

БОРЖОМЪ-ПАРК пОсРЕДинЪ

ЗНАМЕНитЫЕ ШтОпоры  УтУркЗМА

 **КРУЧЕННЫХ**

ЗДАНЕВИЧ 



ТЕРЕНТЬЕВ

СПЛАНИРУЮТСЯ

СПРАЗУ!
МРУ
АВГУСТА ЧИСЛА 41-го ГраДУСА!
— боржом-ПАРК —

И ЗАГРОМОЗДЯТЬ

УвЪселительнУМИ КАпсуляМИ
ПерВАя-ПРОтив засырЪЛаго ФлирТа бОрЖОМских МуЗниКов и

СловоЛОЖНИКОВЪ

Вторая - от зУдЪЩих шЕЛКОплатВ: мотаВаси КАМЕНскаГО на чуДряВОй плЪВши ЕвреИнова
Третья - ванна с корОВАМИ в пЛамЪ САНДО НОРОНА.

ЧетверТАЯ - От СЪреж (ТроИХ: ГОрОДЕЯКИНА, СудейниНА и ТРАФАЛОВИЧА).

ПОСЛДНие комплиМЕНТЫ и КарАТельные намеки **ВСЪМ! ВСЪМ! ВСЪМ!**

СКАНДАЛ-ДеклаМація, кулачнЫй Бой, потЪшные Огни, Драка и

ВСЕОБЪИЖИНИ! 

Михаил Карасик

17 типографских орудий Игоря Терентьева

Список изданий, определивших будущее книжного искусства в XX веке, его новаторские пути, трудно представить без тонких тетрадок Игоря Терентьева, опубликованных под маркой издательства/компании «41°». Большинство из них напечатаны в 1919 году¹. Напомню, что тогда же вышли *Les mots en liberté futuristes* («Футуристические слова на свободе») Филиппо Томмазо Маринетти и *Caffèconcerto: Alfabeto a sorpresa* («Кафе-концерт: Алфавит с сюрпризом») Франческо Канджулло, известные куда больше, чем терентьевские. Репринтное издание «17 еРУндовых оРУдий» и «Трактата о сплошном неприличии», предпринятое сегодня, поможет хоть частично изменить такое положение. Итальянские и тифлиссские опусы — яркие примеры радикального оформления книги, их сближает одинаковый градус типографского творчества, но разделяют результаты: «Футуристические слова на свободе» и «Кафе-концерт: алфавит с сюрпризом» фиксируют старые и намечают новые тенденции в книжном искусстве, а «17 еРУндовых оРУдий» и «Тракtrat о сплошном неприличии» скорее подводят итоги², постфактум дописывая недостающие страницы истории типографского эксперимента³ русской футуристической книги — так, во всяком случае, они видятся сегодня.

В декабре 1915 — январе 1916 года на «Последней футуристической выставке картин “0,10”», состоявшейся в Петрограде в Художественном бюро Н. Е. Добычиной, Малевич впервые показал свою супрематическую живопись. В незавершенной книге воспоминаний «Искусство и революция» Николай Пунин пишет: «И Маяковский знал, что футуризм кончился где-то около

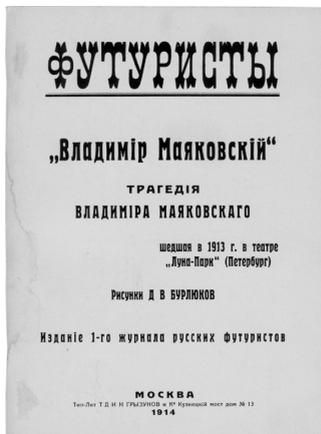


Ф. Канджулло. «Кафе-концерт. Алфавит с сюрпризом» (*Caffèconcerto: Alfabeto a sorpresa*). Милан [Неаполь], 1919. Обложка, набор, цинкография



позицию. Его небольшого формата книжка, напоминающая подборку отдельных типограмм, при раскрывании сложенных листов неожиданно приобретает иной художественный масштаб. Графическое многоязычие потребовало не наборной формы, а цинкографии и фотомеханического процесса. Маринетти, прибегнув к цинкографии, совершил ту самую типографскую революцию⁷, о которой писал в своем манифесте в 1913 году. Метафорически буквы и знаки освободились от крепких объятий наборной рамы и разлетелись по плоскости бумажного листа (оригинала для печати). Отпала необходимость вручную набирать знаки, выстраивать из гарта, по типу металлического «Лего», сложные конструкции. По сути, печатная форма представляла собой художественное произведение, жизнь которого, несмотря на вечные материалы — свинец, чугун, медь, была кратковременной. В отличие от традиционной наборной страницы, нуждающейся в устных разъяснениях печатнику или хотя бы примитивном эскизе с указанием размеров и шрифтов, стал необходим оригинал. Его язык строился на газетных и журнальных вырезках, пригонных оттисках, рисованных тушью текстах и отдельных знаках. В окончательном виде этот коллаж переснимался — переводился в фотографию, которая становилась основой для печатной формы. В новом приеме очевидно влияние графических дадаистских практик.

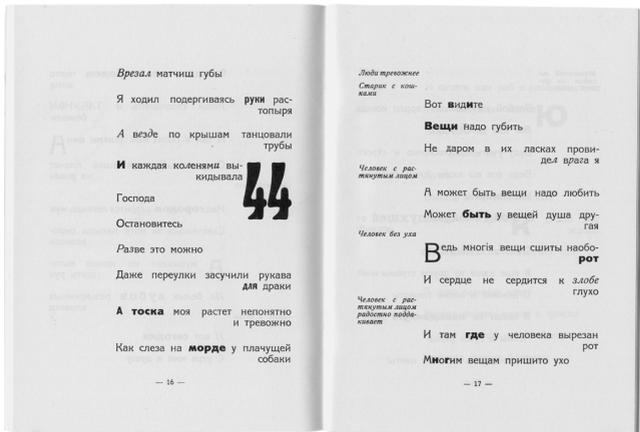
Коллажный принцип построения текста и изображения применил и Канджулло. В его «Кафе-концерте» намечен еще один вектор развития типографики — наборная «картинка» или на-



Обложка книги В. Маяковского «Владимир Маяковский. Трагедия» (М., 1914). Список футуристических изданий с активной типографикой невелик. Вероятно, именно Д. Бурлюк экспериментировал с гарнитурами в изданных им книгах Б. Лившица «Волчье солнце», сборнике «Молоко кобылиц», «Творениях» В. Хлебникова

борная иллюстрация, составленная из материала типографской кассы. Вершиной такого «рисования», точнее конструирования, стала книга Эль Лисицкого «Для голоса» 1923 года и книга Курта Швиттерса (текст), Кэйт Штайниц и Тео ван Дусбурга (дизайн) *Die Scheuche. Märchen* («Чучело. Сказка»), напечатанная два года спустя. К концу десятилетия ведущие советские типографы Николай Ильин и Соломон Телингатер оформляли обложки рисунками, состоящими из линеек, скобок, точек, бабашек и пр. В «Кафе-концерте» Канджулло выстраивает из наборных букв танцующих человечков. Буквенные человечки — герои неопубликованной детской книжки Эль Лисицкого «4 (арифметических) действия», над эскизами⁸ к которой художник работал в 1928 году.

Вернемся к тифлиским изданиям и попытаемся прочитать их наборно-графическое содержание. Сделать это будет проще, оглядываясь на историю книжного эксперимента и опираясь на идеи самих заумников: «В этой же книге, говоря о “17-ти ерундовых орудиях”, я дам краткое описание **набора творческих закарюк**», — пишет Терентьев⁹. Применим к слову «набор» третий закон из списка четырех «Законов практического языка»: «Любое слово может иметь какой угодно смысл»¹⁰, и получим новое значение, столь важное для предмета моих размышлений, — **набор**, т. е. типографское письмо. На обложке, кроме названия, в котором слог «РУ» является ключевым для «еРУндовых» и «оРУдий» (шрифт Ренессанс), обращает на себя внимание имя автора, набранное по дуге (шрифт Латинский широкий). Отме-



Разворот из книги
«Владимир Маяковский.
Трагедия» (М., 1914)

11

чу, что в 1923 году Лисицкий будет использовать гнутую строку на титульном листе в названии сборника стихов Маяковского «Для голоса». Сложная композиция обложки «Орудий» является иллюстрацией следующего положения из первого раздела книги: «Равное или симметричное распределение слова по строчкам — психология пешехода»¹¹. Очевидно, что скачущая верстка больше соответствует терентьевскому темпераменту. Он не стремится к типографской гармонии и красоте, так как «всякая красота есть красота со взломом...»¹² Вспомним Крученых: «У нас слова летают!..» И действительно — «они летают, кувыркаются, играют в чехарду, лазят и скачут по всей странице»¹³.

Перевернем обложку и перелистаем страницы. Книжная тетрадь сформирована из серой и обычной (белой) бумаги, посему часть разворотов получились комбинированными двухцветными. Перемешанные в тетради, они создают ритм и определенное напряжение. Книга поделена на «теоретическую» часть и примеры — «орудия», сокрушающие читателя своим типографским произволом. Части разделяет лист с рисунком Кирилла Зданевича, который служит шмуцтитулом. С другого рисунка на первой полосе (авантитуле), выглядящего как непомерно увеличенная издательская марка, начинается сама брошюра. Эта гравюра — обычная иллюстрация, только занявшая не свое место. Обе картинке (вырезанные на линолеуме Д. П. Гордеевым), соседствуя с типограммами, являются примером не только графического всечества, но и производственного рационализма тех лет. В период типографского голода думается, что и в Тифлис-