И.А. ЮДКИН

Аспирант. Преподаватель кафедры «Рисунок и живопись». Московский политехнический университет. Институт графики и искусства книги имени В.А.Фаворского
e-mail: kinig89@gmail.com

I.A. YUDKIN

Post-graduate student. Teacher of the department «Drawing and Painting». Moscow Polytechnic University. Institute of graphics and art books named after V.A.Favorsky
e-mail: kinig89@gmail.com

КЛАССИЧЕСКАЯ ПЕЧАТНАЯ И ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ КНИГА. LIVRE D'ARTISTE И КНИГА ХУДОЖНИКА

CLASSIC PRINT AND EXPERIMENTAL BOOK. THE LIVRE D'ARTISTE AND ARTIST'S BOOK

В статье livre d'artiste (книга художника) рассматривается в контексте сравнения с книгой футуристов. Этому способствует временная близость двух явлений в искусстве — начало XX века. Предпринимаются попытки выявить общие закономерности, проследить принципиальные отличия экспериментальных книг.

In the article Livre d'artiste (artist's book) is compared with the book of Futurists. As these two art phenomena were approximately at the same time — at the beginning of the XX century. Attempts are being made to identify general patterns, to trace the fundamental differences between these experimental books.

Ключевые слова: книга художника, книга футуристов, экспериментальная книга, печатная графика XX века.
Keywords: artist's book, livre d' artiste, futurist book, experimental book, printed graphics of the XX century.

Чтобы понять вероятные пути развития многообразного жанра livre d'artiste и родственного ему жанра книги художника, вектор ее

эволюции в будущем, именно в качестве печатной книги, оставляя до времени ее слияние с искусством актуальным и концептуальным, необходимо проследить связь классической наборной книги с книгой экспериментальной. Книге как материальной форме и культурному явлению посвящено множество серьезных исследований, и, хотя тема эта неисчерпаема, в своем исследовании, я, отталкиваясь от них, рассматриваю их именно в контексте livre d'artiste и книги художника.

Главной функцией книги, начиная со свитков и глиняных табличек, а в дальнейшем кодекса, является хранение и активная передача текстовой информации (коммуникативная функция). Смена эпох, изменения материалов, воздействие различных факторов на книгу не нарушали доминирующего положения коммуникативной функции бумажной книги до развития компьютерных технологий, появления электронных носителей. К концу XX — началу XXI века бумажная книга приходит к кризису. Появление и дальнейшее техническое совершенствование электронных носителей привело к значительному сокращению тиражей бумажных изданий во всем мире. Главная функция книги начинает эффективно реализовываться на иных носителях, имеющих несомненное преимущество в объеме, способах распространения, экономических факторах и др. Становится очевидным, что культура книги (в виде привычных нам печатных изданий крупной и средней тиражности) уходит в прошлое, неизбежно передав весомую часть своих визуальных форм на новые носители. Господствовавшее в культуре формально-логическое мышление потеснилось, уступая место иным формам сознания.

Качественно новая форма коммуникативного источника, следующая после кодекса, электронная книга, не является формой как таковой, а закономерной частью виртуального социального пространства, сохраняя в большей степени по инерции некоторые характерные признаки и черты книги бумажной. Так, следуя рассуждениям Марка Раца, книга — явление естественно-искусственное, историческое, нерасторжимое единство формы и содержания. Электронная форма фиксации текста является скорее послекнижной формой существования и функционирования содержания [1, с. 87].

Со второй половины XX века получение основной массы информации перестраивается на невербализованный, недискусивный вид, и этот процесс еще не закончился, возможные формы, которые он обретет, трудно прогнозировать из-за влияния множества факторов. В

этой связи жанры livre d'artiste, книга художника, artists' books (либо book arts), в отличие от традиционной печатной книги, способны органично развиваться в этот период становления новых форм, принципов и связей слова и изображения. Основания для развития бумажной книги в XXI веке заключаются не в том, чтобы сохранить материализованную форму организованной системы, «совокупности средств аккумуляции информации» — ее заменят виртуальные средства коммуникации; не в том, чтобы сохранить книгу как полифункциональный предмет материальной культуры — тогда ее место неизбежно окажется в музее. «Рассматривать книгу как культурное достояние и в этом качестве сохранить её, как защищают памятники старины для того, чтобы сохранить их в будущем, — всё это было бы, вопреки ожиданиям многих друзей книги, верной её могилой: её похоронами в музее, — замечает Армин Грунвальд. — Книга может сохраниться как живое средство передачи информации только в конкуренции с электронными средствами информации, но не в качестве дотируемого, роскошно изготовленного музейного экспоната» [2, с. 63]. Грунвальд рассуждает также о том, что такое превращение книги могла бы породить ностальгия, страх перед изменением привычек и стиля жизни, то есть консерватизм культуры.

Если вести речь о переходе от книги к компьютеру как о революции, то можно провести аналогию с еще одной революцией в истории изобразительного искусства — рождением фотографии. Изобретение фотографии в XIX веке было воспринято неоднозначно, в том числе, как угроза устоявшимся художественным традициям, нарушающая монополию художника на создание изображения. Художники отводили новому изобретению место «служанки науки и искусств», оценивая его прикладные технические возможности, такие как создание репродукций или возможность лучше изучить натуру [3, с. 80]. Собственно, в начале своего пути фотография и была средством фиксации, репродуцирования — неподвижный съемочный аппарат просто регистрировал изображаемое. Фиксация движений в фотографии, а затем и в кино, не являлась художественным путем; проблема сводилась не к движению персонажа внутри изображения, а к смене планов (решенная с изобретением раскадровки) [4, с. 137]. Живопись для фотографии явилась ориентиром в формировании художественно-эстетического языка, сейчас весь исторический художественный опыт организации пространства в книге, в материале, используется в организации информации в элек-

тронных носителях. Графическая форма представления информации на дисплее копирует или имитирует форму книги (если не повсеместно, то в частностях). Фотография взяла на себя функцию работы с реальностью, ее стали воспринимать как изобразительный факт, то есть как наиболее достоверное изображение. Живопись начала постепенно уходить от копирования действительности (освобождение), развивать иные выразительные средства, не скрывая их за оболочкой узнаваемых образов. То есть рождение и последующее развитие фотографии, а со временем доступность все большему числу людей предопределили разделение двух искусств на разные векторы развития. В этой истории есть определенные параллели с переходом от бумажной (материальной) книги в электронную, но и отличия нельзя игнорировать.

Переосмысление цели создания, многослойного производства бумажной книги, печатного слова и изображения необходимо. Книга, начиная с изобретения книгопечатания, превращается в такой же универсальный способ материализации текста, как и другие способы материализации других фактов и элементов культуры. А с XX века книга стала универсальным фактором материализации, локализации и фиксации культуры. В нее можно превратить все, что соответствует пониманию глобальной информации, и она теряет от этого свое специфическое значение. Потеряв свою конкретность, становясь все более универсальным объектом переноса культуры от поколения к поколению или из региона в регион, она становится легко заменимой. Бумажная книга, частично лишенная главенства коммуникативной функции, продолжает свое развитие в функции эстетической, пластической (которая выходит на передний план в livre d'artiste, в artist book, в книге художника), где она продолжает идею культуры как опыта истолкования смысла, измерению действительности. Эстетическая функция книги, прежде следующая за коммуникативной, становится ведущей, особенно явно начиная с изданий Воллара во Франции, также книг футуристов в России, то есть этот процесс возник не по причине развития новых носителей информации, но получает с последними значительный стимул и новый смысл. Книга в этом жанре становится не столько средством накопления информации, сколько объектом культуры, предметом роскоши (свидетельство социального статуса), средством накопления [5, с. 73]. Товаром становится не информация в ней заключенная, а сама книга как вещь. Бумажная книга как объект, как целостное произведение искусства, существовала в раз-

ных формах с момента своего возникновения. График В.А.Фаворский, художник Л.М.Лисицкий, книговед В.Н.Ляхов рассматривали специфику книжной организации во взаимодействии функционального и эстетического (гармонический синтез пользы и красоты) [6, с. 6], книга — как сложный синтез искусств, эстетически осознанная целостность.

С другой стороны, при столь значительной смене приоритетов (от коммуникативной до эстетической функции) книга как объект искусства станет, как всякое искусство, предметом, интересным лишь узкому кругу людей (библиофилы, художники, люди, так или иначе связанные с искусством). Широкий круг людей вполне удовлетворится электронными версиями текстов, которые, в случае необходимости, можно распечатать (в дальнейшем развитии технологий электронных носителей потребность в этом будет сокращаться).

С толкования термина «livre d'artiste» и его отношения к термину «книга художника», как нередко замечалось и прежде [7, с. 11], начинается множество исследований жанра. Я фокусируюсь на явлении, имеющим более отчетливые границы — livre d'artiste — определенного типа книги, зародившейся во Франции в начале XX века, являющейся центральной темой моего исследования, в связи с ее противоречивой близостью к традиционной книге, книге библиофильской, но, с другой стороны, имеющую ценность самостоятельного произведения искусства (не столько ценность историческую — антикварная книга, сколько пластическую) и потому имеющей предпосылки (потенциал) дальнейшего самостоятельного развития (гармоничного существования) в техногенную эру.

Отличие livre d'artiste от «книги художника», которая существует и развивается сегодня, довольно существенны. Но стоит начать с отличий первой от книги русских футуристов, из-за их временной близости в начале своего развития (первая livre d'artiste — 1900, а первый сборник, целиком состоявший из произведений представителей новой поэзии, — «Садок судей», 1910). Между ними прослеживается непрямая оппозиция. С одной стороны, высокая изысканность и богатство библиофильской livre d'artsite, с другой — подчеркнутая самодельность, стремление эпатировать буржуазную публику — у книги футуристов. Футуризм декларировал разрыв со старым искусством на глубоком архетипическом уровне, прямо проповедуя «дикарство» [8, с. 29]. Эта позиция выделяла футуристов из ряда «бунтовщиков» прежних поко-

лений. Художники-живописцы, начинающие работать с livre d'artiste, были далеки от подобных устремлений, но в изданиях отражалась их приверженность тому или иному пути (символизм Боннара, кубизм Пикассо, сюрреализм Дали и др.) и авторскому видению, индивидуальной творческой эволюции. Ощутимые различия были и в работе со словом, отношением к нему. Почти все футуристы были поэтами (исключение — Ларионов и Гончарова) и вели активную литературную деятельность. Они представляли собой «тип универсальной творческой личности художника-поэта, художника-конструктора» [8, с. 31]. Эта характерная особенность важна для понимания отношения слова и изображения в книге футуристов. Футуристы, как и кубисты, экспрессионисты, сюрреалисты, искали новый язык искусства, но не только изобразительный, но язык как таковой. А для живописцев, поэтов, скульпторов, издателей в Париже книга стала средой профессиональной коммуникации.

«Мы же думаем, что язык должен быть прежде всего языком, и если напоминать что-либо, то скорее пилу или отравленную стрелу дикаря» [9, с. 50].

Идея синтеза искусств играла значительную роль и там и там, но привела к возникновению разнотипных явлений. Идея возникновения нового универсального художественного и коммуникативного языка лежит в основе футуристических опытов в России и изданий Воллара, Канвейлера, а затем и многих других издателей западной Европы. Но язык футуристов понимался его адептами в том числе на уровне бытового, предметного мира, «структурой самой реальности» [8, с. 51], а создатели livre d'artiste не претендовали на универсальность в глобальном значении. Также, например, отличались символизм и футуризм, — символизм понимал синтез как способ создания избранного круга «демиургов», футуризм искал синтеза как способа объединения широким масс людей, как отмечает П.Е.Родькин в своей работе «Книжная графика русского футуризма».

Возникновение такого явления, как livre d'artiste в России, было невозможно из-за исторического контекста. Дорогая в изготовлении малотиражная «книга живописца» (livre peinture) была неуместна и идеологически не верна после революции 1918 года. Это объясняет, что российский зритель познакомился с ней уже значительно позже, в наше время, благодаря усилиям частных коллекционеров, выставкам Музея «Книга художника» в Санкт-Петербурге, в ГМИИ им. Пушкина в Москве и др.

Связь между двумя экспериментальными жанрами происходит на уровне отношения «художник — книга», в обоих случаях перевернута формула, согласно которой художник работает на книгу [10, с. 6]. Но принципиальное отличие заключается в том, что в французской практике сохраняется разделение функций: издатель — художник — печатник, а современная книга художника может выполняется одним человеком и не обязательно художником. Конструкция современной книги художника может быть практически любой формы — эта надматериальность создает некоторую неловкость определения, когда книгой художника можно назвать любой объект, в который вмешалась воля автора, при умении его убедительно подать. С другой стороны, нельзя не отметить свободу возможного высказывания (жеста), практически безграничную область поиска — возможно, пластического, или все же концептуального?

«Livre d'artiste родилась как издательский проект, и она в первую очередь ориентирована на арт-рынок. В то время как Книга художника это, как правило, инструмент для художественного жеста» [11, с. 15]. Если книга художника — инструмент для комплексного высказывания, то есть сложного сообщения, это кажется закономерным для искусства с конца XIX века, и особенно ярко проявилось с века двадцатого до сегодняшнего дня, когда манифесты, идеи, концепции начали занимать лидирующее место, становясь даже важнее объекта, который на них опирался. В этом понимании издания livre d'artiste находятся в некоторой оппозиции с современной книгой художника, и дело не только в разной целевой аудитории, арт-рынке. В данном случае возникает оппозиция искусства, пластического (которое сейчас принято называть традиционным) и синтетического, в котором связующим становится, как это ни противоречиво, слово (сообщение/идея/жест/концепция/выражение — можно подобрать множество разных по оттенку обозначений). И это особенно интересно, учитывая, что словом в книге художника располагают очень свободно.

«Книга художника — это книга, принадлежащая сфере искусства в межкультурном пространстве, отличающемся от обыденной жизни, регулируемой рациональным порядком, соглашениями и языком» [12, с. 1]: такую трактовку предлагает Хеннинг Миттендорф. Но она в равной степени подходит и авторской книге, уникальной книге, livre d'artiste, artist book.

В первых livre d'artiste отчетливо прослеживается связь с классической книгой. Используется наборный шрифт, текст в книге худож-

ника мыслится, еще по инерции, текстом-познания, обращенным к миру безличного адресата.

Экспериментальная книга опирается на наборную книгу в конструкции, в элементах зрительной навигации внутри книги (колонцифры, колонтитулы в livre d'artiste имеют облик пронумерованных листов), в оформлении титульных листов, использовании футляров для защиты листов от повреждения и тд., то есть сохраняет ориентацию на базовые потребности в удобном и экономичном способе передачи информации. В композиции полосы книг, изданных Амбруазом Волларом, сохраняется традиционное для классической наборной книги распределение текста на листе в строгом порядке с учетом особенностей зрения человека.

Livre d'artiste сейчас существует в двух формах восприятия: как собственно книга, единый целостный ансамбль для очень узкого круга людей, и как изобразительный ряд отдельных листов, имеющих, однако, некоторую последовательность, но уже не в форме книжного блока, на выставках и галереях. И такая двойственность возникла вместе с новым жанром, а не появилась в процессе его становления, т.е. она была заложена изначально, даже на уровне конструкции.

Модель наборной книги как системы можно сравнить с экспериментальной книгой. В основе системы наборной книги находится письменный текст, обслуживается функциональными «службами»: Смысловой организации текста; Материально-конструктивной организации книги; Зрительной ориентировки; Наглядной информации [13, с. 242]. В книге художника текст и изображение идут несоподчиненными, а автономными путями, на уровне смысла. Письменный текст передает и дает возможность толкования смысла, предохраненный от манипулятивного влияния ярких изобразительных образов из за достаточно косвенной связи последних с его содержанием. Но livre d'artiste, в тоже время, — не письменный текст, а графика в книжной оболочке, цельная внутри этой неожиданной для себя системы (неожиданной в рамках этой автономности).

Livre d' artiste, по мнению крупного коллекционера и куратора выставочных и образовательных программ «Livre d'artiste» в ГМИИ им. А.С.Пушкина Б.М.Фридмана, представляет собой больше чем новый для XX века жанр книги, самостоятельное направление в искусстве, затрагивающее временной промежуток с 1900–1980 годы.

«Есть ли сегодня работы в этом жанре? Да, есть. Как, скажем, супрематизм — это конкретный отрезок времени, но и современные ху-

дожники работают в этом стиле. Тот же Эдик Штейнберг работал в стиле супрематизма. Так и в livre d'artiste — современные художники продолжают работать именно в этом стиле» [14].

С этой позицией солидарен Михаил Погарский, но в отношении близкого родственника, книги художника. В своей монографии «Книга художника [+]» он рассматривает ее в качестве новой формы культурной деятельности [11, с. 4], ставит ее в один ряд с такими явлениями культуры, как музыка, литература, искусство. Такие сплавы видов деятельности, образующие новые культурные феномены, сродни синергетической междисциплинарности, и могут быть своеобразной чертой второй половины XX века. Сплав разных языков, технологий, конструкций мыслится как возможность коснуться нового, еще неизведанного, углубить или расширить возможности познания. По крайней мере, таков теоретический подтекст, в науке явно демонстрирующий свою эффективность. С искусством ситуация несколько иная, в отличие от науки, в истории метаморфоз искусства не прослеживается четкой вертикали — от простого к сложному, в визуальной форме скорее выражаясь в горизонтальном графике. Да, сегодня в мультимедийном пространстве информация доносится до нас в комплексном послании, синтезом вербального, визуального и слухового компонентов, и, да, книга художника также предлагает добавить к ним тактильный или даже вкусовой, но само по себе наращивание средств передачи информации не относится к пластическому искусству — средства меняются, загадки остаются. Другими словами, технология не связанна напрямую с метаморфозами искусства, с его языком, но может воздействовать на него опосредованно.

Словосочетание «книга художника» как переводной термин разных по смыслу livre d'artiste и artist book возникло в отечественной искусствоведческой практике в начале 1990-х годов, применяясь к произведениям, использующим структуру кодекса или свитка [15, с. 323]

Термин «книга художника» достаточно спорный, во многом из-за значительного градуса обобщений, сложности идентификации по определенным параметрам (содержание, форма, материал и др.), поэтому используется мной с осторожностью.

«Книга художника — это среда альтернативной сферы жизни, коммуникационные процессы которой имеют дело с внутренней природой человека, неопределённой и иррациональной, с тем, чем мы не можем управлять, диким и волнующим, болезненным и враждебным,

обычно исключённым из обыденной жизни» [11, с. 6] — еще одно широкое определение, предложенное в том же издании М.В.Погарского; любопытно тем, что вызывает ассоциации с таким полиграфическим явлением, как Self-publish, Зинами (англ. Zines — сокращенное «magazines»), независимыми публикациями, мини-журналами, издаваемыми непосредственно самими авторами, тиражом, как правило, от 100 до 1000 экземпляров. Если рассматривать книгу художника, как и livre d'artiste, как средство профессиональной коммуникации узкого круга людей, связанных с искусством (или симпатизирующих ему), то издания self-publish встают с этими явлениями в один ряд. Тем более что исторически они развиваются, и даже «сожительствуют» с livre d'artiste, а впоследствии и с книгой художника. Эта культура прошла от уличных листовок до малотиражных журналов (нередко и отрисованных вручную).

Многообразие книжных жанров XX столетия, их взаимодействие в рамках истории и искусства представляет собой сложную, насыщенную часть культуры, плавно переходящую в наше время. Определение жанра livre d'artiste имеет важное значение для понимания современной книги художника. Уникальность французской экспериментальной книги оставляет возможность для ее переосмысления, предполагает множество путей развития, где «книга художника» может оказаться одним из вариантов.

Примечания:

1. *Рац М.В.* Книга в «информационном обществе»: о чем речь? // Институт философии РАН, Общество и книга: от Гутенберга до Интернета. М.: Традиция, 2000. С. 82–91.

2. *Гунвальд А.* От книги к компьютеру: эволюция или революция? // Институт философии РАН, Общество и книга: от Гутенберга до Интернета. М.: Традиция, 2000. С. 54–64.

3. *Ермолова А.А.* Художественность как проблемное поле фотографии. Отношения фотографии и живописи // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 3 (77) . С. 79–85.

4. *Мальро Андре.* Голоса безмолвия. СПб.: Наука, 2012. 872 с.

5. *Быченков В.М.* Анонимность, безличность, виртуальность // Институт философии РАН, Общество и книга: от Гутенберга до Интернета. М.: Традиция, 2000. С. 65–75.

6. *Григорьева О.А.* Книга как информационно-коммуникативная система в истории отечественной культуры: структурно-функциональный подход: дис. … канд. культ. наук: 24.00.01. Бийск, 2008. 175 с.

7. *Климова Екатерина.* Книга художника в Музее // Каталог выставки Музей «Книга художника». М., 2011. С. 11–12.

8. *Родькин П.Е.* Книжная графика русского футуризма: дис. … канд. искусств. наук: 17.00.04. М., 2013. 212 с.

9. *Крученых А.Е.* Новые пути слова // Цит. по: Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания: Сб. материалов. М., 1999. С. 50.

10. *Погарский Михаил.* Книга художника, Artist book, Livre d'artiste // Каталог выставки Музей «Книга художника». М., 2011. С. 6–8.

11. *Погарский М.В.* Книга художника [+]. М.: MMXV, 2015. 416 с.

12. *Миттендорф Х.* Книга художника. Frankfurt am Main: HeMisA-Book, 2007. 16 с.

13. *Ляхов В.Н.* Книга как система // Книга как художественный предмет. М.: Книга, 1990. С. 240–246.

14. *Борис Фридман:* «Пишем livre d'artiste, пока не появится термин «ливредартизм». URL: http://art-and-houses.ru/2016/10/17/boris-fridman-pishem-livre-d-artiste-poka-ne-poyavitsya-termin-livredartizm/ (дата обращения: 27.02.2018).

15. *Чудецкая А.Ю.* Искусство книги и его метаморфозы в отечественной практике конца века // Художественная культура XX века / под ред. В.В.Ванслова, В.П.Толстого, Д.О.Швидковского. М.: Русское слово, 2002. С. 325–334.

16. *Sakhno I.M.* Livre d'artiste as an isoverbal textin the culture of symbolism // Texts. 2016. № 2. С. 105–122.