

85.15  
С56

---

# СОВРЕМЕННАЯ ОБЛОЖКА



---

ИЗДАНИЕ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

1

9

2

7



Э. Ф. ГОЛЛЕРБАХ

СОВРЕМЕННАЯ ОБЛОЖКА

---

С О В Р Е М Е Н Н А Я  
О Б Л О Ж К А

Т Е К С Т  
Э. Ф. ГОЛЛЕРБАХА

---

75 ВОСПРОИЗВЕДЕНИЙ

---

ИЗДАНИЕ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ  
ЛЕНИНГРАД—1927.

76С при  
С560



Обложка, заставка, начальная буква и концовка  
работы А. Н. Л е о, марка издательства—работы  
П. А. Шиллинговского.

706575



Ленинградский Гублит № 44062.  
13<sup>1</sup>/<sub>2</sub> л. Тираж 1500.

Центральная городская  
публичная библио. им. Н. А. Некрасова

ОТД. ИСКУССТВА И  
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ  
ПРОДУКЦИИ



и одна отрасль графического искусства не получила за последнее десятилетие такого развития, как обложка. Объясняется это не только расширением издательского дела, но и повышенным вниманием к внешности произведений печати, возрастающей требовательностью к графически-изящному „облачению“ книги и журнала. В частности, в наше время во всей полноте осознана роль обложки, как одного из элементов книжного искусства.

Нет сомнения, что книга, хотя бы и богато украшенная, но плохо исполненная в типографском отношении, гораздо менее привлекательна, чем книга неукрашенная, но технически-грамотная, т.-е. хорошо сделанная. Однако, верно и то, что из двух одинаково хорошо сделанных книг мы предпочтем ту, которая, кроме безупречного типографского оформления, подверглась удачной графической обработке. Внешность книги есть задача не только типографская, но и художественная. Верное решение этой задачи возможно только при дружных совместных усилиях целого коллектива работников — наборщика, метранпажа, печатника, технического редактора, художника-графика, цинкографа и др. Создание книги — техническая и художественная проблема, от более или менее счастливого решения которой зависит впечатление, вызываемое книгой (как вещью) и отчасти степень ее распространения.

В искусстве обложки, как в зеркале, отражается каждая историческая эпоха. Инкунабулы и палеотипы в кожаных, металлических или костяных переплетах по внешности походили на средневековые рукописные фолианты. Книги украшались порою узорами, нисколько не отражающими их содержания или покрывались надписями, говорящими о владельце (таковы, например, переплеты знаменитой библиотеки Гролье, XVI века).

---

Первые книжные обложки — конца XVIII, начала XIX в. делались без каких-либо надписей, как бы в расчете на то, что приобретенная покупателем книга немедленно поступит к переплетчику. Однако, необходимость выставлять книгу в витрине, сделать ее заметной, рекламировать ее, заставила издателей печатать название книги на обложке. Текст первых обложек, появившихся в конце XVIII в., повторял текст титульного листа. Печатались обложки чаще всего на плотной сероватой бумаге. Титульные листы очень часто снабжались типографскими виньетками или небольшими гравюрами; обложки — гораздо реже.

Ни одна эпоха не знала такого разнообразного декорирования книги, какое применяется в наше время. Старинная книга не отражала такого богатства графических приемов, какое свойственно книге нашего времени. Обложка строилась из элементов набора и не имела той изобразительной „нагрузки“, какую она приобрела за последнюю четверть века. Построение обложки типографским способом привело к выработке определенных канонов, единодушно признаваемых теоретиками и практиками типографского дела.

В общих чертах эти каноны сводятся к следующему.

Вся обложка должна быть набрана шрифтом одного типа; допускается сочетание косоного и прямого шрифта, но не смешение разных гарнитур. Крупнее всего выделяется название книги, при чем желательно, чтобы оно уместилось в одну строку. Если название книги заключает в себе несколько строк, необходимо выделить крупнее самые существенные слова, так как набор длинного заглавия одним шрифтом редко удается и не всегда приятен. При наборе двух строк желательно сделать обе строки одинаковой длины. Фамилию автора, помещаемую наверху посередине страницы, можно подбить (в зависимости от общего характера набора) тонкой или полужирной линейкой. Ломаный набор, напр., выключение верхней строки двухстрочного заглавия влево, а нижней вправо, или помещение фамилии автора справа (а не посередине), и тому подобные способы „оживления“ набора, рекомендуемые некоторыми типографщиками, разбивают присущую книге симметрию и производят впечатление безвкусицы.

О различных рамках и акцидентных украшениях, до сих пор применяемых, к сожалению, в наборных обложках, не приходится и говорить. Декоративные бордюры, всевозможные виньетки и узоры конца прошлого века, сохранившиеся в наших типографиях, ниже всякой критики. Чаще всего это — отвратительный модерн или уродли-

---

вые интерпретации иных стилей (почему-то носящие самые нелепые названия, вовсе не соответствующие стилистическому первоисточнику этих „украшений“). Весь этот ассортимент должен быть просто уничтожен и заменен новыми, художественно продуманными украшениями, простыми и скромными, допускающими многообразные сочетания со шрифтом.

Пока такая революция в типографском деле не совершилась, из всех существующих „украшений“ можно пользоваться только линейками и некоторыми простейшими бордюрами.

К сожалению, в современных наборных обложках все еще встречаются иногда совершенно недопустимые типографские рамки и виньетки самого дурного вкуса.

Независимо от этого, наборная обложка — даже удачно составленная — недостаточно выразительна, недостаточно красноречива. Она уместна для какого-нибудь очень сухого и специального научного труда, бесцветного и безличного по самой природе своей, но она не способна обозначить тему, рассказать о сущности данной книги, обрисовать ее содержание. В последнем случае на помощь книге приходит художник: его задача создать обложку повествующую или, по крайней мере, украшающую, — обложку, заметную издали, удобочитаемую, нарядную и, по возможности, содержательную.

Необходимость пропагандировать книгу, зазывать покупателя, заинтересовывать его — таковы моменты, обусловившие расцвет художественной обложки. В рабоче-крестьянском государстве, где книга предназначается всем и каждому, особенно важна разработка ударного, броского типа обложки. Книга должна привлекать к себе своим внешним видом, должна заинтриговывать и соблазнять.

Вот почему художнику нередко приходится создавать обложки, рассчитанные на возбуждение известных ассоциативных представлений, напр., вызывающие впечатление пестрой ткани (крестьянину вид такой книги напоминает привычные ему в быту ситцы), лубочной картины или плаката (что, опять-таки, „провоцирует“ определенные ассоциации) и т. д.

Возникновение „зазывной“ обложки связано с появлением дешевой книги, — книги, рассчитанной на массового читателя. Этот тип обложки зародился в Германии, затем перекинулся в Англию, во Францию и к нам. На Западе он в настоящее время, пожалуй, меньше распространен, чем у нас, ибо в странах высокой культуры тип наборной обложки удержался для многих категорий книг, потребляемых чи-

---

тателями, которых не нужно „заманивать“ (в наборных обложках выходят многие книги по искусству, известные желтые книжки романов издательства Hachette и аналогичные издания).

Тенденция к украшающей и повествующей обложке есть, несомненно, прямое следствие демократизации книги, хотя нельзя отрицать за этой тенденцией и самодовлеющего эстетического значения.

К наборной обложке питают симпатию люди, слишком культурные для того, чтобы нуждаться в зазывных „соблазнах“, или люди, глубоко консервативные и равнодушные к графическому искусству.

Как бы то ни было, обложка в наше время достигла небывалого расцвета. Возможно, что одной из причин усиленного внимания к обложке является упадок (чтобы не сказать — полное отсутствие) переплетного искусства. Несомненно, что художественная обложка, особенно обложка набоечного типа, является суррогатом переплета: будучи наклеена на картон, она в известной степени заменяет переплет.

Широкое распространение приобрела в наше время обложка набоечного типа, состоящая из сплошного узорного рисунка, покрывающего всю первую и четвертую страницы обложки; будучи не столь маркой, как белая обложка, имеющая лишь небольшой рисунок, обложка набоечного типа имитирует и отчасти заменяет переплет.

Культура книжной графики, созданная группой художников „Мира Искусства“, обновилась в эпоху революции новыми приемами. По сравнению с графическим модернизмом ранних „мироискусников“ и ампирной суховатостью „мироискусников“ второго круга, современная книжная обложка кажется несравненно более разнообразной в художественном отношении. В этом многообразии, на ряду с вычурным трюкерством, принципиальным „эпатированием“ и разными внекнижными (т.-е. неканоническими) явлениями (вроде, напр., фотомонтажа), можно усмотреть очень ценные, закономерные и вполне книжные новации графики, продолжающие в свежих вариантах лучшие традиции книжно-графического стиля. Можно встретить такие „открытия“, которые, не нарушая книжных канонов, вносят, несомненно, новые элементы в строгий, расчисленный, ритмический мир графических концепций.

Что характерно для современной обложки, в чем ее отличие от обложки дореволюционной эпохи? — Обращаясь к книжной продукции первых десятилетий текущего века, мы видим, что „образцовая“ графика (работы М. В. Добужинского, Е. Е. Лансере, В. Я. Чемберса, И. Я. Билибина, Г. Н. Нарбута, С. В. Чехонина и др.) составляла в ту

---

пору очень незначительный процент общей массы Девриеновских, Вольфовских, Сытинских обложек и переплетов. Один из самых популярных журналов — „Нива“ — давал свои многотиражные приложения в крайне безвкусных и пошловатых обложках и переплетах (только в редких случаях приглашались подлинники мастера, напр., Е. Е. Лансере была заказана обложка для сочинений Л. Андреева и пр.). По сравнению с этими работами, обложки Московского Книгоиздательства, где господствовал М. И. Соломонов, стояли относительно на высоком уровне. Издания Кнебеля, Голике и Вильборга, „Скорпиона“, „Грядущего Дня“, „Шиповника“ — вот те оазисы, какие существовали в ту пору в пустыне безкнижия, если под книгой разумеется произведение искусства. „Оазисы“ эти имели много общего друг с другом, их „объезжал“ один и тот же немногочисленный караван „мироискусников“, единодушно насаждавших стилизацию в духе XVIII в. и начала XIX в. Орнаментика времен Людовика XVI и Империи, вперемежку с русской стариной (Билибин) или модерном (Бакст, Лансере), — вот, в сущности, тот заколдованный круг, в котором пребывала графика „мироискусников“. В границах этого круга шло интенсивное развитие графической техники, достигшей максимального совершенства в работах „мироискусников“ второго поколения, особенно у Нарбута и Чехонина.

Незабываемая заслуга художников этой группы заключается именно в том, что они показали, какова по существу книжная графика, в чем заключается искусство книги, как нужно строить книгу. Их мастерство, взращенное на небывалой (для старой России это слово имеет своеобразное и грустно-внушительное значение) любви к книге и художественной культуре, вошло в книжно-графическую практику революционной эры и как бы „расползлось“: в этом процессе размножения есть и отрицательные стороны, но положительных — больше.

Группа графиков — „мироискусников“ очутилась ныне в положении „мавров, сделавших свое дело“: они „могут уйти“ или, мягче говоря, „почить на лаврах“. В свое время каждая копейка успеха была заколочена ими рублевым гвоздем труда; сейчас книжная графика не настолько бедна, чтобы нуждаться в копейках, но в свое время они были драгоценны и своим теперешним благосостоянием графическое искусство обязано именно им. Графика Нарбута, Чехонина, Митрохина, Добужинского, Чемберса — вот те пять евангельских хлебов, которыми удалось накормить тысяч пять молодых художников.

Взяв от лучших мастеров предреволюционного периода неоспоримо-каноничные приемы, графики новейшей формации обновили современ-

---

ную обложку исканиями нового стиля, который подсказывается новыми литературными темами и всем укладом революционной эпохи. Работы „левых“ художников не прошли без влияния на современную обложку, и очень многие „вольности“ в размещении шрифта, в трактовке формы, в композиции рисунка были бы невозможны, если бы не существовало „левого“ искусства. Задача, стоящая перед молодыми графиками последних лет, заключалась в том, чтобы, закрыв глаза на все неканоничное (для книги) в новациях футуристов, взять у них то, что отвечает природе книги, что можно приспособить для книги. Таким образом, в современной обложке можно найти следы „облагороженного футуризма“.

Ю. П. Анненков, В. В. Лебедев, В. М. Ходасевич, Н. Кульбин и мн. др. способствовали освобождению современной обложки от „мироискуснического“ неоклассицизма, они явились таранами, пробившими искусственный мрамор холодных стен „мироискуснической“ обители, они согрели чопорную графику дыханием живой страсти, пламенем исканий.

Сбросив чинные ритмы старинных стилей, обложка расцвела, заговорила на всех языках и — увы — „пустилась на все тяжкие“. Стал неизбежным, закономерным явлением известный процент халтуры. Но одновременно был нанесен, повидимому, окончательный, убийственный удар „Сытинско-Брокаровскому“ стилю и последним прибежищем для вымирающих „Самокиш-Судковских“ остались конфетные коробки и парфюмерные этикетки. Ныне и к этой области подбираются тихой сапой современные „промхудожники“, действующие во всеоружии графической культуры.

Для того, чтобы выявить типичные свойства книжной обложки, отличающие ее от других видов графики, необходимо остановиться на некоторых принципиальных соображениях.

Книжную обложку можно определить как надпись, состоящую из имени автора, названия книги и издательской фирмы, в соединении (не всегда) с рисунком, имеющим декоративный, символический или иллюстративный характер и подчиненный канонам графического стиля.

Что же такое графический стиль и чем он связан с книгой, какова морфология и систематика книжной графики, частным видом которой является обложка?

Прежде всего, для графики характерно совсем другое отношение к пространству, чем толкование пространства в живописи. Типичная книжная графика основывается на принципах: линейности, контрастности и планиметричности. Светотень и все от-

---

тенки она выражает не ослаблением тона, а штриховой манерой; она не знает переходов в тоне, а ограничивается дифференциацией пятен и линий. — Подлинно графическое изображение имеет плоскостной, мозаический характер, в нем нет скульптурности, нет стереометрического подхода к форме. График постоянно прибегает к условности, абстрагирует предметный мир, заключает его в схематические обозначения, широко пользуясь для этого различными приемами отвлеченной науки о пространстве — геометрии. В графике есть элементы геометризации. Пунктир („культ“ точки), параллельные линии (в трактовке теней и пр.), отвлеченная орнаментика, все это — явления геометризации рисунка.

Такие „переходные“ виды графического искусства, как карандашная литография и тоновая гравюра, трудно отнести к книжной графике в точном смысле слова. Все это — рисунок в самом широком значении термина. Искусство же книги, вернее — естество книги, ее типографский организм подсказывают определенные графические приемы.

Книжная буква всегда плоска и одноцветна. Принцип построения букв, их фактура, их роль — однозначны. Все элементы книжной страницы лежат в одной плоскости и уравновешены.

Для того, чтобы не было разлада между природой книги и обложкой, последняя должна быть столь же четкой, однородной и уравновешенной, как типографский материал.

Можно указать, в соответствии с ранее намеченными тезисами, на одну типичную особенность книжной графики, которая особенно обязательна для обложки: книжная графика должна поддаваться штриховому цинкографическому воспроизведению. В ней не должно быть ничего, что нельзя было бы воспроизвести в выпуклом клише, — в этом заключается традиционность книгоискуснического дела, генетически связанного с деревянной гравюрой. Либо деревянная гравюра (допустимо и „лино“), либо цинк — *tertium non datur*.

Обложка это — лицо книги, это — некая вывеска, говорящая о содержании книги. Обзор огромного множества современных обложек подсказывает определенную классификацию „обложечной“ графики. Как ни разнородна современная обложка, не трудно наметить два основных типа — шрифтовой и сюжетный. Шрифтовая обложка не имеет никакого содержания, кроме надписи. Сюжетная имеет, кроме надписи, известное содержание.

Сюжетная обложка распадается на три категории: она может быть иллюстративной (т.-е. иметь повествовательное содержание), сим-

---

волической (т.-е. сочетать конкретные и абстрактные элементы) и декоративной (когда содержание игнорируется, вплоть до полной беспредметности). Между этими тремя категориями существуют переходные, промежуточные типы.

По способу исполнения можно установить два типа обложки— канонический, двухмерный (плоскостной, плакатный, мозаический тип) и не канонический — трехмерный (выпуклый, стереометрический, перспективный тип). Наконец, по цвету все обложки распадаются на два типа — монохромный (рисунок отпечатан одной краской, черной или цветной) — полихромный (рисунок исполнен в две или три краски).

В зависимости от цвета бумаги, на которой отпечатано клише, обложка может приобрести новый, дополнительный тон (напр., рисунок в две краски, отпечатанный на цветной бумаге, производит впечатление трехцветной обложки). Чисто шрифтовая обложка отличается от наборной только тем, что вся надпись исполнена художником, по рисунку которого сделано клише, а не набрана с помощью готового типографского шрифта. Тут работа художника ограничивается шрифтовым заданием, он оперирует исключительно формой и размером букв (напр., обложка Лео к „Переписке Романовых“, 1923). Тем не менее, такие обложки, при всей их графической скудности и незатейливости, могут быть тончайшими произведениями искусства.<sup>1</sup> В них художнику открывается возможность блеснуть пониманием шрифтовой, буквенной архитектоники, проявить чувство гармонии, пропорциональности и равновесия. Среди чисто шрифтовых обложек, каковы, напр., многие работы А. Н. Лео и М. А. Кирнарского, есть совершенно безупречные вещи. К лучшим работам Лео относятся его обложки для книги В. Лихтенштадта „Гете“ (1920), для „Всемирной Литературы“, к сочинениям Пушкина, к „Вестнику рентгенологии“, к кн. Быковского „Картография“ (1923), Анисимова „Книжный переплет“ (1921) и т. п., в них строгий шрифт сочетается с орнаментикой (ренессансовые картуши, аканты и росчерки).

Другой мастер шрифтовой обложки, Кирнарский, выступил в качестве графика лет семь тому назад. Графическому искусству он учился в мастерской Г. И. Нарбута, в Киеве. Первым его печатным произведением был фронтиспис для журнала „Гроно“ („Гроздь“), появившийся в 1920 г.

---

<sup>1</sup> Не исключается возможность построения удачной типографской обложки (некоторые издания Комитета популяризации худ. изд., последние издания „Прибоя“ и др. в этом отношении иногда безукоризненны), но сравнительно редко удается создать из элементов набора вполне законченное и связанное художественное целое.

---

Вслед за тем появился ряд обложек для журналов по искусству, для стихов, несколько марок для издательств, многочисленные заставки, концовки, заглавные буквы и пр.

Кирнарский всякий сюжет разрешает средствами планиметрической декоративной графики, с уклоном в примитивизм; нигде в его работах нет „трехмерного“ тонового рисунка.

Первая петербургская обложка Кирнарского была исполнена для книги Л. Сабанеева „Скрябин“ (Гос. Изд.), затем появилась обложка для „Железного цветения“ Герасимова и много других. С 1923 г. художник стал постоянно работать в Ленгизе, „Прибое“ и др. издательствах, создав множество образцовых графических работ.

На фоне графической пестряди, отличающей книжную продукцию последних лет, обложки Кирнарского сразу выделились своей благородной скромностью. Нарбутовская „линия“ нашла в нем способного продолжателя. Во всех его работах почти одинаково удачны композиция, шрифт и орнамент. Исходя из канонов подлинной книжности, Кирнарский строит шрифт с большим архитектурным тактом. Шрифт и орнамент у него на первом плане, иллюстрационное разрешение обложки применяется им очень редко и плохо ему удается.

Следует заметить, что шрифтовая обложка не исключает сюжетности. Имеются примеры таких обложек, где шрифт не только разукрашен тем или иным способом (декоративный тип), но где он играет явно символическую или даже „иллюстрационную“ роль. Таковы, например, стилизованные шрифты на обложках „Арабские сказки“ (обложка С. Симховича, 1923 г.), „Путешествие в Веймар“ М. Шагинян (обложка Н. Лансере, 1923 г.), „Проблемы Востока“ Г. Сафарова (обложка И. Симакова), „Борис Годунов“ Пушкина (обложка Н. Купреянова), „Еврей“ А. Тюменева (обложка И. Симакова) и др.

Как на пример шрифта, несущего иллюстрационные функции, укажем на обложку „Истории гравюры“ (Г — баха), работы Е. Белухи, где буквы надписи изображают различные типы граверной техники: перекрестную штриховку резцовой гравюры, параллельные линии ксилографии, пунктирное поле черной манеры, пыльцу акватинты и т. п. Кроме того, художник дал, в порядке символической иллюстрации, изображение „клейнмейстерской“ гравюры, окруженной штихелями.

По расположению шрифта можно различать пять типов надписей: горизонтальную, дугообразную, наклонную, вертикальную и надпись по образцу рассыпанного шрифта. Первый тип наиболее распространен, как соответствующий „естественному“ расположению

---

типографских строк и, следовательно, наиболее логичный. Обложка В. Конашевича к „Колосу“ ИONOBA, Видберга к „14 декабря 1825 г.“, Плеханова, Белухи к „Уот Уитмену“ Чуковского дают пример второго типа. Обложка к „Сопкам“ Всеv. Иванова — третьего типа. Четвертый и пятый сравнительно редки, как неудобочитаемые.

Существенное значение имеет градация шрифта, т.-е. соотношение крупнейшего, среднего и более мелкого шрифтов на одной обложке. Крупнее всего бывает шрифт названия (определим его как основной или первостепенный), менее крупно изображается имя автора и подзаголовок (второстепенный, дополнительный шрифт), а самый малый шрифт (назовем его служебным или третьестепенным) приходится на обозначение издательства, города и года. Правильное соотношение этих типов шрифта определяет в целом достоинство всей надписи. В лучших обложках Митрохина, Белухи, Лео и др. мы встречаем не более четырех размеров шрифта, при чем чаще всего они относятся между собой (по высоте как  $3 : 1\frac{1}{2} : 1 : \frac{1}{2}$ , — но возможно и другое соотношение, приблизительно соответствующее указанному. Резкое различие в размере шрифтов всегда производит впечатление неравномерности. То же следует сказать о слишком бледной основной надписи („Горе от ума“ 1923 — обложка Добужинского), слишком жирной („Крылья“, „Маленький ушан“ — обложки Митрохина, 1923) или слишком мелкой („Музей Революции“ — обложка Чехонина, 1923).

Кроме взаимоотношения отдельных частей надписи, весьма существенно соотношение вышины букв и вышины обложки.

В обложках общепризнанных мастеров графики отношение вышины главного (крупнейшего) шрифта к высоте обложки обычно выражается  $1 : 24$ . Что касается масштаба остальных частей надписи (имя автора, подзаголовки, издательство), то оно всецело определяется взаимоотношением орнаментальной части и основного шрифта, а также значением той или иной строки. Во всяком случае, второстепенный шрифт не должен быть слишком мелок и должен составлять по высоте не менее половины основного.

Наибольшую самостоятельность имеют буквы в шрифтовой обложке. В сюжетной обложке они так или иначе связаны с ее рисунком. В этом случае следует отличать шрифт как внешнюю часть композиции от шрифта, составляющего внутренний элемент композиции. Кроме того, встречается шрифт, расположенный случайно, по образцу наклейки или вставки.

Однотипность шрифта является непременным условием стилистического единства обложки. Допустимы вариации одного и того же

---

шрифта, чередование косо́го и прямо́го начертания, небольшие орнаментальные украшения внутри букв и пр., но буквы должны во всех случаях объединяться единством конструкции и общностью формы. Разнородный шрифт всегда производит неприятное впечатление пестроты и разъединенности. Столь же неприятно чрезмерное обилие слов, т.-е. слишком длинные заглавия. В этих случаях принято оставлять на обложке только главнейшую часть названия, а более подробное название переносить на титульный лист.

Невыгодное впечатление производят и переносы; в редких случаях они являются особым приемом, напр., когда художник нарочито сохраняет для всего заглавия один размер шрифта, втискивая всю надпись в тесную прямоугольную рамку или другие композиционные границы.

Как бы обложка ни была удачна по композиции, она не будет отвечать книжным канонам, если в ней нарушен естественный закон пропорции, так-наз. „золотое сечение“, т.-е. пропорция, при которой меньшая часть относится к большей так, как большая к целому (5:8).

Существенное значение имеет вопрос о симметрии книжной обложки. Радиальная симметрия неприменима в книжной графике и в композиции обложки следует соблюдать симметрию билатеральную, т.-е. исходить из прямоугольника или овала, а не круга. Обложка М. Добужинского к „Нездешним вечерам“ М. Кузмина является примером нарушения билатеральной симметрии.

Билатеральную симметрию не следует понимать как зеркально-точное равенство двух половин: такое равенство иногда противоречило бы смыслу изображения. Поэтому его смягчают, заменяя принцип равенства принципом равнозначности. Симметрия становится более свободной, утрачивает абстрактную правильность, сохраняя, однако, композиционное равновесие (например, в произведениях японских художников). До тех пор, пока страница книжного набора имеет — во всех странах, у всех народов — вид прямоугольника, следует требовать от обложки билатеральной симметрии.

В применении к графическому стилю, в частности к обложке, необходимо руководствоваться характером книжного набора: естественный облик книжной страницы образуется сочетанием белой бумаги и черной краски. Следовательно, книжная графика, в частности обложка, должна быть штриховой, а не тональной. Ясность, простота и четкость рисунка — первое условие книжности. На первый план выдвигается принцип плоского, контурного, конструктивного изобра-

---

жения. Стилизуя какой-либо предмет, входящий в рисунок обложки, путем упрощения или схематизации его, график должен распространить этот прием и на все остальные части рисунка (то же в случае усложнения).

Обложка, лишенная обрамления или каких-либо композиционных границ, имеет неопределенный, беспомощный и неустойчивый вид. Исключением являются те случаи, когда расположение составных графических частей таково, что предопределяет или подсказывает границы обложки.

Иллюстративный тип обложки наиболее ярко и показательно выявляет заданный сюжет, но с „книжной“ точки зрения он мало удовлетворяет тем требованиям, какие мы предъявляем к внешности книги. Иллюстрация всегда имеет слишком конкретный и частный характер для того, чтобы признать за нею право украшать обложку, от которой мы ждем некоего синтеза. К чисто иллюстративным работам относится большинство работ И. Симакова (к рассказам М. Горького — 1919, Муйжеля — 1923 и мн. др.), Б. М. Кустодиева (ряд обложек для Ленотгиза, „Земли и Фабрики“ и др.), интересные тоновые рисунки Н. П. Акимова и т. п. В этих работах рисунок обычно не находится ни в какой связи со шрифтом. Для современной обложки гораздо более характерен не этот устаревший прием, а стилизованная иллюстрация, композиционно связанная со шрифтом (таковы многие работы Д. Митрохина, Н. Алексеева, Е. Белухи и др.).

К иллюстративно-плакатному жанру тяготеет и В. Сварог. Чисто-плакатный стиль (В. Лебедев и его подражатели), так же как и фотомонтаж (Н. Акимов, А. Самохвалов, Сенькин, Клуцис и др.), имеет мало общего с книжной графикой. Конструктивизм Родченко тоже балансирует где-то на грани между книгой и плакатом.

Художественный синтез, графический итог всегда имеют финально-эмблематический характер, т.-е. художник, ознакомившись с содержанием книги и создав (фактически или мысленно, — все равно) ряд иллюстраций к тексту, может и должен притти, в конце концов, к единому, подытоживающему образу символического порядка. Нам представляется, что символическая обложка есть наиболее трудный и ответственный, но, вместе с тем, наиболее значительный и верный тип книжной „одежды“. Этот тип часто удается Чехонину, Митрохину, Добужинскому, он широко применяется Белухой, прекрасно сочетающим символику с декоративностью (примеры: „Художественная и кустарная промышленность С. С. С. Р.“, „Американские

---

рассказы“, „Русские святители перед судом истории“, „Кабильские сказки“, „В Индии“, „Обезьяний процесс“, „Уот Уитмэн“ и другие). Есть очень удачные декоративно-символические обложки у В. Замирайло (например: „Тихое течение“ А. Соболя, „Кармен“ Меримэ и проч.), у А. Страхова, С. Пожарского, Б. Титова и др.

Чисто декоративная обложка (превосходные достижения в этой области есть у И. Ф. Рерберга, Пожарского, бр. Ушиных, Л. С. Хижинского и др.) состоит, кроме шрифта, из группы орнаментальных изображений, чаще всего не находящихся ни в какой связи с текстом книги или имеющих к ней только стилистическое отношение. Отличными образцами книжной „декорации“ являются обложки Рерберга к „Колоколам“ Евдокимова, к „Деньку“ Шервинского, типовые обложки изд. „Круг“ и др.; типовые обложки Хижинского для Комитета попул. худ. изд., обложки Кирнарского к „Селяньской библиотеке“ (Державн. видавн. Украины) и пр. Задача такой обложки сводится к украшению книги, к принципу „искусство ради искусства“. Такую обложку нельзя назвать беспредметной, если художник пользуется традиционными декоративными формами, заимствуя их из архитектуры (аканты, колонны, „бегуны“, сандрики и пр.), оперируя формами растительного мира или геометрическими фигурами. Беспредметной мы назовем только такую обложку, которая состоит из хаоса совершенно неорганизованных пятен, линий и букв. Такого рода произведения создаются футуристами, кубистами, супрематистами, — к счастью для книги довольно редко и без особого успеха. Однако, супрематические элементы могут быть организованы, упорядочены, как, напр., в обложке Кирнарского к книге С. Цвейга „Смятение чувств“. Отчасти беспредметный характер носит обложка журнала „Печать и Революция“; ее нельзя назвать неорганизованной, но трудно признать декоративное значение за этими штрихованными дощечками, расположенными столь произвольно и причудливо. Если нужно, чтобы книга действительно говорила о себе, привлекала к себе и собой интересовывала, приходится отдать предпочтение символической обложке, в которой символика легко соединяется с декоративными элементами.

Какие типы рисунков (с формальной стороны) допустимы на обложке?

Дело в том, что далеко не всякий рисунок можно считать книжно-графическим, т.-е. связанным с природою книги. Так, тоновый рисунок карандашом (см., напр., обложки В. Ходасевич к рассказам М. Горького) или штриховой зернистый карандашный рисунок (напр., многие обложки

---

Н. Тырсы) не имеют ничего общего с организмом книги, с четкой конструкцией и равномерной тональностью шрифта. Это — рисунок *an und für sich*, а не для книги. Независимо от степени его законченности (набросок, эскиз, этюд), он не может быть назван книжной графикой потому, что органической связи с книгой у него нет. Литография в карандашной манере, фототипия и автотипическая сетка — всегда кажутся чуждыми книге, тогда как штриховое клише соответствует ее шрифтовой „анатомии“. Некоторые эффектные и выразительные обложки работы Н. и А. Ушиных „выпадают“ из круга канонически-книжных явлений именно потому, что это тоновые „картинки“, рассчитанные на автотипическое воспроизведение.

Итак, только те типы рисунков можно считать книжной графикой, которые основаны на линиях и пятнах равной интенсивности, поддающихся воспроизведению штриховой цинкографией. Сюда относятся: силуэтный рисунок (в этой области особенно замечательны работы Нарбута и Сомова), „жирный“ рисунок с „заливками“ (рисунки А. Бенуа, Д. Бушена и мн. др.), рисунок „проволочный“ (многие работы Ю. Анненкова, некоторые рисунки Д. Митрохина, В. Замирайло и др.), рисунок с правильной штриховкой — чаще всего параллельной (работы С. Чехонина, Е. Белухи и т. п.), рисунок с свободной штриховкой (примеры — работы Б. Кустодиева, А. Головина, некоторые рисунки Ушакова, Конашевича и др.), рисунок пунктирной манерой (встречается в работах многих графиков — К. Рудакова, Литвиненко, Белухи и др.).

Пунктирный способ и забрызгивание (запорошение) допустимы только в том случае, если подобный рисунок поддается репродукции обыкновенным цинковым клише (крупный пунктир и брызги выходят четко, мелкое запорошение обычно пропадает или искажается).

Указанные типы встречаются как в чистом виде, так и в различных сочетаниях.

Особо следует отметить проникновение ксилографического стиля в книжную графику. Ксилография, этот основной источник книжной графики, одно время отверженный и забытый, в нашу эпоху снова находит себе применение, и не в форме тоновой гравюры, культивировавшейся во второй половине прошлого века, а в своем первоначальном классическом виде. Таковы обложки работы А. Кравченко, В. Фаворского, И. Павлова и некоторых других. Однако, ксилографические обложки сравнительно редко применяются в наше время в типографском деле. Чаще находят применение рисунки тушью в манере ксилографии. Удачные работы этого типа есть у П. Алякринского

---

(обложки к книгам Форш — „Современники“, Лелевича — „Клинок и книга“ и пр.), Н. Алексеева, Л. Хижинского, В. Белкина и др.

Нельзя не признать (как ни привлекательна сама по себе деревянная гравюра), что в современных условиях рисунок „под ксилографию“ имеет больше смысла, чем сама ксилография. В конце концов, разница между отпечатком с подлинной доски и с клише, имитирующего гравюру, не так „огромна“, как утверждают ценители ксилографии. Рисунок под гравюру технически проще и дешевле, чем подлинная ксилография.<sup>1</sup> Однако, здесь нам хотелось-бы подчеркнуть важную „воспитательную“ роль граверного искусства и указать, что ксилография, в особенности — работы старинных граверов немецкой школы, имеет огромное значение, как материал, на котором следует учиться всякому графику. В них мы находим изумительное мастерство шрифта и композиции (Дюрер, Гольбейн, Гольциус и др.).

Из русских современников классическим примером графика-книжника, у которого следует учиться, является покойный Г. И. Нарбут. В нем графическое мастерство „мироискусников“ достигло своего апогея. Безошибочный вкус, тонкое чувство стиля, оригинальность композиции и какая-то „железная“ техника стличают почти все произведения Нарбута.<sup>2</sup> Его шрифты всегда вняты и четки, символика глубоко продумана. Особенно поучительны его обложки украинского периода, в которых Нарбут блестяще сочетал символику с иллюстрацией. На обложке „Солнце труда“ изображен рабочий на фоне пятилучевой звезды и полуразрушенной фабрики, с молотом в одной руке и ружьем — в другой, — фигура, символизирующая готовность пролетариата к труду и борьбе, к воссозданию производства и к защите пролетарской республики. На обложке журнала „Наше минуле“ — художник поместил характерную фигуру украинского национального героя того далекого прошлого, когда гремела слава грозных гетманов; на фоне — другие исторические типы, старинные здания; в правом углу — излюбленный Нарбутом архитектурный фрагмент — капитель коринфской колонны. В замысле этой обложки есть много общего с до-украинской обложкой Нарбута к книге „Товстолесы (очерк истории рода)“.

В своих обложках Нарбут всегда выдерживал принцип плоскостного изображения. Все его композиции построены планиметрически,

---

<sup>1</sup> Длительность ксилографической работы является одним из серьезных тормазов в тех случаях, когда издание всдется в спешном порядке. Обычно гравер (напр., Кравченко) затрачивает не менее часа на обработку 2—3 кв. сантиметров доски.

<sup>2</sup> В виду того, что обложки Нарбута отсутствуют в нашем издании (по чисто техническим причинам), считаем необходимым уделить им особое внимание.

---

без применения трехмерных изображений. Работая на Украине, Нарбут создал особый тип шрифта, в котором прежняя, отчасти „ампирная“ трактовка букв согласована с украинским национальным колоритом. При этом художник сохранил все архитектурные достоинства своей графики: четкость, ясность, удобочитаемость шрифта, всегда правильное и гармоничное его распределение. В этом отношении показательны такие чисто шрифтовые работы, как „Грамота на звание профессора“, присуждаемая Украинской Академией Художеств, обложка двухнедельника „Зори“ и др.

В обложках и украшениях украинского периода Нарбут широко применял мотив мелкой треугольной орнаментировки. Этот мотив видимо, владел художником неотступно, как навязчивая идея. В истории графики мы знаем не мало примеров таких навязчивых идей, и в творчестве современных графиков можно найти периодические влияния то одной, то другой геометрической формы. Например, в графике Чехонина постоянно встречаются, сменяя друг друга, композиции — овалы и шестиугольники. Такой же пример „навязчивой“ формы мы видим в украинских работах Нарбута. Орнамент из мелких треугольников у него входит то в узор цветов, то в рисунок кувшина, то в шитье платья. Часто встречаются также в последних работах Нарбута украшения в виде стилизованной виноградной кисти. Их можно встретить, например, в великолепной композиции „Венера со свиньей“ (1919), во многих заставках и пр.

Треугольник, чаша и упрощенный акант сделали в эпоху украинской работы Нарбута преобладающими элементами его книжных украшений; треугольник почти неизменно фигурирует в его произведениях, то в качестве композиционного плана, то в качестве орнаментальной детали. Иногда мы встречаем даже злоупотребление этим мотивом, например, в третьем варианте обложки „Мистетство“ (Киев, 1920), где фигура не то рабочего, не то художника — поставлена на фоне резко-рябой пирамиды, состоящей из белых и черных треугольников. Четвертый вариант обложки того же журнала скомпанован сплошь из мелких и более крупных треугольников, соединенных в квадраты одинаковых размеров.

Другой излюбленный мотив Нарбута — ваза или чаша на ножке — часто встречается в нижней части его композиций; над ней, как бы подымаясь с ее дна, расположены упрощенные, жесткие, иногда как бы подстриженные, аканты. Такую вазу мы видим на обложках „Мистетство“ (1919), „Народня освіта“ (1919) и др.

---

Повсюду в обложках Нарбута строго выдержан принцип графического равновесия: пустоты, незаполненные фигурами композиции, умело покрыты очертаниями и тенями облаков или иным стаффажем. Для украинского периода Нарбута типична особая трактовка облачного неба: облака окаймлены не рядами тонких параллельных линий (прием Чехонина и Белухи), а довольно густым и тяжелым черным бордюром, переходящим в острые черточки, придающие этому окаймлению слегка мохнатый характер. Этот тип рисунка можно видеть, например, на обложке журнала „Наше минуле“ (к сожалению, очень плохо репродуцированной). Примером удачной орнаментально-фантастической обложки Нарбута может служить обложка журнала „Мистетство“ (Киев, 1909) в ее первом варианте. Динамический характер придает этой обложке скачущий Пегас, у ног которого сидит бандурист; все остальное пространство занято растительным орнаментом и архитектурными фрагментами.

Нарбут понимал значение билатеральной симметрии для обложки и верно ощущал эту симметрию не как соединение двух зеркально одинаковых изображений, а как принцип графического равновесия. В упомянутой обложке все части композиции уравновешены; осью обложки служит вертикальная полоса из мелких двухцветных ромбов. Только перед грудью Пегаса оставлена пустота, кажущаяся незаконной: но при внимательном рассмотрении обложки становится понятен глубокий художественный смысл этой, на первый взгляд необоснованной, пустоты; именно это разрежение композиции перед грудью Пегаса создает возможность скачка вперед или, вернее, вызывает впечатление такого скачка тем, что освобождает место для полета.

В другом варианте обложки „Мистетство“ Нарбут отказался от фигурного рисунка, ограничившись орнаментом, вкомпанованным в треугольник.

На орнаментальных приемах Нарбута следует особо остановиться. Они замечательны предельной лаконизацией растительных форм, стилистическим упрощением рисунка, приближающим сложный, иногда витиеватый растительный узор к простым и ясным геометрическим схемам. Тут сказалась, несомненно, любовь Нарбута к архитектуре и глубокое понимание строительного, конструктивного значения различных декоративных элементов. Невольно напрашивается сравнение Нарбута с Чехониным, который в большинстве случаев не только не стремится к упрощению растительных форм, но, наоборот, стилизует каждую деталь и в прихотливых завитках стеблей и листьев ищет

---

повод к графическим фиоритурам. В узорах Нарбута сказалась его работа (одно время) в качестве геральдического художника: именно в геральдике мы встречаемся с постоянным стремлением упрощать растительные формы.

Растительный орнамент построен у Нарбута как бы в расчете на то, что все эти цветы и листья будут чеканиться на металле, вырезаться на камне или на дереве. Строгость, определенность, предельная простота композиции характеризуют графическую флору Нарбута. Никаких деталей, никакого дробления рисунка, но твердая и сильная линия тем не менее прекрасно выражает всю гибкость стеблей и листьев.

Нарбут очень много внес в мастерство обложки и создал целую школу (Середа, Страхов, Кирнарский, отчасти Хижинский, Пожарский и др.). Особенно велико косвенное его влияние.

Нужно заметить, что простое копирование мироискуснических шрифтов и орнаментики, наблюдавшееся в первую половину революционного десятилетия среди молодых художников, постепенно устранено из графической практики, как слишком явное „топтанье на одном месте“. В этом отношении характерна и показательна творческая эволюция некоторых молодых графиков, например, Н. В. Алексеева, начавшего с прямого подражания „мироискусническим“ приемам и пришедшего постепенно к созданию своеобразного шрифта, новой орнаментики (правда, не без влияния Фаворского) и свежей иллюстративной манеры. Работы Алексеева, исполненные в 1922 году — обложка к книге Т. Осьмачка „Круча“ (изд. „Слово“, Киев, 1922) и обложка к книге Максима Рильского „Синя далечінь“ (изд. „Слово“, Киев, 1922) и др. ничем не похожи на его теперешние работы. В первой надпись сделана в духе простого типографского шрифта, во второй — сквозными буквами; ниже помещен рисунок. Обложки эти еще очень робки, в них нет ничего похожего на теперешний графический „почерк“ художника. Это — обычные работы всякого начинающего графика. Однако, нетрудно заметить, что в них художник уже перешагнул за грань дилетантизма. В некоторых ранних работах Алексеева сказывается, как уже отмечено, влияние Д. И. Митрохина, графикой которого Алексеев вначале увлекался. Следы этого влияния можно усмотреть в работе 1922 года (изданной в 1923 году) — обложка и украшения к сборнику „Слово“ (рисунки к отделам — поэмы, баллады, іділія, лірика, сатира й гротеск, байка і притчі, сцені і монологи, проза).

В Ленинграде Алексеев получил возможность окончательно завершить свое техническое мастерство, продолжая, вместе с тем, искания

графического стиля, наиболее отвечающего личному вкусу художника. Таким стилем сделалась для него имитация деревянной гравюры,<sup>1</sup> разрешенной в плоскостном плане, без тональных градаций.

Первые обложки, исполненные Алексеевым для Ленинградского Госиздата и других издательств Ленинграда, носят еще декоративный характер (по преимуществу) и восходят к традициям „мироискусников“. Но постепенно его симпатии склоняются к обложке иллюстративного порядка, исполненной в ксилографической манере. В иллюстративной обложке он пытается изобразить основное содержание, настроение книги, показать то или иное действующее лицо.

Из обложек этого рода назовем: „Жизнь и приключения Даниэля Дефо“, Поля Дотена (Гос. Изд., 1926), „Канада“, Г. Рихтера (Гос. Изд., 1926), „Маленький Троп“, А. Лихтенберже (Гос. Изд., 1926), „Завойовники Америки“, Свен Гедіна (Книгоспилка, 1925), „Старая веселая Англия“ К. Чапека (Гос. Изд., 1927). В этих обложках, а также и во многих других, художник применяет своеобразное расположение шрифта, вплотную вписывая белые буквы в черные (или цветные) горизонтальные полосы. Подобный прием встречается и в его декоративно-шрифтовых обложках: „Жития и революция“ (Украинск. изд.), „Золоті ключі“ Д. Ревуцкого (Книгоспилка, 1925), „Іван Франко“, Збірник (Книгоспилка, 1926) и др.

Обращаясь к обложке современной детской книги, нужно отметить, что она больше всякой другой связана с иллюстрациями книги, составляя с ними органическое целое. Объясняется это отчасти техническими условиями печатания детской книги (обычно — литография в несколько красок), отчасти дидактической необходимостью связать обложку с иллюстрациями. Обычно наблюдаются две тенденции, — одна сводится к раскрытию всего содержания книги в обложке (напр., обложка Б. Кустодиева к „Пожару“ Маршака), другая — осуществляет некую интродукцию к этому содержанию (большинство обложек В. Конашевича).

В детской книге чаще всего встречается обложка плакатного стиля, одним из создателей которого является В. В. Лебедев. Его обложки по сюжету обычно тесно связаны с иллюстрациями.

Как художник детской книги, Лебедев особенно ярко представлен в изданиях „Радуги“ — в книжках С. Маршака „Цирк“, „Мороженое“,

<sup>1</sup> Часто приходится слышать мнение, что имитацию ксилографии нужно понимать как рисунок белым по черному (вроде, напр., граттографии Добужинского). Это не отвечает принципу выпуклой гравюры и потому, конечно, не обязательно. Сущность ксилографии — в своеобразной дифференциации черного и белого, обусловленной свойством самого материала.

---

„О глупом мышонке“ и в книге „Охота“ (где нет никакого текста, кроме перечня рисунков). Для всех этих работ типична принципиальная примитивизация рисунка, исполненного в обобщенной, броской, плакатной манере. Изображение каждого предмета дано плоско и чисто красочно. Иллюстрации представляют собой не иллюминированный проволочный или штриховой рисунок, а бесконтурную цветную графику. Это дает художнику возможность сообщать краскам максимальную насыщенность, выявлять как бы сезановскую идею цвета, как носителя формы, но с „переводом“ стереометрической формы в планиметрию.

„Тайна“ Лебедева заключается именно в умении упрощать, сохраняя индивидуальность вещи. Этим умением редко обладают его многочисленные последователи и подражатели (Пахомов, Эвенбах, Эндер, Цехановский, Лапшин, отчасти Самохвалов, Криммер и др.). У Лебедева есть предметы, трактованные совершенно элементарно и, вместе с тем, исключительно остро — они живут, как Андерсеновские вещи, они говорят о себе и о своем.

---

Мы набросали общую картину состояния современной обложки и указали на явления, наиболее типичные для ее художественного облика. Наш очерк содержит художественно-критическую характеристику книжной обложки, не касаясь других видов обложки — журнальной, нотной и пр. Некнижные типы обложек не вошли в намеченную выше систематику, не входят они и в морфологию книжной графики. Дело в том, что журнальная обложка в подавляющем большинстве случаев носит характер „картинки“, это — чисто-живописное произведение, исполненное, чаще всего, акварелью, иногда маслом или другой какой-нибудь манерой. Журнальная обложка обычно не находится ни в какой связи с типографским строением журнала и не содержит обычно никаких графических элементов, кроме названия журнала, которое, большею частью, не находится ни в какой композиционной зависимости от „картинки“, а приставлено к ней совершенно механически (стереотипная „шапка“ или „вделанная“ в обложку надпись). Авторами журнальных обложек являются чаще всего живописцы, вовсе не владеющие или плохо владеющие шрифтом (так что сохранение типовой журнальной надписи становится „меньшим из двух зол“), но умеющие зато создавать яркие, красочные пейзажи, жанры или портреты, завлекательно действующие на читательскую толпу. Таким

---

образом, журнальная обложка (речь идет о еженедельниках типа „Красной Нивы“, „Красной Панорамы“ и т. п., а не о толстых журналах, носящих характер книг и снабженных обычно однотонной графической обложкой) является, в сущности, репродукцией живописной вещи, а не произведением графики. Обложка нотная весьма пестра и разнородна. Художественный уровень ее очень не высок. Можно подумать, что нотные издательства считают музыкальную публику совсем невзыкательной и нечуткой к изобразительному искусству (что, кстати сказать, близко к истине). На нотных обложках преобладают мотивы парфюмерного и табачного стиля; художники (или считающие себя таковыми) стараются придать „музыкальной“ обложке возможно более кокетливый и очеровательный вид, впадая при этом в слащавость и вульгарность. С формальной стороны нотная обложка обычно исполнена в плакатной манере. До сих пор встречаются самые ужасающие шрифты стиля „модерн“. Нужно, однако, заметить, что за последнее время на нотную обложку в некоторых издательствах обращено должное внимание и ныне появляются ноты в отличных обложках, исполненных специалистами-графиками, а не безвестными любителями. Примеры хороших нотных обложек можно найти, напр., в продукции Музсектора Госиздата.

В изобразительном искусстве, существует, как и во всякой иной области творчества, разделение труда: обложка есть такая же графическая специальность, как хирургия или гинекология — специальности медицинские. Чтобы уяснить себе характер и масштаб этой специальности, нужно рассматривать книжную обложку в связи и сочетании ее с другими видами графики.\* В судьбе современной обложки многое зависит от того „окружения“, в каком она живет и развивается. Это — одна сторона вопроса. Другая сторона, внутренняя, „интимная“ и чисто-профессиональная, зависит от бесчисленных модификаций шрифта, определяющих той или иной своей формой (приобретающей у некоторых мастеров весьма устойчивый характер) графический почерк данного художника.\*\*

В заключение считаем не лишним привести несколько замечаний технического порядка.

---

\* Общая характеристика современной книжной графики дана нами в сборнике „Графическое Искусство в СССР“, изд. Ленингр. Академии Художеств, 1927.

\*\* Роль шрифта в обложке является темой нашей статьи в издании Д. Писаревского („Шрифты и их построение“, 1927) — „Применение шрифта в книжной графике“.

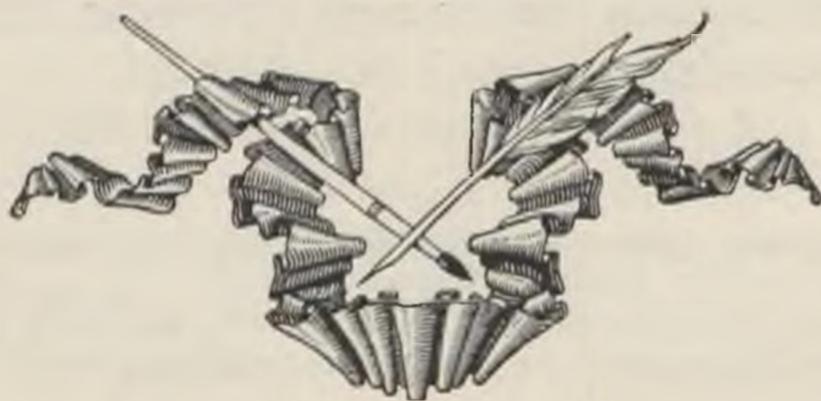
---

В судьбе обложки играет большую роль качество клише: при плохом цинке, небрежном травлении и отсутствии тщательной граверной отделки клише многие детали рисунка исчезают, сливаются, искажаются. Получаются нежелательные скругления, оплывание линий, „усики“ и пр. Иногда достоинство обложки понижается при большом уменьшении оригинала (если художник не учел степени уменьшения). Необходимо считаться и с тем, на какой бумаге будет печататься клише: будучи вполне пригодным для меловой бумаги, оно может оказаться слишком черным („жирным“) для матовой бумаги; одно и то же клише дает разный эффект при печатании на бумаге проклеенной и непроклеенной. Наблюдение за этим должно лежать на техническом редакторе издания.

Часто оригинал обложки подвергается жестоким искажениям: рука литературного или технического редактора, недостаточно грамотная в художественном отношении, вносит композиционные изменения в рисунок обложки, убирает фамилию автора, делает наборные вставки и т. д. Таким искажениям подверглись, например, обложки Д. Митрохина к „Науке и религии“ Мальвера, Е. Белухи к „Христу“ Морозова, Л. Хижинского к „Русской политической сатире“ и многие другие. Можно было бы составить длинейший список искаленных редакторами обложек, который явился бы одновременно и грустным и смехотворным обвинительным актом, обличающим бесцеремонность и эстетическую некультурность тех, кто повинен в этих операциях.

Однако, постепенно обложка начинает завоевывать к себе уважение. Фамилия художника (автора обложки), прежде очень редко отмечавшаяся в книгах (если художник не ставил своей подписи или ограничивался инициалами), все чаще появляется на обороте шмуцтитолов; отмечается она и в каталогах издательств, что в прежнее время делалось крайне редко.

Наконец, обложка становится в наше время объектом изучения и коллекционирования. Это, несомненно, большой шаг вперед на пути к укреплению и развитию графической культуры.



ВОСПРОИЗВЕДЕНИЯ

## ОБЛОЖКИ

*Н. П. Акимова,*

*Н. В. Алексеева,*

*Ю. П. Анненкова,*

*Е. Д. Белухи,*

*А. Я. Головина,*

*Дени,*

*М. В. Добужинского,*

*В. Д. Замирайло,*

*М. А. Кирнарского,*

*Б. М. Кустодиева,*

*А. Н. Лео,*

*А. М. Литвиненко,*

*Д. И. Митрохина,*

*С. М. Пожарского,*

*И. Ф. Рерберга,*

*А. Н. Самохвалова,*

*М. И. Соломонова,*

*А. И. Страхова,*

*Б. Б. Титова,*

*М. В. Ушакова-Поскочина,*

*А. А. и Н. А. Ушиных,*

*В. А. Фаворского,*

*Л. С. Хижинского,*

*С. В. Чехонина.*



#### ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА.

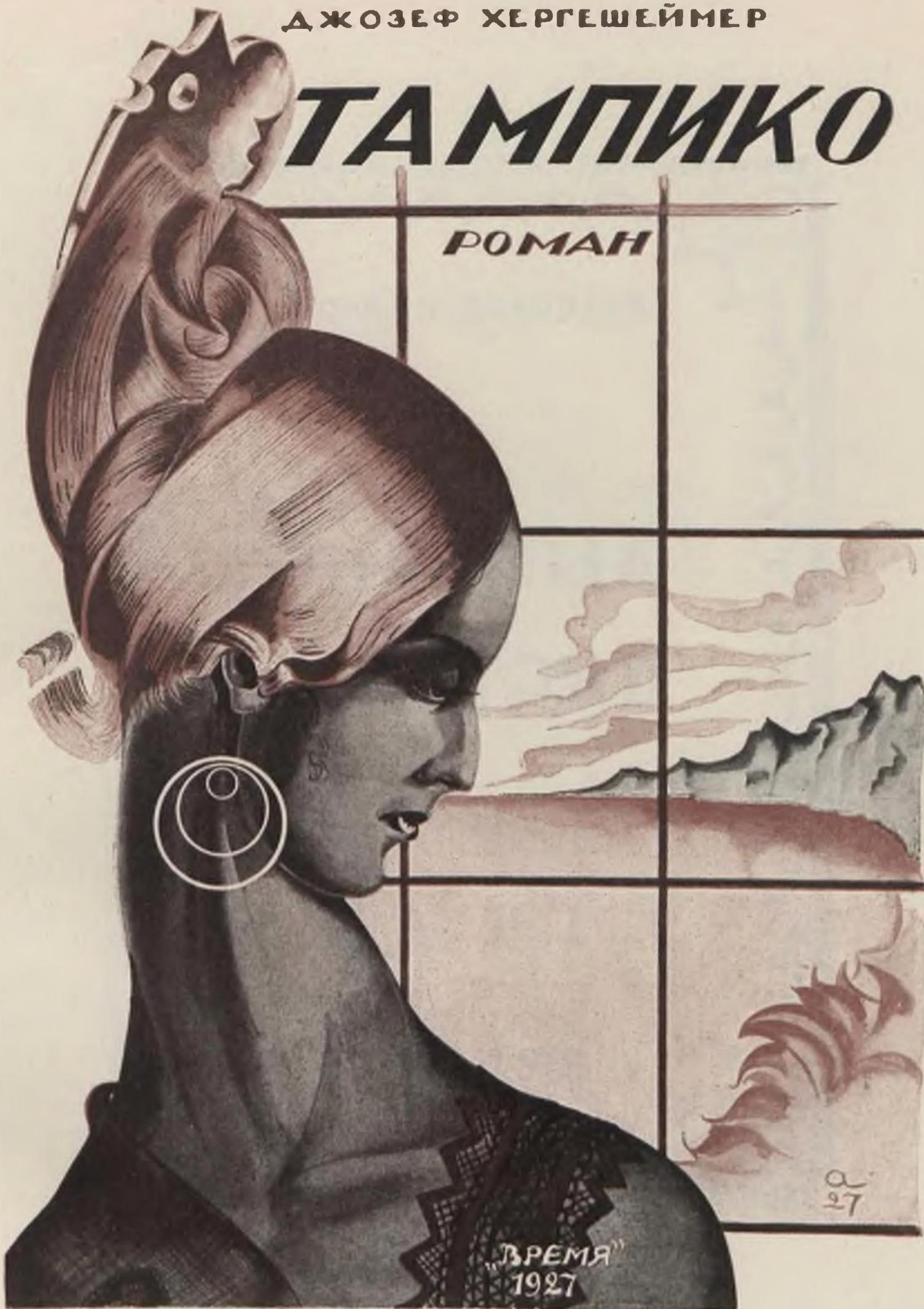
Клише для настоящего издания представлены издательствами — Ленигиз (Государственное Издательство, Ленинградское Отделение), „Прибой“, „Земля и Фабрика“, „Время“, „Пролетарий“ и Ф. Ф. Нотгафтом. Незначительное количество обложек московских и провинциальных художников объясняется невозможностью получить клише от соответствующих издательств, что, к сожалению, отозвалось на полноте нашего иллюстрационного материала, отражающего почти исключительно ленинградскую графику.

По техническим причинам вторая краска во многих обложках изменена.

ДЖОЗЕФ ХЕРГЕШЕЙМЕР

# ТАМПИКО

РОМАН



Н. П. Акимов.

Современная обложка.



ВСЕВОЛОД ИВАНОВ

**ДЫХАНИЕ  
ПУСТЫНИ**

П Р И Б О Й

*Н. В. Алексеев.*



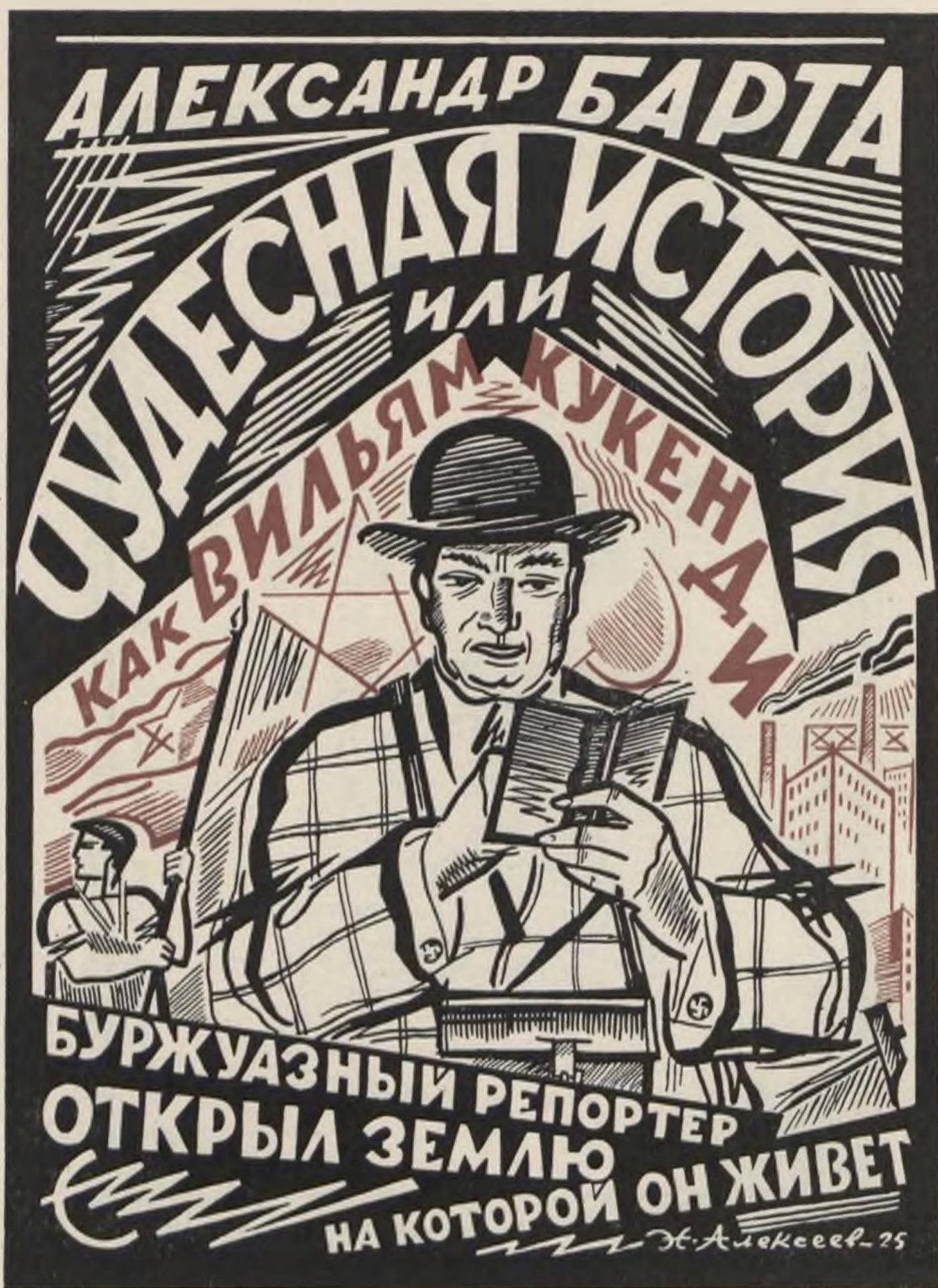
БОР. БРОДЯНСКИЙ

ОКЕАН



ПРИБОЙ

Н. В. Алексеев.



**ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗД-ВО  
ЛЕНИНГРАД · 1926**

*Н. В. Алексеев.*

ИВ. СОКОЛОВ-МИКИТОВ

ЧИЖИКОВА  
ЛАВРА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

1927

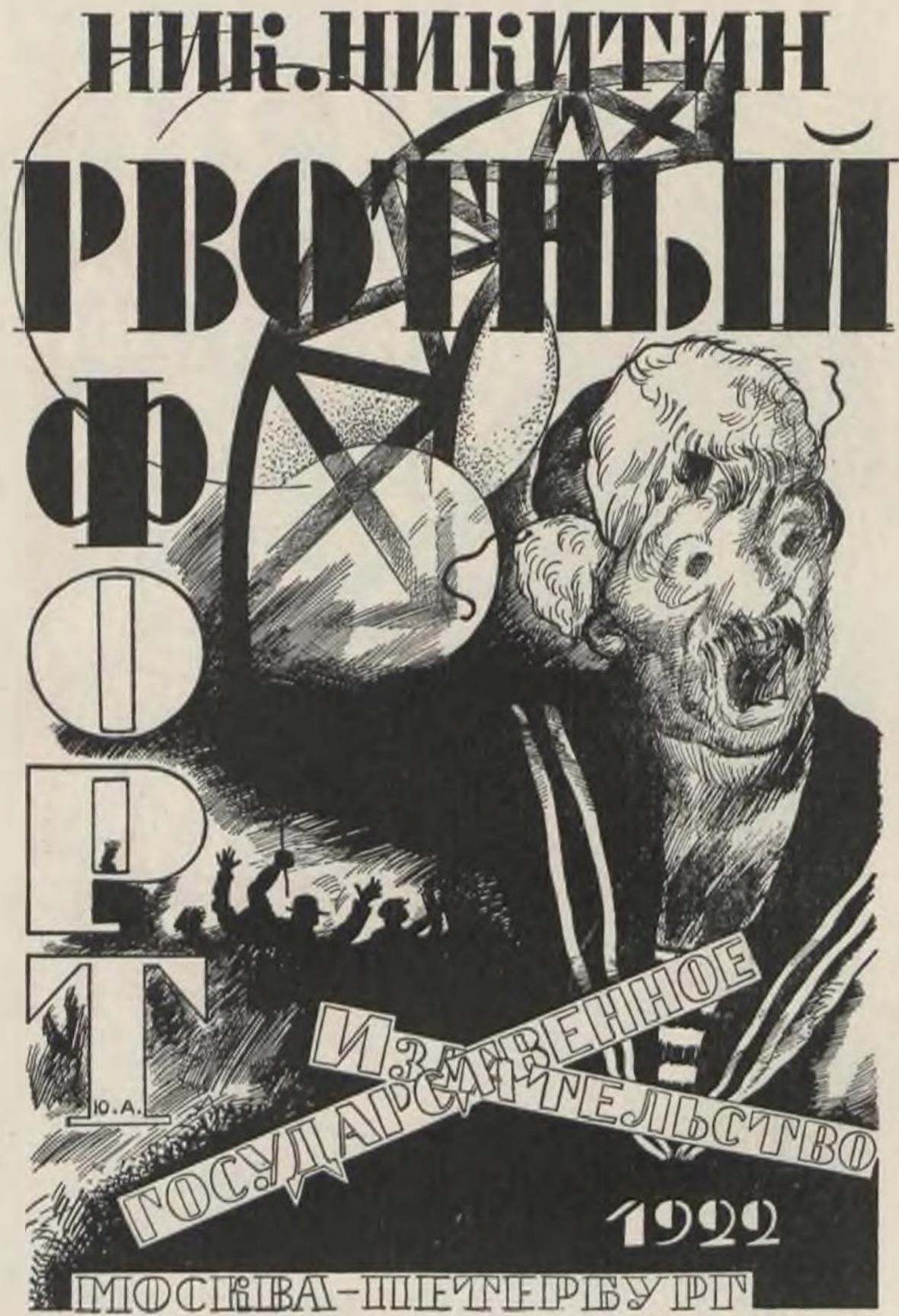
*Н. В. Алексеев.*



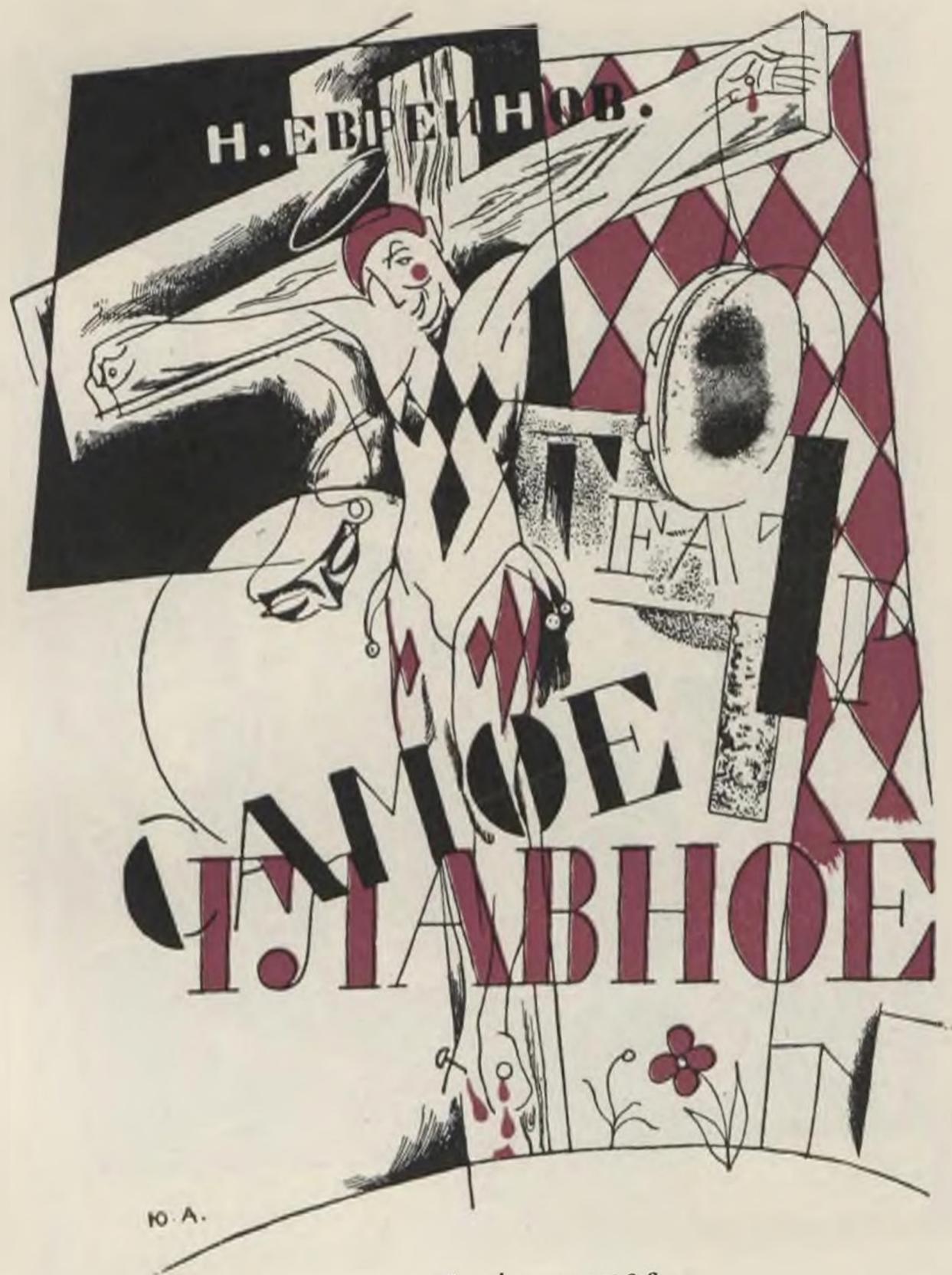
Н. В. Алексеев.



*Н. В. Алексеев.*



Ю. П. Анненков.



Ю. П. Анненков.

**В. К А В Е Р И Н**



*Е. Д. Белуха.*

Н. ПОЛЕТИКА



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО-1926

Е. Д. Белуха.

Н. Т И Х О Н О В



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
ЛЕНИНГРАД 1925

*Е. Д. Белуха.*

ПРОСПЕР МЕРИМЭ

# КОЛОМБА



1927

*Е. Д. Белуха.*

Э. ГОЛЛЕРБАХ

ИСТОРИЯ

ПРАВЮЩИХ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
МОСКВА  ПЕТРОГРАД

1924

Е. Д. Белуха.



А. Г. ОРШАНСКИЙ  
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ  
И КУСТАРНАЯ  
ПРОМЫШЛЕННОСТЬ  
СССР

ИЗДАНИЕ  
АКАДЕМИИ  
ХУДОЖЕСТВ

*Е. Д. Белуха*

Е. Д. Белуха.



А. Я. Головин.

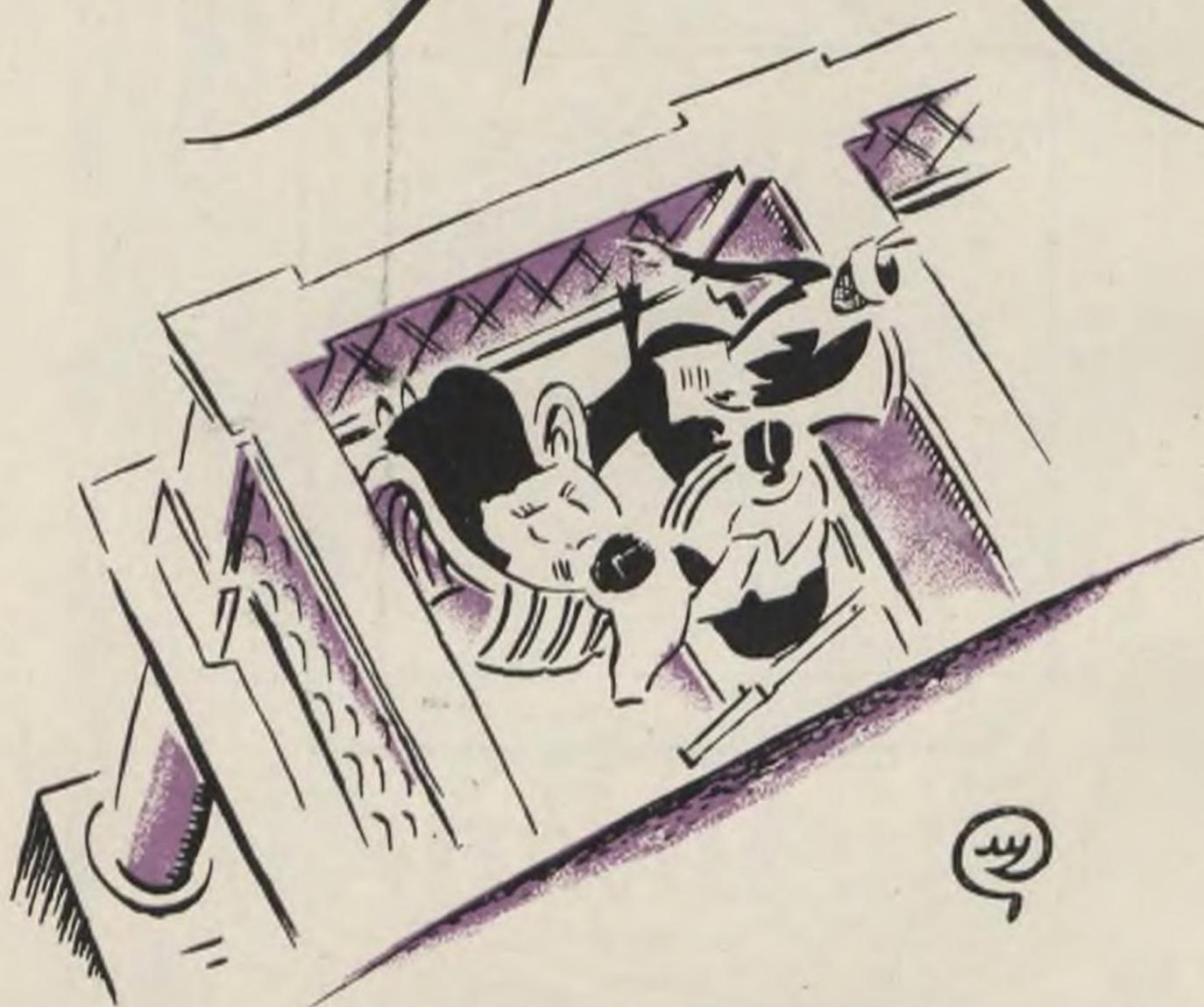
Дельян Бедный  
На папиросной  
коробке



„Зиф“

Дени.

# Рисунки М. Добужинского



Государственное Издательство

1 2 3

м о с к о л а . п е т р о г р а д

Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ

БЕДЫ

\*  
НОЧИ



РИСУНКИ М. ДОБУЖИНСКОГО

1

9

АКВАЛОН

2

3



М. В. Добужинский.

Н . С . Л Е С К О В



Т У П Е Й Н Ы Й  
Л У Д О Ж Н И К



А К В И Л О Н · 1922 · П Е Т Е Р Б У Р Г .

М. В. Добужинский.

АНДРЕЙ СОБОЛЬ  
КИТАЙСКИЕ  
ТЕНИ



*В. Д. Замирайло.*

ЭЛЬ ДЖЕННИНГС  
ОГЕНРИ  
НАДНЕ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

*В. Д. Замирайло.*

ЖЮЛЬ ВАЛЛЕС

ЛОНДОНСКАЯ  
УЛИЦА



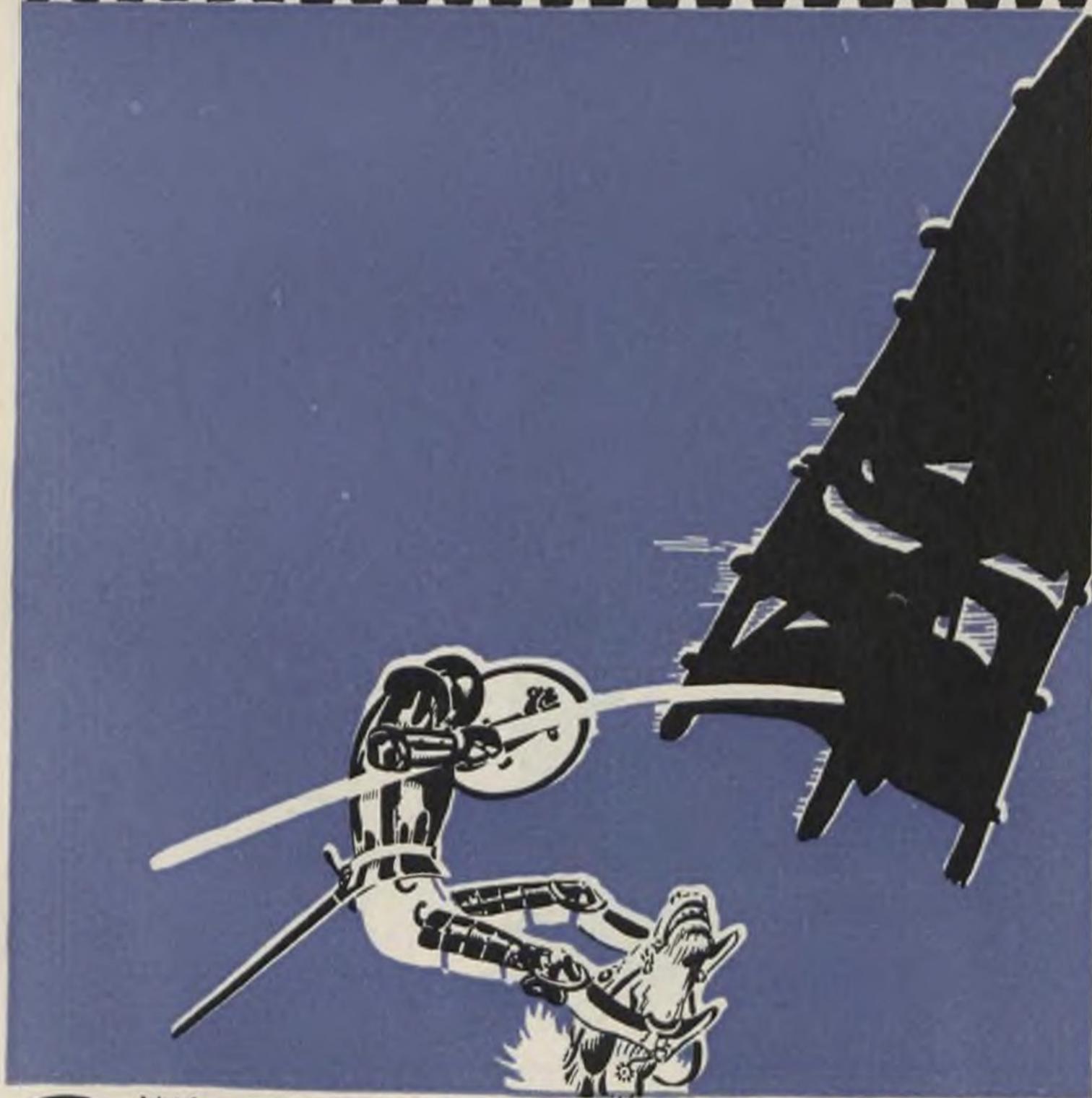
ГОСУДАРСТВЕННОЕ  
ИЗДАТЕЛЬСТВО

1 9 2 6

*В. Д. Замирайло.*

# СЕРВАНТЕС

# ДОНИКХОТ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ  
ИЗДАТЕЛЬСТВО

1 9 ЛЕНИНГРАД 2 5

*В. Д. Замирайло.*

Современные обложки.

АНДРЕЙ СОБОЛЬ

ЛЮБОВЬ  
НА  
АРБАТЕ



ЗИФ

*В. Д. Замирайло.*

ВИКТОР  
ГЮГО

ТРУЖЕНИКИ  
МОРЯ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
ЛЕНИНГРАД  
1 9 2 5

*В. Д. Замирайло.*

ХОЗЕ МАРИЯ ДЕ ЭРЕДИА

# ТРОФЕИ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО. ЛЕНИНГРАД  
1925

*М. А. Кирнарский.*

Г. А. ДЮПЕРРОН

ТЕОРИЯ  
ФИЗИЧЕСКОЙ  
КУЛЬТУРЫ

2

СИСТЕМАТИКА



«В · Р · Е · М · Я»

*М. А. Кирнарский.*



*М. А. Кирнарский.*

Я. М. ЗАХЕР

# 9 ТЕРМИДОРА



«ПРИБОЙ»  
ЛЕНИНГРАД

*М. А. Кирнарский.*



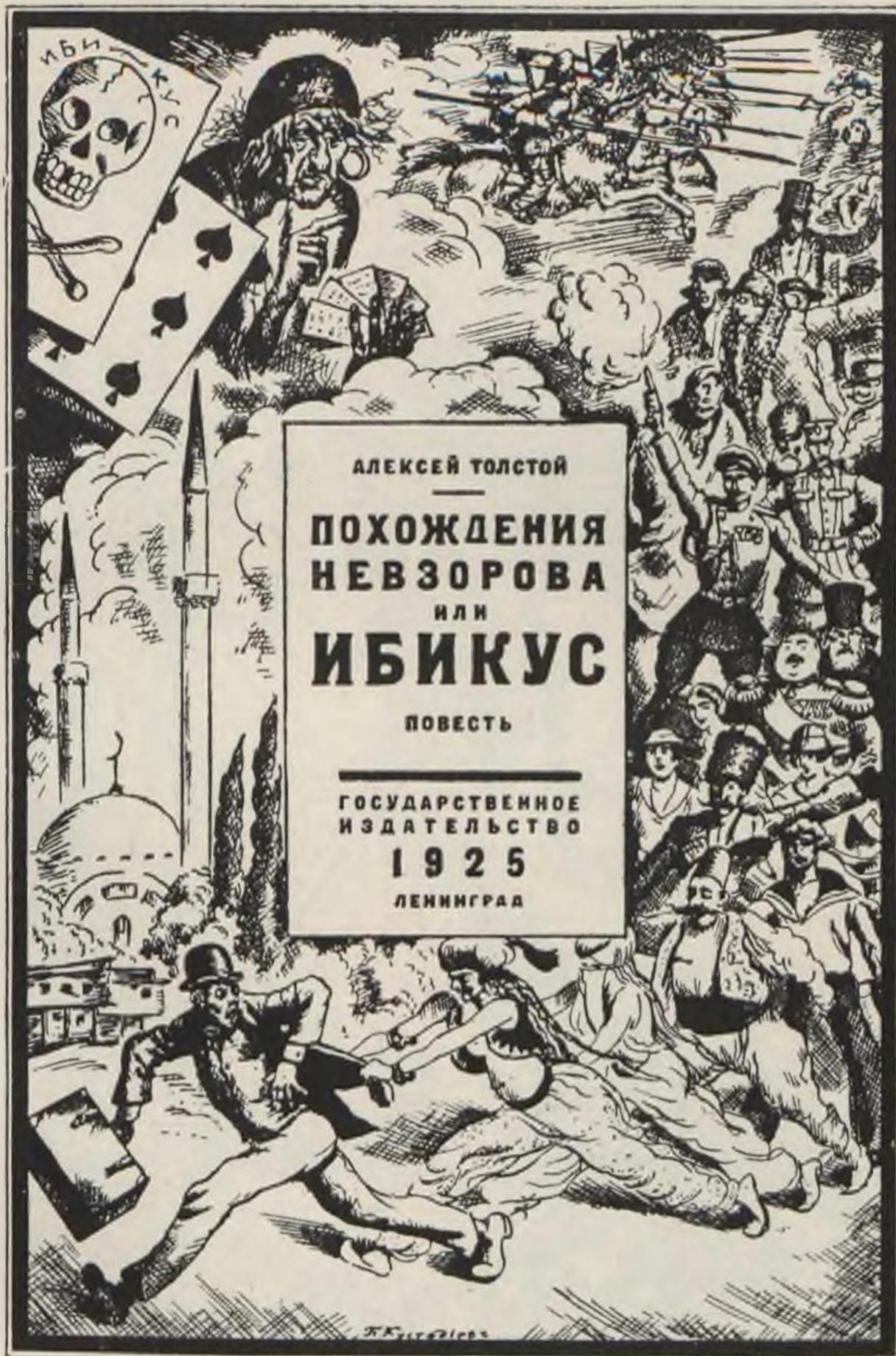
*М. А. Кирнарский.*



*М. А. Кирнарский.*



*Б. М. Кустодиев.*



*Б. М. Кустодиев.*

У Я Ч • Ш И Ш Ж О Ъ  
ТАЙГА



Знать

Б. М. Кустодиев.

**Н. С. ЛЕСКОВ**

---

# АМІУР

**В ЛАПОТОЧКАХ**

---

КРЕСТЬЯНСКИЙ

РОМАН

НОВАЯ  
ИЗДАТЕЛЬСКАЯ  
РЕДАКЦИЯ

---

«ВРЕМЯ»

1924



*Б. М. Кустодиев.*



*Б. М. Кустодиев.*

~ ЦЕНТРАРХИВ ~

**ПЕРЕПИСКА  
НИКОЛАЯ и АЛЕКСАНДРЫ  
РОМАНОВЫХ**

1914-1915

ТОМ  
III

С ПРЕДИСЛОВИЕМ  
М. Н. ПОКРОВСКОГО

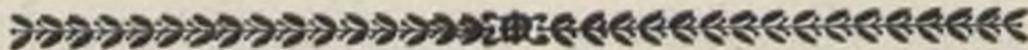
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
МОСКВА - ПЕТРОГРАД  
1 9 2 3

А. Лео

А. Н. Лео.

# А. ПУШКИН

## СОЧИНЕНИЯ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

1925

*А. Лео.*



*А. Н. Лео.*

проф. В. Е. Ляхницкий

# ПОРТ

ЕГО УСТРОЙСТВО И РАБОТА



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

1926

*А. М. Литвиненко.*

А. МЕТЕЛЕВ

# ВАТИКАН



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
ЛЕНИНГРАД,  
1926

*А. М. Литвиненко.*

А. АРОСЬЕВ

# МОСКВА- ПАРИЖ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
ЛЕНИНГРАД,

А.

1925

*А. М. Литвиненко.*

Виктор Шкловский

ПУТЕШЕСТВИЕ

В СТРАНУ

КИНО

РИСУНКИ Д. МИТРОХИНА



Д. И. Митрохин.



*Сергеевич*

*С. М. Пожарский.*



*С. М. Пожарский.*



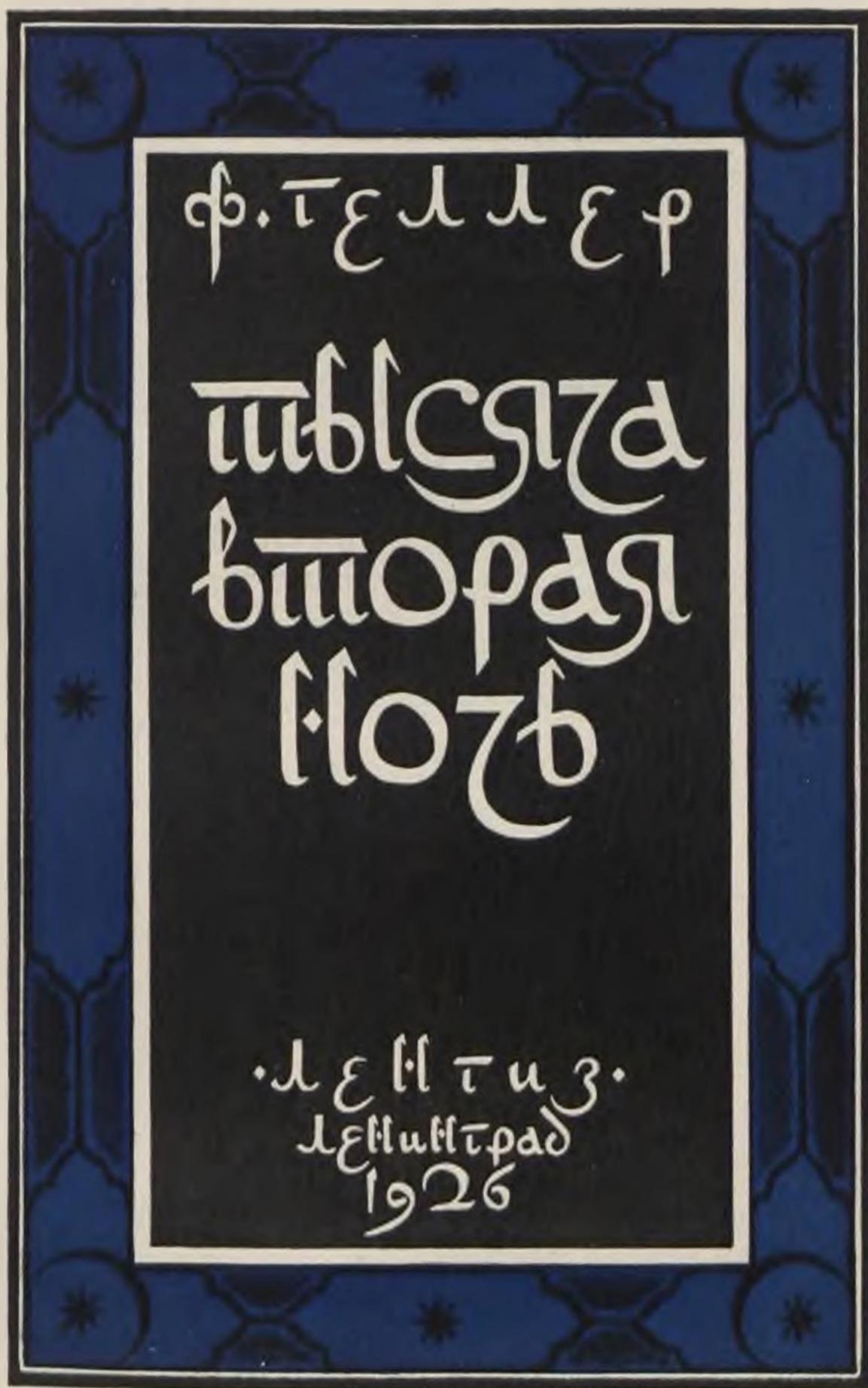
В. МУЙЖЕЛЬ

ВОЗВРАЩЕНИЕ  
ПОСЛЕДНИЕ  
РАССКАЗЫ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ  
ИЗДАТЕЛЬСТВО  
1926

*Сергей Пожарский*

С. М. Пожарский.



Сергей Пожарский

С. М. Пожарский.

ФРАНСИД КАРКО

**П**ОРЕДЛНАЯ  
ЖИЗНЬ  
ФРАНСУА  
ВИЙОНА

ИЗДАТВО „ПРИБОЙ“

1967

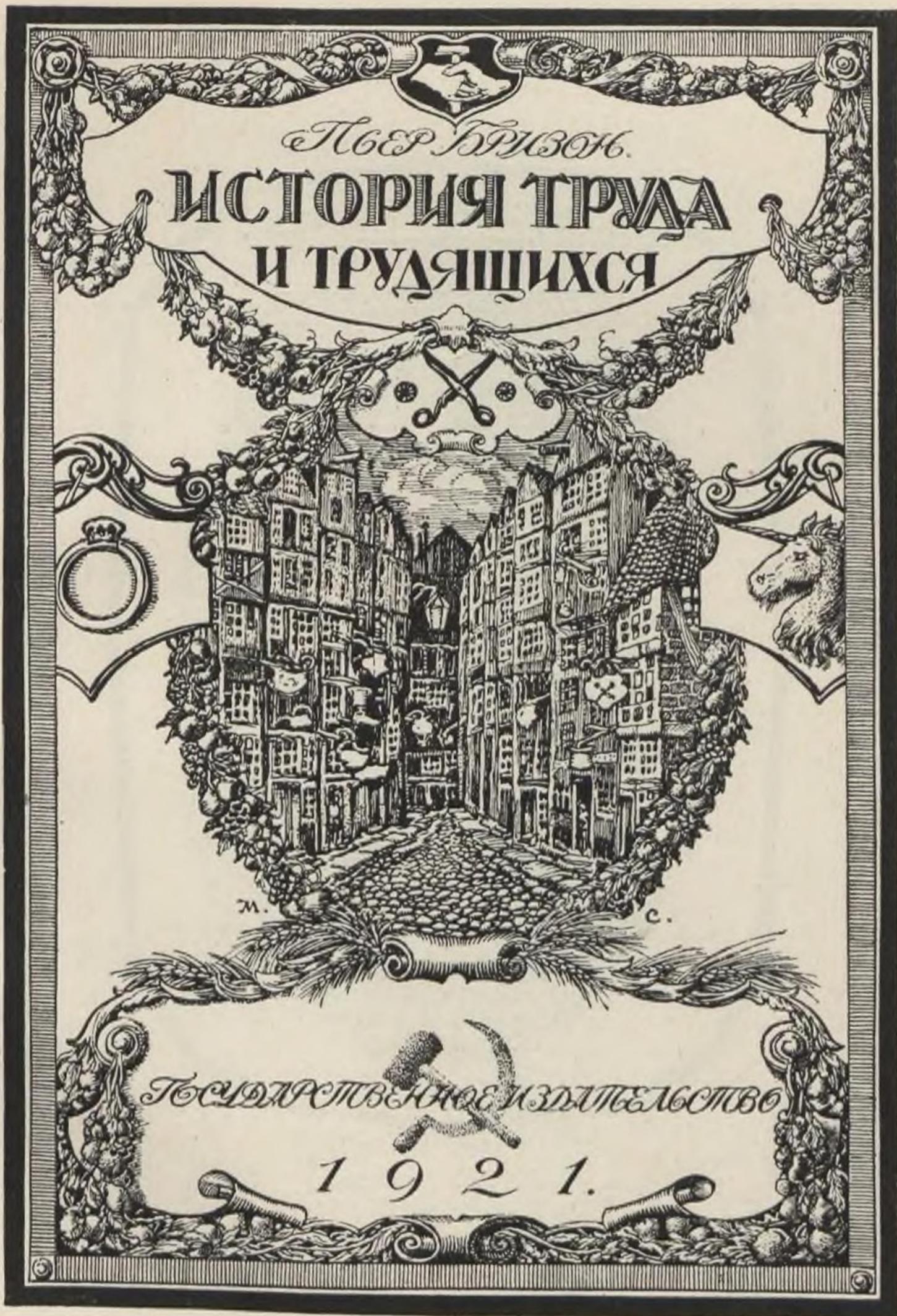
С. М. Пожарский.



*И. Ф. Рерберг.*

САМОХВАЛОВСКИЙ  
П. П. А  
РАТ  
КН-ВО АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

*А. П. Самохвалов.*



М. И. Соломонов.

ЛЕНИНСКАЯ БИБЛИОТЕКА

*Е. ПРЕОБРАЖЕНСКИЙ*

# О НЕМ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ  
ИЗДАТЕЛЬСТВО  
ЛЕНИНГРАД.

1924

*М. И. Соломонов.*

А. НОВИКОВ-ПРИБОЙ  
ДВЕ ДУШИ



ИЗДАТЕЛЬСТВО  
ПРОЛЕТАРИЙ

*А. И. Страхов.*

С. СТЕПНИК-КРАВЧИНСКИЙ

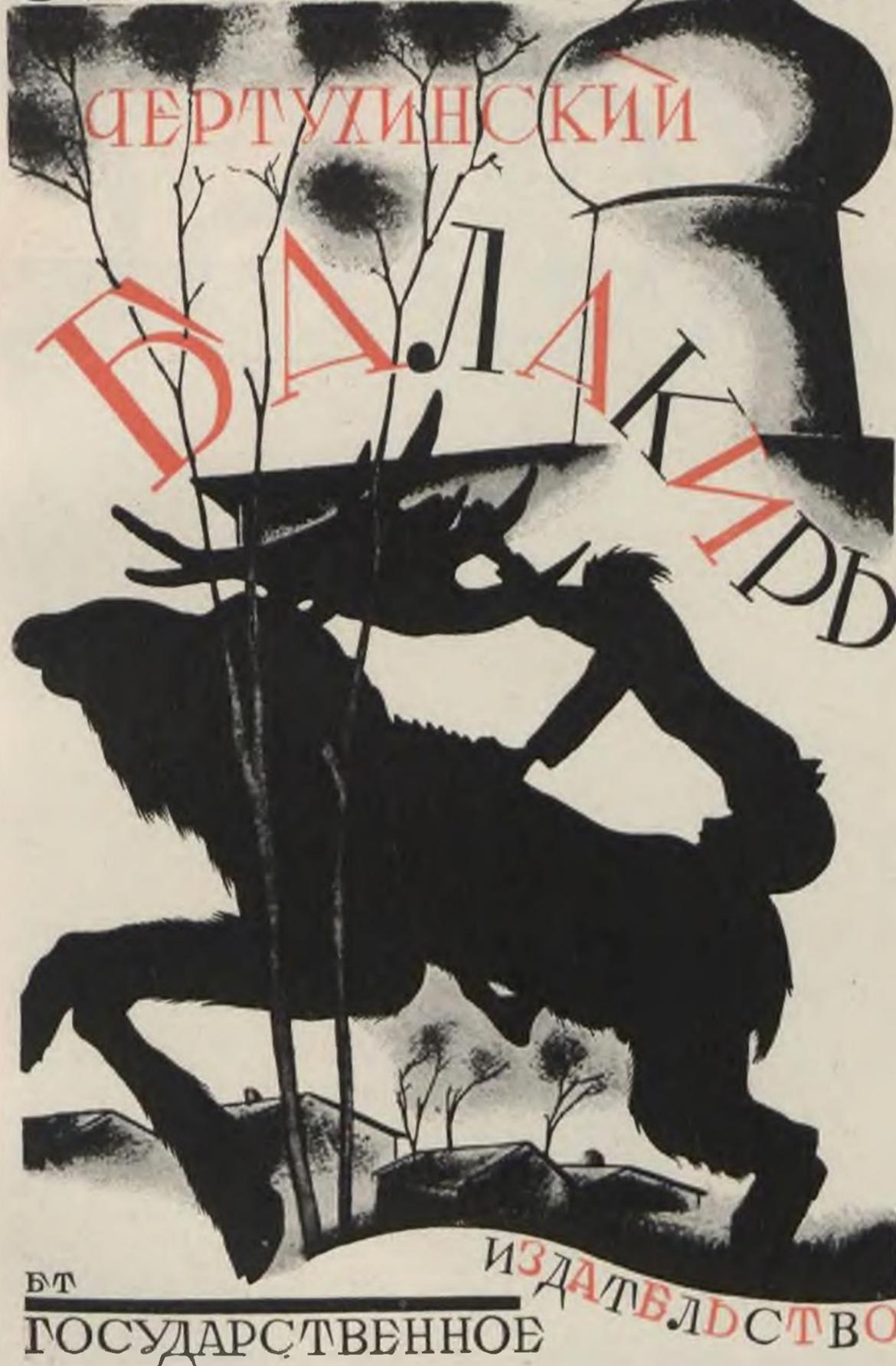
# АНДРЕЙ КОЖАХОВ



ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПРОЛЕТАРИИ»

А. И. Страхов.

С. КЛЫЧКОВ



Б. Б. Титов.

Г Л Э Н М У Л Л И Н



# ХОБО



ОСУДАРСТВЕННОЕ  
ИЗДАТЕЛЬСТВО

*Б. Б. Титов.*

---

# ХРУМ

---

ВОСПОМИНИЯ  
КРЫСЫ-НАТУРАЛИСТА



С ИЛЛЮСТРАЦИЯМИ ХУДОЖНИКА И. Ф. НИКОНОВА

---

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
ЛЕНИНГРАД 1925

---

*М. В. Ушаков-Поскочин.*

И В. СОКОЛОВ - МИКИТОВ



# ГОЛЬ ПЕРЕКАТНАЯ



ВЕСЕЛЫЕ  
НАРОДНЫЕ  
СКАЗКИ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ  
ИЗДАТЕЛЬСТВО 1927

*М. В. Ушаков-Поскочин.*

Н. А. Р У Б А К И Н

ЧТО ТАКОЕ  
ПОДЗЕМНЫЙ  
ОГОНЬ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО 1927

*М. В. Ушаков-Поскочин.*



*Н. А. и А. А. Ушины.*

УИЛЬЯМ ЛОКК

СТАРЫЙ  
МОСТ



> КНИЖНЫЕ НОВИНКИ <

*Н. А. и А. А. Ушины.*

ЯКОБ ВАССЕРМАН  
КАСПАР  
ГАУЗЕР



«ВРЕМЯ» 1926

*Н. А. и А. А. Ушины.*

# ПЕЧАТЬ И РЕВОЛЮЦИЯ

---

---

ЖУРНАЛ  
ЛИТЕРАТУРЫ  
ИСКУССТВА  
КРИТИКИ  
И БИБЛИОГРАФИИ

---

---

1923  
КНИГА ПЕРВАЯ

---

---

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

*В. А. Фаворский.*

ВИСЕНТЕ БЛАСКО ИБАНЬЕС

**СОЛНЦЕ  
МЕРТВЫХ**

РАССКАЗЫ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
1927

*Л. С. Хижинский.*

В.Л. ЛИДИН

ПУТИ И  
ВЕРСТЫ



«ПРИБОЙ»  
1927

*Л. С. Хижинский.*



Л. С. Хижинский.



**МОНАРХИЯ  
ПЕРЕД  
КРУШЕНИЕМ  
1914 - 1917**

**ИЗ БУМАГ  
НИКОЛАЯ II**

**СТАТЬИ  
В. П. СЕМЕННИКОВА**

**ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО**  
1 \* 2 \* 7

*Л. С. Хижинский.*

П.Е. ЩЕГОЛЕВ

ДЕКАБРИСТЫ



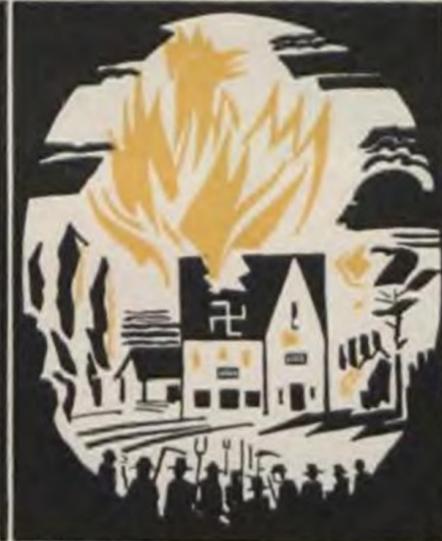
ГОСУДАРСТВЕННОЕ  
ИЗДАТЕЛЬСТВО

1926

*Л. С. Хижинский.*

ПАОЛО АЛБАТРЕЛЛИ

МУТНЫЙ  
ВАЛ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ  
ИЗДАТЕЛЬСТВО

Л. ХИЖИНСКИЙ

*Л. С. Хижинский.*

ОЛЬГА ФОРШ

# ОДЕТЫ КАМНЕМ



« ПРИБОЙ »

*Л. Хижинский*

*Л. С. Хижинский.*

Д Ж О Н Р И Д

**10 ДНЕЙ**

К О Т О Р Ы Е

ПОТРЯСАЛИ

**М И Р**



с.т.

И З Д

«**КРАСНАЯ НОВЬ**»

ГЛАВПОЛИТПРОСВЕТ

М О С К В А

1923

С. В. Чехонин.



Д. Н.

Овсяннико-Куликовский

**ВОСПОМИНАНИЯ**

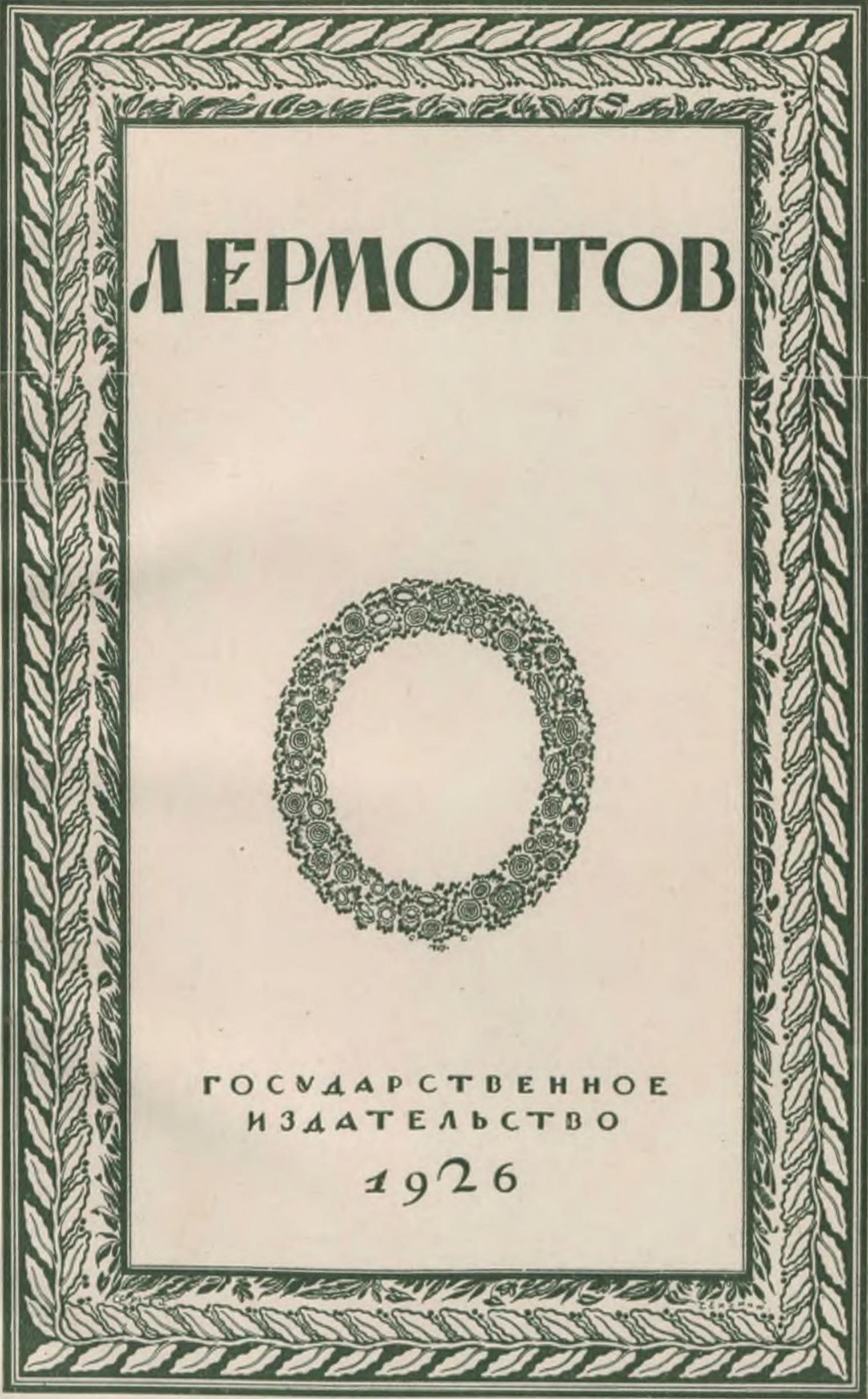
ИЗДАТЕЛЬСТВО

„ВРЕМЯ“

ПЕТЕРБУРГ

1923

С. В. Чехонин.



# ДЕРМОНТОВ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ  
ИЗДАТЕЛЬСТВО

1926

*С. В. Чехонин.*

ц. 4 р.

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ — ЛЕНИНГРАД, В. О., ТУЧКОВ ПЕР., 1