

En hardback- revolution?

Om sovjetisk bogdesign 1935-1960

Enhver, som på biblioteket har bevæget sig ned til hylderne med slavisk litteratur eller andetsteds har haft lejlighed til at tørre støvet af sovjetiske bogudgivelser, vil blive belønnet med et indtryk af den sovjetiske standardbogs særlige form og ikonografi: Klassisk og sovjetisk litteratur udgivet i kanoniserede serier og samlede værker i enorme oplag med ens formater og faste, ensfarvede bind uden forsideillustration, men til gengæld gerne med forfatterens autograf i forgyldt prægning på forsiden, og et forlags- og prisstempel til at forsegle bagsiden.

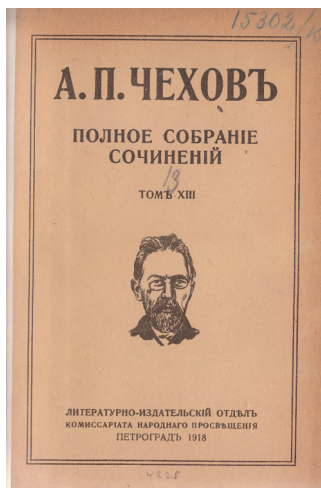
Hvis litteraturen på den ene side deltager i en omskrivnings- og omfortolkningsproces efter en politisk revolution, som dette nummer af *Passage* lægger op til, er litteraturen samtidig indskrevet ikke bare i en institutionel ramme, men også en materiel ramme, nemlig bogomslaget. Udviklingen af den standardiserede sovjetiske hardback' og den sovjetiske bogkultur er et udtryk for, hvordan bogens materielle omformning efter revolutionen både afspejler og virker tilbage på opfattelsen af litteraturens rolle i samfundet.

Den første indskydelse, mange formentlig vil få ved ordene "russiske bogomslag" og "revolution", er den russiske avantgardes radikale eksperimenter med at bryde både bogens og litteraturens form i årene omkring Oktoberrevolutionen. Avantgardebøgerne har de senere år været genstand for en betydelig forskningsinteresse, som har resulteret i en række monografier, kataloger og udstillinger om de russiske avantgardekunstnere, der ofte var "dobbelttalenter" i form af tegnende digtere.²

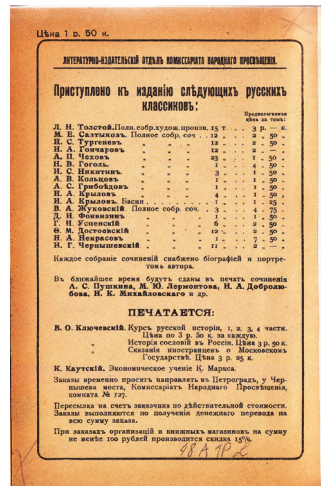
Fokus skal i det følgende imidlertid ikke være på de unikke kunstnerbøger, men i stedet på de masseproducerede, trykte bøger og på de følger, Stalin-tidens "revolution efter revolutionen", da revolutionen blev til institution og litteraturen til kanon, fik for bogens udformning og materiale. Hvordan korresponderede forandringerne i statsforlagenes bogdesign med skiftene i sovjetisk kulturpolitik? Hvilken funktion havde de sovjetiske bogomslag i forhold til den litterære tekst og udviklingen af den sovjetiske bogkultur? Og hvordan adskilte udviklingen i bogens form i Sovjetunionen sig fra dens modpart i Vesten?

Paperback-revolutionen og massekultur i Vesten...

Inden for vestlig boghistorie betegnes perioden fra 1935 til 1960 som en "paperback-revolution".³ 1935 markerer året, hvor Penguin lancerede sine første udgaver af det, der efterfølgende skulle udvikle sig til et af den engelsksprogede del af verdens mest populære paperback-varemærker, og 1960 året, hvor dollarsalget af paperbacks oversteg salget af hardbacks. Paperbacken skalerede litteraturen ned til et håndterbart format og gjorde bogen til en billig og lettilgængelig vare for den vestlige masselæser. Mens de billige lommebøgers omslag i Vesteuropa oprindeligt var ret beskedne og uden illustration, udviklede coverne en stærk billedstil i USA, hvor paperbacken skulle konkurrere med kulturindustriens andre udbud som fx kulørte blade uden for boghandelen. Da den amerikanske coverstil indtog bogmarkedet på det europæiske kontinent i 1960'erne, udbrød en "lommebogskrig" blandt franske intellektuelle. Mens kritikerne beklagede bogens "prostituering", forsvarede blandt andre Jean-Paul Sartre den kulturelle demokratisering, som paperbacken repræsenterede. Paperbacken inkarnerede i Vesten 1960'ernes drøm om "a more liberal, egalitarian, informed and ideologically aware culture" (Carlin og Jones 2007, 105). Dette kunne, hvis man vel at mærke fjernede den vigtige attribut 'liberal', næsten lyde som et fjernt ekko af Lenins ideer om en kulturrevolution, som imidlertid fik en alt andet end blød indpakning.



1918. Folkeoplysningskommissariatets litteratur- og forlagsafdelings første sovjetiske udgave af Tjekhovs samlede værker i 23 beskedne hæfter af ringe papirkvalitet med et pjuksket Tjekhov-portræt på forsiden, til en fast billigpris på 1 rubel og 50 kopek per hæfte. Den bemidlede læser eller boghandler kunne efterfølgende få de samlede værker bundet ind hos bogbinderen på traditionel vis.



Bagsidereklatne for serien af monopoliserede klassikere.

... versus hærdelse af en enhedskultur i Sovjetunionen

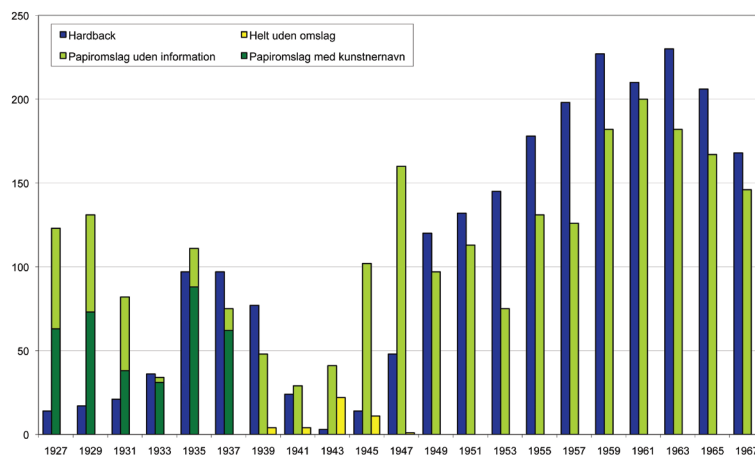
I det sovjetiske kulturpolitiske system var bøger et vigtigt instrument for den socialistiske opdragelse af folket. Skabelsen af det ny sovjetmenneske startede med skabelsen af en masselæser (Dobrenko 1997). Den socialistiske stat skulle udrydde analfabetismen, oplyse folket og højne det almene kulturelle dannelsesniveau. I modsætning til grupperinger som futuristerne med deres famøse dictum fra 1912 om at “smide Pusjkin, Dostojevskij, Tolstoj over bord”⁴ eller Proletkult, der ønskede at ødelægge borgerskabets kultur for at erstatte den med proletariatets kulturelle diktatur, havde Lenin ingen intentioner om at opbygge den socialistiske kultur på bar bund, men understregede i stedet vigtigheden af at bygge videre på (og dermed bevare) den kulturelle, herunder den litterære arv. Allerede umiddelbart efter revolutionen sikrede det første statsforlag, litteratur- og forlagsafdelingen under Folkeoplysningskommissariatet sig monopol på russiske litterære klassikere (Dinersjtein 1997, 168), og billige masseudgivelser af både ældre klassikere og nykanoniseret sovjetisk litteratur blev kendetegnende for forlagspolitikken gennem hele den sovjetiske periode.

Den grundlæggende vestlige distinktion og diskussion mellem en kulturpessimistisk elite og optimistiske forsvarere for en massekultur, som ligger bag også den franske “lommebogskrig”, fandt aldrig åbent sted i Sovjetunionen, fordi masse- og finkultur skulle forenes i en normativ, socialistisk klasseløs enhedskultur (Lovell 2000, 19-21). I denne kultur blev bogen til noget andet og mere end blot “et instrument til at læse”, som Vladimir Favorskij, bogdesignteoretiker på 1920’ernes berømte skole for kunst og teknik (VKhuTeMas, senere VKhuTeIn) ellers havde plæderet for; et blandt flere synspunkter, der i 1937 under Stalins kampagne mod “formalisme” førte til anklager imod ham. Bogen blev i stedet gjort til et symbol på folkets dannelse (ru. “kulturnost”) og skulle fungere som medium for myten om sovjetborgerne som “verdens mest læsende folk”, som en senere parole fra 1970’erne lød. Dette dokumenterede den sovjetiske propaganda bl.a. med bøgernes tårnhøje oplagstal. Hvis Favorskij kunne sammenligne bogen med et funktionelt arkitektonisk rum, som læseren bevæger sig igennem under læsningens tid, er den nærmeste parallel til efterkrigstidens sovjetiske bogdesign snarere et monument. Den dynamiske læsning blev bundet ind i et statisk, stift bind. Netop i hardbacken skulle den sovjetiske enhedskulturs officielle overflade i perioden fra midten af 1930’erne til 1960’erne finde sit materielle udtryk.

En stikprøveundersøgelse

Det russiske bogkammer (Rossijskaja Knizjnaja Palata) har først siden 2001 ført statistik over fordelingen af indbundne og uindbundne bøger i forhold til den årlige titel- og oplagsproduktion i Rusland, efter man overgik til et nyt og internationaliseret system. Der findes derfor desværre ingen årsstatistik for udviklingen i dette forhold i Sovjettiden.⁵ At spørge til udviklingen i salgstallene, som i Vesten kan give boghistorikere belæg for at tale om en paperback-revolution, giver naturligvis heller ikke mening i en planøkonomi uden et frit bogmarked. Imidlertid har bogkammeret siden dets grundlæggelse i 1907 udgivet en ugentlig bogfortegnelse, *Knizjnaja letopis*, der ud for hver registreret titel anfører, om bogen er indbundet (“v perepljote”, jf. note 1) eller ej (default).

For dog at få et fingerpeg om udviklingen i perioden, har jeg derfor gennemført en systematisk stikprøveundersøgelse (Kluge 1993, 551) af titler registret under bogfortegnelse faste rubrik "skønlitteratur" ("khudozjestvennaja literatura") i ulige år fra 1927 til 1967 i et begrænset to-ugers udsnit af henholdsvis forårs- og efterårsproduktionen i april og oktober. En sådan stikprøve baseret på subjektive udvalgs-kriterier kan naturligvis ikke gøre krav på repræsentativitet for hele årsproduktionen, og den begrænsede titelmængde gør resultaterne sårbare for udsving. Undersøgelsen skal heller ikke stå alene, men tjener udelukkende til at anskueliggøre en udviklingstendens i andelen af hhv. uindbundne bøger i papiromslag og hardbacks i forhold til titelproduktionen af skønlitteratur.⁶ En udviklingstendens, som også kommer til udtryk i mine øvrige kildetekster, og som på bemærkelsesværdig vis følger politiske konjunkturer i perioden, hvad jeg vil forsøge at vise i det følgende.



År	Hardback	Helt uden omslag	Papiromslag med kunstnernavn	Papiromslag uden information	Total
1927	14	0	63	60	137
1929	17	0	73	58	148
1931	21	0	38	44	103
1933	36	0	31	3	70
1935	97	0	88	23	208
1937	97	0	62	13	172
1939	77	4	0	48	129
1941	24	4	0	29	57
1943	3	22	0	41	66
1945	14	11	0	102	127
1947	48	1	0	160	209
1949	120	0	0	97	217
1951	132	0	0	113	245
1953	145	0	0	75	220
1955	178	0	0	131	309
1957	198	0	0	126	324
1959	227	0	0	182	409
1961	210	0	0	200	410
1963	230	0	0	182	412
1965	206	0	0	167	373
1967	168	0	0	146	314

Fordelingen af hardbacks og uindbundne bøger i papiromslag i forhold til et udsnit af titelproduktionen af skønlitteratur 1927-67

Udgangspunktet: 1920'ernes papiromslag

Af diagrammet fremgår, at tiden frem til 1933 er kendetegnet ved en meget høj andel af papiromslag, og tilsvarende lille del af hardbacks. Man kan altså ikke tale om en "paperback-revolution" som i Vesten, for i Sovjetrusland var *udgangspunktet*, at bøgerne var i papiromslag. I sammenligning med Vesten var den russiske industrialisering af bogproduktionen relativt sen, på revolutionens tid havde man endnu ikke fuldt mekaniserede indbindingsteknikker, og det faste bogbind blev kun sjældent fremstillet af forlagene. Læserne fortsatte den traditionelle praksis med at købe bogblokken enten i et papiromslag eller i et løstsiddende, dekoreret smudsomslag, som efterfølgende kunne fjernes, når bogbinderen indbandt blokken.⁷

Revolutionen førte ikke i første omgang til noget teknologisk fremskridt på dette område, snarere til et tilbageskridt. Tiden under borgerkrigen og krigskommunismen var præget af mangel på papir, farve, trykkemaskiner og faglig ekspertise, da mange fagfolk enten var blevet mobiliseret eller havde forladt landet. Blandt det begrænsede antal titler havde politisk agitationslitteratur højere prioritet end skønlitteratur, og masseudgaver af Marx, Engels og Lenin fyldt med fejl og trykt i beskedne hæfter på gråt træholdigt papir var typiske for disse år. Selv det statslige forlagsorgan Gosizdat, der var blevet etableret i 1919, og som skulle centralisere bogproduktionen og -distributionen og kontrollere alle leverancer af råmaterialer, måtte delvist få trykt sine egne udgivelser i udlandet (Vorobjov 1984, 20).

1920'erne bliver af russiske bogkunsthistorikere betegnet som papiromslagernes årti (Kuznetsov 1990, 15). Papiromslagene var et velegnet materiale til illustrationer og farvetryk, og 1920'ernes bogomslag præsenterer et væld af forskellige stiletninger. Partiet havde endnu ikke fastsat en linje for bogens kunstpolitik, bogomslagets rolle var endnu ikke blevet defineret, og der eksisterede heller ikke standarder for bøgernes formater og indbindingstyper.

Centralisering, standardisering og den massefremstillede indbinding

Den delvise liberalisering og decentralisering af industrien, der fulgte Lenins Ny Økonomiske Politik (1921-27), gav igen kortvarigt privatforlagene et større spillerum, og i 1929 var antallet af forlag alene i den russiske del af Sovjetunionen oppe på omkring 1000, hvoraf statsforlagene dog klart var de største (Adamov 1985, 34). Men allerede i slutningen af NEP-perioden måtte de private og kooperative forlag slås med øgede restriktioner i form af strengere censur, nedskæringer i oplagstal af allerede godkendte publikationer, lukninger af forlag, hvis programmer skønnedes at overlape med statsforlagene. I 1929 blev papirleverancerne til privatforlagene definitivt stoppet, i 1930 lukkede det sidste privatforlag, i 1935 det sidste kooperative (Becker 2003, 60-61).

I denne kontekst af statslig centralisering af forlagene udgives i 1929 en mindre afhandling af G. D. Brylov fra Kunstakademiets grafiske fakultet i Leningrad, hvori forfatteren gennemgår bogomslagets lovmæssigt determinerede socioøkonomiske og tekniske historiske udvikling. Forfatteren begræder forlagsvæsenets tekniske tilbagesåenhed i Rusland, hvor kun knap 10% af bøgerne udkommer indbundne (han baserer også sine tal på *Knizjnaja Letopis*) i forhold til Amerika og Vesten, hvor hovedparten af bøgerne udkommer indbundne, men ser optimistisk på fremtiden:

“ Nu kan man med sikkerhed sige, at bogomslaget er ved at have udspillet sin historiske rolle.

Vi er nået tæt på en situation, hvor bøgerne på ny, som almen regel, bør indgå i handelen som indbundne. Her tænkes på *det massefremstillede forlagsbind*. (Brylov 1929, 63)⁸

Brylov betragter udviklingen af papiromslaget, der er kommet til at ligne en reklameplakat, som tragisk: “i sin higen efter reklame forvansker omslaget bogens sande ‘ansigt’ og bliver til bogens ‘maske’” (Brylov 1929, 64).⁹ I stedet diskuterer Brylov det løse smudsomslags muligheder for at starte en ny udviklingscyklus som et midlertidigt “overtøj” til den faste indbinding, men der lades ingen tvivl tilbage om, at fremtiden tilhører den maskinfremstillede hardback. Den fulde mekanisering af indbindingsprocessen er målet, og trods bibliofiles protester “skal indbindingens karakter og kvalitet svare til bogindholdets karakter, og ikke blot afhænge af dens ejers smag og ønsker; hver enkelt bogudgivelses hele oplag bør have én standardiseret indbinding” (Brylov 1929, 75-76).¹⁰ Bogen og dens litterære indhold er altså at forstå som den socialistiske stats byggesten, der helst skal have en ensartet form, og ikke som en vare, der skal tilfredsstille den individuelle forbrugers luner.

Som et positivt eksempel på, hvordan indbindingssituationen er ved at blive “stabiliseret”, fremhæver Brylov blandt andet Fjodor Gladkovs roman *Cement* fra 1925, som i førsteudgaven udkom i papiromslag, men i 1928-nyudgivelsen på forlaget *Jorden og Fabrikken* (Zemlja i Fabrika) som hardback. Denne hærdelse af romanens materielle ramme kan måske tolkes som et forvarsel om den følgende kanoniseringsproces af romanen, der i 1930 blev omskrevet og i eftertiden kom til at stå som et mønstereksempel på socialistisk realisme. Som endnu en tidlig antydning af et paradigmeskifte modtager netop forlaget Zemlja i Fabrika i 1927 på den Alsovetiske Grafiske Udstilling i Moskva (hvis avantgardistiske udstillingsdesign og katalog ellers er lavet af konstruktivisternes El Lisitskij og Telingater) en pris for sit bogdesign, hvor det fremhæves at: “Blandt ‘Zemlja i Fabrikas’ seneste resultater har udgivelsen af bøger i gode og billige indbindinger en enorm betydning” (Fra udstillingskataloget, citeret hos Adamov 1985, 34).¹¹

I trykindustrien stræbte man efter at standardisere indbindingsprocesserne, og i 1928 samtidig med ikrafttrædelsen af den første 5-års-plan offentliggjorde man de første standarder, som regulerede bogbindenes format, materiale og indbindingstype. Selv om papiromslag stadig var den mest udbredte form for masseudgivelser i starten af 1930'erne, førte blandt andet brugen af nye indbindingsmaterialer som fx kunstlæder til en betydelig stigning i andelen af hardbacks hen mod 1933-35 (Vorobjov 1984, 21).

Serialisering af de autoritative klassikere

Et indtryk af, hvor ambitiøst oplysningsprojektet for den sovjetiske læser oprindeligt var anlagt, giver forlaget *Academias* udgivelser af litterære klassikere. *Academia* blev grundlagt allerede i 1921 i Petrograd, men flyttedes til Moskva og blev i 1930'erne et normsættende mønsterforlag, med Maksim Gorkij for enden af

redaktionsbordet. Indtil 1937, hvor Academia blev absorberet af det statslige hovedforlag Goslitizdat, udgav forlaget verdenslitterære klassikere i kommenterede udgaver, i god papirkvalitet i dekorerede hardbacks. Mange udgaver var udstyret med smudsomslag og klassiske illustrationer til at ledsage teksten.

Et andet af Gorkijs encyklopædiske projekter, som kom til at vare hele Sovjetperioden ud, var den uendelige serie af digtsamlinger *Biblioteka poeta*, som blev udgivet af forlaget *Sovjetforfatteren* (Sovetskij pisatel) i en stor og en lille serie beregnet til hhv. den avancerede og den almindelige læser. De første udgaver fra 1933 var ambitiøse i deres layout, hvert nyt bind var udstyret med et individuelt designet smudsomslag i farver, og teksten inde i bogen var ledsaget af mange illustrationer og dokumentarisk materiale. Den populære lille serie, som blev lanceret i 1935, fik dog et mere beskedent look i ensfarvet hardback med et forfatterfoto foran titelbladet som eneste standardillustration, og allerede i anden udgave af den store serie var de farvede smudsomslag væk.

I en retrospektiv artikel i anledning af den store series 25 års jubilæum i 1961 i bogtidsskriftet *Kniga* medgiver forfatteren G. S. Usyskin, at seriens standardiserede udseende, der på det nærmeste ikke har forandret sig gennem et kvart århundrede, måske ikke længere er helt adækvat i forhold til tidens standarder i farve- og materialevalg, men konkluderer, at coverdesignet ikke kan ændres, så længe serien endnu ikke er blevet afsluttet (Usyskin 1961, 124). Udsagnet vidner om, at seriens homogenitet var vigtigere end den individuelle præsentation af den litterære tekst, og at læserens genkendelse af den serielle kontekst havde højere prioritet end fremhævelsen af det enkelte værks særegne træk. Den officielle sovjetiske litteratur fik tilskrevet autoritet ved at blive inkluderet i en kollektiv kanon, der blev præsenteret i en uniformeret og stabil indpakning. Bøgernes overflade afslørede ingen forskel på genrerne eller på samtidig og klassisk litteratur. Al autoriseret litteratur var beregnet til at holde længe, hvis ikke evigt, og hardbackens funktion var frem for at reklamere for værket at beskytte bogen mod læserbrug. I den sovjetiske bogkultur var det læseren, der skulle opsøge bogen, og ikke omvendt. I modsætning til den vestlige paperbacks status som forbrugsvare efter køb-læs-og-smid-væk-princippet, betød den konstante mangel på bøger gennem hele Sovjetperioden, at den enkelte bog skulle kunne holde til at blive læst mange gange af flere læsere, og som regel foregik læsningen inden for bibliotekets, kulturhusets eller uddannelsesstedets institutionelle kontekst (Dobrenko 1997, kap. 4 og 6).

Bogdesignerens plads i hierarkiet: Fra bogkonstruktør til indbindingsdekoratør

Sideløbende med den tekniske industrialisering af bogindbindingprocessen på den ene side, og kanoniseringen, serialiseringen og institutionaliseringen af litteraturen på den anden side, fandt der også radikale ændringer sted i opfattelsen af bogdesignerens uddannelse, rolle og plads i hierarkiet. I 1930 lukkede skolen for kunst og teknik (VKhuTeIn), og blev erstattet af Moskvas Polygrafiske Institut, der var underlagt den centrale forlagsorganisation. Kort tid efter, den 15. august 1931, udsendte kommunistpartiet en forordning "Om Forlagsarbejde",¹² der efterlyste

bedre kvalificerede kadre til forlagsredaktionerne, herunder bogkonstruktører og bogkunstnere, der besad optimisme og den rette indstilling til socialistisk etik og moral (Adamov 1985, 39).

Bogdesignerne fra VKhuTeIn havde opfattet bogen som en helhed, hvis opbygning de selvbevidst varetog som “kunstner-konstruktør”, “montør”, “bogarkitekt” osv., som det fremgår af titelbladene fra de sene 1920’ere. Men fra omkring midten af 1930’erne blev dette helhedssyn på bogen opsplittet i to adskilte specialer: på den ene side bogillustratoren, der leverede realistiske illustrationer til teksten *inde* i bogen, og på den anden side “bogformgiveren” (“oformitel knigi”), der dekorede bogens *ydre*. Ifølge kunsthistorikeren Erast Kuznetsov skete der samtidig en hierarkisering: “Der opstod et ujævnbyrdigt forhold mellem de to syn på værket. I det uskrevne hierarki, som på det tidspunkt konsolideredes, blev illustrationen den væsentligste, højeste og mest prestigefyldte del af samarbejdet” (Kuznetsov 1990, 15).¹³ Den realistisk-psykologiske tekstillustration, hvis principielt umulige opgave var en slags transsemiotisk “oversættelse” af ordet i forholdet 1:1, fortrængte andre former for tekstfortolkninger som fx den rent abstrakt grafiske, og da illustratørarbejdet under Stalin-tiden blev en retrætepost for mange talentfulde kunstnere, kan man endda tale om en vis opblomstring for illustrationen.

Hvordan formgiverne af bogens omslag på den anden side mistede deres betydning og sank ned til den laveste plads på kunstfagenes rangstige, kan aflæses af *Knizjnaja Letopis’* nøgterne, ugentlige registreringer. Inden for gruppen af ikke-indbundne bøger ekspliciterer bogfortegnelsen til og med 1937 i godt halvdelen af tilfældene navn eller initialer på den kunstner, som har lavet papiromslaget (markeret med mørkegrønt i søjlediagrammet). Men fra 1939 er disse angivelser forsvundet, designeren bag omslaget er blevet reduceret til en anonym dekoratør. Da hardbackens lærred, kunstlæder eller hårde karton ikke var et velegnet materiale til farve og fladetryk, var illustrationer på de indbundne bøgers forside mindre udbredt. Der fandtes ikke et fælles designkoncept for den ydre udformning af bogomslagene, som svarede til den realistiske illustration inde i bogen. Bogbindsdekoratørerne orienterede sig mod klassicistiske, symmetriske ornamentter i græsk og romersk stil uden den store kunstneriske originalitet, eller lavede gyldne eller røde reliefprægninger med bogens titel og forfatterens navn.

Ifølge Kuznetsov er skiftet til indbundne bøger i anden halvdel af 1930’erne ikke blot et udtryk for Sovjetsamfundets teknisk-materielle fremskridt inden for forlagsbranchen, som ellers gerne blev fremhævet i sovjetisk propaganda, men snarere et udtryk for en ændret “socialpsykologi”: På samme måde som Stalin-tidens facadearkitektur skulle bogens facade udtrykke autoritet og solid plasticitet, og selv tidens papiromslag begynder med markerede kanter og reliefkonturer at efterligne hardbackens tunge, tredimensionelle kvalitet (Kuznetsov 1990, 15).

Et hierarki som det mellem tekstillustratoren som “bogkunstner” (khudozjnik knigi) på den ene side og bogens ydre “formgiver” på den anden side genfandtes på alle niveauer i den stalinistiske sovjetkultur. I sin – for 1970’erne ret vovede – strukturalistiske analyse af stalinistisk arkitektur modstiller Vladimir Paperny den russiske avantgardes “kultur et” med Stalin-tidens “kultur to” og forsøger at forklare, hvordan der i 1930’erne blev indstiftet et hierarki mellem alle kunstarterne, hvor

litteratur indtog en sikker førsteplads. Ifølge Paperny stræbte “kultur et” efter at “rense” kunstarterne og citerer som eksempel på dette formalisten Jurij Tynjanovs artikel fra 1921 om illustrationens umulighed: “The choreographic illustration of Chopin and the graphic illustration of Fet [Afanasii Fet, nineteenth-century Russian poet – V.P.] hurt both Chopin and Fet as well as dance and graphics”. Dette udsagn svarer jo ikke umiddelbart til avantgardebøgenes papiromslag, hvor ord, billede og musik ofte smelter sammen i synæstetiske Gesamtkunstværker. Men Tynjanov præciserer synspunktet: “Only by illustrating nothing, deliberately and thematically not connecting the word with a picture, can a drawing accompany a text” (som citeret hos Paperny 2002, 173). Det ligestillede samspil mellem ord og billede i avantgardebøgerne afløses i den realistisk illustrerede hardback af et hierarkisk forhold mellem ord og billede, hvor billedet skal tjene ordet:

“ In Culture Two, a particular hierarchy of the arts, based on their verbal possibilities, gradually emerged. Literature securely occupied the topmost rank in this hierarchy.

[...]

Culture Two made illustration not only possible but almost mandatory, because every form of art in this culture was virtually expected to reconstruct its language in order to be able to express a verbal text. Thus, the languages of art became standardized. Illustration, that is, the layering of different translations from the same verbal original one on top of the other, resulted in a surplus of information, ensuring the correct reading of the genuine text. (Is this not why the art of the illustrated book flourished at this time?) (Paperny 2002, 176 og 180)

Mens nogle ord blev censureret og tabuiseret, blev andre autoritative ord hævet op på en piedestal. I sit bidrag til denne fetichering af ordet standardiseredes også bogbindets ikonografi, således at hardbacken blev til et slags reproducerbart relikvieskrin, på hvis låg nærheden til forfatteren kunne repræsenteres symbolsk, for eksempel med et medaljonportræt trykt ned i bindets forside, eller metonymisk med forfatterens håndskrift i en forgyldt signatur.

Ser vi igen nærmere på bogfortegnelsen, er det muligt at nuancere Papernys påstand om, at litteraturen indtog førstepladsen i kunstarternes hierarki, for også inden for litteraturformerne indstiftedes et hierarki. Rubrikken “skønlitteratur” er frem til slutningen af 1930’erne underopdelt efter den klassiske skelnen mellem litteraturens hovedgenrer, prosa, poesi og drama. Men efter 1939 inddeles skønlitteraturen efter en ny distinktion, ikke baseret på genre, men på territoriale grænser, nemlig: “antologier af forfattere fra forskellige lande og folkeslag” (som trods det marxistiske ideal om internationalisme rummer forsvindende få titler), “russisk litteratur”, “litteratur fra andre Sovjetfolkeslag” og “udenlandsk litteratur”. Bortset fra en kortere mobiliseringsperiode i krigsårene 1941 og 1943, hvor der kun skelnes mellem “Den Store Fædrelandskrig i skønlitteraturen” og “antifascistisk litteratur”, som i 1945 tilføjes topkategorien “skønlitteratur om Stalin”, opretholdes distinktionen mellem russisk, anden sovjetisk og udenlandsk litteratur frem til Sovjetimperiets sammenbrud. På et forlag som *Sovetskij pisatel* fik bogdesignerne helt frem til forlagets opløsning det højeste honorar og mest prestige for at formgive

russisk prosa, næsthøjest for russisk poesi, tredjepladsen indtog prosa fra andre Sovjetfolkeslag, mens det dårligst betalte daglejerarbejde for nystartede bogdesignere var poesi fra andre Sovjetfolkeslag (se interview med bogdesigneren Andrej Bondarenko i designtidsskriftet "Kak", 2002).

Tilbageetog til papiromslaget under 2. Verdenskrig

2. Verdenskrig bombede for en overgangsperiode den sovjetiske forlagsindustri tilbage til papiromslaget, og der udkom i krigsårene forsvindende få skønlitterære titler i hardback. Under de meget vanskelige produktionsvilkår, hvor en stor del af forlagene og maskinparken blev evakueret i 1942-43, faldt antallet af bogtitler og oplagene naturligvis voldsomt, og skønlitteratur måtte vige pladsen for trykning af propaganda og agitation. I bogfortegnelsen, der nu for en kort overgang udkommer med to ugers intervaller, dukker der i perioden 1939-45 en ny kategori op, nemlig bøger helt "uden omslag", som giver et indtryk af nødsituationens store mangel på papir og indbindingsmaterialer.

For at afhjælpe den voldsomme bogmangel efter krigen skulle bogproduktionen hurtigst muligt bringes tilbage på førkrigniveau, og årene 1945 og 1947 er i diagrammet præget af et kraftigt boom i andelen af uindbundne bøger i papiromslag. Men i forhold til Vesten, hvor paperbacken opnåede stor udbredelse og popularitet efter krigen, under indflydelse af blandt andet soldaterudgivelser i front-egnet lommeformat og den generelle amerikanisering af kulturlivet, havde krigens papiromslag en anden status i Sovjetunionen, hvor det blev opfattet som et erstatningsprodukt i en mangelsituation.



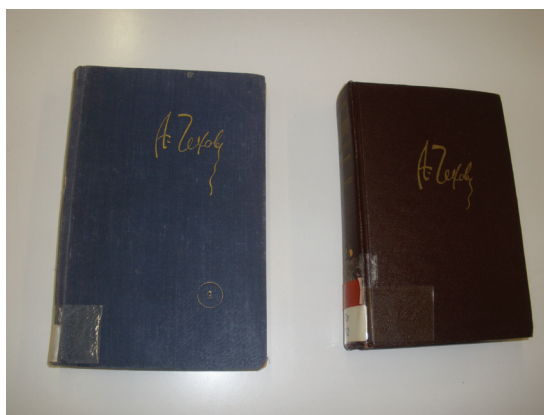
Manuskriptet til propagandafilmen *Ivan Nikulin - En Russisk Matros*, baseret på Leonids Solovjovs fortælling, udkom også i bogform i et primitivt papiromslag med et påklippet foto af den læsende matros. Oplaget var meget begrænset, 2000 eksemplarer. Udgivelsen afspejler krigens mangel på maskinel, papir og indbindingsmaterialer. Venligst udlånt af Nicholas Pickwoad

At den materielle tekstpræsentation var et vigtigt ærinde for partiledelsen fremgår af Centralkomiteens forordning så tidligt som juli 1945 “Om grafisk bogudformning”, hvori det henstilles til lederne i statsforlagsorganisationen at gennemgå og højne kvaliteten af “den kunstneriske udformning af bøgerne, udgivelsernes formater, marginstørrelser, satsfladen på bogens sider, tegninger og skriftstørrelser, tryk- og indbindingskvaliteten” (min kursiv).¹⁴ Som konsekvens heraf oprettedes “kunstneriske redaktioner” med en udpeget leder som en ny institution inden for statsforlagene, som skulle gennemgå alle udgivers design. På samme tid blev forlagsorganisationen omstruktureret for at inkorporere og få kontrol med det eksisterende forlagsvæsen i de nye Sovjetrepublikker. I 1949 blev Glavpoligrafizdat etableret som et nyt centralt organ for udgivelse, trykning, distribution og salg af bøger i hele USSR. Glavpoligrafizdat fik en særlig “kunstnerisk-teknisk afdeling”, som skulle sikre implementeringen af en partirigtig, fælles bogkunstpolitik for forlagshusene inklusive metoder, former og regulativer for bogdesign (Adamov 1985, 59-61).

Hardbacken som masseprodukt og monument

To på sin vis modsatrettede tendenser kom til at præge efterkrigstidens udgivelser. På den ene side resulterede kravet om vækst i bogproduktionen og de deraf følgende stærkt stigende oplagstal, der kunne nå op på flere millioner bind per titel, i en yderligere standardisering af bogbindet. Den industrielle optimisme og tro på tekniske fremskridt prægede tiden i både Øst og Vest. Men hvor det for privatforlagene i Vesten var nødvendigt at skabe et individuelt og genkendeligt bogdesign, der skulle adskille sig fra de andre “forlagsbrands” i forbruger-læsernes bevidsthed, muliggjorde den statslige centralisering af forlagsvæsenet i Sovjetunionen en rationalisering af indbindingsprocessen i et begrænset antal formater og indbindingstyper, der gjorde bogbindet til et slags billigt, massefremstillet halvfabrikat. Således fremhæver Dmitrij Vorobjov fra Moskvas Polygrafiske Institut i sin bog om indbindingsteknologier i bedste propagandistiske stil, at Sovjetunionen var det første land i verden til at indføre samleband i masseproduktionen af bogbind i årene 1947-48 (Vorobjov 1984, 21).

1950 og 1951. Forlaget Pravdas udgave af Tjekhovs samlede værker i serien “Bibliotek Flammen” (ru. Biblioteka “Ogonjok”). Standardiserede hardbacks i hhv. blå læred og brunt kunstlæder med forfatterens autograf i forgyldt prægning. Oplag hhv. 125.000 og 50.000 eksemplarer.



På den anden side blev efterkrigstidens bogdesign karakteriseret af en anden og bemærkelsesværdig form for bog i kæmpestørrelse. Krigsårenes patriotisme havde ført til en øget læserinteresse for litteratur om nationale, historiske skikkelser som Peter den Store og for nationale russiske klassikerforfattere, som blev udgivet ved siden af samtidig sovjetisk litteratur, der hyldede Sovjethelten som fædrelandets beskedne tjener. Glorificeringen af fortiden og den nationale litteratur fandt sit udtryk i den monumentale bog. Der var tale om luksuriøse udgaver i store formater og læderbind med dekorerede smudsomslag og farvelagte helsides illustrationer og med bogstaver, der overskred tekststørrelsen i børnebøger. Bøgerne blev trykt på kvalitetspapir og blev for fleres vedkommende trykt i Tyskland som en del af krigsskadeerstatningerne. Erast Kuznetsov bemærker kritisk, hvor paradoksalt det var, at de russiske bogkunstnere i udformningen af sådanne luksusudgaver vendte tilbage til de førrevolutionære, dekorative principper fra den berømte russiske art nouveau-bevægelse *Kunstens Verden* (Mir Iskusstva), på trods af at denne gruppe blev nedgjort af samtidens kunsthistorikere (Kuznetsov 1990, 17).

De feticherede såkaldte "gaveudgivelser", der senere blev refereret til som "bogmindesmærker" ("knigi-pamjatniki" se Pakhomov 1961, bd. 1, 32) blev udgivet af statsforlaget Goslitizdat, ofte i forbindelse med de iscenesatte fejringer af jubilæumsår for afdøde digtere. Oplagene lå på 10.000 eksemplarer, hvilket for sovjetiske forhold var et meget lavt oplagstal, som dog på den anden side ikke gjorde bøgerne til absolut eksklusive udgivelser. De maksimalistiske principper for den monumentale bog nåede et punkt, hvor bogens primære funktion som læsemedium blev ignoreret. Således vejede den 70-rubel dyre gavebog af den prisbelønnede Sovjetforfatter Aleksej Tolstojs roman om Peter den Store 4,5 kilo, hvilket gjorde den uegnet til almindelig læsning, men velegnet til at vise frem enten i en institutionel ramme eller i en privilegeret gruppes velassorterede hjemmebiblioteker. Denne type bogomslag afspejlede monumentaliseringen af litteraturen i det offentlige rum, hvor læsningen blev til en social, frem for privat handling.

Ser vi på udviklingen i diagrammet, konsoliderer hardbacken et stabilt forspring over for den uindbundne bog i papiromslag gennem 1950'erne målt i forhold til den skønlitterære titelproduktion. Ville det være muligt at måle i forhold til oplagstallene, er mit skøn, at hardbacktendensen ville fremstå endnu tydeligere, da flere af de papiromslag, der indgår i bogfortegnelsen, stammer fra mindre boghæfter, teatermanuskripter osv., som blev publiceret i relativt beskedne oplag. Hvad enten man tænker på det masseproducerede standardbind eller det monumentale bogbind, er det i hvert fald svært at få øje på noget tilløb til en paperback-revolution i efterkrigstidens Sovjetunion.

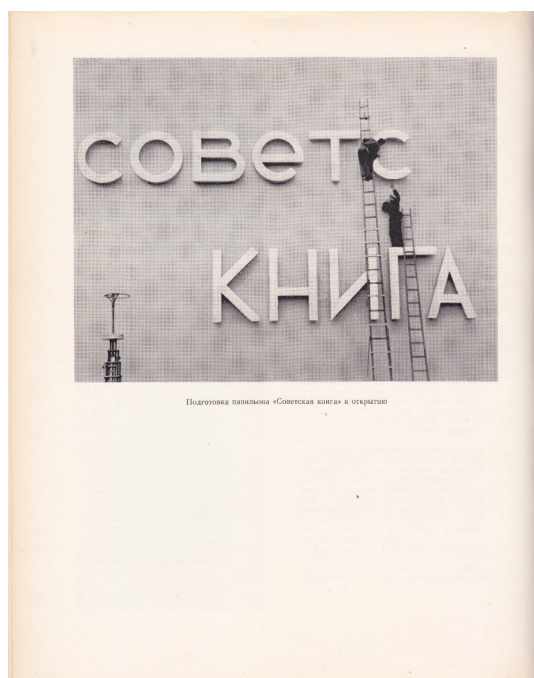
Tøbruddet og institutionaliseringen af bogkunsten

Den liberalisering, det såkaldte Tøbrud, der fulgte Stalins død i 1953 og Khrusjtjovs tale på partikongressen i 1956, satte også sit præg på bogomslagene omend med nogle års forsinkelse. Allerede i 1954 var det på den sovjetiske arkitektkongres blevet besluttet at give afkald på dekorationer på bygningsfacaderne, eftersom det nedsatte opførelses-hastigheden. Men først i 1958 udstedte partiet et

tilsvarende dekret “Om den forkerte praksis med dyre bogudgivelser”,¹⁵ som på samme måde gjorde op med ornamentet i bogkunsten og efterlyste en enkel og prisbillig bogform (Adamov 1985, 70). Den standardiserede hardback fik i modsætning til den monumentale lov at blive og blev i 1960’erne videreudviklet i et funktionalistisk moduldesignsystem, der teoretisk skulle øge bogproduktionens hastighed og output. I realiteten blev systemet dog begrænset af papirmangel og problemer med trykkemaskinerne.

Tøbruddet blev en periode, hvor bogdesignerne begyndte at genopdage konstruktivisternes plakatagtige omslag fra 1920’erne og starten af 1930’erne, og i 1960 blev den første El Lisitskij udstilling vist i Moskva. Også Favorskij’s principper om bogens helhed blev fejret i de nye tidsskrifter og årbøger om boghistorie og bogkunst, der begyndte at udkomme i disse år, som *Bogen (Kniga – issledovanija i materialy 1959-)*, *Bogkunsten (Iskusstvo knigi 1960-87)*, *De bedste bøger (Lutjsjie knigi 1961-68)*. De to sidste udgivelser var knyttet til nye årlige bogdesignudstillinger og -præmier, som bidrog til en institutionalisering af bogkunsten og designernes opfattelse af sig selv som kunstnere. I 1959 i Leipzig i DDR åbnede en ny international bogkunstudstilling, som med 5-6 års mellemrum bragte sovjetiske bogkunstnere i kontakt med udenlandske kolleger inden for bogdesign under paroler som “Fred til verden” og “Fremtiden tilhører ikke bomben, men bogen...”. Bogudstillingerne var et led i iscenesættelsen af den sovjetiske bogkultur og fejring af litteraturen, og en anledning til at demonstrere de nye rekorder i oplagstal osv. USSR høstede 34 medaljer på den første udstilling i Leipzig, men en amerikansk anmelder af en sovjetisk vandrestilling i Amerika syntes dog svær at imponere med sin bemærkning i vanlig koldkrigsstil: “...the quality of Soviet books is inferior to that of the West” (Thompson 1964, 16).

Klargøring af den nye pavillon “Den Sovjetiske Bog”, der åbnede på Pressens dag d. 5. maj 1959 på det store udstillingsområde for samfundsøkonomiske vindinger i Moskva.
Unavngiven fotograf, gengivelse fra bogen: *Iskusstvo Knigi*, 1958-60, s. 114



Noget af det, de sovjetiske bogkunstnere kunne se på de internationale udstillinger, var udenlandske smudsomslag. I en bemærkelsesværdig artikel fra 1961 i *Bogen* leverer Erast Kuznetsov et forsvar for smudsomslaget, som ikke havde fundet den store udbredelse på de sovjetiske hardbacks. Smudsomslaget var i en sovjetisk kontekst blevet associeret med et vulgært borgerligt reklamefænomen, der reducerede bogen til kapitalistisk vare, men Kuznetsov argumenterer for, at også sovjetiske kunstnere skal udnytte de udtryksmuligheder, der ligger i smudsomslagets "reklamemæssige og informative" funktion, som ved at hentyde til tekstens indhold kan hjælpe læseren med at *finde hen til den nødvendige bog*. Det drejer sig altså vel at mærke ikke om, at læseren på baggrund af omslaget efter egen smag skal vælge mellem flere forskellige bøger (Kuznetsov 1961, 212).

Kuznetsov sammenligner i artiklen den ornamenterede hardback med et reliefudskåret triptykon på grund af dens tunge treleddede form, og på den baggrund kommer det fritflagrende, lette, flade smudsomslag, som inviterer til farvekompositioner, til at fremstå som hardbackens absolutte modsætning. Det, som tydeligvis fascinerer Kuznetsov ved smudsomslaget, er netop, at det er løst og dermed uafhængigt af bogen og teksten:

“ Netop smudsomslagets selvstændighed og ‘midlertidighed’ giver det nogle særegne træk. Frem for alt betyder det en stor beslutningsfrihed (kompositorisk, koloristisk osv.). Det betyder mindre bundethed af lovene for bogformgivning. (Kuznetsov 1961, 215)¹⁶

Måske er det, Kuznetsov mellem linjerne plæderer for, den sovjetiske grafik kunsts frigørelse, eller kunstens frigørelse fra det autoritative ord, og billedets ret til en selvstændig eksistens på lige fod med teksten?

Reelle og metaforiske “revolutioner”

Kuznetsovs Tøbrudsbudskab fortæller os, at den sovjetiske hardback så langt fra var en neutral indpakning af litteraturen, men et materielt udtryk for bestemte sovjetiske kulturværdier. Den sovjetiske hardback var på den ene side et billigt, massefremstillet produkt, men signalerede på den anden side soliditet, tyngde, evighed. Hardbacken skulle bevare den officielle litteratur og sikre den sovjetiske masselæsers rette omgang med denne. Hardbacken var beregnet til institutionaliseret, ikke privat læsning. Med hardbacken fortrængtes billedet fra bogens forside og blev til ren tekstillustration inde i bogen.

Jeg har i det ovenstående fokuseret udelukkende på den officielle Sovjetlitteraturs materielle form, og ikke på dens komplementære modsætning i den uofficielle litteratur, som kom til udtryk netop i *immaterielle*, “præ-Gutenbergske” litterære praksisser som mnemopoesis eller senere i undergrundslitteraturens netop *uindbundne* samizdat-udgivelser.¹⁷ Med mit fokus på hardbacken ønsker jeg naturligvis heller ikke at påstå, at der ikke fandtes bøger i papiromslag i Sovjetunionen, hvad også fremgår af diagrammet. Men jeg har villet vise, hvordan bogformens udvikling i Sovjetunionen forløb præcis modsat den vestlige paperbackrevolution, nemlig fra en overvægt af papiromslag mod en overvægt af indbundne

bøger, og hvordan den masseproducerede sovjetiske hardback kom til at udgøre den materielle ramme om en grundlæggende anden måde at forstå bogens rolle og kulturelle status på.

Måske ville det være mere korrekt at tale om en sovjetisk hardback-“konsolidering” frem for at benytte revolutions- og eksplosionsmetaforer, der kan virke lidt trættende i beskrivelsen af den vestlige “paperback-revolution”. Men i sammenligning med paperbacken i Vesten var den sovjetiske hardback jo rent faktisk et produkt af en reel, og ikke bare en metaforisk revolution, og dermed er hardbackens fremkomst i Sovjetunionen uløseligt knyttet til de ideologiske omvæltninger i produktions- og receptionsbetingelserne for litteraturen, som den derfor kan hjælpe os til bedre at forstå. Det er i den forstand, det kan give mening at ofre lidt mere opmærksomhed på den sovjetiske hardback, hvis udseende måske var så lidet påfaldende, at vi helt har overset dens “revolution”?

Noter

- 1 Begrebsafklaring: Af hensyn til artiklens komparative sigte vil jeg i det følgende anvende udtrykket “hardback” om det russiske “perepljot” (egentlig “indbinding”, “indbundet” bog). Det skal dog understreges, at den sovjetiske hardback er af en anden art end den vestlige hardback. Om “(bumazjnaja) oblozjka” anvender jeg udtrykket “papiromslag” for tydeligt at adskille den sovjetiske uindbundne bog i papiromslag fra “paperbacken” i vestlig forstand. Endelig har jeg valgt at oversætte det russiske udtryk “superoblozjka” med “smudsomslag”, og refererer hermed til det løse yderomslag med klapper, der kan anvendes uden om hardbacken, men ikke fandt den samme udbredelse inden for sovjetisk bogdesign som inden for vestlig. Øvrig oversættelsespraksis: Jeg har hvor muligt citeret fra autoriserede engelske oversættelser af russiske værker, så ikke-russister også kan bruge litteraturhenvisningerne. I de resterende tilfælde er oversættelserne fra russisk til dansk mine egne, med tak til Tine Roesen for redigering. Citaternes originale ordlyd gengives da fortløbende i noteapparatet. Translitteration af russiske navne følger de nuværende regler fra Dansk Sprognævn med den gængse variant at stemthed markeres.
- 2 For eventuel videre læsning, se blandt andet: Bowlit, J. E., & Hernad, B. (1993): *Aus vollem Halse: Russische Buchillustration und Typographie 1900 – 1930*, München: Prestel. Compton, S. (1992): *Russian Avant-Garde Books 1917 – 34*, London: British Library. Hellyer, P. W. (2006): *A Catalogue of Russian Avant-Garde Books 1912-34 and 1969-2003*, London: British Library. Greve, Charlotte (2004): *Writing and the “subject”. Image-text Relations in the Early Russian Avant-garde and Contemporary Russian Visual Poetry*, Amsterdam: Pegasus. Janecek, G. (1984): *The Look of Russian Literature: Avant-garde, Visual Experiments, 1900 – 1930*, Princeton, NJ: Princeton Univ. Press. Karasik, M. (2005): *Dlja golosa: Kniga russkogo avangarda 1910 – 1934*, (katalog vystavki), Sankt-Peterburg: M.K. Publ. Kritjevskij, V. (2002): *Oblozjka: Grafitjeskoje litso epokhi revoljucionnogo natiska 1917 - 1937*. Moskva: Studija Samoljot. Kritjevskij, V. (2006): *Ot moderna do jezjovsjjiny: 107 zametjatelnykh oblozjek*, Moskva: Kontakt-Kultura. Lemmens, A., Stommels, S.-A., & Coster, A. de (2005): *Russian Book Art: 1904 – 2000*, Brussels: Fonds Mercator. Poljakov, V. V. (2007): *Knigi russkogo kubofuturizma: s prilozjenijem kataloga futuristitjeskikh izdanij*. Moskva: Gileja.
- 3 Boghistorikere diskuterer, hvorvidt det er mest korrekt at betegne perioden som en paperback-

- “revolution” eller en “evolution”. Udtrykket “revolution” stammer fra samtidige kritikere som Harold Raymond (Chatto & Windus) i 1938 og Harvey Swados i 1951. Se Schmoller (1974), McCleery (2007) samt Carlin og Jones (2007).
- 4 Det futuristiske manifest “En ørefigen til den offentlige smag” findes oversat til dansk i 1. bind af Mette Dalsgaards trilogi om russisk litteratur 1890-1985 *Lad os blive som solen*, Gyldendal, 2002, s. 368.
 - 5 <http://www.bookchamber.ru>. Oplyst i samtale med lederen af Det Russiske Bogkammers statistiske afdeling Ljudmila Kirrilova d. 14.05.2010.
 - 6 Børnelitteratur er her bevidst udeladt. Den rige tradition for illustrerede sovjetiske børnebøger er et spændende, men særskilt emne.
 - 7 For sammenligning med vestlig indbindingspraksis se Thomas G. Tanselle (2003) “Dust-Jackets, Dealers and Documentation” i *Studies in Bibliography*, 56 (4), s. 45 - 140 og Tore Rye Andersen (2007) “Omslag” i *Passage* 57. For et skandinavisk perspektiv se endvidere Kristina Lundblads afhandling (2010) *Om betydelsen af böckers utseende om forlagsbindets fremkomst i Sverige 1840–1914*.
 - 8 «Теперь можно с уверенностью сказать, что обложка книги свою историческую роль почти выполнила. Мы подошли вплотную к такому положению вещей, когда книги снова, как общее правило, должны будут поступать в продажу переплетенными. Здесь имеется в виду *массовый издательский переплет*.»
 - 9 «...в погоне за рекламой обложка искажает подлинное «лицо» книги, становится «маской» книги.»
 - 10 «... характер и качество переплета должны быть в соответствии с характером содержания книги, а не зависеть только от желания и вкусов ее владельца; для всего тиража каждой книги определенного издания необходим один стандартизованный переплет...»
 - 11 «Из последних достижений «Земли и фабрики» огромное значение имеет выпуск книг в хороших и недорогих переплетах.»
 - 12 «Об издательской работе».
 - 13 «Отношение к обоим видам творчества установилось неравноценное. По неписаной иерархии, закрепившейся тогда, иллюстрация стала основным, более высоким и наиболее престижным членом содружества...»
 - 14 «О полиграфическом оформлении книг» «...художественное оформление книг, форматы издания, размеры полей, площадь набора на страницах книг, рисунки и размер шрифтов, качество печати и переплетных работ.»
 - 15 «О неправильной практике выпуска дорогостоящих изданий».
 - 16 «Именно эта самостоятельность и «временность» суперобложки и придают ей некоторые своеобразные черты. Прежде всего это большая свобода решения (композиционная, колористическая и т. п.). Это меньшая связанность законами книжного оформления.»
 - 17 For eventuel videre læsning, se blandt andet: Hirt, G., & Wonders, S. (1998): *Präprintium: Moskauer Bücher aus dem Samizdat*, Bremen: Ed. Temmen. Eichwede, W., & Bock, I. (2000): *Samizdat: Alternative Kultur in Zentral- und Osteuropa* (Dokumentationen zur Kultur und Gesellschaft im östlichen Europa: Vol. 8.) Bremen: Ed. Temmen.

Litteraturliste

- Adamov, E. B. (1985): "Khudozjestvennaja politika sovetskikh izdatelstv" i E. B. Adamov (red.): *Rukopis - khudozjestvennyj redaktor - kniga; sbornik statej*, Moskva: Kniga, s. 10-100
- Becker, Petra (2003): *Verlagspolitik und Buchmarkt in Russland (1985 bis 2002). Prozess der Entstaatlichung des zentralistischen Buchverlagswesens*, Wiesbaden: Harrassowitz
- Brylov, G. D. (1929): *Oblozjka knigi*, Leningrad: Izdanije Akademii khudozjestv
- Carlin, Gerry og Jones, Mark (2007): "Pop goes the paperback", i Nicole Matthews og Nickianne Moody (red.): *Judging a book by its cover. Fans, publishers, designers, and the marketing of fiction*. Aldershot, Hampshire: Ashgate, s. 95-105
- Dinersjtein, E. A. (1997): "Kniga v sovetskom obsjtjeste", i *Kniga - Issledovanija i materialy*, 74, s. 166-178
- Dobrenko, Evgeny (1997): *The Making of the State Reader – Social and Aesthetic Contexts of the Reception of Soviet Literature*, Stanford: Stanford University Press
- [kAk) – zjurnal o dizajne (2002) Unavgivet interview med Andrej Bondarenko nr. 2 (20) lokaliseret på: <http://kak.ru/magazine/20/a396>
- Kluge, Arnd: "Stichprobenverfahren zur archivischen Auswahl massenhaft gleichförmiger Einzelfal-lakten" i *Der Archivar*, 46/4,1993, s. 541-556
- Knizjnaja Letopis* nr. 15-16 samt 41-42 i alle ulige årg. 1927 – 1967
- Kuznetsov, E. D. (1961): "Superoblozjka i ejo mesto v oformlenii knigi", i *Kniga: issledovanija i ma-terialy*, s. 209-225
- Kuznetsov, E. D. (1990): "Sovetskoje iskusstvo knigi", i M. A. Tjegodaeva & E. I. Butorina: *Knizhnoe Iskusstvo SSSR: I: Illjustratsija; II: Oformlenie, konstruirovanije, sjrift*. Moskva: Izd. Kniga. Bd. II, s. 7-21
- Lovell, Stephen (2000): *The Russian reading revolution. Print culture in the Soviet and post-Soviet eras*. (Studies in Russia and East Europe) Basingstoke: Macmillan.
- McCleery, Alistair (2007): "The Paperback Evolution – Taunitz, Albatross and Penguin", i Nicole Matthews og Nickianne Moody (red.): *Judging a Book by its Cover. Fans, publishers, designers, and the marketing of fiction*. Aldershot, Hampshire: Ashgate s. 3-17
- Pakhomov, V. V. (1961-62): *Knizjnoe Iskusstvo bd. 1-2* Moskva: Iskusstvo
- Paperny, Vladimir (2002): *Architecture in the age of Stalin: Culture Two*, Cambridge University Press (Russisk org. manus. 1970'erne, trykt 1. gang i 1985 i Ann Arbor: Ardis)
- Schmoller, Hans (1974): "The Paperback Revolution" i Asa Briggs (red.) *Essays in the History of Pub-lishing in Celebration of the 250th Anniversary of the House of Longman 1724-1974* London: Longman s. 283 - 318
- Sidorov, A. A. (1947): "Iskusstvo reljefnogo perepljota" i M. Smeljanov: *Kongrevnoje tisnenije na perepljotakh*, Moskva – Leningrad: Gizlegprom
- Thompson, L. S. (1964): "Russian Book Design", i *South Atlantic Bulletin*, 29 (4), s. 15–16
- Vorobjov, Dmitrij (1984): *Technologie der Bucheinbände und Broschuren* Leipzig: VEB Fachbuch-verlag (Russisk org. Moskva 1971)



Josef Stalin og Maksim Gorkij, 1931