

Елена  
Александровна  
ЗЕМОВА

## **ФЕНОМЕН ФУТУРИСТИЧЕСКОЙ КНИГИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ РОССИИ РУБЕЖА XIX-XX веков**

*В статье рассматривается история футуристической книги, обозначаются границы и этапы развития этого культурного явления.*

### **КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:**

*авангард, футуристическая книга, кубофутуристы, самописные издания, литография.*

Первым исследователем футуристической книги можно считать Н. Харджиева, участника процесса русского авангарда и товарища главных героев футуризма. Е. Ковтун в своих работах изучал художественный язык русской футуристической литографированной книги. В. Поляков всесторонне рассмотрел издательскую продукцию футуристов, анализируя ее жанрово-типологически и семантически. Поляковым также создан наиболее полный каталог футуристических изданий.

История футуристической книги достаточно исследована, мы же в данной статье воссоздаем по изученным нами источникам становление изданий футуристов. Систематизировав полученные знания, мы самостоятельно сможем обозначить границы и этапы развития, выделить характерные черты футуристической книги.

Как известно, явление футуризма на всех этапах своего развития было связано с издательской деятельностью. С одной стороны, издательская деятельность — массовый процесс, позволяющий донести произведение до большинства читателей. С другой, книга, объединяющая для своего создания автора, художника, печатника, уже сама по себе является носителем идеи, образцом и моделью определенного художественного направления. Таким образом, футуризм имел уникальную возможность реализации своих социальных и эстетических претензий.

Все деятели (Н. Гончарова, М. Ларионов, К. Малевич, О. Розанова и т. д.), причислявшие себя к футуристическому направлению, стали обращаться к книге, к искусству оформления издания, придавая этому большое значение. Футуристическая книга объединила в себе творческие устремления разных представителей авангарда: поэтов, художников, издателей.

Зачинателями в этом деле стала группа молодых поэтов и художников, вошедшая в историю искусства под названием русских кубофутуристов.



И. И. Станков. ВЕЧЕРЕЕТ. 2006

Но из многочисленных футуристических объединений представители только «Гилеи», «Союза молодежи» и «Ослиного хвоста» связывали свое творчество с кубофутуризмом, и лишь в эти группировки входили, помимо поэтов, художники и музыканты. В стихах этих авторов действительно была заметна тяга к экспериментированию. Вначале изобразительное решение сборников оставалось достаточно традиционным. Если автор и обращался к художнику, то он видел в нем не соавтора, а иллюстратора. Чаще всего совместная работа заканчивалась выбором иллюстрации на обложку (к примеру, «Флейта Марсия» Б. Лившица, иллюстрация на обложку М. Денисова).

Издания русских кубофутуристов вошли в историю искусства как футуристическая книга. «Если сравнить такие классические образцы футуризма в книге, как «Zang Tumb Tuuum» Маринетти или «Calligrammes» Г. Аполлинера, с работами русских мастеров, то все, что традиционно относится к футуристическим экспериментам в книге — разрушение логической связанности текста, многообразие ритмики строк, использование на пространстве одной страницы разных типов шрифта и т. д. — можно обнаружить и в русской книге» [Поляков 2007: 20]. Но эксперименты не являются ее главной особенностью. Истинное новаторство русских мастеров, по мнению большинства исследователей (Н. Харджиева, Е. Ковтуна, В. Полякова и др.), заключается в отказе от безликого типографского шрифта, в возврате к эмоциональности, свойственной рукописной книге.

Со временем художник и автор сливаются в одном лице, и благодаря литографии становится возможным самостоятельно выполнить книгу от первой до последней страницы. Сейчас можно понять, почему историю

книги начала века рассматривают через призму развивавшихся тогда художественных направлений. Впервые за долгое время не литература стала диктовать моду, а живопись.

С точки зрения В. Полякова, русские футуристы многое почерпнули у своих западных коллег. Первый и самый многочисленный поток литературы с Запада был связан с изданиями по теории авангарда. Эти книги являлись прежде всего источником информации, и именно их сначала переводили на русский язык. К 1913 г. были переведены труды крупнейших представителей нового искусства — Ф. Маринетти, Э. Бернара, А. Глеза и Ж. Метценже.

Другой вид книг представляет собой переводы поэтических сборников. Это не менее важный круг литературных источников для формирования взгляда на книгу как на новую материю. Знакомство русских с такими книгами вызывало неоднозначную реакцию. Многие обвиняли Запад в формализме, неумении порвать со старым искусством.

Первым изданием, как считают исследователи (В. Марков, В. Поляков, Е. Ковтун), которое действительно отошло от канонов классического понимания книги, стал каталог работ французского художника С. Делоне, выпущенный вместе с Г. Аполлинером. Иллюстрации были наклеены на темно-серую бумагу, которая контрастировала с белой обложкой и желтыми листами, на которых была напечатана поэма Аполлинера «Окна».

«На желтом фоне текст поэмы смотрелся необычайно эффектно. Аполлинер, хотя и набрал его обычным шрифтом, позаботился о масштабном выделении заглавных букв, что, при отсутствии знаков препинания, придавало строчкам определенную „мелодику“» [Поляков 2007: 78].

Первым изданием, вышедшим за рамки привычного представления о книге, стал сборник «Садок судей», который был издан обществом «Журавль». Он уже полностью состоит из стихотворений представителей новой поэзии. «Тексты были напечатаны на обратной стороне обоев, лицевая сторона которых осталась нетронутой и непрономерованной. Произведения набраны без отступа друг от друга, так что не всегда удается понять, новое это произведение или продолжение старого. Впрочем, на полях они обозначены номерами опусов... Использование обоев вызвало некоторые трудности при печати: печатникам то и дело приходилось счищать краску обоев с печатных форм. Давид Бурлюк позднее вспоминал: „Наши прихоти вызывали в типографии массу недовольства“» [Марков 2000: 25]. Было напечатано триста экземпляров, но поскольку счет за работу не был уплачен, весь тираж, кроме полученных Каменским 20 экземпляров, остался на складе, а потом и вовсе пропал, так что издание стало библиографической редкостью.

Д. Бурлюк и В. Каменский считали «Садок судей» отправной точкой русского футуризма, однако в ретроспективе вряд ли можно говорить о книге как о большом успехе. Невозможно предположить, что напечатанная на обоях книга может вызвать революцию в литературе, тем более, как

## *Город как книжное пространство*

считает В. Марков, большинство текстов было дилетантским. Но в итоге, поэты, участвовавшие в создании «Садка судей», образовали единую группу, поэтому нельзя не согласиться с Каменским и Бурлюком, что русский футуризм возник в 1909 г., хотя Крученых и Маяковский считали датой рождения 1912 г., называя «Садок судей» «первой импрессионистической вспышкой футуризма» [Марков 2000: 29].

Критика (мирискусники во главе с А. Бенуа, В. Брюсов) с непониманием и осуждением отнеслась к этому сборнику. Но сами авторы видели свою идею именно в противопоставлении «Садка судей» традиционному представлению о книге. Все это не помешало стать «Садку судей» «гутенберговской библией русского футуризма» [Поляков 2007: 234].

Е. Гуро и М. Матюшин выступили с предложением об издании второго выпуска «Садка судей». Новый сборник не носил группового характера. К сотрудничеству были приглашены участники «Гилеи» в полном составе: братья Бурлюки, В. Хлебников, В. Маяковский, А. Крученых, Н. Гончарова, М. Ларионов.

Группа «Гилея» объявила о своем существовании в конце 1912 г., но уже за несколько месяцев до этого ведущие футуристы активно участвовали в диспутах по вопросам современного искусства. Такие дискуссии нередко сопровождались скандалами и создавали атмосферу, в которой расцветал литературный футуризм.

Идейным вдохновителем и организатором группы «Гилея», как известно, был Д. Бурлюк. В его лице соединились поэт, художник и издатель. Творческая деятельность Бурлюка способствовала формированию образа печатной футуристической книги. Особое внимание в его изданиях уделялось обложке. Как правило, она была неизобразительна и содержала лишь набранное крупным шрифтом название (часто довольно вызывающее, типа «Дохлая луна» или «Затычка»), которое свободно располагалось на пустой странице. Не считая обложки, художественное решение сборников отличалось абсолютным аскетизмом. Иллюстрации полностью отсутствовали. Однако это не помешало футуристам заявить о себе словом.

При подготовке следующих книг Д. Бурлюк стал все чаще использовать рисунки. Он решил обратиться к типу книги, который был популярен в Европе: текстовый кодекс, между страницами которого помещались оригинальные гравюры, сделанные специально известными художниками.

Традиционно считается, что вершина в истории печатной футуристической книги принадлежит пятиугольной книге В. Каменского «Танго с коровами».

Нужно помнить, что хотя поэмы Каменского и изобразительны, в них не используется привычный изобразительный материал: в наборе только типографские знаки. Такие опыты представляли некий предел развития футуристической книги, так как, соединяя в себе поэтические, живописные, типографские приемы, книга могла потерять собственную природу.

Несмотря на использование русскими футуристами некоторых зарубежных издательских практик, есть и то, что поражало воображение западных авангардистов, в частности «отца футуризма» Маринетти, и что принесло славу русской книге. Это — самописные издания.

Отличие таких книг заключалось в отказе от безликого типографского набора. В результате устранялось промежуточное звено между автором и читателем. Книга возвращалась к своим истокам. Н. Бурлюк был одним из самых ярких сторонников «самописных» изданий: «Поэтическое слово чувственно. Оно соответственно меняет свои качества в зависимости от того — написано ли оно, или напечатано, или мысленно. Иные слова никогда нельзя печатать, так как для них нужен почерк автора» [Литературные манифесты 2001: 132].

«Разрабатывая тип рукописной книги, футуристы в известной мере опирались на наследие прошлого, рукописные книги средних веков. Так, Н. Бурлюк в своих «Поэтических началах» ссылается на труды Н. Ф. Федорова, исследовавшего на материале средневековых книг эстетическое значение письмен. Русский философ отмечал образную выразительность почерка, способного зримо, в рисунке букв и строк, передать переживание и духовное состояние писавшего» [Ковтун 1989: 79].



А. В. Седов. ДАЧНЫЙ ПОСЕЛОК. 2006

## *Город как книжное пространство*

Практически все самописные книги выполнены в технике литографии. Она помогала автору создать концептуально единый стиль издания и передать самобытность человеческого почерка. Литография могла быть выполнена на камне или специальной автографской бумаге. Литографский карандаш реагировал на малейшее изменение нажима, отражая все нюансы письма. С помощью литографии решались две проблемы — авторский почерк и тиражность.

Первые книги, выполненные в технике литографии («Старинная любовь», «Мирсконца», «Игра в аду»), вышли в октябре–декабре 1912 г. По мнению Е. Ковтуна, эти книги своим полукустарным характером, диковинной внешностью поставили в тупик эстетов из «Мира искусства», не разглядевших в них ничего, кроме издевки над здравым смыслом.

Бесспорно, что в задачи авторов входили эпатаж аудитории, разрушение шаблонов и стереотипов. По мнению футуристов, роскошные издания холодны, в них нет жизни — вот откуда дешевая бумага, небрежность, нарочито примитивные иллюстрации в их изданиях.

В работе художника над книгой-автографом все меньше чувствуется связь с западными традициями и все больше видна отсылка к архаике, к культуре Византии, Востока, Океании (что прекрасно исследовано в работах В. Маркова). Русские футуристы могли черпать вдохновение и в национальной традиции, народном творчестве. И если итальянцы во главе с Маринетти порывали с прошлым и восславляли культ машины и города, то в русских самописных футуристических книгах отчетливо прослеживаются импульсы от крестьянского искусства, фольклора, лубка.

Поклонниками таких книг были А. Крученых (инициатор создания литографированных изданий), Н. Гончарова, М. Ларионов. Именно они явились создателями первых самописных футуристических книг.

«Подчеркнуто «кустарная» внешность этих книг была принципиальным ответом на эстетские издания, украшенные стилизованной графикой «Мира искусства». Задача иллюстраций Ларионова и Гончаровой — разъяснение поэтического произведения не литературными, а живописными средствами. Именно этим и объясняется обращение художников к литографской технике — ее специфические особенности не стесняли свободы чисто живописных решений» [Харджиев 1997: 220].

Самые известные рукописные книги — «Старинная любовь», «Помада», «Полуживой», «Игра в аду», «Деревянные идолы».

Очень декоративным выглядит оформление «Помады»: малиновая обложка с черной иллюстрацией, страницы из золотой фольги, на которые наклеены изображения, выполненные Ларионовым в стилистике примитива. «Помада» — характерный образец книжки-лубка, в которой иллюстрации были раскрашены вручную.

Одной из первых работ Н. Гончаровой стала поэма А. Крученых и В. Хлебникова «Игра в аду». Уже здесь прослеживаются основные черты

гончаровского рисунка — энергия, резкость, грубоватость. Эта книга, по признанию самой художницы, не была удачной, так как не удалось слить воедино рисунок и текст; также была допущена ошибка при печати (рисунки были помещены не справа от текста, а у корешка).

Интересен опыт обращения к древнерусской рукописной книге. Эта работа П. Филонова к знаменитому приложению «Изборника» В. Хлебникова «Деревянные идолы». Жуткие по своей семантике образы вырастают из церковных росписей, каменных изваяний, деревянных игрушек.

На заключительном этапе развития самописной футуристической книги выделяется новое имя художника — О. Розанова. В ее технике принципы авторского почерка получили дальнейшее развитие.

Наиболее плодovitым получилось ее сотрудничество с А. Крученых. Если первая книга «Бух лесинный» не была удачна (ее упрекали за подражание Н. Гончаровой), то дальнейшее творчество вызывало восхищение современников-авангардистов. Но последующая деятельность Розановой установила предел книги как вида искусства — все глубже становится процесс отделения иллюстраций от текста, и визуальная часть перевешивает литературную, рисунок живет собственной жизнью.

К началу 1920-х гг. весь футуристический бум в книгоиздании сходит на нет. Авангардные тексты приобретают иную «обложку». На смену всем футуристическим экспериментам приходит более сдержанное, но не менее авторское оформление — конструктивизм.

Таким образом, воссоздав по источникам историю русской футуристической книги, мы можем сформулировать ее отличительные черты и выделить этапы развития.

Зародившись в 1909 г., футуристическая книга просуществовала до 1916 г., когда книжное творчество О. Розановой поставило предел в экспериментах с книгой. Очевидно, можно выделить три этапа в развитии изданий футуристов:

1. 1909-1911. Зарождение футуризма. Время громогласных манифестов и пробы пера поэтов-футуристов в журналах. Первые книжицы, напечатанные в знак протеста на дешевой бумаге, обоях, мешковине. Зарождение группы «Гилея».

2. 1912-1914. «Расцвет» футуристических изданий, возникновение литографированной книги, книг самописьма. Использование различных техник: литография, гектография, линогравюра, творческая типографика. Сотрудничество «гилейцев» с «Бубновым валетом» и «Ослиным хвостом».

3. 1915-1916. Этап связан с именем О. Розановой. После эмиграции М. Ларионова и Н. Гончаровой именно она стала оформлять большинство изданий. Ее работа поставила под сомнение родовые признаки книги как вида искусства.

Чуть больше пяти лет существовал этот феномен. Только в такой обстановке, проникнутой идеей зарождения нового вида искусства, где царил

## *Город как книжное пространство*

дух бунтарства, он мог появиться. По своей сути футуристическая книга, на наш взгляд, может быть понята как новый вид искусства, подобно музыке, скульптуре, живописи. Это не просто иллюстрации и текст, или типографский набор. Футуристическая книга являет собой полнейшее слияние литературной и художественной стороны; текст в единстве с иллюстрациями, иллюстрации в единстве и равенстве с текстом (если же книга не литографированная, а типографская, то игра со шрифтами, размером, расположением — продолжение текста. В некоторых случаях, например в «железобетонных» поэмах Каменского, текст без особого набора вообще не существует). Важнейшая особенность футуристической книги — звуковая сторона, поэтому у футуристов была установка на звук, выражающаяся в графических элементах. Литография и творческая типографика текста позволяли устранить элементы книжности, перед нами будто выступает сам автор, делая акценты на нужных моментах.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Грыгар М. Знакотворчество: семиотика русского авангарда. СПб.: Академический проект; ДНК, 2007. 518 с.
2. Кандинский В. Содержание и форма // Наше наследие. 1996. № 37 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/1996-37.php>
3. Ковтун Е. Русская футуристическая книга. М.: Книга, 1989. 246 с.
4. Литературные манифесты: от символизма до Октября / сост. И. Л. Бродский, Н. П. Сидоров. М.: Аграф, 2001. 384 с.
5. Марков В. История русского футуризма. СПб.: Алетейя, 2000. 424 с.
6. Поляков В. Книги русских кубофутуристов. М.: Гилея, 2007. 551 с.
7. Харджиев Н. Статьи об авангарде: в 2 т. М.: РА, 1997. Т. 1. 390 с.