

## ДИСКУССИЯ • DISCUSSION

### Статья • Article



В. А. Леденев

## «Книга художника»: доклад и дискуссия на круглом столе в музее «Гараж», 12–13 декабря 2023 г.

**Аннотация.** Публикация базируется на докладе о книге художника, прочитанном на круглом столе в Музее современного искусства «Гараж» 13 декабря 2023 г. Приведенные в докладе примеры опираются на предложенную К. Филлпотом в 1982 г. схему book art, в рамках которой представляется возможным определить разные уровни вовлечения книги в среду визуального искусства. На смену термину book art, означавшему в ранней классификации К. Филлпота книгу художника, пришел термин bookwork, а под book art чаще стали пониматься арт-объекты, созданные из книг. Изначальные трудности дефиниции книги художника и неустойчивость терминологии (как англо-, так и русскоязычной) составили основу дискуссии, последовавшей за докладом. Помимо проблем терминологии и классификации в ней были затронуты вопросы учета и каталогизации нетрадиционных изданий, способов их экспонирования, а также сама специфика издательской деятельности в этой области. Автор приводит западные примеры институализации нетрадиционных форм книжной культуры и предлагает оптимальный выставочный вариант работы с книгой художника: максимальная медиадокументация с последующей трансляцией отдельных фрагментов оцифрованного объекта, эквивалентной чтению оригинала.

**Ключевые слова:** книга, книга художника, book art, bookwork, бук-арт, бук-ворк, арт-бук, самиздат, визуальная поэзия, Клайв Филлпот

**Для цитирования:** Леденев В. А. «Книга художника»: доклад и дискуссия на круглом столе в музее «Гараж», 12–13 декабря 2023 г. // Книга. Чтение. Медиасреда. 2024. Т. 2, № 4. С. 313–324. <https://doi.org/10.20913/BRM-2-4-6>.

Статья поступила в редакцию 26.11.2024

Получена после доработки 04.12.2024

Принята для публикации 12.12.2024



**Леденев Валерий Артурович**

Франкфуртский университет имени Иоганна Вольфганга Гете,  
пл. Теодора Адорно, 1, Франкфурт-на-Майне, 60629, Германия,  
приглашенный преподаватель  
ORCID: 0000-0002-4481-2989  
e-mail: vl.ledenev@gmail.com

© В. А. Леденев, 2024  
© музей «Гараж», 2024

V. A. Ledenev

## ***The Artist's Book: Presentation and Discussion at the Garage Museum's Round Table, December 12-13, 2023***

Ledenev Valerii A.

Goethe University Frankfurt,  
Theodor-W.-Adorno-Platz 1, Frankfurt am Main, 60629, Germany  
Invited Lecturer  
ORCID: 0000-0002-4481-2989  
e-mail: vl.ledenev@gmail.com

**Abstract.** The publication is based on a report related to artist's book, read at a round table at the Garage Museum of Modern Art on December 13, 2023. The examples given in the presentation are based on the book art scheme proposed by C. Phillpot in 1982. The scheme allows one to determine different levels of book involvement in the visual art environment. The term book art, which in the early classification of C. Phillpot meant an artist's book, was replaced by the term bookwork, and book art more often began to be understood as art objects created from books. The initial difficulties in defining the artist's book and the instability of terminology (both English and Russian) formed the basis of the discussion that followed the report. In addition to the problems of terminology and classification, it addressed the issues of accounting and cataloging non-traditional publications, ways of displaying them, as well as the very specifics of publishing in this area. The author provides western examples of the institutionalization of non-traditional forms of book culture and suggests the optimal exhibition option for working with the artist's book: maximum media documentation followed by the translation of individual fragments of the digitized object, an equivalent to reading the original.

**Keywords:** book, artist's book, book art, bookwork, art book, samizdat, visual poetry, Clive Phillpot

**Citation:** Ledenev V. A. *The Artist's Book: Presentation and Discussion at the Garage Museum's Round Table*, December 12-13, 2023 // Book. Reading. Media. 2024. Vol. 2, No. 4. P. 313-324. <https://doi.org/10.20913/BRM-2-4-6>.

Received 26.11.2024

Revised 04.12.2024

Accepted 12.12.2024

### **Введение**

12-13 декабря 2023 г. на площадках Дома Наркомфина и музея «Гараж» в Москве прошел круглый стол, посвященный книге художника, самиздату и их современным формам. В нем приняли участие ведущие специалисты в этой области. Помимо доклада о книге художника, приведенного в настоящей публикации, с установочными докладами выступили куратор архива Музея современного искусства «Гараж» Саша Обухова (вводное слово модератора круглого стола); заведующий сектором самиздата и нетрадиционной печати лаборатории книговедения Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Российской академии наук канд. ист. наук Антон Метельков (художественный самиздат); журналист Влад Тупикин (политический самиздат); поэт и художник Андрей Черкасов (визуальная поэзия); искусствовед, куратор, директор Музея неконформистского искусства Анастасия Пацей (авторские малотиражные издания, зины). В дискуссии, последовавшей

за докладом о книге художника, приняли участие Саша Обухова, Анастасия Пацей; искусствовед и куратор Александра Орлова; художница и независимый издатель Анна Диал; художница и куратор канд. филол. наук Ильмира Болотян; художник, куратор, основатель музея «Книга художника» канд. техн. наук Михаил Погарский.

Стенограмма доклада предоставлена Музеем современного искусства «Гараж». Полная стенограмма круглого стола будет опубликована в качестве приложения к книге Гюнтера Хирта и Саши Вондерс «Не печатное. Самиздат и современное искусство»<sup>1</sup>.

### **Модель К. Филлпота**

Я хотел бы попытаться не то чтобы дать определение книге художника, это была бы, наверное, очень наивная и смелая попытка с моей стороны, но представить особую модель ее описания (рис. 1). Эту модель предложил искусствовед, куратор и библиотекарь Клайв Филлпот. Он британец по происхождению, но много лет работал в Америке, где возглавлял с 1977 по 1994 г.

<sup>1</sup> См. анонс А. А. Красовой в этом номере журнала «Книга. Чтение. Медиасреда».

библиотеку Нью-Йоркского музея современного искусства (англ. Museum of Modern Art, MoMA), в котором создал отдел книги художника. Он много написал о книге художника – не большие монографические тексты, а отдельные статьи про конкретных авторов. Мне они нравятся, потому что книгу художника крайне непросто наглядно представить в рамках критической статьи, даже если она хорошо проиллюстрирована. Филлпоту удавалось создать о каждой из них объемное представление, что для критика само по себе искусство.

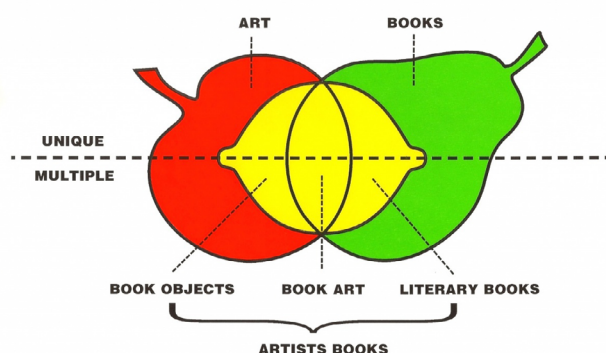


Рис. 1. Клайв Филлпот. Схема «фруктового салата» книги художника (1982)<sup>2</sup>

Fig. 1. Clive Phillpot, Artist's book "fruit salad" diagram (1982)

Филлпот был не столько теоретик, сколько практик. Он внимательно наблюдал за полем, в котором работал. На основе своих наблюдений он и предложил в одной из своих статей модель книги художника. На пересечении двух областей – искусства и книги (под которой Филлпот понимал знакомую и понятную всем книгу-кодекс) – рождается книга художника. Книга художника – это все книги, созданные художниками. Была такая картина у книжного художника Эда Рушея – черный холст с белой надписью Artists Who Do Books. К этому жанру-универсуму относят и литературные произведения, и художественные манифесты, и сборники статей, и книжные объекты – книги, отлитые из бронзы или высеченные из мрамора, которые в принципе не предполагают никакого взаимодействия с ними как с книгой.

На схеме Филлпота универсум имел форму лимона, а области искусства и книги – форму яблока и груши соответственно. Дело в том, что все книги, попадающие внутрь этого лимона, занимают неодинаковое место и оказываются в разных точках континуума, удаляясь или приближаясь к тем границам, за которыми работа того или иного художника или художницы переходит в другое

качество: в собственно литературное произведение или, напротив, в инсталляцию, объект и так далее.

В самом центре этой схемы располагается то, что Филлпот сначала называл book art, от которого впоследствии перешел к термину bookwork – после того как познакомился с теоретическими работами Улисса Карриона, художника мексиканского происхождения, который жил и работал по большей части в Западной Европе. Bookwork – это произведение искусства, визуальная работа, которую нужно смотреть страница за страницей, она задумана так, чтобы быть реализованной именно в форме книги. Страницы есть не только в книге-кодексе, но и в книге-лепoreлло («гармошке»). В Индии книги создавались на пальмовых листьях, а в Южной Америке – на фрагментах коры деревьев. Даже когда мы разворачиваем и читаем свиток, мы все равно воспроизводим структуру постраничного чтения.

Книга в исполнении художников может приближаться к разным полюсам области книги художника и ее приграничью с областями книги и других практик визуального искусства. Также художники могут очень по-разному с книгой работать. В зависимости от наших собственных интересов и целей (например, если мы работаем над выставкой или формируем публичную коллекцию) мы можем сами пробовать локализовать те или иные книги внутри этой области, именуемой книгой художника. Сам Филлпот в своих текстах предлагает ее разнообразные формы классификации. Например, по типу переплета или печати. Или по жанрам – об этом я сегодня и хочу здесь рассказать, дополнив жанровую классификацию Филлпота своими примерами.

### Жанровая классификация книги художника

Хочу начать с книги как объекта. Именно за ней закрепился сегодня термин book art, которым ранний Филлпот обозначал классические книги художника. В book art книги понимаются не как визуальные работы для их постраничного освоения, но именно как материальные объекты. Один из примеров – инсталляция американского художника Базза Спектора The Big Red C (2007) в виде латинской буквы C, выложенной из книг, изданных Корнелльским университетом, первую букву названия которого она имитирует и в котором сам художник преподавал.

Или работа немецкого художника Гюнтера Юккера Unalphabetische Zeilen. Nobelpreisbibliothek (2012) – собрание текстов лауреатов Нобелевской премии по литературе, к которым художник добавил только обложки с отпечатанными на них собственными графическими работами. Эти книги, конечно, можно прочесть, но никакой работы с их текстами Юккер здесь не осуществил. Это собрание состоит из тех самых книг-объектов.

Классический bookwork – ранние книги Эда Рушея. Его «Двадцать шесть бензозаправок» (1963),

<sup>2</sup> Clive Phillpot // Monoscopy : сайт. URL: [https://www.ntspi.ru/about\\_academy/academy\\_news/71250/](https://www.ntspi.ru/about_academy/academy_news/71250/) (дата обращения 03.12.2024).

как и другие подобные работы, – это книги с фотографиями, которые либо повторяют друг друга, либо вступают друг с другом в смысловой конфликт. Снимки представлены в определенной последовательности и с некоторым синтаксисом, который заложен в каждой книге. Их исключительно формальная структура – чистый концепт или системный принцип, если заимствовать термин Роберта Моргана из статьи 1985 г. *Systemic Books by Artists* – она придает каждой книге смысл как визуальному произведению.

К *bookwork* Филпот относил также ранние книги Дитера Рота. Или вот – книга Эдуардо Паолоцци *Metaphysical Translations* (1962), напечатанная в рамках его мастер-класса в Мюнхене, где автор собрал найденные испорченные книги и на их основе создал произведение в технике шелкографии. Он снял по этим книгам фильм, и книга содержит его сценарий. Кроме того, к *bookwork* Филпот относит первые книги Энди Уорхола – сборники офсетных литографий. Будущий «крестный отец» поп-арта издавал их в качестве портфолио своих работ для рекламных агентств, с которыми на ранних этапах сотрудничал. Одну из таких вещей он создал вместе со своей матерью Юлией Вархолой в 1954 г. Она называлась *25 Cats Name Sam and One Blue Pussy*, именно так, с ошибкой, не *named*, а *name*, потому что оба на тот момент не очень хорошо говорили по-английски. Книга была посвящена 25 котам, которые жили в их семье.

Книги Лоуренса Вайнера тоже часто приводятся как пример *bookwork*. В его тонкой малоформатной книге *Statements* (1968) собраны проекты или инструкции к будущим произведениям концептуального искусства: цветной маркер, брошенный в воду; кусок, вынутый из стены – эти работы, согласно принципам концептуального искусства, сформулированным самим Вайнером, могут быть реализованы, подобно вынутому из стены фрагменту, показанному на легендарной кураторской выставке Харальда Зеемана *Live In Your Head: When Attitudes Become Form* в 1969 г. в Кунстхалле Берна, а могут остаться на стадии задумки, но все равно быть полноценными произведениями искусства. Сама книга *Statements* и художником, и издателем позиционировалась как выставка, экспозиция произведений, которую мы наиболее полно можем увидеть только в книге и в текстовом формате.

А вот книжка Джона Балдессари – сборник смешных и остроумных сказок про художников. Тексты сопровождаются фотографиями: с одной стороны, ничего не значащими, а с другой – находящимися в контрапункте с текстом и усиливающими его смысл. Это классические *bookworks*, и они в большей степени интересовали Филпота, потому что концентрировали в себе всю суть взаимодействия книги и художественных практик. В статье

*Books by Artists and Book as Art* (1998) он предлагает схему классификации книги художника по жанрам. Например, есть не только *bookworks*, но и журнальные *magazineworks* или даже *pageworks* на отдельных страницах этих журналов. И здесь самый яркий пример – выпуск журнала *Studio International* за июль – август 1970 г. как один из проектов Сета Сигелауба, выпустившего вайнеровские *Statements*. Он тоже задумывался как выставка. Было приглашено около десяти критиков, каждый из которых выбирал художников, а они в свою очередь должны были представить себя на одном из разворотов журнала. Например, Люси Липпард среди прочих выбрала Он Кавару, а Майк Лауро – Даниеля Бюрена. Вспоминается знаменитая интервенция Линды Бенглис в журнал *Artforum*, vol. 13, no. 3 (ноябрь 1974 г.), в котором художница купила рекламную полосу и опубликовала на ней крайне провокативный автопортрет как приглашение на свою готовящуюся выставку в галерее Паулы Купер. Тогда Бенглис навлекла на себя критику арт-сообщества, в том числе со стороны Розалинд Краусс. Сейчас номер этого журнала стал музейным экспонатом. В 2018 г. я видел его в постоянной экспозиции музея Ван Аббе в Эйндховене, где ему и ситуации вокруг него был посвящен отдельный зал.

Другой пример *magazineworks*: *Toilet Paper* Маурицио Каттелана – яркий, дерзкий журнал с коллажами и визуальными провокациями. Его можно купить в обычном книжном магазине, один его выпуск стоит в пределах 40 евро. Но *Toilet Paper* при этом – настоящий художественный проект в формате периодического издания.

В отдельную категорию Филпот собирает дневники и записные книжки – с ними работало бесконечное множество художников. К примеру, дневники Дитера Рота нередко представляли из себя графические произведения вполне выставочного формата. В них также входили литературные тексты, написанные на искаженном английском, который он специально культивировал. Рот вел дневники регулярно, тщательно продумывая содержание и макет каждого тома, выпускал их как лимитированные издания, нередко самостоятельно их верстая. Самим художником им придавалось огромное значение, потому их вполне можно воспринимать как самостоятельные произведения искусства. Они близки к формату книги художника – так же, как и дневники Джона Кейджа. При его жизни была выпущена всего одна их тетрадь *Diary: How to Improve the World (You Will Only Make Matters Worse)*. Part 3 (1967), и уже в 2015 г. вышло полное их собрание в издательстве Siglio Press в Лос-Анджелесе. Кейдж готовил их макеты, в которые заверстывал свои высказывания и мысли об искусстве.



Про визуальную поэзию был подробный доклад Андрея Черкасова, и я, вслед за Филлпотом, выделявшим ее в отдельную категорию книги художника, упомяну только Эмметта Уильямса – американского поэта, у которого текст почти всегда превращался в чисто визуальную структуру, вплоть до асемического письма. Его книга *Sweethearts* (1967) – сборник любовной лирики, написанной с использованием букв, содержащихся в ее названии, не более того. Стихи, написанные подобным методом формальных ограничений, претерпевают различные метаморфозы, превращаясь порой в пунктир, который можно соединить по точкам.

Дальше книги художницы из Мюнхена Корнелии Кушлик, которые содержат даже не *pagework*, а *wordwork*. Она берет слова из массовой печати, отбирает их по наличию определенного корня или фрагмента слова – *Fisch* – *SpeziFISCH* и т. д. – и организует на страницах своих книг в неких визуальных формах. Мне очень нравится другой ее проект, в котором она находит в прессе характерные немецкие комбинированные слова, когда одно слово образуется путем соединения пяти или шести других, вырезает их и вклеивает в альбомы, образуя таким образом коллекции.

Каталоги выставок тоже могут быть книгами художника. Казалось бы, каталог – это просто документация проекта. Но вот в 1960-е гг. прошла серия выставок в прогрессивной на тот момент кельнской галерее «Шпигель», каталоги которых представляли собой собрания уникальных материалов о художниках – с авторскими фотографиями, тиражной графикой и пр. Как пример – каталог выставки Карела Аппеля 1961 г. или каталог Томаса Байреля *Automobil* с выставки его работ, прошедшей в Мюнхенском Ленбаххаусе в 2017 г. С одной стороны, это обычный музейный каталог, а с другой – он полностью сверстан самим художником, Томасом Байрелем. Документация выставки в нем дополнена его собственной цифровой графикой, расширяющей наше представление о презентовавшихся работах.

Когда главный редактор влиятельного французского издательства Gallimard, аналога московского «Эксмо», предложил художнице Софи Калль издать книгу, она решила напечатать каталог ее собственных проектов. Каждый из них она ассоциировала с одним из детективных романов популярной во Франции «Черной серии» и поверх обложки каждого детектива разместила краткое описание проекта. Работы Софи Калль – это своеобразный автофикшн и мифотворчество о себе самой. Обложки выбранных ею книг субъективно отражают внутренний мир художницы и связаны с ее биографией по тем или иным причинам.

Если мы говорим про книги художника, которые документируют произведение, но остаются

самостоятельными работами в жанре книги художника, уместно вспомнить книгу Яна Диббетса *Robin Redbreast's Territory/Sculpture* (1969) – чуть ли не единственную, которую он издал. Художник долгое время наблюдал, как ведет себя птица малиновка, изучал траекторию ее полета в городском парке и специально подставлял ей жердочки, чтобы менять эту траекторию. Карта полета малиновки стала графическим произведением, но увидеть его даже в момент исполнения было невозможно. Книга является единственным носителем этой работы, ее документацией, которая не имеет оригинала.

В 1980 г. Даниель Бюрен предложил в рамках своей выставки в Лионе разметить городские памятники в Марселе, Лионе и Париже со своими знаменитыми полосочками и даже представил, как это будет выглядеть на картинках. Но в реальности он ничего подобного делать не собирался. Его проект «Пунктуация» существует исключительно как книга. Он никогда не был реализован физически.

В категорию книги художника как документации проекта я включил бы также книгу о знаменитом проекте Store Класа Олденбурга 1961 г. – открытом художником магазине, в котором продавалось произведения искусства по доступным на тот момент ценам. Для книги о нем написал тексты уже упоминавшийся выше Эмметт Уильямс. Сам проект Олденбурга был столь значимым, что книга о нем обретает особую историческую ауру, и ее смело можно обозначить как книгу художника.

Стоит упомянуть и книги художника как комиксы. С 1976 по 2008 г. выходила серия комиксов *American Splendor*, инициированная Харви Пекаром. Для каждого выпуска он приглашал нескольких художников, предлагая им написать свою биографию в формате рисованной истории. Моим фаворитом остается американский художник Роберт Крамб, которому принадлежит и множество других прекрасных комиксов на стыке с искусством. Формат иллюстрированной книги всегда был любим среди художников, в том числе в среде неофициального советского искусства – в диапазоне от Оскара Рабина до Ильи Кабакова. У Музея американского искусства Уитни был проект «Писатели и художники», в рамках которого современные авторы иллюстрировали литературные произведения. Например, Барбара Крюгер поработала с текстом Стивена Кинга, а замечательный график латвийского происхождения Вия Цельминьш выбрала для участия в этом проекте книгу Чеслава Милоша.

### Заклучение

На пересечении форм книжности и художественных практик возникает пространство книги художника, включающее в себя очень разные объекты и способы понимания этого жанра.

Книга художника – это в первую очередь произведение искусства, для которого книга не просто является аутентичной формой, а которое активируется за счет того, что с ним обращаются как с книгой, осуществляя его прочтение. Широкое поле книги художника включает всевозможные формы, в которых авторы могут работать с книгой, но объекты, которые в него в результате попадают, занимают там неодинаковое положение. В самом центре модели (book art, впоследствии – bookwork), предложенной Клайвом Филлпотом, находится книга в самом обычном понимании – на первый взгляд она может не отличаться от обыкновенной типографской книги, но она представляет собой высказывание на территории визуального искусства, существует именно в его контексте. Остальные варианты книги художника и способы работы художников с книгой позиционируются вблизи тех или иных границ данного спектра.

Это может быть и просто книга воспоминаний, написанная художником, и книжные объекты или произведения, сохранившие с книгой лишь избирательную общность. Разные воплощения книги и книжности дают возможность сопоставить разный опыт восприятия книги и визуального искусства в целом. Вместе с тем они представляют собой разные способы восприятия и репрезентации литературного текста, выявляя современное отношение к феномену книги.

*Автор прочитал и одобрил  
окончательный вариант рукописи.*

#### **Конфликт интересов**

*Автор заявляет об отсутствии конфликтов  
интересов, требующих раскрытия  
в этой статье.*

#### **Приложение**

##### **Дискуссия по результатам доклада Валерия Леденева в музее «Гараж» 13 декабря 2023 г.**

**Саша Обухова.** Валерий, спасибо большое за такой подробный обзор и добавление новой жанровой полки для наших раздумий. Я боюсь, что полка будет еще больше, потому что определение книги, которое мы видим в начале времен, сегодня расширяется за счет цифровых книг, которые мы не можем подержать в руках, а перелистываем их страницы исключительно на экране смартфона или планшета.

Хочется еще отметить, прежде чем перейти к обсуждению, что почти у каждого объекта, который вы, Валерий, представили нам, было издательство. Эта культура в западной системе координат вполне институционализована. В нашей же ситуации ни крупные, ни мелкие издательства как системы, кажется, не работают с подобными форматами. Вероятно, с этим и связано существенное отличие российской традиции от западноевропейской, американской. Не будем же мы всерьез связывать иллюстрирование Кабаковым детских книг с образцами bookwork!

**Валерий Леденев.** Это не bookwork, а иллюстрированные книги, которые приближаются к литературным произведениям. Как раз они в этой модели занимают немного другое место. Это ни в коем случае не bookwork. Что касается издательств: они в России есть – и основаны художниками. Например, Михаилом Погарским. Но и на Западе – первые книги Эда Рушея были им самим напечатаны в типографии за его счет. Уже впоследствии, когда они пришли ко двору, их

идею подхватили коммерческие галереи и другие организации. И у Дитера Рота было собственное издательство. И книга Паолоцци тоже печаталась им самостоятельно, ему для этого нужна была только шелкографическая мастерская. В коллекции МоМА как раз есть книга одного из художников, сейчас не вспомню, к сожалению, его имени, которая называется «Метод самиздата». В ней художник анализирует самиздат из посткоммунистических стран, на тот момент еще не посткоммунистических, и говорит, что да, это некий партизанский метод, который мы, художники, можем использовать как селфпублишинг, который вполне себе и в той среде был распространен, просто наиболее яркие примеры могут иметь какую-то издательскую марку.

**Саша Обухова.** Спасибо, Валерий, за комментарий. Вижу, что хочет высказаться Александра Орлова.

**Александра Орлова.** Добрый день еще раз. Валерий, спасибо большое за доклад. Терминологический аспект очень важен, когда мы говорим о книге художника, особенно в российской парадигме, потому что «книга художника» давно стала зонтичным термином, к тому же это область темных медиа. Когда идет постоянно приращивание чего-то, то это не только кодекс, это все что угодно. А когда мы начинаем говорить о том, что уже не входит туда, начинают возникать сомнения. Но буквально в этом году вышла небольшая статья Юрия Гика, который как раз пишет о классификации в российском контексте. Он также упоминает

Филлпота, и он разделяет книгу художника и book art, говоря о том, что book art – это то, где нет текста. Что касается bookwork, он соотносит этот термин с книгой поэта. Прочитую: «Я определяю bookwork, чтобы освободить книгу художника от присвоения художниками и чтобы подчеркнуть его форму как самостоятельного произведения искусства. Bookwork является открытым классом, в него могут входить, помимо книг художника и книг поэта, например, книги фотографа». То есть терминология требует постоянного уточнения. Если смотреть на источники, на которые ссылаются все эти статьи, то с академической точки зрения, как современная наука это понимает, они не свежие, то есть 2023 г. – это новое, но в журналах ВАК, журналах, входящих в РИНЦ и Scopus, необходимы издания, которые не старше трех-четырех лет. И в области книг художника, конечно, иногда эта проблема есть.

Другая проблема в том, что мало кто про это пишет, мало кто это освещает, соответственно, мы часто видим самоцитирование. Что касается применимости или неприменимости, вот как раз то, что был пример Барбары Крюгер – это, на самом деле, очень важно, потому что, насколько я помню, в рамках мастерской для молодых художников в Третьяковке, когда они выставляли «Мечты о свободе», один из проектов был как раз с помощью каталога работ: не выставляя их, показать вот такую незначимость женщин в искусстве. То есть на сегодня все-таки форма книги как кодекса в таком художественном контексте возрастает, на мой взгляд. И то, что ведется работа по уточнению, по актуализации всей этой терминологии, – это важно, потому что центры открываются постоянно. В 2018 г. в Мексике открылся центр «Искусство книги», где они как раз по своей модели пытаются объединить все. Не только книгу художника и book art, а в принципе, как с книгой работают. Наверное, такой комментарий немножко пространный будет. Спасибо.

**Валерий Леденев.** Спасибо за комментарий. На самом деле в классических bookwork, описанных Филлпотом, текста тоже может не быть. Ни у Кевина Осборна, ни у Рушея.

**Александра Орлова.** Он про book art это говорит, не про bookwork. Bookwork он к книге поэта присовокупляет.

**Валерий Леденев.** Опять же да, ни у Осборна, ни у раннего Рота, ни у Эда Рушея текста в книгах не было. Филлпот оговаривается, что акт чтения мы можем понимать как декодирование не только написанного словами, но и визуального текста, географической карты и так далее. Поэтому я бы

добавил, что book art скорее про объектность книги, которая чтения не предполагает. Я сегодня показал книги, например, Софи Калль, где также мало что можно прочесть. Но если эта книга отлита в виде скульптуры, она создается для совсем других целей.

**Александра Орлова.** Да. Но это требует уточнения, потому что постоянно возникают разногласия. По библиотечным каталогам, которые есть сейчас, мне лично кажется, что, помимо общей рубрики и маркера книги художника, должны быть уточнения, потому что, забывая это, человек получает огромную информацию, часто теряется в ней и иногда пытается уйти от нее.

А все-таки задача у институции еще и образовательная, то есть, возможно, стоит еще поднимать вопрос введения расписывания этого в каталогах. Саша, вы, кажется, вчера говорили о том, что у вас появился этот раздел. Думаю, вы там как раз максимально сужали область поиска.

**Валерий Леденев.** Последний комментарий о каталогах. Я могу говорить про немецкую систему, с которой сейчас чуть лучше знаком. Здесь проблема в том, что книги художника часто оказываются невидимы в каталоге той или иной библиотеки. К примеру, дневники Дитера Рота, если они напечатаны издательским способом. Но это во многом происходит потому, что система не просто стандартизованная, но каталог является каталогом нескольких федеральных земель, нескольких крупных субъектов федерации, которые используют очень разные библиотеки, начиная со школьных библиотек и заканчивая специализированными научными, естественно-научными и так далее. И тот справочный аппарат, который берется, и стандарты, которые используются, – они очень негибкие. Ты не можешь ввести, например, новое ключевое слово, не можешь добавить свое описание. У тебя есть стандарт, по которому ты его добавляешь. Поэтому, конечно, это проблема, и о ней тоже говорят, что часто, находя в библиотеке университета имени Гете во Франкфурте книгу, вы можете только по косвенным признакам предположить, что, возможно, это книга художника. Но эта система – как язык. А на языке говорят миллиарды, поэтому ты не можешь взять и произвольно изменить какое-то слово. Потому что есть еще миллиард человек, которые этот язык используют, и у них оно не приживется.

**Саша Обухова.** Спасибо, Валера, за такой развернутый комментарий. Хорошо, что есть независимые библиотеки, которые что хотят, то и делают.

**Валерий Леденев.** Абсолютно. Гибкость – это наше все.



**Саша Обухова.** Тем более что в них работают такие редакторы, как Валерий Леденев. Предоставляю тогда возможность высказаться Анне Диал. Пожалуйста, изложите свое мнение о предмете.

**Анна Диал.** Спасибо. Всем добрый день. Я художница, и у меня свой небольшой проект – «Неизвестный человек». Я называю его микроиздательством, но в своих лекциях очень часто использую слово «самиздат», потому что оно до сих пор понятно обывателям.

Поэтому я использую это слово, хотя сама считаю, что самиздат – историческое явление. И то, что мы делаем в «Неизвестном человеке», – это тоже все-таки не самиздат, а просто независимое микроиздательство, small press books – так мы определяем наше дело с коллегами. Я даже делала целую серию интервью с разными микроиздательствами, где мы как раз обсуждаем, когда же действительно зародился жанр именно современного самиздата, если можно так сказать. Это примерно 2016–2017 гг., когда книги художника, зины стали чем-то более институциональным, не маргинальным, – то, что уже не про контркультуру, а про отдельные медиа в современном искусстве.

Я хотела бы добавить к лекции Валеры, что для меня книга художника стала еще и архивацией опыта, потому что конкретно мое микроиздательство постоянно запускает опен-коллы на протяжении уже двух лет. Мы собираем коллективные книги – из независимых текстов и визуальных историй на определенную тему. Мы исследуем социальные явления – это большой труд и сложная работа, и мне не хотелось бы называть наши книги зинами, хотя у нас и нет средств на выпуск изданий с корешком и приличным объемом.

Одновременно с этим я еще делаю свои книги художника в единственном экземпляре.

**Валерий Леденев.** В библиотеке «Гаража» есть как минимум три книжки Анны.

**Анна Диал.** Да, спасибо большое, Валерий. Для меня это больше разработки к проектам, которые я не могу выполнить в рамках выставки, и я собираю их в такую форму, потому что удобно архивировать свой проект в таком виде. Сейчас, например, из-за частых переездов я веду графический дневник. Там я собираю проект, который при возможности смогу воплотить в выставке. И последнее, о чем хочу сказать, – в Европе даже неизвестный художник может получить грант и выпустить свою книжку с корешком, и она будет иметь достаточно большой тираж. К сожалению, в России мы все упираемся в рамки материальных средств. Мое микроиздательство ни одного гранта

никогда не получало и все делает только на донаты и на продажу своей печатной продукции – мы этим очень гордимся. Но среди минусов такого подхода – книжку с корешком издать не удастся. Спасибо большое.

**Саша Обухова.** Спасибо, Анна, очень понятные проблемы, с которыми сталкиваются все независимые художники. Но главное, что, несмотря ни на что, работа не останавливается. Я вижу еще одну поднятую руку. Анастасия Пацей, было бы интересно услышать ваше мнение.

**Анастасия Пацей.** Да, спасибо большое. Спасибо Валерию и всем коллегам, кто вчера выступал, за их интереснейшие доклады. Я не задавала вопроса не потому, что нечего было спросить, а потому, что заслушалась, честно скажу. Хотела бы сейчас спросить про специфику экспонирования. У нас часто возникает такой вопрос, когда в экспозицию на выставке попадают книги художника, и мы задумываемся над тем, как же их корректно экспонировать. Потому что, с одной стороны, музейщики, мне кажется, воспринимают книгу художника как арт-объект, который нужно поместить в витрину и защитить от посетителей. С другой стороны – как сегодня Валерий упомянул, процесс перелистывания страниц, внутренняя архитектура книги, процесс ее чтения, или, скорее, познания, знакомства, проживания, – он имеет разные измерения, в том числе измерение тактильное, измерение хронологическое. То есть помещая на выставке такую книгу в стеклянный бокс, мы как будто бы лишаем ее некой важной части. С другой стороны, позволить посетителям взаимодействовать напрямую с предметом тоже бывает очень непросто. У нас был и такой опыт.

**Саша Обухова.** Мы сами озабочены этой проблемой. Очень хочется отдать книгу на растерзание, но это всегда прямо слезы горькие.

**Анастасия Пацей.** У нас были разные опыты: книга в боксе, в витрине. Был опыт с книгой и перчатками рядом, был не очень удачный опыт с книгой в боксе и факсимиле. Хотелось бы послушать мнение коллег о том, как нам поступать с экспонированием.

**Саша Обухова.** У кого есть еще версии? Вы, кажется, все перечислили: отдать книгу на растерзание, сделать ее экспозиционную копию или заточить под стеклянный колпак. Есть еще цифровая копия.

**Валерий Леденев.** Мне всегда казались наиболее удачными варианты, когда книга предельно



документировалась, фотографировалась, снималась на видео, чтобы в максимальной степени раскрыть, как она устроена. И помимо реального объекта, можно было бы увидеть и полистать ее на экране. Или посмотреть видео с ее перелистыванием. Я не то чтобы посещаю все выставки книги художника, но пока не видел других вариантов, кроме медиадокументации. Мы так же делали в рамках проекта «В единственном экземпляре». У нас было три книги в витрине, а в четвертой витрине стоял планшет, на котором их можно было полистать.

**Ильмира Болотян.** Прежде чем мы начнем говорить о видах экспонирования... Спасибо большое, Валерий, за доклад. У меня сразу возник вопрос, когда ты показывал book objects, то есть объекты из книг. Для меня, очевидно, есть жесткое разделение между книгами в любых видах и объектами из книг. Поскольку в объектах из книг не предполагается содержание, оно у этих книг не имеет значения. Нам художник может сказать что угодно, но, по сути, книги – это всего лишь кирпичики, из которых складываются скульптуры. Здесь – что книга, что камень или кусок глины – не имеет значения. Это первое. И второй вопрос. Я посещала выставки, и сама в таких участвовала, где книгами художника называлось что угодно: видео, инсталляция, фото пленки, чемодан с какими-то предметами, закатанные банки, где тоже что-то плавало. Там вообще внутри не было никаких ни текстов, ни иллюстраций. Это именно были некие объекты, и, если бы художник не сообщил нам, что это книги, мы ни за что бы о том не догадались. Мой вопрос к Валерию и коллегам: будем ли мы, например, в рамках коллекции или в рамках вашей практики считать такие вещи книгами? Или просто первое – объектами из книг, второе – некими объектами, которые называют книгами, но по факту ими не являющимися.

**Валерий Леденев.** Спасибо за вопрос. Я сразу же насчет того, что в книжных объектах не важно содержание книг. В работе База Спектора было принципиально, что это книги, изданные Корнельским университетом и написанные его профессорами. Верно ли это в случае всех книг из инсталляции Спектора, мы проверить, конечно, не можем. Но можем верить художнику на слово.

**Ильмира Болотян.** Это история вокруг объекта, но внутри может не быть того содержания, которое заявляется. Я хочу понять принцип: то есть мы верим художнику на слово и не пытаемся каким-то образом проанализировать, оспорить вот эту историю связи медиума, из которого состоит тот или иной объект, и того, что нам репрезентируют?

**Валерий Леденев.** Если верить Эду Рушею, то он проехался по трассе № 66 и снял бензоколонки, которые попались ему на пути, и указал места, где он их снял. А вдруг он нас обманул? Вдруг он просто прошелся вокруг, поснимал колонки в шаговой доступности и выдал желаемое за действительное? И в этом смысле доверие – это некоторая базовая вещь, на которую мы опираемся. Или тот же Дитер Рот. Может, он все эти дневники за день до публикации написал, а не вел их систематически. Эта история была в книге Светланы Басковой про 1990-е. Бренер и еще несколько человек якобы должны были ночевать в галерее Гельмана без еды целую неделю. И однажды, когда галерея уже закрылась на ночь, Бренер пошел есть. Его напарник ему говорит: «Ты что делаешь?!» А он отвечает: «Да ладно, кто узнает?» На «Документе» десять лет назад была представлена инсталляция аргентинской художницы Марты Минухин в виде Парфенона из книг, которые в разных странах в разное время были запрещены властями. И хотя книги в инсталляции невозможно было прочесть, их содержание было важно. Какие, казалось бы, безобидные и привычные в любой домашней библиотеке книги запрещались и почему? Book art может очень по-разному работать. У Аслана Гайсумова первая инсталляция была с изорванными и изувеченными книгами, которые репрезентировали ужасы чеченской войны, которую он прожил.

**Ильмира Болотян.** Мы не рассматриваем это как книгу, Валера, мы рассматриваем это как скульптуру, скорее, или объекты.

**Саша Обухова.** Как book art.

**Валерий Леденев.** Это book art, да. Я показывал этот «лимончик», который переходит либо в «яблочко», либо в «грушу» литературных или визуальных практик. Да, это объекты, которые располагаются на границе и которые, конечно же, с bookwork не совпадают. Это разные вещи. А собирать их или нет – я сразу попытаюсь ответить на твой вопрос. Здесь многое зависит от того, как сами собиратели определяют фокус коллекции и что конкретно им важно. Например, в музее Карла Клингспора в Оффенбахе, с которым я сейчас сотрудничаю, просто приняли решение, что книги напечатанные – тиражная графика, стихи, проиллюстрированные ксилографиями, – мы просто больше не собираем, потому что их очень много. Они и так уже очень широко представлены – будем фокусироваться на других практиках. Такое вот волевое решение. Не то чтобы эти книги исключаются из универсума, просто вот хранитель решила, что она на чем-то другом сфокусируется. Так это и решается.

**Михаил Погарский.** Во-первых, я хотел бы поблагодарить Валерия за насыщенный доклад. Меня очень радует, что в искусствоведении, касающемся книги художника, появляются такие исследователи, как Валерий. Потому что, к сожалению, в последнее время в российском искусствоведении выходят совершенно непрофессиональные работы по этой теме, с огромным количеством ошибок. А Валерий своим докладом заставил меня даже переосмыслить некоторые мои позиции. Например, я всегда начинаю свои лекции о книге художника для совсем незнакомых с этой темой людей с ответа на вопрос о том, что делает «бук-артист». Я говорю, что писатель книгу пишет, типограф ее печатает, дизайнер ее конструирует, художник-иллюстратор ее иллюстрирует, а «бук-артист» книгу делает. После сегодняшнего доклада буду добавлять – делает или работает с ней. Это две важные и разные ипостаси: либо делать книгу, либо работать с книгой. По ходу дискуссии тут возникали вопросы, на которые я тоже мог бы ответить. Что касается book art, я полностью с Валерием согласен – такие инсталляции из книг, которые и на «Документе» были представлены, как этот Парфенон из книг, и то, что Валерий показывал, или «Водопады» Алисии Мартин, когда высыпаются книги из окон – все это, конечно, нужно относить к book art. В западном искусствознании это не всегда происходит. Например, Дорофея Флейсс в Германии организовала Европейскую биеннале book art, но там в основном представлены «артист-бук». К book art я относил бы, скорее, инсталляции из книг и то, что вокруг этого происходит.

А книга художника – это все-таки книга. Или пусть это будет объект, но все равно это книга, которую можно прочитать и в которой содержание важно. Что касается доверия художника, то можно привести такой пример... На Сицилии есть гигантский парк средовой скульптуры на несколько сотен километров, и там есть грот с золотой лодкой. Японский художник сделал золотую лодку и запечатал ее в грот. Самой лодки не видно, но мы верим художнику, что там запечатана золотая лодка. И вот такая метафора – «грот с золотой лодкой» – это как раз о доверии к художнику.

А теперь мой короткий комментарий об экспонировании книг. Если мы представляем кодекс на выставке, то рядом должен быть тачпад, на котором можно пролистать всю книгу – это лучший способ экспонирования. Художники, которые давно работают с книгой художника, часто *livre d'artiste* не переплетают. Почему? Для удобства экспонирования. Тогда можно все листы вставить в рамочки и показать. Почему многие художники обращаются к гармошке, а не к кодексу? Потому что гармошку можно развернуть и показать всю. Почему иногда обращаются к свитку? Потому

что свиток можно весь развернуть, весь показать. С кодексом же нужен именно тачпад.

Еще один вариант экспонирования – это уже другой формат, не выставочный, а ярмарочный. В свое время, с 2006 по 2013 г., в ЦДХ я провел семь ярмарок книги художника. Когда художники стояли за столами, и каждый посетитель мог подойти и потрогать эти книги. И уже ответственность за отношение к книге лежала на самом художнике. Он сам решал: в перчатках ли свою книгу показывать или без, раскрывать или не раскрывать ее перед желающими. В этом году мы попробовали восстановить этот формат и провели в Петербурге Форум коллекционеров книги художника. Он очень хорошо прошел, был живой отклик, было много людей. И как раз нами был выбран формат, когда позволено зрителям держать книгу в руках, трогать, листать ее, расспрашивать художника, что он конкретно имел в виду.

И последняя моя ремарка – касательно издательской деятельности. Да, у нас такого богатого опыта, как на Западе, таких издательств книги художника нет, но авторские издательства, конечно, у нас существовали. Это и издательство Леонида Тишкова «Даблус», в котором он печатал не только свои книги, но и книги коллег. Также челябинское издательство «Диван» под руководством Александра Данилова, где он в основном печатал свои авторские книги. И мое издательство – его ранее упомянул Валерий. Но помимо авторских издательств, сегодня в России существует два очень крупных издательства в Петербурге. Это «Редкая книга из Санкт-Петербурга» и «Издательство Тимофея Маркова». «Редкая книга из Санкт-Петербурга» в большей степени ориентирована на рынок, там Петр Суспицын может сделать, например, книгу в переплете из золота с бриллиантами, и для любого коллекционера совершенно понятно, что стоимость этой книги не может быть маленькой. А вот у Тимофея Маркова все больше направлено именно на художественное высказывание. И я очень рад, что такое издательство появилось. А в Москве, к сожалению, ничего подобного нет – может быть, «Гараж» станет пионером в этой области и новым флагманом книги художника в издательском мире? Речь не об издании книг, а о создании книги художника.

**Саша Обухова.** В V-A-C появился проект, который очень похож на то, что вы описываете.

**Михаил Погарский.** Это было бы очень здорово.

**Саша Обухова.** Это когда, собственно, инспирируется художник. Вот есть, например, книга Жени Антufьева, где и его текст, и его визуальная форма. Классная, ее все любят, оригинальная довольно, объемная. И это все тираж.

**Михаил Погарский.** У меня есть еще один важный вопрос. Тиражная книга, пусть она и хорошо иллюстрирована, пусть она сделана автором полностью, может ли попадать в категорию авторской книги?

**Саша Обухова.** Вот я и пытаюсь разобраться.

**Михаил Погарский.** Смотрите, все-таки тиражная книга, выполненная полиграфическим образом, может быть чем угодно. Например, в Италии выходили книги Дино Буццати – абсолютно авторские. Владимир Сутеев делал книги, свои сказки – тоже авторские. Но это, в моем понимании, все-таки не книга художника. Книга художника – штучное произведение искусства. Пусть даже есть тираж, но там нет копии, и каждый экземпляр – это оригинал. Вот в чем дело. Это не тиражные копии. Когда мы делаем печатную графику, каждый ее лист – это оригинал, несмотря на тираж.

**Саша Обухова.** Насколько я поняла, те вещи, которые показывал нам в том числе Валера...

**Валерий Леденев.** Это были тиражные вещи.

**Саша Обухова.** Тиражные вещи, инспирированные художниками, но напечатанные еще кем-то. Мой вопрос к Валере был таков: что не является книгой художника? И вы пытаетесь мне на него ответить, вероятно.

**Михаил Погарский.** Все-таки тонкая грань между авторской книгой и книгой художника существует. Например, в авторскую книгу может попадать любой сборник, который взял поэт, написал, у себя на ксероксе распечатал, сшил скрепками – получится авторская книга. Но она не станет книгой художника, потому что это произведение литературы, а не произведение искусства. То, что будет попадать в пограничную область этого «лимона», как говорил Валера. Но тут нужно все-таки определить такую нишу, которая пока еще не сформирована в нашем российском искусствоведении. Нишу для книг, сделанных художником и отпечатанных тиражным образом в издательстве. Надо искать эту нишу. Но я не относил бы это к классическим книгам художника, которыми мы занимаемся, из которых делаем выставки, организуем ярмарки, проводим форумы. Это не совсем классическая книга художника.

**Валерий Леденев.** Я позволю себе, Михаил, с вами не согласиться. Как раз в той модели, которую я озвучил, были не просто тиражные книги. Первая книга Эда Рушея – «26 бензозаправок» – ее первый тираж был несколько сотен экземпляров,

потом во втором издании тираж был тысячный, а третий тираж был порядка двух тысяч. И она в итоге вышла тиражом почти в четыре тысячи экземпляров. Для Филлпота это крайне важный момент касательно bookwork. Он ссылается здесь на идею Люси Липпард, которая в 1967, по-моему, году опубликовала статью про книгу художника, где говорила, что это демократический медиум, который должен в перспективе позволить искусству попасть на самые обычные книжные прилавки в супермаркетах. Что люди, стоя в очереди в супермаркете, могут не только продукты купить, но еще и книгу художника, и тем самым познакомиться с искусством. Это была утопическая перспектива, которая в итоге не осуществилась, но была вполне в духе времени. Как раз одно из направлений, которое было обозначено – дематериализация американского концептуального искусства, порождением которой и стали bookworks.

Поэтому книга художника вполне может быть тиражной. И здесь я могу вспомнить другой пример. Мне очень нравится одна книга Жанет Цвейг, американской художницы. В конце 1980 г. она была напечатана, когда в какой-то момент Министерство образования одного из американских штатов решило для детей выпустить версию «Ромео и Джульетты» с купюрами фрагментов, которые они посчитали неподходящими для детей. И Жанет Цвейг выпустила книгу. В академических изданиях строфы всегда пронумерованы, не только у Шекспира, но и вообще в академической поэзии. Она же выпустила книгу, в которой были пронумерованные вырезанные купюры, которые можно было вырезать в оригинале и обратно вклеить.

И это был книжный объект, принципиально рассчитанный именно на тиражное распространение. Да, книга может быть уникальной, и тот музей, который вы основали с коллегами, он как раз представляет это направление, заключающееся в уникальности изданий. Но это не единственный критерий.

Что касается вопроса Саши о том, какая идея заложена в книге и каким образом она соотносится с теми идеями, которые в этом универсуме присутствуют. Здесь очень сложно выявить формальный критерий, который что-то отсекает, а что-то, наоборот, привязывает. Ничто не мешает книге быть тиражной. Я не видел книгу Антуфьева, с удовольствием ознакомлюсь. Но вот каталог Томаса Бэйреля, который я показывал – это обычный каталог. И он вполне в духе той графики, которой занимается сам Томас Бэйрель. Это некоторое умножение собственного высказывания за счет собственной же графики, но в тиражном формате. И с его художественным высказыванием, и с его творческим универсумом это вполне себе соотносится. Потому что в эту линию, на мой взгляд,

этакая книга вполне укладывается. Хотя она и располагается где-то на границе между каталогом и художественным высказыванием. Здесь очень сложно вывести четкую формулу. А мне всегда интереснее смотреть, как конкретно артефакт работает и с чем мы его можем соотнести. Это все-таки совокупность индивидуальных решений. Среди которых, собственно, и момент о том, что сама художница, сам художник в качестве книги позиционируют.

**Михаил Погарский.** Валерий, полностью с вами согласен. Ранее я не совсем точно выразился. Конечно, тираж абсолютно не имеет значения – в первую очередь важен посыл, с которым создается книга. Скажем, если мы апеллируем к книгам русских футуристов, то, конечно, чем больше там был тираж, тем было лучше. Но тем не менее мы относим их все-таки к предтечам книги художника. И, конечно, книги пионеров artist's book 1960-х, Эда Рушея и других – они тоже предполагали тираж. И чем больше был тираж, тем лучше.

**Валерий Леденев.** У некоторых книг часто открытый тираж, то есть, если мы посмотрим в каталогах, там он не будет указан.

**Михаил Погарский.** Полностью согласен, что вывести полное и окончательное определение, что такое книга художника, – довольно сложно.

**Саша Обухова.** Да, мы не первый день над этим бьемся – и не первый год... У нас есть еще один комментарий, от Анны.

**Анна Диал.** Насчет культуры печати и быстрого фотоколлекционирования я абсолютно согласна с Валерием. Просто в рамках нашей страны это, кажется, больше про зин-культуру, а не про книгоиздание, потому что зины более доступны. Книга художника в виде зина более доступна для коллекционеров, для простых пользователей, которые не связаны с искусством. И тираж, конечно же, определяет сам художник. У меня у самой очень много собственных произведений, которые я не подписываю, потому что уже сбилась со счета, сколько там было копий. И чтобы в рамках институции что-то зародилось – лично я здесь крайне пессимистично оцениваю такую возможность. И, наверное, критично к этому отношусь, потому что мы не можем в рамках нынешнего законодательства говорить о свободе печати. Получается, что большие институции в любом случае опять будут снова загонять художника в какие-то рамки, в любом случае. Поэтому здесь я очень пессимистично рассуждаю. Слежу за всеми новинками зинов, книг художника, которые появляются в России, и могу сказать, что на данный момент мы имеем дело с такой печальной картиной: что текст практически уходит из публичных печатных изданий, созданных художниками. То есть там больше делается акцент на визуальную составляющую.

**Саша Обухова.** Спасибо, Анна, за ваш комментарий. Я думаю, что внеинституциональная судьба этого жанра в российской культуре как раз и спасает его от цензурных ограничений и институционального диктата.