

Оттиск : Ежегодный альманах печатной графики / Imprint : Annual Almanac of Printed Graphic Art. [№ 3 : Книга художника / Artist Book]. СПб. : Издательство М. К., 2005. [2], 114, [18] с. : ил.

Об «Оттиске» с официального сайта издателя Михаила Семёновича Карасика

«ОТТИСК» задуман как библиофильское издание, адресованное музейщикам, искусствоведам, художникам и собирателям. Альманах выпущен тиражом 150 пронумерованных экземпляров в гравированной обложке, с приложением оригинальных произведений современной печатной графики и с использованием разнообразных видов бумаги. Издание выпущено на двух языках — русском и английском.

<...>

«Оттиск / Imprint #3 (Книга художника в России 1990–2005)

СПб: Издательство М.К., 2005. 112 с., ил. + 9 листов — оригинальная печатная графика, иллюстрации из книг: линогравюра, гравюра на пластике, шелкография, фотография. В обложке: цветной картон, линогравюра.

Третий номер альманаха «ОТТИСК» носит тематический характер и посвящен книге художника. Альманах состоит из трех частей: искусствоведческой — статьи; каталога — биографии художников, избранные книги, основная библиография; и иллюстраций — оригинальная печать, фрагменты изданий. Искусствоведческие материалы посвящены музейным и частным собраниям русской книги художника, в том числе собранию Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва; Государственного Русского музея и Российской Национальной библиотеки, Санкт-Петербург; Ярославской картинной галереи; Саксонской государственной библиотеки, Дрезден; а также значительным выставкам книги художника последних двух лет. Важной частью сборника является библиография и список выставок книги художника с 1990 по 2005 годы, включающий не только российские, но и зарубежные экспозиции.

В каталожной части альманаха представлены 40 авторов, активно или периодически работающих в книге художника. Это художники из Санкт-Петербурга, Москвы, Нижнего Новгорода, Саратова, Пскова, Челябинска; некоторые из них сегодня живут за границей — в Нью-Йорке, Киле, Гамбурге. Обязательной частью издания являются вклейки с графикой, выполненные художниками в разных печатных техниках: линогравюра, офорт, шелкография, фотография. Авторы вклеек: Юлия Зарецкая, Николай Климушкин, Дмитрий Саенко, Марина Спивак, Евгений Стрелков, Андрей Суздальев, Юрий Штапаков, Андрей Чежин, Гюнель Юран. Обложка выполнена Юлией Зарецкой в технике линогравюры. В альманахе около 400 иллюстраций».

ОТТИСК / IMPRINT. Альманах печатной графики // Михаил Карасик: книга художника / Artist's Book by Mikhail Karasik. URL: <http://mikhailkarasik.com/RUS/imprint.html> (дата обращения: 7.11.2019).

СТАТЬИ

© Статьи «Оттиска» воспроизводятся на сайте издательства «ЮИздат / YuIzdat» с любезного разрешения Марины Владимировны Карасик.

До конца 2020 года тексты третьего альманаха будут оцифрованы полностью, и публикация также состоится на сайте yuizdat.com.

ОГЛАВЛЕНИЕ

9. Михаил Карасик
От издателя (с. 9–11)
12. Глеб Ершов
Авангард и книга художника (с. 12–15)
16. Хельгард Зауэр
Книга художника и журналы с
оригинальной графикой в собрании
Государственной университетской
библиотеки земли Саксония (с. 16–21)
22. Михаил Карасик
Русская книга художника в зарубежных
частных собраниях (с. 22–26)
27. Глеб Ершов
«Хармсиздат» в Русском музее (с. 27–31)
33. Ксения Безменова
Книга художника в собрании ГМИИ
им. А. С. Пушкина (с. 33–37)
38. Людмила Вострецова
Книжка-игрушка для детей и взрослых
(с. 38–40)
41. Татьяна Лебедева
Художник книги и книга художника в
Ярославском художественном музее (с. 41–
42)
43. Инга Ландер
Собрание авторской книги в Российской
национальной библиотеке (с. 43–47)
48. Выставки книги художника 1990–2005
51. КАТАЛОГ
110. Библиография

CONTENTS

9. Mikhail Karasik
From the Publisher (pp. 9–11)
12. Gleb Yershov
The Avant-Garde and the Artist's Book
(pp. 12–15)
16. Helgard Sauer
Artist's Books and Original Graphic
Magazines in the Collection of the Saxon State
and University Library Dresden (pp. 16–21)
22. Mikhail Karasik
Russian Artist's Books in Foreign Private
Collections (pp. 22–26)
27. Gleb Yershov
Kharmsizdat in the Russian Museum (pp. 27–
31)
33. Xenia Bezmenova
Artist's Books at the Pushkin Museum of Fine
Arts (pp. 33–37)
38. Lyudmila Vostretsova
Toy Books for Children and Adults (pp. 38–
40)
41. Tatyana Lebedeva
Book Artists and the Artist's Book at the
Yaroslavl Museum of Art (pp. 41–42)
43. Inga Lander
The Collection of Artist's Books at the
Russian National Library (pp. 43–47)
48. Exhibitions of Artist's Books 1990–2005
51. CATALOGUE
110. Bibliography

От издателя

Третий номер альманаха «ОТТИСК» носит тематический характер и посвящен *книге художника*.

Книга художника – одно из наиболее сложных направлений печатной графики, так как по своей сути является универсальной областью, где художник может использовать весь арсенал профессиональных средств: печатные и смешанные техники, шрифт, каллиграфию, типографику, дизайн, полиграфию, традиционные и современные технологии, переплетное искусство и пр. Такое разнообразие возможностей позволяет художнику чувствовать себя свободным как в выборе материалов, так и выборе книжных практик. Наличие разных практик, сложившихся в XX веке, объединенных понятием «*книга и художник*», не только затрудняет классификацию каждого из направлений, но и вносит некоторую невнятность в отношении художника к книге. Выбор за художником: иллюстрированное издание, которому не противоречит ни малый тираж, ни оригинальность печати, ни специальный формат; современное библиофильское издание, где прилагательное «современное» характеризует не стилистику, а время производства; и последнее – *книга художника*, которая опирается больше на традиции футуристических и поп-артовских книжек, а не мирискуснических или териадовских шедевров. Границы этих трех направлений весьма условны, хотя их суть очевидна. *Книга художника* всегда больше, чем книга или значимее, чем книга. Используя образ и средства книги, она пытается вырваться из привычной формы, и решает скорее идеологические и пластические, нежели оформительские и производственные задачи. Художественное качество в такой книге достигается не благодаря дизайну и иллюстрациям, а зачастую вопреки. Привычная полосная «картинка», напечатанная в литографии, офорте или ксилографии, не является главным достоинством, она даже не выделяется среди других особенностей книги (напротив, в библиофильском издании ей принадлежит главная роль).

Развитие и активизация того или иного вида книги связаны с рынком и в течение XX века мы неоднократно наблюдали как повышение интереса, так и безразличие к ней. Собираательство играет если не главную, то весьма существенную роль, ведь *книга художника* изначально ориентирована на профессионального зрителя. Отметим два вида собираательства – музейное (в определенном смысле более независимое) и частное. Музеи и библиотеки склонны видеть в такой книге художественный жест, а собиратели скорее редкое издание. Во многом неопределенность жанра связана с традиционностью представлений частных собирателей, которые по своим вкусам являются классическими библиофилами, а не коллекционерами графики. Именно они, являясь основными «потребителями» необычных книг, провоцируют художника на компромисс между *книгой художника* и библиофильским изданием.

Альманах состоит из трех частей: искусствоведческой – статьи; каталога – биографии художников, избранные книги, основная библиография; и иллюстраций – оригинальная печать, фрагменты изданий. Столь неоднородный и противоречивый на первый взгляд состав художников не столько иллюстрирует зыбкость границ, сколько отражает реальную ситуацию с *книгой художника* в России. Она связана с рядом исторических причин: наличие мощной и высокой традиции, подчинение производства и издательств государству, особое положение художника в книге, «картинка» которого могла попасть в каждый дом. Сама по себе любая публикация была поощрением и наградой для художника. В советские времена издательства решали не экономические проблемы, а идеологические. Цензурированное положение отрасли выделяло художника, допущенного к печатному станку, отмечая его исключительностью и почетом. При нашем наследии *книгу художника* можно рассматривать как добровольный отказ от тех благ, которые сулит издательство, а главное – отказ от тиража. Нередко художник, делая малотиражную книгу, играет в фабричную, полностью подражая ей. Такая книга скорее похожа на традиционный макет, только напечатана на более качественной бумаге в авторском исполнении и ручном переплете. Очевидно, что некоторые авторы занимаются современными малотиражными изданиями, а некоторые – книжным объектом, их можно назвать книгой только с множеством оговорок. И, тем не менее, главный

принцип, которым руководствовался издатель в отборе – это принцип авторского издания, когда художник по своей инициативе и за свои средства делает книгу. Мы постарались представить всех наиболее заметных художников, кто работает сегодня, или кто создавал свои книги в России. Часть авторов остались за рамками настоящего издания в силу определенной эстетики, идеологии, прежде всего таких важных параллельных направлений как самиздат и концептуализм. Самиздат можно рассматривать как одну из специфических и независимых черт советской книги. С другой стороны, самиздат – явление идеологическое, более характерное для литературного творчества, чем художественного. Производным самиздата считается концептуальная книга, которая по своему характеру опирается не на эстетику *книги художника*, а на сам концептуальный дискурс, где книга – один из инструментов. Иллюстрацией этого тезиса может служить выставка в Берлинской Государственной библиотеке “Präprintium: книги московского самиздата” 1998 года, где книжки Юлии Кисиной и Леонида Тишкова, по сути, являясь *книгой художника*, явно выбивались из общей канвы концептуального подхода. Отмечу, что на больших выставках: «Библиотека Безумцев» во Дворце молодежи (Москва, 1991), «Театр Бумаг» в Музее Анны Ахматовой в Фонтанном доме (Санкт-Петербург, 1992, 1994, 1997) и «Книга художника. Россия. 1970 – 1990-е годы» в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (Москва, 1999) не было такого жесткого разграничения, так как кураторы хотели показать сложное бытование книги.

На западе русская *книга художника* ассоциируется с самиздатом, ведь именно самиздат, как и футуристическая книга, являются ее историческими корнями (причины такого восприятия нашей книги очевидны).. Значение русской футуристической книги как мощного толчка и опыта по сегодняшний день, на мой взгляд, не осмыслено в полной мере, хотя она присутствует на всех западных ретроспективах, с нее начинались и многие выставки в Санкт-Петербурге и Москве. Отмечу лишь некоторые черты русской футуристической книги: декларативность и манифестационность, провокационный характер, авторский текст художника или авторское рисование поэта, стихийность и непредсказуемость в производстве, рукотворность, коллажность, введение в книгу нехарактерных материалов, привлечение «некнижных» художников, издание за средства автора. Все эти черты мы найдем в европейской и американской *книге художника* после 1960-х годов.

В процессе подготовки альманаха выявились некоторые проблемы, очередной раз подтвердившие сложность отношения к этому виду искусства искусствоведов и хранителей государственных собраний в России. Бесспорно, такая книга присутствует в коллекциях, но едва ли существует как самостоятельный предмет; собирательство носит скорее субъективный характер и опирается на личные вкусы хранителей. Какие задачи решает *книга художника*, в чем ее специфика, отличие от традиционной книги или работы художника с книгой, ее место в современном искусстве – ответы на эти вопросы даны художниками, но пока не критиками и искусствоведами.

Камнем преткновения является вопрос о дефиниции. Термин «*книга художника*», утвердившийся на западе в 1970-е годы, по сей день вызывает споры у хранителей музейных и библиотечных фондов. Этот термин активно используется в попытках выстроить исторические параллели, увидеть старый материал в ином свете. Искусствоведам проще рассматривать издания XIII – XIX веков как *книгу художника*, чем признать ее в современных вещах. Нередко графические сюиты по мотивам литературных произведений, рабочие макеты книг, эскизные варианты, рисованные книги для детей трактуются как *книга художника*, но сама она непосредственно определяется как авторская. Кажется, что само понятие вызывает страх и отчуждение, в лучшем случае *книга художника* представляется продолжением той традиционной линии, которая навсегда уготовлена книгам с «картинками». Этим объясняется также попытка объединить в одном фонде столь разные материалы: альбомы, графические серии, оригиналы иллюстраций для печати, иллюстрированные издания. Традиционный взгляд на книгу, как продукт идеологический (наше национальное, историческое, глубинное восприятие печатного слова и издательского

дела), производственный, а по сему коллективный и государственный, определил *книге художника* промежуточное положение между разными дисциплинами.

Существуют и специфические, чисто музейные проблемы, которые хранители пытаются решать благодаря новому бытованию книги: значительные собрания футуристических изданий, детской книги 1910 – 30-х годов все еще ждут своих больших программных выставок. *Книга художника* обладает важным качеством современного искусства, столь необходимым классическому материалу – зрелищность и медийность. Современная по языку, она предлагает новые экспозиционные решения, преодолевает монотонность и замкнутость книжной витрины, заполняет стены и пространство. Соседство с ней не только выстраивает определенные исторические ходы, кажущееся развитие того или иного материала, но и делает экспозицию более привлекательной для зрителя.

Одной из причин неопределенности в отношении к *книге художника* является нежелание хранителей в своей практике использовать западный опыт. С момента становления этого вида искусства на западе возникли крупные собрания и фонды в национальных, городских, университетских библиотеках, специальные хранения, отделы и музеи. *Книга художника* стала дисциплиной учебных художественных заведений, приобрела прикладной характер: архивная практика, реставрация, работа с уникальными изданиями. Она перешла в типографское производство, стала частью подарочных, оригинальных изданий. За последние 15 – 20 лет опубликованы десятки альбомов, монографий, каталоги выставок и в том числе по «русскому» материалу. В России мало известна европейская и американская *книга художника*, в лучшем случае французская традиция *livres d'artistes*, просуществовавшая вплоть до конца 1950-х годов.

Частично проблема разночтения жанра связана с широким спектром технологий, которые существуют в книге художника – от старых ручных способов печати, а порой и каллиграфии, до использования современных мини-типографий. Само многообразие черт вносит определенную двойственность: так, дизайнерский тип *книги художника*, напечатанный цифровым офсетом, шелкографией, принтерной печатью, утвердившийся в последнее десятилетие и максимально упростивший производство, своими приемами напоминает оформление журналов или буклетов; полярная этой технологичной – книга традиционно иллюстрированная существует в ином пространстве. Хранителей шокирует вид ксероксной, принтерной книги, ее обыденный и «нехудожественный» способ печати, но не пугает ответственность в решении судьбы этих изданий, которые через три десятка лет могут стать такими же редкими и важными, как книги Крученых или Бурлюка. Все эти пока не разрешенные вопросы не только не позволяют объективно относиться к настоящему виду искусства, но и тормозят его развитие, а по сему и собирательство.

Русская *книга художника* в силу ряда известных обстоятельств появилась со значительным опозданием и поначалу скорее опиралась на интуицию, чем на традиции и опыт. Первая выставка русской книги художника состоялась 1990-м году в Ленинграде в зале эстампов Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (ныне Российская Национальная библиотека). Пятнадцать лет в современной жизни и искусстве – отрезок немалый. Результатам, коллекциям, собирателям, художникам, кто создает такие необычные издания, посвящен это выпуск.

Михаил Карасик

From the Publisher

The third issue of the *Ottisk / Imprint* almanac is devoted to a special theme — the artist's book.

The artist's book is one of the most complex forms of printed graphic art. It is, in essence, a universal realm. The artist can employ the entire arsenal of professional resources — printing or mixed media, typefaces, calligraphy, typography, design, polygraphy, traditional and modern technologies and the art of binding. This wide range of possibilities provides the artist with a free choice of media and book form. The various practices appearing throughout the twentieth century

and joined by the concept of the artist's book make it extremely difficult to classify each of these movements. This introduces a lack of clarity into the relationship between the artist and the book. The choice remains with the artist -- an illustrated publication (not contradicted by the small print-run, originality of the printing or special format), a modern bibliophile publication (the word "modern" refers to the date of creation, rather than the stylistics) or the artist's book (based on the traditions of Futurist and Pop Art books, rather than the World of Art or Tériade masterpieces).

While the differences between these three movements are extremely nominal, their essence is clear enough. The artist's book is always more than just a book. Employing the image and the resources of the book, it attempts to break away from the traditional form, resolving ideological and plastic, rather than design or manufacturing tasks. The artistic quality of such books is not directly related to the design and illustrations -- and sometimes even occurs in spite of the design and illustrations. Normal page-length pictures, printed by lithography, etching or woodcut, are not the main merit. They do not even stand out among the other special features of the book (in bibliophile publications, on the contrary, they are assigned the main role).

The development and activation of each particular form of book are closely linked to the market. Throughout the twentieth century, we have observed waves of both interest and indifference to the book. Collecting plays an extremely important role in the life of the artist's book, which is mainly orientated on the professional viewer. There are two forms of collecting -- private and museum (the latter is, to a certain extent, more independent). Museums and libraries are inclined to regard artist's books as an artistic gesture, whereas collectors regard them more as a rare publication. The indefinite nature of the genre is influenced by the traditional notions of private collectors, who are closer to classical bibliophiles than collectors of graphic art. As the main customers of unusual books, they force the artist to strike a compromise between the artist's book and the bibliophile publication.

This almanac is divided into three sections -- art history (articles), catalogue (biographies of artists, selected books and main bibliography) and illustrations (original prints and excerpts from publications). This heterogeneous and seemingly incongruous group of artists reflects the shakiness of the borders, demonstrating the real situation in regard to the artist's book in Russia. There are a number of important historical reasons -- the presence of powerful and high traditions; the role of the state in the publication and printing of books; the special position of the book artist, whose pictures find their way into each and every household. Any publication was a form of encouragement and a reward for an artist. In the Soviet period, publishing houses solved political, rather than economic tasks. The censorious nature of the industry lent a sense of honour and exclusiveness to an artist admitted to the printing press. The artist's book can be regarded as a voluntary rejection of those virtues promised by the publishing house and, more importantly, a rejection of the multiple print-run.

When creating a limited-edition book, the artist often plays with or imitates the factory-made book. Such works are closer to traditional designs, only printed on higher-quality paper in a handmade binding. Several artists produce modern limited-edition publications, while others create book-objects, which can only with courtesy be called books. The main principle dictating the publisher's choice, however, is the principle of an original publication, in which the artist makes a book at his own initiative and at his own expense.

We have attempted to address every leading artist creating original books in Russia. Many artists have not been included for aesthetic or ideological reasons. This concerns, in particular, such important movements as *samizdat* and Conceptualism. *Samizdat* can be regarded, on the one hand, as a specific and independent feature of the Soviet book. On the other hand, it is an ideological phenomenon, more typical of literary than artistic creativity. One derivative of *samizdat* is the conceptual book, the character of which is not based on the aesthetics of the artist's book, but on the conceptual discourse, in which the book is one of the instruments. This thesis was illustrated at the *Präprintium: Moscow Samizdat Books* exhibition in the Berlin State Library in 1998, when the works of Yulia Kisina and Leonid Tishkov -- which are, in essence, artist's books -- clearly fell out of the general canvas of the conceptual approach. There was no clear differentiation at such major

shows as *Library of the Insane* (Palace of Youth, Moscow, 1991), *Theatre of Papers* (Anna Akhmatova Museum, Sheremetev Palace, St Petersburg, 1992, 1994, 1997) and *The Artist's Book. Russia. 1970s--90s* (The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow, 1999), as the curators wanted to demonstrate the complex history of the book.

In the West, the Russian artist's book is associated with *samizdat*. Like the Futurist book, *samizdat* is part of the history of the artist's book. The importance of the Russian Futurist book as a powerful impulse and experience is still not, in our opinion, fully understood, even though it is present at all Western retrospectives and was the starting point of many exhibitions in St Petersburg and Moscow. Several features of the Russian Futurist book -- declarative or provocative manifestos, texts written by the artist or drawings made by the poet, elemental and unpredictable, handmade, collages, non-traditional book materials, "non-book" artists and publication at the author's expense -- are also encountered in European and American artist's books after the 1960s.

In the course of work on this almanac, several issues reconfirmed the complex relationship between this particular form of art and art historians or keepers of state collections in Russia. Artist's books are undoubtedly present in collections, yet do not really exist as independent objects. Collecting is subjective and based on the personal tastes of the curators. The tasks resolved by artist's books; their specifics and differences from traditional books or the work of the artist with the book; their place in modern art -- answers to these questions have been provided by the artists, but not yet by the critics and historians.

One stumbling block is the question of definition. Appearing in the West in the 1970s, the term *artist's book* still provokes heated debate among museum curators and librarians. This term is actively employed in the attempts to draw historical parallels and see old material in a new light. It is easier for art historians to regard the publications ranging from the thirteenth to nineteenth centuries as artist's books than to spot them in modern works. Graphic series inspired by works of literature, dummy models, study versions and illustrated children's books are often interpreted as artist's books, yet are better defined as *author's* books. The very concept seems to evoke fear and alienation. At best, the artist's book represents a continuation of the traditional line assigned to books with pictures. This would explain the attempt to unite, in a single collection, such different materials as albums, graphic series, originals of drawings for printing and illustrated publications. Our traditional view of the book as an ideological -- the national and historical perception of the printed word and publishing -- manufactured, collective and state product places the artist's book in an intermediary position between various disciplines.

Museum curators attempt to resolve specific professional questions with the help of the new existence of the book. The collections of Futurist publications and children's books of the 1910s--30s still await their own large independent exhibitions. The artist's book possesses two modern-art qualities, important for classical material -- their outward sight and media. Their modern style offers new exhibition opportunities, overcoming the monotonous and closed nature of the display cabinet, filling the walls and space. Adjacency to the artist's book demonstrates the historical routes and the apparent development of one particular material, making the exhibition more interesting for the viewer.

One of the reasons for the lack of definition in respect to the Russian artist's book is the refusal of curators to practically employ Western experience. Ever since the establishment of this form of art in the West, large collections have arisen in national, municipal and university libraries, special depositories, departments and museums. The artist's book has become a discipline of schools of art and acquired an applied character (archive practices, restoration, work with unique publications). It has crossed over into the printing industry and became part of original gift editions. Over the past fifteen to twenty years, dozens of albums, monographs and exhibition catalogues have been published, including works on Russian material. The European and American artist's book is little known in Russia. In the best case, the French tradition of *livres d'artistes* existed until the late 1950s.

The different interpretations of the genre is linked to the wide range of technologies employed in the artist's book -- from old manual means of printing and sometimes calligraphy to the use of

modern mini-printing houses. The very diversity of features introduces a certain duality. The designer type of artist's book, printed by digital offset, silkscreen or printer, has established itself in the last decade and greatly simplified production, its devices recalling the designs of magazines and booklets. The exact opposite of this technological approach is the traditionally illustrated book, occupying another space. Curators are shocked at the sight of books made by photocopier or printer, yet are not afraid to assume responsibility for resolving the fates of these publications, which in three decades might become just as rare and important as the books of Alexei Kruchenykh or David Burliuk. All these still unresolved questions not only hamper an objective approach to this form of art; they also hinder its development and collecting.

Owing to various circumstances, the Russian artist's book appeared much later than in the West and was initially based more on intuition than tradition and experience. The first exhibition of Russian artist's books was held in 1990, at the department of engraving of the Mikhail Saltykov-Schedrin Public Library in Leningrad (now the Russian National Library in St Petersburg). Fifteen years is quite a long period of time in modern life and art. The results, collections, collectors and artists who create these unusual publications are the subject of this issue of our almanac.

Mikhail Karasik

Глеб Ершов

Авангард и книга художника*

Авангард и *книга художника* родственны — одно понятие немислимо без другого. Заниматься *книгой художника* невозможно без постоянной апелляции к истоку — «кинконабулам» этого в высшей степени трудно уловимого жанра, метаморфозы которого отражают все самое примечательное, чем была богата история искусства XX века. Традиционно принято проводить линию преемственности *книги художника* от футуристических книг 1910-х годов. Во-первых, это оправданно с точки зрения принципиального разделения книги на «издательскую», где участие художника в выпуске книги в свет носит в той или иной степени локальный характер и опосредовано многими условиями и требованиями книгопроизводства, и «авторскую», подразумевающую практически полную ответственность ее создателя, начиная от идеи и заканчивая ее воплощением и адресностью. Во-вторых, это разделение указывает и на совершенно различное понимание свободы творчества.

Однако необходимо все же разделять собственно авангардную книгу и *книгу художника*, тем более, что исторически эти понятия разнесены по времени на несколько десятилетий. В России самые продуктивные находки в области *книги художника* связаны с 1910–1920 и с 1970–1980-ми годами, соответственно, первой и второй волнами авангардного искусства. Предполагается, таким образом, что авангардная книга — это та книга, которая в нарушении всех принятых конвенций книгоиздательского дела демонстрирует высвобождение из-под принятых в нем норм и канонов бытования и создает принципиально новые условия для восприятия текста и изображения. Как правило, ее появление напрямую связано с попыткой ухода из-под власти языка, атакой на слово, сопровождающейся любым — логическим, синтаксическим, грамматическим, ритмическим и другим сдвигом, влекущим за собой изменение не столько формы, сколько структуры и, следовательно, пространственного восприятия книги.

Так было с книгами художников русского авангарда: «Игрой в аду», «Танго с коровами», «Помадой», «Изборником» и «Вселенской войной». Примечательно, что рукописность многих футуристических изданий была не просто программно направлена против гутенберговской печати, но и кардинально изменяла характер временного восприятия подобной книги. Ведь рукопись как бы всегда припасена впрок, для будущего. Поэтому, наверное, футуристические книги воспринимаются как живое настоящее, которому еще суждено воплотиться, или же то, что каждый раз как бы совершается на наших глазах. Для дальнейшего понимания книги художника как современного жанра ее бытования важно заметить, что футуристические книги появились еще до или в преддверии такого явления как дизайн и конструирование книги. Только в эпоху конструктивизма форма и внутренняя структура книжного блока стала ощущаться и трактоваться уже как самостоятельная величина, качество, относительно независимое от революционности, «футуристичности» текста, языка, словесного содержания. Строго говоря, первые книги русских футуристов не были принципиально новы по форме: маленькие литографские тетрадки, сшитые из разрезанных листов — отпечатков с литографского камня.

В авангарде книга — это всегда жест, сделанный своевременно и точно. Жест, манифестирующий идеи, обладающие взрывной и поистине футуристической силой. Чего стоит только знаменитая книга-жест В. Гнедова «Поэма конца», где чистая белая страница «текста» побуждала не одно поколение художников работать с идеей «пустоты», «белого листа». «Дизайнерская» (в современном понимании) новизна этого жеста может быть незначительна или даже ничтожна с точки зрения эвристичности самой формы, однако энергия и сила, присущая только этого типа книге, выраженная в сочетании слова, изображения и подразумеваемого в них жеста, очень велика. Именно эта скрытая энергия

* Эссе к выставке «Для голоса. Книга русского авангарда 1910–1934. Книга художника 1970–2005». Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, Санкт-Петербург, 2005.

жеста постоянно возвращает *книгу художника* «на круги своя», к собственным уже мифологическим истокам, взрывному времени 1910–1920-х годов.

Поэтому в 1970-е, с появлением неофициального искусства, своего рода второй волны русского авангарда, когда вновь в центре внимания художников оказалась триада слово-жест-изображение, возобновились и эксперименты с книгой. При этом само понимание авторской книги или *книги художника* оказалось родственно книгам авангарда во многом лишь типологически — в обоих случаях надо иметь в виду сугубо индивидуальное, субкультурное и маргинальное бытование подобных вещей. В книге Р. и В. Герловиных «Самиздат» (Варшава, 1990) приведено немало примеров книг московских концептуалистов, многие из которых были неразделимы с теми действиями, акциями и поэтическим творчеством, неотъемлемой частью которых они, собственно, и являлись. И. Кабаков, А. Монастырский, Е. Елагина и И. Макаревич, Л. Нуссберг, Дмитрий Александрович Пригов, Л. Рубинштейн, Вс. Некрасов, сами авторы книги, группа «Мухоморы» в 1970–1980-е годы вели планомерную работу по выявлению специфических свойств языка и возможностей его пространственного воплощения и понимания. К этому списку можно добавить и «хулиганские», дерзкие книги ленинградских «Новых художников», ставшие выражением их открытого чувства жизни и внутренней свободы. Так книжные опыты О. Котельникова возвращают нас своей дикостью к исходной точке возникновения письменности — граффити, палимпсесту, а также к стихии устной речи.

Запись или нанесение текста на что угодно, использование коллажных текстовых блоков, означивание любой формы как текста было привнесено, конечно, идеями искусства 1970-х годов. Происходит рождение книги-объекта, пространственная форма которой уже далека от привычных форм книги и, скорее, является метафорой, предполагающей наглядное овеществление того или иного жеста уподобления, сравнения. Вещь, ставшая книгой, и появляется вследствие разделения и обособления отдельных свойств и функций книги (в философско-метафорическом ключе), поскольку каждый раз возникает потребность в осуществлении ее в принципиально новом качестве, что необходимо для ее действительного, а не мнимого бытования в кругу посвященных, которому она так или иначе адресована.

Понимание книги как предметной метафоры также рождается в авангарде, который, в свою очередь, в собственных открытиях учитывал опыт визуальной барочной поэзии (Симеон Полоцкий). Для Хлебникова, а потом и для Хармса характерно постоянное уподобление природных стихий и материй книге, «волшебное превращение» слов и текста в предметы и фигуры. Тогда же, в 1920–1930-е годы возникает и принципиально новое отношение к самой сути графического типа творчества, могущего быть понятым и осознанным как письмо, когда отдельные графемы, знаки, буквы образуют единый визуальный план начертания-повествования, синтетический в своей основе (П. Клее, П. Филонов).

Таким образом, книга стала тем перекрестком магистральных путей развития искусства XX века, где сошлись визуальное, словесное и предметное начала.

Одним из важнейших свойств авангардной книги стало то, что с ее появлением книге заново возвращаются функции объекта, наделенного более существенной и даже магической полнотой бытия. Об этом, в частности, говорит и активное использование коллажа, включения «подлинных фрагментов» реальности. Эти своего рода инклюзии (наподобие вмурованных в икону мощей или других реальных фрагментов-свидетельств) придавали книге характер действительного бытия-присутствия. Специфическим качеством российской *книги художника* является и то, что в ее родословной был самиздат, явление, имеющее отношение не только к андеграундному, подпольному существованию литературы, но и всей сфере неофициального искусства.

Эти открытия, порой только намеченные как возможные, утверждаются в книге художника, которая развивается в России в 1980–1990-е годы, уже в постмодернистскую эпоху, с неизбежным гиперболизмом и ироничностью, пиететом и отстраненностью по отношению к достижениям авангарда и одновременно к существующей уже на Западе *книге*

художника как определенной индустрии книжного рынка. Точнее, мы наблюдаем схлестывание двух типов творчества: модернистского и постмодернистского в сознании художников этого переходного времени, что было вполне объяснимо ситуацией в искусстве конца 1980 – начала 1990-х. Кроме того, *книга художника*, как определенный жанр, ярко заявивший о себе в это время, становится специальным направлением деятельности в творчестве отдельных художников — своего рода их кредо или даже ампула. Такая специализация ярче всего свидетельствует о том, что в современной российской графике оформилась определенная область творчества, сравнимая с аналогичными ей в зарубежном искусстве.

Идея представить книги русского авангарда рядом с книгами художников и поэтов, связавших свою деятельность с теми открытиями и приемами, которые в 1910–1920-е годы предопределили пути развития книги художника, совершенно логична. Во-первых, связь эта, если и лежит на поверхности, то, тем не менее, не столь прямолинейна и наглядна, как это может показаться. Во-вторых, специально эту линию, как отдельную проблему, никто не прослеживал. Итак, книги, собранные на выставке, дают любопытный срез книжной культуры — от поэтического самиздата до «artist book» в западном понимании этого жанра. Как было уже сказано, авангардная книга выявляет, прежде всего, определенную типологию ее бытования, но, в то же время, сформировалась и своего рода стилистика авангардной книги, те особенные визуальные качества, которые сразу отличают ее среди других образцов книги художника. Речь идет, в первую очередь, о прямых и косвенных цитатах, парафразах, стилистических мотивах, используемых художниками.

У Ры Никоновой и С. Сигея, новые идеи и техники возникали зачастую путем непосредственного обращения к футуристической книге, когда они ощущали себя «наследниками по прямой», начав с простого переписывания стихотворных текстов еще в 1960–1970-е годы. Самая большая печать — «Тотальная переработка» — манифестировала одну из основных идей еще существовавшей тогда группы трансфуристов («сохранить нить поэтического авангарда, то бишь перелить в себя, пропитать собой, пронести, передать, пронзить... переливание крови» — «трансфур-манифест», 1980). (С. Сигей. «Переплетные работы»). Это «переливание крови» было почти буквально, предметно, а не метафорически явлено в книге Никоновой, написанной не чернилами, но кровью.

Рукописность этих и других, созданных ими, книг напрямую развивала тезис А. Крученых о силе и непосредственности живого почерка. В данном случае книга — всегда неизбежно жест, единичный и неповторимый, хотя и могущий быть тиражированным по воле автора. На выставке эту линию ее создания представляют рукописные книги: К. Звездочетова «Эфемериды»; П. Переверзенцева «Иван Сусанин» и «Голос Голого»; В. Гоппе «Кругом возможно Бог» А. Введенского — в технике шелкографии. В них используются различные техники и приемы: тушь, кисть, перо и последующая шелкографическая или офсетная печать; единичные уникамы, выполненные фломастером. Впрочем, как известно, технологии, и, в особенности, новые технологии, — неизбежный этап любого современного искусства, которые не отменяют, а, иногда и утверждают старые приемы и истины только в новом качестве. Таким ранним раритетом использования компьютерных возможностей макетирования на выставке предстает электронный римейк «Супрематического сказа про два квадрата» Эль Лисицкого, выполненный А. Андреевым (1990). Любопытно, что эта книга не является прямым воспроизведением знаменитого издания: в увеличенном формате отсутствуют рисунки, оставлены только подписи, заново отформатированы слова сообразно конструктивистской рубленой графике. Игры в буквенную графику занимают Х. Измайлова, когда-то сделавшего «ЗаПсную книгу», представляющую из себя замкнутый книжный блок с высыпавшими, разлетевшимися по обрезу страниц буквами, наподобие пчел облепивших покинутый улей. На выставке представлена книга, в которой он коллажным образом комбинирует квадратики букв, наподобие советского школьного пособия «касса букв и слогов» обыгрывая прием, используемый в футуристической, а затем в конструктивистской книге — рассыпанного

набора. Книга не переплетена, листы на сгибах, наподобие газет, являют нам образ книги недоовоплотившейся, находящейся как бы в процессе своего становления. Здесь есть и прямая аналогия с литографскими изданиями, наподобие «Игры в аду», где сшитые страницы свидетельствуют о том, что «конструирование» книги не входило в задачу художников.

Вообще следует сказать, что одним из отличительных свойств русской книги художника, унаследованных ею от авангардной книги 1910-х годов, является так называемое «плохое качество», точнее, особая интимность и задушевность рукодельной вещи, где все немного коряво, буквы и строки разъезжаются, рисунки «как бы» на полях, — род авторских помет, где в ход идет всякая подручная, милая сердцу фактура, грубоватая и часто самая бросовая бумага, полиграфическая продукция: старые журналы, плакаты, обои и так далее. Это то, что особенно объединяет многих художников книги, так или иначе соотносящих свой опыт с эстетикой, самым образом книги русского авангарда.

Эти качества с особым вкусом и изяществом претворены в книгах М. Карасика, в частности, в литографском издании «Случаи» Д. Хармса. В книге сталкивается несколько сортов бумаги, дешевой, расхожей, которые на контрасте создают своеобразную игру фактур, наслоений, смыслов: иллюстрации напечатаны на полупрозрачной папиросной бумаге, сквозь которую проступает литографированный текст под машинописный набор, оттиснутый фиолетовой краской на грубой оберточной бумаге. Этот прием живо воскрешает и штемпельную печать Крученых и, конечно, самиздат.

Рукодельная небрежность отличает и все книги, которые делает Г. Кацнельсон. Он использует акварельную раскраску, тушь, перо, коллажные вставки. Его обложка книги Поплавского очень точно по духу и камерной интонации соответствует книжным опытам О. Розановой, в частности, ее «Утиному гнездышку дурных слов». В тоже время, для текстов Игнатьева и Князева он обращается к ризографии, видя выразительные возможности в самой бледности печати, которая, во-первых, объединяет в одно графическое целое его графику и рукописный текст, а во-вторых, привносит неповторимую интонацию subtilности и неброскости, соответствующую образу этой поэзии и авторскому замыслу — «Книга убитых поэтов». Эти же замечания можно отнести и к уникалам Б. Констриктора и А. Стройло. В их книгах собирается бумажная коллекция разнообразных артефактов, в результате чего все, каждая мелочь, будь это трамвайный билет, пачка Беломора или обрывок рисунка, приобретает особую ценность. Правда, вся эта «экзистенция», род домашнего архива, собирается под обложку, составляет книгу, что еще раз подтверждает универсальность книги в качестве единственно возможной формы архивации времени, придания ему ценностного, непреходящего качества. Особенно монументален этот контраст бумажного «сора» и обложки у Стройло, делающего из разных кусочков кожи аппетитные переплеты.

Конечно, если соотнести книгу художника с полиграфической, издательской, то мы увидим, что уже начиная с 1960-х годов графические, конструктивные приемы вошли постепенно в плоть и кровь графического дизайна. С этой точки зрения говорить о принципиальной разнице, анализируя по отдельности графические элементы той и другой книги, зачастую невозможно. Определяющим отличием, как ни странно, является все же адрес этой книги, что продиктовано внутренним кредо, философией книги, которую культивирует в себе художник. Потому что мы видим на примере творчества отдельных художников, где книга определяет их метапозицию по отношению к искусству, как в основе всего, что они делают, лежит особый тип книжного мышления. Эти художники пришли к такому книжному типу мышления, ставшему своего рода их философией творчества, разными путями в 1980-е годы: А. Стройло, В. Сулягин, М. Карасик, Л. Тишков — каждый из них сугубо индивидуален и не похож на другого. Вот почему, когда в 1990-е к ним добавился еще десяток имен, книга художника состоялась в России не просто как жанр, но и определенный тип творчества.

Хельгард Зауэр

Книга художника и журналы с оригинальной графикой в собрании Государственной университетской библиотеки земли Саксония

Библиотека земли Саксония – Государственная университетская библиотека Дрездена¹ – обладает представительной коллекцией *книги художника* и книжных объектов, выполненных в оригинальных графических техниках и техниках авторской печати. Эти произведения книжного искусства, изготовленные художниками не на заказ небольшими тиражами или в единственном экземпляре, были созданы в период с 1970-х годов в самых разных странах Европы – Восточной и Западной Германии, Франции, Великобритании, Австрии, Нидерландах, а многие из них – в России.

Особенно интересны эти произведения в форме книги тогда, когда их содержание не соответствует нормам, определенным тем или иным государством, и поэтому их издавали без государственной поддержки, в крайне сложных условиях. Таковы, например, книги и журналы, изготовленные неофициально, то есть, неподцензурно и не по заказу. В 1986 году в SLUB начали собирать самиздатовские книги, которые библиотеке предлагали сами художники.

Таким образом, с середины 1980-х в Библиотеке земли Саксония начала складываться, незаметно даже для многих сотрудников самой библиотеки, коллекция уникальных свидетельств растущего самосознания молодых художников ГДР. До 1990 года эта коллекция была закрыта для посетителей библиотеки. Только после политических перемен коллекция стала весьма популярной благодаря тому, что ее экспонаты были редкими, оригинальными и обладали нонконформистским содержанием. Выставки и научные публикации сделали ее известной и далеко за пределами Германии².

К первым произведениям этого рода, приобретенным Библиотекой земли Саксония, принадлежит графически-лирический сборник (папка) «Ветру не закрыть дверные створки»³. Составленная и напечатанная в 1979 молодыми графиками и лириками Дрезденского художественного института, книга на многие годы определила траекторию развития совместной работы художников и литераторов над соединением изображения и текста. Когда в Библиотеке земли Саксония начали планомерно собирать такие необычные книги и папки, интерес был направлен вначале, главным образом, на художественный аспект.

Экспериментальные *книги художников* появились в ГДР еще в начале 1970-х годов, хотя тогда они едва ли вписывались в принятую схему социалистического реализма. В саксонских художественных институтах *книга художника* могла быть представлена в качестве дипломной работы. Небольшая выставка нонконформистских книжных объектов, организованная во время Международной книжной выставки в 1982 году в Лейпциге, не только познакомила посетителей с экспериментами в области книги, до тех пор практически не известными, но и, наконец, легитимировала эксперимент с книгой и в ГДР⁴. Таким образом, и в Восточной Германии создание и коллекционирование книг с оригинальной и печатной графикой, и экспериментирование с формой книги если и не поощрялось, то

¹ Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB Dresden) – далее в тексте используется аббревиатура SLUB (прим. ред.)

² Non kon form: Künstlerbücher, Text-Grafik-Mappen und autonome Zeitschriften der DDR 1979 – 1989 aus der Sammlung der Sächsischen Landesbibliothek Dresden / Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel 11. April – 24. Mai 1992. – Kiel, 1992. Weitere Ausstellungsorte: Dresden, Sächsische Landesbibliothek: 15. September 1991 – 5. Januar 1992; Kiel, Stadtgalerie, 20. Juni 1992 – 16. August 1992; Lüdinghausen, Burg Vischering, 30. August 1992 – 25. Oktober 1992; Brüssel, Goethe-Institut, 25. Februar 1994 – 31. März 1994; Nancy, Mediathek, 20. September 1994 – 16. Oktober 1994; Den Haag, Museum van het boek Museum Meermannno Westreenianum, 6. April 1995 – 24. Juni 1995.

³ Groszer, Franziska: Kein Wind schlägt die Flügeltüren zu: Grafik, Lyrik / Texte von Franziska Groszer, Uta Mauersberger, Sascha Anderson, Frank-Wolf Matthies, Bert Papenfuß-Gorek, Lutz Rathenow, Bernhard Theilmann; Radierungen von Helge Leiberger, Ullrich Panndorf. – Dresden, 1979.

⁴ Sperling, Jörg: Künstlerbücher und Buchobjekte. In: Marginalien. – Berlin 4(1988)112. – S.67 – 76: 6 Abb. Verz. der ausgest. Werk.

вполне допускалось. В 1983 присвоение Библиотеке земли Саксония статуса Центральной специализированной библиотеки ГДР в области искусства и музыки обеспечило и финансовую основу для приобретения такого рода книг, папок и журналов.

Проблематичным коллекционирование таких книг стало для библиотеки только тогда, когда диссидентски настроенные молодые авторы начали использовать эти экспериментальные объекты как средство распространения своих идей. Если художники все-таки могли, хоть и в ограниченном объеме, выставлять неконформистские работы и неподцензурно тиражировать их (до 100 экземпляров), то многие молодые авторы-литераторы практически не имели возможности официально публиковать произведения. Поэтому они часто включали свои тексты в произведения изобразительного искусства. В результате этого сотрудничества литераторов, живописцев, графиков и фотографов возникали такие выразительные формы, которые представляли собой совершенно новые аспекты искусства ГДР. Однако содержание этих произведения было зачастую несовместимо с культурно-политическими требованиями социализма. Молодые художники, работы которых государственные издательства отклоняли, создавали для себя таким образом возможность репродуцирования и распространения продуктов их творчества. В начале 1980-х годов, независимо от официальной и регулируемой властями художественной жизни ГДР, новые, разнообразные формы художественного выражения зарождались и существовали в частных квартирах, мастерских, галереях, а также церквях.

Вместо офортов и литографии здесь использовались более дешевые техники, такие как гравюра на дереве, а еще чаще – шелкография, которую можно было печатать с небольшими затратами в маленьких подвалах и кухнях квартир на задних дворах. В шелкографии можно было идеально сочетать и изображение, и текст. К.-Ю. Цылла, с 1982 г. шелкограф в Институте изобразительных искусств в Дрездене, вспоминает, что во второй половине 1980-х годов эта печатная техника получает все большее распространение в области самодельной *книги художника*. При этом «вонючие, экологически вредные печатные краски на масле были постепенно заменены акварельными красками, изготовлявшимися самими художниками и более соответствовавшими работе на бумаге. ... Акварельные краски делали из пигментов и обойного клейстера и смешивали с собственной мочой, поскольку только так можно было добиться нужной консистенции и стойкости красок». Импровизационная активность была беспредельной: так, в качестве сита использовали нейлоновые чулки⁵. Шелкография в качестве техники для тиражирования получила распространение не только в книге художника, но и в малотиражных журналах. С помощью этой техники можно было размножать рукописи, машинописные тексты, вырезки из газет, фотографии и другие материалы, подвергнув их лишь частичной обработке. Это и определило вид и образ журнальных номеров, например, «Энтведер/Одер»⁶, «Унд»⁷ и «Шаден»⁸, представленных в SLUB.

Среди самых разных попыток художников донести их творческие поиски до общественности с середины 1890-х годов мы видим и налаживание контактов с Библиотекой земли Саксонии. Будучи Центральной библиотекой в области искусства и музыки, SLUB всегда призывала художественные круги передавать в библиотеку наследие художников и другой материал, который мог бы быть интересным для профильного собирательства. Неудивительно поэтому, что в один прекрасный день библиотеке были предложены машинописные тексты молодых литераторов в сочетании с оригинальными листами молодых графиков, в виде *книг художника* и малотиражных журналов. Так как к этому времени уже сложилась коллекция книг с оригинальной и печатной графикой, то, в

⁵ Zylla, Klaus-Jürgen: Vorwort. – In: Neue Tendenzen: Siebdruck in der DDR 1980 – 1990; Sammlung Klaus-Jürgen Zylla. – Berlin: Sachs&Brungs, 1992.

⁶ Entwerter – Oder / Hrsg.: Uwe Warnke. – Berlin.

⁷ UND / Hrsg.: Lothar Fiedler. – Dresden, 1982 – 1984.

⁸ Schaden / Hrsg.: Sascha Anderson, Peter Böthig, Heike Drews, Egmont Hesse, Johannes Jansen, Frank Lanzendörfer, Leonhard Lorek, Axel Rannefeld, Christoph Tannert. – Berlin 1984 – 1987.

принципе, в этом не было ничего особенного. Однако, в отличие от дипломных работ художников или специальных выпусков художественных изданий, эти работы, почти все без исключения, были созданы без обязательного государственного разрешения на печать, в связи с чем органы госбезопасности не замедлили обратить внимание на эту коллекцию. К. Михаэль, ознакомившись с документами «Штази», пишет, что «публикация этих документов» обнаружила «факт гораздо большей информированности органов госбезопасности в области самиздатской продукции, чем можно было предположить». Поэтому и коллекция самостоятельно изданных журналов в Библиотеке земли Саксония не могла существовать тайно. Разыскания К. Михаэля показали, что в 1987 году тогдашний руководитель окружного управления «Штази» сделал директору библиотеки предложение продолжать формировать эту коллекцию, возникшую без специального разрешения властей, с целью обеспечивать наиболее полную информацию обо всех самиздатских малотиражных журналах, а также передать коллекцию в собрание рукописей SLUB, чтобы навести порядок в ее использовании⁹.

За период с 1985 по 1990 Библиотека земли Саксония приобрела 140 самостоятельных *книг художников*, 100 папок с текстами и графикой и около 100 номеров журналов, число которых к сегодняшнему дню благодаря последующим приобретениям почти удвоилось.

Важной частью графического собрания являются так называемые литературные малотиражные журналы. О том, как создавались такие журналы, свидетельствует доклад «Штази» от 8.3.1989 о выпуске «Энтведер/Одер»: «Об изготовлении этого журнала Ш..... дал следующие показания: Через Варнке обратились к тем лицам по всей республике, которые что-то делали в области литературы, поэзии, фотографии, живописи и графики и были готовы предоставить материалы для журнала. Если они соглашались, то должны были принести материалы в количестве экземпляров, соответствующем тиражу. Это значит, соответствующем числу участников. Ш..... показал, что обычно в выпуске журнала участвовало 15 – 20 человек. Всего до сих пор вышло около 30 журналов. Дата выпуска твердо не определена. Каждый участник получает один экземпляр»¹⁰.

Из этого доклада становится ясно, что такое сотрудничество художников и литераторов не преследовало меркантильных целей, речь шла исключительно об общении их между собой. Поэтому тираж был крайне ограниченным и редко превышал число в тридцать экземпляров. Журналы стали большой редкостью, кроме того, они сделаны из очень непрочных материалов, поэтому после политических изменений в Германии все хранящиеся в SLUB номера были – благодаря финансовой поддержке Немецкого исследовательского общества – отсканированы, оцифрованы и сохранены в базе данных, доступной через веб-сайт SLUB: www.slub-dresden.de/Projekte¹¹.

Особую страницу в развитии *книги художника* в ГДР вписал город Халле, где проводились активные эксперименты с книгой, шрифтом, изображением и материалом. Ведущую роль играл здесь Г. Дайслер (1940 – 1995), вероятно, благодаря своим контактам с художниками всего мира. Вместо малотиражных журналов он с 1988 года издавал папки проекта мейл-арта под названием «УНИверс»¹², которые регулярно предлагал и Библиотеке земли Саксония. Как эмигрант из Чили он мог позволить себе больше, чем другие. С 1989 года в сообществе художников, сформировавшемся вокруг Дайслера и Тарлатта, выходил литературно-художественный альманах «Common Sense»¹³, в издании которого участвовали художники-нонконформисты со всей ГДР, они предоставляли для альманаха материалы, преимущественно, социально-критической направленности.

⁹ Michael, Klaus: Samisdat-Literatur in der DDR. – In: Stasi, KGB und Literatur: Beiträge und Erfahrungen aus Russland und Deutschland. – Köln: Heinrich-Böll-Stiftung, 1993. – S.163 u.174.

¹⁰ Entwurfer – Oder / Hrsg.: Uwe Warnke. – Berlin 55(1993).

¹¹ <http://141.30.171.13/tud/templates/index.html>

¹² UNivers / Hrsg.: Guillermo Deisler. – Halle, 1988 – 1990.

¹³ Common Sense: Almanach für Kunst & Literatur / Hrsg.: Jörg Kowalski, Ulrich Tarlatt. – Halle u. Bernburg 1989.

Международный характер сообщества художников в Халле способствовал распространению их деятельности и дальше, например, на Россию. С 1993 по 1995 по инициативе коллекционера *книги художника* Р. Грюнера было создано совместное произведение немецких, русских и украинских художников книги «Вагон»¹⁴, который также представлен в собрании SLUB. Четыре немецких художника (А. Грошопп, У. Тарлатт, Б. Камеке, К. Риббе), два русских (М. Карасик, Л. Тишков) и два украинских (О. Дергачев, Ю. Кисина) подобрали тексты на своем языке, каллиграфически написали их и соединили с оригинальными литографиями к этим же текстам. Все страницы разделены на части, таким образом, число возможных вариаций текста и графики становится бесконечным. Эта бесконечность символизирует многообразие возможностей творческого сотрудничества, появившихся после падения железного занавеса. Железнодорожный вагон становится символом начала такого путешествия в новое, еще неизвестное пространство совместного творчества.

«Вагон» положил начало формированию в SLUB коллекции русских *книг художников*. Такие книги создавали в России с середины 1980-х годов, без государственной цензуры, как и в ГДР, а соответственно, и без какой-либо государственной поддержки, что в странах восточного блока означало «вообще без материальной помощи». В результате художники неизбежно обходились только самыми простыми материалами, заимствованными из повседневности и зачастую не имеющими никакого отношения к книге. Однако такого рода экспериментирование с готовыми предметами и материалами обыденной жизни приводило к рождению весьма оригинальных идей. Такие книги не только визуально привлекательны, но особым образом обращены также к чувству осязания и обоняния.

Первая русская *книга художника* графического собрания SLUB попала в библиотеку в 1996 году из Тюбингена, она была прислана для просмотра. Это «Случаи III»¹⁵ петербургского художника Карасика, необычайно удачная книга, демонстрируемая также на постоянной экспозиции Музея Гутенберга.

В «Случаях III» Карасик обращается к тексту русского писателя Д. Хармса, творчество которого привлекает к себе в России большой интерес с 1980-х годов. Произведение Карасика сразу же понравилось сотрудникам SLUB своим необычным форматом, материалом и типом переплета. Общее художественное решение книги с рукописным текстом на треугольных картонках, скрепленных в виде веера, столь удачно, что произведение было тотчас приобретено.

Так сложилось, что спустя лишь несколько дней после приобретения этой книги Карасик сам обратился с письмом в SLUB и предложил и другие свои произведения. Разнообразие и богатство идей в книгах Карасика производят сильное впечатление, а художественное высказывание столь убедительно, что для графического собрания SLUB была приобретена почти вся коллекция его произведений. Уже в 1998 эта коллекция состояла примерно из 20 работ, и это количество оказалось достаточным для организации небольшой выставки, которая познакомила с его творчеством посетителей SLUB в Дрездене.

Однако Карасик не только художник. Как писатель и теоретик искусства он занимается историей русской *книги художника*, достигшей наивысшего расцвета в 1920 – 1930-е годы. Дадаизм, конструктивизм и их влияние на современный художественный процесс – вот темы, к которым снова и снова обращается Карасик, и которые постоянно находят отражение и в его собственном творчестве¹⁶.

¹⁴ Waggon = Вагон / [Олег Дергачев, Annette Groschopp, Beate Kamecke, Михаил Карасик, Юлия Кисина, Christian Riebe, Ulrich Tarlatt, Леонид Тишков]. – Halle/Bernburg : Edition Augenweide, [1995]. – [52] листа: многочисл. илл. (частично цв.); текст на нем. и рус. яз.

¹⁵ Карасик, Михаил: Даниил Хармс. Случаи III / автолитографии Михаила Карасика. – С.-Петербург: Хармсиздат, 1994. – 1 сложен. лист: илл. Кириллица, на рус. яз.

¹⁶ Хармсиздат представляет: Русский Дада, ОБЭРИУ Vox, Литконструктивизм, Ленинградский литературный андеграунд: Государственный Русский музей ... С.-Петербург; [каталог выставки] = Kharmsizdat Presents ... / [концепция выставки и каталога Михаил Карасик. Авторы статей Павел Герасименко ...] С.-Петербург, 2003. – 79 с.: многочисл. илл. Частично кириллица, на рус. и англ. яз. ISBN 5-7452-008-X.

Его интерес к этому периоду и стремление возродить раннее советское искусство эпохи расцвета разделяют с Карасиком в его стране и другие художники книги. Он экспонирует их произведения на выставках, знакомя с ними и публику Германии¹⁷. Он также постоянно предлагает такие работы и SLUB, так что в библиотеке постепенно сформировалась значительная коллекция русских книг художников 1980 – 1990-х годов. Сегодня SLUB обладает произведениями более двадцати русских художников, своеобразно интерпретирующими книгу как вид искусства. Среди русских художников книги, так же как и среди альтернативных художников ГДР, преобладает поколение, родившееся в 1950 – 1960-х, то есть те, кто не пережил сталинскую диктатуру. В отличие от художников ГДР, которые берут для своих книг, главным образом, тексты молодых авторов и дополняют их собственными графическими работами, создавая совместное произведение, графики и художники книги в России стремятся, прежде всего, примкнуть к плодотворной традиции 1930-х годов и, в частности, дать новую жизнь работам авторов тех лет, чьи произведения в годы диктатуры не были знакомы общественности. Особой популярностью в работах молодых художников книги пользуется творчество писателя Хармса, скончавшегося от голода в Ленинграде в 1942 г. практически в полной безвестности¹⁸. Прежде всего, Хармсом занимается Карасик, он инициировал проект «Хармсиздат», в котором стимулировал интерес к этому писателю и у других художников, таких как О. Дергачев, В. Флиссак, С. Якунин и Ю. Штапаков. Самые главные произведения проекта «Хармсиздат» – это ящики с объектами «ОБЭРИУ Vox»¹⁹, «Литконструктивизм»²⁰ и «Русский Дада»²¹, которые в полном составе представлены в графическом собрании SLUB.

В художественном оформлении этих книг и книжных объектов в технике оригинальной графики также преобладает ориентация на 1920-е годы, на дадаизм и конструктивизм. Это соотношение придает русским книгам художников особое своеобразие, которое в сочетании с самыми разными материалами, заимствованными из российской повседневности, составляют уникальный характер этих произведений. Следует особо отметить блестящие офорты Дергачева и Штапакова, литографии Карасика, шелкографии Стрелкова, типографские эксперименты Перевезенцева, книжные объекты Карасика и Земского, интересные работы из бумаги Якунина и Перевезенцева, а также не менее интересные переплеты, ящики и выдвижные ящики Дергачева, Флиссака, Якунина, Карасика, Перевезенцева, Швембергера, Штапакова и Стрелкова.

Переплет и разные суперобложки покрытия играют в русском книжном искусстве, очевидно, совершенно особую роль. Иногда, прежде чем добраться до собственно книги, сделанной зачастую из материала, весьма чувствительного к воздействиям, приходится снимать до трех защитных покрытий.

¹⁷ The Book Garden: Contemporary Russian Artists' Books; [venues: The John Rylands University Library, Manchester, 17th March to 27 May 1995 ... Stormont Rooms, Rye, 3rd February to 10th March 1996] Bristol: Off-Centre Gallery, 1995. – 72 p.: numerous ill. ISBN 0-9523828-1-4

¹⁸ Хармс скончался в 1942 г. в тюремной больнице, т.к. находился в заключении (прим. ред.)

¹⁹ ОБЭРИУ Vox / [идея и вступительное слово – М. Карасик]. – С.-Петербург: Хармсиздат, 2002. – 8 отдельных произведений в ящике. Кириллица, на рус.яз. – Содерж.: Д. Хармс: Судьба жены профессора. – И. Бахтерев: Я спросила – сколько время? – Н. Олейников: Короткое объяснение в любви. – Н. Заболоцкий: Стихи. – К. Вагинов: Стихи из романа «Козлиная песнь». – Л. Липавский: Разговоры. – А. Введенский: Элегия. – Приложение: Протокол допроса ОБЭРИУ. – В текстильной упаковке с надписью: Люди.

²⁰ Литконструктивизм / Корнелий Зелинский ... [идея и оформление издания – М. Карасик; вступительное слово – Б. Хаимский]. – С.-Петербург: Хармсиздат, 2003. – 7 отдельных произведений в ящике. Кириллица, на рус.яз. – Содерж.: В. Луговской: Четыре стихотворения. – А. Чичерин. Э.-К. Сельвинский. К. Зелинский. Знаем. – А. Чичерин. Кнструэмы. – И. Сельвинский. Кабачок желтой совы. – И. Сельвинский. Хукк. – В. Инбер. Сороконожки. – С. Кирсанов. Спартакиадская легкая.

²¹ Русский Дада / Собачий ящик: Михаил Зенкевич ... ; Ничевоки России – Дада Запада ... [идея и оформление издания – М. Карасик; вступительное слово – П. Герасименко]. – С.-Петербург: Хармсиздат, 2003. – 8 отдельных произведений в ящике. Кириллица, на рус.яз. – Содерж.: Собачий ящик или Труды творческого бюро ничевоков. – Р. Рок. Фармазоны. – М. Зенкевич. Пашня танков. – О. Тизенгаузен. Декларация форм-либризма. – Хабиас-Комарова. Стихетты. – Т. Чурилин. Войдем в онь. – А. Туфанов. Весна. – И. Терентьев. Наглядное пособие.

Особенность коллекционирования русских *книг художника* в немецкой библиотеке определяется необходимостью передачи имен в другом шрифте. Существуют предписания по транслитерации и транскрипции кириллицы в латинский алфавит, которые различны для разных языков. На территории Германии действуют одни, а в англоязычном пространстве – другие правила. Поэтому для того, чтобы, несмотря на эти разные способы транскрипции и транслитерации, отдельных художников можно было бы, тем не менее, найти в каталоге библиотеки, приходится зачастую давать несколько вариантов написания имени. Так, художники А. Чежин, О. Дергачев, М. Карасик, Б. Констриктор и П. Перевезенцев даны в каталоге в шести разных формах имени, С. Якунин и М. Ле Жень – в двух. Так как имя художника нередко написано на книге только от руки, то к проблеме переноса в другой шрифт добавляется и проблема читаемости имени, что становится еще одним источником ошибок. Возможно, именно эти трудности и объясняют тот факт, что так мало учреждений в Германии собирает русские книги художников. Однако, поскольку именно кириллица, как в типографском, печатном, так и в рукописном, каллиграфическом исполнении, оказывается столь привлекательной для западноевропейских библиофилов, было бы желательно, чтобы *книги художников* из России и в будущем содержали, главным образом, русские тексты, написанные кириллицей, а переводы на западноевропейские языки были бы в них только исключением.

Из многочисленных *книг художников* Западной Европы, хранящихся в SLUB, хотелось бы представить здесь одну работу из дрезденского графического собрания, которая, как и многие русские книги художников, обращается к 1930-м годам в Советском Союзе. «Ten Years of Uzbekistan»²² – произведение известного английского художника книги К. Кэмпбелла. Это памятник жертвам сталинской диктатуры. Импульсом для создания книги послужил альбом русского художника-авангардиста А. Родченко, найденный Д. Кингом, вместе с которым Кэмпбелл оформил книгу, в одной из московских мастерских, где живет семья Родченко, недалеко от того места, где стоял памятник Ф. Дзержинскому.

Родченко, который с 1914 жил в Москве и оказал большое влияние на советскую фотографию 1920 – 1940-х годов, получил в 1934 официальный заказ на цикл портретов узбекских политиков. Когда в 1937 году, на волне сталинских репрессий, многие из этих людей, близких вождю, были ликвидированы, Родченко закрасил в своем экземпляре портреты этих людей тушью, сделав их таким образом неузнаваемыми, а свой альбом – нелегальным произведением.

Вдохновленный впечатлением от этих лиц, сделанных неузнаваемыми таким жестким способом, Кэмпбелл вместе с фотографом Кингом, создал описываемую здесь *книгу художника*. Он увеличил неузнаваемые портреты и поместил их, подобно иконам, в широкие рамы, кажущиеся металлическими. Просвечивающие желтый и зеленый создают образ коррозии и грязи, красный ассоциируется со следами крови. Степлером художник выстрелил в печатную пластину скрепками, тем самым еще более усилив впечатление насилия.

К портретам, которые Родченко сделал неузнаваемыми, Кэмпбелл добавил еще один, портрет Сталина и теперь уже сам сделал его неузнаваемым. Так диктатор встает в один ряд со своими жертвами. Следующие за всем этим пустые белые страницы воплощают идею о том, что после смерти И. Сталина диктатура завершилась ничем.

Черный переплет, защищенный черной суперобложкой, черные буквы, практически нечитаемые на черном фоне и напечатанные в наложении друг на друга, придают произведению серьезность и вневременное величие.

Текст Кинга, предпосланный графической части, рассказывает о многочисленных человеческих жертвах русского тоталитаризма, представленного длинной чередой правителей и руководителей, от Чингис-хана до Дзержинского, и обращает внимание читателя на картину В. Верещагина «Апофеоз войны» (1871), где изображена пирамида из человеческих черепов, как на памятник этим жертвам.

²² Ten years of Uzbekistan: [a commemoration] / [by Ken Campbell and David King]. – London, 1994. – [30] leaves: mainly ill. (in colour).

Содержание многих представленных в графическом собрании SLUB *книг художников* отличается социальной и общественно-критической направленностью, соответственно, эти работы не поддерживались режимами их стран. Будучи произведениями, создававшимися вручную в оригинальных графических и печатных техниках, они выходили обычно очень маленькими тиражами и поэтому сегодня стали уже большой редкостью.

Helgard Sauer

Artist's Books and Original Graphic Magazines in the Collection of the Saxon State and University Library Dresden

The Saxon State and University Library Dresden [1] owns a representative collection of artist's books and book objects created in original graphic and printing techniques. Made by artists not as special commissions, in limited or single editions, these works of book art were created from the 1970s onwards in such various European countries as East Germany, West Germany, France, Great Britain, Austria and Holland. Many of them are from Russia.

Made in the form of a book, these works are particularly interesting when their content fails to correspond to the norms of the state in which they were created. This means that they were published without government support, in extremely difficult conditions. Examples are the unofficial books and magazines created in the face of censorship and official commissions. In 1986, the Saxon State and University Library Dresden began to collect *samizdat* books offered to the library by the artists themselves.

Unknown even to many of its own employees, from the mid-1980s onwards, the Saxon State and University Library Dresden became home to a collection of unique works reflecting the growing self-consciousness of East German artists. Until 1990, this collection was closed to visitors. After the political changes, the collection grew extremely popular, owing to the rare and original features and nonconformist content of the exhibits. Exhibitions and academic publications spread its fame throughout Germany and the world. [2]

One of the first acquisitions of the Saxon State and University Library Dresden was a graphic and lyrical compendium (folder) called *No Wind Can Slam the Folding Doors*. [3] Compiled and printed by young graphic artists and poets from the Dresden Institute of Art in 1979, this book defined, for many years, the trajectory of development of collaborations between artists and writers on the creation of the image and text. When the Saxon State and University Library Dresden began to actively collect such unusual books and folders, it initially concentrated mainly on the artistic aspects.

Experimental artist's books appeared in East Germany in the early 1970s. In those years, they failed to fit into the accepted norms of Socialist Realism. Artist's books could, however, be submitted as graduation projects in schools of art. A small exhibition of nonconformist book objects was held during the international book fair in Leipzig in 1982, acquainting visitors with previously unknown book experiments and legitimising these experiments in the German Democratic Republic. [4] In this way, the creation and collection of original graphic books and experiments with the book form were perhaps not officially encouraged, yet nevertheless permitted in East Germany. In 1983, the Saxon State and University Library was awarded the status of a central specialised library in the field of art and music, guaranteeing finance for the acquisition of such books, folders and journals.

Collecting such books only became a problem for the Saxon State and University Library Dresden when young authors began to use these experimental objects as a way of spreading their dissident messages. Although artists could sometimes exhibit nonconformist works and print them in editions of up to one hundred copies, many young writers lacked the possibility of officially publishing their works. They responded by including their texts in works of fine art. The result of this collaboration between writers, painters, graphic artists and photographers was expressive forms, representing a completely new aspect of East German art. The content of such works was often incompatible with the cultural-political demands of Socialism. Young artists, whose works were

rejected by state-owned publishing houses, were nevertheless able to reproduce and distribute the fruits of their labours. In the early 1980s, independent of the official art life governed by the East German authorities, new and diverse forms of artistic expression thus arose and existed in private apartments, studios, galleries and even churches.

Instead of etching and lithography, artists employed such cheaper techniques as woodcuts or, more frequently, serigraphy. Silkscreen prints could be made without great expense in small cellars or kitchens. Serigraphy was ideal for combining the image and text. Klaus-Jürgen Zylla – a silkscreen printer at the Dresden Institute of Fine Arts from 1982 – recalls that in the second half of the 1980s, this printing technique was most widespread in the realm of the independent artist's book. Smelly and environmentally harmful printing dyes on oil were gradually replaced by watercolour paints, which were made by the artists themselves and better corresponded to work on paper: "Watercolour paints were made from pigments and wallpaper paste mixed with their own urine, as this was the only way of achieving the necessary consistency." [5] Improvisation was often required, with artists employing nylon tights in lieu of a sieve. Serigraphy as a means of reproduction was employed not only in artist's books, but also in limited-edition magazines. This technique permitted the copying of manuscripts, typewritten texts, newspaper cuttings, photographs and other materials, submitting them to only partial working. This defined the form and image of such magazines in the collection of the Saxon State and University Library Dresden as *Entwerter/Oder*, [6] *Und* [7] and *Schaden*. [8]

In their attempts to bring their creative quests to the attention of the public, artists began to establish contacts in the mid-1980s with the Saxon State and University Library Dresden. Enjoying the status of a central specialised library in the field of art and music, the Saxon State and University Library was keen to acquire the heritage of artists and other materials that might be of interest for profile collecting. It is not surprising, therefore, that the library was eventually offered the typewritten texts of young writers combined with original sheets by graphic artists, in the form of artist's books and limited-edition magazines.

There was nothing unusual about this, as a collection of original graphic books had already been formed at the Saxon State and University Library Dresden. Unlike the graduation works of artists or the special issues of artistic publications, however, these works were, almost without exception, created without official permission. As a result, the state security organs immediately began to pay attention to the collection. After studying the Stasi archives, Klaus Michael concluded that "the state security organs were far better informed about *samizdat* produce than anyone had in fact previously realised." The East German secret police were, therefore, familiar with the collection of homemade magazines at the Saxon State and University Library Dresden. In 1987, the district head of the Stasi invited the library director to continue building up the collection with the express aim of creating a complete body of *samizdat* literature. He also suggested transferring the collection to the university manuscript department. [9]

Over the period from 1985 to 1990, the Saxon State and University Library Dresden acquired 140 homemade artist's books, one hundred folders with texts and graphic art and around one hundred issues of magazines. Subsequent acquisitions of magazines have now almost doubled that number.

Limited-edition literary journals constitute an important part of the graphic collection at the Saxon State and University Library Dresden. A Stasi report dated 8 March 1989 on *Entwerter/Oder* shows how such magazines were created: "Sch. gave the following evidence about the preparation of this magazine. Through Warnke, they asked all those people across the entire republic who had done something in the field of literature, poetry, photography, painting and graphic art and were willing to submit materials to the magazine. If they agreed, they were to bring the materials in the same number of copies as the print-run. This meant a corresponding number of participants. Sch. showed that fifteen to twenty people usually contributed to the magazine. Around thirty journals have already been released. The dates of each issue are not firmly established. Every participant receives one copy." [10]

The Stasi report clearly shows that the artists and writers were not guided by mercantile aims. This was simply a creative collaboration between them. The print-run was extremely limited and rarely exceeded thirty copies. The magazines became a great rarity. As they were made of non-durable materials, all numbers belonging to the Saxon State and University Library Dresden were photographed, scanned and included in a special database after the political changes in Germany, thanks to the financial assistance of the German Research Society. The database can be activated through the library website at www.slub-dresden.de/Projekte. [11]

The town of Halle made an important contribution to the development of the artist's book in East Germany as the home of active experiments with books, scripts, images and materials. An important role was played by Guillermo Deisler (1940 – 1995) and his contacts with artists from all over the world. Instead of limited-edition journals, he began printing folders in 1988 as part of a mail art project entitled *UNIverse*. [12] Deisler often deposited copies at the Saxon State and University Library Dresden. As an émigré from Chile, he was allowed greater freedom than most East German citizens. In 1989, a group of artists based around Guillermo Deisler and Ulrich Tarlatt brought out a literary and artistic almanac called *Common Sense*. [13] This included contributions from nonconformist artists from all over the German Democratic Republic, mostly of a social-critical nature.

The international nature of the Halle group of artists helped to spread their activities outside the republic. Between 1993 and 1995, at the initiative of artist's book collector Reinhard Grüner, a joint project called *Wagon* brought together works by German, Russian and Ukrainian artists. [14] Copies were also deposited at the Saxon State and University Library Dresden. Four German artists (Annette Groschopp, Ulrich Tarlatt, Beate Kamecke and Christian Riebe), two from Russia (Mikhail Karasik and Leonid Tishkov) and two from the Ukraine (Oleg Dergachev and Yulia Kristina) selected texts in their own languages, wrote them out in calligraphy and illustrated them with their own original lithographs. All pages were divided into parts, resulting in an unlimited number of possible variations of the text and graphic art. This endlessness reflected the diverse possibilities of creative collaborations appearing after the fall of the Iron Curtain. The railway wagon symbolised the start of a fresh journey into the unknown realms of creative contacts.

Wagon paved the way for the formation of a collection of Russian artist's books at the Saxon State and University Library Dresden. As in the German Democratic Republic, such books were created without official permission or government support in the Soviet Union from the mid-1980s. In the Eastern Bloc, this meant a complete lack of outside funding, forcing artists to resort to the simplest media and techniques, often borrowed from everyday life and not having any direct relationship with the book. Such forms of experimentation with ready-made objects and everyday materials, however, led to many extremely original ideas. These books are not only visually attractive; they also appeal directly to our sense of touch and smell.

The first Russian artist's book found its way into the collection of the Saxon State and University Library Dresden in 1996 from Tübingen, where it had been sent for inspection. This was *Incidents III* by Mikhail Karasik from St Petersburg – an extremely successful book also on permanent exhibition at the Gutenberg Museum in Mainz. [15]

In *Incidents III*, Mikhail Karasik addresses the text of Russian writer Daniil Kharms, whose oeuvre aroused a fresh wave of interest in Russia in the 1980s. The library curators highly rated the unusual form, material and binding. The general artistic design of the book with handwritten text on triangular pieces of cardboard bound together in the shape of a fan was so successful that the book was immediately acquired.

A few days after the acquisition of *Incidents III*, Mikhail Karasik himself wrote to the Saxon State and University Library Dresden, offering other works. The wealth and diversity of ideas in Karasik's books creates a strong impression. The artistic statement is so convincing that the library acquired almost his entire body of works for its graphic collection. In 1998, this collection numbered approximately twenty books – enough for a small display acquainting visitors with Karasik's oeuvre.

Mikhail Karasik is not only an artist. As a writer and art theorist, he specialises in the history of the Russian artist's book, which experienced a golden age in the 1920s and 1930s. Dadaism, Constructivism and their influence on the modern artistic process are themes to which he constantly returns and which are constantly reflected in his own oeuvre. [16]

Other Russian artists share Mikhail Karasik's interest in this period and his attempts to revive the early Soviet art of this golden age of the genre. He shows their works at exhibitions, introducing them to the German public. [17] Karasik also constantly offers such works to the Saxon State and University Library Dresden. As a result, the library amassed an important collection of Russian artist's books of the 1980s and 1990s. The Saxon State and University Library now owns the works of more than twenty Russian artists, offering original interpretations of books as works of art.

Like the collection of works by alternative East German artists, the Russian books are dominated by the creations of the generation born in the 1950s and 1960s, i.e. those who did not experience the Stalinist dictatorship. Unlike the East German artists, who mainly employ the texts of young writers, supplementing them with their own graphic works and creating a joint work, the Russian graphic and book artists mostly address the traditions of the 1930s. They attempt to breathe fresh life into the works of authors from that period, which were banned during the years of dictatorship. The writings of Daniil Kharms, who died of hunger in complete oblivion in Leningrad in 1942, [18] are particularly popular among young Russian artists. Mikhail Karasik addresses the oeuvre of Kharms and initiated the *Kharmsizdat* project, stimulating the interest of such other artists as Dergachev, Flissak, Yakunin and Shtapakov. The most important works of the *Kharmsizdat* project are such boxes with objects as *OBERIU Box*, [19] *Literary Constructivism* [20] and *Russian Dada* [21], also part of the collection of the Saxon State and University Library Dresden.

The original graphic techniques and artistic designs of these books and book objects are also orientated on the 1920s, Dadaism and Constructivism. This correlation makes the Russian books particularly unique, combining with a diverse range of materials from everyday Russian life. These masterpieces include the outstanding etchings of Dergachev and Shtapakov, the lithographs of Karasik, the silkscreen prints of Strelkov, the typographic experiments of Perevezentsev, the book objects of Karasik and Zemsky, the interesting paper works of Yakunin and Perevezentsev and the equally interesting bindings, boxes and drawers of Dergachev, Flissak, Yakunin, Karasik, Perevezentsev, Shvemberger, Shtapakov and Strelkov.

The binding and diverse dust-jackets appear to play a special role in Russian book art. Sometimes, before reaching the book itself, which is often made from extremely sensual materials, one has to remove up to three covers.

A special feature of the collecting of Russian artist's books in a German library is the necessity of writing the names in a different alphabet. There are rules governing the transliteration and transcription of Cyrillic letters into Latin, which differ depending on the alphabet in question. Certain rules act on German territory, while other rules govern English-speaking countries. So that the names of individual artists can be found in the library catalogue, they often have to be listed in several different versions. The names of such artists as Andrei Chezhin, Oleg Dergachev, Mikhail Karasik, Boris Konstriktor and Pyotr Perevezentsev are given in the catalogue in six different versions. Sergei Yakunin and Mikhail Le Jen are listed in two different versions. As the artist's name is often only written in the book by hand, the additional problem of how to decipher the name arises, also leading to mistakes. These difficulties may be explained by the fact that few German institutions collect Russian artist's books. As the Cyrillic alphabet is so attractive to West European bibliophiles – in both its printed and calligraphic versions – it would be desirable, in the future, if artist's books from Russia mainly contained Russian texts written in Cyrillic, with translations into West European languages only as an exception.

The Saxon State and University Library Dresden owns numerous artist's books from Western Europe. One work follows the example of many Russian artists and addresses the Soviet Union in the 1930s. *Ten Years of Uzbekistan* by British book artist Ken Campbell pays tribute to the victims of Stalinism. [22] The impulse for the creation of this book was an album by Russian avant-garde artist Alexander Rodchenko, found by photographer David King, who also contributed to the book.

The album was found in a studio in Moscow, where the artist's family lives, not far from the place where the monument to Felix Dzerzhinsky once stood.

Alexander Rodchenko lived in Moscow from 1914, influencing the development of Soviet photography from the 1920s to the 1940s. In 1934, he was awarded an official commission to create a series of portraits of Uzbeki politicians. When many of them were liquidated by Stalin during the purges of 1937, Rodchenko painted over their portraits with Indian ink, making their faces unrecognisable and his own copy of the album an illegal work.

Inspired by the impression of the altered faces, Ken Campbell and David King decided to create an artist's book. Campbell magnified the unrecognisable portraits and arranged them, like icons, in wide metal-like frames. The use of yellow and green creates an image of corrosion and dirt, while red is associated with traces of blood. The artist fired staples into the printing plate, increasing the overall impression of violence.

Ken Campbell added a portrait of Stalin – also rendered unrecognisable – to those of the murdered politicians. The dictator thus stands alongside his own victims. The empty white pages following the portraits incarnate the idea that after Stalin's death, his dictatorship came to nothing. The black binding, black dust-jacket and black letters, virtually indiscernible on the black background and printed on top of one another, lend the entire work a sense of solemnity and timeless grandeur.

The graphic section is preceded by a text by David King on the numerous human victims of Russian totalitarianism under a long line of rulers, from Genghis Khan to Felix Dzerzhinsky. The attention of the reader is drawn to Vasily Vereschagin's famous painting *Apotheosis of War* (1871), depicting a pyramid of human skulls as a monument to these victims.

The content of many artist's books in the collection of the Saxon State and University Library Dresden is socially critical. As a result, such works were not supported or encouraged by the regimes of these countries. Created by hand in original graphic and printing techniques, they only came out in limited editions and are, therefore, now a great rarity.

Notes to the Text

1. Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB Dresden).

2. *Non kon form: Künstlerbücher, Text-Grafik-Mappen und autonome Zeitschriften der DDR 1979–1989 aus der Sammlung der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel 11. April–24. Mai 1992, Kiel, 1992, Weitere Ausstellungsorte, Sächsische Landesbibliothek, Dresden, 15 September 1991 to 5 January 1992, Stadtgalerie, Kiel, 20 June to 16 August 1992, Burg Vischering, Lüdinghausen, 30 August to 25 October 1992, Goethe-Institut, Brussels, 25 February to 31 March 1994, Mediathek, Nancy, 20 September to 16 October 1994, Museum van het boek Museum Meermanno Westreenianum, The Hague, 6 April to 24 June 1995.*

3. Franziska Groszer, *Kein Wind schlägt die Flügeltüren zu: Grafik, Lyrik*, texts by Franziska Groszer, Uta Mauersberger, Sascha Anderson, Frank-Wolf Matthies, Bert Papenfuß-Gorek, Lutz Rathenow, Bernhard Theilmann, Radierungen von Helge Leiberger, Ullrich Panndorf, Dresden, 1979.

4. Jörg Sperling, "Künstlerbücher und Buchobjekte", *Marginalien*, Berlin 4 (1988) 112, pp. 67–76; 6 Abb. Verz. der ausgest. Werk.

5. Klaus-Jürgen Zylla, "Vorwort", *Neue Tendenzen: Siebdruck in der DDR 1980–1990; Sammlung Klaus-Jürgen Zylla*, Sachs&Brungs, Berlin, 1992.

6. *Entwerter – Oder*, ed. Uwe Warnke, Berlin.

7. *UND*, ed. Lothar Fiedler, Dresden, 1982–1984.

8. *Schaden*, ed. Sascha Anderson, Peter Böthig, Heike Drews, Egmont Hesse, Johannes Jansen, Frank Lanzendörfer, Leonhard Lorek, Axel Ranefeld, Christoph Tannert, Berlin, 1984–87.

9. Klaus Michael, "Samisdat-Literatur in der DDR", *Stasi, KGB und Literatur: Beiträge und Erfahrungen aus Russland und Deutschland*, Heinrich-Böll-Stiftung, Cologne, 1993, pp. 163, 174.

10. *Entwerter – Oder*, ed. Uwe Warnke, Berlin 55 (1993).

11. <http://141.30.171.13/tud/templates/index.html>

12. *UNivers*, ed. Guilermo Deisler, Halle, 1988–1990.

13. *Common sense: Almanach für Kunst & Literatur*, ed. Jörg Kowalski, Ulrich Tarlatt, Halle/Bernburg, 1989.

14. *Vagon* [Oleg Dergachev, Annette Groschopp, Beate Kamecke, Mikhail Karasik, Julia Kisina, Christian Riebe, Ulrich Tarlatt, Leonid Tishkov], Edition Augenweide, Halle/Bernburg, [1995], 52 leaves, numerous ill., partly in colour, text in German and in Russian.

15. Mikhail Karasik, *Daniil Kharms: Incidents III / Lithographs by M. Karasik*, Kharmsizdat, St Petersburg, 1994, 1 folded leaf, ill. in Russian, Cyrillic alphabet.

16. *Kharmsizdat Presents: Russian DADA, Oberiu BOX, Literary Constructivism, The Leningrad Literary Underground* [exhibition catalogue, exhibition and catalogue concept by Mikhail Karasik, articles by Pavel Gerasimenko et al.], State Russian Museum, St Petersburg, 2003, 79 pages, numerous ill., in Russian and in English; partly Cyrillic alphabet, ISBN 5-7452-0088-X.

17. *The Book Garden: Contemporary Russian Artists' Books* [John Rylands University Library, Manchester, 17 March to 27 May 1995, Stormont Rooms, Rye, 3 February to 10 March 1996], Off-Centre Gallery, Bristol, 1995, 72 pages, numerous ill., ISBN 0-9523828-1-4.

18. Daniil Kharms died in 1942 in a prison hospital following his arrest (ed.).

19. *OBERIU Box* [idea and foreword by Mikhail Karasik], Kharmsizdat, St Petersburg, 2002, 8 artist's books in a box, in Russian, Cyrillic alphabet, contents: D. Kharms' *The Fate of the Professor's Wife*; I. Bakhterev's *I Asked the Time*; N. Oleinikov's *A Short Declaration of Love*; N. Zabolotsky's *Poems*; K. Vaginov's *Poems from The Goat's Song*; L. Lipavsky's *Talk*; A. Vvedensky's *Elegy*; appendix: *Oberiu Interrogation Record*; in a textile cover with the address: *Liudi* [People].

20. *Literary Constructivism* [idea and design by Mikhail Karasik, foreword by Boris Khaimsky], Kharmsizdat, St Petersburg, 2003, 7 artist's books in a box, in Russian, Cyrillic alphabet, contents: V. Lugovskoi's *Four Poems*; A. Chicherin, E.-K. Selvinsky, K. Zelinsky's *We Know*; A. Chicherin, *Knstruemas*; I. Selvinsky's *Yellow Owl Tavern*; I. Selvinsky's *Hook*; V. Inber, *The Centipedes*; S. Kirsanov's *Light Spartaciada*.

21. *Russian Dada* [idea and design by Mikhail Karasik; foreword by Pavel Gerasimenko], Kharmsizdat, St Petersburg, 2003, 8 artist's books in a box, in Russian, Cyrillic alphabet, contents: *Canine Box or The Labours of the Creative Bureau of Nothingists*; R. Rok's *Farmazons*; M. Zenkevich's *Ploughed Field of Tanks*; O. Tiesenhausen's *Declaration of Form – Librism*; Khabias-Komarova's *Versettes*; T. Churilin's *Let Us Enter It*; A. Tufanov's *Spring*; I. Terentiev's *A Graphic Manual*.

22. Ken Campbell and David King, *Ten Years of Uzbekistan: A Commemoration*, London, 1994, 30 leaves, mainly ill. (in colour).

Михаил Карасик

Русская книга художника в зарубежных частных собраниях

Собирают ли *книгу художника* в России? С таким вопросом ко мне нередко обращаются коллекционеры на книжных и арт-салонах. Собирают ли русскую книгу у себя дома, как собирают ее на Западе? Ответ лаконичный и грустный – нет! Возможно, отсутствие интереса к настоящему материалу кроется в экономических причинах, хотя не только. На заре становления этого жанра в России, в конце 1980-х – начале 90-х годов, пока *книга художника* не стала по стоимости конкурировать с престижными библиофильскими изданиями, и, прежде всего, с книгами авангарда, традиции которого она в той или иной степени наследовала, собиратели приобретали такие экспериментальные малотиражные издания. Когда возник жесткий выбор между футуристическими изданиями и современными, вопрос был решен в пользу традиционного материала. Традиционность в подходе российского собирательства играет решающую роль. Новые поколения коллекционеров не отличаются самостоятельностью или оригинальностью. В Англии, Германии, Голландии, США русскую *книгу художника* собирают как государственные, так и частные коллекционеры, известны и специальные собрания такой книги.

Мой небольшой материал посвящен двум важным частным собраниям русской *книги художника*: Райнхарда Грюнера из Фюрстенфельдбрука (Германия) и Альберта Лемменса и Сержа-Алеша Стоммелса из Неймегена (Нидерланды). Два обстоятельства – многолетняя дружба с собирателями и наличие моих собственных книг в этих коллекциях – сковывают мое перо, но и обязывают его ко многому. Тем не менее, я уступаю свое место подопечного, исследуемого, и меняюсь на короткое время местами с собирателями и исследователями, ведь Р. Грюнер и А. Лемменс и С. А. Стоммелс не только коллекционеры, но и организаторы выставок, авторы многочисленных статей о русском искусстве. Роман «собиратель – художник» апеллирует к другому роману – «художник и модель», еврейновскому венку «Оригинал о портретистах». Кому, как не портретируемому, наблюдать за портретистом. В этих столь разных коллекциях много общего: это и время их становления – начало 1990-х (речь идет о русской *книге художника*), близкий список авторов и активная собирательская позиция – каталоги, выставки, статьи. Увлечение Грюнера *книгой художника* началось с гэдээровской книги, во многом близкой нашей андеграундной, а Лемменс и Стоммелс собирали книги русского авангарда, живопись и графику.

Собрание русской *книги художника* Р. Грюнера¹ вполне может соперничать с серьезными государственными коллекциями, такими как Российская государственная библиотека (Москва) и Российская национальная библиотека (Санкт-Петербург). В собрании нет строгой систематизации, так как при решении приобрести новую книгу Грюнер ориентируется исключительно на свою интуицию и вкус (единственный критерий – тексты должны быть современных авторов), но тем не менее в нем представлены в той или иной степени все художники, работающие сегодня в этом виде искусства в России. Стратегия его коллекционирования строится на оригинальности изданий и материалов, из которых они выполнены, этим объясняется столь обширный раздел *книжного объекта*. Здесь и огромные ящики-чемоданы с механическим содержимым, наподобие настольного домашнего театрала, москвича С. Якунина; и ботинки с зонтиком, испещренные текстами рассказов Д. Хармса, работы петербуржца В. Ремишевского; и свитки в деревянных саркофагах М. Спивак; и boxes-фильмотеки М. Ле Женья из Саратова. Феномен собирательства русской книги для Грюнера, как, возможно, и для большинства западных коллекционеров, кроется в зачарованности неведомым языком, в ее априори мощной авангардной традиции, в ее непохожести, грубости и брутальности. С особым вниманием на протяжении многих лет Грюнер следит за творчеством питерского поэта Б. Констриктора, работающего в жанре уникальной книги, по своему темпераменту и рисованию близкой гэдээровской экспрессивной книге, и московского театрального художника С. Якунина. Наше знакомство

¹ <http://www.buchkunst.info>

состоялось осенью 1993 года, в то время Грюнер был увлечен подготовкой совместного проекта – сборника «Вагон», в котором приняли участие четыре немецких, два украинских и два русских художника. Он был инициатором и координатором издания, автором вступительной статьи². В этом альбоме ему удалось соединить две разные культуры и два своих главных увлечения – гэдээровскую книгу и постсоветскую. В мае того же года Грюнер впервые познакомился с моими книгами в Майнце на моей персональной выставке в Музее Гутенберга, а его осенняя поездка в Петербург, встречи с художниками, возможно, стали одним из мотивов коллекционирования русской книги художника³.

В небольшой квартире собирателя книжный образ, как и сами книги, царят повсюду, и, кажется, выживают самого владельца: лабиринты книжных шкафов, кресло сделанное из учебников, приобретенное на выставке студенческих работ «Мебель из книг», ящики-боксы разных размеров и цветов, книги с крыльями и прочее, и прочее. Книжное собрание Грюнера обширно: классические библиофильские издания, альбомы и монографии по книге художника, немецкая и русская *книга художника*. Такой состав изданий не только показывает историю собирательства, но и изменение вкусов владельца: переход от книги к искусству, чем, собственно, и является *книга художника*. Грюнер, возможно, самый оригинальный библиофил Германии, так как во всех собирательских справочниках указывается русская специфика его коллекции.

Результатом многолетнего собирательства для Грюнера стали две значительные выставки с каталогами: первая «Русская и украинская книга художника» была подготовлена при участии IFA института, и показана в выставочных залах IFA в Берлине и Бонне в 1996 году, вторая «Книга художника. Собрание Райнхарда Грюнера» – в городе, где живет собиратель, в 2004 году. На осень 2005 намечено продолжение этой выставки в Доме Книги в Лейпциге⁴.

Мои постоянные встречи с Грюнером у него дома или на ежегодной Франкфуртской книжной ярмарке всегда сопровождаются разговорами и спорами о необычности русской *книги художника*, точнее, о желании западного зрителя видеть ее таковой. Но каждая книга соответствует поискам автора в настоящий момент, его формальным технологическим открытиям, работе с материалом, на нее влияет огромный опыт, который накопился в XX веке. Так ли плохо, что она стала репрезентативной, использует не только русскую литературу, печатается на хорошей бумаге, а не на традиционно оберточной или обоях,

² Reinhard Grüner. Das Künstlerbuchprojekt *Waggon*. Gedanken zur Genese eines Buches // *Waggon*: Oleg Dergatchov, Annette Groschopp, Beate Kamecke, Michail Karasik, Julia Kissina, Christian Riebe, Ulrich Tarlatt, Leonid Tishkov. – Halle/Bernburg : Edition Augenweide, [1995] = Райнхард Грюнер. Проект художников – Книга *Вагон*. Размышления о генезисе книги // *Вагон*: Олег Дергачев, Анетте Грошопп, Беате Камеке, Михаил Карасик, Юлия Кисина, Кристьян Риббе, Ульрих Тарлатт, Леонид Тишков. – Халле/Бернбург : Издательство Аугенвайде, [1995].

³ Reinhard Grüner. Alice im Wunderland trifft Captain Spock. Annäherungen an moderne russische und ukrainische Künstlerbücher // *Russische und ukrainische Künstlerbücher. Katalog zur Ausstellung in den ifa-Galerien Berlin und Bonn*. Berlin, Institut für Auslandsbeziehungen, 1996.

Reinhard Grüner. Am Ende des Regenbogens. Gedanken zur Person und zum Werk des russischen Künstlers Michail Karasik // *Michail Karasik. Ein Buch für sich selbst. Ausstellungskatalog*. München, 2000

Reinhard Grüner. “Das Paradies habe ich mir immer als eine Art Bibliothek vorgestellt” (Jorge Luis Borges). Anmerkungen eines Sammlers // *KünstlerBücher. Die Sammlung Reinhard Grüner. Katalog zur Ausstellung im Stadtmuseum Fürstenfeldbruck im Kloster Fürstenfeld*. Fürstenfeldbruck, 2004.

Reinhard Grüner. Die Dinosaurier sterben aus! Annäherungen an das moderne russische Künstlerbuch // *Geschichte in Landschaften. Ausstellungskatalog*. Neues Kunsthaus Ahrenshoop, 2004 – Deutsch-Russisches Haus Kaliningrad / Königsberg, 2005. Ahrenshoop: Edition Hohes Ufer Ahrenshoop, 2004. = Райнхард Грюнер. Динозавры вымирают! Знакомство с современной русской книгой художника // *История в ландшафтах. Каталог выставки*. Галерея Нойес Кунстхаус Аренсхооп, 2004 – Немецко-Русский Дом в Калининграде / Кенигсберге, 2005. Аренсхооп: Издательство Хоес Уфер Аренсхооп, 2004.

⁴ *Russische und Ukrainische Künstlerbücher. Die Sammlung Reinhard Grüner*. ifa-Galerie, Berlin (09.08. – 08.09.1996) – Bonn (06.11. – 14.12.1996).

KünstlerBücher. Die Sammlung Reinhard Grüner. Stadtmuseum Fürstenfeldbruck im Kloster Fürstenfeld, Fürstenfeldbruck (30.04. – 24.10.2004).

KünstlerBücher. Die Sammlung Reinhard Grüner. Haus des Buches, Leipzig (01.11. – 25.11.2005).

перестала быть эпатажной в наше конформистское, всеядное время? На эти вопросы лишь частично ответят жесткая конкуренция арт-рынка, малочисленность собирателей, строгий отбор музейных кураторов. Русская книга традиционно создается «по велению сердца» и вопреки обстоятельствам, она больше не отгорожена от внешнего мира железной стеной и свободна, как сама человеческая мысль. С другой стороны общие тенденции достаточно жестко регламентируют стратегию каждого коллекционера. В последние два-три года в Германии *книга художника* стала уступать свое лидирующее положение в малотиражной продукции современным библиофильским изданиям. Порой очень сложно очертить границы жанра, так как и *книга художника* может использовать классические или популярные тексты, создаваться из хороших материалов. Однако ее суть остается неизменной – это главенство художника, это больше произведение искусства, графики, чем дорогая иллюстрированная книга, это эксперимент, а главное, традиции *книги художника* восходят совсем к иной культуре, чем традиции библиофильской книги. В Европе в 1930-е годы существовали десятки частных издательств и кружков любителей библиофильской книги, имеющих замкнутый, клубный характер (книги для адвокатов, врачей, кулинаров и пр.), которые выпускали весьма качественную продукцию, но малоинтересную по своим художественным достоинствам, не способную конкурировать с изданиями А. Воллара, Ильезда, А. Скира, Териада. Книга для нуворишей существовала всегда, есть она сегодня и в России. Трудно упрекать библиофила в тяге к лимитированным тиражам, дорогому переплету, традиционному формату, который соотносится с высотой книжной полки, к иллюстрациям, напечатанным в авторских техниках, но, увы, сегодня к *книге художника* все чаще причисляются стандартные библиофильские издания, которые производятся многочисленными частными издательствами Германии, Франции, Англии, США. Это опасная тенденция – обслуживание библиофильских интересов: красивая малотиражная книга, адресованная людям, способным купить дорогое и необычное издание, провоцирует художника делать такие книги специально. Вопрос в выборе автора и литературы: Новалис, Ф. Кафка, Дж. Джойс, И. В. Гете или В. Набоков. Камнем преткновения в отношениях художника и собирателя является нежелание последнего видеть *книгу художника* самоценным произведением искусства, ведь просто иллюстрированная книга стоит дешевле. Кажется, что работа художника в книге носит традиционно декоративный характер: он ее украшает, рисует картинку, придумывает переплет. Искусство само по себе, не в качестве оформления, иллюстрирования, шрифта, отпугивает библиофила.

Собиратели из Неймегена Лемменс и Стоммелс – магические персонажи для питерских художников. Они появляются у нас раз в году по осени и скупают в галерее «Борей» всю самодельную книгу. В Питере они известны под кодовым именем «Голландцы». Серж Стоммелс имеет не только профессиональное чутье (по образованию он искусствовед), но и прекрасно владеет русским языком, давно интересуется русским авангардом. Искусствоведение стало вторым образованием и для врача Альберта Лемменса. Они неоднократно участвовали в научных конференциях по русскому авангарду в Санкт-Петербурге и Пскове, имеют значительную коллекцию. Важную часть собрания составляют книги, графика и живопись Бориса Григорьева. Григорьев не единственный автор в их домашнем архиве художников и писателей русской эмиграции⁵: М. Ларионов, Н. Гончарова, В. Масютин, А. Яковлев и др., здесь и автографы, и фотографии, и редкие издания. Собиратели обладают достаточно полной подборкой книг издательства «Петрополис»⁶ (точное количество вышедших книг по сей день не установлено) и серией авторских и издательских брошюр А. Крученых 1920-х годов. Не берусь судить, что подвигло Лемменса

⁵ С. А. Стоммельс. А. Лемменс. Владимир Белкин, Николай Бурлюк, Ростислав Лукин, Борис Мещерский, Владимир Сунгуров, Владимир Третчиков, Михаил Урванцев // О. Лейкинд. К. Махров. Д. Северюхин. Художники русского зарубежья 1917 – 1939. Биографический словарь. Санкт-Петербург, 1999.

К. Махров. С.-А. Стоммельс. А. Лемменс. Выставки художников русского зарубежья 1920-1946. См.: там же.

⁶ С. А. Стоммельс. А. Лемменс. «Петрополис» – русское издательство в Берлине. Издательство «Петрополис». Каталог изданий в собрании Альберта Лемменса и Сержа Стоммельса // Оттиск. Ежегодный альманах печатной графики. Санкт-Петербург, 2003.

и Стоммелса расширить рамки собирательства от «Садка судей», «Игры в аду» «Молока кобылиц», «Расеи», но этот шаг к новым книгам они сделали в начале 1990-х. Первые русские книги художника они приобретали у тех же букинистов и галеристов Парижа, Брюсселя, Нью-Йорка, что и редкие старые. Мое знакомство с ними произошло в 1994 году в Париже в галерее Сержа Плантюро – одного из известных дилеров русской авангардной книги, который щедро отдал свой «контакт» постоянным голландским клиентам. В выборе книг для Лемменса и Стоммелса кроме художественной стороны имеет значение текст, что для художника зачастую является формальным поводом, если речь не идет о собственной художественной писанине. Их собирательство, скорее, похоже не на традиционную страсть коллекционеров, а на научную работу: обязательный каталог, атрибуция, библиография, рутинная деятельность музейных сотрудников, в нашем случае – домашнего музея или архива, постоянное участие в аукционах, контакты с галереями, специализирующимися на русском материале в Старом и Новом Свете. Несмотря на научный и методический характер собирание Лемменса и Стоммелса, как любое частное собирательство, подвержено личным вкусам и пристрастиям. Так, значительную часть современного раздела составляют произведения псковского художника Александра Стройло. В моем же случае эта коллекция уникальна: более десяти лет тому назад Лемменс и Стоммелс приняли решение приобретать все мои книги и сегодня, когда большинство (особенно ранних) изданий разошлись по музеям и библиотекам, есть место, где они собраны все без исключения.

Следствием их научной деятельности стала издательская. В 1993 вышла монография о Б. Григорьеве⁷. Они были инициаторами издания рассказов Хармса «№ 10» на русском и голландском языках с иллюстрациями А. Стройло⁸. Собиратели подготовили и опубликовали каталог выставки «Русские сказки. Русское книжное искусство и графика начала XX века из коллекции А. Лемменса и С. А. Стоммелса»⁹ (Museum Het Valkhof, Неймеген, 10.04. – 29.08.2004). Выставка состояла из нескольких частей – дореволюционные издания, советский период с 1918 по 1935, эмигрантские издания. Российская история сегодня представляется как ряд мифологем, этим и определено название «сказки»: добрые сказки – дореволюционные; героические сказки – послеоктябрьские; жестокие сказки – сталинское время. Для отечественного читателя и историков искусства настоящим открытием может стать публикация иллюстраций к детским книжкам 1930-х годов и статья одного из старейших художников русской эмиграции Элизабет Ивановской (р. 1910). На октябрь 2005 Лемменс и Стоммелс запланировали новую выставку из своего собрания «Русское книжное искусство 1904 – 2005» (Bibliotheca Wittockiana, Брюссель)¹⁰ и публикацию каталога. Выставка состоится в рамках международного фестиваля *Europalia*, где Россия в этом году почетный гость. На этот раз наряду с ретроспективной частью будет показан большой раздел современной *книги художника*: О. Дергачев, М. Карасик, П. Перевезенцев, М. Спивак, А. Стройло, Л. Тишков, М. Шемякин и др.

Отношения собирателя и художника не просты, даже если они друзья. Наилучший вариант таких отношений мы видим на известном рисунке Брейгеля «Художник и Собиратель». Кто лучше понимает в искусстве: сам ли глупец художник, или прирожденный коллекционер, для которого страсть переходит в азарт? Какие чувства мы, художники, испытываем к собирателям – любовь, уважение, почтение, страх или надменность, безразличие? Я позволил себе быть откровенным, так как посвятил эти строки своим друзьям, сегодня поменявшись с ними ролями, и так как, возможно, собирательство сыграло

⁷ S. A. Stommels. Boris Dmitrevich Grigoriev. A biography. Nijmegen, 1993.

⁸ Daniil Charms. 10. Illustraties van Aleksandr Strojlo. / S. A. Stommels (samenstelling en redactie). Nijmegen, 1998. = Даниил Хармс. 10. Иллюстрации Александра Стройло. / Сост. и ред. С. А. Стоммелс. Неймеген, 1998
A. Lemmens, S. A. Stommels. Knizhki: artists-books by Alexander Strojlo. exhibition jan van der donk – rare books, inc. New York, November 1999. Nijmegen: LS, 1999.

⁹ A. Lemmens, S. A. Stommels. Een Russisch sprookje. Russische Boekkunst en Grafiek uit het begin van de 20^e eeuw. Voorbeelden uit de LS collectie, Nijmegen. Exhibition in the Museum Het Valkhof in Nijmegen. Nijmegen: LS, 2004.

¹⁰ Russische boekkunst 1904 – 2005 [Russian Book-Art 1904 – 2005]. Bibliotheca Wittockiana, Brussel (15.10.2005 – 12.02. 2006) в рамках фестиваля *Europalia*: Russia 2005.

свою роль в моей судьбе. Еще в школьные годы я попал в собирательскую среду, а с начала 1970-х был дружен со многими ленинградскими и московскими коллекционерами, в чьих домах учился искусству, ведь только там и можно было прикоснуться к рисункам Н. Гончаровой, А. Тышлера, М. Соколова, увидеть литографированные издания футуристов. Собирательство Грюнера и Лемменса и Стоммельса уникально по своей сути, оно зиждется на бескорыстной любви, оно не является заурядным и интеллигентным инвестированием денег в искусство, оно интуитивно для одного и профессионально для другого, оно стало и собственным творчеством, и эстетической потребностью, и значительной частью жизни.

Примечания

(1) <http://www.buchkunst.info>

(2) Reinhard Grüner. Das Künstlerbuchprojekt *Waggon*. Gedanken zur Genese eines Buches // *Waggon*: Oleg Dergatchov, Annette Groschopp, Beate Kamecke, Michail Karasik, Julia Kissina, Christian Riebe, Ulrich Tarlatt, Leonid Tishkov. – Halle/Bernburg : Edition Augenweide, [1995] = Райнхард Грюнер. Проект художников – Книга *Вагон*. Размышления о генезисе книги // *Вагон*: Олег Дергачев, Анетте Грошопп, Беате Камеке, Михаил Карасик, Юлия Кисина, Кристьян Риебе, Ульрих Тарлатт, Леонид Тишков. – Халле/Бернбург : Издательство Аугенвайде, [1995].

(3) Reinhard Grüner. Grenzüberschreitungen. Bemerkungen zu der Ausstellung moderner russischer Künstlerbücher // Begleittext zur Ausstellung *Bücher als Narkotikum*. Künstlerbücher und Buchobjekte von Julia Kissina, Michail Karasik, Sergej Jakunin und Vladimir Suliagin. Hamburg: Bartkowiaks *forum book art*, 1994.

Reinhard Grüner. Alice im Wunderland trifft Captain Spock. Annäherungen an moderne russische und ukrainische Künstlerbücher // Russische und ukrainische Künstlerbücher. Katalog zur Ausstellung in den ifa-Galerien Berlin und Bonn. Berlin: Institut für Auslandsbeziehungen, 1996.

Reinhard Grüner. Am Ende des Regenbogens. Gedanken zur Person und zum Werk des russischen Künstlers Michail Karasik // Michail Karasik. Ein Buch für sich selbst. Ausstellungskatalog. München, 2000

Reinhard Grüner. “Das Paradies habe ich mir immer als eine Art Bibliothek vorgestellt” (Jorge Luis Borges). Anmerkungen eines Sammlers // *KünstlerBücher*. Die Sammlung Reinhard Grüner. Katalog zur Ausstellung im Stadtmuseum Fürstenfeldbruck im Kloster Fürstenfeld. Fürstenfeldbruck, 2004.

Reinhard Grüner. Die Dinosaurier sterben aus! Annäherungen an das moderne russische Künstlerbuch // *Geschichte in Landschaften*. Ausstellungskatalog. Neues Kunsthaus Ahrenshoop, 2004 – Deutsch-Russisches Haus Kaliningrad / Königsberg, 2005. Ahrenshoop: Edition Hohes Ufer Ahrenshoop, 2004. = Райнхард Грюнер. Динозавры вымирают! Знакомство с современной русской книгой художника // *История в ландшафтах*. Каталог выставки. Галерея Нойес Кунстхаус Аренсхооп, 2004 – Немецко-Русский Дом в Калининграде / Кенигсберге, 2005. Аренсхооп: Издательство Хоес Уфер Аренсхооп, 2004.

(4) Russische und Ukrainische Künstlerbücher. Die Sammlung Reinhard Grüner. ifa-Galerie, Berlin (09.08. – 08.09.1996) – Bonn (06.11. – 14.12.1996).

KünstlerBücher. Die Sammlung Reinhard Grüner. Stadtmuseum Fürstenfeldbruck im Kloster Fürstenfeld, Fürstenfeldbruck (30.04. – 24.10.2004).

KünstlerBücher. Die Sammlung Reinhard Grüner. Haus des Buches, Leipzig (01.11. – 25.11.2005).

(5) С. А. Стоммельс. А. Лемменс. Владимир Белкин, Николай Бурлюк, Ростислав Лукин, Борис Мещерский, Владимир Сунгуров, Владимир Третчиков, Михаил Урванцев // О. Лейкинд. К. Махров. Д. Северюхин. Художники русского зарубежья 1917 – 1939. Биографический словарь. Санкт-Петербург, 1999.

К. Махров. С.-А. Стоммельс. А. Лемменс. Выставки художников русского зарубежья. 1920–1946. См.: там же.

(6) С. А. Стоммельс. А. Лемменс. «Петрополис» – русское издательство в Берлине. Издательство «Петрополис». Каталог изданий в собрании Альберта Лемменса и Сержа Стоммельса // Оттиск. Ежегодный альманах печатной графики. Санкт-Петербург, 2003 = S. A. Stommels. A. Lemmens. “Petropolis”, A Russian publisher in Berlin. Каталог изданий в собрании Альберта Лемменса и Сержа Стоммельса // Ot'tisk / Imprint. Annual Almanac of Printed Graphic Art. St Petersburg, 2003.

(7) S. A. Stommels. Boris Dmitrevich Grigoriev. A biography. Nijmegen, 1993.

(8) Daniil Charms. 10. Illustraties van Aleksandr Strojlo. / S. A. Stommels (samenstelling en redactie). Nijmegen, 1998. = Даниил Хармс. 10. Иллюстрации Александра Стройло. / Сост. И ред. С. А. Стоммелс. Неймеген, 1998

A. Lemmens, S. A. Stommels. Knizhki: artists-books by Alexander Strojlo. exhibition jan van der donk – rare books, inc. New York, November 1999. Nijmegen: LS, 1999.

(9) A. Lemmens, S. A. Stommels. Een Russisch sprookje. Russische Boekkunst en Grafiek uit het begin van de 20^e eeuw. Exhibition catalogue. Museum Het Valkhof, Nijmegen. Nijmegen: LS, 2004.

(10) Russische boekkunst 1904 – 2005 [Russian Book-Art 1904 – 2005]. Bibliotheca Wittockiana, Brussel (15.10.2005 – 12.02. 2006) в рамках фестиваля Europalia: Russia 2005.

Mikhail Karasik

Russian Artist's Books in Foreign Private Collections

Is the artist's book collected in Russia? This is a question I am often asked by collectors at book fairs and art salons. Is the Russian artist's book collected in Russia in the same way as it is collected in the West? The answer to this question is short and simple – sadly, no. The lack of interest in artist's books may be linked to financial reasons, though this is not the only factor. When this particular form of art first appeared in Russia in the late 1980s and early 1990s, collectors eagerly acquired these experimental, limited-edition publications -- until artist's books began to cost as much as prestigious bibliographic publications or the books of the avant-garde, whose traditions it, to a certain extent, continued. When modern publications began to compete with the Futurist works of the early twentieth century, the customer chose the latter. Such traditional thinking plays a decisive role in collecting activities and the new generation of Russian collectors is not distinguished for its independence or originality. In Britain, Germany, Holland and the United States, Russian artist's books are acquired by public institutions and private collectors alike. There are even special collections of Russian artist's books.

The subject of this short essay is two major private collections of Russian artist's books in the West -- the collection of Reinhard Grüner from Fürstfeldbruck in Germany and the collection of Albert Lemmens and Serge-Aljosja Stommels from Nijmegen in Holland. Two circumstances -- long years of friendship with the collectors and the presence of my own books in their collections -- both shackles and obliges my pen. Today, I change places with the collectors, who are more used to regarding *me* as their object of interest and research (Grüner, Lemmens and Stommels are not only collectors; they also curate exhibitions and write articles on Russian art). The relationship between the collector and the artist is something like the relationship between the artist and his model, addressed in Nikolai Yevreinov's *The Subject on the Portraitists* (1922) – who else but the sitter is better placed to observe the portraitist?

There are many common features about these two different collections -- the time of their creation (early 1990s), the list of names and the policy of active academic research (catalogues, exhibitions and articles). Reinhard Grüner's interest in artist's books began with East German publications, which were similar to our own underground literature. Albert Lemmens and Serge-Aljosja Stommels collected Russian avant-garde books, painting and graphic art.

Reinhard Grüner's collection [1] ranks alongside such major national collections as the Russian State Library in Moscow and the Russian National Library in St Petersburg. There is no strict systematic approach; Grüner is guided solely by his intuition and personal tastes (the only criterion

is that the texts are by modern authors). The collection nevertheless embraces, to varying extents, all book artists working today in Russia.

Reinhard Grüner's strategy is based on the original natures of the publications and the materials from which they are made. This explains the extensive section of book-objects, including enormous suitcases with mechanical contents like a miniature domestic theatre by Sergei Yakunin from Moscow; the boots and umbrella speckled with Daniil Kharms' stories by Victor Remishevsky from St Petersburg; scrolls in wooden sarcophagi by Maria Spivak; the film-library boxes of Mikhail Lejeune from Saratov.

Like the majority of Western collectors, Grüner is drawn to the mysterious charm of the Cyrillic alphabet, the avant-garde tradition and the unique, crude and brutal nature of Russian books. Over a number of years, the German collector has closely followed the oeuvre Boris Konstriktor (a poet from St Petersburg who creates unique books similar in temperament and drawing to the expressive East German works) and the book objects of Sergei Yakunin (a theatrical artist from Moscow).

Grüner and I first met in St Petersburg in autumn 1993, when he invited me to contribute to a joint project -- the *Wagon* compendium -- bringing together four German, two Ukrainian and two Russian artists. The collector initiated and coordinated this publication and wrote the introductory article. [2] The album united two different cultures and two of Grüner's main interests -- East German and post-Soviet books. The collector made his first acquaintance with my books at my one-man show at Das Gutenberg-Museum in Mainz in May 1993. His trip to St Petersburg in 1993, when he met local artists, possibly became one of the reasons for his professional interest in Russian artist's books. [3]

The image of the book reigns supreme in Reinhard Grüner's small apartment. There are books everywhere. Stacks of bookcases, an armchair made of textbooks acquired at the *Furniture Made of Books* exhibition of student works, boxes of different sizes and colours, winged books -- they often seem on the verge of supplanting the owner himself.

Besides German and Russian artist's books, Grüner's extensive collection also includes classical bibliophile editions, albums and monographs on the artist's book. The composition of the collection offers a fascinating insight into its history and the owner's changing tastes, reflecting the essence of the artist's book the transition from book to art. Reference manuals highlight the Russian specifics of Grüner's collection, making him one of the most original bibliophiles in Germany.

Reinhard Grüner displayed the fruits of many years of collecting at two major exhibitions accompanied by catalogues. *Russian and Ukrainian Artist's Books* was held in collaboration with the Institut für Auslandsbeziehungen at its galleries in Berlin and Bonn in 1996. *Artist's Books: The Reinhard Grüner Collection* opened in the collector's hometown of Fürstfeldbruck in 2004, continuing at the House of the Book in Leipzig in autumn 2005. [4]

During our frequent meetings in Fürstfeldbruck or at the Frankfurt Book Fair, Grüner and I always discuss the unique nature of the Russian artist's book or, rather, the desire of the Western viewer to see it that way. Each creation nevertheless corresponds to the artist's quests, formal technological discoveries and work with the material at that moment in time. The Russian artist's book is influenced by the vast experience accumulated throughout the twentieth century. Over the decades, it has undergone remarkable changes. It is no longer based solely on Russian literature, has abandoned the traditional wrapping paper and wallpaper for high-quality paper and has forsaken deliberate attempts to shock and outrage for an omnivorous nonconformism.

Part of the reason for these changes lies in the competitive art market, the small number of collectors and the rigid professional approaches of museum curators. Russian books are traditionally governed by the heart and created contrary to circumstances. No longer hidden away from the rest of the world behind the Iron Curtain, they are now as free as the human thought. On the other hand, certain tendencies dictate the strategy of each collector. Over the past two or three years, the artist's book has begun to concede its position as the leading form of limited-edition produce in Germany to modern bibliophile publications. It is sometimes difficult to draw the exact borders of the genre, as artist's books can also employ classical and popular texts or be made from

high-quality materials. Yet the essence of the work remains the same -- the supremacy of the artist. It is more than an expensive illustrated book; it is a work of art. The traditions of the artist's book date back to a culture far removed from the traditions of the bibliophile book. There were dozens of private publishing houses and circles of lovers of books for lawyers, doctors or gourmets in Europe in the 1930s, producing high-quality produce of little artistic interest, incapable of competing with the publications of Ambroise Vollard, Iliazd, Editions d'Art d'Albert Skira and Tériade.

Books have always existed for the nouveau riche and still exist to this day in Russia. One cannot blame the lover of bibliophiles for limited editions, expensive bindings, traditional formats corresponding to the height of their bookshelves and original illustrations. Today, however, the bibliophile editions produced by numerous private publishing houses in Germany, France, Britain and the United States are increasingly classified as artist's books. Pandering to the interests of bibliophiles, this is a dangerous tendency. Handsome limited-edition books, aimed at those who can afford expensive and unusual publications, encourage artists to concentrate on creating such books. The only question is the choice of author or literature – Novalis, Franz Kafka, James Joyce, Johann Wilhelm von Goethe or Vladimir Nabokov.

One particular stone of contention in the relationship between the artist and the collector is the unwillingness of the latter to regard the artist's book as an independent work of art ("illustrated books" cost less). The work of book artists is traditionally decorative – drawing the pictures and inventing the binding. Art as such – outside the general layout, illustrations and typefaces -- frightens the bibliophile.

Albert Lemmens and Serge-Aljosja Stommels from Holland are two legendary names for the book artists of St Petersburg. They visit the city once a year, every autumn, when they buy up all the handmade books at the Borei Gallery. Locally, they are known simply as "the Dutchmen". Serge-Aljosja Stommels is not only a professional art historian with great taste; he also speaks excellent Russian and is an expert on the Russian avant-garde. A medical doctor by profession, Albert Lemmens has also studied the history of art. The two men frequently attend academic conferences on the Russian avant-garde in St Petersburg and Pskov.

An important part of their extensive collection consists of the books, graphic art and painting of Boris Grigoriev. Other famous names in their domestic archive of Russian émigré artists and writers are Mikhail Larionov, Natalia Goncharova, Vasily Masyutin and Alexander Yakovlev. [5] Stommels and Lemmens own autographs, photographs and rare books, including a comprehensive selection of works published by Petropolis (the exact number of books released by the Berlin-based publishers is still unknown) [6] and a series of Alexei Kruchenykh's published and handmade brochures from the 1920s.

In the early 1990s, Albert Lemmens and Serge-Aljosja Stommels broadened the scope of their collecting activities, moving away from such classics of the avant-garde as *Trap of Judges*, *Game in Hell*, *Milk of Mares* and *Raseya* towards new books. They acquired old and rare Russian artist's books in the second-hand bookshops and galleries of Paris, Brussels and New York. I was introduced to them in Paris in 1994, at the Galerie Serge Plantureux. Serge Plantureux is a leading dealer in Russian avant-garde books who put me in touch with his two Dutch customers.

Besides the artistic aspects, the text is also important for Lemmens and Stommels. For the artist – if he or she is not the author of the narrative -- the text is often merely a formal reason for creating a book. The activities of the two Dutchmen are closer to academic research than traditional collecting. They compile catalogues, make attributions, compose bibliographies, engage in curatorial work, participate in auctions and network with galleries specialising in Russian art in Europe and North America.

Notwithstanding the academic and methodical aspects of their activities, Lemmens and Stommels are – like all private collectors -- guided by their own personal tastes and passions. A large part of their collection of modern works consists of the artist's books of Alexander Stroilo from Pskov. The Dutch collectors own a complete collection of my own works after deciding to acquire all my books over a decade ago. Today, when most of my publications (particularly the

early books) are scattered across different museums and libraries, the Lemmens and Stommels collection is the only place where everything can be found together.

The collectors publish the results of their academic research. In 1993, Stommels released a monograph on Boris Grigoriev. [7] They initiated and published *10* – a collection of tales by Daniil Kharms in Russian and Dutch, illustrated by Alexander Stroilo. [8] The two collectors compiled and published the catalogue of an exhibition – *Russian Fairytales: Russian Book Art and Graphic Art of the Early Twentieth Century from the Collection of Albert Lemmens and Serge-Aljosja Stommels* – held at the Museum Het Valkhof in Nijmegen from 10 April to 29 August 2004. [9] The show consisted of several sections – pre-revolutionary books, the Soviet period (1918–35) and émigré publications. The titles of the fairytales reflected current notions of Russian history – “good” (pre-revolutionary), “heroic” (post-revolutionary) and “cruel” (Stalinist). The publication of illustrations to children’s books from the 1920s and the article on one of the oldest Russian émigré artists – Elisabeth Ivanovsky (born 1910) – provided Russian readers and art historians with important new information.

In October 2005, Lemmens and Stommels plan to hold a new show of works from their collection – *Russian Book Art (1904 – 2005)* at the Bibliotheca Witttockiana in Brussels. [10] Accompanied by a catalogue, the exhibition will be part of the annual international Europalia Festival, where Russia is this year’s guest of honour. Besides a retrospective section, there will be a large show of modern artist’s books by Oleg Dergachev, Mikhail Karasik, Pyotr Perevezentsev, Maria Spivak, Alexander Stroilo, Leonid Tishkov, Mikhail Shemyakin and others.

Even when they are friends, the collector and the artist enjoy a vexed relationship. This is best illustrated in Pieter Brueghel’s famous drawing *The Artist and the Collector*. Who understands more about art – the half-witted artist or the natural collector, whose passion often verges on pure speculation? What do we artists feel towards collectors – love, respect, reverence, trepidation, disdain or indifference? I have allowed myself to be candid, as this essay is dedicated to three friends, with whom I have temporarily exchanged roles. Collecting has played an important role in my own fate. When I was still at school, I found myself in the company of collectors. In the early 1970s, I was friends with many Leningrad and Moscow collectors, whose houses were the only place where I could see and study the drawings of Natalia Goncharova, Alexander Tyshler and Mikhail Sokolov or the lithographed publications of the Russian Futurists.

The collections of Reinhard Grüner, Albert Lemmens and Serge-Aljosja Stommels are based on a genuine love of the material. This is no clever and calculating investment in art, but a combination of intuition and professional interests. It has become their own personal form of creativity, an aesthetic necessity and an important part of their lives.

Notes to the Text

1. <http://www.buchkunst.info>.

2. Reinhard Grüner, “Das Künstlerbuchprojekt *Waggon*. Gedanken zur Genese eines Buches”, *Waggon: Oleg Dergatchov, Annette Groschopp, Beate Kamecke, Michail Karasik, Julia Kissina, Christian Riebe, Ulrich Tarlatt, Leonid Tishkov*, Edition Augenweide, Halle/Bernburg, 1995.

3. Reinhard Grüner, “Alice im Wunderland trifft Captain Spock. Annäherungen an moderne russische und ukrainische Künstlerbücher”, *Russische und ukrainische Künstlerbücher. Katalog zur Ausstellung in den ifa-Galerien Berlin und Bonn*, Institut für Auslandsbeziehungen, Berlin 1996; Reinhard Grüner, “Am Ende des Regenbogens. Gedanken zur Person und zum Werk des russischen Künstlers Michail Karasik”, *Michail Karasik. Ein Buch für sich selbst. Ausstellungskatalog*, Munich, 2000; Reinhard Grüner, “‘Das Paradies habe ich mir immer als eine Art Bibliothek vorgestellt’ (Jorge Luis Borges). Anmerkungen eines Sammlers”, *KünstlerBücher. Die Sammlung Reinhard Grüner. Katalog zur Ausstellung im Stadtmuseum Fürstfeldbruck im Kloster Fürstfeld*, Fürstfeldbruck, 2004; Reinhard Grüner, “Die Dinosaurier sterben aus! Annäherungen an das moderne russische Künstlerbuch”, *Geschichte in Landschaften. Ausstellungskatalog. Neues Kunsthaus Ahrenshoop, 2004 -- Deutsch-Russisches Haus Kaliningrad / Königsberg, 2005*, Edition Hohes Ufer Ahrenshoop, Ahrenshoop, 2004.

4. *Russische und Ukrainische Künstlerbücher. Die Sammlung Reinhard Grüner*, ifa-Galerie, Berlin, 9 August to 8 September 1996/Bonn, 6 November to 14 December 1996; *KünstlerBücher. Die Sammlung Reinhard Grüner. Stadtmuseum Fürstenfeldbruck im Kloster Fürstenfeld*, Fürstenfeldbruck, 30 April to 24 October 2004; *KünstlerBücher. Die Sammlung Reinhard Grüner*, Haus des Buches, Leipzig, 1 to 25 November 2005.

5. S. A. Stommels, A. Lemmens, “Vladimir Belkin; Nikolaj Burljuk; Rostislav Lukin; Boris Meshcherskij; Vladimir Sungurov; Vladimir Tretchikov; Mikhail Urvantsev”, O. Lejkind, K. Makhrov, D. Severjukhin, *Khudozhniki russkogo zarubezh'ya 1917--1939. Biograficheskii slovar'*, St Petersburg, 1999; K. Makhrov, S. A. Stommels, A. Lemmens, “Vystavki khudozhnikov russkogo zarubezh'ya 1920--1946”, *Khudozhniki russkogo zarubezh'ya 1917--1939. Biograficheskii slovar'*, St Petersburg, 1999.

6. S. A. Stommels. A. Lemmens, “‘Petropolis’, A Russian Publisher in Berlin. Catalogue of Publications in the Collection of Albert Lemmens and Serge-Aljosja Stommels”, *Ot'tisk / Imprint. Annual Almanac of Printed Graphic Art*, St Petersburg, 2003.

7. S. A. Stommels, *Boris Dmitrevich Grigoriev. A Biography*, Nijmegen, 1993.

8. *Daniil Charms. 10. Illustraties van Aleksandr Strojlo*, S. A. Stommels (samenstelling en redactie), Nijmegen, 1998; A. Lemmens, S. A. Stommels, *Knizhki: Artists-books by Alexander Strojlo. exhibition jan van der donk -- rare books, inc. New York, November 1999*, LS, Nijmegen, 1999.

9. A. Lemmens, S. A. Stommels, *Een Russisch sprookje. Russische Boekkunst en Grafiek uit het begin van de 20^e eeuw. Voorbeelden uit de LS collectie, Nijmegen. Exhibition in the Museum Het Valkhof in Nijmegen*, LS, Nijmegen, 2004.

10. *Russische boekkunst 1904--2005*, Bibliotheca Witttockiana, Brussels (15 October 2005 to 12 February 2006), Russia 2005, Europalia Festival.

Глеб Ершов «Хармсиздат» в Русском музее

Это была первая и долгожданная выставка книги художника в залах Русского музея. Тем самым она наконец-то дала возможность поразмышлять о специфике этого жанра, как с экспозиционной точки зрения в пространстве живой истории искусства, так и с точки зрения соотносимости (визуальной, стилистической и чисто технической) с изначальным ядром, истоком ее зарождения – футуристической и конструктивистской книгой русского авангарда. Соседство с залами, где представлены М. Ларионов, Н. Гончарова, Д. Бурлюк, К. Малевич, П. Филонов и другие, предлагало уникальный контекст и поле для создания прямых и косвенных аналогий.

Опыт проведения подобных выставок, где главным персонажем является в высшей степени странный объект – книга художника, в России гораздо меньший, чем на Западе, однако имеющий уже свою историю. В небольших музейных и галерейных пространствах, конечно, больше возможностей для эксперимента, и это подтверждал и сам подход к подобного рода экспозициям как к театру книги. Ведь книга – произведение, обращенное непосредственно к одному человеку. Пространство книжного блока, объема – не пустая метафора, но действительно уникальная возможность выстраивания путешествия во времени, где собственно графика не равна сама себе, ибо она разворачивается необъятным фризом целого здания, перетекая с «фасада» во внутренние покои, на лестничные марши и обратно. Эта сложность книги как «объемно-пространственного организма» – часто непреодолимый барьер для ее максимально адекватного экспонирования. Правда, в самой книге художника уже заложена идея ее пространственного развоплощения, развертывания, она как бы идет навстречу зрителю, предлагая себя как скульптура.

Первый, самый простой, способ экспонирования подобных книг – библиотечный, когда они выкладываются в плоские витрины обложками или разворотами страниц, второй – помещение подобных книг в специальный стеклянный футляр, позволяющий максимально раскрыть их пространственно-графическую организацию. Кроме того, сами формы книг – гармошка, раскладушка, свиток, альбом-папка с несшитыми листами – позволяют макетировать сам процесс ее зрительского «поглощения», представить ее как «полу-скульптуру дерева и сна». Наконец, есть самый простой и радикальный способ – тактильный, т.е. предоставить книгу зрителям-читателям для их непосредственного просмотра. Увы, в пространстве большой музейной выставки это, как правило, не представляется возможным. Таким образом, тут есть неразрешимое противоречие, которое требует каждый раз индивидуального нестандартного решения, своего рода компромисса.

На выставке в Русском музее были задействованы все возможные экспозиционные решения для максимально аутентичного диалога со зрителем. Задача отчасти облегчалась еще и тем, что в экспозиции не было случайных вещей. Был представлен единый проект, режиссура которого уже предполагала своего рода антологию подобного рода объектов с точки зрения их пространственно-типологической организации, парада техник и приемов. Отдельные книги, например книги-гармошки В. Герасименко и Е. Стрелкова были выставлены как объекты; другие, несброшюрованные, экспонировались в качестве листового материала на стенах; в отдельных колпаках из оргстекла помещались сами блоки-коробки. Кроме того, исходя из пространственного ритма всей экспозиции, была сделана своего рода ковровая экспозиция – большая вертикаль, где были сколлажированы разные книги, что создавало в целом внушительную картину.

Может быть, в этом пространственном решении и было достигнуто необходимое стилистическое единство коллективного ансамбля всех участников проекта. У зрителя была возможность просмотреть все книги целиком на большом экране плазменного монитора, где они неспешно листались с четкой вслух текста, в них содержащегося. Помещенный в конце выставки, он как бы подводил итог просмотренному, соединяя реальное пространство выставочной анфилады, превращенной в одну большую книгу. Получилась очень музейная экспозиция, в сжатом виде представляющая историю книги художника и говорящая о том,

что в этом жанре даже самые смелые эксперименты и новации, уже вроде бы ставшие классикой, способны вызывать недоумение и удивление.

Издательский проект М. Карасика «Хармсиздат» существует уже пятнадцать лет. Несмотря на сугубо частную инициативу, сделанного за эти годы с лихвой хватило бы и на хорошее современное издательство. Однако следует признать, что это не издательство, конечно, в традиционном виде, но художественный проект, в рамках которого состоялось немало событий, ставших уже историей петербургского искусства 1990-х годов.

Слово Д. Хармса в ленинградской культуре конца 1980-х – начала 1990-х обладало поистине магической притягательностью. Выражаясь современным языком, это было «культовое» слово, а сам Хармс для Ленинграда-Петербурга – мифологическая фигура, «идол истоков», тайный вдохновитель художников и поэтов. Хармс стал своего рода долгосрочным проектом петербургского искусства, центром притяжения и точкой отсчета для многих художественных начинаний, экстравагантных жестов и поступков, по крайней мере, последних пятнадцати-двадцати лет. Более того, Хармс даже во многом заслонил другое «культовое» понятие – ОБЭРИУ. Повторяю, это, конечно, феномен, с которым нельзя не считаться. Ибо есть еще фигуры К. Вагинова и А. Введенского, Н. Олейникова и Н. Заболоцкого. Успех этого проекта связан с несколькими вещами.

Во-первых, юмор, который у Хармса часто воспринимается как анекдотичный (хотя это, прежде всего, юмор высокого абсурда, не лишенный злости и холодного блеска); во-вторых – артистизм, присущий ленинградскому денди; в третьих – известная доля магии, заключенная в самой его жизни, когда каждый жест или деталь биографии наделяется волшебством. Ну, и самое главное – универсальность Хармса в качестве фигуры даже не современного художника, а некоего вездесущего креативного протеза, способного проявить себя во всем в превосходной степени. К этому можно прибавить еще многое из того, что само собой вошло в плоть и кровь петербургского искусства, растворившись в интонации, в поведении, разойдясь на цитаты, словечки, «случаи».

Таким образом, «Хармсиздат» – проект, который был обречен на успех с самого начала. Однако для того, чтобы он осуществился, потребовались некоторые усилия, направленные на достижение нужной интонации, аутентичности исходному проекту под названием «Хармс». Здесь надо обратиться к самой ситуации в искусстве конца 1980-х, когда стали появляться первые издания Д. Хармса, к тому времени известного исключительно по «самиздату» и детским книжкам.

Симптоматично, что «Хармсиздат» возник во время, когда проходили громкие выставки П. Филонова, К. Малевича, В. Кандинского, – русский авангард стремительно завоевывал культурное пространство. Одновременно с этим современное искусство утверждало себя как принципиально новый феномен со своими правилами игры, предполагавшими другие жанры, формы репрезентации и институциональной активности. Начало 1990-х – это появление и расцвет книги художника, не исчерпавшей свой ресурс за целое десятилетие своего существования, несмотря на фантастическую порой изобретательность и экспериментаторство художников, расширивших границы этого жанра.

В тоже время нельзя не учитывать и довольно устойчивую традицию бытования текстов Хармса в «самиздате» 1970 – 1980-х годов, а также место и значение обэриутов в истории неофициального искусства вообще. Это предопределило глубоко личное восприятие Хармса и позднее, когда его произведения печатались большими тиражами и многими издательствами. Поэтому возможность создавать «своего» Хармса была уже отчасти обусловлена традицией сугубо индивидуального, приватно-коммунального (в специфическом ленинградском смысле) прочтения писателя, тексты которого буквально инфигировали читающего художника, расковывая воображение и побуждая к созданию собственной мифологии творчества. Отсюда и «рукотворность» и уникальность создаваемых книг, продолжавших тему хармсовской индивидуальной мифологии, прописанной в Петербурге. Иначе говоря, в самом типе письма ленинградского «чудотворца» была заложена возможность его графического авторского воплощения в камерном театре книги. Я

не хочу сказать, что его тексты, подобно текстам, например, А. Крученых или В. Гнедова, наиболее аутентичны в жестикуюляционно-графическом виде, но все же доля правды в этом, без сомнения, есть. Как и в том, что Хармс органично смотрелся бы и в строгом, элегантном типографском наборе на белых страницах с ровным обрезом, в изящном твердом переплете наподобие томика И. В. Гёте (о чем писал в свое время И. Чечот).

Отечественная традиция основанных художниками или поэтами индивидуальных издательств не столь богата, однако в ней есть свои ярчайшие страницы. Во-первых, это издательства русских кубо-футуристов – М. Матюшина, А. Крученых, И. Терентьева и И. Зданевича. Издательский проект Зданевича – наиболее близкая «Хармсиздату» по духу затея. Его знаменитый «Ильезд» явился связующим звеном между русским авангардом и парижским дадаизмом. Во-вторых, художественные издательства, появившиеся за последние двадцать лет, некоторые из которых напрямую связаны с традициями «самиздата» (например, «Мулета» В. Котлярова (Толстый)). В Москве Л. Тишков выпускает книги под маркой собственного издательства «Даблус».

Начавшись как индивидуальный художественный проект М. Карасика, «Хармсиздат» в настоящее время объединяет разных авторов, специально создающих свои книги для этого издательства. «Миша-Хармсиздат» – так в шутку называет себя Карасик, формулирующий свое кредо как «художник-издатель». Под маркой «Хармсиздата» вышли не только авторские книги Карасика, сделанные в его излюбленной технике литографии, но и сборники и каталоги выставок, посвященных книге художника или организованных в рамках Хармс-фестивалей. Оценивая эстетическую программу всех изданий «Хармсиздата», можно заключить, что она нацелена на воскрешение опыта художников и поэтов русского авангарда, художественных объединений 1920-х годов и, в тоже время, по-своему претворяет достижения западной книги художника. Последнее особенно важно, так как просчитывается коммерческая сторона проекта, учитывающего сложившийся на Западе образ книги художника на арт-рынке. Не столько прагматика как определенная стратегия издательского маркетинга, сколько грамотная работа в рамках жанра с оригинальным и в высшей степени творческим подходом к исходному отечественному материалу. В начале 1990-х, когда в России только вырабатывались критерии оценки и пути развития жанра книги художника, будущее издательского проекта Карасика представлялось не столь очевидным, как это кажется сейчас. Двигаясь, в общем, не по проторенной дорожке, он сумел углядеть свою нишу, и опора на Хармса явилась в высшей степени оправданной. Именно за последнее десятилетие сложились два основных направления в книге художника: книга-объект, предназначенная, как правило, для экспозиционного пространства и обыгрывающая книгу как метафору книги, и бумажная книга, выполненная в оригинальной графической технике. Первую больше собирают музеи современного искусства, вторую – библиотеки. Так вот «Хармсиздат» – это претворение в жизнь второго направления, которое в рамках всего проекта развивается параллельно с учетом открытий и достижений, сделанных в области книги как объекта.

В настоящее время «Хармсиздат» является единственным в России проектом, объединяющим художников, литераторов, искусствоведов, работающих и размышляющих над книгой художника и путями развития современной графики вообще.

Короба, заполненные книгами, и художник-коробейник со своим ходким товаром – такой образ наверняка бы пришелся по душе русским кубо-футуристам. Да и сравнение это не пустое – как раз, когда пишу я эти строчки, Карасик сидит на Франкфуртской книжной ярмарке со своими коробами и зазывает покупателей. Вспоминается Розановский короб: собирал в него хозяин мысли ценные, нечаянно на ум пришедшие, мимолетные, но не разлетевшиеся, потерявшие листьями осенними, а сложенные аккуратно, будто гербарий или книга. По-русски – короб, а по-английски – box, означает примерно тоже самое – коробку, ящик. Карасик остановился на международном варианте не случайно, поскольку

термин этот прижился в современном искусстве. Вещь, в данном случае – книга, заключенная в коробку, бокс, определенным образом «рамируется», становится объектом, то есть включается в совершенно иную ассоциативную историю, уже непосредственно связанную с современным искусством. По отношению к избранным темам – ОБЭРИУ, «дада», литконструктивизм, андеграунд – образ бокса имеет прямое, непосредственное отношение, он удачно обыгрывает основные мотивы эстетики и мифологии этих явлений. Избираются подчеркнуто немагистральные явления отечественной литературы XX века, относящиеся, скорее, к области сокровенного, негромкого читательского интереса (некоторое исключение, быть может, представляет ОБЭРИУ), более того – почти архивные («Ничевоки»), с целью создания коллекции раритетов, артефактов почти документального характера.

Первый блок – ОБЭРИУ. Это, во-первых, рукописи самого Хармса, чудесным образом спасенные из его дома в блокаду и сохраненные Я. Друскиным в сундучке. Во-вторых, сундук или шкаф, важный мотив хармсовской или обэриутской поэтики. Именно шкаф с сидящим на нем Хармсом был вытасчен на сцену легендарного спектакля «Три левых часа», и из него был извлечен свиток – своего рода «весть» (аналогия с ковчегом здесь очевидна). Кроме того, спичечный коробок гигантского размера с изображенным на нем обыкновенным деревянным стулом, совершенно кукольным – хорошие примеры обэриутской «сдвигологии», абсурдирования смыслов и реальных предметов, потерявших свой привычный масштаб и измерение. В своем предисловии к этому боксу Карасик пишет также о табаке, курении, трубке, имеющих непосредственное отношение к «чинарям» и к образу литератора 1920 – 1930-х годов.

Внутри каждого бокса по семь-восемь книг. Каждую из них исполнил тот или иной художник, взявшийся «сыграть роль» в общем спектакле, срежиссированным Карасиком. Таким образом, получилось несколько разыгранных театров, в основе которых отношение к книге, продиктованное не просто сугубо личным прочтением литературного текста, но, самое главное, его пространственно-графическим переживанием. Поэтому «содержание» боксов различается не только тем, что авторы и художники разные, но именно пространственным решением всех книг. Для большего вживания и вчувствования в ту или иную эпоху многие из художников использовали или имитировали аутентичные материалы, иначе говоря, шли по пути приближения к духу времени, погружения, возвращения текста в родную стихию. Это достигается многими приемами: визуальными образами, типографским набором, фактурой бумаги. Конечно, все это призвано дать цельный образ, в котором в итоге ощущалась бы максимальная синхронизация всех регистров нашего восприятия. Ведь трудности, связанные с восприятием книги, и книги художника в особенности, как раз и коренятся подчас в необходимости внутреннего, интуитивного притяжения тесно связанных между собой сфер: художественно-графической, объемно-пространственной и содержательной, текстовой.

Именно образ, особенный «вкус» времени и стал той интонацией, которая собирает воедино все: пространственное решение, графику, шрифт или письмо, бумагу и др. Очень часто художественное воплощение книги строится на эмоциональном противоходе, когда тонкая материя поэзии сливается воедино с брутальной рекламной, шрифтовой идеографией эпохи. Так высекаются искры остроумия из соприкосновения двух различных по временной длительности материй, что и создает взрывную амальгаму впечатлений. Художник играет со всеми исходными элементами, взятыми зачастую как ready made и участвующими в создании книги на правах сложившихся актеров. Иногда вместо желаемого в идеале единства текстовых и изобразительных рядов возникает эффект диссонанса, «дребезжания» смыслов, когда каждый из элементов книжного организма начинает «разыгрывать» свою тему. В чем-то подобный подход правомерен, так как заставляет нас острее почувствовать реальность, а не мнимость самой «фактуры» литературного текста, его укорененности в жизни как некой стихии, частью которой он, по сути, и является или являлся.

В итоге мы видим попытку ускользания из-под власти клишированного образа книги, желание разыграть тему книги до Гутенберга, которая по отношению к избранным литературным произведениям воспринимается как репрессивное, нивелирующее начало. Действительно, термин «до Гутенберга» часто используется по отношению к авторской книге, а также к разнообразным формам народного книготворчества. Но если к последнему этот термин применим по сути, как к области проявления сугубо частной, стихийной инициативы, то по отношению к современной книге художника он, зачастую, не более чем стилистическая оценка. Ибо художник старательно воспроизводит типологию оригинальной рукописной или малотиражной книги, задействуя прежде всего ее выразительные ресурсы. Ведь большинство книг в боксах сделано с использованием современных способов и технологий печати, оригинальная техника пропущена через компьютер. В этом смысле книги, собранные в коробках «Хармсиздата», представляют своего рода антологию форм и вариаций даже не рукописных артефактов и не «самиздата», но шире – наиболее значительных языков конструирования и оформления именно гутенберговской книги, в частности той, что стала частью истории искусства XX века.

Эта апроприация Гутенберга, возвращение его в сферу сугубо адресной, корпоративной книги художника на правах инструментария, свидетельствует о неизбежности подобной операции «обратного перевода» тиражного в единичное, тривиального в сокровенного, что изначально заложено в самой философии книги. Поэтому драма частного, индивидуального (свободы) и государственного, безличного (репрессии) как нельзя лучше подходит для всех четырех боксов, связанных с проблемой маргинального, рискованного бытия литературы. Эта драма предполагает в высшей степени богатые, как по форме, так и по содержанию, художественные находки, выражающиеся в игре со смыслами, в своеобразные «поддавки» с гутенберговской книгой и в поиске различных путей ухода из-под ее неизбежного очарования.

ДАДА-ящик отсылает к излюбленному приему дадаистских ассамбляжей-коллекций. Обыгрывающие тему архива собственных фирменных вещей-знаков, вещей-загадок боксы М. Дюшана 1960-х сделаны с элегантно экономией средств. Тема русского дадаизма последнее время привлекает к себе внимание очевидностью многих параллелей, поэтому неслучайно один из боксов посвящен этой теме. В частности, одна из книг, оформленная Карасиком один в один как бедное и безыскусное издание 1920-х, – «Собачий Ящик или Труды Творческого Бюро Ничевоков» – воскрешает давно забытую группу как, безусловно, дадаистский феномен.

Поскольку в каждом блоке собраны художники совершенно далекие друг от друга по творческим устремлениям, темпераментам, возрасту и жанрам, в которых они работают, возникает эффект полифонии, причем новые звучания и краски привносятся не столько профессионалами-графиками, сколько теми авторами, чье кредо – не книги художника. Ящик превращается в собрание артефактов или коллективный ассамбляж.

Интересно соотношение книги и личности художника, поскольку книга, как ни какое другое произведение, способна являться суггестивным выражением творческой энергии, быть своего рода продолжением авторского «я». Кроме того, в случае с книгами всех четырех блоков присутствует еще и скрытый оттенок двойничества – художник становится полномочным автором, выступая в качестве Хармса, Введенского, Вагинова или Туфанова. Этот оттенок существует даже, быть может, и помимо воли художника, и именно это сообщает ощущение подлинности созданным вещам. Впрочем, необязательно все время настаивать на «подлинности» в том смысле, что все эти вещи наделены некими непреложными истинными качествами. Речь идет о возможности создания не просто еще одного произведения с выраженной авторской волей, но к н и г и – странного метафизического объекта, переводчика, заложника и проводника Времени.

Gleb Yershov **Kharmsizdat in the Russian Museum**

This was the first, long-awaited exhibition of artist's books at the Russian Museum. The show provided rich material for reflections on the place of the artist's book in the living history of Russian art and its visual, stylistic and technical relationship with the original seeds of the genre – the Futurist and Constructivist books of the avant-garde. The exhibition was held alongside rooms displaying the works of Mikhail Larionov, Natalia Goncharova, David Burliuk, Kazimir Malevich and Pavel Filonov, creating a unique context evoking direct and indirect analogues.

Russia has much less experience than the West at holding exhibitions where the main hero is a strange object – the artist's book. This experience nevertheless exists. There is, of course, more scope for experimentation in a small museum and gallery environment. This was confirmed by approaching such displays as a theatre of the book. A book is a work directly addressing one person. The space of the actual block, its volume, is not an empty metaphor; it is a unique possibility to embark on a journey in time. The schedule is not equal to itself, unfolding like a frieze running round the whole house, passing from the facade inside the building, onto the staircase and all the way back. The complex nature of the book – a “volumetric-spatial organism” – often hampers its successful exhibition. The artist's book does, however, incorporate the idea of its own spatial reincarnation, offering itself up to the viewer as a sculpture.

The first and simplest means of exhibiting artist's books is the library approach, when the works are set out in flat showcases, displaying their covers or open pages. The second is arranging the books in a special glass case, displaying their spatial-graphic organisation. The very forms of the books – accordion, open-out, scroll or folder of unbound sheets – dictate the process of their visual consumption, presenting them as “semi-sculptures made of wood and dreams.”

The most radical method is tactile – allowing the viewers or readers to hold and examine the books. Unfortunately, this is not always possible to arrange at a large museum exhibition. This irresolvable contradiction demands, each time, an individual, non-standard resolution – a form of compromise.

In the quest for the most authentic dialogue with the viewer, all possible approaches were activated at the exhibition in the Russian Museum. The curators were helped by the fact that the display did not contain any accidental works. A single project was presented – an anthology of similar objects from the point of view of their spatial-typological organisation or a parade of techniques and devices. Individual works – the accordion books of Valentin Gerasimenko and Yevgeny Strelkov – were exhibited as objects. Unbound works were shown as separate sheets on the walls. The boxed blocks were laid out in fibreglass cowls. The result was a form of “carpet exhibition”, based on the spatial rhythm of the entire show – a large vertical collage of various books.

This approach contributed to the stylistic unity of the works of all participants of the project. Visitors had the opportunity to view all the books together on a large computer screen. As the books were slowly leafed from page to page, their texts were read aloud. The computer screen was placed at the end of the exhibition, summing up the entire display and transforming the real space of the show into one large book. The result was a museum-like exhibition, presenting, in a condensed form, the history of the artist's book and demonstrating that even the most audacious experiments and innovations in the realm of the artist's book – already classics of the movement – are capable of evoking “shock and awe.”

Kharmsizdat, the publishing project of Mikhail Karasik, has existed for fifteen years. Although beginning life as a purely personal initiative, what the artist has managed to produce over this period of time is worthy of any leading modern publisher. Kharmsizdat is not, however, a publishing house in the traditional sense of the word. It is an artistic project linked to some of the most exciting events in the art life of St Petersburg in the 1990s.

Daniil Kharms had a magnetic pull in the Leningrad cultural environment of the late 1980s and early 1990s, becoming almost a cult name. For Leningrad/Petersburg, Kharms was a mythological figure, an “idol of the sources”, an inspirer of artists and poets. What is particularly remarkable is

that Kharms has become such a long-term project in the art of St Petersburg; the centre of attraction and the starting point of many artistic projects, extravagant gestures and actions over the last fifteen to twenty years. Although Kharms has largely eclipsed another cult concept – OBERIU (Unification of Real Art) – the latter phenomenon should not be overlooked or forgotten. Besides Kharms, the group also contained such other interesting figures as Konstantin Vaginov, Alexander Vvedensky, Nikolai Oleinikov and Nikolai Zabolotsky. It is worth stopping here to ponder over the reasons for the success of the project.

Firstly, there is Daniil Kharms's humour, which is often perceived as anecdotal, although it is more humour of the high absurd, with elements of maliciousness and cold lustre. Secondly, the artisticism typical of this Leningrad dandy. Thirdly, a dose of magic, including the magic of his own life, infecting each gesture and biographical detail. The most important thing, however, is probably Kharms's own universality. He was not so much a modern artist as an omnipotent creative protheus, manifesting himself in everything to the highest degree. One can also add much that is now the flesh and blood of Petersburg art, dissolved in intonations and behaviour and spread out over quotations, words and "cases".

As a project, Kharmsizdat was thus a guaranteed success, right from the very start. The realisation of the project, however, required much effort, aimed at achieving the necessary intonation befitting a project bearing the name of Kharms. We must now turn to the art life of the late 1980s, when the first publications of Kharms's works began to appear. Back then, Kharms was known solely from samizdat underground literature and children's books.

It is symptomatic that the appearance of Kharmsizdat coincided with the holding of major exhibitions of the works of Pavel Filonov, Kazimir Malevich and Wassily Kandinsky. The Russian avant-garde invaded the cultural space. Modern art confirmed itself as a cardinal new phenomenon, with its own rules of the game, presupposing other genres, forms of representation and institutional activities. The early 1990s were a golden age of the "artist's book" in Russia. Notwithstanding the remarkable inventiveness and experimentalism of the artists constantly extending the scope of this genre, the artist's book has still not exhausted its resources over the past decade of its existence.

Neither should one forget the traditional place enjoyed by Kharms's texts in the samizdat literature of the 1970s and 1980s or the role and significance of the members of OBERIU in the history of unofficial art in general. This predefined the profoundly personal perception of Kharms later on, when his works were printed in large quantities by different publishing houses. That is why the possibility of creating one's "own" Kharms was already partially defined by the tradition of the individual, private-communal (in the specific Leningrad sense) reading of the writer, whose texts filled the artists with a creative charge. Hence the "handmade" and unique nature of the artist's books, continuing the theme of Kharms's own mythology in St Petersburg. In other words, the very form of writing of the "Leningrad miracle-worker" largely dictated its own graphic incarnation in the chamber theatre of the artist's book. While not wishing to say that Kharms's texts are more authentic in the gestural-graphic form, like the texts of Alexei Kruchenykh or Vasilisk Gnedov, there is a great deal of truth in this. Similarly, Kharms would look more natural in an elegant and austere typescript, printed on white pages with an even edge and elegant hardback cover, like a volume of the works of Goethe (as Ivan Chechot once noted).

Although the Russian tradition of individual publishing houses founded by artists and poets is not all that rich, this history does contain many vivid and exciting chapters. Firstly, there were the publishing houses of the Russian Cubo-Futurists – Mikhail Matiushin, Alexei Kruchenykh, Igor Terentiev and Ilya Zdanevich. Ilya Zdanevich's publishing project is closest in spirit to Kharmsizdat. Iliazd was the link between the Russian avant-garde and Dada in Paris. Secondly, there are the art publishing houses that have sprung up over the past twenty years. Some of them, such as Vladimir Kotlyarov (Tolsty)'s Muleta, are directly linked to the traditions of samizdat. Leonid Tishkov has his own Dablus Publishers in Moscow.

Beginning life as Mikhail Karasik's personal art project, Kharmsizdat now brings together various artists, who have specially created their own books for the publishing house. "Misha

Kharmsizdat” is the jocular name for Mikhail, who has formulated his own creed as an “artist-publisher”. Kharmsizdat has brought out not only Mikhail Karasik’s own artist’s books, made in his favourite technique of lithography, but also compilations and catalogues of exhibitions of artist’s books and shows held within the framework of the Kharms Festivals.

The aim of the aesthetic programme of all the Kharmsizdat publications can be regarded as resurrecting the experience of the artists and poets of the Russian avant-garde and the art groups of the 1920s and, at the same time, implementing the achievements of Western artist’s books. The latter is particularly important, bearing in mind the established image of the artist’s book on the Western art market. Not so much pragmatism as a definite strategy of publishing marketing, but rather literate work within the framework of the genre, with an original and creative approach to the Russian basis of the material.

In the early 1990s, when the criteria of appraisal and paths of development of the artist’s book were only just beginning to evolve in Russia, the future of Karasik’s publishing project was not as clear-cut as it now seems. Diverging from the trodden path, the artist luckily managed to find his own niche. The decision to base himself on Kharms has justified itself. Two main movements in the realm of the artist’s book have arisen over the past decade. The first is the book-object, generally intended for exhibition and conceived as a metaphor for the book. The second is the paper book, executed in original graphic techniques. The former is collected by leading museums of modern art; the latter is acquired by libraries. Kharmsizdat implements the second movement, developing within the framework of the project with one eye on the discoveries and achievements of the book as an object.

Kharmsizdat is currently the only project in Russia to unite artists, writers and critics working and reflecting on the artist’s book and the development of modern graphic art in general.

* * *

The images of boxes filled with books and a box-artist with his own marketable wares would no doubt have been close to the hearts of the Russian Cubo-Futurists. This is no empty comparison. As I write these words, Mikhail Karasik is currently at the Frankfurt Book Fair, taking his boxes to potential customers. One recalls Vasily Rozanov’s box, in which the owner gathered valuable, chance and fleeting thoughts, ones which did not fly away like fallen leaves. These thoughts were neatly stacked away, in the same way as a herbarium or a book. The term “box” has caught on in modern art. The book is enclosed in a box and, to a certain extent, “framed”. It becomes an object, i.e. is included in a totally different associative history, one already directly linked to modern art. The image of the box has a direct relationship to the selected terms – OBERIU, Dada, Literary Constructivism and the Underground – employing the basic motifs of the aesthetics and mythology of these literary phenomena. Mikhail Karasik deliberately selects the marginal phenomena of twentieth-century Russian literature, ones associated with reticent and quiet reading (the one exception possibly being OBERIU) and belonging to the archives (Nothingists), with the aim of creating a collection of rarities and artefacts with an almost documentary character.

A number of observations about the first block – OBERIU. Firstly, Daniil Kharms’s manuscripts, miraculously rescued from his house during the Siege of Leningrad and kept in a chest by Jacob Druskin. Secondly, the chest or the cupboard, an important motif in the works of both Daniil Kharms himself and the other members of OBERIU. A cupboard was dragged onto the stage during the now legendary Three Left Hours at the House of Printing in 1928. Kharms sat in the cupboard, out of which a scroll was extracted as a form of message (a clear reference to the ark). The cupboard and a giant matchbox depicting an everyday wooden chair are excellent examples of the OBERIU absurdist shifts of meanings, when real objects lose their usual scale and dimension. In his foreword to this box, Karasik also writes about tobacco, smoking and pipes, directly linked to both the “chinars” and the image of the writer in the 1920s and 1930s.

Every box contains seven or eight books. Each one has been made by a different artist, contributing to a common performance directed by Mikhail Karasik. The result is several theatres based on each artist’s relationship with the book, dictated not only by a personal reading of the

literary text, but, more importantly, the artist's spatial-graphic approach. This explains why the "contents" of all the blocks are different – not only because the writers and the artists are different, but also because the spatial resolutions are different. In order to sense the taste of the era, many of the artists have employed or imitated authentic materials, attempting to capture the spirit of the time, immersing and returning the text to its native element. This is done by a whole host of devices, using visual images, photographs, typesettings and paper textures from various periods. The aim is to create a single image synchronising all the registers of our perception. The difficulties linked to the perception of the book and the artist's book in particular are often linked to the need for an internal, intuitive acceptance of closely linked spheres – the artistic-graphic, the volumetric-spatial and the content of the text.

The image, particularly the "taste" of the time, has become the intonation bringing everything together – the spatial layout, graphics, script, writing and the paper. The artistic incarnation of the book is often based on contrasts of emotions. The subtle material of poetry merges with the brutal declamatory, typeface ideographics of the era. Sparks of wit appear from the contact of two materials differing in their lengths of time, creating an explosive amalgam of impressions. The artist plays up all the initial elements, often taken as a ready-made and participating as fully-fledged actors in the creation of the book. Sometimes, instead of the desired union of textual and graphic series, the result is the effect of dissonance or a "jingling" of meanings, when every element of the book organism begins to perform its own theme. Such an approach is not incorrect, as it gives us a sharper feeling of reality (rather than the transience of the "texture" of the literary text) and its roots in the language as its native element, part of which it is and was.

As a result, we see an attempt to escape the power of the clichéd image of the book and the desire to play up the theme of the pre-Gutenberg book, which is perceived as repressive and levelling in relation to the selected works of literature. The term "pre-Gutenberg book" is often used with regard to the artist's book and different forms of popular book creativity. Yet while this term is logically employed in relation to the latter, as the manifestation of a personal and elemental initiative, it is often no more than a stylistic appraisal with regard to the modern artist's book. The artist attempts to reproduce the typology of the original hand-written or limited-edition book, initiating its expressive resources. The majority of books in boxes are, after all, made with the use of modern printing technology, an original technique passed through the computer. In this sense, the books brought together in the Kharmsizdat boxes represent an anthology of forms and variations of not even hand-written artefacts or samizdat, but something broader – the most significant languages of the construction and layout of the Gutenberg book, particularly that which has become part of the history of twentieth-century art.

This appropriation of Gutenberg, his return to the sphere of the addressed, corporate artist's book as an instrumentarium, testifies to the inevitability of such an operation as the "backwards translation" of the mass-produced into a single copy and the trivial into the innermost, which lies at the very heart of the philosophy of the book. That is why the drama of the private and the individual (freedom) and the faceless and the state (repression) is an ideal theme and device for all four boxes, linked to the issues of the marginal, cutting-edge existence of literature. This drama presupposes rich artistic discoveries, both in terms of form and content, expressed in the word play, original games of give-away with the Gutenberg book and the quest for different ways to escape its inevitable spell.

The Dada Box recalls the assemblage-collage device of the Dadaists. Marcel Duchamp's boxes of the 1960s were made with elegant economy of the resources, on the theme of the archive of his own professional object-signs and object-enigmas. The phenomenon of Russian Dada has recently attracted attention, with its many parallels to the European movement, and one of the boxes is dedicated to this theme. Mikhail Karasik has designed one of the books after the shoddy and artless publications of the 1920s. Canine Box or the Labours of the Creative Bureau of Nothingists resurrects this long-forgotten group as a Dadaist phenomenon.

As each box includes artists of widely different creative approaches, temperaments, ages and genres, the resulting effect is a polyphony. New sounds and colours are added not so much by the

professional graphic artists, as by the authors themselves, whose creed was not the artist's book. The box is transformed into a collection of artefacts or a collective assemblage.

It is interesting to correlate the book with the personality of the artist. Unlike any other work, the book is capable of being, to an extremely large extent, a suggestive expression of creative energy and a continuation of the author's own persona. The books of all four blocks also contain a hidden nuance of duality, as the artist becomes the plenipotentiary of the author, playing the role of Daniil Kharms, Alexander Vvedensky, Konstantin Vaginov or Vasily Trufanov. This possibly even occurs independent of the will of the artist, lending a sense of authenticity to the creations. It is not necessary, however, to constantly insist on authenticity in the sense that all these works are endowed with genuine qualities. The important thing is the possibility of creating not merely another work expressing the artist's will, but a book – a strange, metaphysical object, translator, hostage and conductor of time.

Ксения Безменова

Книга художника в собрании ГМИИ им. А. С. Пушкина

Термин книга художника принят нами сознательно. Это книга, целиком исполненная художником. Существует несколько видов такой книги. Классический – она написана художником от руки, текст и иллюстрации принадлежат ему же. Но чаще существуют варианты: текст написан писателем, а мастер переписывает его от руки или введен типографский шрифт, выбранный художником или созданный им заново. На странице может быть текст и картинка, но чаще картинку помещают без текста.

Книга рисуется художником от руки на бумаге, камне или металле, но не исключена возможность использования современной множительной техники при условии малого тиража. Страницы книги, как правило, сброшюрованы, но могут свободно лежать одна на другой, как стопка бумаги. Такую книгу мы называем книгой художника, отвергая термин «авторская книга», т. к. под словом автор в русском языке подразумевается писатель (хотя и сам художник может быть автором).

Книга же художника – детище только художника. Она уникальна или имеет ограниченный тираж.

В большинстве музеев мира подобный материал хранится в библиотеках (отделы редких книг), некоторые же альбомы и не переплетенные книги находят приют в Отделах гравюр. В ГМИИ им. А. С. Пушкина все разновидности книг художника хранятся в Отделе гравюры и рисунка, распределяясь по национальным школам.

Типология книг художника достаточно разнообразна. Это – только текст, текст с картинкой, книга-картинка, книга-раскладушка, книга-объект. Они бывают рисованными, исполненными ксилографией, сухой иглой, офортом с акварельной подкраской, литографией (черно-белой и цветной), способом вырубки и коллажа. Наряду с реалистическим книги художника отражают многие другие художественные направления – футуризм, кубофутуризм, конструктивизм, минимализм, концептуализм, постмодернизм.

В русском искусстве XX века футуристы первыми заявили о себе как о создателях книги художника. Идея создания книг литографским способом принадлежала А. Крученых. Издателями стали авиатор Г. Кузьмин и музыкант С. Долинский. Печатались они в небольших частных литографских заведениях (мастерских) у москвичей В. Рихтера, В. Титяева, С. Мухорского.

В. Хлебников и А. Крученых были авторами большинства «взлетевших», по выражению Крученых, удивительных изданий 1912 – 1914 годов. Крученых привлек к работе и объединил молодых талантливых художников М. Ларионова, Н. Гончарову, О. Розанову, П. Филонова, В. Татлина, Л. Жегина, В. Чекрыгина, К. Малевича, Н. Роговина, В. Маяковского (который выступал и как поэт и как художник). Характерно, что во всех литографированных книгах участвовало несколько художников. Это коллективное творение возникало в непринужденной атмосфере мастерской. Текст книги часто писали от руки прямо на камне или корнпапире. В почерке и ритме письма передавалось настроение и характер художника.

Книга Крученых и Хлебникова «Мирсконца» (1912) оказалась своеобразной энциклопедией, где отразились все проблемы искусства XX столетия, интересовавшие художников-футуристов. В ней приняли участие Ларионов, Гончарова, Роговин, Татлин. Рисунки Ларионова в книге «Мирсконца» отсылают зрителя к искусству лубка, увлекавшему художника в то время; Татлин нарисовал театрализованную сцену в восточном духе (интерес к Востоку в среде художников начала XX в. был особенно велик); Роговин обратился к наследию наскальных росписей, что отражало увлечение первоисточниками всех традиций.

Гончарова сделала к книге «Мирсконца» не только прекрасные иллюстрации, но и впервые в книжном оформлении использовала коллаж. На обложку она приклеивала цветочек, вырезанный из серебряной (собр. ГМИИ) или из зеленой бумаги (собр. РГБ). Каждый экземпляр был украшен по-своему, отчего книга приобретала уникальный характер.

«Игра в аду» Крученых и Хлебникова была выпущена дважды. Первый раз в 1912 году с рисунками Гончаровой. Текст на камне писал Крученых, а узкие длинные изображения

чертей, исполненные Гончаровой, располагались по боковой стороне страницы (по ошибке их напечатали слева от текста, отчего нарушился ритм, задуманный художницей). Поддерживая ироническую тональность поэмы, она не пересказывает текст средствами рисунка, а развивает и дополняет его. Художник становится соавтором поэта.

Во второй раз «Игра в аду» (1914) появилась в издательстве «ЕУЫ» (издательство Крученых). Обложку и три иллюстрации исполнил Малевич, остальные рисунки, а также текст на камне принадлежат Розановой. Острый сатирический рисунок Малевича на обложке носит характер экспромта («заумный реализм») и остается надолго в памяти читателя.

Графика печатного и рукописного слова стала добавочным средством выразительности в литографированных книгах футуристов. Такова книга Хлебникова «Изборник стихов. Деревянные идолы» (СПб, издательство «ЕУЫ», 1914), написанная и нарисованная Филоновым, где большинство слов имело изобразительное начало. Так в слове грех «Е» выросло в крест. Буква, таким образом, несла смысловое значение. Особое написание текста с акцентированными буквами-звуками походило на звукозапись стиха. Буква – рисунок изображала символ, обозначающий слово целиком, а иногда и смысл целого понятия.

Кубофутуризм представлен книгой В. Каменского «Железобетонные поэмы» и «Танго с коровами» (издательство Д. Бурлюка). Текст напечатан на яркой обойной бумаге с крупными цветами и имеет срез правого верхнего угла. Страница разбита на множество замкнутых разноформатных геометрических фигур. В графических идеограммах Каменского соединены рисунок, слово и изобразительный символ. Каждая книга, вырезанная из рулона обоев, была совершенно иной по рисунку орнамента.

Литографированная футуристическая книга просуществовала короткое время, но задачи, которые ставили перед собой художники, оказались определяющими в развитии графического искусства того времени. Это обращение к нетрадиционным материалам (газетная бумага, обои, рогожа на обложке), необходимость рукописного авторского текста, т. е. использование выразительности авторского почерка. Немаловажная роль была отведена игре с типографскими шрифтами. Впервые были введены в книгу коллажи из цветной бумаги. Поэтика рукодельности, кустарности, шероховатости, неровностей, как бы случайностей – все говорило о принципах импровизации этих художников. Определяющей во всем стала идея художественной свободы, эксперимента, игры.

Влияние литографированной книги обнаруживается в творчестве художников конца 1910-х – начала 1920-х – в изданиях артели «Сегодня» в Петрограде и в детских книгах ВХУТЕМАС'а. В 1919 году вышла книга Маяковского «Советская азбука», где выражены принципы футуристической книги, но появилась и конкретность изображения, связанная с содержанием самого издания – азбука.

В 1922 году В. Лебедев выпускает замечательную литографированную детскую книгу «Приключения Чуч-ло», исполненную в лучших традициях его предшественников. Она напечатана в издательстве «Эпоха» в два камня с литографированным текстом, написанным художником на левой полосе и картинками на правой. Текст напечатан синей и коричневой красками, а многие буквы выделены размером и цветом. (15-ая Государственная типография Б. Голике и А. Вильборга. Р. В. Ц. Тираж не обозначен.)

В коллекции ГМИИ хранятся лучшие издания литографированных книг 1910 – 1920-х годов, которые стали своеобразной точкой отсчета для художников и поэтов 1970 – 1990-х, обратившихся к идее создания книги художника.

В собрании ГМИИ представлены работы мастеров второй половины XX века разной творческой ориентации.

Первым после длительного перерыва (с середины 1920-х до начала 1960-х) к созданию рукотворных книг обратился М. Поляков, современник В. Фаворского. С 1960 года он писал стихотворения от руки (А. Пушкин, А. Ахматова, Ф. Вийон), выделяя красным первую букву абзаца, и иллюстрировал текст фронтисписом, заставкой и концовкой, выполняя их в технике ксилографии, раскрашенной гуашью с использованием золотой и серебряной красок.

Книжечки всегда имели суперобложку и экслибрис художника. Выполненные в реалистической манере, они проникнуты духом любви и тонким чувством поэзии. Уникальные рукотворные издания Поляков начал делать после смерти жены. Это дало ему возможность погрузиться в мир прекрасной поэзии, уйти от действительности.

Книга художника оказалась тем жанром, который позволил творческим натурам экспериментировать и быть свободными в поиске, что стало активной движущей силой и увлекло многих поэтов и художников второй половины XX века.

«Книга гравюр» (1982) О. Кудряшова исполнена на отдельных листах в технике сухой иглы. В некоторых случаях мастер подкрашивает их акварелью. Резкие мощные черные штрихи, перекрещиваясь, пересекают белую плоскость, создавая некое подобие геометрических фигур, а в своем напряжении и ритме они выражают эмоциональное состояние художника. Кудряшов накладывает листы один на другой, стопа растет – это и есть книга. Каждый цикл делается одновременно, и художник называет его «Книга гравюр». Несколько циклов сделано в разные годы, но всегда «на одном дыхании». Такую книгу можно рассматривать как переход от станковой гравюры к книге художника.

«Третья книга лирики» (1991) назвал свою работу В. Орлов. Из приготовленной им самим бумажной массы художник делает разные по фактуре бумаги, вводит в них коллаж, использует прорывы, оставляя свободные края – то более плотные, то настолько тонкие, что они просвечивают и готовы оторваться. Бумага может быть белая и цветная, а коллажи, вдавленные в массу бумаги, как правило, дают цветовые акценты. Листы ложатся один на другой, они с буграми и короблениями, с собственной фактурой. Такую книгу уже можно назвать «объект». Она уникальна, не переплетена и экспонируется отдельными листами.

Книгой-объектом в полном смысле слова можно назвать произведение, сделанное С. Якуниным – Д. Хармс. «Полное собрание сочинений» (1989 – 1995). Оно выполнено из папье-маше с использованием стекла, веревок, жатой бумаги, резинки, металлической проволоки, тюля, кружев, коллажа. Объект исполнен в форме книги, внутри которой помещены коробки, оформленные в виде сцен с объемными и движущимися (при помощи вращающейся ручки) изображениями. Так сделаны рассказы «Помеха», «Страсть», «Миллион», «Летят по небу шарики». Помещены в книге и «секретика». На обложке в слове «Хармс» буква «Р» сделана в виде белого овала, который наполовину открывается, и возникает стекло, изображающее глаз, – своеобразное Всевидящее око замечательного писателя. Фантазия художника, много работающего в театре, неистощима, и каждая новая книга вызывает у зрителя неизменный восторг и удивление.

Художница Ю. Кисина, следуя традиции русских иллюстраторов детской литературы 1930-х годов, издала яркую интригующую книгу, состоящую из двух частей – «Голубая Люфтга» (1991) и «Цветы маленького Ада» (1991), которые располагаются одна над другой, а страницы переворачиваются одновременно. Изображение, помещенное на листах верхней книги, завершается на листах нижней – этот игровой момент сопровождается разным форматом страниц с вариантами цвета, прорывами, клапанами с «секретиками», т. е. книга становится не только источником познания, но и своеобразным театрализованным действием. Текст составлен самой художницей и изобилует ассоциациями. Это интересно взрослому и ребенку. Книга издана типографским способом и имеет малый тираж.

Концептуальное направление в собрании ГМИИ представлено работами И. Кабакова («Полетевший Комаров», 1973 – 1981), Г. Брускина (альбом «Lexika», 1992), А. Кузькина (И. В. Гете «Страдания юного Вертера», 1990), Л. Тишкова («Нога мухи», 1991 и др.), П. Перевезенцева («Книги, найденные в фантастической стране Копыса»), В. Хлебниковой («Женщина, занимающаяся искусством», 1993), В. Сулягина («Тьма света», 1993; вариант «Белой книги», 1990) и многих других.

Оригинальный концептуальный проект А. Кузькина был реализован издательством «ИМА-ПРЕСС» в 1991 году. В почтовые конверты вложили письма юного Вертера, взятые из сочинения И. В. Гете «Страдания юного Вертера». Эти письма рассылались по почте подписчикам в сроки (число и месяц), которые обозначил Гете. Классическое произведение,

которое «переносится» в современность, оживает (человек XX в. получает письма от Вертера), связывает века и народы, создает «перетекание» во времени и пространстве, литература вторгается в реальную жизнь.

Фантазия художника открывает перед зрителем необъятные просторы. П. Перевезенцев «создал» целую цивилизацию страны Копыса. Он рисует книги, написанные азбукой копысян (азбука деревьев), свитки с законами города Копысы, складни с портретами ее обитателей. Рассматривая книги Перевезенцева, можно познакомиться с обычаями этой страны. Таковы книги начала 1990-х («Раздиратели медведей» и другие) и книга 1996 года под названием «Подробная опись отреченным книгам города Копысы при Храме Преждезаболевших тайно сохраняемым» (бумага, тушь, перо, чернила, коллаж). С 1990 по 1999 «археолог» Перевезенцев упорно «раскапывал» материальную культуру Копысы. Книга «Подробная опись...» дает возможность читателю понять сложный путь, который прошел художник за 9 лет: от рукописной книги-картинки к книге-объекту, где заключено видение художника современной жизни, данное в ассоциативных представлениях.

Переход от рисованной или литографированной книги к книге-объекту характерен для многих художников. Как правило, они шли от детской книги через игровую театрализованную концепцию к объекту, к трехмерной своеобразной скульптурной форме, от плоскости к объему, к жизни формы в пространстве.

Некоторые мастера для создания книги художника использовали фото материалы. Москвич С. Шутов сделал книгу-раскладушку, состоящую из авторских фотографий, образующих непрерывный визуальный ряд, в нижней части которого помещен лаконичный текст художника. Эта маленькая книга уникальна и очевидно следует концептуальному принципу.

Более «сложно» использует фото материал Э. Гороховский в книге «Овал» (1982), которая строится по принципу гармошки, помещенной в папку. Здесь дается противопоставление овалов: женский портрет в рост в костюме начала XX века (фото) и громадная шина грузового транспорта середины столетия. Подобное решение очевидно несет смысловую нагрузку.

Д. Крымов использовал старые фотографии, включив их в рисованную композицию, создав своеобразную семейную хронику (12 фотосюжетов). Книга называется «Россия 1946» (1990). Она издана в Париже в книгопечатне «Синтаксис» тиражом 100 экземпляров, в ГМИИ – 21-ый. Художник следует традиционной композиции иллюстрированного издания – картинка на правой полосе, текст – на левой. Текст ограничен кратким назывным предложением, объясняющим картинку.

Некоторые художники остаются в рамках традиционного представления о форме издания книги. В московском издательстве «Даблус» (издательство Л. Тишкова) вышла литографированная книга «Новые песни» (1992). Она имеет надпись: «Сочинено и нарисовано Л. А. Тишковым». Текст художника располагается на левой полосе, абстрактная картинка – на правой. Книга напечатана в литографской мастерской на Масловке тиражом в 31 экземпляр, в ГМИИ – 4-ый. Тишков придумал «людей-уродцев», которых назвал «даблоиды». В разных художественных формах (живопись, графика, свитки, книги, мягкие игрушки) разворачивается «жизнь» этих фантастических существ. У них есть даже свое издательство – «Даблус», которое и выпустило в свет «Новые песни».

Оно же опубликовало литографированную книгу (листы не переплетены, но помещены в жесткую папку), исполненную львовским художником О. Дергачевым – «Притчи» Ф. Кафки (1994) на русском и немецком языках в количестве 35 экземпляров, в ГМИИ – 25-ый. В книге 12 каллиграфических таблиц с текстом, имеющих проемы неправильной формы («дырки»), сквозь которые видна вложенная внутрь литография с изобразительным мотивом, что создает дополнительный пространственный эффект.

Минималистические принципы демонстрирует А. Константинов в книге – F. Kafka «Erzahlungen.Formulare» (1995). Она выполнена в офорте. Четкие геометрические линии как бы воспроизводят трафаретные канцелярские формуляры. Книга состоит из полосных

графических листов без намека на текст. Ее линии разнообразны, «подвижны», наполнены своеобразными ритмами и цветовыми характеристиками. Хармс и Кафка, мастера игры, фантастики, политической сатиры, стали излюбленными писателями описываемых нами художников.

Творчество петербуржцев, которые представлены в музее работами М. Карасика, Ю. Люкшина, О. и А. Флоренских, развивается в рамках традиционного представления о книге художника.

Флоренские – активные участники группы «Митьки». Их книги ориентируются на игровую народную традицию и издаются типографским способом, но есть и уникальные, выполненные монотипией, например, «Weimar- kniga» (1995), которая представляет собой не сброшюрованные станковые листы.

Карасик обратился к наследию художников-футуристов*. Он сам пишет текст на камне, делает книгу, состоящую только из картинок, или книгу с текстом и картинкой. Они издаются малым тиражом. Таковы книги Хармса – «Страшная смерть» (1990), «Помеха» (1991) и Кафки – «Стук в ворота» (1991), «Die Verwandlung» (1992), «Превращение» (1992). В 1996 году им исполнена яркая, эффектная книга – «Губбийский волк», написанная от руки на камне, напечатанная в цвете. Тираж – 17 экземпляров – выпущен издательством М. К. (Михаил Карасик), в ГМИИ – 7-ой экземпляр.

Книга Люкшина «Экклесиаст» (1994, издательство «Живое слово», Санкт-Петербург) исполнена как «роскошная книга». Она сделана в большом размере – 483 x 335 – в мягкой обложке с листами без брошюровки, помещенными в футляр и коробку. Книга содержит 14 цветных офортов (с раскраской) к каждой главе. Тираж – 25 экземпляров, в ГМИИ – 10-ый экземпляр. Обложка и папка исполнены шелкографией. «Роскошная книга» так же может быть отнесена к книге художника, т. к. роль художника в ней оказывается очень значимой.

К сделанным москвичами «роскошным книгам» в собрании музея относятся: Б. Пастернак «Сестра моя жизнь» (1991) и Ш. Бодлер «Избранное» (1993). Первая принадлежит Ю. Куперу, который исполнил шесть офортов с акватинтой, тираж которых осуществил А. Кроммелинк в Париже. Книга сброшюрована, заключена в жесткий переплет и помещена в футляр. Она напечатана на бумаге ручной работы, в которую включены литеры и обрывки газетных текстов (коллажи). Выпустил ее «The Limited Editions Club» в Лондоне тиражом 250 экземпляров, в ГМИИ – 186-ой. Книга посвящается акции награждения Пастернака Нобелевской премией.

Вторая книга на русском и французском языках напечатана в Москве издательством А. Севастьянова. Шесть офортов выполнил для нее Л. Кропивницкий в технике акватинты с использованием сухой иглы. Каждый офорт предшествует странице с текстом стихотворения Ш. Бодлера. Непереплетенные листы заключены в мягкую обложку. Тираж – 114, в ГМИИ – 3-ий экземпляр. Издательством выпущено всего несколько книг, после чего оно закрылось.

В собрании музея есть книги художника, рисованные (без текста), исполненные тушью, пером, кистью. Так сделана уникальная книга Дергачева с названием «Линии» и подзаголовком – «Белая – авторская книга рисунков» (1991). Она сброшюрована мастером в виде альбома и представляет собой «поток» творческой мысли, выраженной разнохарактерными линиями, кругами и овалами.

Коллекция ГМИИ невелика, однако демонстрирует основные направления, по которым развивалась книга художника во второй половине XX века.

*Стоит отметить, что первые книги этого автора были приобретены музеем еще в конце 1980-х., когда не было ни термина книга художника в России, ни самого направления. Они экспонировались на юбилейной выставке к столетию Б. Л. Пастернака «Век Пастернака» в 1988 году.

Xenia Bezmenova

Artist's Books at the Pushkin Museum of Fine Arts

The term *artist's book* describes a book created from start to finish by an artist. The artist's book exists in several forms. The classical version is handwritten by the artist, who creates both the text and the illustrations. Different variations, however, are more common. The text is composed by the writer and rewritten by the artist, by hand or with the help of a specially selected or created typeface. The text and picture can appear on the same page, though the pictures are usually separate from the text.

The artist draws the book by hand on paper, stone or metal. Another possibility is the use of modern technology to print a limited edition. The pages of the book are usually bound, though they can also lie freely on top of one another, in a heap of paper. Such books are the child of the artist alone and exist in single or limited editions.

Most of the world's museums keep artist's books in their libraries (rare book departments). Some albums and unbound books are stored in the engraving department. At the Pushkin Museum of Fine Arts in Moscow, all forms of artist's books belong to the department of engraving and drawing, where they are divided into national schools.

There are many types of artist's book -- text only, text and picture, book-picture, open-up book and book-object. Artist's books can be made with the help of different techniques -- drawing, woodcutting, dry needle engraving, etching with watercolours, black-and-white or coloured lithography and collage. Besides Realism, the artist's book embraces such other movements as Futurism, Cubo-Futurism, Constructivism, Minimalism, Conceptualism and Postmodernism.

The first people to make artist's books in Russian art in the twentieth century were the Futurists. The idea of creating books using lithography belonged to Alexei Kruchenykh. These books were published by the airman Georgy Kuzmin and the musician Sergei Dolinsky. They were printed in the small private lithographic workshops of Richter, Tityaev and Mukhorsky in Moscow.

Velimir Khlebnikov and Alexei Kruchenykh were the authors of the majority of Futurist lithographed publications. In the words of the latter, the books really "took off" in the years from 1912 to 1914. Kruchenykh invited a number of young and exciting artists to contribute to the publications -- Mikhail Larionov, Natalia Goncharova, Olga Rozanova, Pavel Filonov, Vladimir Tatlin, Lev Zhegin, Vasily Chekrygin, Kazimir Malevich, Nikolai Rogovin and Vladimir Mayakovsky (who was both a poet and an artist). Several artists always worked on each lithographed book. This collective creation arose in the free atmosphere of the workshop. The text of the book was often written by hand, directly onto the stone or corn paper. The rhythms of the handwriting conveyed the mood and character of the artist.

Alexei Kruchenykh and Velimir Khlebnikov's *Worldbackwards* (1912) was an original encyclopaedia, reflecting the various professional interests of the Futurist artists. Larionov, Goncharova, Rogovin and Tatlin all contributed to the book. Larionov's drawings were inspired by the art of the *lubok* print, which the artist was studying and collecting at that time. Tatlin drew a theatrical scene in the oriental spirit (early-twentieth-century artists were particularly fascinated by the east). Rogovin addressed the heritage of cave pictures, reflecting the general interest in the original sources of all traditions.

Besides making a series of outstanding illustrations for *Worldbackwards*, Goncharova also employed collage for the first time in book design, attaching to the cover a flower cut out of silver paper (Pushkin Museum of Fine Arts) or green paper (Russian State Library). Every copy was decorated in its own way, giving a unique flavour to each book.

Alexei Kruchenykh and Velimir Khlebnikov's *Game in Hell* was published twice. The first time was in 1912, in drawings by Natalia Goncharova. The texts were written on stone by Kruchenykh, while Goncharova's long and narrow pictures of demons were arranged along the side of the page (they were printed by mistake to the left of the text, violating the planned rhythm). Continuing the ironic notes of the poem, Goncharova did not attempt to retell the text, preferring to develop and supplement it in the drawings. In this way, the artist became the co-author of the poet.

In 1914, *Game in Hell* was reprinted by Alexei Kruchenykh's own publishing house (EUY). The cover and three illustrations were designed by Kazimir Malevich, with the other drawings and the text on stone made by Olga Rozanova. Malevich's satirical cover design evokes the sensation of an impromptu drawing ("transrational realism"), sticking in the reader's memory.

The graphic art of printed and handwritten words became an additional means of expression in the lithographed books of the Russian Futurists. Velimir Khlebnikov's *Miscellany of Poems. Wooden Idols* (EUY, St Petersburg, 1914) was written out and drawn by Pavel Filonov, who lent artistic touches to the majority of words. In the word *grekh* (sin), for example, the letter "e" grows into a cross. In this way, the letters also contained a sense of meaning. The special writing of the text and the accented letters was like a sound recording of the poems. The letter-drawing was a symbol, representing the word as a whole and sometimes even entire concepts.

Cubo-Futurism was represented by Vasily Kamensky's *Ferro-Concrete Poems* and *Tango with Cows* (published by David Burliuk). The text was written on bright wallpaper with large flowers, sliced off at the top right-hand corner. The page was divided into many different geometric figures of varying sizes. Kamensky's graphic ideograms brought together drawings, words and artistic symbols. Cut out of different rolls of wallpaper, each book had its own ornamental pattern.

Although the lithographed Futurist books only covered a short period of time, the tasks set and addressed by the artists made an important contribution to the development of graphic art in Russia. The use of such non-traditional media as newspaper, wallpaper and matting on the cover and the expressive and original style of the handwritten text were exciting new developments. The games with the typefaces played an important role. For the first time, coloured paper collages were introduced into books. The handmade, rough, uneven and seemingly chance poetics reflected the principles of improvisation. The idea of artistic freedom, experimentation and humour was definitive.

The lithographed books influenced the oeuvres of the artists of the late 1910s and early 1920s -- the publications of the Today (*Segodnya*) artel in Petrograd and the children's books of the VKhUTEMAS (Higher Art and Technical Studios). In 1919, Vladimir Mayakovsky expressed the principles of the Futurist book in his *Soviet ABC*, creating a concrete image linked to the content of the publication -- an alphabet.

In 1922, Vladimir Lebedev published a remarkable lithographed book for children entitled *The Adventures of Chuch-Lo*. Made in the finest traditions of his predecessors, it was published by Epoch in two tones, with a lithographic text written by the artist on the left of the page and the pictures on the right. The text was painted in blue and brown, with many letters standing out in size and colour. An unknown number of copies were printed at the Fifteenth State Printing House (former Golicke & Wilborg).

The Pushkin Museum of Fine Arts owns all the major lithographed books published in the 1910s and 1920s, which later inspired the artists and poets of the 1970s, 1980s and 1990s to create artist's books. The museum collection reflects the different creative styles of the post-war masters.

Mikhail Polyakov was a contemporary of Vladimir Favorsky and the first Russian artist to create handmade books after a long interval, lasting from the mid-1920s to the early 1960s. In 1960, he began writing out the poems of Alexander Pushkin, Anna Akhmatova and François Villon by hand, drawing the first letter of each paragraph in red and illustrating each text with a frontispiece, illumination and colophon. The booklets were woodcuts coloured with gouache and gold and silver paint. They always had a dust-jacket and the artist's *ex libris*. Created in a realistic style, they reflected the artist's love and subtle feeling for poetry. Polyakov began making his unique handmade publications following the death of his wife. They gave him the chance to immerse himself in the world of poetry and escape reality.

The artist's book allowed creative people to experiment and engage in free quests. An active moving force, it attracted many poets and artists in the second half of the twentieth century.

Oleg Kudryashov's *Book of Engravings* (1982) was made on separate sheets in the dry needle technique. In certain cases, the master painted the engravings in watercolours. The stark black strokes cross and intersect the white plane, creating something resembling geometric figures. The

tense rhythms express the artist's state of mind. Kudryashov placed the sheets on top of one another, creating a growing pile. Each cycle is made simultaneously and called *Book of Engravings*. Although several series were made in various years, they were always created "all at one go". Such works can be regarded as a transition from the easel engraving to the artist's book.

Victor Orlov called his work *Third Lyric Book* (1991). He made different kinds of papers with various textures from his own pulp. The artist then introduced collages, employing rips and leaving the edges free -- either thicker or so thin that they are almost transparent and ready to fall off. The paper could be white and coloured, while the collages -- pressed into the pulp -- provided accents of colour. The sheets were laid on top of one another, forming hillocks with their own textures. Unique, unbounded and exhibited as separate sheets, such books can be regarded as objects.

The creation of Sergei Yakunin – *Daniil Kharms: Complete Collection of Compositions* (1989 – 95) – can be called a book-object in the full sense of the word. Made from papier-mâché, glass, string, condensed paper, rubbers, wire, tulle, lace and collage, the object takes the form of a book containing boxes designed in the form of scenes with three-dimensional images, which move with the aid of a revolving handle. Such tales as *Interference*, *Passion*, *Million* and *Balloons Fly Across the Sky* are all made in this way. The book also contains "secrets". On the cover, in the word *Kharms*, the letter "r" ("p" in Cyrillic) is designed in the form of a white oval, half opening up to reveal a piece of glass depicting an eye – a metaphor for the "all-seeing eye" of the writer. The fantasy of the artist, who worked much in the theatre, is inexhaustible. Each new book always evokes the viewer's delight and surprise.

Following the traditions of the Russian illustrators of children's literature in the 1930s, Yulia Kisina published a vivid and intriguing book consisting of two parts – *Blue Luftha* (1991) and *Little Ad's Flowers* (1991). The two sections are placed on top of one another, while the pages turn simultaneously. The image at the top of the book ends on the sheets at the bottom. This element of play is accompanied by different sized pages with variations of colour, rips and fly-leaves with "secrets". The book becomes not only a source of knowledge, but also an original theatrical action, interesting to adults and children alike. The text is compiled by the artist herself and is full of associations. The book is printed in a limited edition.

Conceptualism is represented in the museum collection by such works as Ilya Kabakov's *Flying Komarov* (1973 – 81), Grisha Bruskin's *Lexika* album (1992), Alexander Kuzkin's *Goethe. Die Leiden des jungen Werthers* (1990), Leonid Tishkov's *Foot of the Fly* (1991), Pyotr Perevezentsev's *Books Discovered in the Fantastic Land of Kopysa*, Vera Khlebnikova's *Woman Engaging in Art* (1993) and Vladimir Sulyagin's *The Darkness of Light* (1993) and a version of *White Book* (1990).

In 1991, IMA Press published an interesting conceptual project by Alexander Kuzkin. The letters of the young hero of Johann Wolfgang von Goethe's *Die Leiden des jungen Werthers* were placed inside envelopes and posted at the exact same dates as those in the novel. A classical work is transferred to modern times, coming to life with people in the twentieth century receiving letters from Werther. These links between different eras and nations create an "overflow" of time and space, with literature invading real life.

The artist's fantasy leads the viewer into endless new worlds. Pyotr Perevezentsev created an entire civilisation of the imaginary land of Kopysa, drawing books written in the Kopysan language (the alphabet of trees), scrolls with the laws of the city of Kopysa and portraits of local citizens. Such books as *Lacerators of Bears* (early 1990s) and *Detailed Inventory of the Renounced Books of the City of Kopysa Secretly Kept at the Church of the Previously Fallen Ill* (1996, Indian ink, pen, ink and collage on paper) offer a fascinating insight into the customs of the country. Throughout the 1990s, the "archaeologist" Perevezentsev tenaciously "excavated" the material culture of Kopysa. *Detailed Inventory of the Renounced Books* demonstrates the complex path of the artist over a period of nine years, from handmade book-pictures to book-objects presenting, in associative forms, the artist's vision of modern life.

Many other artists underwent a transition from drawn or lithographed book to book-objects. They generally developed from children's books, via a humorous and theatricalised concept, to

objects and three-dimensional, sculptural forms; from plane to volume and the life of a form in space.

Several masters employed photographic material in their artist's books. Sergei Shutov from Moscow created an open-out book from his own photographs, forming an uninterrupted visual series accompanied by short texts in the lower section. Small and unique, this book closely adhered to the principles of Conceptualism.

Eduard Gorokhovskiy employed photographs in a more complex manner in *Oval* (1982), a book designed like an accordion placed inside a folder. The opposition of the two ovals – a full-length female portrait in pre-revolutionary costume (photograph) and an enormous tyre from a mid-twentieth-century lorry – is charged with meaning.

Dmitry Krymov included old photographs in a drawn composition, creating a family chronicle of twelve photographic subjects. The museum owns No. 21 of the one hundred copies of *Russia 1946* (1990) printed by Syntaxis in Paris. The artist employs the traditional composition of illustrated publications – picture on the right and text on the left. The text is limited to a short, denominative sentence explaining each picture.

Several artists remained within the traditional bounds of book publications. Leonid Tishkov's Dablus Publishers in Moscow brought out a lithographed book entitled *New Songs* (1992), inscribed in Russian *composed and drawn by L. A. Tishkov*. The artist's text is placed on the left, with an abstract picture on the right. Thirty-one copies of the book were printed at the lithographic workshop on Maslovka in Moscow. The museum owns No. 4. Tishkov invented a special race of freaks known as "Dabloids". The lives of these fantastic beings are chronicled in various artistic forms (painting, graphic art, scrolls, books and soft toys). They even have their own publishing house – Dablus.

Dablus brought out a lithographic book (the sheets are not bound, but inserted inside a folder) by Oleg Dergachev from Lviv. Thirty-five copies of Franz Kafka's *Parabeln* (1994) were published in Russian and German. The museum owns No. 25. Twelve calligraphic tables are accompanied by a text and irregular orifices ("holes"). Lithographs with artistic motifs can be seen inside these holes, creating a supplementary spatial effect.

Alexander Konstantinov demonstrates his minimalist principles in his etched book – Franz Kafka's *Erzählungen. Formulare* (1995). The distinct geometric lines seem to reproduce office card indexes. The book consists of full-page graphic sheets without even a hint of text. The lines are diverse, "mobile" and full of specific rhythms and colour characteristics. Kharms and Kafka, masters of humour, the fantastic and political satire, are the favourite writers of the aforementioned artists.

The oeuvres of masters from St Petersburg – represented at the museum by Mikhail Karasik, Yury Lyukshin and Olga and Alexander Florensky – develop within the bounds of traditional notions of the artist's book.

Olga and Alexander Florensky are active members of the Mitki group. Orientated on humorous folk traditions, their books are mechanically printed. Such unique works made in monotype as *Weimar-kniga* (1995), however, take the form of unbound easel sheets.

Mikhail Karasik addresses the heritage of the Russian Futurists.* Writing the text on lithographic stone, he creates book consisting only of pictures or with text and pictures. Daniel Kharms' *Terrible Death* (1990) and *Interference* (1991) and Franz Kafka's *The Knock at the Manor Gate* (1991), *Die Verwandlung* (1992) and *Metamorphosis* (1992) were all published in limited editions. In 1996, Karasik made a bright and striking book entitled *The Wolf of Gubbio*, handwritten on stone and printed in colour. The museum owns No. 7 of the seventeen copies brought out by Mikhail Karasik's own publishing house – MK.

Yury Lyukshin's *The Ecclesiast* (Living Word, St Petersburg, 1994) is designed as a deluxe edition, made in a large format (483 x 335 cm) with a paperback cover and unbound sheets placed inside a case and box. The book consists of fourteen coloured etchings (with additional paintwork) accompanying each chapter. The museum owns No. 10 of the limited edition of twenty-five copies.

The cover and folder are silkscreen prints. Deluxe editions can also be classified as artist's books as the artist plays an extremely important role in their creation.

Two examples of deluxe editions made by Moscow artists in the museum collection are Boris Pasternak's *My Sister, a Life* (1991) and Charles Baudelaire's *Selected Works* (1993). The former work was created by Yury Cooper, who made six etchings with aquatint. Enclosed in a hard binding and placed inside a case, the book was printed on handmade paper made by Aldo Crommelynck in Paris with letters and excerpts from newspaper texts (collages). The museum owns No 186 of the 250 copies published by the Limited Editions Club in London. The book celebrated the awarding of the Nobel Prize for Literature to Boris Pasternak.

Charles Baudelaire's *Selected Works* was printed in Russian and French by Alexander Sevastianov in Moscow. Lev Kropivnitsky made six etchings for the book in the aquatint and dry needle technique. Each etching precedes a page with the text of a poem by Baudelaire. The unbound sheets are enclosed in a paperback cover. The museum owns No. 3 of the print run of 114 copies. Alexander Sevastianov only managed to bring out a few books before the publishing house closed down.

The museum owns artist's books drawn (without text) in Indian ink, quill pen and brush. One example is Oleg Dergachev's *Lines*, which has the subtitle of *White Book of Original Drawings* (1991). Bound in the form of an album, this unique book represents a flow of creative thought expressed in the form of different lines, circles and ovals.

Although the collection of the Pushkin Museum of Fine Arts is not large, it embraces every major movement in the history of the artist's book in Russian post-war art.

* The museum acquired Mikhail Karasik's first books in the late 1980s, when neither the term *artist's book* nor the movement itself was known in Russia. The books were shown at the museum exhibition celebrating the hundredth anniversary of Boris Pasternak's birth in 1988.

Людмила Вострецова **Книжка-игрушка для детей и взрослых**

Коллекция графики Русского музея обладает большим количеством произведений, которые так или иначе связаны с книгой. Здесь и ранние печатные издания с их заставками и буквицами, непосредственно иллюстрации к произведениям русской и зарубежной литературы, включая редкие – XVIII века, азбуки и буквицы крупнейших мастеров XX, графические сюиты, созданные по мотивам литературных произведений, макеты книг. Собрание музея позволяет говорить как об искусстве в книге, так и об искусстве книги. Именно искусство книги, представление о котором возродилось на рубеже XIX – XX веков, привело к появлению книги художника.

Уже у мастеров «Мира искусства» появляются книги, оформленные одним художником: от формата издания, выбора шрифта до создания собственно иллюстраций. Книга становится произведением искусства, принадлежащим художнику.

Уникальный эксперимент, который осуществили русские футуристы в 1910-е годы, подчеркнул взаимосвязь слова и изображения, буквы и звука, звучания и смысла. В их литографированных книгах буквы, написанные от руки, давали новое пластическое решение самой плоскости листа. Буквы, строки, столбцы текста превращались в изобразительные знаки, элементы композиции книжной страницы. Начертания букв, почерк художника, воспроизводящего текст, взяли на себя эмоциональную нагрузку восприятия текста. «Немой голос почерка», – как говорил Хлебников, «передает свое настроение читателю, независимо от слов». Страницы книг футуристов представляют единую изобразительную структуру, демонстрируя двуединство системы художник – писатель. Но эта система у футуристов возвращает к воспоминанию о средневековой рукописной книге, в которой также ценился и эстетически оценивался почерк, существовала форма стихотворной графики – каллиграммы. Они, несомненно, предназначались для разглядывания и любования, как, например, стихи Симеона Полоцкого, в которых текст расположен не столбцами, а оформлен в виде сердца или звезды.

В изобразительном языке искусства начала XX века подобная стиховая графика, возрожденная в творчестве В. Каменского, получила название «стихокартин». Но особый интерес представляет следующий шаг, который сделали художники, работая с книгой: через возвращение к идеографическому письму, автономизации зрительного образа слова – к возникновению графики ДО-СЛОВА, беспредметного образа – ДО-МИРА. Так у Хлебникова в черновике рукописи из случайных линий, клякс, перечеркиваний возникает «чертеж до мира». В этот момент намечается разрыв, обособление изображения, возникшего на основе каллиграфии и идеографического письма, от литературного текста и создание нового пластического текста.

Шокируя публику внешним видом своих творений, М. Ларионов, Н. Гончарова, О. Розанова, Д. Бурлюк, В. Степанова все же сохраняли тип книги – кодекса, которую нужно листать, рассматривать, читать. Но для книги русских футуристов не создается макет, она выходит из типографии без переплета, уже несколько «взъерошенной», неровно обрезанной; страницы книги раскрашивается от руки, усиливая впечатление рукотворности, а не машинного производства, подчеркивая уникальность, а не тиражность. Хотя тираж у литографированных книг существовал, но он не превышал трехсот экземпляров. Книги А. Крученых 1913 года с иллюстрациями Ларионова «Помада», «Полуживой», «Старинная любовь»; «Игра в аду» Крученых и Хлебникова с иллюстрациями Гончаровой и другие издания сегодня превратились в предмет гордости библиофилов, если они есть в их собраниях, и начальной точкой отсчета в истории книги художника.

В 1920-е годы элемент игры, таящийся в этих изданиях, был активно использован в детской книге. Зачастую художников «Радуги», Детгиза, «Молодой гвардии» трудно или невозможно назвать иллюстраторами. В это время появились книжки-картинки, в которых вообще отсутствовал текст. В составе коллекции отдела графики ГРМ хранятся блестящие образцы подобных изданий. Это станковые по сути композиции А. Пахомова для его книг

«Лето», «Ведро», «Топор», рисунки А. Самохвалова для «Водолазной базы», гуаши В. Ермолаевой «Рыбаки», для которых позже А. Введенский сочинил стихи.

В 1930-е годы ведущая роль художника в книге для детей сохранилась, особенно если разговор шел о достижениях советской власти, об окружающем мире или бытовых предметах, иллюстрировалась «производственная книга». Две-три строки текста на странице, и основной рассказ – через картинку. Имя художника на обложке такой книги оказывалось на первом месте; и только за ним следовало имя автора. Например: «Красный партизан». Рисунки П. Кондратьева. Текст В. Вялова. М.-Л., «Молодая гвардия», 1932.

В 1940 – 50-е (даже во время войны, например, в 1944 году) не раз объявлялся конкурс на книжки-игрушки для детей. С текстом или без него, такие книжки предполагали активную роль, прежде всего, художника. «Книжка-букет» Т. Глебовой и В. Стерлигова («книжка-вырезалка», как написано на эскизе обложки) предлагала изготовить из бумаги разноцветный объемный букет. «Подвижные картинки» и «Забавные картинки» Т. Глебовой позволяли менять композицию листа.

Подобные варианты работы художников с книгой обычно исключаются из разряда экспериментов. Принято возводить возрождение книги художника непосредственно к периоду авангарда, но это представляется не совсем справедливым. Тенденцию движения от плоскости к объекту, шутя и играя, начали именно художники детской книги уже в середине прошлого века.

В 1970-е годы исследователи искусства отмечали, что в книжной графике наметилась тенденция к «раскниживанию», к созданию станковых листов по поводу литературного текста, возникновению ассоциативно-метафорических иллюстраций. Не следование тексту, а его интерпретация – вот новая задача художника книги, причем художник часто – художник-дизайнер. Дискуссии о книжной иллюстрации в 1970-х годах были связаны с несколькими темами, одна из которых была посвящена степени свободы художника-иллюстратора. Метафоричность иллюстраций 1970-х годов – это еще один важный шаг, толчок для возрождения книги художника.

Рукодельная книга не требует типографского набора. Литография и линогравюра, коллаж оказались вновь востребованными техниками. Идея мастеров «Мира искусства» сделать книгу предметом искусства приобрела прямое значение, материальную однозначность – книга художника стала ПРЕДМЕТОМ, ОБЪЕКТОМ. Эксперимент в книге перешел в эксперимент с книгой. Определился выбор любимых писателей: Ф. Кафка, Ф. Достоевский, Д. Хармс, М. Булгаков. Призыв В. Маяковского 1913 года «Читайте железные книги!» сегодня не метафора, а руководство к действию. Листы бумаги потеряли в новой книге свою главную роль носителя информации, они превратились в пластический материал создания предмета книги. Художники отрицают не только открытие Гутенберга, но со страстью археологов погружаются в глубины истории, нанося тексты на камни, дощечки и доски, свитки, бумажные тарелки, сапоги, листы кровельного железа ... «Книги не для того печатают, чтобы их руками трогали», – отмечал в «Последних днях» Булгаков.

Для художника, создающего книгу-объект, важна не информация, доносимая текстом, не характеры, созданные писателем, а внешний облик самой книги, структура, фактура материала, на котором сделана запись, энергия написания текста. Важен первый визуальный импульс, обращенный к зрителю (часто даже не подразумевается – к читателю). Образ такой книги – это ее своеобразный «прибавочный элемент», который переводит литературное произведение в иную пластическую систему.

А. Матисс заметил, что литераторы не нуждаются в художниках для объяснения того, что они хотят сказать. Похоже, что в книге-объекте и художники не нуждаются в литературном тексте для своего высказывания. Работа художника идет не в книге, а вокруг книги, не с текстом, а вокруг текста.

Но адекватность изображения и слова, метафоры и рисунка, к которой так стремились художники авангарда, была ими же признана невозможной. «Слишком много места глазу», –

заметил И. Зданевич по поводу оформления В. и Д. Бурлюками «Железобетонной поэмы» В. Каменского. Для книги художника нужно было искать другие возможности.

Не идеограмма-слово, а идеограмма-предмет, предмет-метафора. Сама форма книги превращается в идеограмму – баян, колодец, конверт, консервную банку, коробку-ларец ...

Авторская книга сохраняет связь с типографией, но в таком случае это малотиражные издания, в которых текст часто принадлежит самому художнику, при создании блока книги используются материалы высокого качества – кожа, бумага (иногда ручного отлива), высокого качества сама печать. В книгу могут включаться (вкладываться, вшиваться, вклеиваться) отдельные листы с гравюрами или рисунками; экземпляры тиража нумеруются. Она изначально создается как уникальная, ориентированная на коллекционера. Книги становятся раритетом уже на выходе из типографии. В этом она противоположна дешевым изданиям футуристов начала XX века. Но при внешней пышности и очевидной дороговизне оформления, стилистике текста, выдержанной в наукообразном, хроникально-документальном или эпически-повествовательном тоне, содержание ее оказывается зачастую близко комиксу. Такое расхождение «содержания и формы» создает такой смысловой сдвиг, что даже традиционная форма книги воспринимается как книга-объект, книга-игра.

Игровой элемент выходит на первый план в «интерактивных» книгах, сложных, многодельных книгах-игрушках, книгах-театрах, требующих активного участия читателя – зрителя. Для таких книг не только не подразумевается тираж, он и невозможен. Листая, сдвигая части книги, приводя их в движение, вводя новые персонажи, читатель-зритель, читатель-актер, становится вместе с художником и демиургом.

Текст как тема для импровизации художника отступает на второй план, а иногда и исчезает совсем. Книга является к нам с потерянными, исчезнувшими или почти стертими текстом, разброшюрованная, распавшаяся на отдельные листы. Буквы, высеченные на камне, как бы являют подлинную весомость и ценность слова, исчезнувшие или полустертые надписи, обрывки фраз наводят на философские размышления: ничто не ново под луной и ничто не вечно.

Неоднозначно отношение музеев к книге художника. Авторская книга сегодня выпадает из «пространства книги» и не попадает в центр современного «пространства искусства». Подобная книга, превратившаяся в объект, не умещается в традиционные шкафы графических отделов, рассчитанные на плоские бумажные носители, как слишком радикальная, и не попадает в отдел современных течений как недостаточно радикальное искусство.

Возникает вполне закономерный вопрос о доступности подобных книг зрителю. Не превращается ли искусство авторской книги в герметичное знание? «Не умеющий писать не может оценить такую работу», – восклицал некто Петрус, испанский переписчик книг XI века.

Работа художников в авторской книге совершенно очевидно оживилась в последние годы.* Доказательством тому служат регулярно проводимые выставки книги художника. Постоянным местом для их устройства в Петербурге является Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме. Этому же музею принадлежит и наиболее обширная коллекция подобных книг. В том или ином контексте авторские книги часто включают в состав различных выставок многие музеи. И все же следует признать, что работа с книгой сегодня не является магистральной линией развития искусства. Она, как и в начале XX века, отражает те процессы и тенденции, которые происходят в «большом» искусстве, не опережая, и не отставая от них. Она – одна из форм существования искусства сегодня.

* Другие авторы настоящего издания придерживаются иной точки зрения. – Изд.

Lyudmila Vostretsova Toy Books for Children and Adults

The Russian Museum owns a large collection of graphic art associated, in one way or another, with books. This body of works includes printed publications with illuminations and ornamental lettering, illustrations of works of Russian and foreign literature, alphabets and primers by leading twentieth-century masters, book designs and drawings inspired by literary masterpieces. The museum collection covers both art in books and the art of the book. The latter concept experienced a revival a hundred years ago, leading to the appearance of artist's books in the twentieth century.

The masters of the World of Art (*Mir iskusstva*) created books designed by one single artist, who was responsible for everything -- from the format and choice of typeface to the illustrations. The book became a work of art belonging to the artist.

The exciting experiments of the Russian Futurists in the 1910s underlined the close relationship between the word and the image, the letter and the sound, the entire meaning and the ring of the book. In these lithographed books, the handwritten letters offered a new plastic resolution of the flat sheet. The letters, lines and columns of text were transformed into representational signs -- part of the composition of the page. The outlines of the letters and the handwriting of the artist reproducing the text contributed to the reader's perception of the contents. Velimir Khlebnikov remarked: "The mute voice of the handwriting conveys its mood to the reader, independent of the words."

The pages of the Futurist books represented a single artistic structure, reflecting the biunity of the artist/writer system. The Futurists revived memories of the medieval handwritten books, in which the handwriting was also highly rated and aesthetically appraised. Such books incorporated a form of poetic graphic art called the calligram -- a word, phrase or poem in which the handwriting or font used form part of the focus. In the seventeenth-century poems of Simeon of Polotsk, for example, the text is not arranged in columns, but laid out in the form of a heart or star.

Graphic poetry underwent a revival in the works of Vasily Kamensky in the early twentieth century, when the phenomenon was known as "picture verses". The following step of the Futurist book artists was particularly interesting. The return to ideographic writing and autonomisation of the visual image of the word led to the appearance of "pre-word" graphic art and "pre-world" non-objective images. A "pre-world blueprint" arose out of the unplanned lines, blots and crossing-outs in Velimir Khlebnikov's manuscripts. The result is a break away from the literary text, a personalisation of the image based on the calligraphy and ideographic writing, leading to the creation of a new plastic text.

Shocking the public with the outer appearances of their creations, Mikhail Larionov, Natalia Goncharova, Olga Rozanova, David Burliuk and Varvara Stepanova nevertheless adhered to the traditional form of the book -- an object that was leafed through, handled and read. The books of the Russian Futurists, however, were not based on prior dummy models. They emerged from the printing house without a binding, unevenly cut and in a "tousled" form. The pages of the book were painted by hand, increasing the impression of a unique manual work, rather than a mechanically printed object. Although the lithographed books had a print run, this was never more than three hundred copies. Such works as Alexei Kruchenykh's books in Larionov's illustrations -- *Pomade*, *Half-Dead* or *Old-Time Love* -- and Alexei Kruchenykh and Velimir Khlebnikov's *Game in Hell* in Goncharova's illustrations are now objects of pride for bibliophiles and the starting point in the history of artist's books in Russia.

The inherent element of play in the Futurist publications was actively employed in the children's books of the 1920s. It is often difficult or impossible to regard the artists collaborating with such publishing houses as *Raduga*, *Detgiz* or *Young Guard* as illustrators, as they often created picture books without any text at all. The department of graphic art of the Russian Museum owns outstanding examples of these publications, including the easel-like compositions of Alexei Pakhomov for his own books *Summer*, *The Bucket* and *The Axe*, Alexander Samokhvalov's drawings for *The Diving Base* and Vera Yermolaeva's series of *Fishermen* gouaches, to which Alexander Vvedensky later wrote poems.

In the 1930s, the artist retained his pivotal role in children's books, especially when the subject was the achievements of the Communist Party, the surrounding world or everyday objects. The "industrial book" consisted of two or three lines of text on each page; the main message was conveyed through the picture. On the cover, the name of the artist came first, followed by the author, for example *The Red Partisan*. Drawings by Pavel Kondratiev. Text by Vladimir Vyalov (Young Guard, Moscow/Leningrad, 1932).

Competitions to design book toys for children were held throughout the 1940s and 1950s and even during the Second World War. The artist played the leading role in such books, which were printed with or without text. Tatyana Glebova and Vladimir Sterligov's *Book Bouquet* -- or a "cut-out book", as was written on the cover design -- envisaged a multi-coloured three-dimensional bouquet made from paper. Tatyana Glebova's *Mobile Pictures* and *Droll Pictures* allowed the composition of the sheet to be altered.

Such examples of artists working with books are not usually classified as experiments. The birth of the artist's book is generally regarded as starting in the avant-garde period, though this is not quite true. The movement away from a flat plane towards a three-dimensional object, accompanied by elements of humour, was begun by the children's book artists working in the middle of the twentieth century.

In the 1970s, Russian art historians noted two trends in book graphic art -- the tendency to create easel sheets in relation to a literary text and the appearance of associative-metaphoric illustrations. The main task of the book artist was to interpret, rather than follow the text. The artist was often also the designer.

Several themes were discussed in relation to book illustrations in the 1970s. One of them was the degree of freedom offered to the illustrator. The metaphoric illustrations of the 1970s were an important factor in the revival of the artist's book in Russia.

Handmade books did not demand print settings and such techniques as lithography, linocuts and collage were back in demand. The attempts of the World of Art to make the book an object of art acquired a direct significance and material form -- the artist's book became an *object*. The experiment *in* the book was transformed into an experiment *with* the book. The list of most popular authors emerged -- Franz Kafka, Fyodor Dostoyevsky, Daniil Kharms and Mikhail Bulgakov.

Vladimir Mayakovsky's summons to "read books of iron" (1913) ceased to be a metaphor and became a direct guide. The pages of the book lost their main role as a vehicle of information, turning into the raw plastic material for the creation of an object. Artists not only rejected Gutenberg's invention. With the passion of archaeologists, they delved into the depths of time, writing texts on stone, boards, planks, scrolls, paper plates, boots and sheets of roofing iron. As Mikhail Bulgakov wrote in *The Last Days*: "Book are not printed in order to be touched by the hands."

Artists creating book-objects are less interested in the information provided by the text or the characters created by the writer. What is important for them is the outer appearance of the book, the structure and texture of the medium on which the writing is made and the energy of the writing of the text. The first visual impulse experienced by the viewer -- a reader is sometimes not even implied -- is of prime importance. The *image* of the book is the original "additional element", elevating a work of literature into a whole new plastic system.

Henri Matisse claimed that writers did not need artists in order to explain what they wanted to say. Similarly, in the book-object, artists do not seem to require a literary text in order to make a professional statement. The work of the artist is not *in* the book, but *around* it; not *with* the text, but *about* it.

Although the avant-garde artists sought adequacy of the image and word and the metaphor and drawing, they themselves regarded this as impossible. Ilya Zdanevich wrote about David and Vladimir Burliuk's design of Vasily Kamensky's *Ferro-Concrete Poems*: "There is too much room for the eye." It was not an ideogram-word, but an ideogram-object or object-metaphor. The very form of the book turned into an ideogram -- a bayan, well, envelop, tin can or casket.

Although the artist's book was printed, it was a limited-edition publication in which the text often belonged to the artist. High-quality leather, paper (sometimes handmade) and printing were employed in the creation of the book block. Separate sheets with engravings or drawings could be inserted, sewn or glued inside the book; each copy was numbered.

The books were originally created as unique collector's items, which became a rarity the minute they left the printers. This made them the exact opposite of the cheap Futurist publications of the early twentieth century. Despite the magnificent exterior, expensive design and stylistics of the text -- scientific, chronicle-documentary or epic-narrative -- the content is often similar to a comic book. This divergence between the inner content and the outer form creates a shift of meaning, so that even a traditional form of book is regarded as a book-object or book-game.

An element of play comes to the forefront in "interactive" books -- complicated and intricate book-toys and book-theatres requiring the active participation of the reader/viewer. In such books, a print run is not only not envisaged; it is out of the question. Leafing through the book, shifting different sections, setting them in motion and introducing new characters, the reader/viewer becomes, alongside the artist, a demiurge.

As a theme for artistic improvisation, the text recedes into second place, sometimes even vanishing completely. The book appears with a lost, displaced or virtually erased text, physically dismembered into separate sheets. Letters engraved on stone bring out the genuine weight and value of the word, while the half-erased inscriptions and snatches of phrases evoke philosophical reflections -- nothing under the sun is new and nothing lasts forever.

The artist's book enjoys a vexed relationship with museums. Although it no longer meets the requirements of a traditional book, it is not regarded as a work of contemporary art. As objects, artist's books do not fit into departmental bookcases designed for flat sheets of paper. They are too radical for departments of graphic art and not radical enough for departments of contemporary art. This leads to the inevitable question of the accessibility of the artist's book to viewers. Is there not a danger of the art of such books turning into hermetic knowledge? Petrus, a Spanish book copier in the eleventh century, exclaimed: "He who cannot write cannot appraise such work."

In recent years, the artist's book has experienced a revival in St Petersburg.* One indication of this fresh upsurge is the regular exhibitions of artist's books held at the Anna Akhmatova Museum in the Sheremetev Palace -- home to an extensive collection of such books. Many museums often include artist's books in the compositions of various exhibitions. Work with books, however, does not constitute the leading line in the development of contemporary art in Russia. As in the early twentieth century, it reflects the same processes and tendencies taking place in other forms of art, neither anticipating nor lagging behind them. Today, the artist's book is one of the forms of the existence of art.

* Not all the contributors to this publication would agree with this point of view (ed.).

Татьяна Лебедева

Художник книги и книга художника в Ярославском художественном музее

Пространство музея – особенное пространство, в котором ни одна вещь, ни одно явление не может существовать обособленно. Они либо опираются на традицию, либо отталкиваются от нее. И в собрании музея самые авангардные направления логично включаются в общий художественный процесс. В этом смысле книгу художника, заметное и интересное явление современного искусства, логично рассматривать в контексте существования книжной культуры вообще и музейной коллекции книги и книжной графики в частности.

В Ярославском художественном музее, который по видовому составу собрания можно смело назвать музеем графики, сложилась хорошая коллекция произведений, связанных с книгой. Более тысячи ее листов и объектов отражают различные направления развития книжного искусства в России в XIX–XX веков. Наиболее интересно представлена книжная графика первой половины прошлого столетия, одного из самых продуктивных периодов в искусстве книги. Прежде всего, это оригинальные рисунки, а также художественные издания с иллюстрациями А. Бенуа, Е. Лансере, К. Сомова, С. Чехонина, Д. Митрохина, Г. Нарбута, И. Билибина – практически всех мирискусников, работавших для книги. За эту часть собрания музей должен благодарить Виктора Владимировича Ашика, известного петербургского ученого и собирателя, коллекцию которого музей приобрел в 1986 году. Обширный комплекс работ 1920 – 1930-х годов хорошо отражает такие значимые явления, как теория построения книги В. Фаворского; опыт графических интерпретаций литературной классики К. Рудакова, Е. Кибрика, К. Клементьевой, Н. Кузьмина. Довольно полный раздел – детская книга. Особая часть коллекции – циклы иллюстраций уроженца Ярославля М. Соколова к «Орлеанской девственнице» Вольтера, к произведениям Э. Т. А. Гофмана, романам Ч. Диккенса и др.

М. Соколову принадлежит рукотворная книга «Стихи (Триолеты любви. Триптих)» (1921. Бумага, тушь. 137 x 107 x 14). Это авторские стихи в авторском же оформлении. Книжка очень скромная, традиционной формы: малоформатный скрепленный блок, довольно объемный, со шрифтовым титулом, написанным от руки текстом и вклеенными на некоторые страницы рисунками. Она задумывалась именно как книжка. Не только для себя, а, скорее всего, для круга единомышленников, и с этой целью была тиражирована. Художник выполнил несколько таких сборников, естественно имеющих незначительные отличия в составе и оформлении. По существу этот сборник можно считать *книгой художника* в том значении этого термина, который используется в настоящее время.

Коллекция собственно *книги художника* в музее небольшая – десяток предметов. Сюда можно отнести несколько малотиражных литографированных изданий 1920-х годов. Интересен образец «самиздата» 1970-х с символическим названием «Недокнига» московского художника Н. Маркарова – тетрадка авторских стихов, соединившая машинописный и рукописный тексты, с обложкой в технике «рваного» коллажа. Книжница на первый взгляд аскетичная, но выполненная с тонким чувством формы, можно сказать, эстетская.

В конце 1980-х в музей поступила «полноценная» *книга художника*: работа М. Карасика «Б. Пастернак. 12 стихотворений» (1988. Бумага, автолитография. 168 x 125; 32 с., 8 приложений на отдельных листах; в футляре. 32/50). Изящная книжка, один из первых опытов художника в этом жанре, но в ее усложненной композиции угадываются последующие эффектные решения автора в области книжной формы. Для Ярославского музея знакомство с творчеством Карасика стало настоящим «открытием» *книги художника*, специфического вида искусства, получившего новый энергетический импульс в развитии в конце 1980-х.

Еще несколько авторских книжек, поступивших в музей в последующие годы, очень разные, что и ценно. Работа петербургской художницы Т. Лебедевой «Тан'ки» (1994. Бумага, автолитография. Тираж 30 экз.) – просто книжка-шутка. Творчество москвича П. Перевезенцева концептуально, но это тоже игра, игра в создание придуманной цивилизации.

Художник подарил музею три свои «археологические имитации», которые, дополняя друг друга, дают целостный образ не существовавшего, а может быть, и существовавшего мира (настолько он кажется убедительным): «Записки о природе вещей в городе Копысе» (1993. Литография. 1/20); «Книга слов» (1992. Бумага, коллаж, тушь. Уникат); «Текст о Копысе (Миф о городе-государстве под названием Копыса)» (1996. Бумага тонированная, акварель, тушь. Уникат).

Книга Л. Тишкова «Печень в цветах» (1994. Шелкография. 247/300) – опозитизированный анатомический атлас, хвалебная ода персонифицированным человеческим органам. Ее вполне модернистское содержание заключено в традиционную форму мирискуснической «красивой» книги. Творчество приверженца эстетики рационального, нижегородского автора Е. Стрелкова, представлено книгой «Техногенез: хромофаза» (2002. Шелкография, офсет.). Автор, обеспокоенный проблемами технической цивилизации, трансформирует механические объекты в биологические, вступая в диалог с техницизмом, говоря на его же языке.

Даже эта небольшая коллекция авторской книги в силу своей «неординарности» заметна в собрании музея. Как явление современного искусства она интересна не только сотрудникам и специалистам. Музей имеет удачный опыт показа *книги художника* в контексте большого экспозиционного проекта, посвященного проблемам книжной культуры современности (экспо-акция «Пространство книги. XX век». 1999. Грант Президента России). Авторы проекта, используя обширный экспозиционный ряд, включающий и традиционные, и электронные книжные формы, предлагали посетителям и участникам проекта подумать о судьбе книги в будущем. Один из залов выставки представлял книгу художника (работы 20 авторов, всего 43 объекта). И, следует отметить, что именно эта экспозиция вызывала наибольший интерес у посетителей своей зрелищностью, разнообразием, свободой творческой мысли. Особенно молодежь, предпочитающая, как известно, компьютер, воспринимала авторскую книгу как явление близкое и современное. Что, на наш взгляд, оптимистичное доказательство ее востребованности и жизнеспособности как одного из способов выживания Книги.

Tatyana Lebedeva

Book Artists and the Artist's Book at the Yaroslavl Museum of Art

A museum is a special place in which no work or form of art can exist on its own. It is either based on or develops from tradition. In museums, avant-garde movements slot logically into the general art process. The artist's book -- an important and fascinating form of modern art -- can, in this sense, be regarded in the context of book culture in general and in the context of museum collections of books and book illustrations in particular.

The composition of the collection of the Yaroslavl Museum of Art allows it to be rightfully regarded as a depository of graphic art. The museum owns an outstanding collection of over one thousand sheets and objects, reflecting the various movements in the history of Russian book art in the nineteenth and twentieth centuries.

The first half of the twentieth century was one of the most productive periods in the history of Russian book art. The Yaroslavl Museum of Art owns original drawings and artistic publications illustrated by such members of the World of Art (*Mir iskusstva*) as Alexander Benois, Yevgeny Lanceray, Konstantin Somov, Sergei Chekhonin, Dmitry Mitrokhin, Georgy Narbut and Ivan Bilibin. This body of works once belonged to Victor Ashik, a scholar and collector from St Petersburg whose collection was acquired by the museum in 1986.

The collection of works from the 1920s and 1930s reflects such leading phenomena as the Vladimir Favorsky theory of book construction and graphic interpretations of classical literature by Rudakov, Kibrik, Klementieva and Kuzmin. The extensive section of children's books includes cycles of illustrations by M. Sokolov from Yaroslavl to Voltaire's *La Pucelle d'Orleans*, the works of E. T. A. Hoffmann and the novels of Charles Dickens.

M. Sokolov designed a manuscript book of his own poems entitled *Verses (Triolets of Love. Triptych)* (1921, ink on paper, 137 x 107 x 14 cm). This booklet is modest and traditional in form -- small in size, bound block, volumetric, with a typeset title-page, handwritten text and drawings inserted into several pages. The book was conceived and printed by the author as a present for close friends. He made several similar compendiums, which differed slightly in the composition and design. *Verses (Triolets of Love. Triptych)* can be regarded as an artist's book in the modern sense of the word.

The collection of artist's books at the Yaroslavl Museum of Art is not large. The dozen or so works include several limited-edition lithographed publications of the 1920s. One object entitled *Nedokniga* is an interesting example of the *samizdat* of the 1970s. Created by Moscow artist N. Makarov, this jotter of the artist's own poems consists of both typewritten and handwritten texts, with a "jagged" collage cover. The booklet manages to look both ascetic and aesthetic.

In the late 1980s, the Yaroslavl Museum of Art acquired a fully-fledged artist's book – Mikhail Karasik's *Boris Pasternak: Twelve Poems* (1988, autolithographs on paper, 168 x 125 cm, 32 pages, 8 supplements on separate sheets, case, # 32/50). One of the artist's first experiences in this particular form of creativity, the complex composition of this elegant booklet offers a hint of his subsequent masterpieces of book art. Acquaintance with the oeuvre of Mikhail Karasik opened up to the museum the wonderful world of the artist's book – a specific form of art that received a new and energetic impulse in the late 1980s.

The other artist's books, acquired in the 1990s, are all different. *Tan'ks* (1994, autolithographs on paper, 30 copies) by Tatyana Lebedeva from St Petersburg is a joke book. Although Pyotr Perevezentsev from Moscow is a Conceptualist, his oeuvre is also a game; the playful creation of an imaginary civilisation. The artist presented the museum with three of his "archaeological imitations." Supplementing one another, they create the image of a non-existing world, which is so convincing that it might even have existed – *Notes on the Nature of Things in the Town of Kopysa* (1993, lithographs, # 1/20), *Book of Words* (1992, collage and ink on paper, single edition) and *Text on Kopysa (The Myth of a Town-State Called Kopysa)* (1996, watercolours and ink on tinted paper, single edition).

Leonid Tishkov's *Liver in Colours* (1994, silkscreen printing, # 247/300) is a poeticised anatomical atlas; a laudatory ode to personified human organs. The modernist content is enclosed in the traditional form of a deluxe edition reminiscent of the World of Art. An adherent of rational aesthetics from Nizhny Novgorod, Yevgeny Strelkov is represented by *Technogenesis: Chromophase* (2002, offset and silkscreen printing). Concerned about the influence of technical civilisation, the author transforms mechanical objects into biological ones, engaging in technical objects in dialogue in their own language.

The unique features of this small body of artist's books bring it to prominence in the museum collection. This particular realm of modern art is of interest to curators, experts and members of the public. In 1999, the museum held a major exhibition project on the subject of book culture and modernity – *The Space of the Book: The Twentieth Century*. Employing both traditional and electronic formats, the curators offered visitors and contributing artists the chance to pause and think about the book of the future.

One room was dedicated to artist's books (forty-three works by twenty artists). Thanks to its visuality, diversity and free creative thinking, this section evoked the greatest interest among members of the public. Young people, who usually prefer computers, regarded the objects as something modern and close to their hearts – offering hope for the future of the artist's book in Russia.

Инга Ландер

Собрание авторской книги в Российской национальной библиотеке

Прошло 15 лет со дня проведения первой отечественной выставки авторской книги¹ «Авангард и традиции русской печатной графики», которая проходила в Отделе эстампов Российской национальной библиотеки.

Традиции и правила организации фондов библиотеки, особенно если она является национальным книгохранилищем, отличаются от музейных. Пополнение фондов происходит за счет обязательного экземпляра. Закон о бесплатном обязательном экземпляре всех выходящих в стране изданий ведет начало с Указа 1796 года, и должен исполняться и современными издающими организациями, что на практике происходит не всегда. Постоянно ведется работа по собиранию нетиражных, неподцензурных, коллекционерских изданий.

Библиотечные правила определяют также структуру и принципы хранения материала. Иллюстрированные издания художественной литературы находятся в Русском или Иностранном книжных фондах. В каждом из этих книгохранилищ выделены специальные коллекции, так в Русском фонде – особое хранение футуристической книги, собрание автографов, коллекция минималий, все издания А. С. Пушкина; в Иностранном фонде – в частности, «Россика». Детские иллюстрированные книги, и в том числе издания 1920 – 1930-х годов хранятся в Книжном фонде, а книжки-картинки и игры – в Отделе эстампов и в Фонде групповой обработки.

По сложившейся традиции в Отделе редкой книги должны быть издания, выпущенные в России до 1725 года. Там, в частности, находятся цельногравированные издания конца XVII века: «Библия» В. Кореня и «Букварь» К. Истомина. Лубочные же книги и картинки составляют коллекцию Отдела эстампов²

В 2005 году исполняется 200 лет Отделу рукописей, называвшемуся «Депозитарий рукописей». Исходя из современной практики *книгой художника* также можно считать иллюстрированные авторские рукописи В. Жуковского, М. Лермонтова, Ф. Достоевского, Д. Хармса (рисунки и тексты в тетрадях, альбомах и папках близки такой художественной форме).

Для XIX века характерен особый альбомный жанр: карикатуры, графические экспромты, шаржи, лирические стихотворения, портреты, автографы и шуточные рисунки наполняют страницы этих рукотворных книг. Приметой XX века стали записные книжки с рисунками и «самиздатские» книги и журналы 1970 – 1980-х годов.

Богатую историю имеет Отдел эстампов РНБ, ведущий свое начало от гравюрного собрания Императорской публичной библиотеки в Петербурге, в основе которого была коллекция братьев Залуских, которая впоследствии постоянно пополнялась. Нельзя не упомянуть и о частных собраниях, которые сохранялись единым комплексом: лубки из собрания А. Олсуфьева и И. Даля, иностранные портреты Д. Ровинского, суперобложки Э. Голлербаха, открытки Н. Чуракова и др.

В XX веке собрание эстампов пополнялось за счет обязательного экземпляра тиражной графики, выпускавшейся в 1930-х годах в литографских мастерских ЛОСХа, в 1940-х Ленинградским отделением Худфонда СССР, а с 1960-х – Комбинатом графических искусств. Одновременно перед хранителями нескольких поколений стояла задача пополнения фонда эстампа XX века за счет приобретения авторских малотиражных листов. Основным направлением комплектования фондов стало коллекционирование графики

¹ Сегодня этот вид малотиражного издания, созданного художником, относится к жанру *книга художника*. Настоящий термин введен в 1970-е после ряда важных выставок, прошедших на Западе (в английском яз. *artist book*), в России в середине 1990-х годов. (прим. издателя)

² Это правило исключает пополнение редкими современными изданиями, как в аналогичных хранилищах во многих западных библиотеках. Например, в Отделе редкой книги Публичной библиотеки Нью-Йорка или Библиотеки Конгресса в Вашингтоне хранятся книги художников-модернистов XX века и *книга художника* последних десятилетий. (прим. издателя)

мастеров петроградско-ленинградской школы графики и иллюстраций к художественным произведениям, виды Петрограда-Ленинграда-Петербурга.

Гравюры могут печататься не только как отдельные, станковые листы, но и в виде альбомов. По библиотечной специфике альбомы подразделяются на издательские и коллекционерские, сформированные владельцем. Существует формальное определение альбома – «издание, в котором иллюстрации составляют больше половины объема, а текст не переходит со страницы на страницу». Таким образом, футуристические книги или целногравированные лубочные издания по этим формальным признакам хранятся в Книжном фонде. Иногда из серий эстампов, иллюстраций к художественным произведениям, составляли коллекционерские альбомы, то есть сюита станковых листов приобретала книжную форму. В 1960 – 1970-х появилась тенденция создания серий станковых листов «по поводу литературного произведения»: графики А. Каплан, В. Вильнер, В. Мишин вступали в диалог с литературой, с текстами Шолом-Алейхема, Гоголя, Пушкина.

В 1990 году впервые силами кураторов Г. Ершова и Н. Школьного в Отделе эстампов была организована выставка «Авангард и традиции русской печатной графики», которая сопровождалась каталогом³ Отечественные традиции рукотворной книги прослежены в нем от лубочных книг и картинок XVIII – XIX веков, агитационных работ К. Малевича для издательства «Современный лубок» до рукотворных книжек Ю. Люкшина и А. Стройло, книжечек-ширм «Митьков». На выставке показывались экспериментальные книги футуристов и детские издания петроградской Артели художников «Сегодня», «Сказ про два квадрата» Эль Лисицкого. Отдельные листы «Окон РОСТА» В. Лебедева экспонировались рядом с гротескными линогравюрами В. Козлинского из альбома «Современный Петербург». Небольшого формата книжки классика московской школы гравюры М. Полякова, которые хранятся в отделе, стали своеобразным мостиком между малотиражной гравированной книгой начала и конца XX века. Противопоставлением официальному искусству тех лет звучали библейские мотивы в работах художников 1980-х.

Следующим важным этапом в собирании библиотеки этого жанра стала выставка 2002 года «Авторская книга Петербурга конца XX века»⁴. Куратор выставки Н. Мельникова экспонировала книги и объекты, приобретенные в конце 1990-х. Техника исполнения изданий весьма разнообразна – литография и гравюра на пластике, ризография и шелкография, офорт и линогравюра. В *книге художника* сегодня часто используются также и компьютерные технологии. Было показано несколько уникалов, нарисованных акварелью, гуашью, тушью и являвшихся собственностью авторов (Ю. Люкшин, А. Пахомов). Оригинальным завершением выставки стал цикл телевизионных сюжетов о петербургских художниках Ю. Люкшине, Ю. Штапакове, подготовленный Н. Мельниковой.

Выставка выявила и ряд проблем, возникающих при формировании фонда нетиражного эстампа и авторской книги. Есть определенная доля случайности в том, как закупается графика. Деньги для приобретений поступают нерегулярно, что сказывается на качестве закупок, и все же многих художников привлекает вполне обоснованное право на «вечное хранение» в национальном книгохранилище. Несмотря на трудности, сегодня собрание *книги художника* в Отделе эстампов РНБ является одним из самых значительных в России, оно выражает одну из линий политики библиотеки.

³ Авангард и традиции русской печатной графики: Каталог выставки / Гос. Публ. б-ка им. М. Е. Салтыкова-Щедрина; Отдел эстампов. Авт. вступ. ст. Г. Ю. Ершов, сост. каталога Г. Ю. Ершов, Н. Н. Школьный. Оформление М. С. Карасика. – Л.: ГПБ, 1990. – 39 с.: ил.

⁴ Авторская книга в Петербурге конца XX века / Авт. вступ. ст. и сост. Н. Мельникова // www.nlr.ru/exib/author

Inga Lander

The Collection of Artist's Books at the Russian National Library

Fifteen years have passed since the first Russian exhibition of artist's books. * Entitled *The Avant-Garde and the Traditions of Russian Printed Graphic Art*, the show was held at the department of engraving of the Russian National Library in St Petersburg.

The traditions and rules of a library collection differ from those governing a museum collection, particularly when the library is a national book depository. Additions to the collection occur through the implementation of a law dating from 1796, obliging all publishers to deposit a copy of each book printed in the country at the library free of charge. In modern practice, this rule is not always observed. The collecting of limited edition, non-censorable and collectors' items proceeds in parallel.

The internal library rules determine the structure and principles of storage. Illustrated works of fiction are kept in the Russian or foreign depositories. Each depository includes such special collections as Futurist books, autographs, minimalias and all the publications of Alexander Pushkin in the Russian depository. Works of *rossica* belong in the foreign depository. Illustrated children's books, including the publications of the 1920s and 1930s, are kept in the book depository. Picture books and games are held in the etching department and the group-processing depository.

The rare books department contains works published in Russia before 1725. This collection includes such late-seventeenth-century engraved publications as Vasily Koren's *Bible* and Karion Istomin's *Primer*. *Lubok* books and pictures are part of the etching department. **

The manuscript depot celebrates its two-hundredth anniversary in 2005. The illustrated manuscripts of Vasily Zhukovsky, Mikhail Lermontov, Fyodor Dostoyevsky and Daniil Kharms can also be regarded as artist's books. The drawings and texts inside these notebooks, albums and folders do indeed make them like artist's books.

Caricatures, impromptu sketches, doodles, poems, portraits, autographs and humorous drawings filled the pages of jotters in the nineteenth century, contributing to a special kind of album. Notebooks filled with drawings and the *samizdat* books and journals of the 1970s and 1980s were a distinctive feature of the twentieth century.

The rich history of the etching department dates from the collection of engravings belonging to the Imperial Public Library. The basis of this body of works was the collection of the Zalusky brothers. Private collections are kept together as single entities – *lubok* prints from the collections of Olsufiev and Dahl, foreign portraits from the Dmitry Rovinsky collection, the dust jackets of Erich Gollerbach and the picture postcards of Igor Churakov.

The collection of etchings grew in the twentieth century thanks to the compulsory deposits of the output of the lithographic studios of the Union of Artists in the 1930s, the Soviet Art Fund in the 1940s and the Combine of Graphic Arts in the 1960s. Several generations of keepers collected limited-edition prints, adding to the collection of twentieth-century etchings. The main sources were works by the members of the Petrograd/Leningrad school of graphic art, illustrations to works of literature, and views of St Petersburg/Petrograd/Leningrad.

Engravings are printed as individual easel sheets or in the form of albums. In library collections, albums can be classified under the publisher or the owner. The formal definition of an album is a "publication in which the illustrations constitute more than half of the volume and the text does not continue from page to page." In line with this principle, Futurist books and fully illustrated *lubok* publications are kept in the book depository.

Collector's albums were sometimes compiled from series of etchings and illustrations to works of art. In this way, a group of easel sheets acquired a book form. In the 1960s and 1970s, there was a tendency to create series of easel sheets based on works of literature. Such graphic artists as Anatoly Kaplan, Victor Vilner and Valery Mishin engaged in a dialogue with the literary texts of Sholom Aleichem, Nikolai Gogol and Alexander Pushkin.

In 1990, Gleb Yershov and N. Shkolny curated *The Avant-Garde and the Traditions of Russian Printed Graphic Art* exhibition at the department of etching, which was accompanied by a catalogue. [1] The tradition of handmade books in Russia ranges from the *lubok* books and pictures

of the eighteenth and nineteenth centuries and Kazimir Malevich's First World War propaganda postcards to the handmade books of Yury Lyukshin and Alexander Stroilo and the modern-day screen-booklets of the Mitki group.

The experimental books of the Russian Futurists, the children's publications of the Today Artel in post-revolutionary Petrograd and El Lissitzky's *Tale of Two Squares* were all shown at the exhibition. Vladimir Lebedev's works for the Russian Telegraph Agency were displayed alongside Vladimir Kozlinsky's grotesque linocuts from the *Modern Petersburg* album. The booklets of M. Polyakov – a classic of the Moscow school of engraving -- formed a bridge between the limited-edition engraved books of the early and late twentieth century. The biblical motifs in the works of artists of the 1980s contrasted sharply with the official art of those years.

The following important event in the history of the department was an exhibition of artist's books created in St Petersburg in the late twentieth century (2002). [2] The curator, N. Melnikova, displayed various books and objects acquired in the late 1990s. The diverse media of the publications embraced lithography, plastic engraving, risography, silkscreen printing, etching and linocuts. Computer technology is frequently employed today. The show also included several single-edition publications executed in watercolours, gouache and ink (the property of the artists Yury Lyukshin and A. Pakhomov) and a series of documentary films made for television by N. Melnikova on local artists Yury Lyukshin and Yury Shtapakov.

The exhibition highlighted a series of important issues linked to the collecting of limited-edition etchings and artist's books. Chance plays a considerable role in the acquisition of graphic art. Funds for purchasing works are not always forthcoming at regular intervals, hampering the quality of acquisitions. Many artists are nevertheless eager for their creations to find an "eternal resting-place" in the national book depository. As a result, notwithstanding all the aforementioned difficulties, the collection of artist's books at the department of etching of the Russian National Library is now one of the finest in Russia.

* The term *artist's book* appeared in the West in the 1970s, following a series of major exhibitions. The expression reached Russia in the mid-1990s (ed.).

** The only exception is rare modern publications, in keeping with the practice in many Western libraries. The rare book departments of the New York Public Library or US Congress Library, for example, include books by twentieth-century modernists and artist's books of recent decades (ed.).

Notes to the Text

1. *Avangard i traditsii russkoi pechatnoi grafiki: Katalog vystavki*, Department of Etching, Mikhail Saltykov-Schedrin Public Library, introductory article by Gleb Yershov, catalogue by Gleb Yershov and N N Shkolny, designed by Mikhail Karasik, Leningrad, 1990, 39 pages, illustrated.

2. *Avtorskaya kniga v Peterburge kontsa XX veka*, introductory article and compilation by N. Melnikova (www.nlr.ru/exib/author).

Приложение <с. 44–47>

Собрание авторской книги отдела эстампов РНБ

Составитель Николай Школьный
хранитель фонда графики XX века

Художник Александр Батурин

(1914, Хельсинки – 2003, Санкт-Петербург).

Иллюстрации и стихотворения Елены Генриховны Гуро из книги «Небесные верблюжата» (1914 год. Санкт-Петербург). Издательство «Журавль» / Автор оформления художник А. Батурин. – СПб., 1994. – 12 с., ил., лит., акварель; 20,0 x 16,0. Отпечатки сделаны по подлинным клише 1913 г. В обертке (коллаж) и футляре, № 10 из тиража 25 экз.

Э АлИс570/2-Г955 Эи73120

Хармс Д. На смерть Казимира Малевича / Худож. А. Батулин. – СПб., 1992. – 14 с., ил., коллаж (бумага цв.), фото; 25,0 x 20,0. В обертке и футляре (коллаж).

Э АлИс570/2-Х 214 Эи71270

Художник Вадим Бродский

(род. 1945, Ленинград).

Невгин В. Осень / Худож. В. Бродский. – СПб., 1992. – гармошка, 14 с. ил., лит.; 26,0 x 16,5. В обл. (коллаж) и футляре, № 11 из тиража 16 экз.

Э АлИс590/3-С146 Эи76854

Художник Василий Голубев

(род. в 1964, Ленинград).

Шинкарев В. Бобер и кукушка: Басня / Рисовал ее Василий Голубев. – Л., 1988. – гармошка 10 с.; ил., линограв.; 23,5 x 19,5. Цельногравированная книга.

Э АлИс570/2-Ш 626 Эи70616

Шинкарев В. Соловей и стадо: Басня / Рисовал ее Василий Голубев. – Л., 1988. – 1 л., слож в 5 раз, ил., линограв; 23,0 x 19,5. Цельногравированная книга.

Э АлИс570/2-Ш 626 Эи70705

Шинкарев В. Щегол. Соловей и заяц: Басня / Рисовал ее Василий Голубев. – Л., 1988. – 1 л., слож. в 5 раз, ил., линограв; 22,5 x 19,5.

Цельногравированная книга

Художник Михаил Карасик

(род. 1953, Санкт-Петербург).

Кононов Н. Маленький пловец: Книга стихов / Автолит. М. Карасика. – Л., 1989. – 32 с., ил.; 13,0 x 18,5. Приложение – 20 с. Текст стихотворения и вступит. ст. М. Карасика. В футляре (картон, аппликация), книга отпечатана на фрагментах плаката В. Трубанова «Перестройка». № 9 из тиража 46 экз.

Э АлИс570/1-К647 Эи70614.

Пастернак Б. Дурные дни: К стихотворению из 17 главы романа Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» / Автолит. М. Карасика. – Л., 1989. 16,0 x 13,0. В футляре (картон, лит.), № 8 из тиража 50 экз.

Э АлИс570/1-П195 Эи70611.

Пастернак Б. 12 стихотворений: К стихотворениям из 17 главы романа Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» / Автолит. М. Карасика. – Л., 1988. – 32 с., 4 лит. в тексте; 16,0 x 12,0. Приложение – 8 л. ил. лит. В футляре (картон, лит.), 32,0 x 12,0. № 13 из тиража 50 экз.

Э АлИс570/1-П195 Эи70613.

Песнь Песней царя Соломона / Автолит. М. Карасика. – Л., 1988. – 10 л.; 48,5 x 32,0. В обложке (лит.), № 15 из тиража 20 экз.

Э АлИс547/3-К214 Эи67221.

Цельногравированные книги М. Карасика: Буклет выставки / Ленинградский Дом ученых им. М. Горького. Секция книги и графики. – Л., 1989. 7 лит. из альбома «12 стихотворений Б. Пастернака» к 17 главе романа "Доктор Живаго". На паспарту. 15,8 x 12,4; 22,5x14,0. № 27 из тиража 30 экз. Издание было подготовлено к докладу В. М. Бримера «Возрождение цельногравированной авторской книги».

Э АлИс570/2-П195 Эи70705.

Бродский И. Исаак и Авраам / Автолит. М. Карасика. – СПб.: М. Карасик, 1994. – гармошка, 34 с, 6 цв. лит. ил.; 29,5x15,8. В обл. и футляре, № 21 из тиража 47 экз.

Э АлИс570/2-Б881 Эи71916.

Олейников Н. Манжета любви. Т. 1. / Закройщик манжеты М. Карасик. – СПб.: М. Карасик, 1994. – 24 с., ил., офсет, бронза; 14,5 x 24,0. В футляре и пакете (картон, ткань, манжета, пуговица, запонка), тесьма, № 30 из тиража 37 экз.

Э АлИс570/3-О 532/1 Эи72220.

Олейников Н. Манжета любви. Т. 2. / Закройщик манжеты М. Карасик. – СПб.: М. Карасик, 1994. – 12 с., ил., офсет, коллаж, металлические скрепки, тесьма; 16,0 x 45,0. В конверте (картон, пуговица, запонка), № 30 из тиража 37 экз.

Э АлИс570/3-О 532/2 Эи72221.

Хармс Д. Случай III / Автолит. М. Карасика. - СПб.: Хармсиздат, 1994. – слож. веером в 8 раз, ил., лит. цв.; 31,8 x 24,0. В футляре, № 20 из тиража 21 экз.

Э АлИс570/2-Х214 Эи71917.

Хармс Д. Есть ли чудо? / Автолит. М. Карасика. Сост. А. Герасимова. – СПб.: Хармсиздат, 1995. – 32 с., ил., лит. цв., коллаж; 31,8 x 24,0. В двух обертках, № 7 из тиража 21 экз.

Э АлИс570/2-Х214 Эи73269.

Карасик М. Автопортрет. / Худож. М. Карасик. – СПб.: Издательство М. К., 1997. – 20 с., ил., лит. цв., коллаж, фото; 35,0 x 25,0. Приложение: текст на англ. яз. В обл. и футляре (картон, коллаж, фото), № 2 из тиража 21 экз.

Э АлИс590/3-К214 Эи79225.

Хармс Д. На смерть Казимира Малевича / Худож. М. Карасик. – СПб.: Михаил Карасик, 2000. – 14 с., ил., лит. цв., картон; 33,5 x 36,0. Приложение – 8 с., на англ. и нем. яз. В обл. (грунтованный холст, лит. цв., использован рисунок эскиза К. Малевича для ткани) и футляре (картон, лит.), № 15 из тиража 27 экз.

Э АлИс570/3-Х 214 Эи79226

Карасик М. Паспорт / Худож. М. Карасик. / Печатник А. Гусев; Фото Д. Улыбина; Компьютерная верстка Д. Сироткина. – СПб.: Издательство М. К., 2001. – 25 с., ил., шелкография, тушь, перо, резиновые штампы, фото, коллаж, ледерин, цинкография, золотая фольга; 35,0 x 25,2. В обл. и конверте (цв. картон, высокая печать), № 21 из тиража 30 экз.

Карасик М. Трудовая книжка. / Худож. М. Карасик. – СПб.: Издательство М. К., 2001. – 12 с., ил., лит. цв., шелкография, чернила, перо; 35,0 x 25,0. В обл. (картон, цинкография, высокая печать, тесьма), № 19 из тиража 30 экз.

Э АлИс590/2-К214 Эи79243.

Карасик М. Книга о вкусной и здоровой пище. / Худож. М. Карасик. – СПб.: Издательство М. К., 2003. - 26 с., набор, высокая печать, ил., лит. цв., коллаж, ткань, металл. Форзацы - печатные плакаты 1970-х гг. 25,0 x 19,0. В обл. и футляре , № 12 из тиража 15 экз.

Э АлИс590/3-К214 Эи79244

Карасик М. Сберегательная книжка. / Худож. М. Карасик. – СПб.: Издательство М. К., 2003. – 12 с., ил., шелкография, чернила, перо, наборный шрифт, высокая печать, ледерин; 35,0 x 25,0. В папке, № 24 из тиража 30 экз.

Э АлИс590/2-К214 Эи79229.

Художник Юрий Люкшин

(род. в 1949, Ленинград).

Малый временник / Худож. Ю. Люкшин. – Л., 1970. – 20 л., ил., линомонотипия; 43,5 x 30,0. В обл. и футляре.

Э АлИс590/3-Л943,7 Эи70619

Книга Екклесиаста или проповедника / Худож. Ю. Люкшин. – СПб.: Живое слово, 1994.– 96 с., ил., офорт, акварель; 48,0 x 34,0. В обл. (кожа, медная вставка, гравюра) и футляре.

Э АлИс547/3-Л943,7 Эи76434

Художник Михаил Магарил

(род. в 1950, Ленинград).

Wilde O. The Harry Prince / Худож. М. Магарил. – New York: Summer garden, 1997. – 32 с., ил., лит., раскраш. от руки акварелью; 43,5 x 15,5. № 11 из тиража 50 экз.

Л61 50-9/20, покупка 1998 года

Художник Артур Молев

(род. в 1964, Ленинград).

Павлов А. Ключник: Драма в шести действиях / Худож. Арт Ур Молев. – СПб.: R K Publishing Group, 2001. – 24 с., ил., крафт, фотолит.; 20,0 x 14,5. В обл. (картон, шелкография цв.), № 50 из тиража 100 экз.

Рогов И. Стихи / Худож. Арт Ур Молев. – СПб.: R K Publishing Group, 2001. – 42 с., ил., крафт, фотолит.; 20,0 x 14,5. В обл. (картон, шелкография цв.), № 25 из тиража 100 экз.

Арт Ур Молев. За П. Т. I Стихи / Худож. Арт Ур Молев. – СПб.: R K Publishing Group, 2001. – 56 с., ил., крафт, фотолит.; 20,3 x 14,5. В обл. (картон, шелкография цв.), № 79 из тиража 100 экз.

Арт Ур Молев. За П. Т. II Стихи / Худож. Арт Ур Молев. – СПб.: R K Publishing Group, 2001. – 56 с., ил., крафт, фотолит.; 29,0 x 10,5. В обл. (картон, шелкография цв.), № 62 из тиража 100 экз.

Художник Андрей Пахомов

(род. в 1947, Ленинград).

Платон. Десять стихотворений / Худож. А. Пахомов. – СПб.: Редкая книга из Санкт-Петербурга, 1995. – 72 с., ил., лит. цв., тушь, перо; 44,7 x 31,7. В обл. (лит. цв., коллаж) и футляре, № 5 из тиража 7 экз.

Э АлИс570/3-П376 Эи79215

Художник Николай Климушкин

(род. в 1950, Самара).

Малларме С. Стихи / Худож. Н. Климушкин. – СПб., 1992. – 20 с., ил., лит. цв.; 22,0 x 14,5. В обл. и футляре, № 17 из тиража 30 экз.

Э АлИс570/2-М195 Эи72218

Художник Линор (Елена Чарная)

(Ленинград)

Lenore. Нагарджуна : Целлофан-серия / Худож. Ленор. – СПб., 2000-е. – 12 с., ил., тушь, перо, машинопись, ксерокс, коллаж, целлофан, проволока; 22,5 x 31,5. В обл. и футляре (целлофан, скотч); 26,0 x 35,0.

Lenore. Образцовый римейк. Go, go and make! Cosmoэра: / Худож. Линор. – СПб., 2000-е. – 18 с., ил., ксерокс, коллаж, полиэтилен, проволока; 22,5 x 31,5.

№ 5 из тиража экз.

Lenore. Полиэтилен-серия. Go, go and make! Cosmoэра: / Худож. Линор. – СПб., 2000-е. – 22 с., ил., ксерокс, коллаж, полиэтилен, проволока; 23,5 x 31,5.

Художник Михаил Поляков

(1903 с. Дмитриевщины, Тамбовской уезд – 1978, Москва).

Пушкин А. Пророк / Худож. М. Поляков. – М., 1967. – 8 с., ил., грав. на дереве, раскрашенная (акварель); текст написан от руки (тушь, перо); 16,0 x 12,0.

Э АлИс570/1-П 913 о.х. Эи 32119

Вийон Ф. Баллада добрых советов ведущим дурную жизнь «В какую дудку ты не дул <...>» / Худож. М. Поляков. – М., 1968. – 7 с., ил., грав. на дереве, раскрашенная (акварель); текст написан от руки (тушь, перо); 13,0 x 8,0.

Э АлИс570/1-В429 о.х. Эгр33174

Вийон Ф. Из Большого завещания. «Я нищетою удручен <...>» / Худож. М. Поляков. – М., 1968. – 7 с., ил., грав. на дереве, раскрашенная (акварель); текст написан от руки (тушь, перо); 13,0 x 8,0.

Э АлИс570/1-В429 о.х. Эгр33175

Пушкин А. «Я памятник себе воздвиг нерукотворный <...>» / Худож. М. Поляков. – М., 1968. – 8 с., ил., грав. на дереве, раскрашенная (акварель); текст написан от руки (тушь, перо); 18,5x13,0.

Э АлИс570/1-П 913 о.х. Эи 32120

Пушкин А. «Я здесь, Инезилья <...>» / Худож. М. Поляков. – М., 1972. – 6 с., ил., гравюра на дереве, раскрашенная (акварель); текст написан от руки (тушь, перо); 16,5 x 11,8.

Э АлИс570/1-П 913 о.х. Эи 35841/3

Пушкин А. Цветок / Худож. М. Поляков. – М., 1972. – 6 с., ил., грав. на дереве, раскрашенная (акварель); текст написан от руки (тушь, перо); 18,0 x 12,0.

Э АлИс570/1-П 913 о.х. Эи 35841/1

Пушкин А. «Брожу ли я вдоль улиц шумных <...>» / Худож. М. Поляков. – М., 1972. – 6 с., ил., грав. на дереве, раскрашенная (акварель); текст написан от руки (тушь, перо); 16,5 x 11,0.

Э АлИс570/1-П 913 о.х. Эи 35841/5

Пушкин А. «<...> Жил на свете рыцарь бедный» / Худож. М. Поляков. – М., 1972. – 8 с., ил., грав. на дереве, раскрашенная (акварель); текст написан от руки (тушь, перо); 16,5 x 12,0.

Э АлИс570/1-П 913Г440 о.х. Эи 35841/4

Пушкин А. Кипренскому. «Любимец моды легкокрылой <...>» / Худож. М. Поляков. – М., 1972. – 4 с., ил., грав. на дереве, раскрашенная (акварель); текст написан от руки (тушь, перо); 16,5 x 12,5.

Э АлИс570/1-П 913 о.х. Эи 35841/2

Пушкин А. На перевод Илиады / Худож. М. Поляков. – М., 1974. – 3 с., ил., грав. на дереве, раскрашенная (акварель); текст написан от руки (тушь, перо); 18,0 x 13,0.

Э АлИс570/1-П 913 о.х. Эи 43431

Э АлИс570/2-Ш 626 Эи70615

Художник Дмитрий Саенко

(род. в 1965, Киев).

Рассказы о Пушкине / Текст Н. Павлова; Худож. Д. Саенко. – СПб., 2001. – 44 с., ил., линограв; 39,5 x 39,5. В обл. (лит. цв., коллаж) и футляре, № 3 из тиража 13 экз.

Э АлИс590/3-С146 Эи76854

Доподлинные случаи до Петра Великого касаемые / Текст Н. Павлова; Худож. Д. Саенко. – СПб., 2001 – 40 с., ил., линограв. цв.; 31,5 x 22,5.

В обл. (лит. цв., коллаж) и футляре, № 6 из тиража 7 экз.

Э АлИс590/3-С146 Эи76855

Художник Сергей Сигей (наст. Сигов Сергей Всеволодович)

(род. в 1947, Мурманск).

Сигей С. Сборх. I. 1969 – 1976 / Худож. С. Сигей. - Б. м., [1976]. – 10 с., ил., линограв., коллаж; 32,0 x 20,0.

Сигей С. Сборх 2вах тля X понимах. 1963 – 1978 / Худож. С. Сигей. – Б. м., [1978]. – 10 с., ил., линограв.; 29,0 x 25,2.

Художник Александр Стройло

(род. в 1955 в Брянской обл.)

Хлебников В. Завод / Худож. А. Стройло. – Псков, 1983. – 1 л., слож. в 6 раз, ил., лит.; 9,5 x 14,0. № (не указан) из тиража 21 экз.

Э АлИс570/1-Х558 Эи 70617

Художник Юрий Шестаков

(род. в 1953, Москва).

Рабле Ф. Надпись на главных вратах Телемской обители / Худож. Ю. Шестаков. – М.: Издательский дом «Александр Севастьянов», 1997. – 26 с., ил., лит. цв.; 36,5 x 27,5. В обл., № 12 из тиража 65 экз.

Сафо. Песни / Худож. Ю. Шестаков. – М.: ТПО «Эстамп» и ДТ «Челюскинская», 2004. – 24 с., ил., лит. цв.; 60,0 x 80,0.

В папке и футляре. № 9 из тиража 16 экз.

Художник Юрий Штапаков

(род. в 1958, Ленинград).

Хармс Д. Случай. В 2 тт. / Худож. Ю. Штапаков. – СПб.: 2002. Т.1 – 37с., ил., сухая игла, пластик, акварель, тушь, перо; 37,7 x 19,4. Т.2 – 38с., ил., сухая игла, пластик, акварель, тушь, перо; 37,7 x 19,4. Не сброшюрованы, в футляре (кожа, коллаж, медные пластинки) и футляре, № 4 из тиража 4 экз.

Э АлИс570/3-Х214/1-2 Эи79194-195

Художник Сергей Якунин

(род. в 1955, Москва).

Якунин С. Хармс-кабинет: Книжный объект / Худож. С. Якунин. – М., 2000. – 1 л., слож. в 4 раза; 35,0 x 23,0. В обл. (картон), портрет Д. Хармса (на паспарту). Гравюра на дереве; 21,5x14,5. № (не указан) из тиража 100 экз. Приложение: пригласительный билет на выставку в ГМИИ (Музей личных коллекций) 5 октября 2000 г.

Издания Хармсиздата: Михаил Карасик

ОБЭРИУ vox / Идея и оформление М. Карасика. – СПб.:Х армсиздат, 2002.

7 книг в футляре. приложение. Футляр – картон, лит. цв.; 37,0 x 27,0 x 6,0., тираж – 21 экз. Приложение. Протокол допроса ОБЭРИУ / Худож. М. Карасик. – 14 с.: ил., высокая печать, машинопись, 30,0 x 21,2. В обл. (картон, ткань, машинопись); 34,0 x 22,5. № 9 из тиража 21 экз.

Бахтерев И. Я спросила: «Сколько время?...» / Худож. Б. Констриктор. – 12 с.: ил., тушь, акварель, фломастер, шариковая ручка, коллаж; 29,7 x 21,0. В обл. (картон, ткань, фольга, коллаж); 34,0 x 22,5. Авторская копия из тиража 21 экз.

Вагинов К. Стихи из романа «Козлиная песнь» / Худож. Ю. Зарецкая. – 28 с.: ил., лит., цв. карандаш; 31,0 x 21,8. В обл. № 4 из тиража 21 экз.

Введенский А. Элегия / Худож. С. Якунин. – 12 с.: ил., наклейки; крафт, обои, высокая печать, тушь, перо, 36 x 25,5 см. В обл. (гофрокартон, вырубка, папье-маше, конгрев), 34,0 x 22,5. № 4 из тиража 21 экз.

Заболоцкий Н. Стихи / Худож. П. Швецов. Идея М. Карасика. Напечатана лит. способом М. Муськиным. – 20 с.: ил., лит.; 26,0 x 21,0. В обл. № (не указан) из тиража 21 экз.

Липовский Л. Разговоры / Худож. М. Карасик. – 20 с.: ил., лит.; 26,0 x 35,5. В обл. (картон, веревка, коллаж из обложек журналов и рекламы 1920 – 1930-х гг.), № (не указан) из тиража 21 экз.

Олейников Н. Короткое объяснение в любви / Худож. В. Гоппе. – М.: В.Гоппе, 2002. – 30 с., ил., высокая печать, шелкография, фото; 20,5 x 14,8. В обл., № 4 из тиража 21 экз.

Хармс Д. Судьба жены профессора / Худож. Ю. Штапаков. – 24 с.: ил., грав. на пластике, тушь, перо, акварель; 33,0 x 24,0. В обл. (картон, вырубка, коллаж, тесьма). № 4 из тиража 21 экз.

Русский Dada / Идея и оформление М. Карасика. Вступ. ст. П. Герасименко. – СПб.: Хармсиздат, 2003. 8 книг в футляре. Футляр – картон, лит. цв.; 37, x 27,0 x 6,0., тираж – 21 экз.

Зенкевич М. Пашня танков /Автор идеи М. Карасик; Худож. П. Швецов. – 16 л.: ил., упаковочная бумага, фотолит.; 29,8 x 21,0. В обл., № (не указан) из тиража 21 экз.

Рюрик Р. Фармазоны / Худож. М. Карасик. – 10 с.: ил., высокая печать, фотолит. В обл. (кожа, фанера, трафарет, акрил); 35,5 x 13,0. № 8 из тиража 21 экз.

Собачий ящик или Труды творческого наследия ничевоков в течение 1920 – 1921 гг. / Издатель, куратор проекта и упаковщик М. Карасик. – 11 л.: ил., высокая печать. Бумага ручного литья. В папке (картон, печать высокая, акрил); 36,0 x 25,0. № 9 из тиража 21 экз.

Терентьев И. Наглядное пособие: Книжный объект / Худож. В. Игумнов. – 5 л.: ил., картон, шелкография; 26,5 x 15,8. В обл. (фанера, картон, синька, шелкография), 35,0 x 25,0 x 1,5. № (не указан) из тиража 21 экз.

Тизенгаузен О. Декларация форм-либризма / Худож. В. Козин; Обложка М. Карасика. – 48 с.: ил., фломастер, коллаж. В обл. (картон, высокая печать), 34,0 x 22,5. № 9 из тиража 21 экз.

Туфанов А. Весна / Худож. Б. Хаимский, Обложка, макет, печать и переплет М. Карасика. – 16 с.: ил., лит., 26,0 x 24,5. В обл. (картон, ткань, фольга, коллаж); 34,0 x 22,5. № 9 из тиража 21 экз.

Хабиас-Комарова. Стихоты / Худож. Г. Кацнельсон, Обложка, переплет М. Карасика. – 16 с.: ил., крафт, тушь, перо, машинпись, обои, лит., 26,0 x 24,5. В обл. (картон, ткань, лит.); 34,5x25 см. № 9 из тиража 21 экз.

Чурилин Т. Войдем в онь / Дизайн Д. Пиликина; Подбор шрифтов Г. Орлова. – 12 с.: ил., крафт, ризограф; 21,0 x 29,8. В обл. № 9 из тиража 21 экз.

Литконструктивизм / Идея и оформление М. Карасика. Вступ. ст. Б. Хаимского. – СПб.: Хармсиздат, 2003. 7 книг в футляре. Футляр – картон, лит. цв.; 37, 0 x 27,0 x 6,0., тираж - 21 экз.; №18 Инбер В. Сороконожки / Худож. А. Чежин. – 32 с., фото; 13, 5x 11,3. В обл. в форме круга (картон, металл, заклепки), № 9 из тиража 21 экз.

Кирсанов С. Спартакиада легкая / Худож. Е. Стрелков. – Нижний Новгород: Дирижабль, 2003. – 10 с. в форме гармошки, картон, крафт, шелкография; 33,0 x 20,0.

Луговской В. Четыре стихотворения: Книжный объект / Худож. Т. Игумнова. – 32 л., фотопленка, картон, крафт, бумага цв., коллаж; 20,4 x 20,0.

Сельвинский И. Кабачок желтой совы / Конструктор книги М. Карасик; Худож. В. Захаров, Т. Игумнова, В. Ремишевский, А. Чежин. – 14 с.: ил., фото, линограв., шелкография; 32,0 x 26,0. В обл. (картон, обои, дерево), № 9 из тиража 21 экз.

Сельвинский И. ХУКК / Худож. М. Карасик; В. Захаров. – 16 с.: ил., литогр., линограв. цв, шелкография; 36,5 x 24,5. В обл., № 9 из тиража 21 экз.

Чичерин А. Конструэмы / Худож. В. Загоров. – 46 с.: ил., ризография, печать в две краски; 29,3 x 20,2. В обл., № 9 из тиража 21 экз.

Чичерин А., Сельвинский Э.-К., Зелинский К. Знаем. Клятвенная конструкция конструктивистов-поэтов / Худож. В. Ремишевский. – 36 с.: ил., цинкография, конгрев; 25,5x27,0. В обл., № 9 из тиража 21 экз.

Ленинградский литературный андерграунд / Идея и оформление М. Карасика. Вступ. ст. С. Савицкого. – СПб.: Хармсиздат, 2003. 8 книг в футляре. Футляр – картон, лит. цв.; 37,0 x 27,0 x 6,0., тираж – 21 экз.; №13

Аронзон Л. Пустой сонет / Худож. Ю. Зарецкая. – 6 отд. л., линограв. цв., коллаж; 35,8 x 25,0. В папке (линограв., коллаж, холст, тесьма). Не сброшюрованы.

Григорьев О. Два стиха / Худож. А.Чежин. – 12 с., фото; 20,5 x 15,5. В обл. (картон, заклепка). № 9 из тиража 21 экз.

Волохонский А. Три сонета и одно стихотворение / Худож. В. Герасименко. – 9 л., офорт, тушь, перо; 18,5 x 15,7. В обл. (тушь, гуашь). № 9 из тиража 21 экз.

Констриктор Б. Стихи прошлого века / Худож. Б. Констриктор. – 24 с., тушь, чернила, фломастер, фольга, коллаж; 20,0 x 17,0. В обл. авторская копия.

Кривулин В. Стихотворения, 1981. Октябрь. Ленинград / Худож. Ю. Зарецкая. – 24 с., ил., линограв.; 25,0 x 19,0. В обл., № 9 из тиража 21 экз.

Кудряков Б. Будни. Сколки чувств семидесятых / Стихи и фото Б. Кудряков. – 24 с., машинопись, фото; 29,5 x 21,3. В обл., прошито цветными нитками. № 9 из тиража 21 экз.

Уфлянд В. Дивертисмент (Ретроспекция) / Стихи и рис. В. Уфлянда; Макет и печать М. Карасика. – 12 с., ил., лит.; 22, 0 x 19,5. В обл., № 9 из тиража 21 экз.

Шварц Е. Х Х Х Стихотворения из серии «исчезающий альбом» / Худож. И. Лебедев. – 32 с., фото; 30,0 x 21,0. В обл. (фотопленка, тесьма), № 9 из тиража 21 экз.

Список сокращений

Автолит. – автолитография

Вступ. ст. – вступительная статья

Грав. – гравюра

Линограв. – линогравюра

Лит. – литография

Обл. – обложка

Худож. – художник

Цв. – цветной