



ка автобусов» (1931). Воспроизведённая картинка работы театрального художника Ниссона Шифрина показывает финал истории, про то, как водители автобусов помогли бастующим железнодорожникам. Картинка хороша, хотя из неё (как и из заголовка книги) непонятно: автобусы атакующие или атакуемые. И конечно, ребёнок, как и взрослый консерватор, вправе насмешливо полюбопытствовать, что за объект пролетает в парижском небе.

Мне близка картинка Анны Ефимовой (ученицы Петрова-Водкина) из книги Виталия Бианки про сильный вихрь («Небесный слон» издан на пять лет раньше «Атаки...»).

Иллюстрация с подписью «Мать бежала к дому, громко звала Андрейку» предельно выразительна. Но я бы понял зрителя, у которого эта картинка вызвала отторжение или во всяком случае сомнение в правильности ориентации фигуры относительно вертикали.

Мне интересны (не более того) грандиозные опусы Дмитрия Шостаковича, но в словах автора другой сердитой статьи «Сумбур вместо музыки» (год тот же и, по некоторым данным, тот же автор) есть свой обывательский резон: «Слушателя с первой же минуты ошарашивает в опере ("Екатерина Измайлова". – В.К.) нарочито нестройный, сумбурный поток звуков.

Обрывки мелодии, зачатки музыкальной фразы тонут, вырываются, снова исчезают в грохоте, скрежете и визге. Следить за этой "музыкой" трудно, запомнить её невозможно».

Теперь всё наоборот. Авангард утратил ореол мученика. Журналисты третируют друзей «неактуального» искусства, хотя очереди на Серова и Айвазовского более чем объяснимы. Сегодня, когда «донельзя новое» искусство объявлено безоговорочно актуальным, после данной заметки легко прослыть ретроградом. Но без здорового раздвоения сознания я бы не смог проникнуться прикладной (книжной) графикой середины 30-х.

12

он содержательней, теплее и даже художественно основательней поточных изматических откровений 20-х. Скептик скажет – вопреки, но замеченные «проблески» вполне симптоматичны, имманентны эпохе драматического перелома. Несмотря на зрительное разнообразие, в графическом продукте тех лет есть нечто неизъяснимое, что унифицирует его по стилю. И вот что существенно: эпизоды «формалистического» оформления, отнюдь не исключительные, в большинстве своём созвучны особенностям и достоинствам литературного материала. Словом, в заголовке моей книги присутствует совсем не грустная ирония: никакой не формализм (см. примечание на следующей странице), и гораздо больше чем отдельные проблески.

Другое видение позволяет увидеть полноценное и самодостаточное явление в чём-то другом. Ныне на фоне «благословенных» двадцатых тридцатые принято не замечать. Не могли заметить и должным образом оценить на гребне борьбы с «формализмом». В конце десятилетия, после нескольких скучных книг техредовского профиля вышел искусствоведческий труд о книжном иллюстрировании и оформлении: Б.М. Кисин. Графика в оформлении книги. Москва, Гизлегпром, 1938. Некогда провинциальный футурист, а впоследствии ученик Фаворского, автор был вынужден осторожничать и лавировать, сменяя гнев-гнёт на милость, смело присовокупляя к «формализму» грех «натурализма» и защищая неких «серьёзных мастеров»:

«Ни в одной из областей изобразительного искусства не было, пожалуй, столько формалистических произведений, как в книжной графике. Однако, борясь с формализмом и натурализмом, необходимо чрезвычайно осторожно подходить к серьёзным мастерам, которые искренно и честно ищут пути к социалистическому искусству. Но мы должны самым непримиримым образом относиться к тем работникам, у которых, по выражению М. Кольцова, „и в микроскоп не найдёшь ни формализма, ни натурализма – и вообще, ничего не найдёшь. Ни таланта, ни знаний, ни культуры, ни даже советского лица“».

«Мы не должны допускать ни формалистического трюкачества, ни голого техницизма – тех качеств, которыми грешили многие обложки, в частности и обложки конструктивистов, подчас некритически использующих буржу-

азные образцы». И далее: «Конструктивизм принёс много отрицательных и вредных тенденций. Он насквозь формалистичен. Оперирование материалом, „математически простой формой“, оторванной от идейного содержания, – вот к чему сводится задача художника-конструктивиста. Здесь конструктивисты-оформители близко подходят к беспредметной живописи, комбинирующей красочные пятна».

К 1938 году, когда в иллюстрировании соцреализм уже возобладавал, острые атаки на «формализм» пришлось, как видим, на конструктивизм, хотя его наивная геометрия отнюдь не относилась к самым «непонятным массам» проявлениям советского модернизма (левого искусства).

Поначалу в подзаголовке моей книги так и значилось: «проблески модернизма». Но этот термин применительно к отечественному искусству как-то не привился. Позже нашлось более точное (и испытанное) слово. В лексиконе искусствоведов, пока не началось прославление «великого русского авангарда», оба слова, и «формализм» и «модернизм», употреблялись в схожем значении и, конечно, с оттенком неодобрения.

Что же такое формализм, как он виделся его обличителям, то есть формализм в моих неотъемлемых кавычках? (*)

(*) Кавычки необходимы, чтобы приблизиться к системе взглядов агрессивных поборников реализма-соцреализма и в то же время развязаться с укоренившейся негативной коннотацией. Здесь нет ни малейшего соприкосновения с фундаментальным понятием, закреплённым в трудах русских теоретиков литературы (Шкловский, Тынянов и другие). Ясно, что формализм в кавычках и без оных – это никакой не порок. В искусстве и, шире, в любом творчестве всё пронизано формализмом. Больше примечаний не будет.

Борьба за соответствие формы содержанию, борьба с «формализмом», в сущности оборачивалась выхолащиванием какого бы то ни было содержания. Работам художников-иллюстраторов и оформителей предписывали ряд требований, иные из которых выглядят разумными. Считалось, что в прикладном изо (и не только в нём) всё должно быть просто, понятно, правдиво, партийно, словом, правильно во всех отношениях. Целых пять П, поверьте, не выискивались. В трёх других П – поэтично, прекрасно, привлекательно – поборникам правильности уже грезилась опасность формализма. По факту простота оборачивалась вялостью, партийность – бессмысленностью, понятность –

банальностью, правдивость – фальшью. И получалось, за формализм могли принять всё что угодно: и утончённую трактовку литературного содержания, и отход от повествовательности, и метафорическую образность, и авторскую самобытность-оригинальность, и артистическую проникновенность, и элегантность, и графическую лапидарность, и уж конечно, всякую стильность, формальную отвлечённость, всякое нарушение традиции или писаного-неписаного стандарта. Словом – всё живое.

У «формализма» и «оформления» один и тот же крепкий корень. Отчасти хотя бы поэтому моя книга сосредоточена именно на оформлении, причём, на сугубо внешнем, ибо художество неиллюстрированной отечественной книги обычно приходится только на её наружные элементы.

Воспользуюсь суждением Эраста Кузнецова: «...до самостоятельного явления, способного и удовлетворять потребности издательств, и претендовать на статус искусства, типографика дорости так и не успела».

Отчасти это было связано с тем, что ещё с начала 1920-х годов русское книжное искусство развивалось по своему особому пути. На выборе его сказались некоторые особенности традиционного русского сознания: ориентация на универсальные духовные ценности, стоящие выше любой функциональности, извечное отторжение всего утилитарного и обыденного, почитание словесности, наконец, максимализм мышления, стремящегося объять необъятное и совместить несовместимое. В результате книжное искусство стало пониматься не как самостоятельное, а как одна из форм синтеза искусств – синтез слова и изображения, объединяемых пространством книги». В силу указанных глубинных особенностей «традиционного русского сознания» самое интересное в русской графической культуре поглощено книгой и в ней же, в иллюстрациях и оформлении, воплощено. И именно в силу этого я сосредотачиваюсь только на книжных объектах.

Но выделяю в них всё-таки оформление. Почему? Во-первых, такова моя профессиональная привязанность. Во-вторых, эта тема обделена вниманием и претензиями на глубину постижения предмета (чего не скажешь об иллюстрировании). В-третьих, гнёт середины 30-х годов относился в большей степени всё-таки к картинкам, ими же провоцировался, но фактиче-

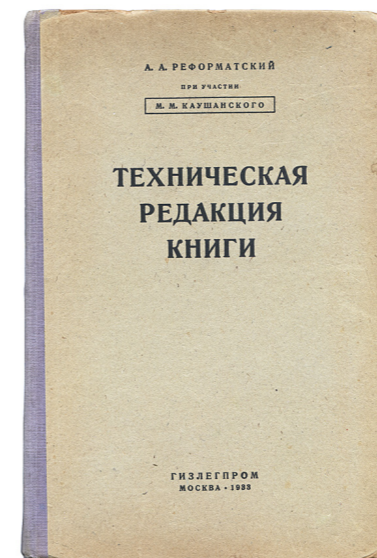
ски, как ни странно, меньше их затронул. И таким образом, в-четвёртых, именно внешнее оформление послужило главной творческой отдушиной для «художников-формалистов», ибо формальные (шрифтовые, компоновочные, цветовые) особенности куда менее доступны публике, в том числе и визуально искушённой. Борцы с «формализмом», преимущественно люди литературной культуры, болезненней реагировали на то, что НЕ ТАК изображено, а не на то, что НЕ ТАК подано и аранжировано.

Как выглядела типовая книга середины 30-х, книга, не обделённая вниманием профессионального художника-оформителя?

Одинокая обложка, теперь уже менее агрессивная, не исчезла, но была решительно оттеснена переплётом с тянущимися за ним прелестями книжного ордера: запечатанный форзац-титул-заставка-буквица-концовка. Широко распространились «художественные» суперобложки. Они хранили память о просто обложке, оттеняли переплётную сдержанность, если не сухость. Тканевые текстуры, «благородные» неяркие тона, всё те же ордерные прелести: на смену плакатного мышления пришло представление о «высокой книжности». В оформлении возобладало то, что в глазах издателей, художников и художников пера связывалось с хорошим вкусом, некой универсальной художественностью и просто материальной добротностью. Внешность книги поубавила в яркости и крикливости, красный цвет в паре с чёрным перестал доминировать (это ли не знак заката великой революции?). На переплёте обычно красовалась маленькая тиснёная картинка (виньетка) или же заголовок в картуше, рамочке, архитектурном порталчике. То был компромисс между западной традицией чистого переплёта (совсем немного и слепого) и русской тягой к изобразительности и / или декоративности. Стал памятным и всеми любимым небольшой формат в тридцать вторую долю, формат, заданный издательством «Academia». Наконец, в композицию проникли оси зеркальной симметрии. Таковой была реакция на обложечную «рекламную дешёвку». Таким был ответ свеженародившегося «формализма» прежнему.

Общую картину всё же задавали «проблески», отнюдь не редкие. В их репертуаре преобладали издания мастеровитой, оригинальной по стилю,

революционно приподнятой литературы прозаиков и поэтов первого советского поколения (увы, частично сгинувшего). Научно-технические книги, по странной традиции, выглядели довольно убого. Ими ведали техреды, блюстители мелочных и консервативных норм. Чтобы учёные и инженеры не отвлекались на «искусство книги», издания для них обычно оформлялись на манер заурядного титульного листа, как правило далёкого от типографического совершенства.



13

Учёный-лингвист Александр Реформатский, разложивший все вопросы оформления и иллюстрирования книги по семиотическим полочкам, заявил об «академическом стиле» и предписал его «тем типам изданий, прямая задача которых передать чисто интеллектуальную сторону содержания, не отвлекаясь ни эстетическими, ни волевыми, ни какими-либо иными задачами воздействия на читателя. Строгая деловая книга – научная, учебная, издание официальное, академические издания классиков – вот область применения академического стиля как в титульных элементах, так и в оформлении самого текста». Так на почве рассудочной правильности в советской книге утверждалась безликость, причём чуть ли не самой без-

ликой оказалась беспрецедентно толковая книга выдающегося лингвиста (А.А. Реформатский. Техническая редакция книги. Москва, Гизлегпром, 1933).

Помимо беллетристики в ряд графически избранных попадали издания научно-популярной и агитационной литературы, всякие переводные издания и, разумеется, детские книжки. «Проблески» живого оформления являлись под прикрытием занимательности, особенностей детского восприятия, театральности, сатирико-юмористической направленности, а также и самой «иностранныости». Да, создаётся впечатление что иностранным авторам, тем более друзьям Советской России, как-то особенно потрафляли, ведь ксенопочитание (несколько настороженное) свойственно как советским, так и вообще русским людям.

Издания детской литературы по большей части оставались графически добротными, нередко блистательными. Но ввиду множественности, а также из-за широкой известности этого материала, книги для детей младшего возраста почти мною не затрагиваются. Тут сказывается и их графическая специфика: иллюстрирование и оформление, в том числе и наружное, трудноотделимы здесь одно от другого. Детская книга той поры графически однородна, в некотором смысле «безобложечна».

Разумеется, меня не привлекают так называемые парадные издания, будь то в стиле сталинского ампира или с признаками вырождающегося модернизма. Блёстки гигантизма и количественной насыщенности имеют мало общего с тем, что названо проблесками «формализма».

Среди графически приметных издательств, помимо считанных центральных (укрупнённых в начале 30-х), встречаются маленькие («неподконтрольные») издающие инстанции, например, театры, издательства МОПРа Главсевморпути или, скажем, Дома занимательной науки в Ленинграде. Немало интересного делалось за пределами союзных столиц и всей РСФСР (см. а-2, одну из страниц автоальманаха).

«Формалистическое» оформление зачастую шло не от собственно художников книги, именитых или, наоборот, малоизвестных персонажей. Имена оформителей почему-то далеко не всегда сообщались в выходных данных, причём тайну графического авторства зачастую хранили интереснейшие объекты. Круг прикладных графиков середины 30-х совсем иной, нежели в предыдущем десятилетии: к новой эпохе и новой стилистике приспособились далеко не все герои 20-х, и в то же время среди оформителей и иллюстраторов появилось немало новых имён. Облик книги стал задаваться не столько всеобщим измом («формализм» не в счёт), сколько индивидуумом. На «проблесках» лежит печать штучности, иногда и «штучности» самих оформителей, дизайнеров по случаю. По внешнему облику эти книги характерны, порой замечательно странноваты, разнообразны, но, как ни странно, их стало всё трудней атрибутировать по признакам индивидуального стиля. При отсутствии имени художника в выходных данных нет даже смысла строить предположение.

Как удалось выявить и конкретизировать предмет моей книги?

Чтобы это произошло, нельзя было обойтись без специальной подборки изданий. И оказалось, что «проблески» собирались мною не впервые. Многие давно попали в поле внимания, а значительная их часть когда-то уже побывала в моём скромном собрании. Строя исследовательскую экспресс-коллекцию, формируя тем самым цепочку смыслов, я был вынужден (небезуспешно) отцыганивать вещи, некогда, по моей недальновидности, перешедшие в коллекции знакомых библиофилов. Надеюсь, этот курьёзный факт, подтверждает представительность и концептуальную ценность зрительного материала.

Приготовьтесь к тому (обращаюсь к дизайнерам новейшего поколения), что с ходу он не очарует, не ошарашит «крутизной», задаст работу пытливому глазу. Нужно настроиться на благородные, приглушённые и даже жухловатые тона. Суперобложки и тем более переплёты не настолько вульгарно глазасты, как бумажные обложки дцатых. Однако тиснёный переплёт, оказывается, располагает собственными выразительными возможностями. Рассчитанный во многом на тактильное восприятие, он невыгоден для печатного воспроизведения. Чтобы ощутить прелесть представленных вещей, нужна расположенность к относительно недалёкому прошлому, осознанная зрительная воля, интерес к ДРУГОМУ, способность воспринимать вещи такими, какие они есть, и желание отрешиться от стереотипов. Без интереса ко всему нелегко сделать (и захотеть сделать) по-своему, то есть, как надо.

Собранный материал, разношёрстный и в некотором роде экзотический, даёт богатую пищу для всякого рода побочных размышлений и зрительных рефлексий. Поэтому в мою книгу, двадцатую по счёту, встроены автоальманахи. Под слабым предлогом «юбилея».

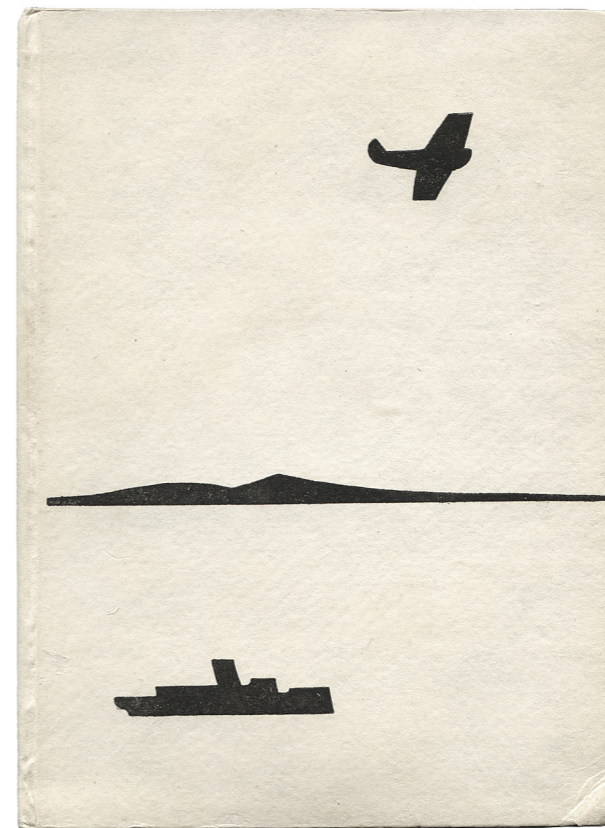
Сочинение адресовано прежде всего графическим дизайнерам, но меньше всего тем, кому специальные книги нужны только для того, чтобы найти в них в готовом виде то, что предстоит сделать, или, наоборот, захотеть сработать нечто согласно увиденному.

Хорошо бы моя ностальгия передалась читателю-зрителю! Чтобы его немного заинтриговать, привожу некоторые из ключевых слов и имён, которые удивительным образом сойдутся в главном разделе: трактор, аэроплан, каучук, скоропись, Акимов, Борис Смирнов, Ленинград, Фаворский, Амундсен, Север, Германия, чайки, сосны, Лев Канторович, Япония...

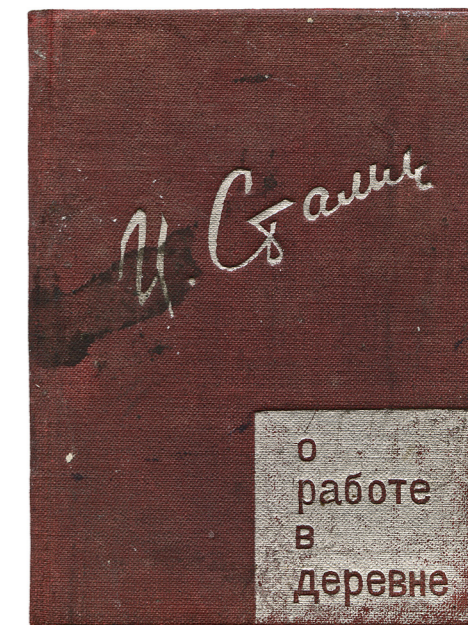
Аналитический
обзор
коллекции,
или
Направленный
поток
зрительного
сознания



14



14

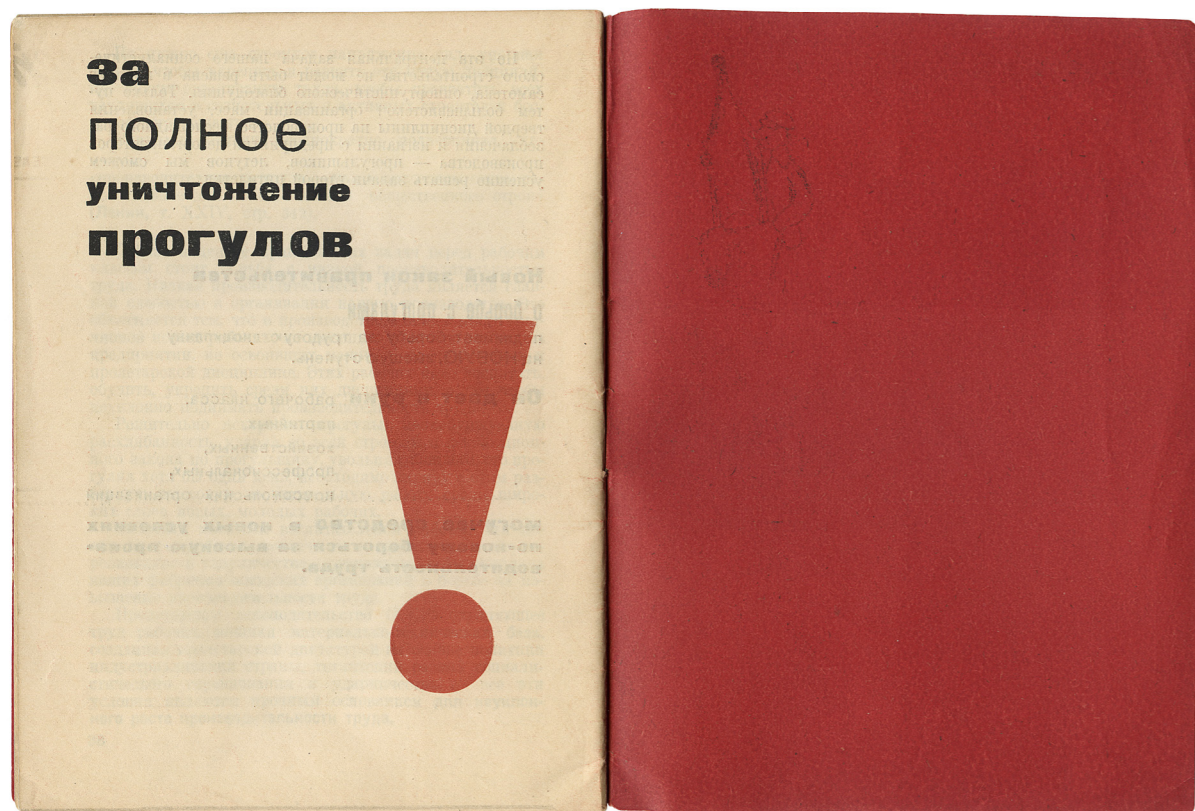


15

в начале
исследовательской
коллекции

Моя книга зародилась с несправедливого взгляда на случайно встреченное издание повести Макса Зингера, путешественника и писателя. Заглавие на суперобложке (без прописной!) характерно как по экзотическому звучанию, так и графическому стилю. Восклицательный знак – произвол художника, на титуле его нет. Тагам! – клич «вперёд!» по-чукотски. Север, его люди и исследователи – культовая тема публикаций 30-х. Книги о тундре, Арктике и Антарктике источали СВЕЖЕСТЬ БЫТИЯ (слова кинорежиссёра Леонида Трауберга) и собственно северную свежесть. Суперобложка противопоставлена и в то же время созвучна картонажному переплёту. И там, и там изображены парные природные среды. Море изобразительного воздуха! Самолётик и кораблик намекают на освоение Севера. Они трогательно малы, как и фигурка оленя на границе двух сред. Анонимный художник обошёлся чёрным и белым, наверняка, вполне осознанно.

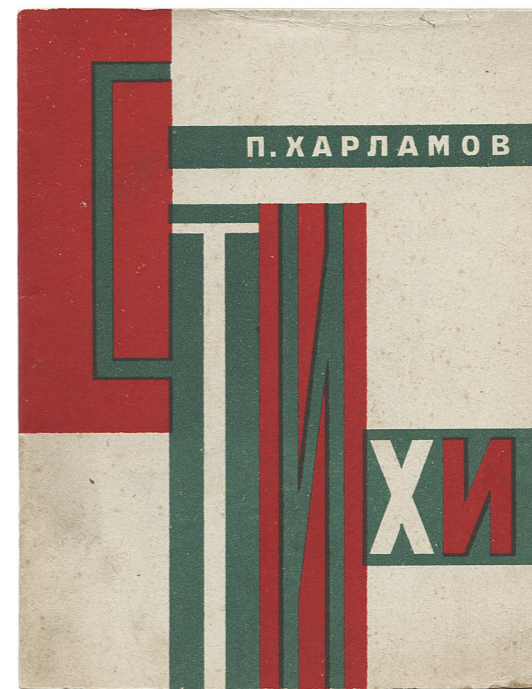
«Тагам» знаменует новый стиль, довольно далёкий от конструктивизма. «Уже в начале следующего (третьего. – В.К.) десятилетия в книжном искусстве от конструктивизма не осталось и следа». Так считает Эраст Кузнецов (Век русского книжного искусства. В сборнике «Графиня покидает бал». Москва, «Артист, режиссёр, театр», 2010). Однако это не совсем верно. Так называемый конструктивизм перестал главенствовать и будоражить воображение, но отнюдь не сошёл с графической сцены.



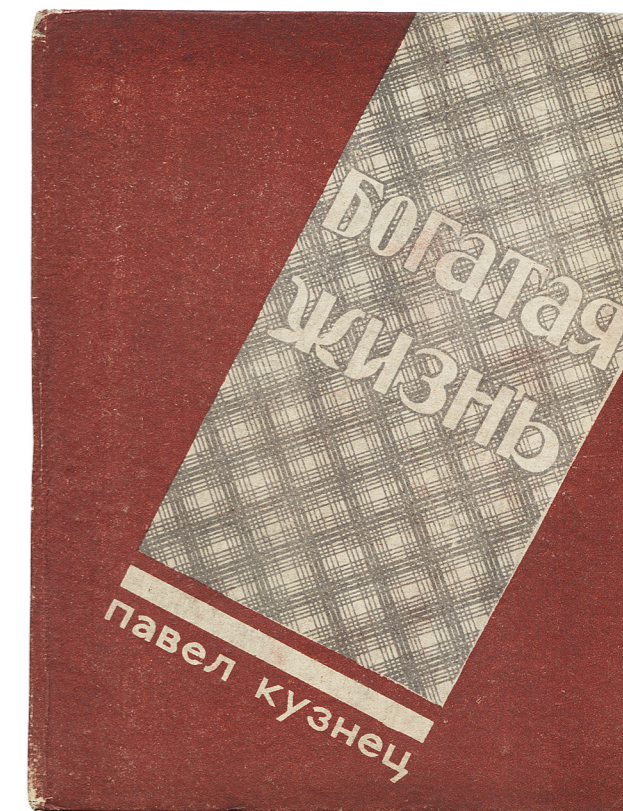
16

конструктивизм приподнявшийся

Даже сталинский цитатник (на предыдущей странице) и тем более грозная брошюрка «О прогулах» имеют вполне конструктивистский облик. Обе книжки изданы «Мособлпартиздататом» и оформлены знаменитой «Первой бригадой по массовой книге». Разворот страницы с восклицательным знаком и третьей страницы обложки, сплошь запечатанной, предвосхищает эпоху активных форзацев. Обратим внимание, что и заголовок сталинского доклада и актуальный лозунг набраны со строчной буквы, согласно идеалу «новой интернациональной типографики». Случаи «буржуазного» минимализма имели место вплоть до конца 30-х годов (см. пример 113 на странице 106).



17



18

Обложка «Стихов» своеобразно, по-украински живописно манифестирует палочный шрифт, ставший редкостью уже после 28-го года. А облик самарской книжки о зажиточной жизни (по сталинскому указанию) построен на стандартных конструктивистских приёмах: перекося, опрямоуголивание, выход в угол всей графической штучковины. При этом шрифт заголовка далеко не палочный.

Конструктивизмом веет и от брошюры, посвящённой пятидесятилетию со дня смерти Маркса (см. следующую страницу). Более крупной цифры на обложке данного формата быть не может. Построение пятёрки задаёт высоту заглавных букв, теперь уже прописных. Все элементы композиции искусственно прилажены друг к другу, и такое торжество наивной геометрии не идёт вразрез с конструктивистским каноном. Некрасный цвет, да и сам шрифт, выдающий руку Григория Бершадского, свидетельствуют о каком-то новом стилистическом этапе.