

ALEXANDER BOURAS

аспирант кафедры истории архитектуры и градостроительства, Московский архитектурный институт (Москва, Российская Федерация), искусствовед (Афины, Греция)
alexbouras@yahoo.com

О ВЛИЯНИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ НА ТЕОРИЮ И ПРАКТИКУ РУССКОГО АВАНГАРДА

Исследуется происхождение и значение термина *фактура* в изобразительном искусстве авангарда, анализируется использование термина в теоретических разработках В. Маркова, В. Кандинского, Д. Бурлюка и Н. Пунина. В начале 10-х годов XX века рождается новый взгляд на суть и сущность изобразительного искусства и в связи с этим возникает необходимость разработки новой терминологии в художественной теории и практике авангарда. Термин *фактура*, наряду с такими терминами, как *контрапункт*, *камертон*, *консонанс* и *диссонанс*, был заимствован художниками из области музыки, развит и приспособлен к потребностям собственных средств выражения. Следовательно, абстрактный характер музыки послужил в качестве источника вдохновения для художников-авангардистов, создавая тем самым творческие взаимосвязи между разными видами искусства.

Ключевые слова: фактура, музыка, авангард, контрапункт, консонанс, диссонанс, терминология

В России и во всем мире усиливается интерес к искусству русского авангарда, которому присуще стремление к синтезу: в литературные произведения включали живописные фрагменты как его неотъемлемую часть, а сама книга могла стать произведением изобразительного искусства и демонстрироваться наравне с живописными полотнами. Это стремление к синтезу искусства нашло яркое и, безусловно, закономерное воплощение в терминологии, которая сформировалась в среде русских авангардистов. К терминам, получившим широкое распространение в начале 10-х годов XX века в теоретических разработках «левого искусства», можно отнести термин *фактура*, отвечающий потребностям нового взгляда на суть и сущность искусства. Термин *фактура* этимологически происходит от латинского *factura* – обработка, строение, от *facere* – делать. В России первоначально он употреблялся в торговле, означая то же, что счет и накладная [7; 183]. На протяжении всего XX века понятие фактуры настолько близко отождествлялось с искусством авангарда, что во многом определило отношение государства к нему. Это наглядно демонстрируют словари и энциклопедии, вышедшие в годы советской власти. Так, в первом издании Большой советской энциклопедии (БСЭ) в томе 56 (1936) термин *фактура* в изобразительном искусстве рассматривается на основе исследования А. Рыбникова «Фактура классической картины»¹. В сноске на список литературы приводится также ссылка на работу «Принципы творчества в пластических искусствах. Фактура» В. Маркова². В последующих изданиях БСЭ в томе 44 (1956) статьи о фактуре заканчивались идеологическим клеймом в связи с той ролью, которую она играла в формалистическом искусстве: «В ряде направлений

формалистич[еского] искусства конца XIX – начала XX в. разработка Ф[актуры] превратилась в самоцель, стала областью произвольных экспериментов, не имеющих ничего общего с созданием художественного образа (напр., наклейка на холст кусков бумаги, опилок и т. д.)».

Несмотря на растущий объем текстов, посвященных роли понятия *фактура* в изобразительном искусстве русского авангарда, остается неосвещенным вопрос о происхождении термина. О. Ханцен-Лёве в статье «Фактура, Фактурность» указывает, что это слово попало в лексикон поэтов-футуристов и теоретиков-формалистов из теоретических изысканий и художественной практики современных им художников – кубофутуристов и супрематистов [9]. Однако неясно, возникло ли это понятие непосредственно в художественной среде или было заимствовано художниками из другой области искусства, развито и приспособлено к нуждам собственных средств выражения. Все же более обоснованным можно считать утверждение, что термин *фактура* пришел к художникам-авангардистам в начале 1910-х годов из области музыки.

О связи музыки и абстрактного искусства написано довольно много. Еще в 1910 году В. Кандинский в работе «О духовном в искусстве», подчеркивая связь музыки с изобразительным искусством, писал: «Цвет – это клавиш; глаз – молоточек; душа – многострунный рояль» [3; 44], он ввел понятие «слышания красок» [3; 43]. Обращаясь к современному искусству начала XX века, он заметил прогрессирующий процесс сближения различных видов искусств. Главной же характеристикой этого времени считал стремление творцов обратиться к абстракции, к внутренней природе своего искусства и через процесс самопознания и анализа выявить вну-

тренние элементы искусства. В. Кандинский утверждал, что музыка, имеющая наиболее абстрактную природу, занимает доминирующее положение в иерархии искусств: «...Музыка уже в течение нескольких столетий... является тем искусством, которое пользуется своими средствами не для изображения явлений природы, а для выражения душевной жизни музыканта.... Художник является творцом, который хочет и должен выразить свой внутренний мир. Он с завистью видит, как естественно и легко это достигается музыкой.... Понятно, что он обращается к ней и пытается найти те же средства в собственном искусстве. Отсюда ведут начало современные искания в области ритма и математической, абстрактной конструкции; отсюда же понятно и то, что теперь так ценится – повторение красочного тона и того, каким образом цвету придается элемент движения и т. д. Такое сопоставление средств различных видов искусства может быть успешным только в том случае, если оно будет не внешним, а принципиальным. Это значит, что одно искусство должно учиться у другого, оно должно учиться для того, чтобы затем применять свои собственные средства, т. е. применять их в соответствии с принципом, свойственным лишь ему одному» [3; 36–37].

Связь между музыкой и живописью стремились раскрыть в своих теоретических изысканиях основоположники орфизма Р. Делоне и лучизма М. Ларионов. «Картина является скользящей, дает ощущение вневременного и пространственного – в ней возникает ощущение того, что можно назвать четвертым измерением, так как ее длина, ширина и толщина слоя краски – единственные признаки окружающего нас мира – все же ощущения, возникающие в картине – уже другого порядка; – этим путем живопись делается равной музыке, оставаясь сама собой»³.

В процессе анализа и выявления элементов нового искусства в области живописи Д. Бурлюк в альманахе «Пощечина общественному вкусу» (1912) рассматривает фактуру и линию основополагающими элементами нового искусства⁴.

В самом начале XX века термин *фактура* вошел в обиход в музыковедческой среде России и впервые был употреблен по отношению к одной из областей искусства. Так, в «Музыкальном словаре» Г. Римана, вышедшем на русском языке в 1901 году, фактура по отношению к музыке рассматривается как «манера письма, стиль, главным образом со стороны технической отделки»⁵. Почти одновременно, в 1902 году, термин появляется в Энциклопедическом словаре Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. В статье композитора и музыкального критика Н. Соловьева *фактура* обозначается как «манера технической и художественной работы в музыкальном изложении у композиторов, напр. *Фактура*, или работа, контрапунктическая – в сочинении, отличающемся самостоятельностью и рельефностью каждого

голоса; *Фактура* гармоническая – в которой преобладает аккордовое звукосочетание»⁶. Таким образом, термин *фактура* по отношению к музыкальному искусству вводится в русскую языковую среду двумя изданиями, основанными на немецких аналогах. О немецком происхождении термина свидетельствуют и работы В. Маркова, который одним из первых ввел понятие *фактуры* для пластических искусств. В своих теоретических разработках он пытался выявить основные элементы и объективные принципы искусства разных времен и народов. Как справедливо отмечает В. С. Турчин, живопись Маркова очень близка по стилистике к немецкому экспрессионизму [6]. О влиянии на В. Маркова именно этого течения, а не французского кубизма или итальянского футуризма, свидетельствует его переписка с В. Кандинским, Г. Мюнтер и Ф. Марком, выставку которого он собирался устраивать в Петербурге. Об этом свидетельствует и его поездка в 1912 году в Берлин, Гамбург и Кельн для ознакомления с современным немецким искусством и налаживания контактов с немецкими деятелями искусств. Так, например, он ведет переговоры с Г. Вальденом, редактором журнала «Дер Штурм» и основателем одноименной галереи, о возможном обмене выставками и информацией. Как свидетельствует письмо Л. И. Жевержееву от 26 июля 1912 года, в Германии он приобретает экземпляр альманаха «Синий всадник», посвященный живописи и музыке [5].

В. Марков в своей брошюре о фактуре⁷ связывает термин со звуковым понятием *шум*. Понятие *фактура* рассматривается в контексте различных видов искусств от четко определенных понятий в архитектуре и скульптуре до всех тех искусств, «где производится красками, звуками или иными путями некоторый “шум”, воспринимаемый тем или другим способом нашим сознанием». Визуальный эффект, определяемый подобным расширенным образом, трактуется как визуальный шум или художественная фактура. В. Марков, выявляя органическую связь между материалом и фактурой, определяет материал как «мать фактуры». Фактура рассматривается в идеологическом дискурсе того времени между западниками и славянофилами и анализируется с помощью противоположных понятий. Так, новое, западное, цивилизованное, механическое, утилитарное, рациональное противопоставляются понятиям старое, восточное, примитивное, ручное, духовное и интуитивное. Шум (то есть фактура) происходит не столько от гармонической связи этих понятий (производя некую полифонию), а скорее, от их противоречий, столкновений, конфликтов и какофоний. В. Марков систематизирует фактуру на основе ее происхождения. Так, он описывает фактуру, созданную природой, и фактуру творения человека, под последней понимается фактура механическая, созданная машиной, изобретенной человеком. Автор как бы находится в подвешенном состоянии

между двумя мирами: уходящим, миром ручной фактуры, который он любил и системно изучал в этнографических музеях Европы, и стремительно надвигающимся миром механической фактуры. Хотя шум города и машины рассматриваются всего лишь как суррогат той фактуры, что создает человеческая рука, но все-таки В. Марков, проявляя высокую чуткость к современности, видит в механической фактуре перспективы и новые возможности для искусства: «...человеку подчас не сделать того, что делает машина; ведь есть такие материалы и энергии природы, которые не поддаются нам, из которых мы не можем создать те формы, которых требует наш ум». Для автора механическая фактура в процессе развития техники имеет возможность стать равноправной с рукотворной, но на данный момент рукотворная фактура все-таки остается для него другим «миром» и другим «говором». Миром, где господствуют футуристы, которые «чувствуют эту новую, ничего общего не имеющую с ручной фактурой, красоту».

Понятие *шум* было центральным топосом в прокламациях итальянских футуристов (см. [8]). Ф. Маринетти стремился к тому, чтобы эстетика футуризма приобрела универсальный характер и повлияла на все сферы искусства. В «Техническом манифесте футуристической литературы» (1912) и последующих приложениях к нему были проанализированы основные новации футуризма. Маринетти призывает футуристов представлять в своем искусстве все звуки и шумы современной жизни, в том числе и самые какофонические (неблагозвучные). Так, футуристы призываются к ономатопеи – звукоподражанию, созданию наборов шумов, чтобы достичь звуковых абстрактных выражений эмоций и мыслей. Для новой, освобожденной от старых пут эстетики не существует категорий образов благородных, грубых или низких. В марте 1913 года итальянский художник-футурист Л. Руссоло написал письмо композитору Ф. Б. Прателла в виде манифеста под названием «Искусство шумов» (*«L'arte dei rumori»*). Этот манифест стал одним из самых влиятельных текстов о музыкальной эстетике в XX веке. В манифесте Руссоло выдвинул идею нового вида музыки, которая должна была отобразить новый индустриальный мир, так очаровавший футуристов. Руссоло пишет, что современная жизнь намного больше, чем в прошлом, заполнена шумами, и поэтому шум должен стать одним из базовых элементов (совместно с тишиной и звуком) современной музыки. Как и В. Марков по отношению к фактурному шуму, он рассматривает шум на основе его происхождения и выделяет два вида шума: производимые природой и городской средой. Именно шумы машин и городской жизни должны были стать тонами и тембрами новой футуристической музыки.

Заметим, что еще ранее, в 1909 году, сходные с футуристами идеи были высказаны русским авангардистом, художником и композитором Н. И. Кульбином. В работе «Свободная музыка. Применение новой теории художественного творчества к музыке», которая в виде брошюры вышла на русском, немецком и французском языках, он утверждал, что свободная музыка должна основываться на таких же закономерностях, как и музыка природы: «...свет, гром, шум ветра, плеск воды, пение птиц... Свободная музыка совершается по тем же законам, как и музыка природы и все искусство природы» [5; 137]. Кульбин считает основными преимуществами новой музыки образование необычных сочетаний звуков, гармоний, аккордов, диссонансов с их разрешениями и мелодиями. Подобные тесные сочетания звуков в гамме художник называет «тесными диссонансами», наделенными особыми свойствами в отличие от обычных диссонансов. Вследствие этого выбор подобных сочетаний аккордов позволяет увеличить изобразительность музыки. «Посредством этих тесных связей создаются также музыкальные картины из особых красочных плоскостей, переплавляющихся в бегущую гармонию, подобную новой живописи» [5; 138]. Для увеличения изобразительности Кульбин предложил использовать новые нетрадиционные инструменты, такие как стеклянные бокалы или стаканы, наполненные водой. Как указывает К. Дудаков, «попытка “омузыкаливание среды” делает Кульбина пионером в области шумовой музыки» [2]. Но что подразумевается под понятием *шум*? Согласно датскому теоретику музыки Т. Сангильт, невозможно дать одно-единственное определение термину *шум* [11; 5]. Он предлагает три основных определения шума: акустический (опираясь исключительно на физику), коммуникативный (искажение или нарушение коммуникативного сигнала) и субъективный (то, что является шумом для одного человека, может быть чем-то значимым для другого; то, что считалось неприятным звуком вчера, может сегодня таковым не являться). Т. Сангильт, прослеживая значение слова *шум* в большинстве западных языков, приходит к выводу, что оно означает нечто агрессивное, мощное и тревожное, наполненное напряжением. Оно происходит от греческого слова *pausea* – тошнота (как в отношении к ревущему морю, так и к морской болезни, которую оно вызывает). В русском и других славянских языках слово *шум* образовано от звукоподражательного *шу*. В. Марков использует коммуникативное определение слова *шум*, но, как нам кажется, не в смысле искажения или нарушения коммуникативного сигнала, исходящего от произведения искусства, а в смысле осознанного или бессознательного восприятия зрителем этого сигнала.

Общепринятым в искусствоведческой литературе является мнение, что брошюра В. Маркова о фактуре носила программный характер для русского авангарда. Из многочисленных подтверждений этого тезиса нам кажется важным выделить влияние, которое она оказала на Н. Н. Пунина. Пунин являлся одним из организаторов системы художественного образования в постреволюционной России, был активным членом художественной коллегии отдела ИЗО Наркомпроса, редактором и главным автором газеты «Искусство коммуны», а также комиссаром Русского музея, Эрмитажа и Свободных государственных мастерских (бывшей Академии художеств). В «Первом цикле лекций, читанных на краткосрочных курсах для учителей рисования»⁸ летом 1919 года Н. Пунин анализирует основные элементы теории нового изобразительного искусства: материал, фактуру, форму, цвет, линию, пространство. Выделяя как самые значимые материал и фактуру, он полностью полагается на теорию о фактуре В. Маркова и таким образом вводит ее в основу системы художественного образования в революционной России. Пунин, как и Марков, определяет фактуру как шум, «т. е. то впечатление, тот комплекс впечатлений, который исходит от картины», и объясняет: «...если Вы внезапно встанете лицом к лицу с каким-нибудь художественным произведением, внезапно откроете глаза и тотчас же отвернетесь, то в вашем сознании всегда останется некоторое количество впечатлений, часто сумбурное, неотчетливое, но тем не менее достаточно характерное, которое позволит в будущем всегда это произведение узнать. Вот это... и есть шум от художественного произведения... его фактура». Подчеркивая связь фактуры с музыкой, он призывает художников уделить особое внимание в своих произведениях «клавиатуре фактуры», то есть разновидностям фактуры: «...для современного художника... и для большинства художников чрезвычайно важен и тот материал, которым пишется художественное произведение. Этот материал всегда дает возможность так или иначе положить мазки, тем или другим способом разнообразить и увеличивать клавиатуру фактуры».

Если термин *шум*, используемый Марковым по отношению к фактуре, имеет прямое отношение к футуристической музыке и только косвенное к классической, то термин *камертон* пришел непосредственно из классической музы-

кальной теории и практики. Смысл немецкого слова *камертон* в музыковедении раскрывается как: 1) установленная нормальная высота тона и 2) прибор, источник звука, служащий эталоном его высоты при настройке музыкальных инструментов и в пении. Обращение В. Маркова к этому термину можно объяснить отсутствием эквивалента в обиходе словаря художников. Для него фактурный камертон – это некий тон или индивидуальный почерк, рождающийся в процессе объединения материальной и нематериальной фактуры: «...Когда обе фактуры друг другу помогают в создании известного оттенка шума, тем или другим образом выделяющегося среди многих других "шумов", – мы получаем "шум" или фактуру с известным камертоном». Фактурный камертон произведения искусства зависит от двух факторов: во-первых, от творца, его индивидуального характера, культурной и национальной среды и, во-вторых, от используемого материала, характера его обработки, разнообразия, величины.

Фактура и *камертон* были не единственными терминами, заимствованными Марковым из области музыки. Из примечаний к обоим выпускским журналам «Союза молодежи» следует, что Марков собирался продолжить изучать и публиковать основные принципы современного искусства. После публикаций о принципе случайного, о свободном творчестве и о фактуре (брошюра, заметим, вышла после его смерти) планировалась публикация о консонансе, наряду с принципами тяжести, плоскости и динамизма⁹. Так как ранняя смерть прервала творческие планы Маркова, можно лишь предположить возможное влияние на него статьи Б. Шлецера «Консонанс и диссонанс» в журнале «Аполлон»¹⁰. Новые изобразительные средства, новая техника вызвали в среде художников необходимость развития новой соответствующей терминологии.

Так, основополагающие, имеющие мировоззренческий характер принципы русского авангарда, связанные с новым пониманием роли искусства в освоении нового, стремительно меняющегося на глазах художника-авангардиста мира, вызвали потребность в новой, синтетической по своей сути, общей для различных видов искусств терминологии, основной характеристической которой является способность приспособливаться к потребностям каждого вида искусства в отдельности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Рыбников А. А. Фактура классической картины. М.: Изд-во ГТГ, 1927. 24 с.

² Марков В. Принципы творчества в пластических искусствах. Фактура. СПб.: Союз молодежи, 1914. 135 с.

³ Ослиный хвост и Мишень. М.: Изд. Ц. А. Мюнстер, 1913. 151 с. О связи музыки и авангардного изобразительного искусства свидетельствует и термин *контрапункт*, введенный в художественную теорию Кандинским, который подразумевал под ним утвердившуюся теорию.

⁴ Бурлюк Д. Кубизм // Пощечина общественному вкусу. Д. Бурлюк, Н. Бурлюк, А. Крученых, В. Кандинский, Б. Лившиц, В. Маяковский, В. Хлебников. М.: Изд. Г. Л. Кузьмина, 1913. 112 с.

- ⁵ Риман Г. Музыкальный словарь. М.; Лейпциг, 1901. Перевод Б. Юргенсона с 5-го немецкого издания (Лейпциг, 1900). Русские лексикографы и музыкovedы (П. Веймарн, А. В. Преображенский, Н. Ф. Финдейзен, Ю. Энгель, Б. П. Юргенсон и др.) расширили словарь Римана статьями об отечественных музыкантах и музыкальных терминах (например, Лад, Мелодекламация, Осмогласие, Стихира), которых не было в немецком оригинале. В пятом немецком издании термин *faktura* объясняется как нотная запись (*Schreibweise*) и стиль (*Stil*). С седьмого издания (1909 г.) по одиннадцатое (1929 г.) термин *faktura* в словаре не используется.
- ⁶ Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. 35 (69). СПб., 1902. Вначале словарь задумывался как перевод с немецкого Conversations-Lexicon. Однако в процессе работы над первыми томами Энциклопедического словаря было решено создать полностью другой словарь.
- ⁷ В. Марков закончил первую часть книги «Принципы творчества в пластических искусствах. Фактура» в ноябре – декабре 1912 года (см.: [1]). Д. Хорвард считает, что книжка вышла в конце 1913 года, а не в 1914 году, как написано на обложке [10; 210–212].
- ⁸ Пунин Н. Н. Первый цикл лекций, читанных на краткосрочных курсах для учителей рисования. Пг.: Современное искусство, 1920. 84 с.
- ⁹ Общество художников «Союз молодежи». СПб., 1912. № 1. Апрель. С. 14; № 2. Июнь. С. 18.
- ¹⁰ Шлепер Б. Консонанс и диссонанс // Аполлон. 1911. № 1. С. 54–61.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Вольдемар Матвей и «Союз молодежи». М.: Наука, 2005. 456 с.
2. Дудаков К. Освобождение музыки в России и Италии: шум или «диссонанс»? [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.theremin.ru/archive/dudakov.html>
3. Кандинский В. О духовном в искусстве. М.: Архимед, 1992. 108 с.
4. Подземская Н. «Живописный контрапункт» В. В. Кандинского, или Об абстрактном в искусстве // Коваленко Г. Беспредметность и абстракция. М.: Наука, 2011. С. 113–156.
5. Синий всадник. М.: Изобразительное искусство, 1996. 192 с.
6. Турчин В. С. Л. И. Жевержеев и художники «Союза молодежи» // Вольдемар Матвей и «Союз молодежи». М.: Hayka, 2005. С. 235–236.
7. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. М.: Прогресс, 1987.
8. Футуризм – радикальная революция. Италия – Россия: Каталог выставки к 100-летию художественного движения (ГМИИ им. А. С. Пушкина, 17 июня – 28 августа). М.: Красная площадь, 2008. 303 с.
9. Hansen-Löve A. «Фактура, Фактурность» // Russian Literature. Vol. 17. № 1. Amsterdam and Oxford, 1985. P. 29–37.
10. Howard J. The Union of Youth: An artists' society of the Russian Avant-garde. N. Y.: Manchester University Press, 1992. 240 p.
11. Sangild T. The Aesthetics of Noise. Copenhagen: Datanom, 2002. 32 p.

Bouras A., Moscow Institute of Architekture (Moscow, Russian Federation), (Athens, Greece)

ON MUSICAL TERMINOLOGY INFLUENCE ON THEORY AND PRACTICE OF RUSSIAN AVANT-GARDE

The paper explores the origin and history of the term *faktura* and analyses its use and its narratives in David Burliuk, Wassily Kandinsky, Nikolai Punin and Vladimir Markov's writings. In the early 1910s, a new perspective on the nature and essence of visual arts emerged, which subsequently led to the development of a new terminology in the avant-garde art theory and practice. This paper argues that the term *faktura*, along with terms such as *counterpoint*, *tuning fork*, as well as *consonance* and *dissonance*, originated in the field of music. It later was incorporated into the avant-garde artists' vocabulary, developed, and further adopted to the needs and context of the new art as a unique tool of expression. As a result, the abstract character of music served as a source of inspiration for the avant-garde artists, thus creating linkages and interconnections between art fields.

Key words: faktura, avant-garde, music, counterpoint, consonance, dissonance, terminology

REFERENCES

1. *Vol'demar Matvey i "Soyuz molodezhi"* [Woldemar Matvej and the “Union of Youth”]. Moscow, Nauka Publ., 2005. 456 p.
2. Дудаков К. *Osvobozhdenie muzyki v Rossii i Italii: shum ili "dissonans"?* [Liberation of Music in Russia and Italy: Noise or “Dissonance”?]. Available at: <http://www.theremin.ru/archive/dudakov.html>
3. Кандинский В. *O duchovnom v iskusstvye* [On spiritual in art]. Moscow, Arkhimed Publ., 1992. 108 p.
4. Подземская Н. «The painterly counterpoint» of W. Kandinsky, or about the abstract in art. [“Zhivopisnyy kontrapunkt” V. V. Kandinskogo, ili Ob abstraktnom v iskusstvye]. Kovalenko G. *Bespredmetnost'i abstraktsiya* [The non-objective and abstraction]. Moscow, Nauka Publ., 2011. P. 113–156.
5. *Siniy vsadnik* [Der blaue Reiter]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1996. 192 p.
6. Турчин В. С. Л. И. Жевержеев и художники «Союза молодежи» [L. I. Zheverzheev i khudozhniki “Soyuza molodezhi”]. *Vol'demar Matvey i "Soyuz molodezhi"* [Woldemar Matvej and the “Union of Youth”]. Moscow, Nauka Publ., 2005. P. 235–236.
7. Фасмер М. *Etymologicheskiy slovar' russkogo yazyka* [Etymological dictionary of the Russian language]. Moscow, Progress Publ., 1987.
8. *Futurizm – radikal'naya revolyutsiya. Italiya – Rossiya. Katalog vystavki. GMII imeni Pushkina* [Futurism, a radical revolution. Italy – Russia. Exhibition catalogue. The Pushkin State Museum of Fine Arts]. Moscow, Krasnaya ploshchad' Publ., 2008. 303 p.
9. Hansen-Löve A. Фактура, Фактурность [Faktura, Fakturnost'] (in Russian) *Russian Literature*. Vol. 17. № 1. Amsterdam and Oxford, 1985. P. 29–37.
10. Howard J. The Union of Youth: An artists' society of the Russian avant-garde. N. Y.: Manchester University Press, 1992. 240 p.
11. Sangild T. The Aesthetics of Noise. Copenhagen: Datanom, 2002. 32 p.

Поступила в редакцию 21.04.2014