

серия	имена
	names
	project

Ад Маргинем Пресс

Erik
Bulatov /
Margarita Tupitsyn

Эрик
Булатов /

Маргарита
Тупицына

УДК 75.071.1(47+57)Булатов Э.

ББК 85.143(2)6-8Булатов Э.

Т85

Данное издание осуществлено в рамках совместной издательской программы

ООО «А в кубе», RDI Culture и ООО «Ад Маргинем Пресс»

This book is published as a part of co-operative publishing programme
of A3, RDI Culture and Ad Marginem Press

Оформление серии — ABCdesign

Редактор английского текста — Анна Асланян

Т85

Тупицына, Маргарита

Эрик Булатов = Erik Bulatov — М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. — 60 с. : ил. —
(Серия «Имена»). — Текст парал. рус., англ.

ISBN 978-5-91103-215-9

© Маргарита Тупицына, 2014

© Эрик Булатов/ADAGP (Paris)/РАО (Москва), 2014

© ООО «А в кубе», 2014

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014



*Ad***M***arginem*

Маргарита Тупицына

Эрик Булатов:

Картина как проект

Художники и историки искусства, сумевшие зафиксировать конец XX века в иконических образах или амбициозных публикациях, преуспели благодаря тому, что их творческие и интеллектуальные усилия охватывали широкий спектр социокультурной проблематики. Эрик Булатов — один из таких художников; в трех вариантах картины «Русский XX век» он создал метафоры тех политических и эстетических конфликтов, которые оказались жизненно важными для него и его поколения. Первый из этих холстов, написанный в 1990 году, вскоре после переезда на Запад, — аллегория эпохи, обгащенной кровью. На переднем плане виден небольшой российский городок; он просматривается с высоты птичьего полета и фактически не выдерживает конкуренции с более масштабным, фронтальным изображением церкви. Позади города ландшафт рассечен красной рекой, как бы впадающей на уровне горизонта в вертикальную плоскость с встроенными в нее римскими цифрами XX (белого цвета). Каждая напоминает крест, на котором римляне распинали христиан. Вторая версия «Русского XX века» отличается от первой добавлением облаков; их движение вдоль красной стены сводит на нет символическое воздействие этой цветовой доминанты.

- 6 По контрасту с предыдущими версиями композиция третьего варианта, созданного за год до завершения XX века, значительно изменена. Хотя город и церковь те же самые, река обрела натуральный (речной) цвет, а красная стена уступила место небу. Все те же римские цифры, ставшие красными, «уплощены, геометризваны, упорядочены: мир кажется антиестественным, антимиметичным, антиреальным»¹. Так выглядит искусство, «повернутое спиной к природе»². Цифры XX образуют решетку, которая «учреждает автономию художественных форм»³.

Прощание Булатова с русским двадцатым веком четко отделяет эстетические и интеллектуальные интересы художника от того, чем занимались его коллеги на протяжении четырех десятилетий. Замечу, что речь идет о картине как проекте, а не о живописных практиках (*malerisch*) в рамках станковизма. Настаивая на этом различии, я подвергаю сомнению не станковизм как таковой, а ту (присущую ему) эксплуатацию живописной субъективности, которая препятствует созданию дискурсивных моделей. Если для модернистов станковизм был эстетической практикой, то соцреалисты использовали его для фабрикации идеологического конструкта (советский эйдос). Возвращаясь к «картине как проекту», добавлю, что наряду с другими художниками-нонконформистами Булатов осуществлял этот проект, не участвуя в институциональных структурах и не уповав на внимание критики и зрительской аудитории. Вот почему его карьера — уникальный послевоенный фено-

7 мен, демонстрирующий, каких высот можно достичь за пределами индустрии культуры.

Неофициальная карьера Булатова началась в 1966 году. Начало было положено черно-белым диптихом «Горизонталь I» и «Горизонталь II», плоскости которых разделены узкой горизонтальной полосой. Можно предположить, что, редуцируя цветовую гамму этих работ, их автор — с такой же ясностью, как и более ранние адепты монохромности, — продемонстрировал свое разочарование в экспрессионизме, в котором многие представители диссидентского модернизма⁴ видели альтернативу соцреализму. Однако в отличие от опытов его соотечественника Александра Родченко, булатовский живописный редукционизм не возвещал конца работы на холсте. Булатов также не был звеном программы, связанной с репрезентацией «ничто» и стремлением акцентировать плоскостность холста (как у К. Ноланда и Ж. Олицкого, работавших в тот же период). Напротив, рассекая поверхность своих «монохромов» надвое, Булатов давал понять, что «плоскость вовсе не плоская. То есть, оставаясь плоскостью, она в то же время оказывается пространством и как бы живет двойной, пульсирующей жизнью». Выявление подобной двойственности было необходимым условием для изучения вариантов сосуществования и взаимодействия абстрактных и фигуративных элементов изобразительного языка. С этой целью Булатов сделал несколько картин, объединенных в «городскую» серию и включающих

8 в себя «Праздник» (1967) и «Автопортрет» (1968). Не следует думать, будто затемненный силуэт персонажа в котелке на «Автопортрете» — это схематический образ среднего советского гражданина. Скорее, это иностранец, то есть само воплощение отчуждения и анонимности, поскольку таковым был стереотип иностранца в 1960-е годы. Вполне естественно, что именно на эту вакантную форму Булатов (художник-аутсайдер) наложил два своих автопортрета. Полученный мультиобраз демонстрирует, насколько иллюзорной является любая тотальность, в том числе тотальный образ официальной культуры, обеспокоенной перспективой превращения в конгломерат разрозненных объектов. Создавая этот фрагментированный автопортрет, художник (по ходу дела) повествует и о своем собственном внутреннем конфликте, связанном с необходимостью делить время между бескомпромиссным творчеством и заказной работой иллюстратора детских книг.

В «городской» серии Булатов преодолел рубеж, ставший камнем преткновения для многих из его коллег. Он сумел взглянуть в «лицо» советской действительности в контексте городского пейзажа независимо от того, насколько отчужденно он себя в нем ощущал. Чтобы с еще большей определенностью опознать пространственные и иконографические характеристики этого внешнего для него контекста, Булатов начал создавать свои собственные модели модернистской «решетки» (она же «клетка» — grid), пользуясь услугами ее соперника —

9 речи. В картине «Вход» (1972) весь холст перекрыт решеткой, за которой создается иллюзия глубины. Этот эффект удваивается тем, что слово «вход», написанное два раза на каждой стороне холста, уходит в перспективу и каждая из пар снабжена указательной (направленной вовнутрь) стрелкой. Для многих советских граждан освобождение от идеологического прессинга и нервотрепки коммунальной жизни могло достигаться исключительно на природе, в дачном или сельском пространстве. Вот, наверное, почему жанр ландшафта привлек внимание Булатова, и, подобно тому как это происходило с городскими пейзажами, здесь тоже все началось с формальных моментов. В работе «Лыжник» (1971–1974) художник использовал ту же красную «клетку» (grid) с целью определить внутренние и внешние границы холста. Задача лыжника, отделенного от зрителя «клеткой», — преодолеть и даже упразднить плоскостной характер холста, устремляясь к лесу, находящемуся вдаль, а заодно и «прихватить» с собой взгляд зрителя (как это было сделано с помощью слов и стрелок в картине «Вход»). Чтобы измерить «глубину» иллюзионистского пространства картины, Булатов добавил еще одного лыжника на заднем плане — как едва различимую точку.

В «Горизонте» (1971–1972) Булатов воспользовался другой моделью отношений между зрителем и изображенной реальностью. Если прежде взгляд зрителя был приплюснут к решетке, то теперь автор

10 впустил его внутрь, дав возможность группе мужчин и женщин, движущихся по направлению к морю, приблизиться к пространственности ландшафта. Но свобода визуальной коммуникации иллюзорна, тем более что зрение входящего в репрезентацию почти сразу упирается в красную полосу, простирающуюся вдоль линии горизонта. Отделяя море от неба, плоскостность этой разделительной полосы (прошитої двумя золотыми нитями) табуирует пространственность картины и возвращает взгляд зрителя к ее двумерности. Другое дело — персонажи «Горизонта». Будучи не в курсе этой оптической манипуляции, они объединены «общим горизонтом своего опыта». Для Булатова такой триумф коллективного сознания является сигналом наивысшей опасности. Красная полоса похожа на ту, что мы видим на картине Малевича «Красная конница» (1928–1932). Но если у Малевича продвижение конармии через линию горизонта предвещает конец беспредметности, то телеология булатовского «Горизонта» предполагает нечто обратное. Художник не хочет, чтобы красная полоса горизонта воспринималась как вакантный или, вернее, отсроченный политический лозунг. Благодаря освобождению красного цвета от привычной идеологической нагрузки, зритель обретает возможность видеть, а не читать красный цвет и стать свидетелем перехода красного как означающего в красный как означаемое.

Булатовская модель деконструкции идеологического ландшафта была им реализована в картине «Осторож-

11 но», где эта фраза прочитывалась как беспокойство по поводу кажущейся безопасности рурального пространства. В «Осторожно» верхнюю и нижнюю часть холста разделяет пунктирная горизонталь — регистратор его плоскостности. У Кандинского (в тексте «Точка и линия на плоскости») ту же самую роль играет «ничто» или «геометрическая точка» картины, которая «принадлежит языку и означает молчание». Молчание нарушается в момент мысленного прочтения предостерегающей надписи. Двукратно повторенная и написанная под углом, в перспективе, она направляет взгляд зрителя вглубь картины. Обозревая происходящее, трудно удержаться от сравнения «нарративной визуальности» соцреализма с этим красным ковром из слов, определяющим пространственные параметры идеологической манипуляции. Похоже, что в картине «Осторожно» Булатов инсценирует обмен предупредительными сигналами между модернизмом и соцреализмом и (если перефразировать Малевича) устанавливает на этом перекрестке семафор постмодернизма.

Соппротивление обоим канонам породило первый в истории России постмодернистский художественный проект под названием «соц-арт». Он отличался от западных парадигм постмодернизма прежде всего другим отношением к формальным принципам и теоретическим установкам, сформулированным в первой половине XX века художниками, критиками и идеологами — как на Западе, так и в СССР. В тех странах, где модернизм

12 обрел институциональный статус, массовую культуру квалифицировали как китч. В Советском Союзе китч был официальной культурой, а модернизм — диссидентской практикой. В конце 1960-х — начале 1970-х годов эти бинарные оппозиции стали повсеместно (и там и здесь) утрачивать жесткость, причем происходило это по-разному, с учетом региональной специфики.

Если картина «Осторожно» безлюдна, то «Опасно» (1972–1973) апеллирует к излюбленной теме ранних французских модернистов — теме пикника. Перед нами семейная пара — двое грузных людей, наслаждающихся летним отдыхом на берегу мелководной реки. Оба персонажа выдворены художником из фронтальной части картины. Более того, женщина сидит спиной к зрителю и — по контрасту с персонажами Эдуарда Мане в его «Завтраке на траве» — лишена возможности встретиться взглядом со зрителем. Также, в отличие от «Завтрака на траве», глубина ландшафта в «Опасно» обозначена не миражностью нимфы (как у Мане), а пасторальной банальностью двух коров, пасущихся на заднем плане. Но если в «Завтраке на траве» сочетание одетых мужчин и обнаженной женщины с прямым, направленным на зрителя взглядом «взбалтывает картину»⁵ как микстуру, то в работе Булатова сходное ощущение достигается с помощью слова «опасно», написанного красным на всех четырех сторонах квадратного холста. Вот то, благодаря чему Булатову (как и Мане в его скандальной для своего времени картине) удастся превратить этот самый тради-

13 ционный из всех жанров в орудие негативной оценки, необходимое для того, чтобы идти своим путем — против гегемонии аффирмативных режимов в официальном и неофициальном регионах культуры.

Холст «Люди на природе» (1976) переносит уже знакомую нам пару, фигурирующую в картине «Опасно», в искусственную среду — в коробку, блокирующую внеположное ей изображение природной идиллии. Вербальная информация в этой работе не используется, а цветовая палитра ограничена коммунально-бюрократическим набором зеленого и коричневого. Пространство, с которым мы здесь сталкиваемся, похоже на цветные интерьеры Баухауза и группы «Стиль», устраивавшие трансформацию абстрактной картины в реальном пространстве. Наиболее радикальное воплощение этой трансформации связано с концепцией «пространственной обратимости», продемонстрированной Элем Лисицким в «Проунах» и его дизайне для «Абстрактного кабинета», а также Густавом Клуцисом в «Динамическом городе», где человек, игнорирующий законы гравитации, изображен вверх ногами. Подвох в том, что в «Людах за городом» антимодернистские параметры «верха» и «низа» кажутся раз и навсегда установленными благодаря фигурам отдыхающих, чьи пространственные прерогативы общеприняты. В этой связи шаг из искусственного пространства картины в реальное вполне логичен. Такая идея действительно занимала Булатова в 1960-е годы, когда он замыслил

14 покрасить стены в вестибюле кинотеатра в черный и белый цвета, чтобы сопережить со зрителями ощущение коробки, воссозданное в картине 1976 года. В поисках императивной дефиниции пространственных параметров Булатов планировал написать слово «низ» белым цветом на черном полу, а слово «верх» — черным на белом потолке⁶.

Отсутствие доступа к социальному пространству и дефицит контакта с публикой оправдывали лихорадочные поиски путей дискурсивной (не соцреалистической, не нарративной) репрезентации этого пространства в пределах ограничений, накладываемых живописным каноном. Всякий раз на помощь приходило слово — именно язык оказывался для Булатова надежным партнером, помогая разрешить кризисную ситуацию. Таким образом, язык (речевой эйдос) несет частичную ответственность за то, что советский изобразительный эйдос не удостоился в работах Булатова прямой репрезентации. На протяжении многих лет его излюбленным инструментом был индекс (indexical sign) «вход», который в сочетании с его антонимом «входа нет» маркировал зоны психологической неопределенности в случае неизбежных соприкосновений с реалиями социалистического города. Во всех подобных ситуациях советский «фасад» заявлял о себе на уровне перформативного языка. Этот метод был бы самодостаточным, если бы исторический контекст, к которому отсылали работы Булатова, не нуждался в идентификации со стороны будущих зрителей. Ощущение эфемерности

15 контекста стало стимулом для его археологизации и документирования посредством картин, к которым (впоследствии) можно было бы обращаться как к «исторической памяти», необходимой для адекватного понимания более концептуальных работ Булатова.

В «Добро пожаловать» (1974) Булатов принял решение изобразить фрагмент реальности, в котором пелена психологической неопределенности, окутывающая такие картины, как «Вход — Входа нет» (1974–1975), исчезает. Фраза «Добро пожаловать» наложена на панорамное изображение входа в историческое для Москвы место — ВДНХ. Изобразительный ряд включает в себя позолоченные женские статуи (аллегии советских республик) и вместе с гидротехническим антуражем образует комплекс под названием «Фонтан дружбы народов». Отключение предупредительных механизмов позволяет воссоздать идеологический пафос, но не ради него самого, а чтобы покончить с игнорированием исторической травмы⁷. Аналогичные пафосные пространства воспроизводились и в других работах художника, таких, как «Улица Красикова» (1977) с огромной фигурой Ленина, запечатленного на рекламном панно и как бы шагающего навстречу прохожим, и «Советский космос» (1977) — портрете Брежнева, декорированного флагами советских республик (композиция, частично заимствованная из журнала «Огонек»).

По мере выяснения, какая живописная планировка сочеталась в них с понятием «вход», Булатов приступил

16 к поискам выхода из этих пространств. Эти поиски материализовались в портретах друзей и близких — тех, кого художник ценил как в персональном плане, так и в контексте эстетической солидарности, связывавшей его главным образом с поэтом-экспериментатором Всеволодом Некрасовым. Еще одна (излюбленная) метафора «выхода» художника из социального пространства была представлена в картине «Иду» (1975), где это перформативное сообщение, начертанное на небесах, передает характерное для Булатова ощущение автономности и свободы от пространственных нормативов, особенно когда они служат метафорой социальных ограничений. Однако четкое разделение между сущностью и существованием не всегда удовлетворяло Булатова. Он испытывал интерес к концептуализации их совмещения, причем либо в одном произведении, либо в двух разных работах, которые позднее воспринимались как диптих. В работе «Славе КПСС» (1975) художник использовал этот главный лозунг советской власти с целью забаррикадировать (т. е. зарезервировать за собой и себе подобными) «вход» в небеса, которые он написал в картине «Иду». Для зрителя остается загадкой, смог ли сам автор преодолеть этот экзистенциальный барьер и, если нет, удалось ли ему испытать мазохистский plaisir (в терминологии Ролана Барта) от этого наиболее ненавистного в кругу его друзей советского эйдоса⁸.

В картине «Брежнев в Крыму» (1981–1985) состоялось такое же принесение в жертву позитивно заряжен-

17 ной ауратичности чему-то априорно негативному. Здесь Брежнев — главный экспонат и одновременно хранитель советского застоя — выписан в тех же тонах нездешней прозрачности, что и прогрессивный (для своего времени) поэт Некрасов. В течение нескольких лет параллельная работа над этими двумя картинами стала для их автора лабораторией по выявлению того, как восприятие иконографии (позитивной или негативной — в зависимости от контекста) может подвергаться воздействию со стороны символической функции цвета. И как художник способен оживить ауру портретного образа, выветренную его технической воспроизводимостью.

В перестроечный период Булатов попытался возобновить инициативу художников, живших в эпоху революций (как во Франции, так и в России) и веривших в «обновляющую роль искусства по отношению к обществу во всех его проявлениях»⁹. В данном случае эстафета исторического авангарда была подхвачена скептиком, который десятилетиями зондировал картину на предмет аутентичности, но теперь — на заре перестройки — решил посвятить себя созданию иконических образов эпохи, дабы наделить ее узнаваемостью. На художественной сцене эта роль была сыграна им достойно и почти в одиночестве. В «Единогласно» (1987) Булатов поставил под сомнение язык коллективного одобрения на примере советской системы открытого голосования как одного из механизмов политической манипуляции. Самим фактом перенесения

18 на холст сцены политического единства, заимствованной из газеты, художник фактически вынес ей приговор, о чем свидетельствует «тюремная» решетка букв, возникающая в результате трехкратного повторения слова «единогласно». В «Революция — Перестройка» (1988) Булатов представил иконический образ Ленина в виде соцреалистической статуи, символа уходящей эпохи. Совсем иначе выглядит Горбачев: он полон энергии и его статус активной политической фигуры передан «движением в сторону выхода» — выхода из картины в реальный мир. В отличие от авангардистов 1920-х годов, готовых не только создать визуальный язык эпохи, но и построить новую институциональную сеть, поколение Булатова видело свое институциональное будущее на Западе. Не столько потому, что неофициальные художники из России были там востребованы (как многим казалось в период перестроечной эйфории), а по причине того, что годы изоляции от советских художественных структур отучили их принимать всерьез ситуацию в родных пенатах. Однако даже после того, как Булатов стал жить за границей, он продолжал чувствовать ответственность за создание узнаваемого образа своей стремительно меняющейся страны. В работе «Восход или заход солнца» (1989), написанной в Мюнхене, появилось отсутствовавшее в других перестроечных холстах ощущение двойственности и, более того, нестабильности политической ситуации в России. Сюжет этой эсхатологической

19 картины предвосхищает распад Советского Союза, чей герб увенчивает солнечный диск, застывший над поверхностью океана то ли в начале, то ли в конце своего кругового пути.

В «Перестройке» (1989), написанной в Нью-Йорке, Булатов убирает с холста слово «революция» и фигуру Горбачева, в исчезновении которого угадывается его политическое будущее и провал связанного с ним политического проекта. Грандиозность картины, сравнимой с каноническими революционными образами Жака-Луи Давида, Густава Курбе и Эжена Делакруа, не исчерпывается ее размером: она становится таковой благодаря триумфу булатовского способа репрезентации, состоящего в построении изобразительного пространства посредством синтеза визуальных и вербальных эмблем, символики красного цвета и технике фрагментации. Здесь, на фоне осколочных облаков, модное слово «перестройка» совершает взлет из левого угла в правый. Буквы «Т» и «Р» изображены в виде серпа и молота, которые взмывают вверх в двух мощных руках. Позаимствовав этот сюжет у скульптора Веры Мухиной, Булатов перевел риторику идеологического единства на язык деконструкции, ставшей синонимом перестройки.

Потрясения, приходящие изнутри... вызваны самим человеком и имеют определенную основу в нем самом. Она выражается не в наблюдении «улицы» через «оконное стекло»,

20 крепкое, твердое, но легко разбиваемое, а в способности самому идти по улице. «Видящие глаза» и «слышащие уши» приводят незначительные потрясения к большому переживанию. Со всех сторон льются голоса, и мир звучит.

Василий Кандинский, «Точка и линия на плоскости»

Ранее я говорила о булатовском портрете Всеволода Некрасова. В процессе пятилетней работы над ним художник закончил картину «Живу — Вижу» (1982), название которой — последняя строчка некрасовского стихотворения, посвященного Булатову. В картине запечатлен вид на Кремль из окна мастерской художника в Москве. Если в сочетании с картиной «Брежнев в Крыму» портрет Некрасова напоминал о «единстве и борьбе противоположностей» и — в лучшем случае — составлял с ней диалектический диптих, то в «Живу — Вижу» он образовал метафизический союз. Так как оконный проем является археобразом модернизма, можно подумать, что его адаптация в «Живу — Вижу» свидетельствует о самоустранении от создания своей собственной структуры клетки. На самом деле Булатов создал анти-модернистский образ окна, в котором его визуальная двойственность как объекта, прозрачного по замыслу и замутненного в ходе созерцания, порождает множественность прочтений, тем более что распахнутое настежь окно соединяется со словами «живу» и «вижу», функционирующими как его створки. Буква «ж» в слове «живу» упирается в край холста, тогда как первая буква

21 слова «вижу», будучи точкой или, вернее, пунктом схода перспективы, наоборот, апеллирует к зрителю. Если сочетание слов «живу» и «вижу» приравнивает жизненный опыт к визуальному, то портретный образ Некрасова иллюстрирует нечто прямо противоположное: глаза поэта закрыты. Компенсация дает о себе знать на вербальном уровне. Кажется, будто окно открыто не для того, чтобы видеть, а чтобы кричать в него, как в рупор: «Живу!» В пространстве, к которому обращен этот крик, нет «знакового экрана, состоящего из многочисленных дискурсов на тему видения — тех, что выросли в социальную ткань»¹⁰. В результате импульс видения оказался побежденным импульсом слышания, и зрение было обречено видеть слова вместо вещей.

В первый период жизни за границей, в Нью-Йорке и Париже, Булатов с интересом вглядывался в массовую культуру Запада, понимая, что туристичность восприятия — именно то, чего нельзя избежать в момент очной ставки с другим. Более того, эпистемология оптического освоения чужой или отчужденной реальности всегда интриговала художника, о чем свидетельствует его ответ Виктору Агамову-Тупицыну в беседе 1991 года:

«Когда я написал свои первые советские картины, а это было в начале 1970-х годов, они воспринимались почти всеми как прямая и однозначная апологетика советской идеологии. Сейчас об этом забыли, но тогда дело обстояло именно так. Поэтому, когда сейчас мои нью-йоркские картины воспринимаются как апологетика

22 американской жизни, в которой я, действительно, ничего не понимаю, я не огорчаюсь»¹¹.

Позднее Булатов написал еще одну «оконную» картину («Окно», 1998). Однако это было уже не московское окно с видом на Кремль, а окно его парижской мастерской. Створки открыты вовнутрь, как в картине Каспара Давида Фридриха «Вид из окна художника», на чем сходство между этими работами заканчивается. В своей репрезентации окна Булатов соединяет шторы зажимами, оставляя внизу небольшой зазор между ними для проникновения света. В данном случае этот хрестоматийный образ используется художником как аллегория отчуждения от реальности другого или «другой» реальности.

Вторая версия картины «Живу — Вижу» возникла в 1999 году и была точно такого же размера, как первая. Различия между ними сводились в основном к стилю написания букв и ландшафта — «более контрастному, более напряженному», по словам самого Булатова. Обе версии снова сложились в диптих, однако теперь это возвращение на круги своя было связано с тем, что художник уже успел утолить жажду столкновений (которую он испытывал за границей) со знаковыми экранами в каждой из стран, где он бывал.

Если «Окно» прерывает этот цикл столкновений (цикл социокультурной и оптической адаптации), то вторая версия «Живу — Вижу» возобновляет контракт

23 с прошлым, как если бы ее автор воспринимал теперь то, что не мог воспринять прежде. Вот постулат, вокруг которого раскручивается планетарная система серии «Вот», законченной уже в XXI веке. В ней фрагменты некрасовских стихов плавают или реют в пространстве картины, как бы воспарив над своей вербальной природой. Здесь Булатов пытается освободиться от тирании слов, сформировавшей советскую художественную ментальность. Серия кончается черным монохромом, но уже не с линией, а с белой геометрической точкой в центре холста — тем, что для Кандинского было «вышей и единственной связью молчания и слова». Благодаря этой работе живописный дискурс Булатова оказывается в «нулевой точке письма», которую Сартр и Барт определяли как *l'écriture blanche*, «бесцветное письмо, освобожденное от всех связей с предопределенным состоянием языка». Похоже, что одиссея Булатова, начавшаяся в 1966 году, вернулась на круги своя — туда же, где она началась, когда он преодолел соблазн «непосредственной ясности нефигуративного искусства».

1 Rosalind E. Krauss, "Grids" in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MA: The MIT Press, 1985, 9.

2 Ibid.

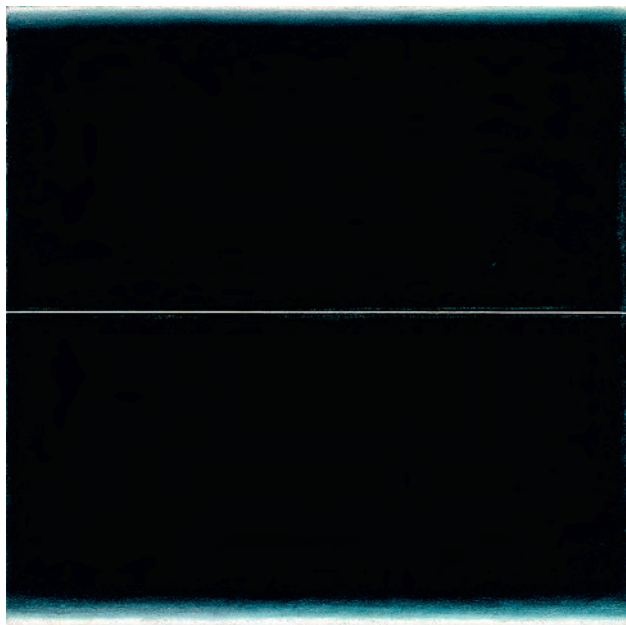
3 Ibid.

4 Я ввела этот термин применительно к художникам, которые (начиная с 1950-х гг.) уклонялись от соцреалистической повинности, продолжая или развивая формальные традиции модернизма, причем в том виде, в каком он сложился к началу века на Западе и в России. См. "Avant-Garde and Kitsch", in Margarita Tupitsyn, *Margins of Soviet Art: Socialist Realism to the Present*, Milan: Giancarlo Politi Editore, 1989, 23–57.

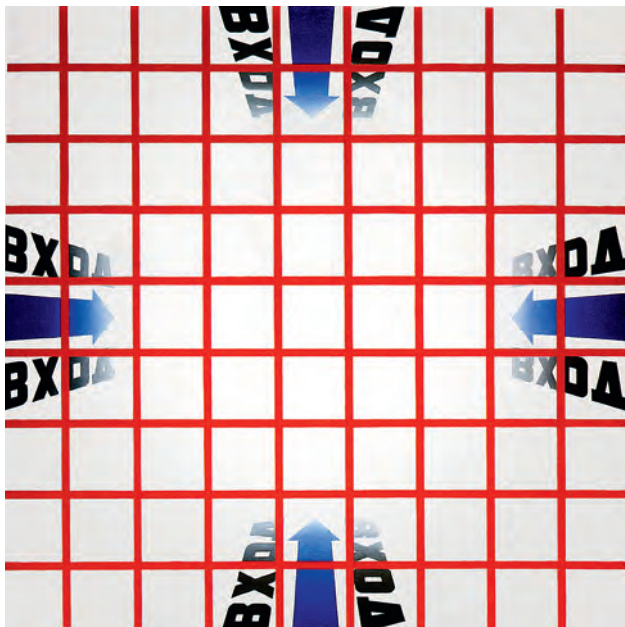
5 Paul Wood, «Introduction: The Avant-Garde and Modernism» in Paul Wood (ed.), *The Challenge of the Avant-Garde*, London: Yale University Press, 1999, 15.

- 6 Эта инсталляция была реализована на выставке *Malevich and Film*, куратор Маргарита Тупицына (Fundação Centro Cultural de Belém, Lisbon, 17 May – 18 August, 2002).
- 7 Benjamin H. D. Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2000, 260. Бухло прибегает к этому понятийному аппарату для обсуждения европейского неоавангарда, который, по его мнению, блокировал, причем в равной степени, «историческую и дискурсивную память... чтобы выпятить новый тип визуальной автономности» (ibid., p. 262).
- 8 Имеется в виду аксонометрическая проекция соцреализма или, что то же самое, набор схем и шаблонов, обязательных для советского изобразительного канона.
- 9 *The Challenge of the Avant-Garde*, 24.
- 10 Norman Bryson, "The Gaze in the Expanded Field," in Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality*, Seattle: Bay Press, 1988, 92.
- 11 Тупицын В., «Другое» искусства, М., Ad Marginem, 1997, с. 69. См. также его статью «Eric Bulatov», *Art Forum*, January 2007, 244–276.



















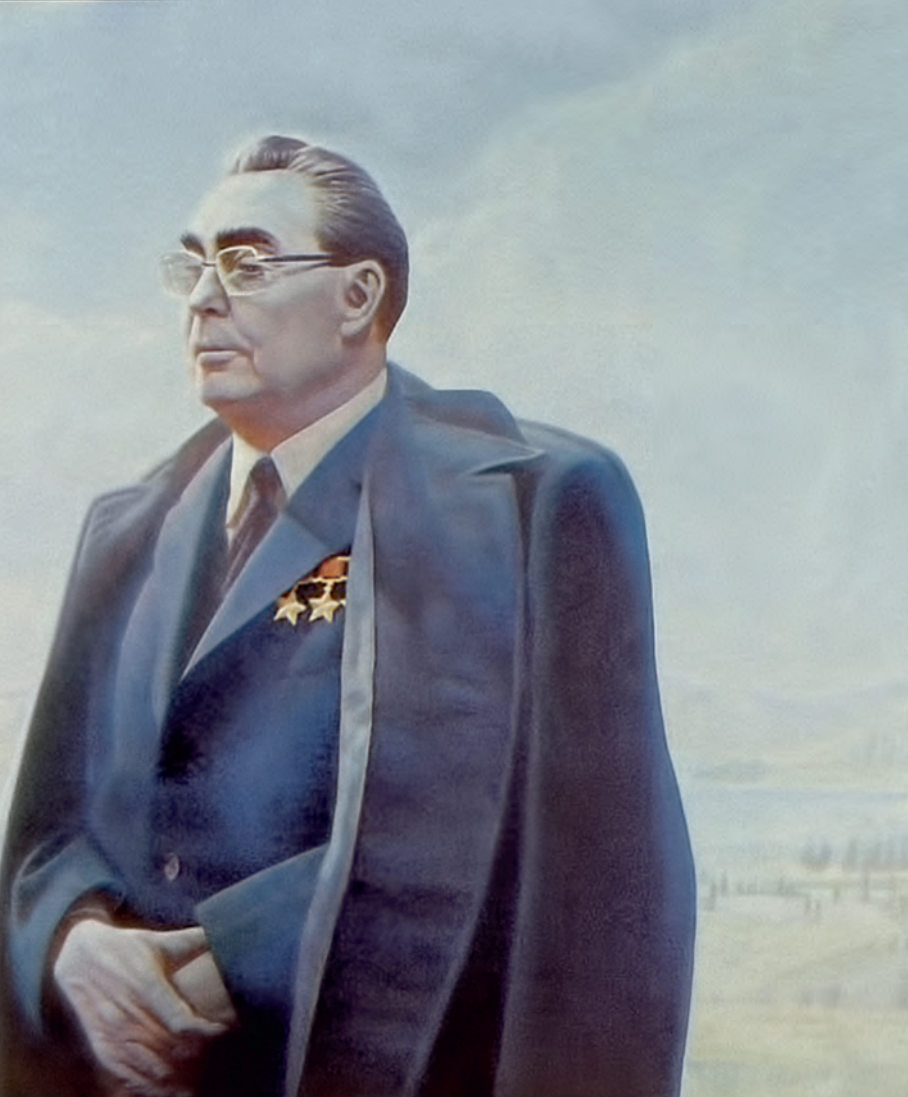






















Margarita Tupitsyn

Erik Bulatov: Painting as Project

Artists and art historians who commemorated the end of the twentieth century with iconic images and ambitious publications could only do so successfully if their creative and intellectual endeavours had grasped the century's broader sociocultural issues. Erik Bulatov is one such artist. In three of his paintings, each titled *Russian XX Century*, he metaphorized the political and aesthetic conflicts that had greatly impacted him and his generation. In the first canvas, executed in the West in 1990, Bulatov allegorized the blood and gore of Russia's modern age. A small town — painted from a bird's eye view — is dominated by a frontal view of a church. Beyond the town, a landscape is cut by a swirling red river that runs into a red wall at the horizon line. On that wall Bulatov paints in white the Roman numeral XX, alluding to the cross the Romans used to crucify the Christians. The second *Russian XX Century* differs from the first in its inclusion of clouds, which move across the painting's red wall, thus disrupting the colour's symbolic function. In contrast, the composition of the third canvas, executed at the turn of the twenty-first century, is considerably transformed. Although it features the same town and church, the river has a natural colour, and the red wall is eliminated in order to let in the sky. Now red, the numeral XX is "flattened, geometricized, ordered."¹ It looks "antinatural, antimimetic, antireal. It is what art looks like when it turns its back on nature."² In other words, the numeral becomes the grid that "states the autonomy of the realm of art."³

46 Bulatov's farewell to the Russian twentieth century demarcates his aesthetic and intellectual agenda (which differed significantly from that of his colleagues) and bears testament to four decades of "painting as project". Here I am referring to the practice of working on canvas not for the sake of painterly subjectivity, but in order to develop discursive models that challenge modernist easelism and socialist realism alike. Bulatov accomplished this project without any institutional support, audience or critical reaction. As a result, his oeuvre presents a unique postwar phenomenon of autonomous aesthetic practice, illustrating what is possible when an artist does not participate in the culture industry.

Bulatov's unofficial career took off in 1966 with the black and white diptych *Horizontal I* and *Horizontal II*, whose surfaces he split into two parts. It can be assumed that by reducing these canvases to one single colour, Bulatov, much like earlier producers of monochromatic work, demonstrated his frustration with expressionism, a painterly style that a number of dissident modernists⁴ employed as an alternative to socialist realism. However, unlike in the case of his compatriot Aleksandr Rodchenko, Bulatov's pictorial reductionism did not signify the end of working with canvas. Nor did he plan to continue to represent "nothing" or (as his American peers Kenneth Noland and Jules Olitski were doing at the time) concede to the canvas' flatness. Instead, by cutting the surfaces of his monochromes, Bulatov asserted that "while a canvas is flat, it simultaneously encompasses space, and thus lives a double, pulsating life." The crystallization of such duality was a necessary condition for the analysis of the

47 co-existence of and correlation between the abstract and figurative elements of representation. With that in mind, Bulatov made several paintings for his urban series, including *Holiday* (1967) and *Self-Portrait* (1968).

Self-Portrait features a black silhouette of a man in a top hat, suggesting that the figure is not the average Soviet citizen. More likely, he is a foreigner; the embodiment of alienation and anonymity that fits the 1960s stereotype of the outsider. It is thus logical that Bulatov, a nonconformist artist, superimposed two of his self-portraits on this vacant face. The resulting multi-image undermines the illusion of totality, including the total image of the official culture industry fearful of splitting into fragments. Portraying himself as a victim of fragmentation, Bulatov also addressed his own schism between creativity and official art commissions, such as the illustrations for children's books that he produced in order to survive financially. Bulatov's urban series tackled a psychological issue that many of his colleagues were unable to face: the alienation of Soviet urban space. In order to define its spatial and iconographic characteristics, Bulatov began to invent his own grid models, revealing the grid's main rival — speech. In the earliest example, *Entrance* (1972), Bulatov covers the entire canvas with a red grid, creating the illusion of depth by painting the word entrance in perspective twice on each side of the canvas and inserting an arrow between each pair of words.

For many Soviet citizens the countryside was an escape from the ideological and alienating pressures of urbanity and from the anxieties of communal living. Thus, the landscape genre caught Bulatov's attention. And much like in the urban series,

48 his scrutiny of this visual realm commenced with the invention of a formalist device. In *Skier* (1971–74), Bulatov employed the same red grid to demarcate the internal and external borders of the canvas. The task of the skier, separated from the viewer by a red grid, is to surmount, or even eradicate, the canvas' flatness by moving towards a distant forest, drawing with him — as the words and arrows did in *Entrance* — the viewer's gaze. To further accentuate the depth of space, Bulatov renders a second skier in the background in the form of a barely visible dot.

In *Horizon* (1971–72), Bulatov adopts another relational model between the viewer and the painting. If previously the gaze of the viewer was obstructed by the grid, now the artist lets it enter the painting to join a group of men and women strolling towards a sea shore. Such freedom, however, is illusory, for the viewer's gaze meets yet another obstacle in the form of a red band that extends along the horizon. Separating the sky from the sea, the flatness of the band (decorated with two golden stripes) counteracts the illusion of space, pulling it towards the foreground. Oblivious of the viewer's subjection to spatial manipulation, the strollers are united by the "common horizon of their experience". For Bulatov, the triumph of collective consciousness signals danger. *Horizon's* red band is a vestige from Malevich's *Red Cavalry* (1928–32). However, if in Malevich's painting the horsemen passing through the horizon line allegorize the end of nonobjectivity, the teleology of *Horizon* proposes something opposite. The artist does not want his horizon to be perceived as a blank or deferred political statement. Instead he insists on freeing the colour red from its customary ideological

49 connotations, thus teaching us to see — rather than *read* — it. As a result the viewer experiences a swing from red as a signifier to red as a signified.

Bulatov's model of what can be dubbed ideological landscape was further advanced in *Beware* (1973), a painting that cautions against a seemingly harmless rural location. The canvas's surface is split by a punctuated line — a device registering its flatness; in Vasily Kandinsky's terms, the "nought", or the "geometrical point" of a painting that "belongs to speech and indicates silence." The silence is broken by the reading of the cautionary word *beware* that, painted in perspective twice, draws the viewer's gaze into the painting's depth. One is tempted to compare the "visual narrativity" of socialist realism with this red carpet of words that defines the spatial parameters of ideological manipulation. This means that in a single painting Bulatov managed to stage an exchange of warning signals between modernism and socialist realism and, by doing so, installed at this crossroads (to paraphrase Malevich) the semaphore of postmodernism. Resistance to both canons gave birth to Russia's first postmodern movement — *sots art*. Above all, *sots art* differed from other Western postmodernist paradigms in its attitude towards the formal and theoretical norms that were formulated in the first part of the twentieth century by Western and Soviet critics and artists alike. In countries where modernism had gained institutional status, mass culture was often qualified as kitsch. In the Soviet Union kitsch was the official culture, whereas modernism was a dissident practice. In the late 1960s and early 1970s, however, these binary oppositions (both in Russia and in

50 the West) began to lose their severity, taking on different gradations based on the specificity of regional contexts.

If *Beware* excludes people, *Danger* (1972–73) turns to the theme of picnic, beloved by early French modernists. In *Danger*, an overweight couple enjoys a leisurely afternoon on the bank of a shallow river. Removed from the foreground, with the woman sitting with her back to the spectator, the couple — unlike the subjects of Edouard Manet's *Le Déjeuner sur l'herbe* — does not seem to care about the viewer's gaze. Also, in contrast to Manet's painting, *Danger*'s depth is marked not by the classical nymph, but by the banality of two cows pasturing in the background. If in *Le Déjeuner sur l'herbe* the combination of clothed men and a naked woman looking straight into the eye of the spectator sends "a jolt through the picture",⁵ in Bulatov's canvas a similar shockwave is generated by the word "danger" stencilled in red on each side of the square canvas. This allows Bulatov (as it did Manet with his painting, scandalous for his time) to turn landscape painting into a weapon of negation, targeting the hegemony of mainstream culture in both official and unofficial circles.

People in the Countryside (1976) transports the couple from *Danger* to the artificial space of a geometric box that obscures a landscape behind it. Words are not used here and the palette is limited to a bureaucratic-communal range of greens and browns. The resulting space is similar to the Bauhaus' and De Stijl's coloured interiors that applied principles of abstract painting in actual space. This conversion was radicalized by the concept of "spatial reversibility", demonstrated in El Lissitzky's

51 *Abstract Cabinet* and Gustav Klutsis' *Dynamic City*, which depicted the human figure upside down, ignoring the laws of gravity. In this respect, *People in the Countryside* is antimodern, for it establishes the parameters of top and bottom by firmly rendering the two figures on the ground. There is also a logical step from the artificial space of *People in the Countryside* to actual space. Indeed, this shift also preoccupied Bulatov in the 1960s, when he considered painting the lobby of a cinema in black and white, creating the same box-like feeling as in *People in the Countryside*. In pursuit of the imperative definition of spatial parameters, Bulatov then planned to stencil the word bottom in white on the black floor, and the word top, in black on the white ceiling.⁶

The lack of access to public space, along with the deficiency of viewers, propelled Bulatov's feverish search for ways of representing that space discursively (in non-socialist realist, non-narrative way) within the canonized constraints of painting. Each time, language (verbal eidos) came to Bulatov's rescue and helped him to resolve the dilemma. Language thus became partially responsible for Bulatov's choice to avoid representing official imagery (Soviet visual eidos) directly in his art. During that time Bulatov relied on the semantics of the word "entrance", which in combination with "no entry" mapped the zones of psychological ambiguity in unavoidable encounters with a socialist city. In those cases, the artist acknowledged the Soviet façade on the level of performative language; a method that would prove to be successful if the historical context to which Bulatov's paintings refer remained decipherable to

52 future viewers. Recognition of the ephemeral nature of context compelled Bulatov to archeologize and document its primary symbols so that in the future they could act as historical memory, in turn making it possible to understand his more conceptual paintings.

In *Welcome* (1974), for example, Bulatov decided to represent a fragment of reality in which the zone of psychological ambiguity, engulfing such paintings as *Entrance — No Entry* (1974–75), disappears. Bulatov superimposes the word welcome over a broad view of the entrance to Moscow's historical exhibition centre, the VDNKh, which includes the Peoples' Friendship fountain. The latter consists of wheat and sunflower stalks surrounded by gilded female statues that represent the Soviet republics. Here Bulatov's warning signals are turned off and the image of ideological pathos takes over, all for the sake of being able to overcome "the disavowal of historical trauma."⁷ A similar process occurs in *Krasikov Street* (1976), with its huge billboard portraying an ambling Lenin, and in *Soviet Cosmos* (1977), which features a portrait of Brezhnev decorated with the national emblem of the Soviet Union and the Soviet republics' flags, a design adopted from the cover of the magazine *Ogonyok*.

As Bulatov rendered images associated with the concept of entrance, he simultaneously conceived compositions that symbolized an exit from those official spaces. These backups materialized in the form of portraits of people Bulatov was either close to personally or felt some aesthetic affinity with, such as the experimental poet Vsevolod Nekrasov. Another favourite metaphor for exiting oppressive spaces is proposed in *I Am Go-*

53 ing (1975), in which this determined message is painted over a fragment of the blue sky. The result is characteristic of Bulatov's creative autonomy and freedom from spatial norms, especially when they metaphorize social limitations.

However, drawing a clear line between the ontic and the ontological did not always satisfy Bulatov, and in those instances he felt it necessary to conceptualize their convergence in a single painting, or in two different paintings that later qualified as a pair. In *Glory to the CPSU* (1975), Bulatov used the main Soviet slogan for building a red grid over a fragment of the bright blue sky, barricading (safeguarding) his "private entrance" into the heaven that he imagined in *I Am Going*. One can only speculate as to whether the artist succeeded in transgressing that barrier. If not, did he experience a masochistic *plaisir* from that Soviet eidos, despised by his circle of friends?

In *Brezhnev in the Crimea* (1981–85), once again Bulatov sacrifices a positively charged colouristic aura for something a priori negative. In this case, it is a portrait of Brezhnev (the chief engineer and guardian of Soviet stagnation) painted in lofty transparent tones similar to those seen in the above-mentioned portrait of the progressive poet Nekrasov. This odd pair of pictures (worked on concurrently and for several years) became Bulatov's laboratory for testing how the perception of positive and negative (depending on the context) iconography could be manipulated by the symbolic function of colour; and how the hand of a painter could resuscitate the auratic qualities of an official portrait (in this case Brezhnev's) that had been endlessly subjected to "mechanical reproduction".

54 With perestroika in full gear, Bulatov wanted to revive the initiative of those artists who had worked during the revolutionary eras in France and Russia; he believed in "the emancipatory role art could play with respect to society at large."⁸ After several decades of testing painting for authenticity and doubting Soviet reality, Bulatov decided to commit himself to creating iconic images for a new epoch. He accomplished this goal almost single-handedly. In *Unanimous* (1987), Bulatov tackled the language of collective affirmation, taking Soviet voting practices as a key mechanism of ideological manipulation. He condemned that corrupt apparatus by appropriating a scene of unanimity from a newspaper and caging it inside a red grid of letters spelling three times the word unanimous. In *Revolution — Perestroika* (1988), Bulatov presented Lenin in the form of an iconic socialist realist sculpture, a symbol of a vanishing epoch. By contrast, in the same painting, Gorbachev is animated; his movement towards the edge of the canvas conveys his status as an active politician.

Unlike the avant-gardists, who were not only ready to create a visual language for the Bolshevik epoch, but also to build a new institutional network, Bulatov's generation of unofficial artists saw their institutional future in the West. On the one hand, they were in demand abroad (at least during perestroika); on the other hand, after years of being alienated from Soviet institutions, Bulatov and his contemporaries were unprepared for reforming them. Yet even after moving abroad, Bulatov felt responsible for shaping the image of his rapidly changing country. In *Sunrise or Sunset* (1989), painted in Munich, he expressed a duality and

55 ambiguity — absent in his earlier perestroika canvases — with regard to the stability of Russia's political environment. The composition of this eschatological picture anticipates the disintegration of the Soviet empire whose national emblem encases a vanishing sun disk. Together they sit frozen on the surface of an ocean — either at the beginning or end of the sun's cycle.

Perestroika (1989), painted in New York, forecasts Gorbachev's political demise as well as the general failure of his campaign, for he, like the word revolution (present in *Revolution — Perestroika*), is removed. The grandeur of this painting, comparable with the iconic works of Jacques David, Gustave Courbet and Eugène Delacroix, is not only due to its scale, but is also the result of the triumph of Bulatov's representational devices, such as the amalgamation of the visual and the verbal, the symbolic power of the colour red and the use of fragmentation. Here, against the background of a red fragment of the sky, the buzzword perestroika stretches from the lower left to the upper right corner. The Cyrillic letters "T" and "P" take the shape of a hammer and sickle and are elevated by two mighty hands in the top centre of the canvas. Appropriating a fragment from Vera Mukhina's emblematic sculpture, *The Worker and the Collective Farm Woman* (where the figures hold a hammer and a sickle), Bulatov transformed this 1930s emblem of socialist unity into a perestroika flag.

* * *

The disturbances that come from within [...] are occasioned by man himself and find within him a fertile field. This field is

56 not the capacity merely to observe the “street” through the “window-pane,” which is hard, firm, but easily broken; but rather, the capacity of betaking oneself into the street. The open eye and the open ear transform the slightest disturbance into profound experience. Voices are heard on every side. The world resounds.

Vasily Kandinsky, *Point and Line to Plane*, 1926

Earlier I mentioned Bulatov’s portrait of the poet Nekrasov. While working on it for nearly five years, he also finished the painting *I Live — I See* (1982). The title comes from the last line of Nekrasov’s poem dedicated to Bulatov. *I Live — I See* depicts a view of the Kremlin as seen from a window of Bulatov’s Moscow studio. If *Brezhnev in the Crimea* and Nekrasov’s portrait present an oppositional pair, some kind of dialectical diptych, *I Live — I See* forms a metaphysical unity with Nekrasov’s portrait.

Since a window is the source image for the modernist grid, one might think that by painting it Bulatov refrains from conceptualizing yet another grid structure. However, as always, he transforms this modernist emblem into an antimodernist one. Here, the visual ambiguity of a window — an object that is simultaneously transparent and opaque — is manifested by a wide-open window with the words *I live* and *I see* serving as its panes and taking charge of the painting’s semantics. The first letter of *live* is closer to the canvas’ edge, whereas the first letter of *see*, a vanishing point, appeals to the viewer. If the combination of the words *I live* and *I see* equalizes existential and optical

57 experience, Nekrasov's portrait illustrates something entirely different, for the poet's eyes are closed. The recompense occurs on a verbal level: the window, it seems, is open not to see from but to scream out of it, "I live!". In the space (Soviet space) into which this scream emanates, there is no "screen of signs, a screen consisting of all multiple discourses on vision built into the social arena."⁹ As a result, "the impulse to see" is trumped by the "impulse to hear", and vision is destined to "see words instead of objects."

During his first years in New York and Paris, Bulatov observed Western mass culture with fascination, while simultaneously acknowledging that a superficial reading of the West was inevitable. The epistemology of the optical assimilation of alien or alienated reality was always a fascinating topic for Bulatov. This is revealed in his 1991 conversation with Victor Tupitsyn:

When I did my first "Soviet" paintings — that was in the early 1970s — they were perceived by nearly everyone as a straightforward, simple apology for Soviet ideology. Now this is forgotten, but that's exactly the way it was then. That is why, when my New York paintings today are seen as an apology for this New York life, of which, incidentally, I really do know very little, this does not upset me. Nor am I distressed by accusations of looking at New York with the superficial eyes of a tourist delighted by the outer magnificence of the city that understands nothing of its problems, and is in a rush to express his or her naïve enthusiasm. Indeed, I work with the philistinism of consciousness in a variety of manifestations, and the philistinism of the tourist is

58 *something new, something I had never known before and with which I am now dealing.*¹⁰

In 1998, Bulatov painted another window composition. Yet it was no longer the Russian window overlooking the Kremlin, but a window in his Paris studio. Similar to Caspar David Friedrich's *View From the Artist's Studio*, in Bulatov's *Window*, the glass panes are pulled in instead of out. However, the similarity ends there. Bulatov secures two curtains with clips, leaving a small gap at the bottom of his Paris window in order to let in a stream of natural light. The classical image of the window is used here as an allegory of alienation from the reality of "the Other" or from "the other" reality. The second version of *I Live — I See* (1999) followed *Window* and was painted exactly the same size as the first one. They differed, in Bulatov's words, in a "more contrasting and more anxious" landscape. The two versions once again formed a diptych, marking the end of Bulatov's need (triggered by living abroad) to confront the "screens of signs" that he encountered in every foreign country he visited. If *Window* interrupts Bulatov's cycle of cultural clashes (a cycle of sociocultural and optical adaptations), the second version of *I Live — I See* renews his contract with the past, as if the artist has learned to perceive what he could not perceive before. This is the postulate on which Bulatov based the series *That's It*, its twelve canvases completed at the beginning of the twenty-first century. Based on the pictorial rendition of Nekrasov's poetic expressions, it is as much a perspectival rush or words, illustrative of the triumph of the visual over the verbal, as it is a revolt against the tyranny of words under which Bulatov's oeuvre has been created. The

59 series *That's It* concludes with a black monochrome, only now instead of a line at the centre there is a white dot — the “geometric point” that for Kandinsky signified “the ultimate and most singular combination of silence and speech.”¹¹ With this picture Bulatov’s painterly discourse attained the “writing degree zero” point that Sartre and Barthes had described as *l’écriture blanche* or “a colourless writing, freed from all bondage to a pre-ordained state of language”. Chances are that Bulatov has arrived at the point where he started in 1966: he has overcome the seductive power of “the unmediated clarity of non-representational art.”¹²

1 Rosalind E. Krauss, “Grids”, in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MA: The MIT Press, 1985, 9.

2 Ibid.

3 Ibid.

4 I introduced the term to identify those Soviet artists who, since the 1950s, refused to work in the style of socialist realism. See “Avant-Garde and Kitsch”, in Margarita Tupitsyn, *Margins of Soviet Art: Socialist Realism to the Present*, Milan: Giancarlo Politi Editore, 1989, 23–57.

5 Paul Wood, «Introduction: The Avant-Garde and Modernism» in Paul Wood (ed.), *The Challenge of the Avant-Garde*, London: Yale University Press, 1999, 15.

6 This installation was realized in the exhibition *Malevich and Film*, curated by Margarita Tupitsyn, Fundação Centro Cultural de Belém, Lisbon, 17 May–18 August 2002.

7 Benjamin H.D. Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2000, 260. Buchloh uses this expression in his discussion of the European neo-avant-garde, which, according to him, prohibited “historical memory as much as discursive memory [...] in order to position and expose the new type of autonomous visuality.” Ibid, 262.

8 *The Challenge of the Avant-Garde*, 24.

9 Norman Bryson, “The Gaze in the Expanded Field,” in Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality*, Seattle: Bay Press, 1988, 92.

10 “Eric Bulatov and Oleg Vassilyev: A conversation with Margarita and Victor Tupitsyn”, in *Eric Bulatov and Oleg Vassilyev*, New York: Phyllis Kind Gallery, 1991, 5.

11 Vasily Kandinsky, “Point and Line to Plane”, in *Kandinsky: Complete Writings on Art*, New York: Da Capo Press, 1994, 538.

12 Rosalind Krauss, “Early Images Coming Through: Pollock’s Black Paintings”, in *Abstraction, Gesture, Ecriture*, Zurich: Scalco, 1999, 23.

Маргарита Тупицына
Эрик Булатов

Margarita Tupitsyn
Erik Bulatov

Издатели:
Александр Иванов
Михаил Котомин
Перевод на русский:
Виктор Агамов-Тупицын
Редактор английской версии:
Анна Асланян
Выпускающий редактор:
Анастасия Бурьяк
Дизайн и верстка:
ABCdesign

По вопросам оптовой закупки
книг издательства Ad Marginem
обращайтесь по телефону:
(499) 763-35-95
sales@admarginem.ru

ООО «Ад Маргинем Пресс»
105082, Москва,
Переведеновский пер., д. 18
тел./факс: (499) 763-35-95
www.admarginem.ru

Отпечатано BALTO print
www.baltoprint.com