

УДК 655.533(47+57)192
ББК 85.157(2)61
DOI 10.25281/0869-608X-2018-67-6-645-654

Д.В. ФОМИН

Приемы графического оформления собраний сочинений: из опыта советских художников 1920-х годов

Реферат. Впервые комплексно анализируются работы советских художников книги второй половины 1920-х гг., занимавшихся оформлением собраний сочинений. Наводнение книжного рынка многотомниками беллетристики можно считать своего рода реваншем «больших форм», реакцией на предшествующий этап книжной культуры, в котором ведущую роль играла брошюра. Собрания сочинений чаще всего издавались во второй половине 1920-х гг. в мягких обложках. Каждый том мог оформляться как отдельная книга, разительно отличаться от остальных. Это давало графикам определенную свободу маневра, позволяло ломать прочно укоренившиеся стереотипы. Широкое применение получил и такой эффектный прием: рисунок обложки был единым для всех томов, но варьировалась его раскраска.

Цель данной публикации — расширить устоявшиеся представления о книжном дизайне 1920-х гг., рассмотреть и ввести в научный оборот забытые работы известных художников. Проведен сравнительный анализ многотомников, выпущенных ведущими издательствами тех лет. Использован комплекс взаимодополняющих методов: книговедческих, искусствоведческих, общеисторических. Госиздат являлся бесспорным лидером по количественным показателям выпуска собраний сочинений, однако его художественная политика в этой сфере отличалась старомодной консервативностью, тяготела к минимизации изобразительных элементов. Знаменитое издательство Academia в те годы выпускало собрания сочинений редко, но обогатило искусство книги графическими циклами таких выдающихся мастеров, как В.А. Фаворский и Н.П. Акимов. Особенно успешно и последовательно внешний облик собраний сочинений обновляли оформители издательства «Земля и фабрика»: их работы отличались широтой стилистического диапазона, склонностью к эксперименту. Искания художников 1920-х гг. заслуживают внимания историков книги, дизайнеров, иллюстраторов, издателей, поскольку могут подсказать им продуктивные творческие идеи.

Ключевые слова: собрание сочинений, литературный процесс, оформление книги, графика, обложка, переплет, иллюстрация, Госиздат, Земля и фабрика, Academia.

Для цитирования: *Фомин Д.В.* Приемы графического оформления собраний сочинений: из опыта советских художников 1920-х годов // Библиотекосведение. 2018. Т. 67, № 6. С. 645—654. DOI: 10.25281/0869-608X-2018-67-6-645-654.

Такой почтенный, любимый читателями, имеющий долгую и славную историю тип издания, как собрание сочинений, казалось бы, не предполагает каких-либо новаций с точки зрения графического дизайна, он просто обречен на традиционалистское внешнее оформ-



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

ление. Непременный атрибут книжных полок многих поколений дореволюционных, советских, постсоветских читателей — стройный ряд одинаковых томов, отличающихся друг от друга лишь порядковым номером на корешке. Переплеты, как правило, скромно декорированы силуэтным портретом автора в овальной рамке, либо факсимильным воспроизведением его подписи, либо и тем и другим, а иногда — просто напечатанной крупными буквами фамилией писателя.

Возможно, в большинстве случаев испытанный временем, получивший всеобщее признание облик беллетристических многотомников (в данной статье речь пойдет только о литературе художественной) и в самом деле не нуждается в существенном обновлении. Однако в истории отечественной книги был недолгий период, когда собрания сочинений оформлялись совсем иначе, когда даже этот консервативный по своей природе тип изданий стал ареной смелых дизайнерских экспериментов.

От брошюры к многотомному изданию

«Современную литературу можно изучать со стороны объема и формата книг, — утверждал в 1928 г. критик В.В. Тренин. — <...> Дело здесь не в трамвайном чтении, а в жанровом сдвиге, определяющем внешнюю форму изданий» [1, с. 46]. Действительно, в первые послеволюционные годы, да и в начале 1920-х гг. главную и совершенно особую роль в книгоиздательском процессе играла брошюра [см. например: 2, с. 56; 3]. Доботно, тщательно изготовленная по всем канонам полиграфического мастерства книга солидного объема признавалась многими теоретиками смешным анахронизмом, поскольку не могла успеть за стремительным бегом времени, создавалась слишком долгим и рутинным способом. Зато брошюра несла на себе печать сиюминутной, животрепещущей новизны; идеально соответствовала ритму эпохи, предпочитавшей изъясняться лаконичным «телеграфным стилем». Конечно, собрания сочинений издавались и в те годы, но, как правило, выглядели они очень скромно, выходили в мягких обложках, по своему внешнему облику не слишком выделялись из общей массы печатной продукции. А главное — этой чести удостоивались лишь проверенные временем классики и единицы самых выдающихся современных писателей (А.А. Блок, М. Горький, А.Н. Толстой, Д. Бедный и др.).

Ситуация радикальным образом изменилась во второй половине 1920-х гг., когда полиграфическое производство окрепло и стремительно набирало обороты, эпоха «книжного голода» осталась позади. В советской литературе тех лет наблюдалось «отступление поэзии перед прозой», а прозаики тяготели к «большим формам». Авторы стали относиться к собственному труду с огромным пиететом, требовали солидного и добротного оформления своих книг, стремились к расширению их состава, а издательства были в состоянии удовлетворить эти амбиции. Да и массовый читатель, как показали опросы, нередко оценивал прочитанное следующим образом: «Хорошо написано, но не понравилось, потому что слишком маленькая. <...> Хорошая книга. Нравится, потому что большая» [4, с. 119].

Вполне естественным и логичным был переход от выпуска однотомников солидного объема к изданиям еще более монументальным — собраниям сочинений. Этот процесс начался с публикации классиков. Появлявшиеся в прессе сообщения о подготовке новых изданий такого типа по стилистике и лексике мало отличались от бодрых, деловитых, приправленных канцеляритом рапортов об успехах в других областях народного хозяйства: «Производство классиков только к 1928 г. достигло размеров, удовлетворяющих спрос широкого массового читателя... <...> Редпланом дано задание усилить... марксистское комментирование классиков» [5, с. 3—4] и т. п.

Забавное выражение «производство классиков» можно понимать и в более широком смысле, применить его не только к испытанным временем «властителям дум». В одном из интервью 1928 г. народный комиссар просвещения А.В. Луначарский говорил: «...количество бесспорных классиков вовсе не так велико. <...> Я полагаю, что следовало бы <...> прилагать к иллюстрированным журналам сочинения новых писателей. <...> Здесь мы уже будем иметь неисчерпаемый кладезь и вместе с тем дадим дополнительный заработок для наших нынешних писателей» [6, с. 511].

И в самом деле, литераторы 1920-х гг. не желали уступать знаменитым предшественникам ни власти над умами, ни запасов бумаги, ни гонораров, чувствовали себя их достойными продолжателями или даже соперниками. И первейшим атрибутом их статуса, производства в разряд современных классиков, было как раз наличие собрания сочинений. Насущную потребность подвести итоги, продемонстрировать весомость своего вклада в отечествен-

ную словесность ощутили во второй половине 1920-х гг. очень многие авторы разной степени известности. Ради удовлетворения этой потребности сочинители готовы были даже терпеть материальные убытки. Так, В.В. Маяковский, подписывая в 1925 г. договор с Госиздатом, «...сознательно пошел на чрезвычайно низкую оплату, чтобы “дешевле и скорее получить Собрание сочинений, необходимое и моему читателю, и мне для дальнейшей работы”» [7, с. 68].

Фамилии многих беллетристов 1920-х гг., издававших и переиздававших свои собрания сочинений с портретами, автобиографиями и марксистскими предисловиями, вспомнит сегодня не каждый литературовед. Но тогда, судя по большим тиражам, эти книги пользовались спросом, тем более что многие из них были включены в школьную программу. А поскольку «собрание сочинений советского писателя рассматривалось издательством... как мера общественно-литературной оценки его деятельности» [7, с. 67], издательства были заинтересованы в том, чтобы таких лестных оценок было как можно больше. В своей совокупности они создавали благостную, но не вполне объективную картину небывалого расцвета отечественной литературы. Начиная с середины десятилетия многотомники «живых классиков» стали печататься регулярно, причем их количество ежегодно росло почти в геометрической прогрессии. По подсчетам книговеда Н.П. Лаврова, всего за период 1925—1931 гг. увидели свет 140 собраний сочинений 86 советских авторов (наиболее авторитетные и энергичные из них успели выпустить полный свод своих творений многократно, причем в разных издательствах) [7]. Ни одна другая эпоха в истории русской книги не отдавала столь явного предпочтения данному типу изданий, столь основательной форме знакомства читающей публики с творчеством современных сочинителей. Чтобы этот товар можно было продать не только единым комплектом, но и по частям, каждый том оформлялся порой как отдельная книга со своим названием и оригинальным рисунком обложки, его принадлежность к собранию сочинений оговаривалась лишь на титульном развороте.

Публикации зарубежных авторов также не ограничивались славными именами, уже давно вписанными в историю литературы. Выпускались также собрания сочинений Р. Роллана, Г. Уэллса, Э. Синклера, Т. Драйзера, Б. Келлермана, С. Цвейга и многих других активных участников текущего литературного процесса. Русских художников книги обращение к реалиям заграничной жизни явно раскрепощало, подсте-

гивало их фантазию, придавало их графическому почерку легкость и свободу [8]. Эпоха НЭПа наложила печать не только на графический облик некоторых изданий такого рода, ее своеобразные вкусы проявились и в выборе названий. Если том состоял из нескольких повестей или рассказов, то на обложку выносилось заглавие, способное заинтриговать любителей пикантных сюжетов: «Заповедь блаженства», «Рынок любви», «Грех», «Все подробности», «Сотая жена» и т. п. Эффективный «маркетинговый ход» приходил в противоречие с жесткими идеологическими установками, расценивался как «угождение скверненьким вкусам мещанина-обывателя, старающегося хотя бы по заглавию ухватить порнографический материал» [9, с. 53].

Госиздат

Безусловным лидером по выпуску собраний сочинений классиков и современников было, конечно, главное издательство страны, располагавшее самыми внушительными материальными, техническими, кадровыми ресурсами. Однако лишь немногие госиздатские многотомники представляют интерес с точки зрения нашей темы. Например, довольно непривычно решена единая для всех томов обложка полного собрания сочинений А.С. Пушкина (1930—1931). Вверху воспроизводится стремительная роспись поэта, слева помещается вырезанная по контуру фотография памятника на Тверском бульваре. Основное пространство листа остается незаполненным (быть может, аналогия пушкинского лаконизма, недосказанности, незавершенности многих его произведений). Образ «солнца русской поэзии» как бы монтируется из двух подлинных, документальных изображений, правда, принадлежащих к разным эпохам. Для однотомного полного собрания сочинений М.Ю. Лермонтова (1926) С.В. Чехонин выполнил изящную декоративно-орнаментальную обложку и заставки к каждому разделу книги.

Весьма выразительной стоит признать обложку четырехтомного собрания стихотворений С.А. Есенина (1926—1927), гравированную на дереве Ф.П. Денисовским по рисунку Б.Б. Титова [8]. Внутри траурной рамки, под фамилией автора и названием книги помещен незатейливый пейзаж: три тонких древесных ствола, россыпи зеленых листьев на фоне белых облаков и светло-серого неба. Вроде бы банальный, лежащий на поверхности образ («страна березового ситца») благодаря точной ритмике рисунка,

минимализму композиции, приглушенной цветовой гамме обретает емкость, поэтическую многозначность. К числу бесспорных удач можно отнести и гравюру П.А. Шиллинговского [10], напечатанную на картонных 15-томника А.Н. Толстого (1927—1929). Четко опознаваемых фигуративных элементов здесь всего два: виноградная гроздь, вернее, ее силуэт да корзина с яблоками и другими плодами. Тщательно проработанная рамка напоминает оправу зеркала, склеенную из разнородных фрагментов: равномерно заштрихованные полосы словно поддерживают торжественную статику букв, а лихие белые росчерки на черном фоне как будто повторяют или даже передразнивают прихотливые изгибы лозы.

Обложка, созданная известным архитектором Р.М. Габе для семитомника исторических романов А.П. Чапыгина (1927—1928), сразу настраивает читателя на погружение в далекое прошлое: на ней воспроизведен фрагмент старинной ткани. Цвет фона в каждом томе — свой, но неизменным остается золотое с белым шитье византийского орнамента; в его узор вплетены фигуры грифонов. Похожий прием использовал И.Ф. Рерберг, оформляя 8-томное собрание сочинений Б.Н. Пильняка (1929—1930). На суперобложках, помимо черных плашек с текстом, он поместил трехцветную орнаментальную композицию из ромбов и треугольников (рис. 1). Комбинации цветов менялись, позволяя легко отличать один том от другого не только по заглавию.

Подавляющее большинство госиздатовских многотомников выходило в «одежде» исключительно скромной, если не сказать аскетичной, зачастую — лишенной любых изобразительных, а порой — и декоративных элементов. (Обложка собрания сочинений А.С. Серафимовича напомина-

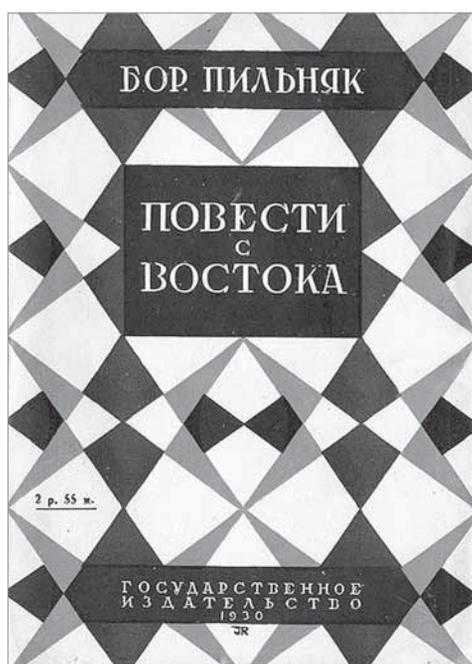


Рис. 1. Суперобложка собрания сочинений Б.Н. Пильняка. Художник И.Ф. Рерберг (1929)

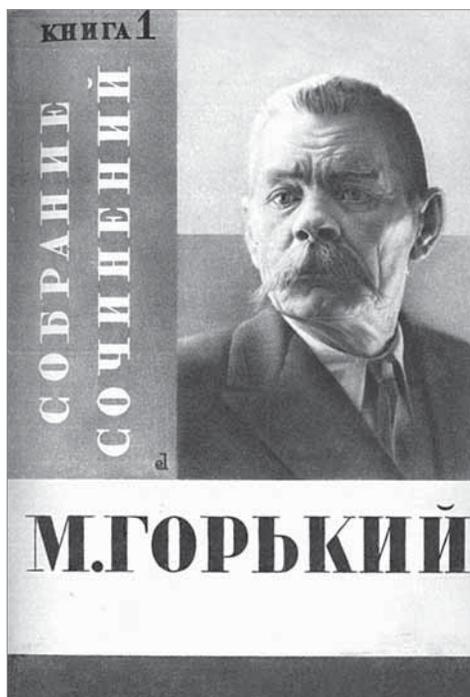


Рис. 2. Обложка собрания сочинений М. Горького. Художник Л.М. Лисицкий (1928)

ет простецкие обои, Д.А. Фурманова — «рубашку» карточной колоды.) И объясняется это, конечно, не отсутствием у художников издательства фантазии и творческой инициативы, а их сознательным отказом от «рекламных ухищрений», уверенностью в том, что фамилия известного автора должна говорить сама за себя. Часто минималистские оформительские решения одобрялись или даже инициировались самими литераторами. М. Горький считал главными достоинствами облика книги простоту и сдержанность: «Трагично... время, труд людей и деньги на замысловатые обложки — не лишнее ли, на самом деле? <...> Совершенно достаточно, по-моему, одних четких красивых букв и са-

мых небольших украшений» [11, л. 9].

Если основоположник соцреализма высказывал это суждение довольно осторожно, считая себя «профаном в изобразительном искусстве», то его секретарь П.П. Крючков, ведя переговоры с издателями, уже в приказном порядке требовал, чтобы сочинения живого классика выпускались «без всяких выкрутас». И Госиздат, как правило, выполнял это требование. Хотя 23-томное собрание сочинений М. Горького (1928—1930) оформлял Л.М. Лисицкий, узнать в тривиальной композиции «почерк» выдающегося авангардиста довольно затруднительно (рис. 2). Еще более незатейлива шрифтовая обложка, предложенная А.Н. Лео для 22-томника того же автора (1924—1929).

Судя по госиздатовской продукции, очень многие писатели и оформители 1920-х гг. разделяли далеко не бесспорное горьковское мнение о внешности книги. Изданиям даже самых популярных авторов в непритязательном графическом убранстве трудно было выдержать конкуренцию с бро-

скими, «крикливыми» соседями по витрине или прилавку. Отметим также, что по ряду технических причин в типографиях тех лет почти полностью отсутствовали необходимые для создания обложек и переплетов качественные «титульные» шрифты и наборные украшения.

«Земля и фабрика»

Второе место по количественным показателям «производства классиков» уверенно занимало московско-ленинградское издательство «Земля и фабрика» (ЗИФ, 1922—1930), специализировавшееся на хорошем (по-европейски) выпуске беллетристики. Оно уделяло огромное внимание внешнему облику своей продукции, к тому же в гораздо большей степени, чем Госиздат, склонялось к рискованным экспериментам в этой области. С издательством сотрудничали самые разные художники, в том числе — мастера, близкие к легендарному объединению «Мир искусства». «Особенно часто им поручали “облагораживать” многотомные издания пролетарских и крестьянских писателей, придавать им редко присутствующий в текстах артистический лоск» [12, с. 169].

Так, С.В. Чехонин оформил собрания сочинений В.М. Бахметьева и Н.Н. Ляшко; Д.И. Митрохин — Ф.В. Гладкова, А.С. Неверова, С.П. Подъячева; В.Д. Замирайло — И.Е. Вольнова, П.Г. Низового, А. Соболя; Б.М. Кустодиев — В.Я. Шишкова; В.М. Конашевич — Н.Н. Ляшко и К.А. Тренева. Работы художников этого круга носили, как правило, чисто декоративный, орнаментальный характер. Например, С.В. Чехонин, создавая обложку для сочинений Н.Н. Ляшко (1926—1927), очень эффектно расположил на плоскости страницы условно, обобщенно трактованные детали лесного пейзажа: резные контуры листьев, массивные силуэты елей, громады белых облаков и тончайшие линии спутанных веток (рис. 3). Главное здесь, конечно, не «сюжет», а изысканная ритмика повторения сходных мотивов, взаимодействие цветовых пятен. Д.И. Митрохин предваряет каждый том прозы Ф.В. Гладкова (1926) пейзажем урбанистиче-



Рис. 3. Обложка собрания сочинений Н.Н. Ляшко. Художник С.В. Чехонин (1926)

ским, с заводскими корпусами и дымящими трубами, но опять же весьма условным, стилизованным, почти «игрушечным». В.Д. Замирайло искусно встраивает силуэты человеческих фигур в четкую, жесткую орнаментальную канву. В.М. Конашевич и вовсе отказывается от любой конкретики ради красочного узорочья, осовременивает бабочечную орнаменту.

Из художников, не связанных с «Миром искусства», «зифовские» многотомники чаще других оформляли такие графики, как Н.И. Альтман, Б.Б. Титов, А.П. Могилевский, П.А. Алякринский. Последний не придерживался единой стилистической линии. Его обложка собрания сочинений И.В. Евдокимова (1928), где подробно, тща-

тельно нарисованный букет помещен на фоне геометризованного цветочного орнамента, вполне вписывается в «мирискусническую» концепцию украшения книги. Более оригинальны те работы художника, в которых он стремится передать образное содержание книги, выступает в качестве рассказчика, интерпретатора текста. На развороте обложки полного собрания сочинений Э. Золя (1928—1931) П.А. Алякринский сопоставляет, можно сказать, сталкивает две большие группы персонажей: беспечных аристократов и изможденных шахтеров, а также предметы неодушевленные: атрибутам светской гостиной противопоставляются скудные пожитки углекопа. Замысел этой композиции может показаться слишком прямолинейным, однако выполнена она с большим мастерством и артистизмом. Самая внушительная по объему работа художника для «ЗИФ» связана с многотомным изданием приключенческих романов Т. Майн Рида (1929—1930). Для него график выполнил серию обложек, фронтисписный портрет автора, большой цикл экспрессивных иллюстраций; их героями часто становились экзотические животные.

Н.И. Альтмана можно отнести к числу самых плодовитых, востребованных «зифовских» художников: в его оформлении увидели свет собрания сочинений Шолом-Алейхема, Ш. Аша, И.Э. Бабея, И.Г. Эренбурга, Ю.Н. Лебединского, А.С. Новикова-Прибоя,

Г. де Мопассана, А. Франса. Особенно удавалась мастеру тактичная, иносказательная, не перегруженная этнографическими подробностями трактовка еврейской темы. Чаще всего он довольствовался шрифтовыми и орнаментальными средствами, если фигуративные элементы и появлялись в его работах (например, шаржированные изображения героев Ш. Аша), то трактовались очень условно. Эти графические реплики лишь дополняли, конкретизировали характеристику того или иного автора или произведения, зашифрованную в причудливом начертании букв и хитросплетении линий, в их эксцентричном расположении на листе.

В большинстве «зифовских» многотомников, о которых речь шла выше, использовался тот же эффектный прием, что и в некоторых госиздатовских публикациях: рисунок обложки был единым для всех томов, а цветовая гамма менялась. «ЗИФ» не только исправно выпускал, но и регулярно переиздавал сочинения наиболее популярных литераторов, и нередко по ходу дела «переодевал» их в более модные наряды, «примерял» разные графические стили на одно и то же произведение. Крайне любопытно наблюдать за метаморфозами, которые происходили в таких случаях. Например, трехтомник Г. де Мопассана, выпущенный в 1926—1927 гг. в оформлении Н.И. Альтмана и 20-томник писателя, опубликованный в 1927—1931 гг. в обложках Б.Б. Титова, выглядят как издания сочинений двух совершенно разных авторов. Первый из них способен вызывать у читателя живой и непосредственный, порой — шутливый отклик; художнику достаточно легкого намека, чтобы напомнить содержание того или иного рассказа. Второй — давно увенчанный лаврами (их очертания угадываются в орнаментальной рамке, позаимствованной с обложки журнала «Аполлон») и сданный в архив, «застегнутый на все пуговицы» классик, чье имя произносится с пиететом, но вспоминается не без труда.

Гораздо реже, чем представители «Мира искусства», к работе над собраниями сочи-

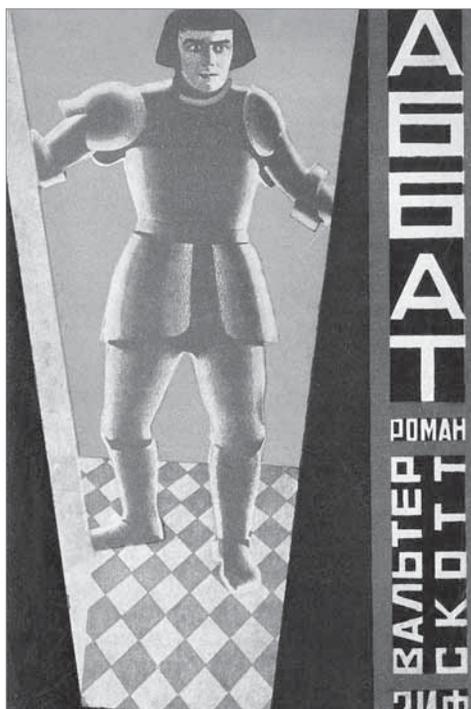


Рис. 4. Обложка 14-го тома собрания романов В. Скотта (1928—1930). Художники В.А. и Г.А. Стенберги (1929)

нений привлекались мастера «сенсационного стиля», умевшие создавать яркие, броские обложки с помощью чисто рекламных выразительных средств. Их впечатляющим совместным выступлением, своеобразным бенефисом можно считать оформление 14-томного собрания романов В. Скотта (1928—1930) (рис. 4). В проекте приняли участие почти все художники данного направления, сотрудничавшие с издательством. Серия из 14 обложек стала своеобразным испытательным стендом ультрасовременной, зрелищной эстетики, выявила достоинства и недостатки довольно рискованного творческого метода. Не всегда оформители подчеркивают принадлежность романа к приключенческому жанру, зато многие из

этих композиций можно без всяких изменений перенести на афишную тумбу. Ради выразительной типажности персонажей художники подчас отказываются от любых попыток дать представление о теме книги и ее стилистике, о времени и месте действия. При всей абстрагированности таких обложек от содержания тома стоит признать, что свои рекламные функции они выполняют блестяще: сразу приковывают к себе взгляд кричаще-ярким сочетанием цветов, лаконичной и броской композицией.

Еще одна внушительная манифестация «сенсационного стиля» — десяти томное полное собрание сочинений прозаика А.И. Свирского (1928—1930) в графической интерпретации В.А. и Г.А. Стенбергов. Здесь также представлен почти весь имевшийся в распоряжении графиков ассортимент безотказных приемов, заимствованных у кино, фотографии, рекламного плаката: соединение на листе фрагментов разномасштабных изображений; диагональное построение композиции; смазанные контуры фигуры, словно застигнутой в движении; лица героев, как будто выхваченные из темноты слабой вспышкой света и т. п. Приемы эти, бесспорно, действенны, но они имеют мало общего с поэтикой и содержанием произведений скромного бытописателя городского «дна». Оформители в каком-то смысле дезинформируют наивного читателя,

обещая ему то, чего в книгах А.И. Свирского нет и в помине: головокружительную детективную интригу, загадочных inferнальных персонажей, шекспировский накал страстей.

Серия обложек, созданная художником, поэтом, искусствоведем Л.Е. Фейнбергом для полного собрания фантастических романов Г.Д. Уэллса (1929—1931), во многом перекликается с работами графиков «сенсационного стиля», однако выгодно отличается от них фактурным разнообразием, парадоксальностью монтажных сопоставлений (рис. 5). Этот цикл также тяготеет к стилистике плаката, но скорее — политического, чем зрелищного. На каждой обложке присутствуют коллажные вкрапления, рисунок смело соединяется с фотографией, образуя мрачные визуальные метафоры. В ход идут материалы самые экзотические: рентгенограмма человеческого черепа, снимки поверхности луны или новейших летательных аппаратов. Для некоторых томов Л.Е. Фейнберг выполнил циклы страничных иллюстраций, используя более традиционные выразительные средства.

Исключительно ценный вклад, который внесли в отечественное искусство книги художники, сотрудничавшие с «ЗИФ», еще почти не изучен и не осмыслен. Но уже сейчас ясно, что оригинальное графическое оформление многотомных изданий можно отнести к числу важнейших заслуг, интереснейших открытий издательства.

Academia

В ленинградский период (1922—1928) деятельности знаменитого издательства Academia художественная литература занимала далеко не первое место в его репертуаре. Тем не менее, и в эти годы под маркой Academia вышло в свет несколько собраний сочинений, благодаря своему оригинальному оформлению прочно вошедших в историю искусства книги. Все они связаны с литературой французской,



Рис. 5. Обложка 7-го тома полного собрания фантастических романов Г.Д. Уэллса. Художник Л.Е. Фейнберг (1930)

поскольку, как отмечали современники, «французомания» была свойственна руководству издательства.

Самое известное и самое объемное из этих изданий — 19-томник Анри де Ренье (1923—1927) с обложками и фронтисписами молодого художника, а в будущем — известного театрального режиссера Н.П. Акимова. Хотя далеко не все сотрудники Academia одобрили его рисунки, директор издательства А.А. Кроленко дал начинающему графику возможность во всем блеске продемонстрировать свое мастерство. Вполне вероятно, что художник сделал персонажей Анри де Ренье гораздо более гротескными, чем это было предусмотрено автором. Однако, не совпадая с первоисточником в деталях, акимовская графическая сюита выигрывает

в главном — при всем желании ей нельзя отказать в самобытности, пластической остроте, парадоксальности. Самое интересное здесь — даже не сами персонажи, а эксцентричный способ их трактовки; новая оптика, которая могла появиться только в эпоху авангардистского кино и экспериментальной фотографии.

Иллюстратор включает в достаточно условную композицию ощутимо объемные, тщательно проработанные детали; фрагментирует изображение, отсекая необязательные подробности; помещает фигуры и предметы в неожиданные пространственные координаты, использует непривычные ракурсы, эффекты освещения (рис. 6). Некоторые листы напоминают эскизы костюмов или декораций. В причудливом, фантазмагорическом мире графики Н.П. Акимова важную роль играет предметная среда, показанная весомо, осязаемо. Порой вещи кажутся более живыми и подвижными, чем люди, становятся неотъемлемой частью портретных характеристик героев. Художник не упускает случая высказать свое далеко не лестное мнение «...о людях, живущих для вещей и нередко подавляемых ими. Его усмешка <...> всегда холодна, порой саркастична» [13, с. 15].

Следующей большой работой Н.П. Акимова для издательства Academia стало оформление собрания сочинений Ж. Ромена. Иллюстратор

снова переосмысливает сюжеты романов, рассказов и пьес популярного в те годы автора, вернее — смещает акценты, оценивает персонажей строже и категоричнее, чем писатель. В этом цикле исторические аллюзии уступают место сценам из современной жизни, трактованным жестко, почти карикатурно.

Уже в ленинградский период своей деятельности издательство постепенно налаживало контакты с ведущими московскими художниками. В частности, оформление 7-томного собрания сочинений П. Мериме (1927—1929) было поручено В.А. Фаворскому [14]. Позднее глава московской ксилографической школы говорил, что эта работа была очень важна для него, поскольку позволила проверить на практике теоретические положения, занимавшие мастера в те годы. И прежде всего — связать во

едино «вещное» и образное, отвлеченное и конкретное. В гравюрах к П. Мериме «...очень предметное и объемное изображение сочетается с объемным же и предметным шрифтом <...>, то и другое живет одной общей жизнью на листе» [15, с. 333]; композиции «...свое происхождение ведут от буквы, так же как буквы дорожат силуэтом и жестикулируют...» [16, с. 245] (рис. 7).

Как и во многих других случаях, В.А. Фаворский отказался от сюиты страничных иллюстраций, ограничился разработкой макета, созданием обложек и фронтисписов к каждому тому, гравированными названиями томов на корешках. Однако этого ограниченного пространства, казалось бы, чисто функциональных элементов оформительского ансамбля мастеру хватило



Рис. 6. Фронтиспис 13-го тома собрания сочинений А. де Ренье. Художник Н.П. Акимов (1926)

и для проведения серии увлекательных формальных экспериментов, и для раскрытия образного содержания произведений французского классика. Не лишаясь обобщенного звучания, даже эмблематичности, предваряющие книгу ксилографии прекрасно выполняют иллюстративные функции. Вспоминая и комментируя свою работу много лет спустя, художник признавался, что вел с неподатливым материалом упорную борьбу «за цельность, за форму, за рассказ» [15, с. 373], в каждой гравюре ставил перед собой новые задания.

Уже в начале 1930-х гг. оригинально оформленные собрания сочинений стали выходить все реже; дизайнеры предпочитали теперь решения строгие и традиционные. Помимо «антиформалистической» кампании, самым пагубным образом повлиявшей на все отечественное искусство книги, этой эволюции способствовали и факторы чисто технического порядка. На смену широко применявшейся в издательской практике 1920-х гг. мягкой обложке пришел твердый переплет, сам материал которого, казалось, требовал иной, более солидной и консервативной оформительской эстетики.

Уникальный опыт художников Госиздата, «Земли и фабрики», Academia может быть интересен не только историкам книги. Он представляет огромную ценность и для дизайнеров, издателей, редакторов XXI в., поскольку способен подсказать целый ряд продуктивных пластических идей, дать

множество примеров новаторского графического прочтения классической и современной литературы.



Рис. 7. Обложка 7-го тома собрания сочинений П. Мериме. Художник В.А. Фаворский (1927)

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Тренин В.О.* 333... тарасово-родионовской трилогии // Новый ЛЕФ. 1928. № 3. С. 46—47.
2. *Базанов П.Н.* Пражское издательство «Воля России» // Библиотекосведение. 2017. Т. 66, № 1. С. 55—61. DOI: 10.25281/0869-608X-2017-66-1-55-61.
3. *Позднякова Е.В.* Общественно-политическая печать в репертуаре саратовского книгоиздания 1917 года // Библиотекосведение. 2017. Т. 66, № 5. С. 525—530. DOI: 10.25281/0869-608X-2017-66-5-525-530.
4. *Добренко Е.А.* Формовка советского читателя: социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. Санкт-Петербург : Академический проект, 1997. 320 с.
5. *Нерадов Г.* Производство классиков // Бюллетень Государственного издательства. 1928. № 31—32. С. 3—5.
6. *Луначарский А.В.* Неизданные материалы. Москва : Наука, 1970. 672 с. (Литературное наследство. Т. 82).
7. *Лавров Н.П.* Книгоиздание и литературный процесс. Москва : Книга, 1988. 196 с.
8. *Фомин Д.В.* Книжная графика Б.Б. Титова // Библиотекосведение. 2016. Т. 65, № 4. С. 436—442. DOI: 10.25281/0869-608X-2016-65-4-436-442.
9. *Библиотекарь.* Чья инициатива? // Книга и революция. 1929. № 7. С. 52—53.
10. *Бакуменко В.М.* «“Маг безупречно вырезанных линий” (о художнике П.А. Шиллинговском)» // Библиотекосведение. 2015. № 1. С. 79—84. DOI: 10.25281/0869-608X-2015-0-1-79-84.
11. Воспоминания И.И. Лазаревского об А.М. Горьком // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 1932. Оп. 1. Ед. хр. 60. 31 л.
12. *Фомин Д.В.* Графическое оформление книг издательства «Земля и фабрика» // Библиотекосведение. 2017. Т. 66, № 2. С. 166—173. DOI: 10.25281/0869-608X-2017-66-2-166-173.
13. *Эткинд М.Г.* Н.П. Акимов — художник. Ленинград : Художник РСФСР, 1960. 150 с.
14. «... Все, что мы делаем, чему-то служит». К 125-летию со дня рождения В.А. Фаворского // Библиотекосведение. 2011. № 4. С. 75. DOI: 10.25281/0869-608X-2011-0-4-75.
15. *Фаворский В.А.* Литературно-теоретическое наследие / сост. Е.Б. Мурина, Д.Д. Чебанова. Москва : Сов. художник, 1988. 588 с.
16. *Загянская Г.А.* Владимир Фаворский. Обстоятельства места и времени. Москва : ГИТИС, 2006. 512 с.

*Иллюстративный материал
предоставлен автором статьи*

Methods of Graphic Design of the Collected Editions: from the Experience of Soviet Artists of the 1920s

Dmitry V. Fomin,

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

E-mail: dfomin13@yandex.ru

Abstract. For the first time, there is presented the comprehensive analysis of the works of Soviet artists of book of the second half of the 1920s, engaged in the book design of the collected works. The flood of the book market with multi-volumes of fiction can be considered a kind of revenge of “big forms”, reaction to the previous stage of book culture, where brochure played the leading role. In the second half of the 1920s, the collected works were most often published in soft-covers. Each volume could be issued as a separate book, strikingly different from the other volumes. This gave the artists a certain freedom of manoeuvre and allowed to break the ingrained stereotypes. There was widely used a spectacular technique: the cover drawing was the same for all volumes, but the colouring of each volume varied. The aim of the article is to expand the established ideas about the book design of the 1920s, to consider and introduce into scientific circulation the forgotten works of known artists. The author carried out the comparative analysis of the multi-volumes issued by the leading publishing houses of

those years, using the complex of complementary methods: bibliological, art historical and general historical.

Gosizdat was the undisputed leader in the quantitative indicators of publications of the collected works, but its artistic policy in that area was characterized by old-fashioned conservatism tended to minimize the visual elements. The famous publishing house “Academia” in those years published the collected works quite rarely, but enriched the art of book with graphic cycles of such outstanding masters as V.A. Favorsky and N.P. Akimov. The book designers of the publishing house “Zemlya i Fabrika” were particularly successful and consistent in updating the appearance of the collected works: their works had a broad stylistic range and tendency to experiment. Creative search of artists of the 1920s deserves the attention of book historians, designers, illustrators, publishers, because it can give them productive creative ideas.

Key words: Collected Works, Literary Process, Book Design, Graphics, Cover, Book Cover, Illustration, Gosizdat, Zemlya i Fabrika, Academia.

Citation: Fomin D.V. Methods of Graphic Design of the Collected Editions: from the Experience of Soviet Artists of the 1920s, *Bibliotekovedenie* [Library and Information Science (Russia)], 2018, vol. 67, no. 6, pp. 645—654. DOI: 10.25281/0869-608X-2018-67-6-645-654.

References

1. Trenin V. 0,333... of Tarasovo-Rodionovskaya Trilogy, *Novyi LEF* [New LEF (Left Front of the Arts)], 1928, no. 3, pp. 46—47 (in Russ.).
2. Bazanov P.N. Prague Publishing House “Voliya Rossii” (Will of Russia), *Bibliotekovedenie* [Library and Information Science (Russia)], 2017, vol. 66, no. 1, pp. 55—61 (in Russ.). DOI: 10.25281/0869-608X-2017-66-1-55-61.
3. Pozdnyakova E.V. Social and Political Press in the Repertoire of the Saratov Book Publishing of 1917, *Bibliotekovedenie* [Library and Information Science (Russia)], 2017, vol. 66, no. 5, pp. 525—530 (in Russ.). DOI: 10.25281/0869-608X-2017-66-5-525-530.
4. Dobrenko E.A. *Formovka sovetskogo chitatelya: sotsial’nye i esteticheskie predposylki retseptsii sovetskoi literatury* [Forming the Soviet Reader: Social and Aesthetic Prerequisites of Soviet Literature Reception]. St. Petersburg, Akademicheskii Proekt Publ., 1997, 320 p.
5. Neradov G. Producing Classics, *Byulleten’ Gosudarstvennogo izdatel’sтва* [Bulletin of the State Publishing House], 1928, no. 31—32, pp. 3—5 (in Russ.).
6. Lunacharsky A.V. *Neizdannyye materialy* [Unpublished Materials]. Moscow, Nauka Publ., 1970, 672 p.
7. Lavrov N.P. *Knigoizdanie i literaturnyi protsess* [Book Publishing and Literary Process]. Moscow, Kniga Publ., 1988, 196 p.
8. Fomin D.V. Book Graphics of B.B. Titov, *Bibliotekovedenie* [Library and Information Science (Russia)], 2016, vol. 65, no. 4, pp. 436—442 (in Russ.). DOI: 10.25281/0869-608X-2016-65-4-436-442.
9. Librarian. Whose Initiative? *Kniga i revolyutsiya* [Book and the Revolution], 1929, no. 7, pp. 52—53 (in Russ.).
10. Bakumenko V.M. “The Magician of Immaculately Cut Lines” (On the Artist P. Schillingovsky), *Bibliotekovedenie* [Library and Information Science (Russia)], 2015, no. 1, pp. 79—84 (in Russ.). DOI: 10.25281/0869-608X-2015-0-1-79-84.
11. I.I. Lazarevsky’s Memories of A.M. Gorky, *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva (RGALI)* [Russian State Archive of Literature and Art], coll. 1932, aids 1, item 60, 31 p.
12. Fomin D.V. Graphic Design of Books of the Publishing House “Zemlya i Fabrika”, *Bibliotekovedenie* [Library and Information Science (Russia)], 2017, vol. 66, no. 2, pp. 166—173 (in Russ.). DOI: 10.25281/0869-608X-2017-66-2-166-173.
13. Etkind M.G. *N.P. Akimov — khudozhnik* [N.P. Akimov — the Artist]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1960, 150 p.
14. “...Everything We’ve been Doing is for Anything”. 125th Birth Anniversary of V.A. Favorsky, *Bibliotekovedenie* [Library and Information Science (Russia)], 2011, no. 4, pp. 75 (in Russ.). DOI: 10.25281/0869-608X-2011-0-4-75.
15. Favorsky V.A. *Literaturno-teoreticheskoe nasledie* [Literary and Theoretical Heritage]. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1988, 588 p.
16. Zagyan’skaya G.A. *Vladimir Favorskii. Obstoimatel’sтва mesta i vremeni* [Vladimir Favorsky. Adjuncts of Place and Time]. Moscow, GITIS Publ., 2006, 512 p.