

КНИГА ХУДОЖНИКА [+]

сборник материалов симпозиума,
прошедшего 01.12.15 в ГЦСИ



МОСКВА
2015

Н С С А Г Ц С И
Г Ц С И Н С С А
Н С С А Г Ц С И
Г Ц С И Н С С А
Н С С А Г Ц С И
Г Ц С И Н С С А

Виталий ПАЦЮКОВ Художник, скрепляющий образы Текста

*Я книгой был...
Осип Мандельштам*

Наша реальность подвергается постоянному расслоению. В этом процессе формируются обособленные зоны со своими локальными мерами и ценностями. Их образность, взаимоотражаясь, раскрывается огромной сетью, обладающей уникальными информационными возможностями. Вместе с тем, действительность, окружающая нас, переживая энтропийное состояние, теряет свою целостность. Её фрагментарность, несмотря на рождение новых творческих потенциалов, утрачивает универсальные базовые принципы, основанные на первоэлементах, на естественной органике заданного нам Текста и его программ. Функцию раскрытия текста, его прочтения и, далее, его интегрирование в непосредственную художественную и производственную практику традиционно выполняли образы книги. Они несли в себе роль медиаторов между человеком и закодированной реальностью, транслируя символические смыслы естественного поведения и социокультурных взаимоотношений. Руинируясь и формально исчезая, книга сохраняет в цивилизации свою модель, свою структуру, свою внутреннюю схему, меняя свою систему координат, превращаясь в послание из прошлого в будущее. Аккумулируясь в творческом жесте, её конструкция наделяется личным опытом художника, его правом на личное сообщение, обозначая себя в страдательном залоге как «Книга художника». В этой сущности она раскрывается как субъект, обладающий сложной организацией взаимодействующих элементов.

Монография, представленная Михаилом Погарским, несёт в себе основную идеологию нашего времени, её манифест, требующий нового, экологического отношения к цивилизации. Замечательный исследователь и художник, Михаил Погарский рассматривает образность «Книги художника» как мета-код современной культуры, как энергетичный интеграл и, более того, как единственный вид современного искусства, построенный на тотальном синтезе, на единстве всех форм художественного сознания, его стратегий и практик. Главы книги рассказывают о её истории, её эволюции как художественного организма, о переходе книги в новую фазу, основанную на принципах «тотального синтеза». Структура книги, от-

мечающая её драматургию, даёт возможность рассмотреть её как открытую систему, в которой образность и текст взаимно пересекаются, формируя топографию новой художественной этики. Её формы, неотделимые от позиции автора, содержат в себе, как свидетельствует сам Михаил Погарский, «дыхание творца, тепло его рук, энергию любви и вдохновения». Они пронизаны высоким чувством единства всего живого, обладающего зрением, слухом и речью. В пространстве «Книги художника» отсутствуют границы, деление на жанры, размывается дистанция между собственно искусством и жизнью; на её территории, в её тактильных трансляторах читатель превращается в «участника со-бытия», как говорил Михаил Бахтин. Мир её многоуровневых измерений, основанных на согласии, позволяет в самых критических точках нашей истории сохранять человеческое достоинство и укреплять надежду, что ценности гуманизма неизбывны.



Виталий Пацюков. Фото В. Орехов

Искусство оформления книги – это высокое искусство. Прежде всего это синтез искусств, объединяющий объёмные моменты, почти скульптуру, с образительными: шрифтом и иллюстрацией. В малом масштабе это тот же синтез, к которому стремится и архитектура, объединяясь со скульптурой и живописью. Архитектор, строя здание, строит целый внутренний мир – помещение, комнаты, смена которых рассчитана на последовательное рассмотрение. То же самое относится и к книге. Оформленная переплётом, иногда рельефным (тиснение, накладки), она охватывает с первых смен страниц целый внутренний мир. Книга, как и архитектура, воспринимается во времени. От страницы к странице мы движемся по книге. Но движение по книге не должно быть машинным. Подчиняясь определённому ритму, оформление движения по книге организует наше восприятие прочитанного.

В. А. Фаворский. О синтезе искусств, 1934



Михаил Погарский. Фото А. Григораш

Михаил ПОГАРСКИЙ Диалог художника и книги

Куда направлен [+]

Поводом для сегодняшнего вечера стал выход в свет моей монографии «Книга художника [+]». Эта книга продолжает темы, заданные работой «Феномен Книги художника», вышедшей двумя изданиями в 2013-14 гг. После того как 2-е издание разошлось, я начал готовить третье, и тут неожиданно в мою работу вмешалось виртуальное провидение и вывело из строя жёсткий диск со всеми архивами! Кое-что из архивов удалось восстановить, но файл с вёрсткой «Феномена КХ» был начисто стёрт цифро-

вой бурей, и всё что у меня осталось – это два бумажных экземпляра. По природе своей не склонный к унынию я стал восстанавливать вёрстку, но через некоторое время понял, что пишу совсем новую книгу. Разумеется, некоторые базовые материалы и уже разработанная структура стали остовом новой монографии, но прежний скелет оброс свежей плотью: старые тексты были переработаны, полностью обновился визуальный ряд, появились дополнительные разделы, частично изменилась и сама структура. Поменялся и магистральный вектор книги. Если «Феномен КХ» был нацелен на создание структуры и классификации Книги художника, то новая монография претендует на утверждение и раскрытие идеологии тотального синтеза и рассматривает Книгу художника сквозь призму этой идеологии.

Необходимо несколько слов сказать о знаке [+], появившемся в названии книги. Буквально сегодня я получил упрёк от художника Николая Селиванова, что плюс в квадратных скобках был им использован в работе 2006 года, и что я без спроса автора воспользовался его изобретением. Я, разумеется, был знаком с его работой и



На вечере в ГЦСИ, 1 декабря, 2015. Фото М. Погарский

более того, она опубликована в этой монографии, но мне и в голову не приходило, что знак [+], может претендовать на некое изобретение и кроме того я, кажется, встречал это сочетание символов и в других книгах. Буквы и другие символы, например, смайлики ведь тоже когда-то кем-то были изобретены, так что же нам теперь в каждой книге упоминать о том, что мы используем разработанную Кириллом и Мефодием азбуку?! У Селиванова работа называлась «[+] или книга памяти манифеста русских футуристов», и я не знаю, какой смысл он вкладывал в этот знак. В моём случае [+] означает, что в монографии речь идёт не только о Книге художника, но и о многих смежных с ней областях. В своей работе я, по сути, сделал определённый срез всего современного искусства. Ну и конечно [+] намекает на своего рода положительную ауру, присущую Книге художника.

Книга, как соавтор

На протяжении всей книги я постоянно говорю о принципиальной разнице между иллюстратором и букартистом. С одной стороны, они вроде бы очень близки, поскольку работают на одном и том же поле, и именно поэтому кураторы довольно часто объединяют их в своих проектах, в частности об одном из таких объединённых проектов расскажет нам сегодня куратор Балтийской биеннале искусства книги Инна Гринчель. А с другой стороны подход к книге у иллюстратора и букартиста абсолютно полярный. Иллюстратор, по сути своей просто обязан забыть о самом себе и в первую очередь думать о книге, о наилучшем раскрытии авторского и издательского замысла, о читателе в конце концов! Букартист использует книгу как

универсальный инструмент для своего комплексного синтетического художественного высказывания. В своих лекциях и выступлениях я часто провожу параллель между мастером татуировки, который подобно иллюстратору, работающему на книгу, в первую очередь должен думать о красоте человека, и именно её может и должна подчеркнуть татуировка и художником бодиарта, использующего человеческое тело исключительно как материал для своего самовыражения. Так и книга в руках букартиста, становится инструментом и материалом для его художественных целей. Однако, уже закончив книгу и отдав её в печать, я неожиданно осознал, что здесь не всё так просто! Книга это не только материал и инструмент букартиста, но чаще всего полноправный соавтор, ведущий с ним диалог и зачастую кардинально изменяя первоначальные замыслы! И я вдруг понял, что описав всевозможные варианты синтеза, которые помогает осуществить Книга художника, я ни слова не сказал о самом главном, заложенном в самом названии, исследуемого явления! О синтезе художника и книги. Я, конечно, не могу говорить за всех художников, творческий процесс всегда очень индивидуален, поэтому поделюсь здесь лишь своим собственным опытом. У меня работа с книгой всегда начинается с некой идеи. Эта идея порождает образ книги, иногда он бывает довольно чёткий, а иногда это лишь смутное облако, в котором основные контуры начинают вырисовываться только в процессе работы. И когда структура книги окончательно формируется в твоём сознании, то книга начинает тебе помогать и подсказывать, что и как нужно делать, что необходимо изменить, что добавить, а что наоборот убрать. Отчасти эта работа напоминает процесс написания стихотворения. Первая строка приходит неизвестно как и непонятно откуда, а дальше тебя ведёт твой внутренний опыт и

Теперь к достойному званию поэта или философа определяется несколько ординарных историков, физиков, лингвистов и других учёных, которые обязаны действовать по указанию своего начальника или готовить для него материалы... От такого распределения занятий все выигрывают: недостающее знание одному пополнится другим, какое-либо изыскание производится в одно время со всех различных сторон; поэт не отвлекается от своего вдохновения, философ от своего мышления – материальной работой. Вообще обществу это единство направления учёной деятельности принесло плоды неимоверные; явились открытия неожиданные, усовершенствования почти сверхъестественные – и сему, но единству в особенности, мы обязаны теми блистательными успехами, которые ознаменовали наше отечество в последние годы.

В.Ф. Одоевский, «4338-й год».

сам язык. Именно синтез внутреннего переживания и языка порождает стихотворение. Точно также Книга художника рождается в непрерывном диалоге между художественной идеей и книжной структурой. Разумеется, это происходит далеко не всегда.

Например, в так называемых «попутных» книгах, основная задача которых зафиксировать некий художественный проект, этого практически не происходит, поскольку в данном случае книжная форма играет своего рода роль иллюстрации и документации к осуществлённому проекту, и в таких книгах присутствуют только внешние признаки Книги художника.

Художник и книга

Сегодня довольно упрощённое деление художников, работающих с книгой на иллюстраторов и букартистов, сделанное мной в монографии, представляется мне явно недостаточным. Такие мощные фигуры как Уильям Моррис, Александр Бенуа, Владимир Фаворский явно не вписываются в эту упрощённую схему. Их ни в коей мере нельзя отнести к букартистам (за исключением быть может Морриса, с определёнными оговорками, которые сделаны в посвящённой ему главе), но и статус ординарного иллюстратора они явно превысили. Именно, для таких мастеров, проповедующих и практикующих комплексный подход к работе над книгой, как нельзя более уместным будет понятие Художник книги, возникшее в начале XX века. Таким образом, рассматривая взаимоотношения между художником и книгой, можно выделить следующие категории:

Иллюстратор – художник, работающий с текстом, раскрывающий и трактующий литературное произведение. Основная цель – подчеркнуть, проявить и дополнить вербальную суть произведения.

Художник книги – мастер, осуществляющий комплексный синтети-



На вечере в ГЦСИ, 1 декабря, 2015. Фото Р. Скрылёв

ческий подход к созданию книги, совмещающий в себе, иллюстратора, дизайнера, архитектора книги. Основная цель – создание книги, как синтетического произведения искусства, максимального удобного и приятного для зрительского восприятия.

Ливре-де-артист – художник свободно импровизирующий по мотивам того или иного литературного произведения. Основная цель – самовыражение, создание самоценного произведения искусства, входящего в книгу в качестве центрального элемента. Книга в данном случае, начинает играть роль своеобразного драгоценного обрамления для работы художника.

Букартист – художник, использующий книгу в качестве материала и инструмента для комплексного арт-высказывания. Художник мыслящий книгами, входящий с ними в диалог, синтетический союз, соавторство. Основная цель – самовыражение, создание произведения искусства в форме книги.

Разумеется, данное деление, как и любое другое весьма условно и в реальности многие художники могут совмещать в себе одновременно сразу несколько функций. Например, тот же Уильям Моррис яркий и фанатичный художник книги, также попадает и в категорию букартистов, поскольку его личное самовыражение как раз и проявлялось через создание некоей совершенной книги. Или Илья Зданевич, прославившийся как создатель уникальных изданий *Livre d'artiste*, был вне всякого сомнения и художником книги и букартистом, поскольку его личное комплексное высказывание шло именно посредством книги. А, например, Анри Матисс, выступая в большинстве изданий как *ливре-де-артист* и даже подчёркивая, что для него не существует разницы между работой над картиной или над книгой, в своей лучшей книге «Джаз» однако явно очень далеко отходит от провозглашённого им принципа и работает над ней как *букартист*. Поэтому предложенная классификация маркирует лишь крайние проявления всего многообразия взаимодействия художника и книги.

По-над книгу

Моя монография – это абсолютно авторское и, несомненно, субъективное исследование. Это своего рода попытка в первую очередь самому разобраться и понять, что представляет собой такое сложное многоуровневое явление Книга художника. Разумеется, что и большинство выдвигаемых в книге идей иллюстрируется работами из моей собственной практики или работами близких мне по духу людей, с которыми я знаком не пона-



На вечере в ГЦСИ, 1 декабря, 2015. Фото Рауль Скрылёв

слышке (исключение составляет, конечно, исторический раздел). Доскональное знание материала изнутри исследуемого явления, обладает как своими плюсами, так и минусами. Вообще говоря, слово «исследование» буквально и означает «следование изнутри», и в этом случае, автор, будучи практикующим букартистом находится в максимально выигрышной позиции. Но, с другой стороны, когда он начинает определять место этого явления в соборном здании культуры, то ему вряд ли удастся избежать предвзятости и, будучи благодарным фанатом своего дела, он неминуемо поставит своё детище не только в основание, но и на вершину айсберга культуры. Третьей проблемой может быть, та с которой столкнулась феноменология, пытаюсь определить сознание изнутри самого сознания, что априори должно приводить к определённым искажениям. Именно поэтому я пытаюсь максимально расширить круг людей вовлечённых в обсуждение данной темы, привлекая к обсуждению не только букартистов, коллекционеров и искусствоведов бук-арта, но и людей, стоящих несколько в стороне от исследуемого явления, пригласив в частности на наш симпозиум архитектора Андрея Чернихова, специалиста по синтезу искусств Алёну Григораш, журналиста и бессменного шеф-редактора журнала «ДИ Диалог искусств» Ирину Сосновскую. Мне бы очень хотелось, чтобы вокруг моих идей, иногда намеренно провокативных, завязался конструктивный диалог, выводящий Книгу художника на новый виток развития.

Елена ГЕРЧУК

С точки зрения книги

Разговор о новой книге Михаила Погарского мне волей-неволей приходится начинать с цитаты из своего же собственного текста, к тому же процитированного уже самим Михаилом Погарским в самой этой книге:

«Такой уж это жанр – Книга художника; он как будто бы для того и существует, чтобы спорить о нём самом, а не о конкретных работах конкретных художников. Споры эти идут бесконечно и будут, по-видимому, продолжаться, так как предмет разговора в принципе не может быть определён: любая книга есть до некоторой степени Книга художника, как и любое произведение художника есть до некоторой степени Книга, поскольку являет собой некий текст».

Речь, стало быть, идёт о степени, о количественных показателях, о больших или меньших сдвигах конкретного произведения в сторону того или другого полюса жанра. Но в некоторых случаях количество способно превратиться в качество.

«Книга художника [+]», безусловно, является книгой, книгой как таковой; более того, проделанная автором огромная работа по подбору материала, его анализу, его систематизации не позволяет классифицировать её иначе как академический труд, основополагающее сочинение, к которому все работающие с этой темой вновь и вновь будут обращаться и за общими идеями, и за конкретными сведениями.

Однако всё это относится к содержанию, к тексту; что же до собственно книжных качеств «Книги художника [+]», то назвать её академическим изданием было бы сложно. Что уж там говорить об опечатках и орфографических ошибках, о цитатах без авторов! Никакое самое скромное научное издательство, из тех, что за последние годы растеряли, вместе с читателями, и большую часть своих самых квалифицированных сотрудников, не позволило бы себе ни такой «дырявой» вёрстки, ни отбивок, без всякой необходимости меняющих размер от трёх до девяти миллиметров, ни размещения тех самых цитат, часто весьма любопытных, на мрачных серых плашках, где их и заметить-то трудно, не то, что прочесть. А нарядный синий курсив подрисовочных подписей в этом контексте воспринимается разве что как не очень смешная дизайнерская шутка.

Правда, сам автор предусмотрительно – хоть и на последней странице – оговорился, что все эти и многие неупомянутые изъяны следует в его, авторской системе ценностей считать достоинствами:

«Книга, которую Вы держите в руках, относится к разряду авторских книг. Все материалы в ней собраны, написаны, процитированы, проиллюстрированы и свёрстаны одним человеком, который ещё собирается стоять над душой у печатников и переплётчиков этой книги. Орфография и пунктуация в этой книге, за исключением цитат, также авторская. Следуя традиции футуристической книги, которую автор считает безусловной предтечей Книги художника, в данном издании отсутствует корректура и редактура. Все шероховатости стиля, опечатки и ошибки переводятся авторской волей из разряда недостатков в категорию достоинств. А сама книга выпадает из обоймы академических изданий в живое поле современного искусства и его движущей силы Книги художника».

Однако этот, сам по себе простой и вполне убедительный текст, превосходно описывающий принципиальные особенности других Книг Художника Михаила Погарского, в этом случае звучит недостаточно убедительно.

Причины этого подробно, систематически и со знанием дела изложены, как ни странно, в самой монографии.

Несмотря на то, что автор не один раз повторяет, что не может и не хочет проводить границу между книгой как таковой и Книгой Художника, он делает это неоднократно; и границу эту он проводит гораздо ближе к собственно книге, чем книга это допускает. Участие художника в книге – в обычной книге – автор сводит исключительно к иллюстрированию: «Полемика для взаимодействия текста и визуального образа испокон веков была книга. Книжная иллюстрация украшала, дополняла, проясняла и оживляла текст, предлагала свои художественные трактовки вербальных описаний»; или даже: «Когда заходит речь об издательской деятельности Уильяма Морриса, то сам собой возникает вопрос, относить ли его искусство к истории Книги художника или же считать вершиной обычного книгоиздания? Ведь когда мы говорим о принципиальной разнице между работой иллюстратора и букартиста, то всегда подчёркиваем, что в первом случае художник работает для книги, а во втором книга работает на художника»... Назвать великого дизайнера, типографа и шрифтовика Морриса иллюстратором вряд ли можно по ошибке; очевидно, что это сделано из соображений принципиальных. Очевидно, что в представлении автора – эта его позиция, хоть и не сформулирована, но неоднократно и вполне однозначно представлена в его тексте – книгой, во всяком случае, книгой современной, может считаться лишь выполненное согласно Государственным Стандартам «произведение печати в виде переплетённых листов бумаги с

каким-либо текстом» – 60×90/16, полоса набора по второму варианту оформления, переплёт 7БЦ, и т.д., и т.п. Все веками отработавшиеся книжные механизмы, превращающие книгу из простого способа воспроизведения текста в сложный, многофункциональный инструмент познания, все тончайшие оттенки её взаимодействия с читателем, создаваемые рисунком шрифта, пропорциями формата, материалом переплёта и сортом бумаги, автор игнорирует. Зато любое проявление творческого начала, обращённое дизайнером к эмоциям, к эстетическому чувству читателя, в его классификации автоматически переносит книгу, независимо от её содержания, в разряд Книги Художника. Может ли книга, просто книга, не отомстить за столь неуважительное к себе отношение?

Месть свою книга реализует прямо на месте, непосредственно по отношению к самой монографии Михаила Погарского. Сам текст её, как уже сказано, слишком точен и внятен, слишком профессионально написан; он не желает быть произведением искусства – ни литературного, ни изобразительного. Вопреки авторскому определению, он сам себя позиционирует как текст деловой, текст научного исследования; он обращён к разуму читателя, а не к его чувствам, и категорически требует для себя соответствующей его научному достоинству книжной формы. За неимением же таковой он сам творит её из того, что ему предложено – с предсказуемым результатом. Все достоинства Книги Художника, присущие ей как произведению искусства – спонтанность, расчёт на мгновенное интуитивное постижение взамен последовательного логического прочтения, выразительность формы взамен её утилитарности, даже нарочитая или случайная небрежность исполнения, – в книге как таковой оборачиваются изъясными, и тем большими, чем более хороша, более выразительна она в качестве художественного объекта.

Утешиться можно разве что тем, что хуже было бы, если бы в этом споре формы и содержания верх взяла бы форма: тогда содержание предстало бы худо-

жественным произведением, ни в одном положении которого читатель не мог бы быть уверен – является ли оно серьёзным заявлением или постмодернистской пародией на таковое. Но профессионализм текста, как уже сказано, пересиливает.

Я очень благодарен Елене Герчук за высокую оценку содержательной части «Книги художника [+]», а также полностью принимаю и понимаю критику формы издания. При этом, однако, по-прежнему остаюсь при своём мнении, что определённая свобода и небрежность исполнения идёт данной книге только на пользу, сбивая излишний пафос академически выверенного содержания.)

Михаил Погарский

Иван ЗАМЯТИН От мала до велика

«Книга художника [+]» Михаила Погарского уникальна по многим параметрам. Во-первых, она претендует на арт-идеологию, чего после концептуализма на более-менее серьёзном уровне, кажется, не наблюдалось. Но, и здесь ещё одна особенность этой книги, речь идёт не об идеологии какого-то нового направления или движения искусства наподобие футуризма, дадаизма, сюрреализма, леттризма. Речь идёт о всём разнообразии культуры и искусства! Добавление слова «культура», в данном случае обязательно, поскольку Погарский предлагает выделить Книгу художника в отдельное явление культуры, наряду с литературой, музыкой, архитектурой и визуальным искусством. По сути, в данном случае можно говорить не об идеологии, а скорее о гипотезе развития культуры. Погарский предсказывает тотальное торжество синтеза по всем направлениям культурной деятельности, и уж тут дело каждого художника, принимать эту гипотезу на веру, и, следуя ей, оказаться на переднем фронте искусства, или нет. Разумеется, разговоры о смерти постмодернизма идут уже более десяти лет и за это время многие философы предлагали различные теории, пытающиеся так или иначе проследить новые тенденции в искусстве и культуре: пост-постмодернизм, гипермодерн, цифромодернизм, псевдомодернизм, автомодернизм, альтермодернизм, метамодернизм, ремодернизм, реконструктивизм, обновизм, неоромантизм, новая искренность и т.д. и т.п. Но как верно заметили Тимофей Вермюлен и Робин ван дер Аккер что «такое разнообразие стратегий выражает множественность структур ощущений. Однако, то общее, в чём они все сходятся – это типичное метамодернистское раскачивание, безуспешные переговоры между двумя противоположными полюсами. В перформативской попытке бросить вызов космиче-



ским законам и силам природы, в попытке необратимое превратить в преходящее, а мимолётное сделать постоянным, они драматически выражают себя. В попытке Романтического Концептуалиста преподнести обычное – загадочным, привычное – подходящим чуждым, оно (разнообразие) показывает себя менее эффективным, как безуспешные переговоры между культурой и натурой. Но эти практики предназначены для исполнения миссии или задачи, которую они знают что не должны, не могут, и никогда не смогут завершить: объединение двух противоположных полюсов»¹. Погарский взамен раскачивания предлагает синтез, а вместо «безуспешных переговоров» продуктивный диалог. Совсем не обязательно объединять противоположные полюса, достаточно выстроить между ними платоновскую метаксию, напряжение, синергию взаимодействия.

Автор рассматривает соотношения трёх базовых культурных парадигм: классицизма, авангардизма и постмодернизма. «Казалось бы, чего уж проще: взять все плюсы от трёх основных мировых «арт-конфессий» и отказаться от их минусов?! Необъяснимо, почему это простое до гениальности решение до сих пор не поднято на щит современного искусства?!»² – вопрошает он в своей книге. Если принять классицизм за тезис, авангардизм за антитезис, то пришедший им на смену постмодернизм должен был бы осуществить синтез. Но этого не произошло, да и сам постмодернизм на это никоим образом не претендовал. Он был всего лишь промежуточной стадией, определённым «рассеиванием» сконцентрированного по своим арт-цехам искусства. Не смог взять на себя синтетические функции и интернет, который по своей идеологической природе максимально близок к принципам постмодернизма. И, следовательно, эпоха синтеза, которую предрекает Погарский, всё ещё ждёт своего часа. Подчеркнём, что речь идёт не об отрицании и тем более не о наследовании модернизма или постмодернизма, но об их преодолении и выстраивании новой вневременной концепции искусства.

Автор предлагает в качестве основного инструмента тотального синтеза Книгу художника, и это ещё одна немаловажная особенность новой идеологии. Идеи синтеза искусств были очень

¹ Timotheus Vermeulen and Robin van den Akker. Journal of Aesthetics & Culture, Vol. 2, 2010 DOI: 10.3402/jac.v1i0.5677 <http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/5677>. Перевод на русский – Андрей Есипенко, 2015

² Михаил Погарский. Книга художника [+]. Москва, 2015. с. 31

популярны в конце XIX начале XX века, но там всё время речь шла о некоем масштабном синтетическом произведении, требующем титанических усилий и подключения к его исполнению огромного количества людей. Например, для идеального исполнения «Мистерии» Скрябина необходимо было задействовать всё население Земли. Книгу художника искусствоведы

традиционно относят к малому синтезу искусств. И вот эта «малость» неожиданно становится очень важным достоинством. Поскольку вслед за ней идёт доступность, простота, демократичность, интернациональность и «интержанровость». Книга художника не требует каких-то гигантских затрат и использовать её в качестве синтетического инструмента может практически каждый. Идеология тотального синтеза, предлагаемая Погарским, уходит от идеи соборности к массовой рассредоточенности. «Это новый способ организации целостности, допускающий на древовидной структуре ризомические образования и, наоборот, позволяющий вырастать из ризомы стройному дереву смыслов, низводя последнюю лишь к начальной точке»¹.

Сама «Книга художника [+]» может служить примером синтетического исследования. Погарский не столько анализирует Книгу художника (хотя и анализ безусловно присутствует²), сколько прослеживает её связи в пространстве и времени искусства и выстраивает между ними художественные диалоги. Он и читателя постоянно зовёт к диалогу, размышлению, дискуссии. Это отнюдь не сухой академический учебник, но свободная, нарушающая многочисленные правила творческая работа, предполагающая активное соучастие читателей.

¹ Михаил Погарский. Книга художника [+], Москва, 2015. с. 70

² Весьма характерно название одного из разделов книги «Анализ, как часть тотального синтеза», Там же. с. 49

В рамках одного произведения искусства синтез осуществляется:

1. **На уровне я** (синтез эмпирики и разума, божественного начала и творческого потенциала самого индивида);
2. **На уровне времён** (синтез античной и современной культуры) и народов (синтез Греции и Индии);
3. **На уровне жанров** (смещение различных жанров в рамках одного из литературных жанров – романа);
4. **На уровне различных искусств** (музыки, живописи, архитектуры, литературы).

Фридрих Шлегель



А. Черников на вечере в ГЦСИ,
1 декабря, 2015. Фото Р. Скрылёв

Андрей ЧЕРНИХОВ Связующие города

В любом современном учебнике урбанистики Вы обнаружите понятие связанности городских территорий. Сама эта проблема родилась в результате не контролируемого роста городов, старт которому дала европейская промышленная революция XVIII-го века. В результате чего к концу XX-го нефтяные пятна городов, что обрели красивые имена – «мегаполис» или «глобальный город», трудно обозреть не только из самого города, но и с вертолётa.

И пока несколько десятилетий урбанисты, архитекторы, городские власти и сообщества ломают голову, как сделать жизнь в этих городах,

если не комфортной, то хотя бы приемлемой. Выход города за границы его визуального охвата (Венецию или Флоренцию Вы можете «познать» в течении одного дня), привёл не только к потере ориентации в нём, но и потере «памяти места». За последние столетия города превратились в «неузнаваемые» и неиндифицируемые урбанизированные анклавы. Отсюда естественное желание или их модернизировать т.е. заменить на лучшую архитектуру, что экономически не реально или «поделить» на приемлемые глазу части, как предлагает итальянская группа «Догма», – когда территория бескрайнего мегаполиса делится квадратной, объёмной гиперрешёткой на «обозреваемые» человеком пространства. (Правда – одинакового размера, что так же по-своему уныло).

Как известно, человек привыкает ко всему, в том числе и к не красоте своего окружения. Виной тому по Иосифу Бродскому – человеческий глаз, точнее всего его «пристрастие к искусству» ибо: «глаз – наиболее самостоятельный из наших органов. Причина в том, что объекты его внимания неизбежно размещены вовне. Он закрывается последним, когда тело засыпает. Он остаётся открыт, когда тело разбито параличом или мертво. Глаз продолжает следить за реальностью при любых обстоятельствах.... Спрашивается «почему?» – ответ: потому, что окружающее враждебно. Взгляд есть орудие

приспособления к окружающей среде. Короче, глаз ищет безопасности. Ибо красота утешает, поскольку она безопасна. Когда глазу не удаётся найти красоту, он приказывает телу её создать, а если и

Граффити Бэнкси

это не выходит, приучается находить достоинства и в уродстве». К счастью не каждый из нас столь привыкаем или приучаем к тому, что можно сегодня квалифицировать как «городское уродство». В городах живут люди, которые в силу своего таланта и энергии противостоят этому тотальному злу. И город будто сам начинает вырабатывать «фермент сопротивления». Прежде всего это «лёгкая кавалерия» – STREART – легендарный Бэнкси, и ему подобные и восхитительная Жанет Эхельман разворачивающая в пространстве города свои фантастические словно сотканые невидимой рукой композиции. Вместе с горожанами и управленцами, ландшафтными архитекторами и дизайнерами они образуют новую волну «спасателей» городов, развивая концепции Эбинизера Говарда, Кларенса Перри, Ле Корбюзье....

Здесь и великий Христо – чьи Эмболлажи – гиперупаковки природы и архитектуры сегодня расшифровываются и как провокации и как предвидения – культуре зашедшей в тупик нужно «переупаковаться». На природу и на архитектуру можно ведь посмотреть и иными глазами, то ли самого создателя, то ли его апостола – геометра Платона. Другими словами креативный класс, при невозможности трансформации современной городской среды из антиэстетической в её противоположность, связывает красотой почти безнадежно больной город и таким образом даёт ему шанс к выздоровлению.



Сходство между архитектурой и книжным искусством находим мы и в том, что и архитектурный памятник и книгу мы воспринимаем во времени. Книга, являясь пространственным произведением, изображающим литературное произведение, естественно располагает свои элементы во времени, организуя наше движение, ведя нас согласно содержанию книги от момента к моменту.

В. А. Фаворский. О синтезе искусств, 1934

Андрей ТОЛСТОЙ

Livre d'artiste в наследии художников русской эмиграции во Франции. Некоторые аспекты темы

Уникальный феномен русской творческой эмиграции, уже, казалось бы, неплохо изученный в отечественной и зарубежной науке, не перестаёт удивлять многообразием оставленного наследия художниками и писателями из России. Не затрагивая всего диапазона это многообразия, скажем несколько слов по поводу одного из интереснейших творческих феноменов, к которому имеют отношения русские эмигранты. Речь идёт о «Книге художника», в сфере которой проявили себя несколько заметных фигур Русского Парижа.

Во-первых, это – Илья Зданевич (Ильязд). Его художественная практика была тесно переплетена с литературной работой и с организационной деятельностью. По приезду в Париж в ноябре 1921 года он не только стал главным «мотором» парижского «Союза русских художников», но и выступал с лекциями о русском авангарде в литературе и искал сближения с парижскими дадаистами. Имея за плечами общество и издательство абсурдистско-авангардистской поэзии «41°», поэт и художник надеялся на взаимопонимание с единомышленниками, которого, однако, не произошло – во первых, по причине начавшегося кризиса парижского дадаизма к концу 1921 – началу 1922 года, а во-вторых, не в последнюю очередь из-за языкового барьера. О недостаточном понимании на Западе значения авангардных поисков русских художников – как живущих в Европе, так и оставшихся на родине – писал в нескольких статьях, опубликованных в разных печатных изданиях (в частности, в 1924 году в журнале «Искусство славян», выходившем в Вене на нескольких языках), единомышленник и коллега Ильязда по «Союзу русских художников» – Владимир Издебский¹.

Интерес к дадаистам и их акциям можно считать одним из главных мотивов стремления Ильязда в Париж. Создав ещё в Тифлисе группу абсурдистской поэзии «41°», Зданевич был привлечен известием, полученным из Парижа от Ладю Гудиашвили, о дадаистах – в них он увидел своих единомышленников. Как известно, до Парижа Ильязд добирался довольно долго, так как сам зарабатывал средства на билет и ждал французской визы сначала в Тифлисе, а затем в

¹ См.: Издебская-Причард Г. Владимир Издебский на родине и за границей // Пинакотекa. 2002. № 13–14. С. 233–234.

Константинополе целый год. Там он познакомился и сблизился с поэтом и прозаиком Борисом Поплавским, с которым позже часто общался и сотрудничал уже в Париже. В столицу Франции Зданевич прибыл в ноябре 1921 года и сразу энергично развернул свою кипучую литературно-художественно-организационную деятельность¹.

Однако разочарование в дадаизме – поэтическом и художественном – пришло довольно скоро. В неопубликованных пока «Парижских письмах» Ильязд с горечью констатировал: «Столь сильно притягивавшая меня художественная среда – немощна и бесцветна.

Модернизм в искусстве, за который я сражался всю жизнь, переродился в новый академизм, в сухое искусство для себя. Здесь нет ни свежих людей, ни новых идей»². Вслед за этим Ильязд стал патронировать два русских поэтических сообщества Монпарнаса, собиравшихся в кафе «Хамелеон» «под флагом» вновь образованного в Париже «Университета 41° / Русского факультета» – «Палату поэтов» и «Готарапак». Своей ориентацией на абсурдистское высказывание и парадоксальный жест эти группы, в какой-то мере, являли параллель деятельности дадаистов. Встречи в «Хамелеоне» привлекали не только поэтов и писателей Довида Кнута, Андрея Седых, режиссёра Николая Евреинова, но и художников – Владимира Издебского, Михаила Ларионова, Пинхуса Крёмня, Семёна Лиссима и других. Тогда же к ним примкнул Сергей Шаршун, оказавшийся близким единомыш-

¹ См.: Гейро Р. Предисловие // Зданевич И. Парижачьи. М.: Гилея – Дюссельдорф: Голубой всадник, 1994. С. 16–17. См. также: Кирилл Зданевич, Илья Зданевич. Каталог выставки. Тбилиси – Париж, [б.г.] (на грузинском, русском и французском языках).

² Цит. по: Москва – Париж. 1900–1930. Каталог выставки. Т. 1. М., 1981. С. 34.



Ильязд. Афиша доклада «Берлин и его халтура», 1923

ленником Ильязда в устройстве различных акций дадаистского толка. Его организаторские амбиции были в какой-то мере удовлетворены, когда в конце ноября 1922 года, во время чествования В. Маяковского, была задумана, а 1 марта 1923 года учреждена группа «Через», ставившая своей главной задачей укрепление связей с авангардной культурой и литературой Советского Союза и ставшая своеобразным парижским эквивалентом ЛЕФа. В группу вошло большинство участников «Палаты поэтов» и «Готарапака», в том числе поэты В. Парнах, Б. Поплавский, В. Познер, Б. Божнев, А. Гингер, а также Д. Кнут, И. Раскин, художники С. Шаршун, В. Барт, Д. Какабадзе, Л. Гудиашвили и другие. В акциях «Через» участвовали К. Терешкович, С. Делоне, И. Пуни, Л. Сюрваж, С. Фера. Некоторые акции группы имели большой успех, в их числе Неделя Камерного театра во время парижских гастролей в марте 1923 года, вечер поэта Б. Божнева, в котором приняли участие его известные парижские коллеги Ф. Супо, Т. Тцара, П. Реверди.

6–7 июля 1923 года Ильяздом и другими участниками «Через» при сотрудничестве с Тристаном Тцара был устроен вечер «Бородатое сердце» с чтением стихов, пантомимой и музыкой, однако он окончился скандалом и даже потасовкой, спровоцированными ворвавшимися на вечер сюрреалистами во главе с Андре Бретоном¹. Это привело не только к увечьям некоторых присутствовавших, но и к скорому фактическому краху и группы, и организационных усилий Ильязда, на чью долю остались только балы художников, регулярно организовывавшиеся при его деятельном участии в известном зале «Бал Бюлье».

После этого Илья Зданевич сосредоточился в основном на литературном творчестве и возродил на парижской почве свою былую книгоиздательскую деятельность. Летом 1923 года под прозрачным и уже широко известным псевдонимом Ильязд он выпустил авторскую книгу – заумную поэму «ЛидантЮ фАрам» («Ledantu le Phare»), посвящённую памяти художника М. Ле Дантю. Несколько позже был закончен роман «Парижачьи» – яркий образец авангардистской прозы, издать который Зданевичу тогда не удалось. В 1927 году был написан, а в 1930 – издан под возрождённой в Париже маркой «41°» роман Ильязда «Восхищение». Одновременно Зданевич продолжал свои занятия византистикой и изучение описаний путешественников на Восток, побывал в Испании, пешком пересекая Пиренеи. С середины 1930-х годов Ильязд писал символистско-сюр-

¹ Подробнее см.: Сануйе М. Дада в Париже. М.:1999. С. 349–353.

реалистические сонеты, которые были выпущены в 1940–60-е годы несколькими сборниками с иллюстрациями Л. Сюрважа, П. Пикассо, Ж. Брака, А. Джакометти. В издательстве «41°» в 1940-е годы и позже увидели свет Livre d'artiste Пикассо, Дерена, Матисса, Леже, Арпа, а также Шагала.

Другая ключевая фигура – Сергей Шаршун (1888–1975). Приехав во Францию ещё в 1912 году, он быстро сблизился с кубистическим сообществом, группировавшимся, в том числе, вокруг академии La Palette и «Свободной Русской Академии». Его первые кубистические опыты под названием «эластичных» композиций были представлены в Салоне Независимых в 1913 и 1914 годах. Но живописные искания Шаршуна в русле деконструкции формы довольно далеки от принципов коллажа и монтажа, да и от кубизма вообще.¹ Тут сразу стоит подчеркнуть, что важнейшее влияние на выработку средств художественной выразительности мастера имели абсурдистские принципы дадаизма.

В 1917 году, возвратившись из Барселоны, где он провёл около года, Шаршун записался в русский экспедиционный корпус во Франции и провёл в его составе почти два года. По возвращении в Париж в 1919 году Шаршун возобновил встречи с дадаистами. Он регулярно появлялся на дадаистских выставках и присутствовал на их акциях – в Salle Gaveau и русском магазине Поволоцкого. На «Выставке антиискусства» в галерее при театре «Комеди» на Елисейских полях художник экспонировал свою «Сальпенжитную Деву Марию» (она состояла из маленькой деревянной футуристической скульптуры «Танец», на которой и вокруг неё были развешены воротнички и галстуки). Кроме того, в 1921 году Шаршун играл роль распорядителя, вызывающего свидетелей в известном абсурдистском «перформансе» «Суд над Баррэсом» в зале Учёного общества. В эти годы художник постоянно общался с Тристаном Тцара, Франсисом Пикабия, Филиппом Супо, Жаном Кокто, Андре Бретоном; тогда же он познакомился с Марселем Дюшаном, который относился к нему, по словам Шаршуна, «доброжелательно», а также с приехавшим на собственную выставку из Берлина Максом Эрнстом².

Возможно, не всем известно, что знаменитое абсурдистское панно Ф. Пикабия «Какодилатный глаз» (1921), ныне хранящееся

¹ См.: Guine M. Charchoune. La Leçon de Monet. Paris: Galerie Le Minotaure, 2005; Русский Париж. С. 148–151.

² См.: Шаршун С. Мое участие во французском дадаистическом движении // Воздушные пути (Нью-Йорк). 1967. № 5. С. 171–172.

в парижском Национальном Центре имени Ж. Помпиду, на самом деле является продуктом коллективного творчества, в котором принял участие и Сергей Шаршун. Вместо простой подписи – автографа, он, как и «наполеонический» Тцара (его надпись и автограф – в правом нижнем углу), почти в самом центре композиции, размашисто расписался по-французски под изображением глаза, а слева написал «Soleil Russe» («Русское солнце») и снова поставил свое имя – по-русски, вертикально¹.

Встречи с дадаистами были важны для Шаршуна не только как для художника, интересовавшегося новыми путями в творчестве, но и как для начинающего литератора. Ведь ещё в 1918 году он написал поэму в прозе «Долголик» (опубликована она была в два приёма только в 1930 и 1934 годах), годом позже – также прозаическую поэму «Небесный колокол» и поэму на французском языке «Неподвижная толпа» (последняя была издана тогда же, в 1919 году, с дадаистскими иллюстрациями) и роман «Праведный путь» на французском языке. Шаршун входил в монпарнасские группы «Палата поэтов» и «Готарапак», основанные соответственно Валентином Парнахом и Довидом Кнутом в 1920 году. Как это было принято в те годы, поэты устраивали время от времени свои «бенефисы». Свой стихотворный вечер Шаршун назвал «Дада-лир-кан» (чирикание стихов на дадаистский лад) и пригласил участвовать в нём друзей-дадаистов и даже написал специально брошюрку об этом направлении (она была издана позже, уже в Германии). Вечере приняли участие Поль Элюар, «продекламировавший своё – и в “здоровом” и в перевёрнутом смысле». Американский дадаист из Нью-Йорка Никольсон прочёл по-немецки стихи скульптора Ханса Арпа. «Слушатели сочли благоразумным выразить протест – слабым мычанием. Через несколько недель, приблизительно все присутствовавшие – оказались в Берлине»². Вообще, стоит заметить, что литературное творчество Шаршуна и парижского, и берлинского периодов связано с дадаизмом гораздо теснее, чем его деятельность как художника.

Итак, в мае 1922 года Шаршун оказался в Берлине. В ожидании советского паспорта он стал посещать излюбленные места встреч «русских берлинцев» и эмигрантов, и тех, кто уехал в Европу ненадолго, по командировке Наркомпроса, в том числе и на собраниях «Дома Искусств». В Берлине Сергей Шаршун не оставлял и

¹ Подробнее об этом см.: там же. С. 170.

² Там же. С. 173–174.

своих литературных опытов. Он начал выпускать одностраничный журнал-листочку с абсурдистскими текстами под названиями «Клапан» и «Перевоз Дада». По словам художника Михаила Андреевко, листочки Шаршуна более всего похожи на «[...] записную книжку, которую он без большого отбора преподносит читателю – пусть читатель сам во всём разбирается.[...] Читатель прежде всего должен быть удивлен новизной формы и содержания. [...] Странная особенность этих листовок, среди прочих странностей Шаршун ни разу, насколько я помню, не упомянул о своих занятиях живописью [...]». Читатель не догадается, что эти записки написаны художником». Всего в Берлине Шаршун выпустил три листовки, в том числе две – типографски отпечатанные и одну – рукописную¹.

К принципу дадаистского (т.е. абсурдного, что с некоторой долей допущения, можно считать аналогом «зауми») монтажа элементов ещё непосредственнее, чем станковые работы, тяготели литературные сочинения Шаршуна, впервые появившиеся в годы сближения художника сначала с барселонским сообществом дадаистов (в 1916–17 гг.), а затем – с дада в берлинском и парижском вариантах (конец 1910-х – начало 1920-х годов). В годы, когда Шаршун принадлежал к «Палате поэтов» и группе «Через» в Париже, когда он участвовал в подготовке и проведении известных «балов художников» и абсурдистских акций и поэтических вечеров, «монтажность» его сочинений стала всё более очевидна: в альманахах и журналах он публиковал, не стремясь к какой-либо сюжетной последовательности, фрагменты своих будущих романов, повестей («поэм в прозе») и пьес. Рождались они так же спонтанно, фрагментарно, почти хаотично, практически в соответствии с дадаистской и сюрреалистской доктриной «автоматического письма», чем-то напоминающей теорию русской поэтической «зауми». Создававшаяся на протяжении 1920-х годов книга «Небо-Колокол» (1919–29), вся состоящая из несвязанных друг с другом зарисовок, воспоминаний, сценок и фантастических видений – яркий тому пример. Другой вариант «коллагности» как приёма смыслового монтажа дают известные малотиражные абсурдистские брошюры и листовки-газеты Шаршуна, которые он собственноручно печатал и выпускал под разными именами («Слепой мозг. Перевоз Дада», «Клапан», «Вьюшка», «Свечечка», «Памятник») вплоть до 1950-х годов. Основанный художником

¹ Андреевко М. Журнал Шаршуна // Русский альманах–1981. Париж, 1981. С. 389–391.

журнал «Перевоз Дада» под разными названиями просуществовал до 1973 года¹.

Необычайно своеобразно использование принципа рукотворного визуального текста, неразрывно связанного со сложным графическим оформлением, встречаем мы у Алексея Ремизова (1877–1957). Писатель, мифотворец и оригинальнейший рисовальщик, создатель знаменитой литературно-философско-абсурдистской игры «Обезьянья Великая и Вольная палата» («ОбезВелВолПал»), Ремизов оставил тысячи рисунков и коллажей (к абстрактным коллажам он обратился в 1940-е годы). Высоко ценившиеся сюрреалистами, демонстрировавшиеся на выставках в Париже и Праге, рисунки и коллажи Ремизова, конечно, абсолютно оригинальны, поскольку появились на свет совершенно независимо от любых аналогичных образцов визуальной поэзии. Зная личность и образ мыслей этого уникального человека, трудно усмотреть в его графическом творчестве не только следы чьего-либо художественного воздействия, но и даже намёк на знакомство с хоть какими-нибудь источниками потенциальных влияний.²

Красочная энергетика наполняет как ранние, так и зрелые работы замечательного мастера Андрея Ланского (1902–1976). В отличие от немалого числа эмигрантов, как в период между двумя войнами, так и в 1940–60-х годах Ланской двигался собственным путём, постепенно отсекая лишние подробности и детализировку в своих полотнах и графических листах.

Впервые попав в Париж в 1921 году, Ланской навсегда остался во Франции. Здесь он продолжал совершенствовать своё мастерство художника, начало чему было положено уроками, которые будущий художник брал у А. Экстер в Киеве, стремясь ко всё большей органичности и декоративности целого. В Париже 19-летний Ланской продолжил своё профессиональное образование: в частности,

¹ В общей сложности типографским и рукописным способами Шаршуном было опубликовано: 12 выпусков «Перевоза Дада/Перевоза» (до 1933), № 13 «Перевоза» в 1949, а также 3 выпуска «Памятника» (1949–1958), 20 выпусков «Клапана» (1958–1969), 4 выпуска «Вьюши» (1969–1971), 2 выпуска «Свечечки» (1972–1973). См.: Андреевко М. Журнал Шаршуна // Русский альманах-1981. С. 389–391.

² См., в частности: «Они унесли с собой Россию... Русские художники-эмигранты во Франции. 1920-е-1970-е. Из собрания Ренэ Гера. Каталог выставки. М., 1995, С. 101; Обатнина Е. Царь Асыка и его подданные. Обезьянья Великая и Вольная Палата А.М. Ремизова в лицах и документах. СПб, 2001; Русский Париж. С. 292.

брал уроки у Сергея Судейкина. С 1923 года молодой художник выставлял свои картины на групповых выставках русских художников во французской столице.

Несмотря на кажущееся сходство в интерпретации формы и пространства, ранние работы Андре Ланского можно только условно отнести к фигуративной манере и очень проблематично назвать реалистическими. В пейзажах и бытовых сценках, даже в портретах на самом деле нет и намёка на прозаическую фиксацию внешнего подобия – мы имеем дело скорее с красочными акцентами и ощущениями, поскольку художник интерпретирует и форму, и цвет не предметно, а условно, исходя из зачастую весьма субъективных ассоциаций. Это своего рода наивно-примитивистский монументализм. Красочная стихия, изначально манившая Ланского в живописи, нашла наилучшее воплощение в его собственно абстрактном периоде, который начался в канун Второй мировой войны (1938–40 гг.) и продолжался вплоть до кончины художника, упорно работавшего до последнего дня. Принадлежащие к течению так называемой «мягкой лирической абстракции», эти его произведения оказывались в актуальном тогда контексте, одинаково востребованным и на европейской, и на нью-йоркской художественной сценах.

Его беспредметные вещи, особенно те, что созданы в 1950–60-е годы, отличаются мощью и насыщенностью красочных акцентов, завораживающей ритмикой внешне почти хаотичной живописной поверхности. Каждая имеет своё название, свой «сюжет», строится на преобладании одного-двух тонов. Соотношение цветовых фрагментов в композициях Ланского при этом слегка напоминает размещение элементов абстрактного коллажа. Вообще, можно сказать, что принцип «собрания» формы из отдельных, прикрепляемых к поверхности, деталей, был близок и знаком этому художнику – недаром в 1950-е годы он занимался и непосредственно коллажем (в частности, в удивительном по силе эмоционального воздействия цикле «Записки сумасшедшего» по Н. Гоголю). Большие красочные плоскости, покрытые фрагментами текста гоголевской повести, где каждая буква играет пространствообразующую и структурную роль, воспринимаются и как почти абстрактная многоцветная композиция, и как отдельные листы некоего, непостижимого обычным человеческим разумом и системой координат огромного фолианта ручной работы.¹ Текст приобретает здесь, помимо вербально-содержательного, также и отчётливую визуально-экспрессивную функцию.

¹ См.: Dron P, Pittiglio A. Lanskoj. Paris, 1990; Русский Париж. С. 230-233.

Весьма интересные примеры использования приёмов и собственно техники визуального и семантического коллажа представляют творчество художниц Иды Карской и Анны Старицкой, чей творческий рассвет пришёлся уже на вторую половину 1940-х и на 1950–70-е годы. Если Карская создала множество коллажей с куклами, корой берёзы, дуба, раkitника и других деревьев, с сухими листьями, кусками фанеры, с бумагой, обрезками кожи и металлическими листами, которые обретали не свойственные им качества благодаря её фантазии, то Старицкая стремилась к выразительности в первую очередь фактуры бумаги и свободно импровизировала в своих композициях на темы и мотивы русских былин и сказок, а также поэзии М. Цветаевой и Э. Багрицкого.¹ Эти и подобные им работы как будто балансировали на грани между станковыми вещами и объектами в русле Книги художника, перебрасывая связующие нити от пластических поисков к поискам вербальным.

Творчество на чужбине художников из России, которые то постоянно вспоминали, то тосковали по родине, было полноценным творческим руслом единой отечественной культуры XX века. Вдали от родины процветали разные виды творчества, и нередкими были проявления литературного таланта у тех, кто привык мыслить визуальными образами и формами. Причём в данном случае речь не идёт только о воспоминаниях и документальных очерках. Из-под пера русских художников выходили и оригинальные сочинения в жанре fiction, и стихи, и драматические опусы. Примеров здесь можно привести множество. Но здесь, помимо уже поименованных выше С. Шаршуна и А. Ремизова, назовём ещё только Юрия Анненкова (он же ранее неведомый, оригинальный и в высшей степени талантливый писатель Борис Темирязов).

Ну уж а в иллюстрации для книг и журналов работали десятки мастеров русской художественной эмиграции – и знаменитых с дореволюционных времён, и только вступивших на самостоятельный творческий путь – замечательных художников, в силу драматических обстоятельств истории оказавшихся вне России.

¹ Подробнее см.: Анна Старицкая. 1908–1981. К выставке в ГРМ. СПб, 2000; Брюлле. П. Русские истоки творчества Иды Карской. Живопись Анны Старицкой: строгость, роскошь и фантазия // Пинакотека, №13-14. М., 2002. С. 235-257; Русский Париж. С. 213-214; 314-317.

Василий ВЛАСОВ Синтез текста и образа в Книге художника



Книга художника включает в себя формы как вербального, так и образного выражения. Информацию мы получаем в части вербального – на интеллектуальном уровне, в части визуального – в образном виде. Книга художника в основном и работает с этими составляющими. И что здесь занимает ведущее место не столь важно, именно эти составляющие в Книге художника работают на один результат.

Жест художника не очерчен какими-либо границами, он ничем не ограничен, поэтому только художник знает, как со всей этой совокупностью элементов можно в реальности организовать и осуществить свою идею. В пространстве КХ происходит обоюдный обмен интеллектуального и образного выражения, чего-то присутствует больше, чего-то меньше.

Учёными доказано, что визуальный образ в 2000 раз сильнее воздействует на человека, чем текстовое выражение. Образ воспринимается как часть целого, которое где-то обязательно есть или должно быть. Образ гораздо информативней, легче запоминается.

Альберт Эйнштейн при создании теории относительности использовал приём мысленного экспериментирования, представляя себя летящим вместе с пучком света и анализируя динамику различных физических процессов. Он писал, что в основе его мышления лежит, прежде всего, особое взаимодействие образов и логических конструкций. Результаты этого взаимодействия могут быть выражены вторично с помощью слов или математических символов. Образ даёт динамику развития логики, интуиции и их разнообразным комбинациям.

В Книге художника основой творческих достижений являются поразительные возможности умозаключений текстового и образного выражения.



А. Кручёных. Взорвалъ. Художники Н. Кульбин, О. Розанова, Н. Гончарова, К. Малевич.

Буквы и слова в разбивку, разных размеров и начертаний; реже эти буквы печатные, чаще написанные от руки и притом коряво, так что не будучи графологом сразу чувствуешь какую-то кряжистую, тугую со скрипом в суставах психику за этими буквами. Кроме того эти буквы весьма беспокойны...

...Они летают, кувыркаются, играют в чехарду, лазают и скачут по всей странице. Люди ахают, это стихи. Это рисунки в них преобладает графика, но графика буквенная, несущая с собою в качестве аккомпанемента ощущение звучаний и наросты ассоциаций, сопряжённых с речезвуками.

Сергей Третьяков, эссеист, поэт. 1923

«Книга художника становится квинтэссенцией диалога между интеллектом, чувствами, логикой и интуицией». (М. Погарский. «Книга художника [+]»). Интеллект формируется в процессе практической деятельности и определяет ход развития мышления.

Поэты и художники-футуристы были соавторами и новаторами в создании своих сборников. Соединяли слово и образ, где слово перетекало в рисунок и придавало осязаемость поэтической зауми. Выходил органический сплав слова и визуального изображения. Буквы и даже целые блоки из букв, сохраняя свои формы и очертания, изменяли характер отпечатка в зависимости от количества нанесённой краски и нажима. Обогащённое графическое изображение, его экспрессия помогали выделить также звуковую составляющую создаваемого образа.

Для понимания литературного произведения у футуристов большую роль играли особенности почерка. Почерк... он же передаёт настроение, а техника литографии по-

зволяет сохранить и непосредственность почерка автора, и композиционное единство текста, и рисунок на плоскости листа.

В книжных проектах художники и поэты были большими экспериментаторами, иногда раскрашивали книги вручную.

Можно перебросить мостик в другое время и в другую страну – вспомнить, как была оформлена книга стихов Пьера Реверди художником Пабло Пикассо.

Сначала художник хотел проиллюстрировать книгу фигуративными композициями, но потом отказался, убедившись, что почерк Реверди сам напоминает рисунок. Пикассо нашёл созвучие почерку, его вдохновили средневековые манускрипты. Экспрессии почерка поэта соответствуют энергичные росчерки художника, напоминающие быстрые пометки к тексту, выделения фраз, слов, галочки, стрелки. Этому соответствовал и цвет – красный. Графика напоминала изображения скелета, позвонков, рубцов, шрамов.

Вторая книга это «Римские элегии» Иосифа Бродского. Художник Антони Тапес. Инициатива исходила от самого художника Тапеса. Текст был написан Бродским на литографском камне. В готовую книгу был вложен диск с записями авторского текста на русском и английском языках. Чем ещё примечательна и замечательна эта книга? Тем, что литографии к ней были нарисованы Тапесом пальцами. Идея состояла в рукотворности создания образов и органически соединялась с текстом Бродского, что напоминало рукописную книгу. Композиции хаотические, на первый взгляд лишённые цели и смысла. Кажется, что всё случайно, но когда рассматриваешь литографии и проживаешь поэзию И. Бродского, становится понятным пластический ход этого уникального издания. Словно из этого философского хаоса сами рождаются стихи. В этом заложена какая-то магическая тайна сотворчества.

Я уже как-то говорил, что текст и изображение в КХ имеют внутреннюю жизнь. Она удивляет непредсказуемостью, безмерностью находок. Своего рода кубик Рубика, который в руках художника, при каждом повороте частей, даёт неожиданный художественный результат. И собрать его правильно нет ни малейшей возможности и желания, потому что при каждом повороте его грани уже дают ответы на вопросы которые пока никто не ставил. Вопросов нет, но ответы есть и ты, как художник, ими пользуешься.

Пользуешься, потому что ты один с книгой, наедине... за спиной никого нет. Но и у читателя – тоже никого нет за спиной. Таков главный код нашей цивилизации: пока жива книга, жива сама цивилизация...

Алёна ГРИГОРАШ

История изучения синтеза искусств в XX веке

Тему синтеза искусств препарируют как сейчас, так и в прошлом столетии, не только сами художники, амбициозно верящие в то, что синтез искусств достижим, но и их бдительные критики – искусствоведы, философы и лингвисты. Прежде, чем понять, о каком феномене идёт речь, надо его описать.

Обострённое внимание к синтезу искусств относится к XIX веку, время экспериментов с данным явлением, и, как следствие, время поиска соответствующего «номена», названия для него. Если мы будем максимально обобщённо говорить, исходя из когнитивной семантики, о семантической цепочке «синтеза искусств», то нужно упомянуть также о гезамткунстверке, тотальности, коллективности, синтезе *искусства*¹ (курсив мой – А.Г.), абсолюте, завершенности, совершенстве, универсальности, целостности, цельности, целокупности, (все)общности, неделимости, взаимодействии, единстве, (со)единении, единичности, совокупности, (все)полноте, всёчестве, мультимедиальности.

Такое обилие синонимов свидетельствует о том, что и по сей день мы не можем говорить о «синтезе искусств» как устойчивом термине, но скорее как о понятии, семантическое поле которого и сегодня крайне изменчиво. Кроме того, понятие «синтез искусств» есть языковой конструкт, причём неясно, откуда берёт происхождение слово синтез. В текстах немецких философов (Канта, Шеллинга и др.), встречается либо die Synthesis, от греческого «synthesis», имеющий более общее (метафизическое) значение, либо die Synthese, подходящий для описания естественнонаучных опытов.

В зарубежных исследованиях синтеза искусств наряду с этим понятием довольно часто используют понятие «гезамткунстверка». Наиболее полно гезамткунстверк теоретизировал и популяризировал Р. Вагнер в таких текстах как: «Искусство и революция» (1849), «Гений общности», «Артистичность будущего» (1849), «Произведение искусства будущего» (1850) и «Опера и драма» (1851).

В связи с разговором о гезамткунстверке нужно упомянуть автора этого понятия, малоизвестного философа эпохи романтизма Карла Трандорфа. Он опубликовал в 1827 году трактат «Эсте-

¹ Генри ван де Вельде написал «Всеобщие замечания о синтезе искусства» (1895), где критиковал деление искусств на высокие и низкие, а также ранжирование искусства и индустрии (ремесёл).

тика или учение о мировоззрении и искусстве». В нём впервые было введено и объяснено понятие гезамткунстверк:

«особое устремление проявляется во всей области искусства из временного (теологического) в пространственное (пластическое)

через волнение, и возвращается из пространственного во временное через связность, чтобы соединить все искусства в единственном художественном произведении. К волнению восходит опера, к связности – панорама. (...) четыре искусства, последовательно упомянутое искусство озвучивания слов, музыка, мимика и искусство танца содержат в себе возможность слиться для изображения. Эта возможность основывается на лежащем в изолированной области искусства стремлении к *гезамткунстверку* (курсив мой – А.Г.) со стороны всех искусств, стремление это исконно во всей области искусства, коль скоро мы познали его внутреннюю жизнь, то, следовательно, эта возможность будет охватывать одновременно не одни лишь указанные искусства, но все»¹.

После экспериментов романтиков и неоромантиков им наследуют первые модернисты, которые смешивают идеи синтеза искусства с реформой жизни и пытаются посредством искусства переделать человека и его жизнь на рубеже XIX–XX веков. Тема синтеза искусства в модерне достаточно глубоко изучена, более того, исследователи спорят об идеальных воплощениях синтеза искусств².

¹ Trahdorff K. Ästhetik oder Lehre von Weltanschauung und Kunst. In 2 Bd. Berlin, 1827. B.1. С. 312. Цит. по: Finger A. Das Gesamtkunstwerk der Moderne. Göttingen, 2006. S. 16.

² Подробнее см. диссертации: Юхнина О.Ю. Стиль модерн как художественное явление в культуре XX века: дис. ...канд. искусств. С.-П., 2003; Завьялова А.Н. Культурные основания стиля модерн: дис. ...канд. культур. Новосибирск, 2003.



А. Григораши на вечере в ГЦСИ, 1 декабря, 2015.
Фото М. Погарский

Среди источников высказываний о синтезе искусств вспомним мемуары А. Бенуа о воплощённом гезамткунстверке в операх Р. Вагнера¹, теософском спасении человечества А. Белого², светомузыке А. Скрябина³, трансценденции духа В. Кандинского⁴, манифесте Баухауза⁵ о великом едином строении, храмовой службе как целокупности у П. Флоренского⁶, книге как малом синтезе искусств В. Фаворского⁷ и эффекта движения как синтеза видов перцепции к кинетизме В. Колейчука⁸.

История изучения синтеза искусств, в первую очередь, интересует нас в русскоязычной, немецкой и французской литературе⁹. В Советском союзе в 1936 году выходит сборник «Вопросы синтеза искусств» со статьями Д. Аркина, М. Алпатов, И. Маца, Л. Ремпель¹⁰ в духе формально-стилистического анализа и вульгарной социологии. Этот сборник задаст вектор отечественных исследований по синтезу искусств, в которых вплоть до 1980-х будут преобладать работы, связывающие синтез искусств с проблемами формообразования, как, например, текст Е.Б. Муриной «Проблемы синтеза пространственных искусств (очерки теории)»¹¹ или работы Г.П. Степанова, посвящённые композиционным проблемам синтеза искусств¹².

¹ Бенуа А. Н. Мои воспоминания. В 5 книгах. В 2 т. М.: Наука, 1990.

² Белый А. Символизм. Книга статей. М., 1910.

³ Скрябин А. Письма. М., 1965. До Скрябина Микалюс Чюрленис, музыкант и живописец, создает «картины-сонаты», а ХХ веке Василий Кандинский, Михаил Матюшин, Арнольд Шенберг и Иоганнес Иттен пытаются разгадать природу «звучания красок» как в музыке, так и в живописи.

⁴ Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства: В 2-х т. М., 2008.

⁵ «В то же время и самая главная цель Баухауза – единое произведение искусства (Einheitskunstwerk) – великое строение (das grosse Bau), в котором нет границ между монументальным и декоративным искусством». Цит. по: Bauhaus-Museum Weimar. Katalog. München, Berlin, 2006. S. 11.

⁶ Флоренский П.А. Храмовое действие как синтез искусств. // Маковец, М., 1922.

⁷ Фаворский В.В. Об искусстве, о книге, о гравюре. М., 1986.

⁸ Колейчук В. Кинетизм. М., 1994.

⁹ Художники в Германии, Франции и России в XIX веке наиболее полно разрабатывали, на наш взгляд, тему синтеза искусств.

¹⁰ Вопросы синтеза искусств. Сборник. М., 1936.

¹¹ Мурина Е.Б. Проблемы синтеза пространственных искусств (очерки теории). М., 1982.

¹² Степанов Г.П. Взаимодействие искусств. Л., 1973; Степанов Г.П. Композиционные проблемы синтеза искусств. Л., 1984.

За скобки формализма вынесено эссе В. Вейдле «Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества»¹, где романтизм всего XIX века трактуется как рефлексия на утрату моностилизма, который и есть духовное единство. Этот посыл можно психоаналитически трактовать как перенос утраты единства с родной культурой самого автора, ставшего эмигрантом.

Идея связи гезамткунстверка с контекстом пересекается с концепцией «ауры художественного произведения», о которой писал В. Беньямин в статье «Произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости»², задуманной 1936–1938 годах и изданной только в 1955 году.

После двух мировых войн выходит труд Г. Зедельмайра «Утрата середины»³, в котором одна из глав называется «Смерть гезамткунстверка». Она произошла из-за утраты произведениями искусства контекста своего существования, будь то убранство церкви или дворца, или же просто утраты своей целостности из-за жадности маршала или по глупости музейщика. В словах Г. Зедельмайра проступает неочевидная, но важная для всего послевоенного мышления мысль – это стремление к «реинкарнации» гезамткунстверка, а на деле – созданию симулякров гезамткунстверков при реставрации церквей и иных памятников архитектуры.

Музыковед и философ Теодор Адорно возвращается в труде об эстетике⁴ к самой идее гезамткунстверка, историю перцепции которого он пытается проследить от анимистической фазы искусства до переноса произведения искусства в инобытие, сферу языка, где эстетическая рефлексия соединяется в созвучии с историей искусства.

Выставка в честь синтеза искусств в 1983 году, организованная Х. Сцеemannом, совершенно в духе немецкого идеализма и критцизма называется «Тяга к гезамткунстверку – европейские утопии с 1800 года»⁵. Во вступительной статье выставочного каталога выска-

¹ Вейдле В. Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. Париж, 1937.

² Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. Сб. статей. М., 2012. С. 190-234.

³ Зедельмайр Х. Утрата середины. М., 2008.

⁴ Адорно Т. Эстетическая теория. М., 2001.

⁵ Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. Katalog. Zürich, 1983.

зывается мысль о том, что гезамткунстверк не существует, но есть представления о гезамткунстверке. Там же упоминается о том, как легко в игре с тотальным (произведением искусства) перейти к тоталитарному диктату.

К теме тоталитаризма как тотального произведения искусства, гезамткунстверка как устаревшего понятия, заменённого «мультимедиаальностью», обращается Б. Гройс в статье «Гезамткунстверк Сталин»¹ (1988).

В то же время, для исследователей взаимодействия искусств почти незамеченным проходит идея постструктуралиста Ж. Делёза об открытии единства искусств в «социусе» при созидании вселенского театра барокко в работе «Складка. Лейбниц и барокко»², которая вышла, как и текст Гройса, в 1988 году.

Вообще, 1980-е можно назвать знаменательным временем для изучения синтеза искусств, так как в 1988 году вышли наряду с Гройсом и Делёзом контрkapиталистические комментарии Ги Дебора к более раннему труду «Общество спектакля»³ (1967), где эпоха барокко является знаком потери исторического искусства, а с ним и единства художественного созидания, предназначенного для игровой коммуникации элиты.

В 1990-е годы и у западных, и у отечественных учёных наблюдается увлечение идеями синестезии в связи с гезамткунстверком при изучении символизма⁴. Каталог совместной выставки «Москва-Берлин. Берлин-Москва» (1996) начинается со статьи И. Гофман⁵ о гезамткунстверке как идее, стоящей в основе и начале искусства XX века. Идеям И. Гофман созвучны исследования И. Азиян о теоретических проблемах взаимодействия, диалога искусств⁶. В 1999 году отечественные исследователи издадут двухтомник статей

¹ Гройс Б. Искусство утопии (Gesamtkunstwerk Сталин. Комментарии к искусству). М., 2003.

² Делёз Ж. Складка. Лейбниц и барокко. М., 1997.

³ Дебор Г. Общество спектакля. М., 1999.

⁴ Особо в русскоязычном искусствознании выделяется исследовательская группа Б. Галева «Прометей» в Казани – <http://synesthesia.prometheus.kai.ru/ny.htm> [Дата обращения – 07.12.2015]

⁵ Gofman I. Gesamtkunstwerk: ein Leitgedanke der Kunst des 20. Jahrhunderts. // Moskau – Berlin / Berlin – Moskau. 1900-1950. München, 1996. С. 31-35.

⁶ Азиян И.А. Архитектура в художественной культуре. Теоретические проблемы взаимодействия искусств. М., 1996; она же. Диалог искусств Серебряного века. М., 2001.

«Художественные модели мироздания»¹, где во втором томе, посвящённом искусству XX века, большое внимание уделено теме синтеза искусств.

В 2000 году немецкий филолог Т. Фельдман защищает докторскую диссертацию, исследующую взаимодействие искусств с точки зрения коммуникативного подхода «Прибавление, синтез и утопия: остановки гезамткунстверка между романтикой и постмодерном»². В немецком искусствознании после докторской Т. Фельдмана и каталога Х. Сцеемана схема исследования гезамткунстверка строится по хронологическому принципу – романтики, Р. Вагнер, модерн-модернизм-постмодернизм XX века, как, например, в книге Р. Форноффа «Тоска по гезамткунстверку. Исследования по эстетической концепции современности»³ (2004) и работе А. Фингер «Гезамткунстверк современности»⁴ (2006). В отечественном искусствознании труды 2006 и 2007 года «традиционно» не заходят хронологически дальше времени модерна (Н.А. Нечаева Эстетическая теория модерна в России)⁵, а методологически – семантического разбора (О.Н. Иванова Gesamtkunstwerk: культурно-философские основания, их репрезентация в теоретическом и художественном наследии Р. Вагнера)⁶.

Наконец, если обращаться к методологии изучения синтеза искусства как максимальной его полноты, неоплатонического «всевоплощения», то можно вспомнить о логическом приёме «доказательства от противного». Здесь среди многочисленных исследований упомянем лишь последние и наиболее целостные исследования. Это Е. Андреева «Всё и ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века»¹ (2011) и Х. Гёббельс «Эстетика отсутствия. Тексты о музыке и театре»² (2015).

¹ Художественные модели мироздания. Книга 2. XX век. В 2 т. М., 1999.

² Feldmann T. Addition, Synthese und Utopie: Stationen des Gesamtkunstwerks zwischen Romantik und Postmoderne. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Grades eines Doktor der Philosophie. Bochum, 2000.

³ Fornoff R. Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne. Hildesheim, Zürich, New York, 2004.

⁴ Finger A. Das Gesamtkunstwerk der Moderne. Göttingen, 2006.

⁵ Нечаева Н.А. Эстетическая теория модерна в России. Дис. ... канд. искусств. С. – П., 2006.

⁶ Иванова О.Н. Gesamtkunstwerk: культурно-философские основания, их репрезентация в теоретическом и художественном наследии Р. Вагнера: дис. ... канд. культурол. Кострома, 2007.

⁷ Андреева Е. Всё и ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. С-Пб., 2011.

⁸ Гёббельс Х. Эстетика отсутствия. Тексты о музыке и театре. М., 2015.

После беглого обращения к истории изучения синтеза искусств в XX веке остаётся неразрешённым вопрос, какое понятие актуально сегодня – гезамткунстверк, синтез искусств, мультимедиаальность или все они устарели разом, да и звучат весьма неуклюже? Пока последняя крупная международная конференция в Лиссабоне в 2014 году остановила свой выбор на гезамткунстверке и самом классическом методе его интерпретации – формальном анализе, что показывает, на наш взгляд, консервативные тенденции в изучении данного феномена в Португалии¹.

Корпус текстов позволяет выделить виды восприятия синтеза искусств в теории:

1) театральный/ музыкальный vs. архитектурный синтез искусств

Синтез искусств остаётся, прежде всего, связан с именем Р. Вагнера. Привлечение новых технологий и «измов» искусства в театр, таких, как видеоарт, усложнившаяся машинерия, позволяющая сцене вращаться, а актёрам беспрепятственно парить, а перформансам выходить за пределы сцены и продолжаться и на улице, приобщая зрителей как сотворцов², максимально близко подходят к концепции «тотального театра», о которой художники мечтали, начиная с запаховыми экспериментами театра эпохи модерна и символизма³. Из музыкального гезамткунстверка упомянем практику Персимфанса, реконструирующую под руководством П. Айду на сцене перформансы русских авангардных экспериментов с шумом⁴. С другой стороны, первостепенность значения в визуальных искусствах достаточно часто пытается приписать архитектуроведению, особенно, если вспомнить, что архитектура – это «музыка для глаз» (Гёте, Шеллинг и т.д.)⁵.

¹ The Gesamtkunstwerk. A concept for all times and places – http://artglobalperspective.fba.ul.pt/pt/home/Entries/2014/3/4_%5BCONF%5D_Gesamtkunstwerk.html [Дата обращения – 07.12.2015]

² В театре XX века проявилась и обратная тенденция – усталость от концепции тотального театра. Подробнее см.: Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М., 2013.

³ Подробнее см.: Французский символизм. Драматургия и театр. Пьесы. Статьи. Воспоминания. Письма. С.-П., 2000.

⁴ Подробнее см.: http://sdart.ru/theatre/lab/music_lab [Дата обращения – 07.12.2015]

⁵ Например, это не только многочисленные статьи о сталинских высотках как синтезе искусств, но и лекция «Gesamtkunstwerk Метрополь» о перестройке в начале XX века горевшей гостиницы – <http://mosmuseum.ru/lectures/p/lektsiya-nikolaya-malinina-gesamtkunstwerk-metropol/> [Дата обращения – 07.12.2015], и мн. др.

2) долгий и кратковременный синтез искусств

Историки искусства не могут изъять из лексикона понятие «гезамткунстверка», когда они говорят о барокко, модерне, тоталитарном искусстве, «измах» 1980-х (не только кинетизм, но и концептуализм) и, с некоторыми оговорками, современности, связывая данный феномен с эпохой. Но если допустить, что театральное представление (допустим, Кольцо Нибелунгов Р. Вагнера) или церковная служба реализуют синтез искусств, то речь идёт о кратковременном синтезе искусств¹.

3) большой и малый синтез искусств

Большим «долгостроем», мегапроектом можно назвать «Гезамткунстверк Сталин», ещё одну попытку «реформы жизни» после модерна, где идеи А. Арто с его «театром жестокости» нашли невиданное и опрощённое воплощение. Малым синтезом искусств традиционно называют *livre d'artiste* или кунстштюк.

4) демократический и иерархизированный синтез искусств

Демократический синтез искусств, более всего популярный в XIX веке и модерне, теоретизирует принципиальную равноценность всех видов искусств, ремесла и индустрии. Иерархизированный же синтез искусств предполагает, что все искусства объединяются/ подчиняются одному – музыке/ архитектуре/ графике).

5) утопичный и воплощённый синтез искусств

В императиве романтизма, модерна, соц. реализма и кинетизма синтез искусств реализуем, но более типичная традиция восходит к тому, что синтез искусств – это недостижимая мечта и путеводная звезда новых исканий².

В качестве постскриптума добавим, что в ближайшее время хотелось бы увидеть не только продолжение исследований с описанных в данной статье позиций, но и более глубокого изучения синтеза искусств на примере выставочной практики (в частности, тотальных инсталляций И. Кабакова), перформанса/ акционизма/ хеппенингов, видео и саунд-арта, а также современных экспериментов в 4 D – кино.

¹ Сюда же можно отнести арт-проекты, которые художники могут зарабатывать всю жизнь. Например, картина А. Иванова «Явление Христа народу» (1837–1857). Или же, наоборот, принцип *pop finite*, как, например, проект вязания на спицах и крючком множества Манедельброта арт-группы «Куда бегут собаки» с 2011 года, предполагающий продолжение любым автором в любом месте земного шара.

² Здесь стоит упомянуть блестящее исследование архитектурных утопий: Иконников А.В. Утопическое мышление и архитектура. М., 2004.



Леонид Тишков на вечере в ГЦСИ,
1 декабря, 2015. Фото М. Погарский

Леонид ТИШКОВ Основа и уток. Опыты визуализации историй

Основа и уток две системы нитей, образующие ткань. Основа (О) – нити, расположенные параллельно друг другу и идущие вдоль ткани. Уток (У) – нити, расположенные перпендикулярно О. В результате последовательного переплетения нитей О. и У. на ткацком станке вырабатывается ткань. Так пишет энциклопедия. Еще добавлю, что основа берётся из более крепких нитей, тогда как уток может быть самым разнообразным, так как удерживается на крепкой основе. Так в случае визуализации историй, кото-

рые по моей теории становятся «основой», всё остальное, что делает эти истории зримыми называются «уток». Благодаря соединению, синтезу этих понятий возникает «ткань мифа», т.е. художественный образ, чем полнее он насыщен зримыми образами, тем более погружает в своё бытование, обволакивая пространство. Это может быть книга художника – первоначальный кирпичик, заложенный в фундаменте Gesamtkunstwerk или произведения искусства соединяющее в себе различные виды искусства.

Книга художника представляется мною маткой в деревянном рубленом доме, это та самая балка, на которой держится весь сруб. Дом вырастает вокруг неё, держится на ней, как на основе. Можно смело сказать, что книга художника содержит в себе гены, из которых могут вырасти все составляющие синтетического искусства, если, конечно, сам художник приложит усилия для выращивания различных медиа. Под этим словом я подразумеваю любое произведение искусства, так как оно прежде всего носитель информации.

Постараюсь на опыте одной из своих книг рассказать путь преобразования истории в полифонический, полимедийный образец искусства. В 1995 году я купил в одном магазинчике недалеко от Чикаго маленький японский блокнот с акварельной бумагой, серыми переплётными крышками с тряпичными завязочками. Некоторое время я не решался нарисовать что-нибудь на листках этого блокнота, всё казалось мне незначительно для него. Но однажды у меня стала проявляться история, отчасти биографическая, которую я назвал «Хрустальный желудок ангела». Рисовал я кисточкой, сразу писал текст, не делая предварительных набросков. История закончилась, когда кончились листочки в блокноте. Оформив первую и четвёртую сторону переплёта, замазав тушью оборот, сделав подобие форзаца, я приклеил справа от титульного листа свою детскую фотографию, на которой я стою посередине заснеженного уральского леса на лыжах.

Через два года мой американский издатель предложил выпустить ограниченным тиражом эту книгу. Так в 1997 году в Александрии, в студии ручной печати Денниса О'Нила на русском и в переводе на английский, блистательно сделанный Анной Фишер, доктором славистики Мичиганского университета, вышел «Crystal Stomach of the Angel». Мне пришлось снова перерисовать всю книгу, но в большем формате. Тираж её, выполненный в технике шелкографии, был 28 экземпляров, имел футляр, и, кроме фотографии, маленькие крылья из синтепона, украшенные бисером. Бумага Somerset Velvet Whitest была выбрана мной для наилучшего изображения образа снега.

В 1998 году сюжет книги потребовал от меня создать видео работу «Снежный ангел», в которой я уже с большими матерчатыми крыльями поднимаюсь по снегу на гору Кукан в поселке Нижние Серги Свердловской области, под которой я провёл своё детство. Так началось обрастание различными медиа матки-книги, как строится дом. В 1999 году я представил во львовской галерее «Дзига» инсталляцию «Снежный ангел», для которой я специально нарисовал книгу в ещё большем формате – это были акварельные листы, подвешенные в длинном зале галереи, когда-то бывшей католической церковью. Зритель как бы входил внутрь книги, слева от него были тексты, справа – иллюстрации. Проход между парящими листами вёл в высокий зал, к которому стояла кровать со спящим ангелом, над которой висели крылья, под ними стояла ваза с новогодними огнями, символизирующая хрустальный желудок ангела. Слева стоял стол, накрытый скатертью, на ней лежала сама книга, стоял стул, и зритель мог присесть и почитать книгу. На стене шло видео, на нём была



Инсталляция «Снежный ангел». Галерея «Дзига», Львов, 1999

явлена попытка засыпанного снегом человека в ватнике и огромных валенках оторваться от земли и полететь. В конце он скрывается в лавине снега, растворяясь в вечности.

К этому времени была написана Михаилом Ходаревским названная

мною «холодная музыка», в которой им были использованы моя игра на фисгармонии и мои небольшие вокальные эксперименты. Диск с этой музыкальной композицией может прикладываться к книге, может звучать в инсталляции, а также часть её была использована как саундтрек для видео «Снежный ангел». В таком виде инсталляция была показана в 2000 году в Третьяковской галерее, а после во многих музеях и выставочных залах, но саму книгу я уже не выставял, так как в 1999 году в Кунстхалле Фауст в Ганновере в конце выставки этой инсталляции я недосчитался несколько листов книги.

Инсталляцию «Снежный ангел» можно увидеть и сейчас в Красноярском музейном центре, а в будущем 2016 году в Пермской картинной галерее на моей персональной выставке «Взгляни на дом свой». Таким образом, выстраивается история визуализации книги, первоначально бывшей всего лишь текстом и картинками в блокноте. Благодаря заложенному в этой книге потенциалу визуального она превратилась в полимедийную инсталляцию, в которой присутствуют работы на бумаге, объекты, перформанс, видео и звук.

Поэтому я делаю вывод, что книга художника – это синтетическое искусство, которое как волшебный китайский цветок, однажды опущенный в воду, раскрывается, увеличивается в размерах, поражая нас своей красотой. Конечно, я понимаю, что это мой личный опыт, потому что являюсь не столько художником, сколько рассказчиком историй, ткачом своего личного мифа, нанизывающего на литературную основу уток изображений.

Эвелина Шац

Gesamtkunstwerk или состязание с абсолютном

ars universalis

Есть писатели, которые любят слова больше, чем другие. Встречаясь с ними, они перебирают их, смакуют, а затем вдруг понимают, что слов не достаточно, что им необходимо *нечто* большее, и тогда они просто начинают это *нечто* изобретать. Среди них Джойс, Гадда, Хлебников, Платонов, творители нашего XX века. А в XXI Михаил Эпштейн дарит нам понятие *космопоэзия* – искусство, обладающее многотворной палитрой сенсорных средств, постоянно осваивающее новые технические возможности в поисках многомерности. И этот шаг в будущее двусмыслен тем, что является одновременно и шагом в прошлое, когда все науки смыкались с теологией и эстетикой. Ведь сам наш мир создан как произведение универсального или тотального искусства. А поэзия не исчезает даже в наш техноцентрический век. Она переливается в новые, сверхсловесные формы. Уже Чурленису мнилось, как *всё встречается и сопрягается во взаимодействии взаимопроникновении, и сплетаясь, и совмещаясь, образует живую ткань единого целого.*

Хотя корни самой этой концепции лежат в гораздо более глубокой древности – в античном театре, древних мистериях и ритуалах. Страницу синтетического искусства для современников открывает Вагнер. Он вычленил идею, облёк её в некую форму, дав ей определение. До Вагнера концепцию синтетического искусства выдвигали преимущественно немецкие учёные и философы Шеллинг, Шлегель, Гёте и другие. Универсальное произведение искусства Вагнера включает в себя все виды искусств, используя каждый вид лишь как средство. *Gesamtkunstwerk* (тотальное произведение искусств) – это новый тип художественного мышления, в основе которого – идея единства средств выразительности и образных элементов различных искусств в рамках художественного произведения, создаваемого по законам гармонии и целостности, и не менее важно – синхронности.

пафос «всеискусства»

В условиях десакрализации европейской культуры тотальное произведение искусства перенимает у христианского храма элементы этики, эстетики, приёмы визуализации фундаментальных представлений о мироустройстве и его культуре.

Пафос «всеискусства» русских символистов, с его романтической эстетической концепцией синтеза искусств, декларировал

А. Блок: «Россия – молодая страна, и культура её – синтетическая». Идея «синтеза» перекликалась с идеями, витавшими на сломе эпох, при метафизической культурно-мировоззренческой Революции. Стремление к метафизическому типу безграничности, предполагающей тотальность, единство, бесконечность или абсолют является в эпоху Великих Утопий. Процессуальная, ритуальная природа идей и проектов, реализующих идею *Gesamtkunstwerk*, выражает именно это воплощённое высшее стремление.

Кандинский выдвигает концепцию полифонической композиции монументального произведения, что и является произведением синтеза различных искусств. Его великолепная интуиция приводит, задолго до Бахтина, к работе над философией диалога и диалогического единства не просто разного, но и противоположного. Так XXI век рождается под знаком диалога и «И» Кандинского (см. статью «И» Кое-что о синтетическом искусстве»). Художник-мыслитель много размышляет о синтетическом пути современности. Дорога синтеза, пишет Кандинский, неизбежна для науки и искусства.

хор одного солиста или хоральное *assolo*

Очень трудно превратить идею *Gesamtkunstwerk* в единую концептуальную основу, которая объединила бы столь разные по выразительным средствам и материалу произведения таких творцов как Малларме, Шёнберг, Джон Кейдж, Штокхаузен или «мерцбау» Швиттерса, жестокий театр Арто. Всё это стекается в новый книжный предмет.

Книга художника возникает в своём сегодняшнем облике, как объект, способный обращаться почти ко всем органам чувств, не теряя при этом своей загадочной странности, за которой скры-

Gesamtkunstwerk – великое универсальное произведение искусства, которое должно включить в себя все виды искусств, используя каждый вид лишь как средство и уничтожая его во имя достижения общей цели – непосредственного и безусловного изображения совершенной человеческой природы, – это великое универсальное произведение искусства не является для него произвольным созданием одного человека, а необходимым общим делом людей будущего. Это стремление, которое может осуществиться лишь при совместном усилии всех, отвергает современное общество – соединение произвола и своекорыстия, – чтобы найти удовлетворение, насколько оно достижимо для отдельного человека, в одиноком общении с самим собой и будущим человечества.

Рихард Вагнер, композитор

вается непредсказуемость и таинство любого вида искусств. Более того, «сегодня Книга художника – это далеко не всегда книга и далеко не всегда она создаётся художником. Сегодня Книга художника – это особая форма художественной практики, универсальный канал альтернативных методов коммуникации, полифункциональный инструмент для комплексного творческого высказывания, многоуровневая платформа для всеобъемлющего арт-синтеза, основа новой культурной парадигмы» (М. Погарский). При этом создание Книги художника связано с такими типологическими характеристиками актуальной творческой среды, как размыкание границ, процессуальность, стремление к синтезу практик и видов искусства и, главное, смыслопорождение.

Книга-объект, *object trouvé*, рэди-мэйд, книга-скульптура, книга театр, ре-мелт – своеобразный и неожиданный арт-феномен, в коем встречаются поэт и писатель, живописец и скульптор, режиссёр и сценарист, архитектор и фотограф, перформер и собственно художник книги, дизайнер и издатель. Хор одного человека на неделимой сцене, некое хоральное *assolo*. Так расширяются границы языка за счёт изощрённого сочетания идеи, понятия, конструкции, материи, формы.



Эвелина Шац, Акция «НастУльная книга», ЦДХ, 2008. Фото А. Лаврентьев

ХОЛОДНОЕ ПЯТНО

Великий алхимист, Создатель бульона творческого и материй всяческих но что же Он пятно оставил? Вселенская дыра, где нет буквально ничего *холодное пятно* недостижимости творения? Искусство, как известно, должно быть некоммуникабельным лишь так возможно себя преодолеть и стать шедевром МЫ, *холодных пятен* хоровод где каждое *пятно* суть множественности Я

Эвелина Шац

Александра ОРЛОВА

Тотальная иллюстрация в современной системе подачи информации

Благодаря Постмодернизму в современных художественных практиках появилось понятие диалога. Поэтому проблема самоидентификации художника перешла в его открытость новой социально-культурной системе, а художественное высказывание начало строиться по принципу перехода одного слоя в другой. Художнику захотелось вовлекать зрителя в свою историю, предлагать ему стать частью художественного жеста.

Наиболее интересным из подобных взаимодействий можно считать искусство инсталляции, выросшее из авангарда, шагнувшее из камерного показа в мастерских художников в экспозиционные площадки музеев и галерей. Инсталляционное искусство на протяжении всего времени своего существования постепенно осваивало новые пространства и, благодаря этому, к середине XX века сформировалось как жанр.

Инсталляция реализует не только задачу организации экспозиции, но и вводит в визуальное искусство обычно недоступные ему категории: повествовательность и событийность, которые не могут быть доступны в том объёме, к примеру, в графике или скульптуре.

Инсталляция лучше всего реализует идеи «-измов» XX столетия, где искусство подразумевалось как интеллектуальный проект. Д. А. Пригов разделил её на три типа: сюжетно-повествовательный, объектно-предметный, визуально-визионерский.

В данном тексте речь пойдёт о сюжетно-повествовательной инсталляции, так как это наиболее интересный и понятный для рядового зрителя тип искусства монтажа, точнее о его синтезе с таким жанром как Книга художника. Феномен этого жанра заключается в том, что художник от начала до конца является автором создаваемой книги (при этом книга не обязательно должна иметь традиционную книжную форму), выступая в различных творческих ипостасях.

Практически любая инсталляция, привязанная к текстовому носителю (будь то книга или словарь) провоцирует зрителя на дотошное изучение предложенной тематики, полного «внедрения» в неё... Таким образом происходит слияние камерного и монументального.

Американский концептуалист Джозеф Кошут один из первых художников, кто начал рассматривать аспект кодированного по-

вестования о привычных человеку предметах с помощью инсталляции. Часы, лампа, стул – всё это реальные, сфотографированные и описанные в толковом словаре предметы. Кошут отодвинул письменный источник на второй, даже на третий план. Текст в его работах играет роль иллюстрации объекта. Это доказывает, что, благодаря инсталляционному вмешательству, канон иллюстрации может быть изменён полностью до наоборот.

«Художественная инсталляция – это способ перенести границы суверенных прав художника с индивидуального объекта на всё выставочное пространство»¹ – так Борис Гройс обосновывает все инсталляционные эксперименты, созданные по мотивам предшествующей серии графики, объекта, перформанса и т.д. Инсталляция становится частью повествования камерного объекта, позволяя художнику укрепить его значимость, придать монументальную весомость.

Именно эту весомость можно увидеть в инсталляциях, создаваемых русскими букартистами. При этом для художника, созданная ранее книга является поводом для трансформации её в более крупную форму, которая сможет донести зрителю основную мысль. Подобный ход любит использовать в своём творчестве Валерий Корчагин. Для художника важно, чтобы зритель полностью погрузился в пространство книги, стал его частью.

Инсталляция по книге «История геологоразведочной экспедиции 67/67», выставленная в 2013 г. в Екатеринбурге, стала визуализацией основного местонахождения персонажей книги. При этом сама книга наполнена загадками, рассказанными строгим формулярным языком геологического отчёта, а инсталляционная форма лишь усиливает её звучание и делает зрителя непосредственным свидетелем всех, описанных в книге событий.

Другая книга, превратившаяся в инсталляцию – «Шерсть и картофель» показывает, как в разных контекстах может быть обыграно одно и то же произведение. Если на выставке «Ниже Нижнего» мы видим стилизованное пространство краеведческого музея с книгами-экспликациями, где ассамбляж с картошкой размещён в красном углу, наподобие «Чёрного квадрата» Малевича. На выставке «Земляное яблоко» эта же работа трансформируется в научный иконостас, прославляющий достижения в области зоолого-аграрного хозяйства. Художник получает возможность «играть» с пространством так как он считает это нужным для того или иного контекста.

¹ Гройс, Б. Политика поэтики. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2013, с. 66

Таким образом, инсталляции Корчагина можно считать монументальной поп-ап конструкцией, которая не просто обогащает «ну-тро» издания, но и становится медиатором между книжным блоком и зрителем. Заинтересовавшийся зритель, в свою очередь, обращается к текстовому источнику, чтобы получить наиболее полную картину об излученном в выставочном пространстве материале.

Обратную операцию с книгой проводит Андрей Суздаlev. Художнику интересно создать объёмный аудио-визуальный проект, который впоследствии приобретёт форму книги художника. Подобная рефлексия на «Портативный музей» Марселя Дюшана постепенно создаёт библиотеку состоявшихся проектов: «Картины ветра»¹, «Фигуры прилива» и др.

Так художник пишет свой собственный «код», наподобие компьютерного программиста, создающего из определённого набора цифр программу, которая потом приобретает некий визуальный образ, заключённый в тело компьютера или гаджета. В данном случае, можно сказать, что художник представляет зрителю «макросхему» проекта, прежде чем спрессовать весь объём в книжный продукт.

Исходя из всего вышеописанного, можно утверждать, что внедрение сюжетно-повествовательной инсталляции в Книгу художника позволяет жанру получить новое звучание в иной форме, а также адаптироваться к экспозиционному пространству, не всегда удобному для экспонирования книги самой по себе. Зритель же в данном контексте становится не просто безмолвным наблюдателем, а полноценной частью того жеста, который художник стремится заключить в камерный станковый объект, ведь: «... Искусство сегодня – единственная эволюционно-революционная сила...»² (Йозеф Бойс).

¹ Художники: Л. Тишков, А. Суздаlev, О. Хан. Монтаж видео: С. Тишков. Изначально был создан перформанс, который впоследствии стал инсталляцией и потом трансформировался в книгу художника.

² Искусство – М., 2011, № 2/3 – с. 23.

Слава ЛЁН Реплика

Хочу, прежде всего, поздравить авторов «КНИГИ ХУДОЖНИКА» во главе с Михаилом Погарским. Пассионарность лидера позволила организовать в последние годы мощное всеевропейское ДВИЖЕНИЕ по имени «КНИГА ХУДОЖНИКА».

Важно, что авторы «КНИГИ ХУДОЖНИКА» выступают как могильщики постмодернизма. И наращивают мировое движение как могильщиков постмодернизма.

Идея «КНИГИ ХУДОЖНИКА» и реализация этой гениальной идеи принадлежит РУССКОМУ АВАНГАРДУ (1907–1935). «Игра в аду» Кручёных – Хлебникова – Ольги Розановой может служить одним из первых образцов «КНИГИ ХУДОЖНИКА». После 1931 года, когда большевики запретили печатать книги Кручёных, он снова перешёл на работу с литографским камнем.

Я был первым поэтом, который в Бронзовом веке русского стиха (1953–1989) изготовил «art book». Подтолкнул меня к этому Алексей Елисеевич Кручёных. Лиля Брик привела меня к нему в 1956 году. Он мне подарил стихи Малевича: «Уле Эле Лэл Ли Оне...»

И я построил книжку – триптих: «art book». Между двумя «чёрными квадратами» с текстами Кручёных и Малевича – я вставил «красный квадрат» с текстом-переводом на СУРДО-языке: «аб-СУРДО-перевод». Этот триптих я многократно выставлял – с другими своими «триптихами» – на квартирных выставках, а после перестройки



Слава Лён и Михаил Погарский на вечере в ГЦСИ, 1 декабря, 2015. Фото Р. Скрылёв

Уле Эле Лэл Ли Оне Кон Си Ан
Онон Кори Ри Каосамби Моена Леж
Сабно Оратр Тулож Коалиби Блесторе
Тиво Лрене Алиж

Казимир Малевич



Слава Лён. аб-СУРДО-перевод, 1956

– в различных галереях и музеях, в частности, в Русском музее (выставка «Время перемен», 2006, см. каталог). В 1957 году я написал – вдогонку триптиху «аб-СУРДО-перевод» – МАНИФЕСТ ВЕРБАРТА И АРТБУКА. Для меня тогда важной была идея «красоты букв» и невербальной поэзии. Какая как частный случай вошла потом в стиму (стиховую систему) концептуализма – в ПОЛЕ РУССКОГО СТИХА:

**МАНИФЕСТ
ВЕРБАРТА – АРТБУКА
поэтов– и художников-концептуалистов**

1. Поскольку выпуск в свет книг подпольных поэтов Госиздательствами СССР = ТУТ-ИЗДАТОМ – нам не грозит, мы, поэты-концептуалисты, решили действовать по принципу «нет худа без добра». Мы объявляем САМ-ИЗДАТ – главным издательством в СССР. После катастрофы с Нобелевской премией Бориса Пастернака, мы объявляем ТАМ-ИЗДАТ – главным издательством Мира. Мира и дружбы между народами. Отныне ТАМ – и – СЯМИЗДАТ – поле нашей деятельности.

2. Отныне мы выпускаем КНИГИ СТИХОВ – по собственному произволу. Без редактора, без корректора, без цензора, «дабы глупость каждого видна была» (Пётр Великий). И гениальность – тоже, добавим мы от себя («Прокурор добавит!» – слышим мы голос КГБ). Но мы всё равно берём на себя полную ответственность за КНИГУ СТИХОВ: за их качество – quality, за конструкцию и композицию Книги, за иллюстрации и дизайн Книги.

3. КНИГИ СТИХОВ принадлежат сразу ДВУМ искусствам: искусству СТИХА и ИЗОбразительному искусству.

4. АРТБУК – изобразительное решение Книги там-и-сямиздата – открывает новый жанр и новый метод работы в Искусстве вообще. После оперы «ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ» Кручёных – Малевича – Матюшина старые жанры, языки, стилистики Искусства – умерли. Пушкин сброшен с Парохода современности, что – вослед футуристам – подтверждаем мы, поэты-концептуалисты. Родился новый жанр – АРТ-КНИГИ. Который – кроме цветопластической составляющей в особой, деятельностной форме «листвания страниц» – имеет ещё и мощную семантическую компоненту.

5. ВЕРБАРТ – искусство сочинения, конструирования и композиции: «внутреннего формосодержания» АРТ-КНИ-ГИ. Знак БУКВЫ – обычно сам по себе красив: смотри – славянскую вязь, готический шрифт, буквы Маштоца, китайские и японские иероглифы, шумерскую клинопись. Но суть ВЕРБАРТА – гораздо глубже: ВЕРБАРТ задаёт новый принцип работы «смежных искусств» – конструирование пространства отношений «ортогональных» языков. «Ортогональных» в смысле – принципиально разных, контрарных, автономных, само-достаточных и само-стоятельных языков. Например, вербального (на «плоской» поверхности доски) и портретно-изобразительного языка («обратной перспективы») древнерусской иконы. Именно в иконе впервые в Мировом искусстве реализован принцип ПРОТО-ВЕРБАРТА: ОБРАЗ и СЛОВО в едином пространстве иконы. ПРОТО-КОНЦЕПТУАЛИЗМ.

6. ПРА-ВЕРБАРТ впервые предложили Кручёных и Малевич, стиховую идею абсурда (зауми) переведя в практики беспредметничества. Кручёныховские стихи «Дыр-бул-щыл» (1913) – в аб-СУРДО-переводе – Малевич вос-со-здал в холсте «Чёрного квадрата» (1915). И дальше – на супрематических «картинах» появились цифры, буквы, слова. ПРА-КОНЦЕПТУАЛИЗМ.

7. Тем самым, мы, русские поэты– и художники-концептуалисты, первыми реализовали в современных художественных практиках «средневековый принцип» КОНЦЕПТУАЛИЗМА (да здравствуют Абеляр и Дунс Скот!): QWJ PRO QWA – одно вместо другого.

Слава ЛЁН
13 декабря 1957,
Московский университет

Андрей ШЕЛУДЯКОВ Про художника и его книгу

Есть мнение, что произведение искусства живёт собственной жизнью в отрыве от своего создателя – вот люди же тоже так же живут как бы самостоятельно: Создатель их когда-то сделал, а теперь вроде как они и сами живут. Правда, в последнее время появляется всё больше голосов в защиту Разумной Вселенной – типа Создатель-то Он никуда не делся, а он как бы и прошёл собой всю такую Вселенную.

Мне кажется, такое рассмотрение весьма уместно и в случае Книги Художника – что оба слова важны: и Книга, и Художник. То есть, если даже мы видим книгу в качестве экспоната, то её художник – он просто в данный момент отошёл, а вообще-то он никуда не делся и попрежнему пристально следит за своим детищем – Книгой.

Такому ощущению ваш покорный слуга обязан случаю, точнее целой череде таких случаев, которые сложились в целую длительность наблюдения со стороны или прямо настоящего соглядатайства за Художником и его Книгой¹. Более того, порой, казалось, представлялась даже призрачная возможность протискиваться в зазор между ними – самой Книгой и самим *ейным* Художником. Начались такие бдения задолго до появления: собственно, этого магического словосочетания, где бы были разом учтены и Художник, и его Книга, как нечто квадратичное на манер высоких квадратичных форм – вот же в загадочной квантовой механике только квадрат вероятностной функции распределения даёт настоящую вероятность, встретим мы данную частицу в нужном месте и в нужное время или не встретим. Так что, чтобы почувствовать всеми фибрами души, что же такое Книга Художника, просто необходимо их как бы перемножить – а то ничего взаправду и не сбудется.

Вышло так, что мы как в космическом корабле вместе с Художником и его Книгой, к месту обитания которых я примыкал в пространстве и во времени (а по Лобачевскому самым главным вопросом любых геометрий, хоть Эвклидовых, а хоть и неЭвклидовых – Римановых, к примеру или того же Лобачевского Николая Ивановича, является вопрос примыкания: примыкает что-то к чему-то или не примыкает), неслись со скоростью – в общем, с очень большой

¹ Автор (АШ) и художник Михаил Погарский много лет на заре своей постстуденческой туманной юности делили крышу за тонкой брусчатой перегородкой в коммунальном коттеджном быте а'ля модерн с готическим привкусом от Паулюса и Радзивиллов.

скоростью вокруг звезды Солнце, осень сменяла весну, а зима лето, и долгая берёза под нашими окнами регулярно облачалась в новые зелёные листики, чтобы сбросить потом свои старые одежды уже с медным отливом, соря в тарелку на подоконнике медными пяточками, а Книга уже писалась, и писалась она, собственно, сама – можно даже сказать рисовалась самой Природой – кроме медных пятак на подоконнике собирались занесённые ветром и маленькие рукотворные пришельцы разных цивилизаций: обрывок трамвайного билета, пёрышко от свистеля и шляпка от жёлудя – и оставалось только подкалывать их к одной оси, сверенной по северной Полярной звезде, которая аккуратно на носу Малой Медведицы, когда та оглядывается в сторону Большой, а вот Большая Медведица всегда-всегда смотрела в наши окна, даже каждый раз перекувыркиваясь поутру, на счастье окна наши тоже выходили на Север.

И Книга из года в год наполнялась новыми впечатлениями, а года складывались в десятилетия, и мы росли вместе с Книгой. Художник постепенно стал БукАртистом, а его Книга превратилась в настоящую *Ars Magna* – совсем как у Раймунда Луллия, который даже спас её от знаменитого острого, как турецкий ятаган, лезвия своего товарища по Францисканскому Ордену философа Оккама.

В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. То есть, так было, но чтобы Слово не умерло – это Слово говорит Художник и заносит Его в свою Книгу, то есть, Книгу Художника. Аминь!



Михаил Погарский. *Окно на Север.*
Красногорск, Брусчатый посёлок. 1999

КНИГА ХУДОЖНИКА [+]
сборник материалов симпозиума,
прошедшего 01.12.15 в ГЦСИ

Авторы:

Василий Власов – художник, куратор

Елена Герчук – искусствовед, художник, дизайнер

Алёна Григораш – кандидат искусствоведения, лингвист, старший преподаватель МПГУ

Иван Замятин – поэт, эссеист

Слава Лён – поэт, культуртрегер

Александра Орлова – искусствовед, куратор, сотрудник РГБИ

Виталий Пацюков – искусствовед, куратор, член корр. РАХ

Михаил Погарский – писатель, художник, куратор

Леонид Тишков – художник, куратор

Андрей Толстой – доктор искусствоведения, член корр. РАХ

Андрей Черников – архитектор, профессор Международной академии архитектуры (IAA), Первый Вице-президент Международной академии архитектуры в Москве (МААМ)

Эвелина Шац – поэт, художник, куратор, культуртрегер

Андрей Шелудяков – физик, специалист по машинальным технологиям мышления

Издание Международного объединения «Книга художника»

Составление, редакция, дизайн – **Михаил Погарский**
www.pogarsky.ru

840×594 мм /16. 3,25 печ. листа. Бумага офсетная 100 г/м²

Подписано в печать 21.12.2015

Тираж 50 экз.

ЭКЗЕМПЛЯР №

Отпечатано с готового оригинал-макета
в ООО «Первая Оперативная Типография»,
115114, Москва, Кожевнический 2-й пер., дом № 12, стр. 5.
Тел.: 8 495 994 49 94