

УДК 655.53(091)(47)"192"
ББК 76.100.5Г(2)61

Д.В. ФОМИН

ТЕМА КИНО В КНИЖНОЙ ОБЛОЖКЕ 1920-Х ГОДОВ

Дмитрий Владимирович Фомин,
Российская государственная библиотека,
Центр по исследованию проблем развития библиотек
в информационном обществе,
ведущий научный сотрудник
Воздвиженка ул., д. 3/5, Москва, 119019, Россия

кандидат исторических наук
E-mail: dfomin13@yandex.ru

Реферат. Обложки книг о кино, выпущенных в России в 1920-х гг., свидетельствуют об исключительно заинтересованном отношении людей той эпохи к самому молодому, еще не вполне осознавшему свои возможности экранному искусству, о стремлении дизайнеров найти в арсенале графики выразительные средства, созвучные эстетике Великого немого. В большинстве случаев исходным материалом для оформителей служили фотоснимки, самой своей фактурой напоминавшие кинокадры, остановленные мгновения фильма. Некоторые композиции строились на резких монтажных сопоставлениях узнаваемых визуальных цитат. Поскольку кино воспринималось прежде всего как чудо техники, на обложках часто изображался инструментарий кинопроизводства: проекторы, камеры, осветительные приборы, рулоны пленки. Гораздо реже книги предварялись шутивными изображениями членов съемочной группы, например,

оператора, сроднившегося со своей камерой, или режиссера. Критико-биографические очерки о популярных актерах иллюстрировались кадрами из фильмов, закреплявшими в сознании зрителя экранную маску, амплуа исполнителя. Многим дизайнерам удалось убедительно раскрыть тему кинематографа только шрифтовыми средствами. Новаторский кинематограф 1920-х гг. определил не только тематику, но и стилистику, материал, образный строй многих работ художников книги, подсказал оформителям целый ряд плодотворных пластических идей, помог им найти современный, зрелищный изобразительный язык, понятный самой широкой аудитории.

Ключевые слова: немое кино, книжная графика, обложка, фотомонтаж, Н.П. Акимов, К.А. Вялов, П.С. Галаджев.

Для цитирования: Фомин Д.В. Тема кино в книжной обложке 1920-х годов // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 5. С. 626–635.

Вспомним в Год российского кино не только об истории самого киноискусства, но и о том, как отражались его поиски и обретения на страницах печатных изданий, как складывались его взаимоотношения с книжной культурой. Особый интерес в этом аспекте представляет эпоха 1920-х годов. Коснемся темы до-

статочной узкой, но представляющей определенный интерес с исторической точки зрения. Рассмотрим, как оформлялись обложки выходящих в те годы книг и брошюр о кино, какие предметы и персонажи могли, по мнению художников, служить символами нового искусства, какие графические приемы чаще всего использовались дизайнерами для привлечения внимания читателя к литературе такого рода. Но сначала необходимо хотя бы очень кратко сказать о той роли, которую играл кинематограф в культурной ситуации 1920-х годов.

КИНО И КНИГА В КУЛЬТУРЕ 1920-Х ГОДОВ

Кинематограф в предреволюционную эпоху принято было считать всего лишь ярмарочным аттракционом для самой невзыскательной публики, «световым балаганом». В 1920-х гг. о кино говорили уже совершенно иначе — с неизменной патетикой, с эпитетами в превосходных степенях. Его называли «важнейшим из искусств», «величайшим средством массовой агитации», «могучим орудием культурного подъема страны и пропаганды научных знаний», «единственным и исключительным выразителем эры новой культуры».

Столь быстрая и решительная переоценка кинематографа объясняется, конечно, не только и не столько его собственными впечатляющими успехами, сколько радикальным изменением всей социокультурной ситуации. В масштабном просветительском проекте советской власти Великому немому отводилось одно из самых почетных мест, перед молодым, не слишком опытным искусством ставились ответственные, поистине грандиозные задачи. Хотя в те годы язык кино еще только формировался, он уже считался самым современным и перспективным, превосходящим возможности всех остальных видов творчества, вместе взятых. Как писал филолог и искусствовед А.И. Пиотровский, «кино — единственное искусство, происхождение которого не окутано в традиционный туман. Оно возникло и выросло на наших глазах. Никакие метафизические истины не стояли у его колыбели. Им управляют точные и ясные законы оптики и механики» [1, с. 5].

Характерно, что уже в те годы кинофильм нередко рассматривался как альтернатива книге, ее достойная замена. «Скрижалью XX века будет не глиняная или восковая дощечка, не папирус, не пергамент и даже не книга, а экран... Между кино и XX веком поставлен знак равенства» [2, с. 3], — утверждал поэт, кинокритик и сценарист И.В. Соколов. Венгерский писатель и теоретик кино Б. Балаж считал умозрительную, абстрактную, отвлеченную книжную культуру отжившим свой век порождением «абстрагирующего все человеческие отношения

капитализма» [1, с. 5] и противопоставлял ей иррациональную зрительную культуру будущего. Правда, с подобными концепциями соглашались далеко не все теоретики.

Взаимоотношения экрана и печатного слова складывались в те годы весьма непросто. С одной стороны, книга и кинематограф решали сходные просветительские, культуртрегерские, коммуникативные задачи, ориентировались на самую широкую аудиторию, сближала их и причастность к миру техники. Кино охотно использовало колоссальный опыт книжной культуры; очень многие популярные, коммерчески успешные фильмы создавались на основе классических литературных сюжетов. С другой стороны, «изношенные одежды литературы» подчас мешали новаторам ощутить идентичность экранного искусства, найти «формы, вытекающие из его технических (а следовательно и художественных) возможностей» [3, с. 15]; ведь фильм строился на совершенно иных началах, нежели книга. В.Б. Шкловский считал главным достоинством комедий Ч.С. Чаплина то, что все они «задуманы не в слове, не в рисунке, а в мелькании серо-черных теней» [3, с. 20]. «Даже хорошая литература была бы... вредна для фильма, так как она переносит действие в совершенно иную сферу, в иное измерение» [1, с. 72], — утверждал Б. Балаж.

В СССР выпуск литературы о кино налачился не сразу, хотя потребность в публикациях такого рода была огромной. В первой половине десятилетия книги и брошюры этой тематики эпизодически, бессистемно выходили в свет стараниями Государственного издательства (Госиздат, ГИЗ) и Всероссийского Пролеткульта, киевского «Сорабкопа» и ленинградского «Научного книгоиздательства». Свой скромный вклад в дело пропаганды кинематографа внесли такие крупные предприятия, как «Долой неграмотность», «Прибой», «Красная новь», а также куда более скромные фирмы «Право и жизнь», «Атений», «Кино-Москва» и др. Существовали и ведомственные издательства при крупнейших киностудиях. Тем не менее А.И. Пиотровский отмечал в 1924 г.: всплеск интереса аудитории к экранному искусству «до сих пор разбивался о полное отсутствие сколько-нибудь дельной литературы» [4, с. 3].

Ситуация изменилась во второй половине 1920-х гг., когда паевое товарищество «Киноиздательство РСФСР» (позднее оно было переименовано в «Кинопечать», затем — в «Театропечать») в значительной степени монополизировало и систематизировало выпуск литературы о «десятой музе», подчинило его четкому плану. Здесь были выпущены теоретические работы выдающихся режиссеров (Л.В. Кулешова, В.И. Пудовкина), различные учебники, пособия, адресованные профессиональным кинематографистам и т. д. Исключительным коммерческим успехом пользовались так называемые

мые легкие, популярные издания: критико-биографические очерки об известных актерах, открытки с их портретами, либретто фильмов, выходявших в прокат.

Кроме того, около двух десятков оригинальных и переводных книг, посвященных кинематографу в целом и отдельным его деятелям, выпустило в 1924–1928 гг. знаменитое издательство «Academia», работавшее в те годы в Ленинграде; большинство из них оформил известный театральный режиссер и художник Н.П. Акимов.

ОБЛОЖКИ-ФОТОМОНТАЖИ

Показательно, что чаще всего обложки книг о кино оформлялись фотографиями или фотомонтажами, иногда художники комбинировали снимки с рисунками или чертежами, но редко обходились чисто графическими средствами. Так, из 19 книг данной тематики, выпущенных «Academia», лишь две увидели свет в рисованных обложках. Подобный подход вполне понятен, ведь помещенный в книге фотоснимок воспринимался как прямая цитата из фильма, воспроизводил стилистику, фактуру кинокадра, а рисунок казался неточным, приблизительным переводом с киноязыка. «Кинематограф, в конце концов, не что иное, как игра света..., — писал Б. Балаж. — И то, что не может быть выражено фотографией, того не может быть и в фильме» [1, с. 74].

Техника фотомонтажа, во многом вдохновленная монтажом кинематографическим, получившая широкое применение в оформлении литературы художественной и политической, в книгах об экран-

ном искусстве использовалась, как ни странно, не особенно часто и не слишком изобретательно. Скажем, художник и актер П.С. Галаджев соединил в 1926 г. на развороте обложки издания, посвященного С.М. Эйзенштейну и его самому знаменитому фильму, портрет самого режиссера, кадры с изображением мятежного броненосца и других кораблей, окровавленное лицо женщины в пенсне (рис. 1). Вполне очевидно стремление графика воспроизвести стилистику великой кинокартины, метод ее построения. Однако при всей остроте неожиданных монтажных сопоставлений композиция дает лишь достаточно поверхностное, приблизительное представление о первоисточнике, ей явно недостает четкости и афористичности.

Достаточно эксцентрична обложка брошюры А.З. Розенбаум «Голливуд — американский киногород» (1926), составленная из фрагментов разного масштабных снимков. Ведущие заокеанские актеры уютно и непринужденно расположились на плоскости листа, правда, многие — в сильно «урезанном» виде. Нашлось место и для неодоушевленных, зато крайне важных героев американских картин: небоскреба (Чарли Чаплин по-хозяйски облокотился о его крышу), автомобиля, парохода, аэроплана. Главное здесь — эффект мгновенного узнавания зрителем известнейших в те годы образов-масок, напоминание об условной, трюковой природе кинематографа, отвергающей банальные законы времени, пространства, логики.

Оформляя книгу Ф. Тальбота «Кино-фильмы» (1926), Н.П. Акимов также комбинирует разнородные изобразительные цитаты, но делает ставку на узнавание не конкретных персонажей, а жанровых клише, перемешанных в невообразимых сочетаниях.

Возможно, художник сознательно пародирует опусы постановщиков, пытавшихся ошарашить публику головокружительным каскадом нелепостей.

Гораздо более выразительна акимовская обложка книги датского режиссера Урбана Гада «Кино» (1924), в которой мастер использовал только четыре фотографии. Немецкий актер Конрад Фейдт, создавший целую галерею демонических персонажей, подобно медиуму или гипнотизеру, посылает зрителю некие магические пассы, а на первом плане, словно материализация его мыслей, появляется маленькая, нелепая фигурка клоуна. Вверху лицедействует актриса в струящемся белом одеянии. За спиной гипнотизера —

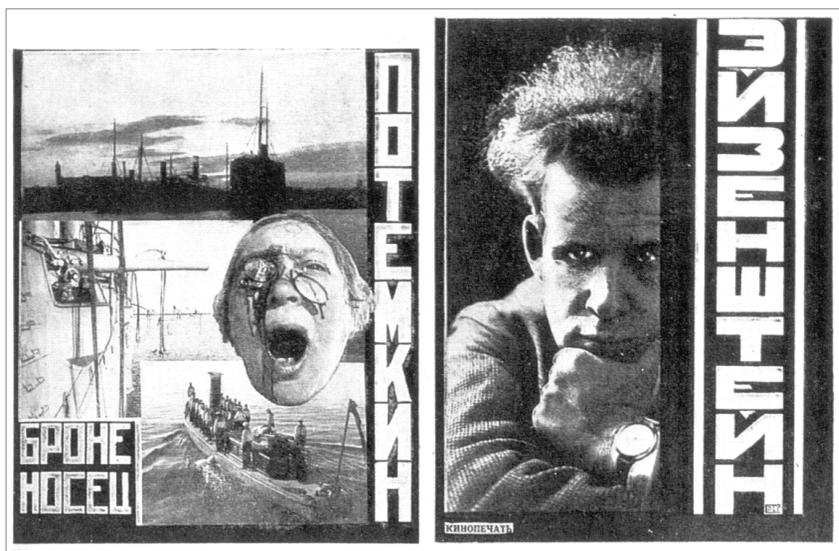


Рис. 1. С.М. Эйзенштейн. Броненосец «Потемкин» : сборник статей. Москва : Кинопечать, 1926. Разворот обложки. Художник П.С. Галаджев

две мерцающие сферы, и их пронзает луч света. Вряд ли композиция поддается четкой логической расшифровке, но художнику прекрасно удалось выразить трудноуловимую сущность киноискусства, способного транслировать мощные иррациональные импульсы, связанного родственными узами с театром и цирком, имеющего дело не только с техникой и коммерцией, но и с магией.

Столь же интригующе многозначны некоторые другие фотомонтажи Н.П. Акимова, в которых художник, довольствуясь минимумом средств, пытается найти статичный графический эквивалент стремительному кинематографическому действию. Скажем, на обложку книги Б.В. Мазинга «Актер германского кино» (1926) вынесено всего три снимка артистов (рис. 2). Их лица весьма выразительны и сами по себе, но драматический конфликт достигается не только за счет сопоставления колоритных типажей. Столь же важна здесь мощная энергетика мглистого, мерцающего фона, словно наэлектризованного скрещением разнонаправленных взглядов. Название книги складывается из черных и белых букв разного размера (черные окружены расплывчатыми светлыми ореолами); рассыпаясь по всему листу, накладываясь на снимки, даже перечеркивая лица актеров, они объединяют разрозненные фрагменты композиции, придают ей четкий ритм, динамику и экспрессию.

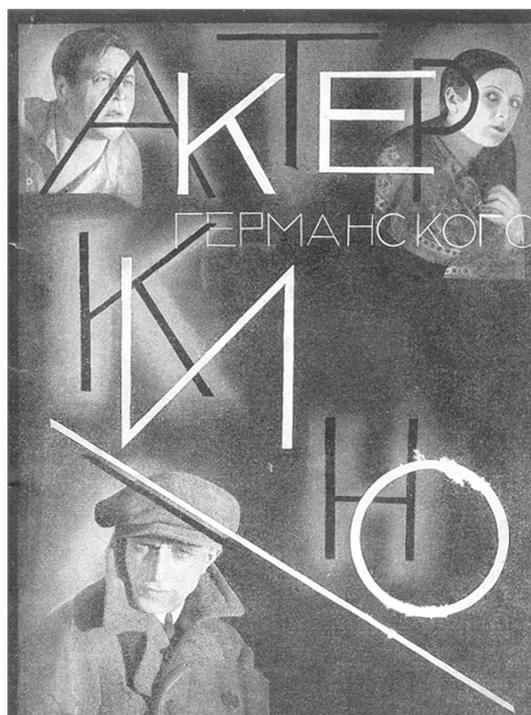


Рис. 2. Мазинг Б.В. Актер германского кино. Ленинград : Асадемия, 1926. Обложка книги. Художник Н.П. Акимов

«99% ТЕХНИКИ»

При всех несомненных художественных прорывах и открытиях кинематограф все же по инерции воспринимался в те годы прежде всего как чудо техники. В эпоху расцвета технократических утопий и гонений на всевозможное «эстетство» кино привлекало внимание новаторов тем, что было, по выражению художника М.М. Цехановского, «насквозь пропитано техникой: в нем 99% техники и 1% искусства» [5, с. 12]. Поэтому неудивительно, что на обложках книг инструментальной кинопроизводства оттеснял на второй план, а еще чаще — «оставлял за кадром» образы людей, создававших, показывавших и смотревших фильмы.

Руководство Л.В. Косматова «Кинемеханик» (1926) предваряется, вопреки названию, изображением не человека, а его орудия труда. Оформитель книги В.А. Ерофеева «Киноиндустрия Германии» (1926) демонстрирует мощь немецкого кинематографа устрашающих размеров осветительными приборами, установленной на штативе камерой, каким-то загадочным аппаратом, напоминающим робота. Всевозможные громоздкие приборы, хитроумные приспособления доминируют и на развороте обложки очерка Д. Энгля «Говорящая фильма» (1928) работы Н.А. Седельникова. Звуковое кино вызывает у графика ассоциации с некой четкой и жесткой структурой, системой взаимодействующих, плотно пригнанных друг к другу элементов. В книге А. Лагорио «Современная кинотехника» (1925) П.С. Галаджев также встраивает фотографии кинокамер в причудливую конструкцию, напоминающую абстрактную картину или архитектурный чертеж (рис. 3).



Рис. 3. Лагорио А. Современная кинотехника. Москва : Кино-издательство РСФСР, 1925. Обложка книги. Художник П.С. Галаджев

Художники, склонные к символическим и геометрическим обобщениям, очень часто изображали не сам кинопроектор, а световой сигнал, посылаемый из будки механика на экран. Один из самых распространенных мотивов оформления — луч, пронзающий тьму, как правило, пересекающий страницу по диагонали. Иногда этот мотив трактовался вполне реалистически, как, например, в композиции А.А. Миролюбовой для книги Н.А. Лебедева «Кино. Его краткая история, его возможности, его строительство в советском государстве» (1924). Иногда — чисто абстрактно, как в серийной обложке, под которой в 1926 г. вышло несколько публикаций «Кинопечати». В фотомонтажах Н.П. Акимова («Немецкие актеры. 120 портретов» Н.Н. Ефимова, 1926) и В.Ф. Степановой («Дети и кино» А. Лацис и Л. Кейлиной, 1928) луч высвечивал колоритных персонажей, помогал им материализоваться и перенестись на экран (рис. 4).

Даже независимо от степени условности все эти композиции довольно точно воспроизводили специфическую природу кинообраза, сотканного из света различной силы, механизм его появления на экране. Недаром Л.В. Кулешов называл кино «искусством светотворчества» [6]. Но в работах такого плана почти всегда угадывался и аллегорический смысл. Причем не только самый очевидный, избитый — «луч

света в темном царстве» (каковым кинематограф и в самом деле являлся для значительной части аудитории 1920-х годов). Помимо прочего, луч символизировал то мощное поступательное движение нового искусства, о котором очень эмоционально сказал В.И. Пудовкин: «Сила кинематографического изложения в том, что его постоянное стремление — углубиться, проникнуть своим объективом-наблюдателем как можно глубже, дальше в среду каждого явления. Кинематографический аппарат как бы беспрерывно, напряженно протискивается в самую гущу жизни, он старается пролезть туда, куда никогда не попадает средний наблюдатель...» [7, с. 15].

Впрочем, эту экспансию экранного искусства, его желание осваивать все новые территории, расширять свою сферу влияния неплохо выражал и другой любимый дизайнерами мотив — концентрические круги. Одной из первых, еще в 1922 г. его использовала Л.С. Попова для оформления альбома «Артисты кино». Позднее он то и дело появлялся на обложках таких изданий «Кинопечати», как, например, либретто фильма «Крест и маузер» (1925), «Что такое кино. Почему фигуры движутся на экране» А.И. Кациграса (1926), «Чарли Чаплин» А. Пулайля (1928). Разумеется, равномерно расходящиеся из одной точки круги можно было идентифицировать все с тем же световым лучом, только показанным во фронтальной проекции. Однако не исключались и совсем иные аналогии, и самая явная из них — мишень. Ассоциация не столь уж далекая от темы кино, как это может показаться на первый взгляд (например, одна из глав памфлета Л. Мура «Столица Киноландии» (1928) называлась «Под дулом объектива»). Неопытный актер, наверное, чувствовал себя под немигающим взглядом кинокамеры столь же неудобно, как под прицелом винтовки.

Помимо камеры и проектора, лучей и концентрических кругов, одним из самых распространенных символов нового искусства была кинопленка; ее хрупкость и пластичность вдохновляли многих графиков. Например, книгу Л. Муссиака «Рождение кино» (1926) Н.П. Акимов предваряет снимком спутанных в «поэтическом беспорядке» полупрозрачных мотков отснятой «фильмы». Исходный материал кинематографа — это «не живые люди, не настоящий пейзаж, не реальная... декорация, а лишь их изображения, заснятые на отдельных кусках пленки, которые могут... укорачиваться, изменяться и связываться между собою в любом порядке» [7, с. 13–14]. Поэтому, помещая фотографии, рисунки (чаще всего — повторяющиеся или меняющиеся едва заметно) или надписи на отрезки перфорированной, разбитой на отдельные кадры ленты, художники не просто напоминали читателю о технологии киносъемки, но подчеркивали иллюзорность, обманчивость экранного образа. Именно так решены обложки целого ряда книг: «Да здравствует

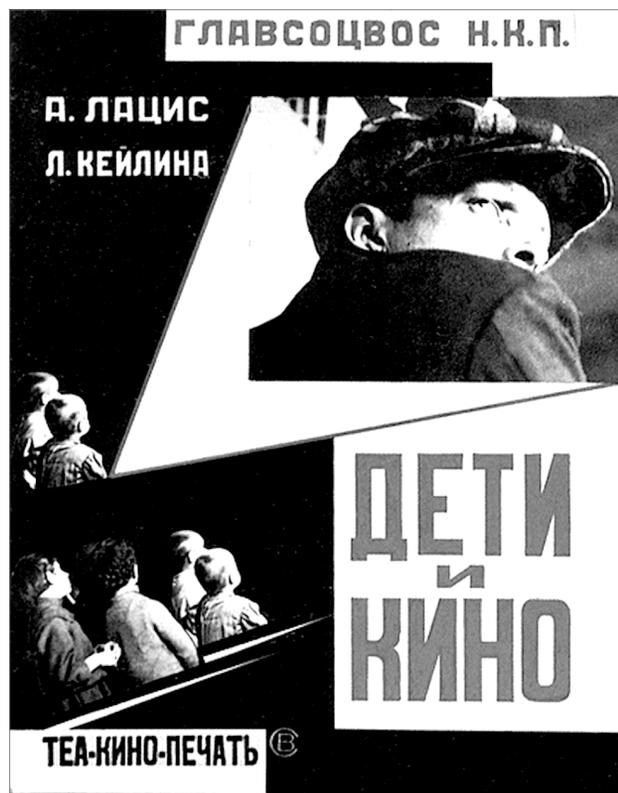


Рис. 4. Лацис А., Кейлина Л. Дети и кино. Москва: Теа-Кино-печать, 1928. Обложка книги. Художник В.Ф. Степанова

демонстрация быта!» А.М. Гана (1922), «Видимый человек» Б. Балажа (1925), «Искусство кино и монтаж фильма» С.А. Тимошенко (1926), «Самая удивительная фильма» Эстэ (1929) и др. Оформитель просветительского очерка А.И. Кациграса «Что такое кино» (1929) эффектно демонстрирует безграничные вариативные возможности экранного искусства, его страсть к спецэффектам. Голова человека, как в кошмарном сне, окружена ореолом своих более бледных, но точных копий, хороводом двойников. Этот же страшноватый кадр в уменьшенном формате многократно повторяется на отрезке киноплёнки, словно уводя повествование в «дурную бесконечность», превращая фотографически точное изображение реального актёра в элемент причудливого орнамента.

ОБРАЗЫ РЕЖИССЕРА, ОПЕРАТОРА, МОНТАЖЕРА

Демиурги кинопроцесса — режиссер и оператор — появлялись на обложках значительно реже, чем неодушевленные, механические атрибуты нового искусства, к тому же (если речь шла не о конкретных выдающихся постановщиках, а о создателях фильма вообще) чаще всего показывались с явной или скрытой иронией. Скажем, довольно забавное впечатление производят взгромодившийся на лестницу здоровяк, кричащий что-то в рупор и щуплый «съемщик», припавший к видоискателю своей камеры, на обложке книги Л. Мура «Фабрика серых теней» (1927). Гротескные персонажи размещены по краям большого круга, что придает им сходство с коверными на арене цирка. Они же перекочевали в сборник популярных очерков П.С. Радецкого «Что такое кино? (От сценария к экрану)» (1927), превратились в силуэты, черные тени, но не утратили своей гротескной характеристики. Один переминается с ноги на ногу, ему не терпится поскорее приступить к работе, другой продолжает витийствовать, раздает ценные указания актерам.

В реальности первую скрипку в этом комическом дуэте играл, конечно, человек с рупором, однако авторов обложек, да, пожалуй, и зрителей 1920-х гг. куда больше занимала фигура оператора. Ведь режиссер, в обывательском представлении, умел только «кричать на актеров, подписывать готовую картину и требовать включения света в подходящие моменты съемок» [8, с. 4]. Тогда как «мастер изображения» казался если не чудотворцем, то, по крайней мере, виртуозным фокусником. Ему было под силу «убедить публику, что сорокапятилетней героине никак не более 18 весен, что три куса раскрашенной фанеры — пышный зал... и что заброшенный пруд недалеко от ателье — типичный океан» [8, с. 4–5].



Рис. 5. Болтянский Г. Кинохроника и как ее снимать.
Москва : Кинопечать, 1926.
Обложка книги. Художник Е.С. Семенова

Сборник фельетонов В.Е. Ардова «Крупным планом» (1926) открывает шуточный рисунок С.И. Юткевича: чудаковатый толстяк в коротких клетчатых шароварах, полосатой рубашке, огромных клоунских ботинках, не замечая ничего вокруг, довольно неучтиво повернувшись спиной к зрителям, самозабвенно вертит ручку кинокамеры. Его коллега на обложке книги Э. Любича и Э. Дюпона «Американский кино-рай» (1928), одетый примерно так же, но более подтянутый и энергичный, машет кому-то рукой, видимо, подает сигнал к началу съемки; широко расставленные ноги «рифмуются» со штативом, на котором установлен съемочный аппарат.

Е.С. Семенова, оформляя учебное пособие Г.М. Болтянского «Кинохроника и как ее снимать» (1926), воспроизводит такой снимок: отважный, но весьма бесцеремонный репортер стоит в неудобной, неустойчивой позе (одной ногой — на шаткой пожарной лестнице, другая упирается в стену) и направляет объектив прямо в раскрытое окно (рис. 5). На этой фотографии запечатлен брат и сподвижник Дзиги Вертова, известный оператор М.А. Кауфман.

Подвижник нового искусства, буквально сросшийся со своим орудием труда в единое целое, гибрид человеческого тела и кинокамеры, зор-



Рис. 6. Левидов М.Ю. Л.В. Кулешов.
Москва : Кинопечать, 1927.
Обложка книги. Неизвестный художник

кий глаз, вживленный в мощный объектив... Такой образ, казалось бы, неизбежно должен был родиться в воображении склонного к метафорическим обобщениям художника, и он действительно появился на известных киноплакатах, рекламирующих фильмы Д. Вертова («Человек с киноаппаратом» В.А. и Г.А. Стенбергов, «Кино-глаз» А.М. Родченко).

Одна из немногих попыток осуществить подобное скрещивание на книжной обложке была предпринята в 1927 г. П.С. Галаджевным. Оформляя книгу В.Б. Шкловского «Моталка» (на профессиональном сленге монтажеров и режиссеров так называлось устройство для перемотки отснятой пленки), он весьма своеобразно использовал фотографию автора. Снятая в три четверти, бритая голова критика находится в центре вращающегося круга, соединенного с системой штативов, тисков, вентиляей; зияющая в середине диска черная точка усиливает сходство «магического круга» с бобиной пленки или грампластинкой. Жутковатый сюрреалистический мотив (человек, ставший частью странного механизма), допускающий самые разные прочтения, отчасти продиктован содержанием книги. В.Б. Шкловский вспоминает, как, работая на кинофабрике, просматривая и монтируя картины, он далеко не сразу освоился с непривычным оборудо-

ванием. Видимо, художник в аллегорической форме запечатлел момент, когда между монтажером, пленкой и просмотрным аппаратом возникло полное взаимопонимание. К сожалению, книга вышла в свет с другой обложкой работы К.М. Венца, тоже выразительной, но менее емкой и парадоксальной.

ФОТОПОРТРЕТЫ АКТЕРОВ

Сегодня немое кино ассоциируется у нас прежде всего с аффектированным проявлением чувств; между тем уже в 1920-х гг. многие режиссеры и критики превыше всего ценили как раз естественность, сдержанность поведения «натурщика» перед камерой. Похоже, ценили эти качества и художники книги. В биографических очерках, посвященных звездам экрана, трудно найти портреты актеров, которые переигрывают, «рвут страсть», нисколько не заботясь о правдоподобию. Чаще всего они представлены на книжных обложках в своих «коронных», наиболее памятных зрителю ролях: И.И. Мозжухин — в образе великого английского трагика Э. Кина, И.В. Ильинский — в облике дурашливого оборванца в тельняшке из фильма «Процесс о трех миллионах». Вернер Краус пугает читателя маской inferнального злодея из картины «Пражский студент», а «король танго» Рудольф Валентино и с обложки продолжает оболащивать поклонниц томным взором полузакрытых глаз, манерным поворотом головы. Немаловажную роль играют в этих композициях тщательно отобранные символические детали: на голове бесстрашного «ездка в незнаемое» Л.В. Кулешова — кожаный шлем, какой носили в те годы летчики и шоферы (рис. 6); трубка в зубах Милтона Силса придает голливудскому актеру сходство с проницательным сыщиком и т. п.

Что касается женских образов, то не всегда можно с уверенностью сказать, кто изображен на обложке — сама актриса или одна из ее героинь. Столь любимый операторами, а вслед за ними и книжными дизайнерами крупный план, как правило, не дает возможности «спрятаться» за экзотическими нарядами и эффектными аксессуарами, выявлять сущность образа приходится исключительно мимическими средствами. Подчас портрет дается столь крупно, что даже голова исполнительницы не умещается на обложке целиком: лоб и затылок хохочущей героини книги В.Б. Шкловского и С.М. Эйзенштейна «А. Хохлова» (1926) срезаны краями листа; в издании очерка В.В. Королевича «Леатриса Джой» (1927) лицо артистки с большим трудом, впритык втискивается в пространство страницы. Быть может, таким образом подчеркивается масштаб дарований этих актрис, не вписывающихся в привычные рамки.

Даже не заглядывая в текст, нетрудно догадаться: «сквозной образ Лилиан Гиш... сирота, жертва,

золушка», в персонажах Мэй Мюррей порочность легко уживается с детской непосредственностью, а Коринне Гриффит особенно удаются роли хрупких, жеманных красавиц. Когда такой «типический» снимок, достойный украсить обложку, найден, художнику остается лишь окружить его изящной рамкой и подобрать подходящий шрифт. Именно таким незатейливым способом оформил целый ряд брошюр И.А. Уразова и В.В. Королевича график М.П. Гетманский.

К.А. Вялов, П.С. Галаджев, М.М. Литвак и другие художники «Кинопечати» работали, как правило, несколько более изобретательно, охотно брали на вооружение модный в те годы язык простейших геометрических форм, позволявших упорядочить, жестко структурировать композицию. Так, лицо актрисы П. Уайт вписано в равнобедренный, а голова К. Фейдта — в прямоугольный треугольник; серый квадрат служит опорой для нескладной фигуры Б. Китона. Г. Ллойд, Н. Толмедж выглядят из круглых «окошек». Иногда черные прямоугольники или треугольники фланкируют портрет, а чередующиеся светлые и темные полосы выгодно оттеняют вырезанный по контуру снимок. А.П. Павлов идет еще дальше и соединяет фотографию с цветным фигуративным рисунком. Быть может, демонстративное смешение разных изобразительных языков должно было лишний раз напомнить читателю, что экранное зрелище строится на условностях и допущениях, — это, по выражению В.Б. Шкловского, «самое отвлеченное из искусств, близкое в своей основе к некоторым приемам математики» [3, с. 31].

Сегодня может показаться странным, что оформители не стремились продемонстрировать многоплановость, широту диапазона актера, его умение создавать непохожие друг на друга образы. Но ведь и само немое кино, за редкими исключениями, не ставило перед исполнителями столь сложных задач. Верность удачно найденной маске, однообразии экранных воплощений не считались в ту пору серьезными недостатками. Соответственно, и на книжных обложках кинозвезды не баловали аудиторию чудесами перевоплощения. Даже если художник, следуя конструктивистской моде, сопоставлял разные изображения одного человека, артист менял не образ, а лишь позы и костюмы.

Очень выразительный, но самодостаточный, почти не требующий дополнительного вмешательства изобразительный материал, попадавший в распоряжение художника книги, во многом ограничивал свободу его маневра. В сущности, задача оформителя сводилась к тому, чтобы лишний раз закрепить в сознании публики образ, уже созданный и многократно отыгранный актером и постановщиком. Задача эта была не слишком сложной, но, пожалуй, недостаточно творческой, особенно если вспомнить выска-



Рис. 7. Гехт С.Г. Бестер Китон : очерк.
Москва : Кинопечать, 1926.
Обложка издания. Художник К.А. Вялов

зывание В.И. Пудовкина: «Показать вещь так, как ее видит каждый, значит ничего не сделать» [7, с. 16].

Тем более отраднo привести хотя бы несколько примеров весьма нетривиального оформления биографических эссе. К их числу относится обложка очерка С.Г. Гехта, посвященного Бастеру Китону (1926), лаконично и остроумно выполненная К.А. Вяловым (рис. 7). Фотография артиста разрезана на две части белой полоской, на которой крупными буквами написана его фамилия. Голова и плечи флегматичного, никогда не улыбающегося комика венчают композицию, подобно мраморному бюсту, а оставшийся внизу, обезглавленный «отрезок» фигуры обреченно разводит руками. В работе художника можно усмотреть намек на раздвоенность персонажа, сочетающего в себе черты смешного эксцентрика и грустного мечтателя.

В оформлении очерка В.В. Недоброво об американском артисте Ричарде Бартелмессе (1927) использован кадр из фильма с его участием. Но художник оставляет только самое существенное: голову в шляпе и руки, пересчитывающие деньги, а все остальные детали удаляет за ненадобностью, сливает с беспросветно-черным фоном. Скорее всего, в таком решении сказались уроки кинематографа, умевшего безжалостно «выбрасывать лишнее, вести внимание зрителя так, чтобы он смотрел только на то, что важно, только на то, что характерно»

[7, с. 10]. На обложке книги В.Б. Шкловского «Их настоящее» (1927), посвященной творчеству ведущих отечественных кинорежиссеров, фотопортреты Л.В. Кулешова, С.М. Эйзенштейна и Д. Вертова выложены по диагонали страницы «лесенкой». Снимки помещены в сложно организованное, но единое пространство, разграниченное скрещивающимися рамками. Возможно, решая формальную проблему композиционной цельности листа, неизвестный оформитель не вполне осознанно выразил важную мысль о внутренней взаимосвязи и даже взаимосвязисимости непохожих друг на друга мастеров, о едином векторе их экспериментов.

ШРИФТОВЫЕ КОМПОЗИЦИИ

Отдельную группу составляют работы, остроумно интерпретирующие тему киноискусства только шрифтовыми средствами. Скажем, название трактата Р. Гармса «Философия фильма» (1927) написано В.П. Белкиным таким причудливым образом (буквы то пляшут в луче прожектора, то скатываются вниз, то сцепляются, то дистанцируются друг от друга), что читателю сразу становится ясно: речь пойдет о проблемах крайне запутанных. Оформитель сборника фельетонов В.Г. Шершеневича «Смешно о кино» (1928) использует довольно типичный для конструктивистской типографики прием: буквы, повторяющиеся в разных словах заглавия, печатаются всего один раз, зато вырастают до огромных размеров. В данном случае многоярусная конструкция из разномасштабных литер имеет прозрачный смысл: симпатии автора к кинематографу перевешиваются множеством досадных «НО». Обложка брошюры В.Б. Шкловского «Как писать сценарии» (1931) — своего рода внятная реплика в извечном споре о том, что важнее в искусстве: «что» или «как»? — настолько весомым становится первое слово названия.

На обложках книг «В стране кино» Ф. Пизани (1926) и «Полотняная жизнь» Е.Н. Кольцовой (1929) внутреннее пространство удлинненных, помещенных на темном фоне литер «О» и «П» вызывает ассоциации с прямоугольником экрана. Один из самых самобытных художников книги Б.Б. Титов [9], оформляя сборник статей А.В. Луначарского «Кино на Западе и у нас» (1928), очень точно воспроизводит расхождение представления об отличии российской ментальности от европейской и американской. Слово «Запад», написанное с наклоном, затейливой вязью, смотрится изящно, но легковесно, если не сказать легкомысленно. Вычерченное по линейке «у нас» грубовато, зато прочно, надежно, устойчиво. «Вырубленное» брусковым шрифтом и окантованное рамкой название книги Е.С. Вейсенберга «Конец немого кино» (1929) выглядит, как надпись на могильной плите.

Можно привести и другие примеры того, как часто удавалось художникам убедительно раскрыть тему книги или хотя бы выразительно аранжировать ее заглавие, не прибегая к фигуративным изображениям, используя лишь язык типографики и каллиграфии. Этот опыт очень пригодился и кинематографу 1920-х годов. Рассуждая о том, как сделать более действенными сопровождающие немую картину титры, В.И. Пудовкин напоминал сценаристам и оформителям азбучные истины книжного дизайнера: «...помимо своего литературного содержания, подпись может иметь еще и чисто пластическое. Например, часто употребляют различной величины шрифты, связывая нарастание значительности слова с величиной букв, которыми оно напечатано» [10, с. 45].

Обложки книг о кинематографе, вышедших в 1920-х гг., не стали таким ярким и значительным явлением в искусстве, как, скажем, авангардистский киноплакат тех лет, однако и в них есть свои несомненные художественные достоинства, неожиданные решения, смелые пластические ходы. В своей совокупности эти работы известных и безымянных авторов дают достаточно полное представление о том, как воспринималось молодое экранное искусство в эпоху социальных и эстетических экспериментов, какие надежды и иллюзии связывались с ним. Показательно, что многие дизайнеры не просто вдохновлялись открытиями кинематографистов, но пытались перенести их в книгу, найти им точные графические аналогии. Влияние киноэстетики сказывалось, конечно, и в оформлении изданий, тематически не связанных с Великим немым, но эта тема заслуживает отдельного исследования.

Список источников

1. *Балаш Б.* Культура кино / пер. с нем., под ред. и с предисл. А. Пиотровского. Москва ; Ленинград : ГИЗ, 1925. 96 с.
2. *Соколов И.* Скрижаль века // Кино-фот. 1922. № 1. С. 3.
3. *Шкловский В.Б.* За 60 лет: работы о кино. Москва : Искусство, 1985. 573 с.
4. *Гад У.* Кино / предисл. А.И. Пиотровского. Ленинград : Academia, 1924. 112 с.
5. *Цехановский М.* Специфика тонфильмы // Пролетарское кино. 1931. № 12. С. 12–19.
6. *Кулешов Л.* Искусство светотворчества : (Основы мыслей) // Киногазета. 1918. № 12 (март). С. 12.
7. *Пудовкин В.* Кинорежиссер и киноматериал. Москва : Кинопечать, 1926. 96 с.
8. *Ардов В.* Крупным планом. Кино-рассказы. Москва ; Ленинград : Кинопечать, 1926. 48 с.
9. *Фомин Д.В.* Книжная графика Б.Б. Титова // Библиотекосведение. 2016. Т. 65, № 4. С. 436–442.
10. *Пудовкин В.* Киносценарий. Теория сценария. Москва : Кинопечать, 1926. 64 с.

CINEMATIC THEME IN THE BOOK COVER OF THE 1920S

DMITRY V. FOMIN

Russian State Library, 3/5 Vozdvizhenka St., Moscow, 119019, Russia

E-mail: dfomin13@yandex.ru

Abstract. *Book covers, made by famous or unknown artisans, show that the people of the 1920s were extremely interested in the youngest of the screen arts, which had not quite realized its potential yet. The designers sought to find the most expressive means, in the graphic arsenal, which would be in tune with the aesthetics of the silent film. Generally, the graphic designers took photographs as a basis, which would remind of the film shots stopped for a moment. Some of the compositions were based on dramatic montage correlations of recognizable visual quotations. Since the cinematography was considered as a miracle of technology, the covers often depicted some tools of filmmaking: projectors, cameras, lightings, film rolls. Much less frequently, the books were prefaced by some funny pictures of the members of the film crew, the cameraman with their camera, for example, or the director. The critique-biographical sketches about popular actors were usually illustrated by shots from their films, which fixed their screen images in the minds of the viewers. Many designers managed to convincingly develop the cinematic theme using only font means. The innovative cinematography of the 1920s determined not only the theme but also the style, the material, the imagery of many book artists, gave to the designers a number of fruitful plastic ideas, helped them*

discover a modern, spectacular graphic language, understandable for the widest possible audience.

Key words: silent films, book graphics, book cover, photomontage, N.P. Akimov, K.A. Vyalov, P.S. Galadzhev
Citation: Fomin D.V. Cinematic Theme in the Book Cover of the 1920s, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 5, pp. 626—635.

References

1. Balash B. *Kul'tura kino* [Film Culture]. Moscow, Leningrad, GIZ Publ., 1925, 96 p.
2. Sokolov I. Skrizhal' veka, *Kino-fot*, 1922, no. 1, p. 3.
3. Shklovskii V.B. *Za 60 let: raboty o kino* [Over 60 years: articles on a movie]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1985, 573 p.
4. Gad U. *Kino* [Cinema]. Leningrad, Academia Publ., 1924, 112 p.
5. Tsekhanovskii M. Spetsifika tonfil'my, *Proletarskoe kino* [Proletarian Cinema], 1931, no. 12, pp. 12—19.
6. Kuleshov L. Iskusstvo svetotvorchestva (Osnovy myslei), *Kinogazeta* [Cinema newspaper], 1918, no. 12, p. 12.
7. Pudovkin V. *Kinorezhisser i kinomaterial* [Film director and material]. Moscow, Kinopechat' Publ., 1926, 96 p.
8. Ardov V. *Krupnym planom. Kino-rasskazy* [Close up. Cinema-stories]. Moscow, Leningrad, Kinopechat', 1926, 48 p.
9. Fomin D.V. Knizhnaya grafika B.B. Titova [Book graphics of V. Titov], *Bibliotekovedenie* [Library and Information Science], 2016, vol. 65, no. 4, pp. 436—442.
10. Pudovkin V. *Kinostsenarii. Teoriya stsenariya* [Screenplays. Theory of the Screenplay]. Moscow, Kinopechat' Publ., 1926, 64 p.