

## Коваленко А. К ПРОБЛЕМЕ ПОНИМАНИЯ УКРАИНСКОЙ АБЕТКИ

Абетка, как особый логографический знак, обладающая своими изобразительными и композиционными законами построения, на сегодняшний день, как и сто лет назад, практически остается неизученным явлением в украинской национальной культуре. Таким образом, *актуальность темы* вытекает из новизны осмысления абетки как терминологического определения и введения ее в научный обиход.

*Цель данной статьи* – конкретизировать определение абетки как терминологического понятия, дать стилистическое представление о сложении и конструкции логографического знака.

*Задачи исследования* вытекают из сложности понимания структуры абетки как некоего логографического знака, обладающего своими законами: композиционного построения, символ-знака буквицы, обладающей своими свойствами художественной и эстетической оценки, анализа абетки как словесного качественного определения изображаемого предмета и т.д.

Абетка – одно из самых загадочных явлений в украинском изобразительном искусстве. Даже определить время ее возникновения не представляется возможным хотя бы по той простой причине, что понятие «Абетка» достаточно новое в исторической и искусствоведческой практике. Среди филологов и историков искусства до сих пор нет четкого определения понятия «Абетка»: одни считают ее алфавитом, другие видят в ней надуманное представление «того, чего нет». На самом деле проблема здесь существует только до тех пор, пока ученый не поставит перед собой задачу исследования этого явления и окончательно не определит сущность, место и роль ее в украинской национальной культуре.

Автор этих строк не претендует на окончательное выведение формулы абетки. В то же время он склонен обозначить ее не как символ или буквенный знак, не как украинский алфавит, но как определенную изобразительную монограмму, построенную по строгим канонам логографического письма, которая к филологии имеет чисто условное отношение.

Мы знаем, что всякая система письма имеет достаточно стабильный состав письменных знаков. В свою очередь, письменные знаки образуют алфавит. Любой здравомыслящий человек и тем более специалист в области филологии знает, что алфавитом надлежит называть совокупность знаков той или иной системы письма, имеющих определенное значение и форму, располагаемых в определенной последовательности.

Но каждый письменный знак имеет графическую форму начертания. И если кто-то скажет, что это и есть абетка, то он глубоко заблуждается. Абетка – это такой же род художественного творчества как все остальные виды и жанры изобразительного искусства. Она обладает самостоятельными свойствами художественной и эстетической оценки. Кроме того, абетка может вполне претендовать на роль нового вида и жанра в украинском изобразительном искусстве. А раз так, то она должна обладать своими методологическими и стилиобразующими способами исполнения.

Мы еще коснемся некоторых аспектов в изобразительном решении того или иного логографического знака. Однако для более широкого понимания и анализа абетки, попробуем структурировать и осмыслить само представление о логографическом знаке. Для этой цели за основу анализа возьмем мысль, высказанную украинским ученым-филологом А. Потемной. Он писал: «Слово не может изобразить все свойства и качества обозначаемого им предмета; оно может назвать только один из его признаков» [7, с.5].

Задача абетки шире: она должна дать логографическое и изобразительное представление о предмете, а в некоторых случаях – стать самим предметом.

Дав предварительную и достаточно короткую характеристику абетки, следует сказать, что история украинской (и не только) культуры знает замечательные примеры создания логографических знаков, начиная с древнейших письменных документов до современных дней. Но, к сожалению, до сих пор существует проблема в психологии понимания сущности абетки.

Чтобы не углубляться в абстрактный спор о смысле пиктографической письменности, остановимся на более узкой проблеме: о возникновении, роли и значении абетки в эпоху Серебряного века, так как именно она дала миру не только значительные образцы абетки, но и разработала теоретическое обоснование ее начертания.

Андрей Белый в начале XX века в своей теоретической работе о «Магии слова» сказал так: «Весь процесс творческой символизации уже заключен в средствах изобразительности, присущих самому языку; в языке, как в деятельности, органическим началом являются средства изобразительности» [1, с.137].

Слово же, – по мысли Андрея Белого, – «рождало образный символ – метафору; метафора представлялась действительно существующей; слово рождало миф; миф рождал религию; религия – философию; философия – термин» [1, с.137].

Цепь его логической мысли идет еще дальше: взяв за основу «Записки по теории словесности» А. Потемной, о котором здесь уже говорилось, Белый утверждает, что каждый звук несет в себе изобразительный символ. А создание словесной метафоры (символа) есть цель творческого процесса; но как только достигается эта цель и символ создан, мы стоим на границе между поэтическим творчеством и творчеством мифическим.

Всякий, кто задумывался над природой слова, замечал такую странность: в эпоху Серебряного века логографический знак или слово становится изобразительным. Оно наполняется более сложным содержанием, чем звук, приобретает дополнительное изобразительное измерение. Возьмем, к примеру, поэму Велимира Хлебникова «Азы из узы», где «аз» – по Хлебникову – освобожденное «Я», личность свободная из уз духовного и физического рабства. В конечном итоге интегральное «Я» происходит от слияния личного

«я» и вне личного «я», то есть – всего человечества. Вслушайтесь в его изобразительные слова:

Я, волосатый реками...  
Смотрите! Дунай течет у меня по плечам  
И – вихрь своевольный – порогами синее Днепр.  
Это Волга упала мне на руки,  
И гребень в руке – забором гор  
Чешет волосы.

Отсюда: «Слово есть выражение мира, и поэтому оно не просто рассказывает о мире, но самой своей структурой изображает мир, оно изоморфно миру» [4, с.143].

Собственно говоря, слово и есть сам мир.

Нужно сказать, что сближение изображения и слова тогда было свойственно многим современникам века (вспомним тут рисованные дневники А.Ремизова, стихокартины В. Каменского, графические плакаты В. Маяковского, живописные алогизмы К. Малевича).

Впервые проблему «изобразительности слова» пытались решить наши отечественные футуристы, которые в марте 1914 года выпустили в свет «Первый журнал русских футуристов», где манифестом прозвучали типографические опыты Давида Бурлюка и Василия Каменского: «Слово как таковое» или «Буква как таковая».

«Разрубленные слова, полуслова, отдельные буквы входили в их стихотворную речь, которую они стремились всячески раскрепостить и вывести за пределы книжности»... скакала крашенная буква», «зрочки малеванных афиш», вывески «выплывали то «О», то «S» [5, с.3].

Футуристические буквы и буквицы фигурируют уже не как знаки алфавита, а как изопоэтические картины, неологизмы, имеющие самостоятельное звучание и изобразительную форму. В 1916 году Казимир Малевич в письме к художнику М.Матюшину писал: «Мы вырываем букву из строки, из одного направления, и даем ей возможность свободного движения»...

Вот так, в начале XX столетия, рождалась новая изобразительная (логографическая) эстетика: начертание отдельных букв образовывало единое целое; картинный образ рождался из тех же элементов, что и начертание буквы и слова. В ее основе те же штрихи, росчерки и прочие логографические элементы. Поэтому зачастую такая графика (если речь вести о книжной графике) была беспредметна, но, одновременно, – фигуративна и изобразительна. Беспорядочно разбросанные, на первый взгляд, буквенные символы создавали своего рода поэтический супрематизм, построенный по логике «упорядоченной мистерии словотворчества».

«Наборные строки, жирные линейки, отдельные буквы и другие типографические знаки превратились в строительный материал для четких графических конструкций, по-новому организующих плоскость книжного разворота» [2, с.18–19].

Модернистическая манера исполнения, со своеобразным коллажем конфигуративного набора отдельных буквенных символов, создавали свою топографию и индивидуальный логографический стиль исполнения. Это, скажем, ярко обнаруживается в творчестве Василия Масютина в его книжных иллюстрациях «Петербургская повесть или Святой камень» Б.Пильняка (Берлин-Москва, 1922); Михаила Жука в обложке к журналу «Музагет» и иллюстрациям к сказке «Ивасик-Телесик» (1932); афише футуристического вечера в Казани с участием В. Каменского, Д. Бурлюка и В. Маяковского (1914); Эль Лисицкого в обложке каталога «Первой выставки русского искусства» (Берлин, 1922) и книге стихов В. Маяковского «Для голося» (1922) и других.

Конечно, в авангардной картине вряд ли следует строго определять буквенные символы как конкретную изобразительную формулу абетки. В то же время хаотичная (только на первый взгляд) система расположения буквенных знаков дает нам возможность фрагментарного обзора и детального анализа каждого из «предметов» логографического письма, где каждый знак – это «вещь в себе». Знак-символ такой картины имеет сложную и строго упорядоченную конфигурацию начертания, который мы вправе классифицировать как геометрическую формулу абетки.

Однако такой способ отображения абетки в первых десятилетиях XX века представлял только вариантную фазу ее трансформации.

Следующим шагом в развитии абетки стало сочетание ее с кубофутуристической картиной, – точнее – восприятие буквенных знаков как одних из главных элементов композиционного построения живописной картины (С. Адливанкин «Натюрморт», 1920; М. Меньков «Газета», 1918; В. Кандинский «Пронизывающая линия» («Разум»); К.Редько «Анализ треугольника», 1922 и др.). В таких, живописно-созидающих произведениях, легко различаются основные принципы построения и логика присутствия геометрического или зооморфного хаотично-буквенного начертания символов. Этот абстрактный и в то же время – полный каких-то неясных ассоциаций мир завораживает зрителя своей внутренней мифологической душой. Священнодействие над произведением, в котором чуть ли не главную роль играет буквица как таковая или буквенные изобразительные символы создающие содержание слово-картины, напоминает отшельническое служение искусству, где самому художнику отводится роль «посвященного», через которого передается «мировая человеческая душа».

Древняя магия слова: оно как эхо, звучащее в горах: Слово. Звук. Зву...к, Зв..., З...

И кто знает, не оттуда ли берет свое начало абетка.

Один из исследователей проблемы «Слова» в русской грамматике первой половины XX века Ф.Филин в предисловии к книге Александра Потемби «Из записок по русской грамматике» написал: «В начальные эпохи развития языка мышление было конкретно-образным: свойства, признаки, действия предметов не

мыслились отвлеченно, не абстрагировались от предмета, которому они принадлежали» [7, с.7].

И хотя это определение у специалистов вызывает массу спорных моментов, но задача данного исследования – показать предполагаемые теоретические предпосылки возникновения буквенного знака, не углубляясь в его фонетическое доказательство.

Соотнося все это с XX столетием, мы подобными рассуждениями как бы подтверждаем присутствие в самом начале века двух типов логографического написания буквы. И хотя они не имеют четко выраженного характера абетки, тем не менее, моделируют принципы отбора и логику мышления ее изобразительного начертания.

Однако здесь нам важно подчеркнуть и другое, что именно в эпоху Серебряного века (и в последующие годы пост советского времени) происходит сложение третьего и самого главного принципа изобразительного начертания абетки, ставшей канонической формулой и нашедшей четкое оформление в творчестве Георгия Нарбута, Сергея Чехонина, Александра Бенуа, Владимира Фаворского, Ивана Билибина и других.

Логографический знак, пройдя через художественно-экспериментальную конструктивистскую лабораторию, в творчестве этих художников пытается уничтожить классическую сущность буквы как таковой и стать изобразительной иллюзией, сходной с древнерусской виньеткой-буквицей. Отсюда – вхождение в буквенный знак цветового принципа, где цвет звучит как пятно образно-композиционного центра, смешивается с конкретно-чувственным ощущением времени. И такая буква (абетка), по мысли В.Фаворского: «живет на листе как существо, жестикулирует, движется» [8, с.137].

Фаворский подчеркивает, что буква или шрифт при иллюстрировании книги часто играет более важное место, чем сам графический рисунок, который обязан подчиниться логике жизни этой буквы.

Эти тенденции особенно ярко обнаруживаются в творчестве Георгия Нарбута. Известный искусствовед и художественный критик П. Билецкий по этому поводу писал так: «Для типажа царя з «Горшени» художник находить характерный профиль, поступово трансформируя литеру «R» в людские обличья. Литера для нього – живі істоти» [6, с.8–9].

Очень важное и существенное замечание: литер-знак (абетка) – это живой изобразительный символ, который существует и развивается по своим логографическим законам. Он рождается из потребности и характера описываемого времени, помогает раскрытию внутреннего состояния предмета, а в некоторых случаях – сам становится предметом. Возьмем, к примеру, символ-знак «Б», исполненный Георгием Нарбутом в 1917 году: квадратное пространство графического листа заполнено изобразительными элементами живой и мертвой природы, названия которых начинается с буквы «Б» – бык, береза, башня, бочка, барокко. Объединить эти как бы случайно отобранные предметы и понятия – это одна из задач поставленных художником перед собой. Но объединить мало. Надо из этих элементов составить изобразительную композицию, – иначе говоря – создать картину, заставить все эти случайно подобранные вещи жить единой сюжетной жизнью. И Нарбут блестяще справляется с поставленной задачей: древняя, разрушенная веками башня, исполненная в стиле барокко – это все, что осталось от бывшего величия княжеской усадьбы; береза, каким-то чудом выросшая на каменистой голой почве и сбрасывающая листву; старая бочка, приспособленная под улий и кем-то оставленная из-за ненадобности; бык, в поисках скудной растительности набредший на остатки княжеской башни. Психологический портрет пейзажа дополняет состояние природы: унылой осени – талантливо и мастерски переданной художником.

Вторая часть картины состоит из собственно абетки. Внизу сюжетной композиции мы находим два буквенных символа: «Б», выполненного в виде растительных элементов и «Б», как классическое начертание шрифта.

Строгую конструктивному начертанию буквы «Б», исполненному по всем правилам академического письма противостоит барочное и пышное исполнение того же буквенного знака из растительности и диких плодов природы. Но, вот, что интересно – классическое академическое начертание буквы «Б» в композиции выглядит как голый черный остов, созвучный мрачному состоянию природы. То же самое происходит с барочным элементом: его растительные, но еще пышные стебли, извивающиеся в виде буквенного знака, словно пожухли от долгих дней унылой осени. Со стеблей слетают последние листочки, обнажая буквенный знак, а плоды, свисающие со стеблей, символизируют пору года: время созревания плодов земных и небесных.

Две части картины, разделенные с помощью условной черной рамки, вместе создают единую композицию, передающую психологическое состояние природы. Абетка здесь не только обозначает название картинного изображения, но дополняет и обогащает психологический портрет, осмысливает его с временных и философско-эстетических позиций.

Не менее оригинально исполнен иной вариант того же буквенного знака, но уже с изображением таких предметных обозначений, как бес, бубен, барокко.

На фоне барочного архитектурного сооружения изображена высокая стилизованная фигура беса, играющего на бубне. Вокруг него молодые чертята, танцующие какой-то первобытно-ритуальный танец.

Литеры «Б» здесь приближены к разным уровням сознания: «Б», как буквенный знак-виньетка, взятая из старославянского языка и «Б» – как знак, символизирующий воинскую геральдику Украины XVII века.

Мифологический образ одного из них соотносится с древней историей и первыми шагами становления Киевской Руси. Второй – показан на фоне символов украинской державности: стяга и булавы. И первый и второй буквенные знаки играют более самостоятельную психологическую роль, чем в первом варианте. Однако взятые в отдельности они легко соотносятся со стилизованными особенностями той или иной эпохи, живут по своим внутренним философским и эстетическим законам; претендуют на роль отдельно взятого художественного произведения искусства, обладающего всеми особенностями и эстетическими категориями, присущими картине.

Попытками сближения сюжетного изображения с начертанием буквицы в те годы было отмечено творчество многих русских и украинских художников. Особенно активным мастером в России был Иван Билибин, у которого долгое время обучался Георгий Нарбут<sup>1</sup>.

Однако в отличие от украинского художника, Билибин не смотря на все старания, так и не сумел вложить в абетку того внутреннего психологического состояния, как это сделал его ученик Георгий Нарбут.

Абетка Ивана Билибина больше схожа на азбуку в картинках. С.В. Голынец, – автор монографии о творчестве Ивана Билибина, об этом писал так: «Наряду со многими графиками конца XIX – начала XX века Билибин разработал свой декоративный шрифт. Он хорошо знал и мастерски применял шрифты разных эпох. Но особенно интересовали его древнерусский устав и полуустав. Из рукописных и старопечатных книг художник заимствовал общий характер записей и отдельные типичные детали в рисунке букв, которые он по-своему обыграл и заострил» [3, с. 66].

Надо сказать, что буквенные символы, созданные И. Билибиным в 1906 году, несколько отличаются от графических инициалов, исполненных им в 1935–1937 годах. И если первые несут в себе явную старательность и стильность исполнения, свойственную для молодого искусства начала XX века, то буквицы 30-х годов трактуются уже сухо, с долей профессиональной деланности. Хотя и первые, и вторые – исполнены таким образом, что буквенные инициалы, начертанные на фоне сюжетной композиции, никак не соотносятся друг с другом. Они являются лишь поводом для умелого манипулирования сюжетом картины.

В том же духе трактуются буквенные символы, исполненные в 1905 году Александром Бенуа. Его «Азбука в картинках» состоит из двух разных изобразительных субстанций. Однако в отличие от Билибина, буквенные символы у Бенуа только повод для создания живописно-изобразительной картины. Взяв за основу два-три предметных понятия, названия которых начинаются с одного буквенного знака, художник, как театральный актер или режиссер, умело вписывает эти символические фигуры, создавая видимый картинный образ. Сам же буквенный знак художником выносится за пределы изображения. Он лишь констатирует видимый образ, но никак не характеризует его.

Проводя такую параллель развития абетки, мы обнаруживаем как разные методологические принципы ее отражения, так и стилевые способы начертания. Однако было бы неверным думать, что указанные вариации являются строгой канонической формой. Абетка достаточно легко поддается стилиевой интерпретации того или иного художественного направления в искусстве и следует за мыслью и идейным содержанием художника. В качестве примера сошлемся на художника Н. Чернышова, который в первом номере журнала «Млечный путь» за 1915 год опубликовал свою «Мифологическую азбуку». Будучи ярким рисовальщиком он изобразил воинствующую амазонку на вздыбленном коне, обозначив ее литером «А». Однако символ-знак для него только повод к тому, чтобы показать свое мастерство и умение вписать в квадратное пространство красивый вензель в виде изящной амазонки.

Рассматривая многочисленные примеры журнальной графики начала XX века, искусства афиши или книжных концовок, мы обнаруживаем большое разнообразие стилиевой наполненности: от классического направления до стиля модерн или конструктивизма в искусстве. Особенно интересны (по начертанию) буквенные знаки, исполненные мастерами искусств в стиле модерн, где абетка «растворяется» в сплошном узорочье стилизованного рисунка и сама становится орнаментом, элементом украшения. Именно такой вариант, к примеру, мы наблюдаем в творчестве Марии Якунчиковой, художника яркого творческого дарования и чье искусство еще не нашло должного понимания ее места и роли в истории развития модерна в России. Создавая обложку к 13-му номеру журнала «Мир искусства» за 1898 год, она с удивительным мастерством вплетает буквенные знаки, превращая их в орнамент. Впоследствии этот изобразительный прием (плетения орнамента из буквенных символов) мы обнаружим в творчестве Ивана Билибина, Георгия Нарбута, Мстислава Добужинского, Ивана Бурячка и многих других. Конечно, такой буквенный знак нельзя интерпретировать как одну из вариаций абетки. Но, в то же время, стиль модерн создал свою форму начертания буквы (даже если она входит в состав изобразительного слова), тем самым превратив символ в изысканную монограмму, в «вещь в себе». А это уже форма (или одна из форм) начертания абетки.

В иных случаях буквенный знак интерпретируется художником в стилизованную изобразительную пиктограмму в виде зооморфной фигуры зверя, растения или человека. Иначе говоря – буквенный знак (абетка) приобретает символическое начертание предмета, то есть – сам становится предметом. Изысканность исполнения такой буквицы становится самоцелью и определяется эстетическими категориями красоты.

Совершенно иные изобразительные формы украинская абетка приобретает с 1917 года. Пролетарская культура на службу утверждения большевистской власти поставила не только монументальные формы изобразительной пропаганды, но даже такое явление, как абетка. Украинские художники книжной графики или плаката внесли свою лепту утверждения пролетарской агитационной культуры. В 1921 году из печати вышла целая серия плакатов-листовок под громким названием «Азбука революции», посвященная очередной годовщине большевистского переворота. Ее автор украинский художник Адольф Страхов в ярко-выраженном «пролетарском» духе создает буквенные символы, сопровождая их антибуржуазными стихами:

Щеми́т тоска буржу́ям се́рдце,  
В Мос́кве во́ждей рабо́чих слет.

<sup>1</sup> Билибин очень ценил Георгия Нарбута и говорил, что с удовольствием разделит бы с ним второе место среди мастеров графического искусства, отдавая первое место графику Сергею Чехонину.

Глядят вершители коммерций –  
Рабочий боя с ними ждет.

Взяв за основу литер «Щ» художник «пролетарским» цветом на фоне красной звезды изображает мощную фигуру рабочего с винтовкой в руке. Слева и справа от него – мелкие шаржированные фигурки «буржуа» с мешками, набитых золотом. Казалось бы смысл «пролетарской агитки» достаточно прост и понятен. Но возникает вопрос: какое отношение имеет буквенный знак к изображению, если на «Щ» здесь нет ни одного символа?

Но трудно искать видимый смысл там, где его не должно быть. Агитационный плакат в те времена рассматривался как мощное сатирическое оружие против «буржуа» и призван был красоваться на самом видном месте в сельских советах и избах-читальнях. Он пользовался большой популярностью среди безграмотных и забытых рабочих и крестьян. И для того чтобы донести «агитку» до самых низших слоев, к их исполнению приглашались лучшие художественные силы страны: Д. Моор, В. Дени, В. Маяковский – в России; Г. Нарбут, Н. Кочергин, А. Маренков, П. Рожанковский и др. – в Украине.

Советская эпоха уже 60–80-х годов XX столетия, с ее «социалистическим реализмом», отлично вооруженная опытом предыдущих поколений мастеров, также не осталась в стороне от поисков шрифтовой образности. Специально не углубляясь в историю советской абетки (мы посвятим этому разделу отдельную главу), все же укажем на один из ярких примеров: в 1977 году в Киеве состоялась Республиканская выставка театрально-декорационного искусства, где тон задавал графический лист украинского художника театра А.Перепелицы, который в стилизованных формах «показал» как надо в революционных спектаклях изображать «красных» и «белых». Шрифт, избранный им для усиления динамики движения фигур, словно возвращает нас в далекие годы начала XX века, к стихокартинам Давида Бурлюка и Василия Каменского. Каждый буквенный знак, вписанный им в текст, строго математически рассчитан и «вбит» с такой точностью, что без буквенного знака (знаков) не было бы понятно содержание самой «агитки» в виде эскиза к театральному костюму.

Современная история – это своеобразный взрыв интеллектуальной мысли и революционного осознания мирового устройства. Мы все чаще начинаем обращать свое внимание на минувшую эпоху, находя в ней понимание и внутреннюю энергию, созвучную сегодняшнему дню. В сложный узел сплетаются противоречия и новые открытия. Но нам по-прежнему интересны события дореволюционной эпохи с ее изысканностью стиля в изобразительном искусстве, менталитетом философского символизма и мифопоэтического отношению к своему предназначению на этой земле. Изошренность штриха украинской абетки, своими корнями уходящей в апокрифический смысл азбучного мироустройства, подвела черту под традиционное обособление своего возникновения и начертания, обозначила глубокие смысловые корни с эзотерическим содержанием кириллицы в ее новой интерпретации «неизреченного» XX века, где каллиграфическое изящество мирискусников тут же соседствовало с коряво нацарапанными строками футуристических книжек, – причудливой смеси графического искусства и шрифта. И, как справедливо писал один из исследователей книжной графики, в этот период «Шла борьба за новый вкус, за иное отношение к поэтическому слову – «весомому, грубому, зримому»... Отвергалось мирискусническое эстетство, орнаментальное изящество, «типографская роскошь». Утверждались лубочная грубоватость, «самодельность» и резкая экспрессия» [2, с.9].

Борьба течений и стилей происходила не только на художественной арене, но и внутри самой творческой личности: традиционализм в искусстве соседствовал с новаторством, обуревал страстями и опрокидывал все устоявшиеся каноны. Отсюда и неологизмы самой абетки, которая представляла собой причудливую смесь творческого темперамента, глубокую связь с византийско-русской письменностью и авангардного эпатажа в духе времени...

### Источники и литература

1. Белый Андрей. Символизм как миропонимание / Сост. и вступ.ст. Л.А. Сугай. – М.: Республика, 1994. – 528 с.
2. Герчук Ю. Советская книжная графика. – М.: Знание, 1986. – 128 с.
3. Гольнец С.В., Гольнец Г.В. Иван Яковлевич Белибин. – М.: Изобразит. искусство, 1972. – 224 с.: ил.
4. Дуганов Р.В. Велимир Хлебников: природа творчества. – М.: Советский писатель, 1990. – 350 с.: ил.
5. Каменский В. Танго с коровами: железобетонные поэмы. – М., 1914 (Факсим. воспроизведение. – М.: Книга, 1991).
6. Нарбут Георгий [Альбом] / Автор-упорядник П.О.Білецький. – К.: Мистецтво, 1983. – 119 с.: іл.
7. Потебня А.А. Из записок по русской грамматике. – Т.4. – М.-Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1941. – 320 с.
8. Фаворский В. Об искусстве, о книге, о гравюре / Сост. и вступ. ст. Е.С. Левитина. – М.: Книга, 1986. – 240 с.: ил.