керамика, роспись, коллаж. Музей «Книга художника», Москва.

в своем интеллектуальном и духовном развитии над средней массой. Согласно Ортеге-и-Гассету, «людей элиты» определяет компетентность, высокий профессиональный и культурный потенциал, тяга к самосовершенствованию и творчеству, а «человека масс» — теоретическая «заскорузлость», иллюзия самодостаточности, отсутствие стимула к саморазвитию, самодовольное «пробывание» в глупости и «вождевание». Если говорить об искусстве, то элитарное искусство — в противовес народному, площадному и лубочному — сформировалось в Европе в эпоху Возрождения. Оно стремилось к идеальному совершенству, было уделом избранных, поднимало художника на высочайший пьедестал и стало базовым эталоном для классического искусства. Пожалуй, первыми, кто поднял своего рода бунт против классического элитарного искусства, стали представители романтизма и титан-одиночка Уильям Блейк. Многие исследователи относят работы романтизма, особенно в литературе, к демократическому массовому искусству. Здесь, по всей видимости, сыграли свою роль два фактора: определенное противостояние классицизму и увлечение романтикой приключений, доступной пониманию широких масс. Однако нельзя сказать, что вектор романтизма целенаправленно был устремлен в сторону демократизации искусства. Конец XIX и начало XX века ознаменовались бурными всплесками интереса интеллигенции к простому народу и поисками социальной справедливости. Разумеется, эти настроения нашли свое отражение и в сфере искусства. Так, Лев Толстой утверждал, что «великие предметы искусства только потому и велики, что они доступны и понятны всем». Возложивший на себя миссию просвещения народа автор «Войны и мира» с увлечением писал «высокоморальные» образовательные рассказы для простолюдинов. К таким же попыткам «хождения в народ» можно отнести и «Первую народную выставку картин», организованную Товариществом передвижников в 1904 году.

Абсолютно другой подход проповедовали и практиковали футуристы, которые не свое искусство «спускали» в народ, а наоборот, творчески перерабатывали и использовали народное, лубочное, архаичное, детское искусство. Однако несмотря на неподдельный интерес к народному творчеству, практически все авангардное искусство оставалось элитарным, заумным и замкнутым на себя.

Вторая половина XX века ознаменовалась повсеместным торжеством демократии с одной стороны и формированием общества массового потребления с другой (хотя эти стороны связаны друг с другом напрямую). И разумеется, главенствующий в искусстве и культуре постмодернизм с воодушевлением и успехом работал на поприще масс-культуры. Китч, эпатаж, использование поп-идолов, раскрученных торговых брендов и популярных марок — все это стало неотъемлемой частью творчества многих художников постмодерна. Подводя итоги взаимодействия между базовыми культурными парадигмами и массой, можно составить следующую таблицу:

Таблица 2

	Вектор устремленности	Используемые средства
Классицизм	Как правило, обращен к социальной элите общества. Эпизодические попытки «хождения в народ»	Общекультурные, исторические и нейтральные темы. Периодическое обращение к социальным проблемам народа. Академические художественные средства
Авангардизм	По большей части обращен к духовной элите. Искусство ради искусства	Широкомасштабное использование народного, этнического, примитивного искусства. Применение провокационных и эпатажных приемов
Постмодерн	Обращен к самым широким слоям общества. Шоу, популизм, китчевость возводятся в ранг демократических достижений искусства	Популярные бренды, раскрученные торговые марки, знаменитые рекламные модули наравне с известными классическими образами искусства

Книга художника и здесь находится в золотой середине, и к ней вполне применим следующий парадокс: книга художника — это элитарное искусство, доступное массам.

Даже бросая беглый взгляд на историю и истоки книги художника, среди ее корней можно выделить два таких полярных направления, как предельно элитарное *Livre d'artiste*, обращенное к ценителям и эстетам, и абсолютно демократичные семейные, девичьи, школьные и дембельские рукотворные альбомы.

Современная книга художника впитала в себя и элитарность *Livre d'artiste*, и демократичность домашнего альбома. С одной стороны, производство книги художника всегда доступно в домашних условиях. Использование необычных технологий и техник печатной графики не является необходимым условием ее создания, поскольку самое главное в ней — это творческое начало, креативный потенциал, художественная идея, для воплощения которой все средства хороши. С другой стороны, практически на всех выставках книги художника ставится очень высокая планка, и каждая работа — это всегда небольшой художественный проект. Над большинством книг художники работают достаточно долго, и окончание работы — это всегда событие, после которого нередко устраивается выставка или презентация одной книги. С третьей стороны, на многих выставках наряду с книгами, сделанными мастерами с мировым именем, присутствуют работы начинающих, непрофессиональных художников, студентов и школьников (ил. 6). Однако, несмотря на нерегламентируемый подход к компонованию выставок, в книге художника не существует тотальной демократии, декларируемой, например, мейл-артом. Отбор существует, но кураторы всегда творчески подходят к составлению проектов и выставок, создавая из экспонатов еще одно мега-произведение.



Ил. 6. Мария Самотина (14 лет). Дневники Робинзона Крузо. 2012. Смешанная техника. Частное собрание, Москва.

С точки зрения восприятия книга художника также находится в выигранном положении. Ее многоуровневая структура позволяет наполнять художественные слои самым разным содержанием: нередко в одной книге могут уживаться глубокие философские послы, обращенные к очень узкому кругу ценителей, и легкие игровые мотивы, доступные и понятные детям.

Таким образом, вектор книги художника стремится к объединению массового и элитарного, однако, в отличие от постмодернизма, в котором элита низводится в массы, наполняя мир блеском дешевого гламура, в книге художника происходит обратная работа по приобщению массы к элитарному искусству.

Совокупность процесса и результата

Практически все исследователи единодушны в том, что как для классицизма, так и для модернизма целью является конечный продукт, законченное произведение искусства, в то время как для постмодернизма важнее сам процесс, перформанс, акция, флюксус, хэппенинг и последующая их документация.

Книга художника может быть ориентирована как на процесс, так и на результат и способна осуществлять их синтез.

Ориентированность книги художника на создание предмета искусства достаточно очевидна, поэтому остановимся здесь лишь на процессуальной составляющей. В книге художника довольно часто перформанс становится центральной частью ее комплексной структуры. Например, в проекте А.С. Суздалева, Л.А. Тишкова, О.Н. Хан «Картины ветра» (ил. 7) листы книг состояли из картин, написанных раскачивающимися на ветру кисточками, и видео-документация перформативной работы стала неотъемлемой частью книги.



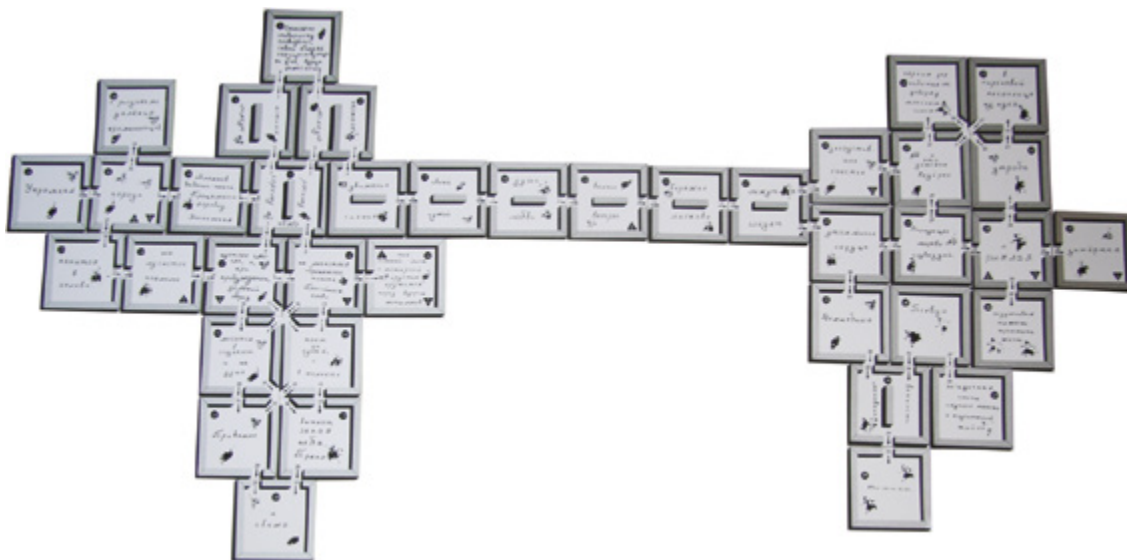
Ил. 7. Андрей Суздалев, Леонид Тишков, Ольга Хан. Картины ветра. Видеокассета, бумага, картон, шелкография. 1999. Музей «Книга художника», Москва.



Ил. 8. Михаил Погарский, Гюнель Юран. Ветка вербы Велимира Хлебникова. 2006. DVD, цифровая печать, объект. Музей «Книга художника», Москва.

В нашей с Гюнель Юран работе «Ветка вербы» (ил. 8) одноименное эссе Велимира Хлебникова было переписано реальной веткой вербы, и в книгу вошли видеофильм о том, как это делалось, факсимиле рукописи, а также артефакт — ветка, участвовавшая в перформансе. Иногда сам процесс изготовления книги становится художественной акцией, как это произошло, например, с печатью книги «Шляпа Пушкина» (ил. 9) (М.В. Погарский, Д.А. Дроздецкий), когда рядовая техническая работа была превращена в настоящий хэппенинг с подключением зрителей к процессу производства. И даже то, что на многих выставках-ярмарках художники часто коротают время, доделывая свои книги, превращается в стихийный микро-перформанс.

Другой важный момент, характерный для книги художника, заключается в том, что зачастую само ее прочтение превращается в специально разработанный ритуал, процедуру, игру. Книга может выстраиваться в форме



Ил. 10. Михаил Погарский. Лабиринт Сновидений. 2002. Шелкография. Музей «Книга художника», Москва.



Ил. 9. Михаил Погарский, Дмитрий Дроздецкий. Шляпа Пушкина. 1999. Шелкография. Музей «Книга художника», Москва.



Ил. 12. Михаил Погарский. Древо буквенной жизни. 2006. Книга – цифровая печать + пряник. Музей «Книга художника», Москва.



Ил. 11. Родион Черниевский. Буря. 2008. Пенокартон, цифровая печать. Частное собрание, Москва.



Ил. 13. Михаил Погарский, Гюнель Юран. Отель Гийома Аполлинера. 2005. Папиросы, бумага. Тампопечать, цифровая печать, шелкография. Музей «Книга художника», Москва.



Ил. 14. Михаил Погарский. Воскурение Отеля Аполлинера. 2005. Перформанс.

лабиринта (ил. 10) или формироваться и перестраиваться как трансформер (ил. 11), собираться наподобие детских пазлов, включать в себя всевозможные интерактивные механизмы и, наконец, просто-напросто съедаться, как это было на одном из наших проектов «Печатная продукция», когда книги были сделаны из печатных пряников (ил. 12), выпиваться или даже выкуриваться. Так, книга «Отель Гийома Аполлинера» (ил. 13) (М.В. Погарский, Гюнель Юран) была отпечатана на папиросах, и один из экземпляров был выкурен на открытии выставки (ил. 14). Насколько мне известно, участники акции до сих пор бережно хранят строки-окурки выкуренного стихотворения как музейные артефакты. Но даже если отвлечься от всевозможных диковинок, любая книга классической формы (кодекс, свиток, гармошка) предполагает перелистывание, разворачивание, прикосновение, и в этом тактильном контакте всегда есть некая художественная магическая процедура, которая не так ярко выражена в обычных книгах.

Итак, книга художника включает творческий процесс как важную составляющую произведения искусства и на уровне создания, и на уровне восприятия, а синтез процесса и результата обогащает ее новыми свойствами.

Из глубины поверхности

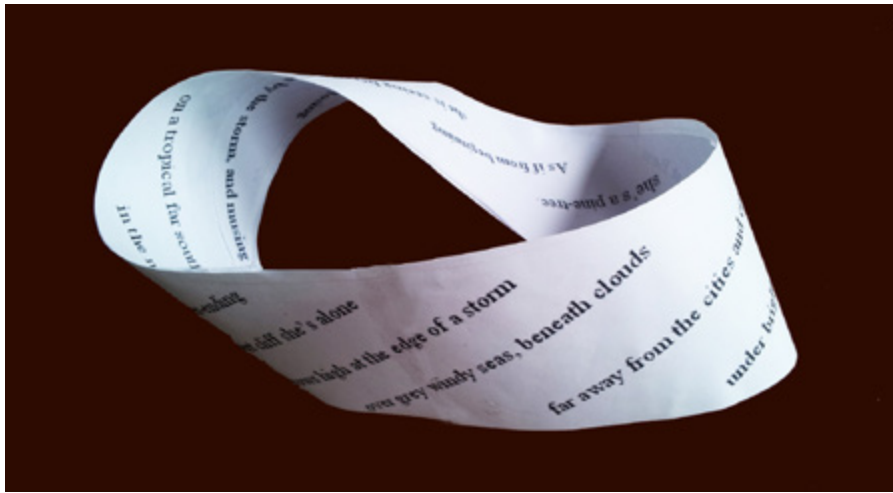
Жиль Делёз вслед стоикам, дзен-буддистам и Льюису Кэрроллу превозносит поверхность. «История учит нас: у торных путей нет фундамента; и география показывает: только тонкий слой земли плодороден», — пишет он в работе «Логика смысла» [Делёз 1998, с. 27]. Поверхность всегда эстетична или антиэстетична, в отличие от глубины, которая, как правило, вообще не обладает эстетикой. На уровне физической реальности поверхность обычно интереснее глубины. Внешнее почти всегда привлекательнее внутреннего. Внутри любой красавицы мы обнаружим лишь мясо, кровь и фекалии. В целом нас всегда



Ил. 15. Александр Панкин. Мнимая книга. 2013. Оргстекло, бумага, тушь, акрил. Частная коллекция, Москва.

прельщает многообразие поверхности и претит монотонность проникновения в глубину любой породы, материала, структуры. В интеллектуальных исследованиях под глубиной обычно понимают доскональное исследование какой-либо одной проблемы, тщательную проработку мельчайших деталей, исследование истоков и прогнозирование последствий. Поверхностные суждения уже сам наш язык определенным образом принижает, придавая им оттенок несерьезности и упрощенности. Однако, если мы немного переформулируем направление исследований в терминах широты и узости охвата, то немедленно придем к тому, что поверхностные исследования обладают непосредственностью и широтой, а глубинные всегда узкопрофессиональны и связаны со множеством ограничений. Иосиф Бродский замечал, что для российских поэтов характерны горизонтальные, а не вертикальные странствия, то есть их в большей степени прельщает поверхностная широта, а не глубина погружения. Глубокие рассуждения — это бесконечное логическое копание в цепочках причин и следствий, а поверхностное суждение приходит сразу и охватывает предмет или явление во всей его целостности: первое впечатление самое верное, как учит народная мудрость, и любовь с первого взгляда воспринимает личность здесь и сейчас, без предысторий. «Растягивающее устройство удлинит даже песни, — пишет Делёз о парадоксах поверхности Льюиса Кэрролла. — А кошелек Фортуната, сделанный в виде кольца Мёбиуса, составлен из неправильно сшитых носовых платков так, что его внешняя поверхность плавно переходит во внутреннюю: он обертывает весь мир, да так, что то, что снаружи, оказывается внутри, и наоборот» [Делёз 1998, с. 28].

Удивительная математическая поверхность ленты Мёбиуса, имеющей всего лишь одну сторону, привлекала художников практически с момента ее открытия в 1858 году. Знаменитый голландский художник Мауриц Эшер неоднократно использовал ее в своих работах. В книге художника к ней обращались Александр Панкин (ил. 15), Татьяна Бонч-Осмоловская (ил. 16) и ваш покорный слуга. Привлекательность этой ленты состоит в том, что, с одной стороны, она позволяет осуществлять своего рода «вечное прочтение», попадать из любой точки текста в другую, не пересекая края, а с другой стороны, заполняя собой определенный пространственный объем, она представляет собой чистую поверхность, у которой работают абсолютно все точки.



Ил. 16. Татьяна Бонч-Осмоловская. Лента Мёбиуса. 2014. Бумага, цифровая печать. Частная коллекция, Сидней.

Традиционное искусство всегда тяготеет к поверхности. Художник транслировал нам свое видение и свои впечатления от мира, отраженные в зеркале его восприятия. Именно поэтому традиционное искусство обладало эстетикой, то есть было направлено на поиски прекрасного.

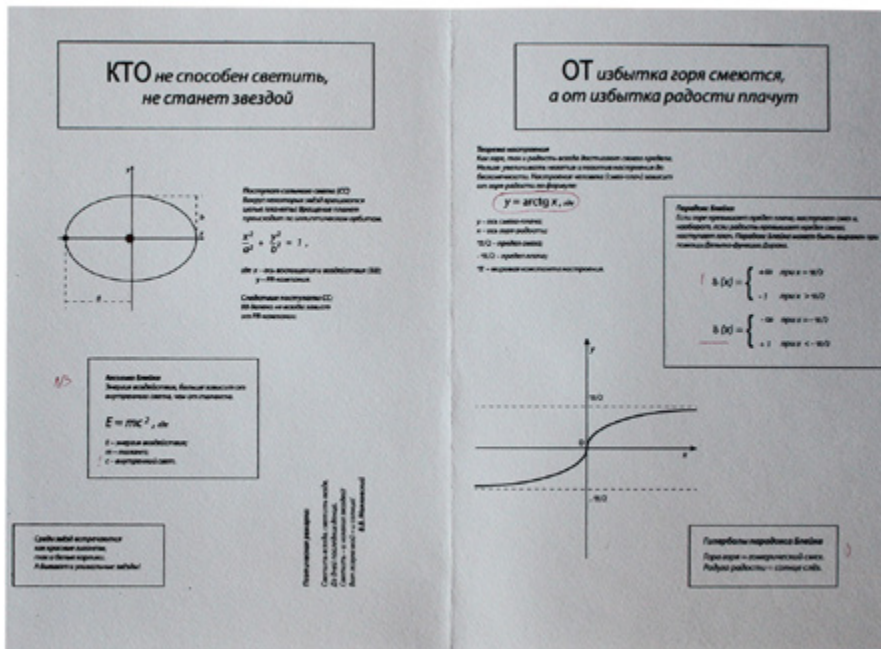
Начиная с футуристов и дадаистов произошло смещение арт-поисков в сторону глубины, но тем не менее основные их интересы продолжали оставаться на поверхности бытия — скорее, они расширяли территорию исследований этой поверхности, отыскивая и маркируя новые, недоступные ранее для искусства области, ломая привычную эстетику и заменяя ее новой, брутальной арт-работой, антиэстетичной с точки зрения классического восприятия.

Во второй половине XX века концептуалисты все дальше и дальше уходят от эстетической работы с поверхностью в глубину философских или социальных идей. Искусство кардинально меняет курс от визуальной эстетики в сторону интеллектуальных изысков. Конечно, придание концепции приоритета над формой — отнюдь не изобретение концептуалистов. Еще Гете утверждал, что «во всяком произведении искусства, великом или малом, вплоть до самого малого, все сводится к концепции» [Гете 1980, с. 36]. И Уильям Блейк, безусловно, придавал громадное значение концептуальной нагруженности своих работ. Сами концептуалисты, вне всякого сомнения, отдают дань эстетике поверхности, однако присутствующие в их картинах отдельные слова и короткие тексты решительно уводят сознание за пределы поверхности в сторону интеллектуальной глубины.

Глубину и поверхность следует отличать от содержания и формы. Содержание любой работы и книги в том числе может быть абсолютно поверхностным — например, содержание телефонного справочника нацелено в первую очередь на скольжение по поверхности информации. С другой стороны, поиски формы, направленные на создание новых символов, знаков, визуального языка, могут быть направлены вглубь, а невширь. Например, «Черный квадрат» Малевича — это уже апелляция формы непосредственно к глубине. Тем не менее в большинстве случаев в искусстве форма коррелирует с поверхностью, а содержание — с глубиной.

Вопрос дихотомии содержания и формы вообще не поднимается в пространстве книги художника. Содержание и форма, поверхность и глубина в данном случае не просто равноценны, но взаимодополняют.

Книга художника сплетает содержание и форму в единую сеть, причем обе составляющие не существуют сами по себе, но взаимно дополняют и развивают друг друга. Взаимодействие содержания и формы, поверхности и глубины начинается еще в процессе работы. Художник идет от изначального замысла, идеи, некоего содержательного облака книги. Это «смысловое облако» подводит



Ил. 17. Квазинаучный анализ «Пословиц ада» Уильяма Блейка. 2014. Бумага, шелкография, шариковая ручка. Музей «Книга художника», Москва.

к определенной форме реализации, выбору материала, техники, конструкции. Далее уже форма и поверхность требуют определенных изменений и дополнений содержания и глубины, и чаще всего книга создается в постоянной коллаборации смысловых и эстетических поисков.

Волны, исходящие от глубины и поверхности книги, вызывают интерференцию зрительского восприятия. Форма книги выступает проводником читателя по лабиринтам содержания. Она привлекает его внимание, встречает и подталкивает к перелистыванию, переворачиванию, заглядыванию во всевозможные потаенные уголки, к прочтению...

Подводя итог, можно сказать, что в книге художника происходит творческий синтез поверхности и глубины, в результате которого поверхностные и глубинные части работы вступают в диалог, взаимно дополняя и обогащая друг друга.

Логика и интуиция

Освоение мира может осуществляться при помощи двух основных методов: логического и интуитивного, а инструменты познания можно разделить на интеллектуальные и чувственные. Логика и интеллект всегда были в большей степени прерогативой науки, а интуиция и чувства — искусства. Разумеется, и в науке было совершено огромное количество интуитивных открытий и прорывов (например, открытые во сне таблица Менделеева и бензольное кольцо Кекуле), однако сам научный инструментариум построен по интеллектуальным законам логики, и под любое интуитивное открытие впоследствии подводится строгая логическая база. В отличие от науки, искусство в большей степени построено на языке интуитивных образов. Иногда художник в принципе не может сформулировать свои внутренние непроговариваемые открытия на логическом языке. Конечно, здесь я говорю об общих тенденциях, поскольку логических построений и привлечения научных методов в искусстве было довольно много. И Витрувианский человек Леонардо да Винчи, и теории пластической формы у Малевича, и наукообразные разработки Кандинского, безусловно, в первую очередь опирались на логику и интеллект. А если вспомнить о современных экспериментах на территории сайнс-арта, то там научные методы переплетаются с искусством просто по определению (ил. 17). Но когда мы говорим о самих

возможностях, заложенных в научном аппарате и в искусстве, то такое деление вполне правомерно.

Книга художника способна и должна в равной степени опираться и на интуицию, и на логику. Она почти всегда обращается как к интеллекту, так и напрямую к органам чувств. Как правило, сама идея той или иной книги приходит интуитивно, под воздействием порыва, случайного толчка, неожиданной находки, свалившейся с неба идеи. При этом тема иногда обозначена заранее: художник может долго обдумывать и разрабатывать ее, и в конечном итоге, если так и не наступает гениального озарения, он все равно в состоянии сделать хорошую книгу, опираясь на свой предыдущий опыт. Но самые лучшие произведения почти всегда сопровождаются неожиданными интуитивными находками. Однако, в отличие от стихотворения, которое пишется на одном дыхании, или картины, которая также может быть написана в едином порыве, процесс создания книги многоступенчат и всегда требует немалого времени. Поэтому при создании книги художника возникшая идея должна быть подкреплена практическими навыками, логическим построением конструкции, продумыванием взаимосвязей между отдельными частями творческой системы. Только в неразрывном единстве строгой логики и яркой интуиции рождаются на свет настоящие шедевры книги художника.

Вербальное и визуальное

После общего разграничения познания на интуитивное и логическое можно предложить еще один вариант разделения постижения мира — на вербальное и образное. Неслучайно в русском языке есть устойчивое выражение «литература и искусство». Это выражение подразумевает определенную оппозицию между самими подходами к передаче творческого послания и внутренними основаниями художественного исследования. Этот вариант разделения заложен в человеке самой природой. Дело в том, что левое полушарие нашего мозга отвечает за логическое, аналитическое, вербальное мышление, а правое — за мышление визуальное, интуитивное, синтетическое.

Вербальное освоение и описание мира, безусловно, так или иначе тяготеет к интеллектуальному и в большей степени логическому подходу. Разумеется, изначальный лексический корпус и структура синтаксиса в основном формировались посредством интуитивных соответствий и поэтических аналогий. Но за тысячелетия язык сложился в стройную логическую систему, позволяющую осуществлять коммуникацию на сугубо интеллектуальном уровне. Конечно, то или иное вербальное высказывание может будить в человеке самые разные чувства, но изначально оно транслируется через интеллектуальный канал. Визуально-фонетический образ каждой буквы сведен к четкой структурной единице, к фрагменту открытого интеллектуального кода. Мы можем говорить, что поэзия постоянно расшатывает основы языка, наполняя слова новыми смыслами и аллюзиями, однако классическая поэзия все равно практически всегда остается в рамках строгой системы визуально-фонетических соответствий (под «классической» здесь понимается поэзия, транслируемая средствами языка, в отличие от визуальной и саунд-поэзии, в которых язык зачастую отходит на второй план).

В противовес вербальному образное постижение действительности почти всегда вырывается из логических цепочек и передает свой месседж сразу, единым махом, одним визуальным броском.

В искусстве полем для взаимодействия текста и образа испокон веков была книга. Книжная иллюстрация украшала, дополняла, проясняла и оживляла текст, предлагала свои художественные трактовки вербальных описаний. Взаимодействие текста и иллюстрации долгое время было неравноправным. Текст играл ведущую роль, а иллюстрация соподчиненную, и к одному и тому



Ил. 18. Гийом Аполлинер. Сигарета дымится. 1913.
Каллиграмма.

же тексту для различных изданий могли быть сделаны несколько вариантов иллюстраций.

Принципиально иные отношения складываются в визуальной поэзии и в книге художника. Здесь текст и образ вступают в диалог. Вербальная и визуальная составляющая сливаются в единый организм, обрастают множеством связей и пересечений. Текст в данном случае не существует сам по себе, но становится частью визуального ряда и начинает звучать изнутри выстроенного образа. Происходит своего рода девербализация и ревербализация текста. Смысловый месседж выходит из интеллектуального поля в плоскость чувственного восприятия и снова возвращается в пространство мысли, но уже на ином, обогащенном и расширенном уровне. С другой стороны, художественные образы подпитываются энергией текста и сами подпитывают эту энергию. Визуальные вкрапления не иллюстрируют, но расширяют пространство языкового потока. Уже в экспериментах с фигурными стихами, начатыми еще в древней Греции, текст и визуальная форма работали как неразрывное целое, но внутренний диалог между отдельными частями пока еще не выходил на первый план. Определенный прорыв здесь произошел только в начале XX века в работах русских футуристов и в экспериментах с визуальной поэзией Гийома Аполлинера, который предложил для нее особый термин «каллиграмма»: «Каллиграмма — всеобъемлющая художественность, преимущество которой состоит в том, что она создает визуальную лирику, которая до сих пор была практически неизвестна. Это искусство таит в себе огромные возможности, вершиной его может стать синтез музыки, живописи, литературы» [Аполлинер 1999, с. 54].

Этот синтез в полной мере осуществила книга художника. Одновременно с Аполлинером к визуальной поэзии обращаются русские футуристы, которые осуществляют в этом направлении прорыв и соединяют ее с книгой художника. В фигурной поэзии визуальная форма и вербальное содержание уже равноправны, но все равно лишь иллюстрируют и дополняют друг друга — происходит двухсторонний союз слова и образа. А в экспериментах футуристов они



Ил. 19. Василий Каменский. Железобетонные поэмы. 1914. Литография.

не просто сливаются в единое целое, но вступают в диалог. При этом значение и слова, и образа в определенном смысле заостряется, и в произведении, помимо визуального представления и вербального звучания, возникает что-то еще.

Это напряжение, эта синергия диалога, на мой взгляд, и есть самое главное в визуальной поэзии и в книге художника. Например, в короткой каллиграмме Аполлинера «сигарета дымится» (ил. 18) текст вне рисунка полностью теряет свой посыл и становится практически бессмысленным — равно как и рисунок дымящейся сигареты без текста не несет никакой смысловой нагрузки. Это стихотворение обладает ярко выраженной эмерджентностью, в нем появляются принципиально новые качества, не присущие составляющим его частям. Мне кажется, пример этой чисто игровой работы очень важен: здесь Аполлинер, показав, как вдруг, неким волшебным образом, соединение двух ничего не значащих по отдельности составляющих в совокупности начинает работать, продемонстрировал самую суть визуальной поэзии.

Точно так же немисливо расчленение на слово и образ многих работ русских футуристов. Попробуйте вынуть камешки слов из опалубки страниц книги Василия Каменского «Железобетонные поэмы» (ил. 19), и все рассыплется на множество бессмыслиц. Футуристы в своих опытах с визуальной поэзией идут все дальше и дальше, и вот уже Велимир Хлебников предлагает создание нового визуально-поэтического языка. К этому времени Бертран Рассел и Альфред Уайтхед разработали основы аналитической философии, суть которой они видели прежде всего в формализации языка и придании ему совершенства логических символов. Неизвестно, знал ли Хлебников о работах английских философов, или эти идеи витали в воздухе, и он в своих художественных поисках двигался с ними параллельно. «Задачей труда художников, — писал он, — было бы дать каждому виду пространства особый знак. Он должен быть простым и не походить на другие». Далее Хлебников предлагает для некоторых букв общемировые идеограммы, например, «в» как круг с точкой в нем. В 2006 году автор этой статьи продолжил развивать идеи великого будетлянина, создав несколько новых идеограмм.

Хочется обратить внимание на еще одну важную особенность и отличие книги художника от обычной, линейно построенной книги. Книга художника обладает возможностью выстраивать нелинейные языковые конструкции



Ил. 20. Михаил Погарский. Лабиринт Сновидений. 2002. Шелкография. Музей «Книга художника», Москва.

и включать в себя интертекстуальные и гипертекстуальные составляющие. В качестве характерного примера можно привести ящики с карточками Льва Рубинштейна или мою книгу «Лабиринт Сновидений» (ил. 20), которая также состоит из карточек, выстраивающихся в разветвленный поэтический лабиринт, где в зависимости от пути следования возможны несколько сотен различных прочтений. Читатель вынужден сам выбирать свой маршрут движения вдоль текста: его направление, количество вариантов, составление комбинаций и поэтических циклов. Таким образом он вовлекается в творческий процесс, становится соучастником и соавтором книги.

Сегодня текстуальная составляющая пронизывает практически все сферы современного искусства. Большинство арт-работ последнего времени поддержаны концепцией, разъяснением, развернутой экспликацией. В русле этой тенденции книга художника становится квинтэссенцией диалога между интеллектом, чувствами, логикой и интуицией. Это уникальный арт-инструмент, позволяющий работать в формате 6D, обращаясь ко всем пяти органам чувств и интеллекту одновременно. При этом энергия посланий, которые передают лучшие книги художника, концентрируется именно на тонкой внутренней границе взаимодействия ее составляющих.

Слияние виртуальной и физической реальности

Понятие *Virtus* у древних римлян обозначало проявление сверхвозможностей. Книга с самого своего рождения оперировала именно с виртуальностью — с тем, что находилось за пределами пространства и времени. Компьютерные технологии лишь усилили и резче проявили виртуальные черты книги. «Что происходит сегодня, когда книга и страница, судя по всему, уступают место информационным устройствам? — вопрошает Джорджо Агамбен. — В теологической перспективе компьютер предстает как нечто среднее между Римским Миссалом и свитком арон ха-кодеш, чем-то вроде иудейско-христианского гибрида, и это не может не способствовать его неоспоримому доминированию.

Однако здесь присутствуют и более глубокие различия, и аналогии, которые необходимо прояснить. Общее место заключается в том, что при переходе от книги к цифровым устройствам речь должна идти о переходе

от материального к виртуальному. Молчаливая предпосылка подразумевает, что материальное и виртуальное являются двумя противоположными измерениями, причем виртуальное является синонимом нематериального. Обе эти предпосылки если и не полностью ложные, то, по крайней мере, чрезвычайно неточные.

Слово «книга» (итал. *libro*) происходит от латинского термина, первоначально означавшего «бревно, кора». На греческом «материя» обозначается словом *hyle* — «дерево, лес», или, как сказали бы римляне, *silva* или *materia* (термин, обозначающий дерево как строительный материал, в отличие от *lignum*, обозначающего бревна для топки). В то же время в античном мире материя — это само место возможности и виртуальности, более того, она сама представляет собой чистую возможность без формы, способную принимать и содержать в себе все формы, и чьей собственной формой, в свою очередь, является след, отпечаток. Или же, как в упомянутом нами образе Аристотеля, — белая страница, дощечка для письма, на которой может быть написано все [Агабмен 2015, с. 34]. Белые страницы книги становятся местом для виртуальной реальности. Книга — это своего рода проводник между мирами сознания и физической действительностью. Разумеется, книга художника, как и любое другое искусство, активно проникает в цифровую реальность: на интернет-ресурсах размещаются документация проектов, презентации книг, теоретические и обзорные статьи. Стоит отметить и то, что компьютерный мир также проникает на территорию книги художника. Например, в одной из работ Н.Л. Селиванова содержание книги составляют страницы девичьих блогов, сетевых анкет, интернет-рекламы, раскрывающие мир современной девушки. Кира Матиссен также посвящает одну из своих работ информационным пересечениям и в качестве материала использует распечатки интернет-газет, новостных лент и т.п.

Эти взаимопроникновения могут осуществляться в любой сфере искусства, но в контексте данной статьи гораздо важнее то, что многие приемы, используемые в интернете, очень близки по духу не классической книге, а именно книге художника. Это в первую очередь интерактивность, гипертекст, многомерность и разветвленность. Как интернет-пространство, так и книга художника преодолевают интеллектуальное восприятие мира, вознесенное на пьедестал галактикой Гутенберга, и возвращают мир на почву аудио-тактильной интерактивной культуры. Но в отличие от интернета, который дифференцируется на множество самых разных секторов и, по сути, осуществляет не синтез, а безразборное эклектическое суммирование, книге художника присуща синтетическая целостность, в которой все связано со всем. Если применить математическую метафору, то книга художника осуществляет не просто суммирование, но творческое интегрирование своих составляющих. Думается, что синтез виртуальной цифровой реальности и физической материальности в книге художника ждет большое будущее. На мой взгляд, очень плодотворным может быть совмещение книги художника и компьютерных игр. Нет никаких сомнений, что в дальнейшем тотальный синтез искусств будет широко использовать богатые возможности цифровой реальности.

Единство арт-рынка и бескорыстного творчества

В разговоре о современном искусстве невозможно уклониться от темы рыночных отношений. Знаменитая формула Пушкина «не продается вдохновение, но можно рукопись продать», которую как молитву повторяли все художники, пытавшиеся реализовывать свои работы, по мнению многих теоретиков искусства, навсегда осталась в XIX веке. Рынок не только жестко и цинично предъявил свои права на участие в формировании спроса и предложения на произведения искусства (что в той или иной степени было всегда), но стал диктовать саму стратегию развития искусства, финансируя наиболее эффективные с коммерческой точки зрения проекты. Причем коммерция в данном контексте предполагает как прямую, так и опосредованную продажу искусства.

В первом случае, как и двести лет назад, продаются «рукописи», то есть готовые произведения искусства. Но особенностью сегодняшнего дня стало то, что галеристы стали не только отбирать готовые работы, но и направлять в нужное русло деятельность наиболее перспективных с их коммерческой точки зрения художников и кураторов. Художник в данной цепочке становится центральной фигурой торгового бренда и должен творить в рамках обширной рекламной кампании, которую галеристы проводят при помощи ангажированных искусствоведов, кураторов и журналистов. Иногда художник даже не создает произведение искусства как таковое, но продает некое действие, вписывающееся в соты современного искусства.

Здесь мы вплотную подходим к коммерческому искусству второго рода, в котором товаром стали идеи, замыслы и творческие предложения. Повсеместное развитие грантовой системы, зародившейся с целью поддержки и сохранения некоммерческого искусства, очень быстро привело к совершенно новому, немислимому в XIX веке парадоксальному виду торговли. Художники и кураторы стали выставлять на продажу не просто вдохновение, но *будущее* вдохновение, которое неминуемо должно посетить их после определенных финансовых вливаний. Грантовый рынок очень быстро сформировал вокруг себя разветвленную инфраструктуру. О том, как правильно написать заявку на грант, создаются всевозможные инструкции, пишутся целые книги, разрабатываются отдельные сайты, проводятся семинары и вебинары. На наших глазах искусство получения грантов и составления отчетов по ним превращается в своего рода профессию. Многие художники и кураторы подают заявки на всевозможные субсидии, стипендии и дотации чуть ли не ежедневно! По сути дела, искусство написания заявки стало гораздо важнее искусства, вызывающего эстетические или интеллектуальные переживания. Однако это вовсе не означает, что среди грантового искусства нет интересных и достойных проектов. Однако среди них нет некоммерческих проектов! Просто в данном случае на смену классической формуле оборота капитала деньги — товар — деньги пришла принципиально новая рабочая схема идея — деньги — эффект — деньги. Любой художник, подающий заявку на субсидирование своего проекта, неминуемо попадает в эту новую коммерческую цепочку. Необходимо также отметить, что грантополучатели кровно заинтересованы в создании эффективного проекта, поскольку эффективность реализованных идей становится залогом получения грантов на следующие заявки. Разумеется, продажа будущих гениальных проектов — отнюдь не выдумка новейшего времени. Например, Леонардо да Винчи был не только великим художником, но и гениальным проектом, сумевшим продать множество так никогда и не реализованных инженерных проектов. Сегодня торговля «гениальными» идеями поставлена на поток, что, безусловно, стало новым шагом в развитии рыночного искусства. Однако и при новой схеме торговли все минусы коммерческого искусства никуда не делись. В этой схеме искусство по-прежнему вынуждено опираться на конъюнктуру рынка, которая в разных секторах может носить прямо противоположный характер.

Разумеется, нельзя утверждать, что сегодня арт-бизнес полностью отнял у художника свободу творчества. Разветвленная дифференциация как галерейной торговли, так и распределения грантов позволяет художнику отыскивать коммерческие ниши, совпадающие с его личными интересами. Однако сложившаяся структура изменила сам статус художника. Из «властителя дум» он превратился в «выразителя интересов», из первооткрывателя и бунтаря — в лицедея, устраивающего шоу на потребу праздно публики.

Конечно, среди художников сегодня, как и во все времена, есть бессребреники, видящие в искусстве смысл своей жизни и стоящие в стороне от любых проявлений арт-рынка. Помимо этого, сохранились некоторые ниши, в которых свободное творчество и коммерческий рынок существуют в определенном согласии, и в них пушкинская формула до сих пор остается актуальной. Одной из таких ниш является книга художника. Начиная со своего рождения, книга

художника следовала в своем развитии двум абсолютно противоположным и конфликтующим между собой коммерческим тенденциям. Первая из них оформилась в рамках *Livre d'artiste* — здесь создавались книги *de Luxe* как издательский проект, изначально ориентированный на рынок коллекционеров. Однако издатель в данном случае покупал как у поэтов, так и у художников рукописи и рисунки, никоим образом не посягая на их вдохновение. Знаменитый Амбруаз Воллар мог отбирать для своих изданий иллюстрации из рабочих эскизов художников, а если делал заказ на оформление тех или иных текстов, то практически никогда не вмешивался в творческие поиски мастера. То есть в данном случае мы можем наблюдать абсолютно гармоничный симбиоз, когда художник занимался искусством, а издатель — коммерцией. Другая тенденция, начавшаяся с бунта русских футуристов, получила свое развитие в концептуальных работах *Artist's book* в 1960-е. Здесь художники видели в книге в первую очередь инструмент для проведения своих идей в жизнь. Разумеется, они также стремились сделать свои работы максимально доступными для широких слоев публики. Продажа книг в данном случае практически не преследовала целей наживы, и если торговля окупала затраты на производство, то проект считался коммерчески успешным. То есть в данном случае скорее не искусство работало на рынок, а рынок на искусство, поскольку деньги от реализации старых проектов тут же тратились на новые идеи.

Обе эти тенденции сохранились до сегодняшнего дня. Издатели *Livre d'artiste* продолжают покупать у художников иллюстрации для своих проектов и издавать роскошные книги. Вторая тенденция, зародившаяся на волне протестных движений (бунт футуристов против старого искусства, протест шестидесятников против засилья галерей и диктата музеев), сегодня, безусловно, претерпела определенные изменения. Однако основной принцип — довольно странная с точки зрения любого бизнесмена торговля, не ставящая во главу угла наживу, — во многих случаях сохранился.

Важной особенностью книги художника, в отличие от других видов искусства, является наличие тиража. Причем в данном случае каждый экземпляр книги является оригиналом, а не копией. Тираж позволяет художнику гораздо свободнее относиться к продаже, дарению, обмену — любому расставанию со своим детищем. Большинство известных мне бук-артистов нацелены именно на создание книг и почти всегда используют поступления от продажи своих работ для реализации новых проектов. Книга становится для художника смыслом работы, бесценным инструментом, позволяющим осуществить комплексную самореализацию, своего рода методом познания мира, а если часть тиража удастся продать, то это расценивается как дополнительный бонус. Очень часто лично я и многие из моих коллег сталкивались с предложением повторить тираж наиболее успешной с коммерческой точки зрения книги, и, хотя это покажется странным любому бизнесмену, тиражи практически никто и никогда не повторяет (по крайней мере, мне такие случаи не известны). И это неопровержимо доказывает, что бук-артисту гораздо важнее сделать новую книгу, чем повторять старую исключительно с целью наживы. Еще одной важной особенностью рынка книги художника является то, что на всех ярмарках художники самостоятельно продают свои книги на арендованных стендах. Конечно, на ярмарках присутствуют и галереи, но их доля незначительна. Непосредственный контакт с покупателем представляется мне очень важным для художника. В основной части арт-рынка художник, как правило, такого контакта лишен. Как я уже писал выше, он становится заложником вкуса владельцев галерей и салонов — но, и это не менее важно, заложником этого вкуса становится и покупатель! На ярмарках книги художника покупатели и художники имеют счастливую возможность общаться друг с другом напрямую. На собственном опыте могу с уверенностью сказать, что прямой отклик покупателей и ценителей творчества дарит художнику бесценную эмпирию. Ведь важно не только то, что пользуется наибольшим спросом, но и у *кого*. Довольно часто постоянные



Ил. 21. Виктор Гоппе. Плакат 1-й Московской международной выставки-ярмарки «Книга художника». 2005. Холст, коллаж, шелкография. Музей «Книга художника», Москва.

покупатели становятся настоящими друзьями художника, и в этом нет ничего удивительного, поскольку в данном случае у них просто не может не быть общих духовных интересов. Кроме того, многие бук-артисты собирают свои собственные коллекции книги художника, обмениваясь друг с другом работами и возвращая рынок ко временам натурального обмена. Ярмарки книги художника сохраняют древний дух праздника: программа наполнена многочисленными презентациями, вечерами, встречами (ил. 21). В течение нескольких дней мастера не столько торгуют, сколько общаются друг с другом, а также с покупателями и ценителями книги художника.

Я далек от того, чтобы идеализировать всех бук-артистов и делать из них последних рыцарей свободного искусства. Разумеется, и среди них есть те, кто держит нос по ветру рыночного спроса и для кого продажа книги становится основной целью работы. Однако мне кажется, что сама ситуация, сложившаяся на рынке книги художника, позволяет говорить о возможности плодотворного взаимодействия, обмена и даже синтеза между коммерческим подходом и свободным художественным творчеством.

Взаимодействие оригинала и копии

Проблема взаимоотношения копии и оригинала сегодня актуальна не только в искусстве. Батай и Бодрийяр вводят в обиход понятие платоновской философии «симулякр», под которым они понимают копию, не имеющую оригинала. В век цифровой репрезентации действительности симуляция начинает занимать совершенно особое место. Человечество все больше и больше волнует именно качество репрезентации событий, состояний, объектов. Подробный отчет о выставке, путешествии, прогулке, дне рождения, рыбалке, выложенный в соцсети, сегодня не менее, а иногда и более важен, чем само событие.



Ил. 22. Эд Руша. 26 бензоколонок. 1962. Офсетная печать. Нью-Йорк.

Путешественник смотрит на мир через зрачок кинокамеры и фотоаппарата, постоянно предполагая последующую репрезентацию. Все чаще и чаще индивидуумы предпочитают активному участию кипучую фиксацию событий. Цифровая копия, почти всегда сопровождаемая определенной фальсификацией, и симуляция все больше и больше подменяют собой действительность. Фальсификация может быть самой невинной — типа обработки фотографий в фотопроцессоре, а может быть и полной подделкой, хорошо продуманной и простроенной. Практически во всех случаях репрезентация направлена на определенное улучшение, выгодный ракурс, яркую подачу события — и в этом смысле «копия» будет всегда лучше оригинала. Человеку свойственно желание победить время, его не устраивает жизнь только в настоящем. Он хочет оставить свой след в будущем и хочет иметь возможность наблюдать себя в прошлом. Вполне естественно, что, отправляя свои дубли в прошлое и будущее, он осознанно или подсознательно стремится к их идеализации, делает себя таким, каким ему хотелось бы быть, помещает себя в те обстоятельства и пространства, которые далеко не всегда может себе позволить в действительности.

Сходные процессы можно наблюдать и в современном искусстве. Важным становится не само произведение искусства, а его отражение на цифровых носителях, не сама выставка, а искусно выстроенная 3D-экскурсия по ней, не художественная акция, но шум, поднятый вокруг нее. Сегодня мы становимся свидетелями довольно странного, на первый взгляд, явления, когда копия становится более ценной и востребованной, чем сам оригинал, которого в некоторых случаях как такового и не было!

Существуют ли в искусстве ниши, где оппозиции между копией и оригиналом нет и быть не может? Такие ниши, безусловно, есть, и одной них является книга художника. Как я уже писал выше, она практически не поддается оцифровке, и любые цифровые репрезентации книги художника на сегодняшний день не просто проигрывают оригиналу, но не в состоянии передать самое главное — неуловимую ауру, присущую книге. Об утрате ауры уникальности у произведений искусства в начале XX века писал Вальтер Беньямин, и многие искусствоведы на протяжении почти ста лет продолжают вторить ему, не замечая или вынося за скобки современного искусства книгу художника. Например, известный философ и искусствовед Елена Петровская пишет: «Современное

искусство действительно к ауре не имеет никакого отношения. Аура — это то, что характеризует способ восприятия. Этот способ поменялся, говорит Беньямин. Поменялся давно. И причина этому — появление технических средств репродуцирования, которые, пишет он, выжимают однотипное даже из уникальных объектов. Говоря об утрате ауры, он говорит о способе массового восприятия, который не распознает ауру, то есть снимает дистанцию. Дистанции, отделяющей нас от произведения как носителя некой сакральной ценности, больше не существует» [Петровская 2014, с. 36].

В книге художника и даже фотокниге, не говоря уже об уникальных книгах-объектах, рукописных книгах и книгах, сделанных способом печатной графики, наличие ярко выраженной «сакральной» ауры не вызывает сомнений. Одна из первых работ, ставшая классикой *Artist's book*, была сделана Эдом Раша словно яркий аргумент против заявления Беньямина. Обратившись к фотографированию однотипных и весьма заурядных бензоколонок, Раша смог наделить свою книгу «26 Бензоколонок» (ил. 22) такой мощной аурой, что она оказала огромное влияние не только на развитие *Artist's book*, но и спровоцировала новый виток переосмысления фотографии и всего искусства в целом.

Следующей важной особенностью книги художника является наличие у многих работ тиража, в котором каждый экземпляр является не копией, но уникальным оригиналом, что позволяет представлять книгу сразу в нескольких музеях, галереях, библиотеках, коллекциях и тем самым в определенной мере снимает задачу создания копий. И уж если художник повторяет тираж (что случается довольно редко), то он делает не авторские копии, а производит новые оригиналы!

Это отличие представляется мне принципиально важным. Дело в том, что, делая копию живописной работы, автор или копиист стремятся к максимальному сходству картины с оригиналом. Создавая копию события, оператор всегда осуществляет определенное искажение и подтасовку, выстраивая, по сути, не копию, но симуляцию события. Повторяя тираж книги художника, бук-артист заново осуществляет процесс творения. Скорее всего, он будет стремиться привнести в него новые детали и уж точно никогда не поставит себе целью сохранить полное подобие, поскольку внутри тиража все экземпляры уникальны! Но, разумеется, у него также нет и не может быть цели искажения первоисточника. То есть речь в данном случае почти всегда идет не о копировании, но о вариациях изначально прозвучавшей темы.

Далее, что тоже немаловажно, если книга художника используется в качестве документа, фиксирующего ту или иную акцию, то она, как правило, становится не медиумом репрезентации, а самоценной частью акции, и всегда не просто документирует, но дополняет и раскрывает основной художественный проект.

Кроме того, книга художника обладает уникальной возможностью репрезентировать саму себя, то есть делать репрезентацию частью своей структуры. Диапазон возможностей здесь гораздо шире, чем у обычной книги, для которой репрезентация ограничивается предисловием. Например, художник Родион Черниевский для своих книг-трансформеров делает 3D-презентации, раскрывающие все многочисленные варианты трансформации книги, и эти презентации становятся неотъемлемой частью работы.

И наконец, на территории книги художника проводятся уникальные эксперименты, превращающие само копирование в творческий процесс. *Sofu art*, или ксерографика — парадоксальная техника, в которой ксерокс — аппарат, предназначенный для создания точной копии, используется художником для создания оригиналов. В этой технике художник в процессе ксерокопирования изображения слегка пошевеливает исходник, добиваясь эффекта движения (ветра ксерокопии). Если полученный результат его не удовлетворяет, то лист выбрасывается. В конечном итоге из одного исходника может быть получен тираж, в котором каждый лист является не копией, но арт-вариацией исходного

мотива. Один из самых известных концептуальных экспериментов с ксерографией проделал австралийский художник Ян Бёрн, создавший в 1968 году «Ксерокс-книгу номер 1». Первая страница в этой книге была девственно белой, вторая — ксерокопией первой, и так далее до последней страницы, которая получилась абсолютно черной. Это превращение белого квадрата в черный посредством копирования — очень важный пример иллюстрации самой идеи копирования.

Подводя итоги, можно сказать, что книга художника дает редкую возможность осуществления творческого синтеза копии и оригинала, в результате которого каждая копия становится уникальным произведением искусства. Кроме того, она позволяет синтезировать в своем теле реальность и репрезентацию этой реальности и представлять их одновременно. Книга художника осуществляет не симуляцию событий, но, наоборот, саму симуляцию превращает в событие. То есть копии и симулякры здесь, в отличие от платоновских, не избегают воздействия Идеи, но, напротив, становятся ее порождением.

Заключение

Феномен книги художника — это не какое-то отдельное направление и тем более не рядовой жанр искусства. Это фундамент будущей парадигмы культуры, основанной на идеологии тотального синтеза, это образ жизни и художественное мировоззрение, опирающееся на комплексное многоуровневое восприятие и преобразование действительности. Это новый способ организации целостности, допускающий на древовидной структуре ризомические образования и, наоборот, позволяющий вырастить из ризомы стройное дерево смыслов, низводя последнюю лишь к начальной точке.

Можно выделить несколько основных черт новой парадигмы культуры: во-первых, выборочное (основанное на вкусе и необходимости) обращение к опыту другого — как во времени, так и в пространстве, и использование его в дальнейшей работе; во-вторых, гармоничное объединение самых разных и далеко отстоящих друг от друга материалов, методов, идей, реальностей; в-третьих, постоянная генерация нового содержания и поиск новых форм самовыражения; в-четвертых, отбор и опора на предыдущие достижения культуры с одновременным раскачиванием и видоизменением устоявшихся подходов; и наконец, самое главное — всеобъемлющий синтез, в результате которого собираемые части не просто суммируются, но перемножаются, интегрируются, вступают в многоголосый диалог, и это взаимодействие становится принципиально новым видом художественного высказывания.

В заключение хочу подчеркнуть, что книга художника — это не один из видов визуального искусства, а самостоятельный раздел культуры, в одном ряду с музыкой, литературой, архитектурой и искусством.

Литература

1. Агамбен 2015 — Агамбен Д. Костер и рассказ. М.: ООО «Издательство Грундриссе», 2015.
2. Аполлинер 1999 — Аполлинер Г. Алкоголи. СПб.: Терция, Кристалл, 1999.
3. Гете 1980 — Гёте И. Максимумы и рефлексии. М.: Художественная литература, 1980.
4. Делёз 1998 — Делёз Ж. Логика смысла. Екатеринбург: Деловая книга, 1998.
5. Петровская 2014 — Арансон О., Петровская Е. Что остается от искусства. М: Институт проблем современного искусства, 2014.
6. Drucker 1995 — Drucker J. The Century of Artists' Books. NY: Granary Books, 1995.

References

1. Agamben, G. (2015), *Kostyor i rasskaz* [The Bonfire and the Narrative], Izdatel'stvo Gryundrisse, Moscow, Russia.
2. Apollinaire, G. (1999), *Alkogoli* [Alcohols], Tertia, Crystal, St Petersburg, Russia.
3. Aranson, O., Petrovskaya, E. (2014), *Chto ostayotsya ot iskusstva* [What remains of art], Institut problem sovremennogo iskusstva [Institute of Contemporary Art Problems], Moscow, Russia.
4. Goethe, J. (1980), *Maksimy i refleksii* [Maxims and Reflections], Hudozhestvennaya literatura, Moscow, USSR.
5. Deleuze, J. (1998), *Logika smysla* [The Logic of Sense], Delovaya kniga, Yekaterinburg, Russia.
6. Drucker, J. (1995), *The Century of Artists' Books*, Granary Books, NY, USA.

Информация об авторе

Михаил В. Погарский, художник, кандидат технических наук, член Союза художников России, Москва, Россия; 105062 Россия, Москва, ул. Покровка, 37; pogarsky@yandex.ru

Author Info

Mikhail V. Pogarsky, artist, Cand. of Sci (Technology), member of Union of Artists of Russia, Moscow, Russia; 37 Pokrovka St, 105062 Moscow, Russia; pogarsky@yandex.ru