И.М. Сахно

«БУКВЕННАЯ ГРАФИКА» В РУССКОМ ФУТУРИЗМЕ: СТРАТЕГИИ ВИЗУАЛИЗАЦИИ

Статья посвящена проблеме буквенной графики в русском футуризме. Футуристическая поэзия артикулирует особый способ видения, в котором визуальная репрезентация сопряжена с вербальной и устанавливается новый тип взаимоотношений между поэтическим текстом и графикой. Поэты-заумники творят новый графический алфавит, в котором синтетизм вербального и визуального выражается в интегративном характере изовербального текста. Новую типографику демонстрируют в своих произведениях И. Зданевич, И. Терентьев и А. Крученых. Визуальная поэзия В. Степановой как феноменальное место трансформации иконических смыслов заключает в себе графический и фонетический эксперимент. Новая модель репрезентации находит интересное конструктивное решение, когда абстрактная живописная композиция с цветными буквами устанавливает нетрадиционную референцию между вербальным и визуальным контекстами.

Ключевые слова: изовербальный текст, буквенная графика, футуризм, заумь, стереоскопическая образность, цветописная графика.

Новая оптика слова в русском футуризме – транссемиотическая зона перекрестка двух языков: словесного и изобразительного. Вербально-визуальный текст как единое пространство означенных смыслов и значений преодолевает условность границ слова и изображения и иллюстрирует технологию производства визуальной риторики и экспериментальной стихографики. Футуристическая поэзия артикулирует особый

© Сахно И.М., 2016

Статья выполнена при поддержке РГНФ, проект № 15-04-00005а «Вербальное & визуальное: грамматика поэтической культуры».

способ видения (текст можно рассматривать) и чувствования (графику можно сенсорно воспринимать), и эта установка на визуализацию и сенсибилизацию поэтического высказывания навсегда меняет привычный контекст. Расширение зоны живописи и поэзии позволяет глубже ощутить внутреннюю связность двух гомогенных структур. Устанавливается и новый тип взаимоотношений между словом и изображением, поэтическим текстом и графикой, буквой и шрифтом: «Что означает буква У? – спрашивает Крученых. – По-моему, (секрет) полет, глубь. Остальные гласные более покойны. У – движение тревоги». «В том, что буква [и слово в поэзии] – есть рисунок-живопись, все больше убеждаюсь», – пишет Крученых своему другу А. Матюшину[1]. «Буквенная графика» – метафора Третьякова представляется частью новой футуристической иконографии, в которой визуальная репрезентация сопряжена с вербальной. В силу этой особой изобразительности футуристической поэзии буква, по словам К. Малевича, приобретает «возможность свободного движения» и распределения «в пространстве подобно живописному супрематизму»[2]. Поэты-заумники творят новый графический алфавит, в котором синтетизм вербального и визуального выражается в *интегративном характере изовербального текста*.

Остановимся подробнее на самых *выразительных стратегиях визуализации* в футуристической книжной графике. И. Зданевич в знаменитой драме «ЛидантЮ фАрам» (аслаабличья виртеп ф 5 действах действа 5)[3] преобразовывает энергию старого в механизм рождения нового заумного слова, в котором соседство букв разных шрифтов, кеглей и типоразмеров превращает поэтический текст в мозаичную картину со стереоскопической образностью. Пространственное восприятие и объемное зрение возникают вследствие трехмерной визуализации образа, который конструирует поэт в предметном поле книжной страницы.

На переднем плане мы видим сотканную из кирпичиков букву *Н*, напоминающую рисунок башни. Это некий центр поэтического высказывания, притягивающий внимание читателя и зрителя. В глубине пространства как на удаленном экране прочитывается слово *Кура*, а жирный твердый знак, похожий на букву *Ъ* (Еръ) старо- и церковнославянской азбуки соседствует с цифрой *4*, выполненной в стилистике усеченного православного креста. Эта способность видеть текст объемно, создавать рельефность и глубину за счет оптически сконструированного пространства обнаруживалась многими живописцами еще задолго до изобретения фотографии[4]. Зданевич аккумулирует живописный опыт, исполь-

зуя трехмерность визуального поля и перспективное удаление. Организация стереоскопического образа не сводится к постепенному уменьшению отдельных букв как плоскостных силуэтов. Эта последовательность удаляющихся планов, когда мы воспринимаем буквы как расположенные ближе или дальше от нас, создает особый стереоскопический эффект.

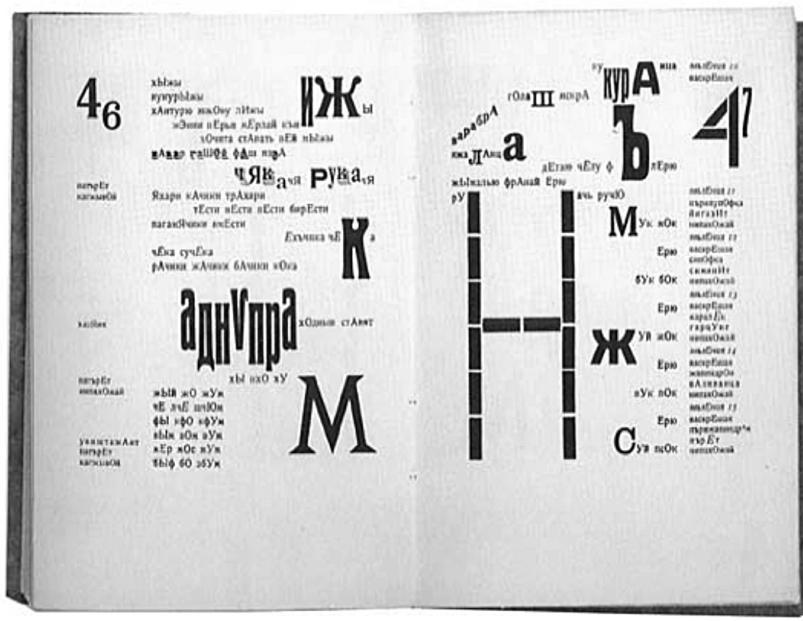

Рис. 1. Ильязд. лидантЮ фАрам
Париж: издАния 41°, 1923
Развороты. Набор

Поэт, обращаясь к технике буквенного проектирования, акцентирует внимание зрителя на иконологии буквы, ее скрытом символизме, в то время как заумный текст оказывается вторичным и зачастую не поддается дешифровке. Графический эксперимент становится синтетическим действом по соединению слова и иллюстрации в пространстве футуристической стихографики. Рисунок из букв, выполненный в орнаментальном ключе на странице шесть, превращает текст в энигматическую тайнопись осо-

бого декоративного свойства. И. Зданевич совершает тотальную риторическую реформу. Преодолевая границы слова и изображения, он формирует новую эстетику буквенной плоскости. Аннулированы строгие рамки текста и прежняя перспективная схема, заумное слово вступает в конвенциональный союз с рисованным или наборным шрифтом, расширяя территорию художественного эксперимента.

Василий Каменский писал: «Буква есть идеально-конкретный символ начертания мира (слова) <...> Буква имеет свой рисунок, – звук, – полет, – дух. <...> Каждая буква – строго индивидуальный мир, символическая концентрация которого дает нам точное определение внутренней и внешней сущности»[5]. Теоретическую и эмпирическую демонстрацию возможностей буквенной графики предлагает И. Терентьев, *используя скачущую верстку и живописную буквицу*. В стихотворных строках «Куски сна годятся для зарплат» и «Никогда не употребляется» представлены литеры из разных по размеру гарнитур и кеглей. Сочетание высокого и низкого, плакатного и машинописного шрифтов, хроматическая контрастность (шрифт светлого начертания, полужирного и жирного) типографских литер – характерная особенность терентьевских поэтических строк. Его вербальная графика демонстрирует рельефность и фактурность букв и создает эффект многоярусности поэтической строки. Как писал А. Крученых: «Строчки нужны чиновникам и Бальмонтам от них самоубийство, у нас буквы летают!»[6] В стихотворении «Двенадцатое орудие» поэт обращается к практике живописной буквицы, или инициала, когда первая заглавная буква, с которой начинался текст, как правило, была орнаментирована растительными или геометрическими элементами, а изображение помещалось внутри буквы. Это средневековая традиция рукописных книг нашла отражение в шутливом стихотворении поэта, в котором начальная буква *П* определяет графическую и содержательную структуру стихотворения: «Переписать, перечитать, перечеркнуть, переставить, перенять, перепрыгнуть и удрать»[7].

Хорошо известны живописные буквицы П. Филонова, напоминающие церковно-славянский шрифт, в иллюстрациях к циклу стихов В. Хлебникова «Деревянные идолы» в «Изборнике» 1914 года.

Рис. 2. П. Филонов
Иллюстрации к поэтическому циклу В. Хлебникова
«Деревянные идолы» // Хлебников В. Изборник стихов
с послесловием Речаря. 1907–1914 гг. СПб.: «ЕУЫ», 1914

«Графическая партитура» строк, по мысли Е. Ковтуна, «превращает отдельные буквы в рисунок, в изобразительный символ, обозначающий слово в целом»[8]. Так художник возвращается к истокам дописьменности. Актуализируя начальную букву и облекая ее в плоть изысканного живописного образа, Филонов создает *своеобразные пиктограммы*, и это рисуночное письмо становится кодифицированным языком поэтического сообщения. Поэт и Художник работают на единой территории заумного текста, при этом вербальные картины маркируют текстовое означающее, когда основные смысловые характеристики сообщения проникают в изобразительный контекст. Этот синтетизм наглядно демонстрирует связь с абстрактным и относительно условным понятием,

субстанция которого заключена не в самом способе наррации, а в графике рисунка, коррелирующего понятие и его изобразительную символику. Графическая «внешняя форма» буквенных знаков претерпевает трансформацию и обретает новые семантические смыслы.

Футуристическая типографика как искусство использования самых разных наборных шрифтов позволяла поэтам осмыслить не только истоки письменности и пиктографический символизм, но и обнаруживала новые качества *рукописной буквы*. Арсенал дизайнеров и художников книги оказался исчерпанным, и поэты-заумники обратились к созданию рукописных книг, в которых форма визуализации стала обязательным условием существования поэтического текста. С. Третьяков писал об этих сборниках: «Нет, это не стихи. Это рисунки; в них преобладает графика, но графика буквенная, несущая с собою в качестве аккомпанемента ощущение звучаний и наросты ассоциаций, сопряженных с речезвуками»[9]. Интересной особенностью, на наш взгляд, является способ печати – литография, гектография или стеклография, когда буквы, нанесенные на поверхность литографского камня или стекла зеркально, придают оттиску с прямым изображением визуально-графический иллюзионизм. Стираются границы между реальным и символическим, предметным и беспредметным, и буква становится индексальным знаком, в котором изменения и сдвиги подчеркивают изобразительные особенности новаторской книжной полиграфии.

В тифлисских сборниках А. Крученых встречаем заумные стихи, написанные анилиновыми чернилами или цветными карандашами через копировальную бумагу. Большинство этих рукописных книг были отпечатаны на гектографе, который широко в то время использовался для малотиражных поэтических сборников. В качестве примера можно привести сборник «Бегущее», Тифлис – Сарыкамыш, 1918 г. и А. Крученых. ЗАМАУЛЬ I. [Баку: 41°, 1919]. В сборнике А. Крученых «ЗЗудо: зудутные зудеса» (обл. А. Родченко, М., 1921–1922)[10] поэт использует смешанную технику: текст отпечатан на пишущей машинке, оформлен при помощи цветного карандаша, гуаши и гектографии, нанесен наборными штампами и отпечатан типографским способом. Встречаем здесь три страницы с голубым стеклографированным текстом: текст написан пером специальными чернилами по стеклу.

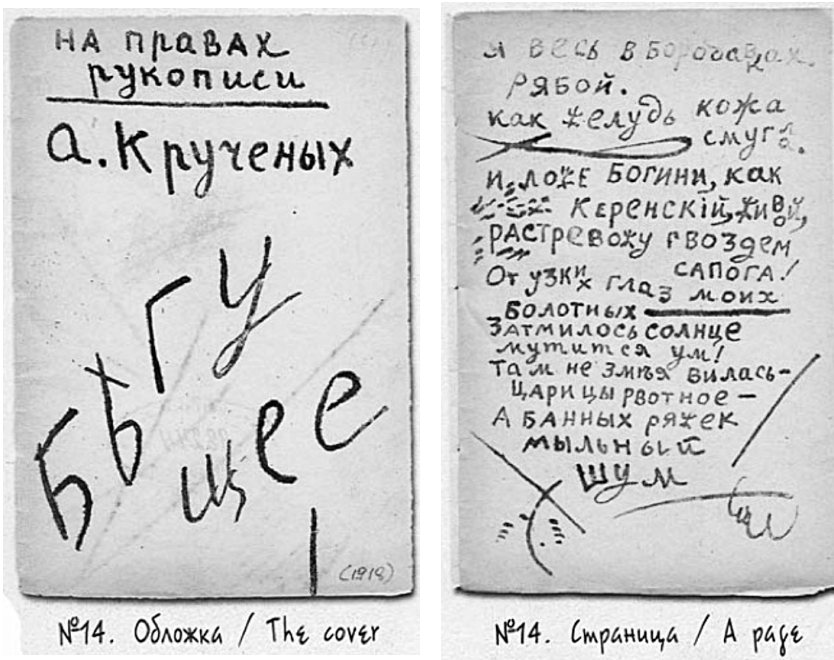

Рис. 3. А. Крученых
БЕГУЩЕЕ. На правах рукописи. [Т. – С., 1918]
16,2×10,8. 12 лл.: 11 с.

Эта *нарративная и визуальная зеркальность* футуристического письма актуализировала законченность и полноту текстового пространства. Буква в крученовских сборниках обретает качество *рукотворной иллюстрации* и знаменует альтернативное видение, созданное на основе синтеза графики и заумного слова. Зрительные метафоры и представления особого экспрессивного свойства определили новаторский характер и перформативность заумной поэзии. Разнообразная графическая техника устанавливала параллелизм вербального и визуального посредством аннулирования линейной последовательности в пользу симультанности и моментальности заумного текста. И эта одновременность впечатлений, семантический полиморфизм, графическая избыточность и динамичность композиции демонстрировали универсальный поэтический язык новаторских визуальных формул.

«Тело слова – буква <...>. Каждая буква – Имя», – замечал Н. Кульбин в декларации «Что есть слово?»[11]. Номинативный уровень буквы осознавался всеми без исключения поэтами-футуристами, отсюда поиск новой семантики буквы и ее изобразительного эквивалента. В стихотворениях А. Крученых из сборника «Ра Ва Ха» (Тифлис – Сарыкамыш, 1918) сколы заумных слов (*згын, зрын, зрых, зых, шщых*)[12] располагаются в трех плоскостях подобно разрубленному живописному предмету в кубистических картинах. Они связаны с определенным ассоциативно-звуковым рядом (любимый у поэта звук З) и цветом – используется синяя копировальная бумага. Жирный шрифт усиливает ощущение плотности и осязаемости. Очевидна пространственная протяженность и мгновенность оптической передачи, как у Хлебникова, у которого буквы простерты во времени и пространстве[13].

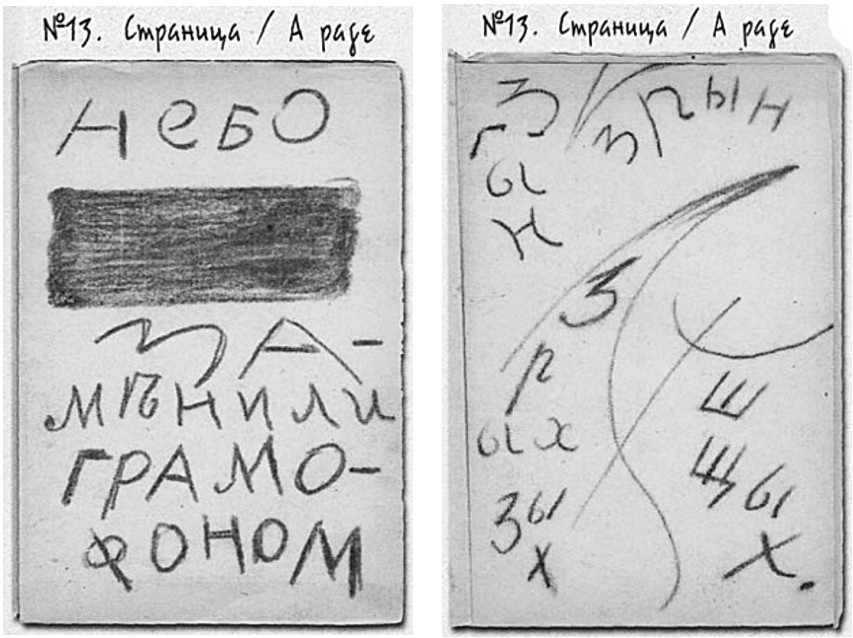

Рис. 4. А. Крученых
РА ВА ХА. На правах рукописи. [Т. – С., 1918]
16,2×11,0. 12 лл.

Синтез живописно-графического материала – «цветописную графику» – демонстрирует в своих работах Варвара Степанова. Ее рукописные книги «Ртны хомле», «Зигра ар», «Гауст Чаба» и «Глоболкым» воспроизводили новый полиграфический опыт. Ритмика заумного стиха обретала эстетически оригинальный эквивалент – живописную графику, когда на ярком живописном фоне размещались разноцветные буквы, отражавшие принципы новой беспредметной поэзии. Художница писала: «Новое движение беспредметного стиха как звука и буквы связываю с живописным восприятием, которое вливает новое живое зрительное впечатление в звук стиха. Разрывая через живописную графику мертвую монотонность слитых печатных букв, иду к новому виду творчества. С другой стороны, воспроизводя живописной графикой беспредметную поэзию двух книг “Зигра ар” и “Ртны хомле”, я ввожу в живопись графики звук как новое качество, увеличивая этим ее (графики) количественные возможности»[14].

Принцип одновременного визуального восприятия цвета и звука означал для художницы расширение возможностей графического дизайна и потенциала заумной поэзии. Новаторские буквенные схемы активизировали фонетику стиха и усиливали экспрессию графической среды. Очевидно и влияние каллиграфического письма. Согласно этимологическому комментарию каллиграфия – искусство красивого письма, в котором доминирующую роль играет мастерство пишущего. Традиционная красота графического изображения переосмысливается Степановой. В рукописной книге «Гауст Чаба» (1918) художница использует сшитые газетные страницы, поверх которых написан кистью с левосторонним наклоном заумный текст. Используется цветная краска. Этот выбор бытового материала особого фактурного свойства неслучаен. С одной стороны, живописать – значит создавать форму очерком кисти, с другой – буквенная графика требует развертывания в этом же текстуальном пространстве вербального контекста. Живопись и поэзия заключены между полюсами материального и абстрактного: старые газеты, «грязные краски», непроходимый заумный текст: «Тиаснор наю / О те чуаре / Пиар гинч раю / Лимиа ВАСТР»[15]. Беспредметные стихи уподобляются беспредметному творчеству, которое, по словам художницы, являет миру «красоту освобождения живописи от векового заклятия темы и изображения видимого»[16]. Новая визуальная поэзия В. Степановой как феноменальное место трансформации иконических смыслов заключает в себе графический и фонетический эксперимент. Разделительная линия между изображением и

словом подразумевает не диаметральную оппозицию, а операцию преобразования, когда текстуальная реальность запечатлевает игру энергий смыслов, пребывающих в непрерывном взаимодействии. И эта экспрессивность графического жеста усиливает текстовое сообщение, приобретающее абстрактно-универсальный смысл. Буква воспринимается как «орнамент и заполнение графического пространства»[17] и содержит некое объединяющее видение, которое устанавливает связь между живописью и поэзией.

По-настоящему новаторской выглядит ее рукописная книга «Ртны хомле» (1918). На фоне абстрактного рисунка, написанного акварелью, читатель видит разбросанный текст, выполненный разноцветной краской: «Огбооди / Гир диа / Здороф жи / Бильттия»[18]. Стройное единство классической книжной иллюстрации намеренно нарушается. Художница оспаривает формулу несходства живописи и поэзии и апеллирует к практике поэтического изображения, демонстрируя схожесть без сходства: «Необычайные возможности откроет изобразительное творчество, – писала она, – войдя в синтез с другими родами искусства, и от него только и можно ждать начала того неведомого еще и непонятного синтеза искусства, который сотрет профессиональные границы всех искусств. И этот новый синтез искусств, еще не родившись, производит себе оппозицию в виде профессионального обособления и самоуглубления всех родов искусств, тоже замечающегося в последнее время»[19]. Степанова обращается к новой изобразительной технике, остро чувствуя, что приемы, использовавшиеся до сих пор, не дают искомого результата. Новая модель визуальной репрезентации находит интересное конструктивное решение, когда абстрактная живописная композиция с цветными буквами устанавливает нетрадиционную референцию между вербальным и визуальным контекстами. Особенность субъективного видения художницы – в создании новой модели изовербального текста. Движущиеся и проходящие ряд трансформаций цветные буквы коррелируют абстрактный фон и становятся активными производителями авангардистского графического опыта. Визуализация фонетической поэзии артикулировала новые взаимоотношения буквы и графики в русской футуристической книге начала XX века. Амбициозные замыслы поэтов-заумников воплотились в изменении способа видения заумного слова и его оптической структуры. Результатом этой работы стала особая форма представления дискурса визуальности, что определило основные стратегии авангардистской поэтики.

Примечания

1 *Крученых А.* «Мир затрещит, а голова моя уже изрядно...»: Письма А.А. Шемшурину и М.В. Матюшину, 1913–1921. М.: Гилея, 2012. С. 29, 43.

2 *Малевич К.С.* Письма к М.В. Матюшину / Публикация Е.Ф. Ковтуна // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 г. Л., 1976. С. 191.

3 *Ильязд* [Илья Зданевич]. ЛидантЮ фАрам: аслаабличья виртеп ф 5 действах действа 5. ПарИш: rue Zacharie, 20, издАния 41°, 1923. 61 с.

4 *Крэри Дж.* Техники наблюдателя. Видение и современность в XIX веке. М.: V-A-S press, 2014. С. 161–162.

5 Цит. по: *Лаврентьева Е.* Экспрессия букв // Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма: Сб. ст. М., 2003. С. 462.

6 *Крученых А.* Нестрочье. Тифлис – Сарыкамыш, 1917. С. 2.

7 *Терентьев И.* 17 ерундовых орудиев. Тифлис – Сарыкамыш, 1919. С. 28.

8 *Ковтун Е.Ф.* Русская футуристическая книга. М.: РИП-холдинг, 2014. С. 198.

9 *Бурлюк Д., Третьяков С., Толстая Т., Рафаилович С.* Бука русской литературы / Обл. Нагорской, заставки Клюна. М.: Тип. ЦИТ, 1923. С. 6.

10 Каталог Крученых // Rarus's Gallery [Электронный ресурс]. URL: http://www.raruss.ru/avant-garde/935-kruchenykh-catalogue.html (дата обращения: 08.10.2015).

11 *Кульбин Н.* Что есть слово (11-я декларация слова как такового) // Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В.Н. Терехина и А.П. Зименков. М.: Наследие, 1999. С. 45.

12 Каталог Крученых [Электронный ресурс].

13 *Хлебников В.* Собрание произведений: В 5 т. / Под общ. ред. Ю. Тынянова, Н. Степанова. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1928–1933. Т. 5. С. 207.

14 *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. Письма. Поэтические опыты. Записки художницы. М.: Сфера, 1994. С. 41.

15 *Степанова В.Ф.* Гауст чаба. М.: Изд. автора, 1918.

16 *Степанова В.* Беспредметное творчество // Степанова В. Человек не может жить без чуда. С. 48.

17 *Лаврентьева Е.А.* Экспрессия букв // Русский авангард 1910–1920-х годов... С. 423.

18 *Степанова В.* Ртны хомле. М., 1918.

19 *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. С. 107.