

«Книга-вещь»:
книга-афиша
и проект читательского
соучастия в творческом
сообществе авангарда

Анна Швец

Анна Швец. Московский государственный университет (МГУ), Россия, shvetsanval@yandex.ru

В статье рассматривается феномен «книги-афиши» в творчестве футуристов второй волны (1918–1920; группа «41°», Тифлис). Автор обращает внимание на то, что медиатехнологический формат афиши творчески адаптируется авторами-футуристами: поэтическая «афиша» отличается от реальной тем, что в ней не всегда расставлены акценты для читателя, последнего нередко специально сбивают с толку, дают несколько альтернативных маршрутов чтения. Подобное переосмысление формата афиши обусловлено прагматической установкой, которая культивируется в сообществе футуристов. Восстанавливая прагматическую установку, автор показывает, что в сообществе «41°» акцент делался на соучастии реципиента и его превращении в соавтора. Подобное понимание роли читателя ведет к трансформации афиши в поэтическом творчестве.

Ключевые слова: *книга; авангард; футуризм; интерфейс; прием.*

Книга-вещь и ее интерфейс

КАЖДЫЙ читатель склонен забывать о самоочевидном обстоятельстве: книга — в первую очередь, материальный объект, если не сказать больше — вещь. «Вещность» книги ощутима нами преимущественно в отрыве от практики чтения (когда, например, мы вынуждены носить книгу с собой или найти для нее место на книжной полке). В процессе чтения объектный характер книги (или другого носителя текста), напротив, может игнорироваться. Как утверждает исследователь-когнитивист Хиллари Элфенбайн, для «ментальной репрезентации» «не столь важно» феноменологическое измерение опыта чтения: представления реципиента могут в меньшей степени зависеть от того, «как ощущается книга в руках»¹ и в большей — от фоновых знаний, которые книга актуализирует в сознании.

Впрочем, в литературной истории мы можем найти антитезу подобному автоматизированному, рутинному чтению, в котором бесплотный текст, стимульный материал для воображения, воспринимается отдельно от страницы или экрана. Предметом внимания в этой статье будет чтение в режиме «остранения», когда феноменологическое проживание контакта с книгой-«вещью» тематизируется как доминанта читательского опыта.

И «остранение», и книга-«вещь» — операциональные метафоры, ассоциируемые с творческими сообществами русского авангарда. Мы обратимся к одному из таких сообществ, поэтической группе «41°», которая продолжала эксперимент бурлюковской «Гилеи». Обе группы создали ряд малотиражных поэтических книг, которые отличает «тактильная, физически ощутимая... текстура»². Некоторые из этих книг печатались на обоях («Танго с коровами»), обертывались в обложку из рогожи («Пощечина общественному вкусу»), иные воспроизводили почерк поэта (литографские коллаборации Крученых и Хлебникова с художниками — «Старинная любовь», «Мирсконца», «Бух лесинный», «Игра в аду»), отдельные книги предполагали использование нескольких шрифтовых гарнитур и расположение литер за предела-

1. *Elfenbein H. A. Mental Representation // Further Reading / M. Rubery, L. Price (eds). Oxford: Oxford University Press, 2020. P. 251.*

2. *Gurianova N. Aesthetics of Anarchy: Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde. Berkeley, CA: University of California Press, 2012. P. 45.*

ми конвенциональной строки. Так «происходит рождение книги-объекта, пространственная форма которой уже далека от привычных форм книги»³ (физически это могло выражаться в срезанном верхнем угле, как в книгах Каменского). Эти книги-объекты — в первую очередь, «предмет физический и осязаемый»; в них «усиливается ощущение материальности»⁴.

Книга как физически осязаемая вещь приглашает читателя повертеть ее в руках, внимательно рассмотреть, потрогать — испытать феноменологически богатый опыт взаимодействия, который насыщен переживаниями разных модальностей; опыт чтения и не-чтения одновременно. «Футуристические вещицы <...> зовут <...> к более живому и непосредственному взгляду. Взгляду буквально», — пишет Владимир Кричевский⁵. «Такие книги с разнородными поверхностями предназначены в равной степени для того, чтобы их подержать в руках, потрогать и „прочесть“»⁶, — замечает Джон Боулт. «Одним из самых удивительных моментов, касающихся современной оценки книги русского авангарда, является то, что ее не „читают“, ее охотно приобретают коллекционеры, не знающие даже кириллицы и ценящие ее в большей степени как „вещь“ <...> Критики восхищаются текстурой, шрифтом, иллюстрациями и сортами бумаги»⁷, — продолжает он.

Богатство феноменологического опыта контакта с футуристической «вещицей» возникает благодаря тому, что создатель такой книги модифицирует ее как технологический — и в то же время коммуникативный — инструмент. По наблюдению исследователей, книге-«вещи» свойственно «привнесение <...> стратегий других видов искусства, непосредственно с книгой не связанных — живопись (картина), театр, плакат, декламация, кино»⁸. Так возникают особые жанры книги-«вещи»: «книга-стихо-картина, кни-

3. Еришов Г. Ю. Авангард и книга художника // Для голоса! Книга русского авангарда. 1910–1934. Каталог выставки / Сост. М. С. Карасик. СПб.: Музей Ахматовой в Фонтанном доме, 2005. С. 62.

4. Боулт Дж. Ничего не пишите! Ничего не читайте! Ничего не говорите! Ничего не печатайте! // Там же. С. 30.

5. Кричевский В. Г. Типографика футуристов на взгляд типографа // Терентьевский сборник. № 2. М.: Гилея, 1998. С. 44.

6. Боулт Дж. Указ. соч. С. 30.

7. Там же. С. 26.

8. Карасик М. С. Типографская «питЕрка дЕйстф» // Интермедиальная поэтика авангарда. Белград: Филологический факультет Белградского университета, 2018. С. 12.

га-плакат, книга-партитура, книга-фильм»⁹ (к этому списку можно добавить книгу-афишу, о которой речь пойдет позднее).

Если рассматривать книгу-«вещь» как инструмент, то очевидно, что заимствуются не только «стратегии других видов искусства». Заимствуются также конкретные технологические решения, они заимствуются у других медиа. Возникают не только жанры — дискурсивные образования *per se*, прагматические паратексты, калибрующие горизонты ожиданий читателя. Возникают также новые интерфейсы — прагматически ориентированные материальные надстройки над собственно текстом, открывающие читателю набор действий по отношению к этому тексту.

Частотное определение интерфейса — «зона перехода»: промежуточное пространство взаимодействия между разными акторами, например актором-человеком и актором-машиной (но не обязательно). Это «зона, где автономные системы соприкасаются и воздействуют друг на друга или сообщаются друг с другом»¹⁰; «зона перехода между разными слоями медиаопосредования, в системе из нескольких слоев»¹¹; «место взаимодействия между любой комбинацией компонентов программного обеспечения и „железа“ (hardware)»¹².

Во взаимодействии человека и технологического приспособления интерфейс понимается как «пористая поверхность, через которую и посредством которой люди и медиа задействованы в бесконечном процессе взаимоперевода на язык друг друга»¹³. Пользователь сложно устроенного смартфона «переводит» собственную интенцию на язык команд благодаря элементам интерфейса; смартфон «переводит» — посредством интерфейса — программный код в понятную, читаемую информацию на экране. Интерфейс моделирует поведение реципиента по отношению к тексту; текст возвращает реципиенту смыслы, которые облечены в материальное воплощение, обусловленное интерфейсом.

9. Там же.

10. Ong W.J. *Interfaces of the Word: Studies in the Evolution of Consciousness and Culture*. Ithaca: Cornell University Press, 1986. P. 334.

11. Galloway A.R. *The Interface Effect*. L.: Polity, 2012. P. 31.

12. Emerson L. *Reading Writing Interfaces. From the Digital to the Bookbound*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014. P. X.

13. Emerson L. *Interfaced//Further Reading*/M. Rubery, L. Price (eds). Oxford: Oxford University Press, 2020. P. 354.

Реализация смысла не может быть отвлечена от его материального воплощения в интерфейсе.

Мы предлагаем рассматривать интерфейс как пространство интеракции с читателем. Интерфейс воспринимается не в семантическом, а в прагматическом плане (например: трудный для освоения, легкий, приятный, вызывающий). Задачи интерфейса — предоставить варианты реализации интенции реципиенту, и эти варианты овнешнены в элементах интерфейса; обеспечить отклик, в котором проявятся важные для реципиента смыслы, и эти смыслы будут неотделимы от медиатекстуры интерфейса. Конечно же, интенция реципиента будет реализовываться по отношению к тексту внутри интерфейса — и этот текст может направлять интенцию, корректировать ее или трансформировать в зависимости от прагматической установки, которая реализуется уже в самом тексте.

Когда мы говорим об интерфейсах книг-«вещей» в контексте авангардного творчества, эти интерфейсы предстают как расширения, созданные — и приспособленные — для реализации конкретных прагматических установок. Прагматическая установка вырабатывается в рамках творческого авангардного сообщества и реифицируется в книге-объекте — что и обуславливает специфику интерфейса (а значит, и читательского взаимодействия с книгой).

Проект читательского соучастия в группе «41°»

Мы намерены рассмотреть данную концепцию на конкретном примере: в центре нашего внимания — воплощение прагматической установки в интерфейсе книги-«афиши», характерной для группы «41°». В качестве образца книги нами выбраны «17 ерундовых орудий» Игоря Терентьева — книга, в которой стихотворения поразительно напоминают афиши начала XX века.

Для решения какой прагматической задачи поэтом затребован интерфейс афиши? Ответ может подсказать коммуникативный контекст творческого сообщества. Группа «41°» — объединение московских и петербургских поэтов (Алексей Крученых, Илья Зданевич, Игорь Терентьев), возникшее в городе Тифлисе (поэты переехали в этот южный город, чтобы скрыться от призыва на фронт во время Пер-

вой мировой войны). Входили в эту группу и местные, тифлиссские поэты (например, Николай Чернявский)¹⁴.

Региональный авангард существовал в ином климате, чем авангард столичный. Во-первых, пресса (локальные газеты) симпатизировала авторам (в силу плотной сети знакомств). Во-вторых, сами члены творческого сообщества входили в местное творческое сообщество (а не привлекали к себе внимание с позиции «аутсайдеров»). Диалог поэта с читателем строился иначе, чем в окружении столичных «газетчиков», и задействовал игру и пародирование. Последнее позволяло отвоевать «чужое слово», перенять чужой прием и использовать их для передачи индивидуализированного переживания. Итогом же стало самостоятельное творчество аудитории — слушателей поэтов.

Пресса была настолько расположена по отношению к футуристам, что редактор газеты «Республика» Сандро Канчели участвовал в первых вечерах «Синдиката футуристов» (впоследствии «41^о») в качестве председателя. В конторе газеты «Республика» продавались билеты на эти вечера, а сами события положительно рецензировались в «Республике» одноклассником Зданевича Львом Шерном¹⁵. Завсегдатаями вечеров футуристов — а затем и членами поэтического сообщества — были редакторы местных литературно-художественных изданий: Борис Корнеев («Куранты») и Юрий Деген («Феникс»)¹⁶. Футуристы настолько стали «своими» для прессы, что уже в 1919 году в списке сотрудников журнала «Куранты» (№ 2, январский) числятся Крученых, Зданевич и Терентьев (Терентьев к тому времени уже опубликовал в этом журнале стихи и ряд иллюстраций)¹⁷.

Роль сыграл материальный контекст: таверна «Фантастический кабачок», где умещалось от «10–15 человек» до «50 душ»¹⁸. В тесном помещении «кабачка» поэты и выступали перед немногочисленными (и знакомыми им) гостями (поэтами и местными критиками, журналистами), и предположительно могли обмениваться тостами, сидя с ними за одним столом. Четкую границу между «сценой» и «залом» (характерную для выступлений кубофутуристов) было затруднительно провести. Если кубофутуристы взаи-

14. См.: Никольская Т. Л. Фантастический город. Русская культурная жизнь в Тбилиси (1917–1921). М.: Пятая страна, 2000.

15. Шерн Л. Вечер заумной поэзии // Республика. Тифлис. 23.01.1918. № 156. С. 4.

16. Никольская Т. Л. Указ. соч. С. 61.

17. Там же. С. 80–81.

18. Там же. С. 58.

модействовали с публикой как «типом отношений между незнакомцами»¹⁹ в формулировке социолога Майкла Уорнера, то футуристы «41^о» обращались к аудитории, конституируемой приятельскими связями, и сами входили в эту аудиторию.

Публичные лекции о поэзии²⁰ уступили прениям с аудиторией, в ходе которых слушатели подвергали сомнению высказанное поэтом. Завсегдатаи «кабачка» откликались на выступления: сочиняли юмористические вирши, пародировали «лекторов», о чем появлялись отчеты в дружественной «Республике». Александр Порошин замечал в стихотворном шарже, что на лекции Крученых «[т]рещит, кружится голова, / Но мы сидим, но мы внимаем / И кажется, что понимаем / Мы незнакомые слова. / Оно, быть может, и занятно, / Но только слишком непонятно»²¹. Когда Зданевич прочел «с особой интонацией известный ему одному набор звуков, повторить который на память представляется невозможным» (Республика, №156, 23.01.1918)²², «Паоло Яшвили, в виде примера, тут же читает написанное им “заумное” стихотворение, набор звуков, выражающее, по его словам, описание доклада Ильи Зданевича. Референт, не менее горячо, возражал»²³. На другом мероприятии Яшвили выступил на трибуне, перенимая эстафету у Крученых, и «прочитал только что сочиненное им заумное стихотворение, объявив, что это неопубликованный Хлебников. Успех был огромный. Паоло долго аплодировали», в то время как приятели Яшвили «помирали со смеху»²⁴.

19. Warner M. Publics and Counterpublics // Public Culture. 2002. Vol. 14. № 1. P. 55.

20. См.: Казакова С. А. Турне Василия Каменского по Кавказу: к вопросу о творческом поведении // Известия Уральского федерального университета. 2017. Т. 19. № 3(166). С. 228–236.

21. Никольская Т. Л. Указ. соч. С. 64.

22. Там же. С. 42.

23. Там же.

24. Никольская Т. Л. Указ. соч. С. 63.

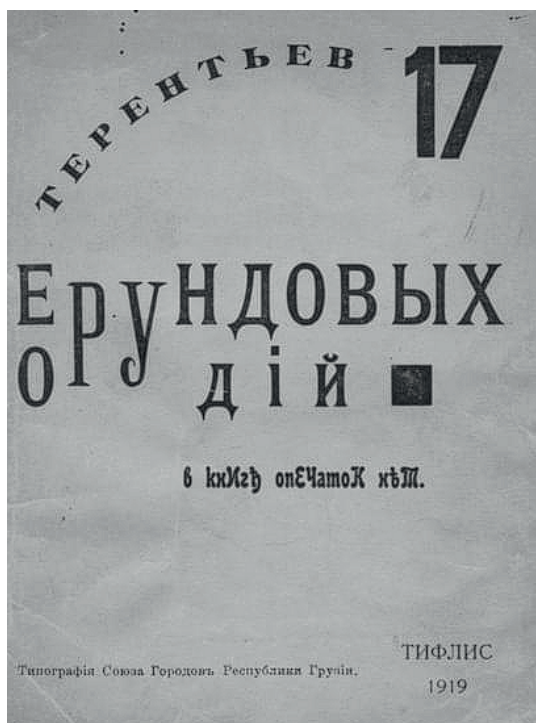


Рис. 1. Терентьев И. Г. 17 ерундовых орудий. Обложка книги. 1919.

Отстаиваемая Крученых и Зданевичем заумь как способ письма — не декларируемая поэтическая ценность, а предмет игры и словесного торга. Пародия как творческая стратегия выражения позволяет подвергнуть перенятую модель смысловой субверсии: приспособить для передачи сообщения, автором не заложенного. «Долой авторов! Надо сказать чужое слово. Узаконить плагиат», — так заметил Игорь Терентьев в «17 ерундовых орудиях»²⁵. Присваивая в режиме «плагиата» (то есть почти дословного копирования) «чужое слово», пародист делает это слово «двуголосым»²⁶ и «вводит в это слово интенцию, которая прямо противоположна чужой интенции», так что «слово становится ареною борьбы двух интенций»²⁷.

25. Терентьев И. Г. 17 ерундовых орудий // Собрание сочинений / Сост., подг. текста М. Марцадури, Т. Никольской. Bologna: San Francesco, 1988. С. 190.

26. Скобелев В. П. М. М. Бахтин и Ю. Н. Тынянов (к теории пародии) // Ирония и пародия: межвуз. сб. науч. ст. / Под ред. С. А. Голубкова, М. А. Перепелкина, В. П. Скобелева. Самара: Издательство Самарского университета. 2004. С. 19.

27. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. М.: Алконост, 1994. С. 86.

Футуризм подготовил возможность импровизации: он требовал очень много от читателя и ничего от писателя: ограниченія возрастом („дѣти пишутъ лучше“), умом („безумецъ—учитель“), образованіем („дикарьство—благодать“) — все опровергнуто футуристами! Но они еще не опровергли самих себя: такъ и стоятъ за—я—канные и за—всѣ—канные—

Я гений Игорь Сѣверянин,
Я Маяковский Владимир,
Я поставщикъ слюны аппетит,
(Крученных).
Я президентъ флюндов.
(Терентьев.)

ДОЛОЙ АВТОРОВ!
НАДО СКАЗАТЬ ЧУЖОЕ СЛОВО
УЗАКОНИТЬ ПЛАГИАТ
ТАБАК.



Рис. 2. Терентьев И. Г. 17 ерундовых орудий. Страница 12. 1919.

При этом присваиваемое «чужое слово» может быть описано как «содержательно наполненная форма»²⁸: формально-стилистическая модель как способ выражения субъектной интенции. Пародийное высказывание выводит на первый план «отчетливую формулу»²⁹, приспособлявая ее «для разных тематических измерений»³⁰, так что становится «ощутима <...> механизация определенного приема»³¹. Присвоенная («сплагаченная») формула, механизированный (для узнаваемости) прием окрашивается интенцией присваивающего субъекта (наравне с интенцией изначальной) и предъявляет воспринимающему обе интенции, так что они борются за читательское внимание.

«Сказать слово» (в случае автора) и «перенять» (в случае реципиента); выступить (в случае автора) — и воспри-

28. Скобелев В. П. Указ. соч. С. 26.

29. Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 291.

30. Там же. С. 292.

31. Тынянов Ю. Н. О пародии // Поэтика. История литературы. Кино. С. 210.

нять, и переиначить-спародировать (в случае читателя) — вот коммуникативная стратегия тифлисских футуристов. Она приходит на смену стратегии, основанной на скандале (спровоцировать аудиторию — в случае автора, откликнуться на провокацию — в случае читателя³²). Эта стратегия во многом обусловлена спецификой связей внутри сообщества (связей между поэтами и публикой): включенностью футуристов в небольшой кружок приятелей-завсегдатаев «кабачка» и в узкий контекст местной прессы. Сам «кабачок» как публичное пространство способствовал неформальному общению, закреплению приятельских связей и консолидации сообщества.

Трансформация отношений с аудиторией (вызванная, в первую очередь, *трансформацией аудитории*) изменила и позиционирование авангардной группы. Поэтическое сообщество — не рекламный проект, каким была «Гилея» («простой коммерческий гешефт»³³, а «студия поэтов», а затем и творческий «цех» в «художественном подвале»³⁴, как замечал Крученых в 1919 году. Акцент делается на активном соучастии читателя в поэтическом выступлении — и в исполнении текста как выступлении (пусть и воображаемом). Соучастие читателя предполагает не только достраивание лакун (что неизбежно в любом акте чтения как исполнения). Оно предполагает переписывание-переиначивание текста в соответствии с собственной интенцией (а не интенцией субъекта, который предполагается в качестве источника текста). Текст творчески присваивается реципиентом и становится его собственным высказыванием, утрачивая связь с авторитетным источником.

32. См.: Швец А. В. Импровизация как тип читательского отклика в поэтических практиках авангарда (на примере творчества группы 41°) // Новый филологический вестник. 2020. № 4. С. 51–65; Швец А. В. Литературный скандал в творческой практике кубофутуристов и профили коммуникативного поведения реципиента // Слово.ру: Балтийский акцент. 2021. № 4. Т. 12. С. 37–51.

33. Бурлюк Д. Д., Лившиц Б. К. Позорный столб российской критики // Первый журнал русских футуристов: № 1–2. М.: Тип. Мысль, 1914. С. 130.

34. Скобелев В. П. Указ. соч. С. 19.

Интерфейс афиши в «17 ерундовых орудиях»: воплощение прагматической установки на соучастие

«17 ерундовых орудий» — книга советов (преимущественно «вредных») начинающему поэту: что нужно делать, чтобы научиться писать стихи. Стихи-антисоветы зачастую лишены традиционных поэтических атрибутов (метра и рифмы), но отличаются оригинальным графическим оформлением. «Терентьев старается обходиться исключительно простой полосой и набором — текст на многих страницах образует наборно-шрифтовые картины — типограммы», — так описывает интерфейс этой книги Михаил Карасик³⁵. По сути, каждая из типограмм — «наборная иллюстрация, составленная из материала типографской кассы»³⁶. Из букв и знаков создавалось цинковое клише и отпечатывалось на листе как единое изображение.

Такое технологическое решение — создание картины из разных литер при помощи клише — позволяет исследователям судить о том, что «каждое орудие (страничка) <...> суть афишка или <...> выисканный фрагментик <...> афиши начала века»³⁷. (Речь, разумеется, идет об афишах начала века, где использовались буквенные клише и не воспроизводятся изображения.) Подобие книги и афиши выдерживается вплоть до того, что отдельные «орудия» повторяют афиши: «набор „Двенадцатого“ и „Тринадцатого“ орудий сделан по типу афиши с применением крупных акцидентных шрифтов»³⁸. Перед нами — поэзия афиш, привлекающих внимание читателя, зазывающих, приглашающих не что осуществить.

В стихоафишах буквы «скачут», нередко выходя за линию набора и разламывая строку. «Скачет» и сам текст: часть строк может быть выровнена по центру, часть — по левому краю, часть — по правому, так что зритель видит своеобразную «лесенку». «Разнобой» распространяется и на размер букв: заглавные буквы соседствуют со строчными в преде-

35. Карасик М. С. 17 типографских орудий Игоря Терентьева // Игорь Терентьев. Два типографических шедевра / Под ред. А. А. Россомахина. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014. С. 8.

36. Там же. С. 12.

37. Кричевский В. Г. Указ. соч. С. 55–56.

38. Карасик М. С. Указ. соч. С. 13.

лах одного слова, при этом заглавная буква может быть помещена в середине или конце слова.

Графическое оформление в меньшей степени функционально, в большей — относительно произвольно и декоративно. Юрий Орлицкий отмечает, что в «17 ерундовых орудиях» очевидно «использование разных по размеру и гарнитуре шрифтов, причем далеко не всегда — в обусловленных только смыслом функциях <...> но и в собственно эстетической, декоративной <...> функции»³⁹. Солидарны и исследователи-типографы, художники: «наборная графика становится самодовлеющей, затрудняет чтение»⁴⁰; «зрительное пиршество <...> м е ш а е т различать слова» (разрядка автора — А. Ш.)⁴¹. В итоге «отстранение зримого слова от просто слова <...> возможно <...> и неизбежно»⁴².

Визуальный аккомпанемент стихов становится важен сам по себе как источник смыслов. Однако этот аккомпанемент не столько облегчает и направляет процесс чтения, сколько дезориентирует читателя визуальным «разнобоием», открывает множество способов разобрать текст и собрать заново — уже по-своему. «При разных направлениях чтения возникают новые словообразования, кажется, что буквы сами подсказывают, как их можно складывать, слова множатся и делятся»⁴³. «Использование нетрадиционных типографских средств позволяет <...> говорить о принципиальной неоднозначности, вариативности предлагаемого порядка чтения вербального компонента»⁴⁴. Типографское оформление позволяет читателю создать авторскую визуальную конструкцию поэмы из видимой на листе «наборно-шрифтовой картины». Возрастающая творческая активность читателя ведет к тому, что он становится вровень с автором: «читателю <...> суждено включаться в процесс поиска ключа <...> в (ре)конструирование приема, тем самым совершая „восхождение к автору“»⁴⁵.

39. Орлицкий Ю. Б. Сплошное неприличие как принцип организации литературной формы // Игорь Терентьев. Два типографических шедевра. С. 66.

40. Карасик М. С. Указ. соч. С. 12.

41. Кричевский В. Г. Указ. соч. С. 47.

42. Там же.

43. Карасик М. С. Указ. соч. С. 15.

44. Орлицкий Ю. Б. Указ. соч. С. 66.

45. Цвигун Т. В., Черняков А. Н. Теория поэзии и поэзия теории (О «17 ерундовых орудиях» Игоря Терентьева) // Игорь Терентьев. Два типографических шедевра. С. 48.

Первая миниатюра описывает ключевой принцип написания и чтения поэтического текста: «лопнуть должно в 17 местах/напнешь в одном лопнет вдругом/напнешь в нескольких лопнет в других». Типографское оформление стихотворения задает визуальный ритм, отражающий столкновение с неожиданным, непонятным местом в тексте — точкой смыслового разрыва, «лопания». Часто встречается немотивированное употребление заглавных букв в середине слова или конце: «лопнуТЬ», «долЖно», «оДном», «лоПнет», «напнеШь», «нескОльКИХ», «друГИХ». Ряд слов выходит за рамки строки набора: за счет комбинации мелких и крупных шрифтов («лопнуТЬ», «мѣстах», «другом», «лопнет», «напнеШь», «нескОльКИХ»), сочетания разных шрифтов в рамках одного слова («наПнешь», «лоПнет» во второй строке, «нескОльКИХ» в третьей и четвертой строках).

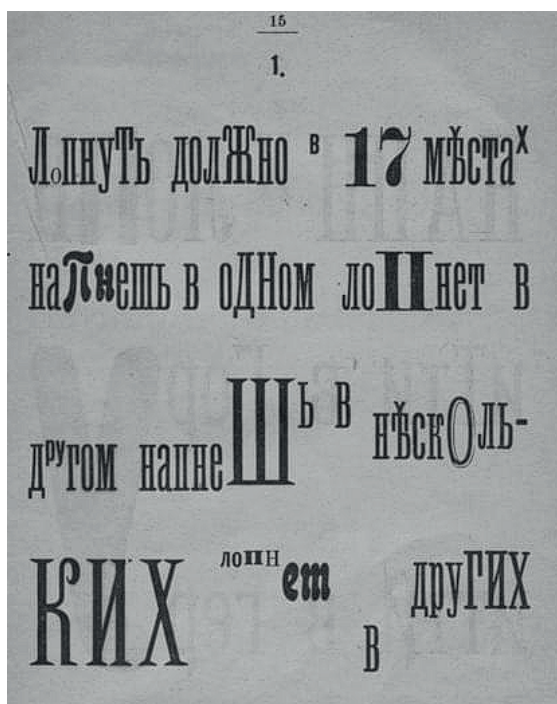


Рис. 3. Терентьев И. Г. 17 ерундовых орудий. Страница 15. 1919.

При этом, графические акценты визуального ритма организованы в соответствии с несколькими логиками. Часть акцентов оформлена шрифтом римская антиква: группа

шрифтов с засечками, то есть штрихами на концах букв. Антиква ассоциируется с надписями на барельефах (и потому обладает засечками — «следами» долота): «п», «ш», «п» в «лоПнет», «напнеШь», «лопнет» во второй, третьей четвертой строке. Несколько акцентов, напротив, оформлены акцидентным рукописным шрифтом (то есть используемым для набора заголовков, декоративным, привлекающим внимание — в противовес «текстовому» шрифту). Акцидентный шрифт воспроизводит стиль манускрипта-рукописи (и потому обладает особым видом штриха — плавным, закругленным): «пн» и «ет» с каплями (скругленный конец основного штриха, напоминающий каплю чернил, оставшихся от проведения штриха пером по бумаге). Без засечек набрано «напнешь» во второй строке и «лопнет» в четвертой строке. Если говорить об игре с размером шрифта (использование крупного или мелкого шрифта), то нередко можно увидеть шрифт другого размера в конце слова («местах», «лопнет», «несколькоИХ», «друГИХ», «лопнуТЬ», «напнеШь»), так что внимание читающего с ожидаемого сильного места (начало слова) переключается на конец слова. Тем не менее иногда игра с размером шрифтов наблюдается и в середине слова, ближе к началу: «долЖно», «наПНешь», «лоПнет», «другом», «нескОльких». Меняется графический облик слова: в первую очередь читатель обращает внимание на его центр.

Как можно заметить, разные логики оформления оспаривают друг друга: буквы, будто высеченные на камне, контрастируют с буквами, словно бы написанными от руки; выделение конца слова соседствует с акцентом на середине слов. Очевидно наличие нескольких выделений, каждое из которых перетягивает внимание читателя, но при этом ослабляется соседним выделением. Контрастные элементы непрестанно «перебивают» друг друга. Это — «Ш» в третьей строке, «пн» и «П» во второй, «КИХ» в четвертой. Читая стихотворение несколько раз, читатель фиксируется на «Ш», поскольку она помещена в центр, но не может не переключиться на выделения сверху («П» и соседствующее «пн») и снизу «КИХ».

Чтение постоянно «перебивается» за счет неожиданно появления разным образом оформленных графических акцентов, которые читателю — предположительно — нужно расшифровать. При этом, как только читатель сосредоточивается на расшифровке одного акцента и пытается встроить его в последовательность похожих графических акцентов, он не может не заметить, что в стихотворении

присутствует противоположная логика выделения, никак не объясняемая. Любое выделение, которое читатель выбирает в качестве отправной точки, соседствует с акцентом, перетягивающим на себя внимание и требующим иной интерпретации. Пытаясь построить интерпретацию на основе бросающегося в глаза графического знака, читатель видит, как текст интерпретации противится, предъявляет элементы, не соотносимые со знаком, избранным в качестве основы, — то есть «лопается», расплывается на отдельные фрагменты.

Интерфейс афиши предполагает стандартизацию текста и его дробление на смысловые макроединства: цинковое клише дает оттиски не только слов, а текстовых блоков, набранных одной гарнитурой одного размера. Какие-то блоки — первостепенные по смыслу, и потому более важные, набраны более вычурным акцидентным шрифтом большего размера с большей степенью жирности. Какие-то блоки — напротив, второстепенные: шрифты здесь лишены засечек, буквы тонкие и меньше по размеру. В прагматическом плане работу интерфейса афиши можно описать так: читатель афиши не столько читает текст, сколько распределяет блоки текста по степени их значимости и затем обращает внимание на них в порядке важности. Афиша же облегчает навигацию по тексту за счет расстановки графических акцентов.

Терентьев творчески преобразует интерфейс афиши, иначе используя ключевой инструмент — клише. Терентьевское клише как прагматическая единица призвано не ориентировать читателя в тексте, а, наоборот, дезориентировать, за счет произвольного выделения одних элементов и затемнения — других. Серия оттисков клише также не может быть упорядочена и иерархизирована: текст не распадается на доминантные и периферийные блоки, а, наоборот, постоянно переключает наше внимание между относительными доминантами, которые конфликтуют и соперничают друг с другом, стремясь оттеснить друг друга на периферию. Если попытаться вообразить стихоафишу как пространство приложения читательского внимания, то текст предстанет как мерцающее поле, в котором каждый условно «важный» фрагмент может в любой момент стать «не важным», а «не важный» — занять место «важного».

Взаимодействуя с клише, читатель не столько читает готовый текст, сколько упражняется в создании собственного текста с расставленными значимыми акцентами. Иначе говоря, работая с неправильным, «поломанным» клише,

читатель заново калибрует собственное внимание и переосмысляет смысловые проекции внимания по отношению к тексту. Созданный читателем возможный текст неизбежно переписывает и пересоздает материал, предоставленный автором в стихоафише. Можно даже сказать, что итог деятельности читателя — свободная творческая импровизация, в которой интенция реципиента выходит на первый план и оживляет (анимирует) графические единицы, наделяет их смыслом, возникшим во взаимодействии читателя и интерфейса.

Безличный, состоящий из императивов текст используется читателем уже как его собственное высказывание. Вероятно, один из возможных способов использования стихоафиши — ее массовое тиражирование, подобное расклеиванию на стенах и заборах (как то советовал делать со своими стихами другой футурист, Василий Каменский). Стихоафиша-«орудие», переосмысленная, переиначенная читателем, насыщенная его смыслами, может быть использована как картинка-мем или стикер в мессенджере. Стикер можно вставить в текстовый контекст коммуникации — и он из него извлекает ряд непредвиденных изначально значений. Так и стихотворное «орудие» потенциальный поэт может (в режиме творческого «плагиата») тиражировать в качестве готового, — но в то же время индивидуально-своего высказывания.

Лишая клише его функциональности, Терентьев привлекает наше внимание к клише как таковому, его способности словно бы окрикивать читателя, останавливать его взгляд — или, напротив, не мешать механическому скольжению глаз в пассивном получении. Иначе говоря, клише ostranяется как инструмент фокусировки внимания читателя — и в то же время поэтический прием⁴⁶. Смычку между этими двумя типами инструментальности можно обосновать, если метонимически распространить определение литературы Терри Иглтона на поэзию, говоря, что поэзия — «это характеристика приложения внимания (a quality of attention) <...> — то каким образом мы уже предрасположены к чему-то и настроены на что-то, когда берем в руки книгу»⁴⁷. Клише — в этом ключе, и технологическое приспособление,

46. См.: Арсеньев П. А. Жест и инструмент. К антропологии литературной техники // Транслит. 2018. № 55. С. 54–64.

47. Eagleton T. The Event of Literature. New Haven: Yale University Press, 2012. P. 56; см. также: Венедиктова Т. Д. Поэзия и формы внимания // Новое литературное обозрение. 2021. № 3. Т. 169. С. 364–369.

и часть поэтической техники. Технология производства здесь смыкается с поэтической техникой, и зона их контакта — манипуляция читательским вниманием. Специфика этой манипуляции обеспечена прагматической установкой, предпосланной тексту.

Библиография

- Арсеньев П. А. Жест и инструмент. К антропологии литературной техники // Транслит. 2018. № 55. С. 54–64.
- Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. М.: Алкonoст, 1994.
- Боулт Дж. Ничего не пишите! Ничего не читайте! Ничего не говорите! Ничего не печатайте! // Для голоса! Книга русского авангарда. 1910–1934 (Каталог выставки в Музее А. А. Ахматовой) / Сост. М. С. Карасик. СПб.: Издательство М. К., 2005. С. 24–44.
- Бурлюк Д. Д., Лившиц Б. К. Позорный столб российской критики // Первый журнал русских футуристов: № 1–2. М.: Тип. Мысль, 1914. С. 104–130.
- Венедиктова Т. Д. Поэзия и формы внимания // Новое литературное обозрение. 2021. № 3. Т. 169. С. 364–369.
- Ершов Г. Ю. Авангард и книга художника // Для голоса! Книга русского авангарда. 1910–1934 (Каталог выставки в Музее А. А. Ахматовой) / Сост. М. С. Карасик. СПб.: Издательство М. К., 2005. С. 62–66.
- Казакова С. А. Турне Василия Каменского по Кавказу: к вопросу о творческом поведении // Известия Уральского федерального университета. 2017. Т. 19. № 3 (166). С. 228–236.
- Карасик М. С. 17 типографских орудий Игоря Терентьева // Игорь Терентьев. Два типографических шедевра / Под ред. А. А. Россомехина. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014. С. 7–23.
- Карасик М. С. Типографская «питЕрка дЕйстф» // Интермедияльная поэтика авангарда. Белград: Филологический факультет Белградского университета, 2018. С. 11–38.
- Кричевский В. Г. Типографика футуристов на взгляд типографа // Терентьевский сборник. № 2. М.: Гилея, 1998. С. 43–74.
- Никольская Т. Л. Фантастический город. Русская культурная жизнь в Тбилиси (1917–1921). М.: Пятая страна, 2000.
- Орлицкий Ю. Б. Сплошное неприличие как принцип организации литературной формы // Игорь Терентьев. Два типографических шедевра / Под ред. А. А. Россомехина. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014. С. 65–75.
- Сироткин Н. С. Эстетика авангарда: футуризм, экспрессионизм, дадаизм // Вестник Челябинского государственного университета. 1999. Т. 2. № 2. С. 119–128.
- Скобелев В. П. М. М. Бахтин и Ю. Н. Тынянов (к теории пародии) // Ирония и пародия: межвуз. сб. науч. ст. / под ред. С. А. Голубкова, М. А. Перепелкина, В. П. Скобелева. Самара: Издательство Самарского университета. 2004. С. 18–33.
- Терентьев И. Г. 17 ерундовых орудий // Терентьев И. Г. Собрание сочинений / Сост., подг. текста М. Марцадур, Т. Никольской. Bologna: San Francisco, 1988. С. 179–213.
- Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 198–227.
- Тынянов Ю. Н. О пародии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 284–310.

- Цвигун Т. В., Черняков А. Н. Теория поэзии и поэзия теории (О «17 еРУндовых оРУдиях» Игоря Терентьева) // Игорь Терентьев. Два типографических шедевра / под ред. А. А. Россомехина. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014. С. 45–65.
- Швец А. В. Литературный скандал в творческой практике кубофутуристов и профили коммуникативного поведения реципиента // Слово.ру: Балтийский акцент. 2021. № 4. Т. 12. С. 37–51.
- Швец А. В. Импровизация как тип читательского отклика в поэтических практиках авангарда (на примере творчества группы 41^я) // Новый филологический вестник. 2020. № 4. С. 51–65.
- Шерн Л. Вечер заумной поэзии // Республика. Тифлис, 1918. № 156, 23 января. С. 4.
- Eagleton T. *The Event of Literature*. New Haven: Yale University Press, 2012.
- Elfenbein A. *Mental Representation* // *Further Reading* / M. Rubery, L. Price. (eds) Oxford: Oxford University Press, 2020. P. 246–257.
- Emerson L. *Interfaced* // *Further Reading* / M. Rubery, L. Price. (eds). Oxford: Oxford University Press, 2020. P. 350–363.
- Emerson L. *Reading Writing Interfaces. From the Digital to the Bookbound*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.
- Galloway A. R. *The Interface Effect*. L.: Polity, 2012.
- Gurianova N. *Aesthetics of Anarchy: Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde*. Berkeley, CA: University of California Press, 2012.
- Ong W. J. *Interfaces of the Word: Studies in the Evolution of Consciousness and Culture*. Ithaca: Cornell University Press, 1986.
- Warner M. *Publics and counterpublics* // *Public culture*. 2002. Vol. 14. № 1. P. 49–90.

“A Book-Thing”: A Poster-Book and Readerly Participation Project in Avant-Garde Creative Community

Anna Shvets. Lomonosov Moscow State University (MSU), Russia, shvetsanval@yandex.ru.

This paper examines the phenomenon of the “poster book” in the work of the second wave of futurists (1918–1920; the “41st” group, Tiflis). The author draws attention to the fact that the media-technological format of the poster is creatively adapted by futurist authors: the poetic “poster” differs from the real one in that it does not always place accents for the reader, the latter is often deliberately confusing, given several alternative reading routes. Such a revision of the poster format is due to the pragmatic attitude that is cultivated in the futurist community. Restoring the pragmatic attitude, Shvets shows that in the “41st” community, the emphasis was on the complicity of the recipient and his transformation into a collaborator. Such an understanding of the role of the reader leads to the transformation of the poster in poetic creativity.

Keywords: *avant-garde; futurism; interface; device.*

References

- Arsen'ev P. A. *Zhest i instrument* [Gesture and Tool]. K antropologii literaturnoi tekhniki [Towards an Anthropology of Literary Technique]. *Translit*, 2018, no. 55, pp. 54–64.
- Bakhtin M. M. *Problemy tvorchestva Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's Art], Moscow, Alkonost, 1994.
- Boult J. *Nichego ne pishite! Nichego ne chitaite! Nichego ne govornite! Nichego ne pechataite!* [Write Nothing! Read Nothing! Say Nothing! Publish Nothing!]. *Dlya golosa! Kniga russkogo avangarda. 1910–1934. Katalog vystavki* [For the Voice! The Book of the Russian Avant-Garde. 1910–1934. Exhibition Cat-

- alogue] (ed. M.S. Karasik), Saint Petersburg, Muzei Akhmatovoi v Fontanom dome, 2005, pp. 24–44.
- Burliuk D.D., Livshits B.K. Pozornyi stolb rossiiskoi kritiki [The Pillory of Russian Criticism]. *Pervyi zhurnal russkikh futuristov: no. 1–2* [The First Journal of Russian Futurists: no 1–2], Moscow, Typ. Mysl', 1914, pp. 104–130.
- Eagleton T. *The Event of Literature*, New Haven, Yale University Press, 2012.
- Elfenbein H.A. *Mental Representation. Further Reading* (eds M. Rubery, L. Price), Oxford, Oxford University Press, 2020, pp. 246–257.
- Emerson L. *Interfaced. Further Reading* (eds M. Rubery, L. Price), Oxford, Oxford University Press, 2020.
- Emerson L. *Reading Writing Interfaces. From the Digital to the Bookbound*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2014.
- Ershov G.Yu. Avangard i kniga khudozhnika [Avant-Garde and the Artist's Book]. *Dlya golosa! Kniga russkogo avangarda. 1910–1934. Katalog vystavki* [For the Voice! The Book of the Russian Avant-Garde. 1910–1934. Exhibition Catalogue] (ed. M.S. Karasik), Saint Petersburg, Muzei Akhmatovoi v Fontanom dome, 2005, pp. 62–66.
- Galloway A.R. *The Interface Effect*, London, Polity, 2012.
- Gurianova N. *Aesthetics of Anarchy: Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde*, Berkeley, CA, University of California Press, 2012.
- Karasik M.S. 17 tipografikh orudii Igorya Terent'eva [17 Typographic Tools of Igor Terentiev]. *Igor' Terent'ev. Dva tipograficheskikh shedevra* [Igor Terentiev. Two Typographic Masterpieces] (ed. A.A. Rossomakhin), Saint Petersburg, Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2014, pp. 7–23.
- Karasik M.S. Tipografskaya "pitErka dEystf" [Typographic "pitErka diystf"]. *Intermedial'naya poetika avangarda* [The Intermedial Poetics of the Avant-Garde], Belgrade, Filologicheskii fakultet Belgradskogo universiteta, 2018, pp. 11–38.
- Kazakova S.A. Turne Vasiliya Kamenskogo po Kavkazu: k voprosu o tvorcheskome povedenii [Vasily Kamensky's Tour through the Caucasus: On the Question of Creative Behavior]. *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta*, 2017, vol. 19, no 3 (166), pp. 228–236.
- Krichevskii V.G. Tipografika futuristov na vzglyad tipografa [Futurist Typography from the Printer's Perspective]. *Terent'evskii sbornik, no. 2* [Terentiev Collection, no. 2], Moscow, Gileya, 1998, pp. 43–74.
- Nikol'skaya T.L. *Fantasticheskii gorod. Russkaya kul'turnaya zhizn' v Tbilisi (1917–1921)* [The Fantastic City. Russian Cultural Life in Tbilisi (1917–1921)]. Moscow: Pyataya strana, 2000.
- Ong W.J. *Interfaces of the Word: Studies in the Evolution of Consciousness and Culture*. Ithaca: Cornell University Press, 1986.
- Orlitskii Yu.B. Sploshnoe neprilichie kak printsip organizatsii literaturnoi formy [Complete Indecency as a Principle of Literary Form Organization]. *Igor' Terent'ev. Dva tipograficheskikh shedevra* [Igor Terentiev. Two Typographic Masterpieces] (ed. A.A. Rossomakhin), Saint Petersburg, Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2014, pp. 65–75.
- Shern L. Vecher zaumnoi poezii [An Evening of Zaum Poetry]. *Respublika, Tiflis*, January 23, 1918, no. 156, p. 4.
- Shvets A.V. Improvisatsiya kak tip chitatel'skogo otklika v poeticheskikh praktikakh avangarda (na primere tvorchestva gruppy 41^o) [Improvisation as a Type of Reader Response in Avant-Garde Poetic Practices (On the Example of the Group 41^o's Work)]. *Novyi filologicheskii vestnik*, 2020, no 4, pp. 51–65.
- Shvets A.V. Literaturnyi skandal v tvorcheskoi praktike kubofuturistov i profili kommunikativnogo povedeniya retsipienta [Literary Scandal in the Creative Practice of Cubo-Futurists and Profiles of Recipient Communicative Behavior]. *Slovo.ru: Baltiiskii aktsent*, 2021, no. 4, vol. 12, pp. 37–51.

- Sirotkin N.S. Estetika avangarda: futurizm, ekspressionizm, dadaizm [The Aesthetics of the Avant-Garde: Futurism, Expressionism, Dadaism]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta*, 1999, vol. 2, no. 2, pp. 119–128.
- Skobelev V.P. M. M. Bakhtin i Yu.N. Tynyanov (k teorii parodii) [M. M. Bakhtin and Yu.N. Tynyanov (On the Theory of Parody)]. *Ironiya i parodiya: mezhvuz. sb. nauch. st.* [Irony and Parody: Interuniversity Collection of Scientific Papers] (eds S.A. Golubkov, M.A. Perepelkin, V.P. Skobelev, Samara, Izdatel'stvo Samarskogo universiteta, 2004, pp. 18–33.
- Terent'ev I.G. 17 erundovykh orudii [17 Ridiculous Tools]. *Sobranie sochinenii [Collected Works]* (eds M. Marzaduri, T. Nikol'skaya), Bologna, San Francesco, 1988, pp. 179–213.
- Tsvigun T.V., Chernyakov A.N. Teoriya poezii i poeziya teorii (O “17 eRUndovykh oRUDiyakh” Igorya Terent'eva) [Theory of Poetry and the Poetry of Theory (On Igor Terentiev's “17 Ridiculous Tools”)]. *Igor' Terent'ev. Dva tipograficheskikh shedevara* [Igor Terentiev. Two Typographic Masterpieces] (ed. A.A. Rossomakhin), Saint Petersburg, Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2014, pp. 45–65.
- Tynyanov Yu.N. Dostoevskii i Gogol' (k teorii parodii) [Dostoevsky and Gogol (On the Theory of Parody)]. *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. Literary History. Cinema], Moscow, Nauka, 1977, pp. 198–227.
- Tynyanov Yu.N. O parodii [On Parody]. *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. Literary History. Cinema], Moscow, Nauka, 1977, pp. 284–310.
- Venediktova T.D. Poeziya i formy vnimaniya [Poetry and Forms of Attention]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2021, no. 3, pp. 364–369.
- Warner M. Publics and Counterpublics. *Public Culture*, 2002, vol. 14, no. 1, pp. 49–90.