

ТИПОГРАФИКА КИНЕМАТОГРАФА КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

© 2014 М.С.Лазарева, Т.В.Белько

Поволжский государственный университет сервиса

Статья поступила в редакцию 18.05.2014

Данная работа посвящена истории графической «упаковки» кинематографа до возникновения терминов «дизайн» и «мультимедиа». Именно в этом периоде, по мнению автора, возникают предпосылки, а так же основы мультимедиа дизайна.

Ключевые слова: кинематограф, типографика, авангард, киноплакат, титры.

° Конец XIX начало XX века, прежде всего, характеризуется бурным техническим прогрессом, новыми открытиями, подъемом промышленности, экономическим и социальным изменениями структуры общества. В этот период происходит переоценка культурных ценностей, что обусловлено поисками новых форм и средств выражения, синтезом различных видов искусства¹. Именно в этот период появляется новый вид искусства – кинематограф. «Камера обскура», «живая» фотография братьев Люмьер, оптический театр Э.Рено явились стремительным прорывом в области синтеза техники и искусства. 28 декабря 1895 г. в одном из залов «Гранд кафе» на бульваре Капуцинок происходит событие, самое близкое к тому, что мы наблюдаем сейчас, это первый сеанс кинематографа.

Язык кинематографа достаточно стремительно развивается, трансформируется и превращается в сложную систему киноповествования. Главными особенностями кинематографической выразительности становятся монтаж и звук, что коренным образом повлияло на развитие отечественной кинорекламы. Киноплакат, как вид кинематографа, имеет сложный путь развития, свою специфику. С точки зрения первичных функций он с одной стороны, должен отвечать задачам любого зрелищного плаката, с другой – выражать с помощью средств графики особенности киноискусства. Советский киноплакат родился в годы гражданской войны. Политические события вдохновили художников разных направлений, групп, течений отдавать делу революции все свои силы, знания, талант и про-

фессиональный опыт. В истории типографики этот период называют «шрифтовая революция». В.Маяковский, Д.Моор, В.Дени, А.Бенуа, Б.Кустодиев, М.Добужинский, М.Шагал, А.Родченко, В.Татлин, С.Герасимов «оформляли» революционные праздники, агитпоезда и пароходы, создавая политические и рекламные плакаты, занимались иллюстрированием популярной литературы.

Доминирующим в графическом оформлении постреволюционного пространства СССР становится шрифт². Геометрический гротеск без засечек, точный, громкий, массивный он подобен кирпичикам, которыми строили новое будущее страны. К этому времени кинематограф перестает быть коммерческим делом, каким был до революции. Основной его задачей становится идейно-художественное воспитание зрителя. Первым кто прочувствовал новую тенденцию был В.Маяковский, всерьез увлеченным новым видом искусства. Он сам стал работать в кино: писал сценарии, играл главные роли в своих фильмах, создавал к ним плакаты. В 1919 году В.Маяковский создает фильм «Закованная фильмой» (рис. 1).

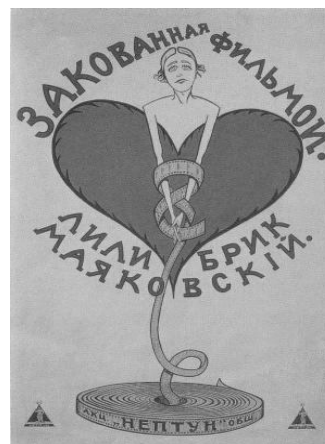


Рис. 1. В.Маяковский. Плакат к кинофильму «Закованная фильмой» 1919

° Лазарева Мария Сергеевна, аспирант, ассистент кафедры дизайна и художественного проектирования изделий. E-mail: m-art3000@yandex.ru

Белько Татьяна Васильевна, доктор технических наук, профессор, заведующая кафедрой дизайна и художественного проектирования изделий. E-mail: belko@tolgas.ru

¹ Кириллова Н. Медиакультура: теория, история, практика: учеб. пособ. – М.: 2008. – С. 494.

² Королькова А. Живая типографика. – М.: 2011. – С. 44 – 45.

На плакате к этой работе он изобразил огромное красное сердце, женскую фигуру с опущенными вниз безжизненными руками, которые опутаны кинематографической лентой. В этом просматривается аллегория противопоставления чувств живого человека и бездушные капиталистического кинопроизводства. Вторая половина 1920-х годов была расцветом советского немого кино, режиссеры и их работы покорили весь мир. Тяга к экспериментам с пространством, композиционным решениям, преодоление статичности явно ощущается в произведениях многих художников таких как К.Петрова-Водкина, А.Тышлера, в объёмно-пространственных композициях В.Татлина, А.Родченко, Э.Лисицкого. Рождается советский киноплакат, как самостоятельный вид плакатной графики. Он характерен родством формальных средств и приёмов с выразительным языком немого кино. Советский киноплакат передавал движение, построенное на монтаже разноплановых изображений, привлекающих внимание разнообразием изобразительных трюков³.

Самыми яркими мастерами киноплаката, вне всяких сомнений, являются братья Стенберги – советские художники-графики, конструктивисты, участники группы ОбМоХу. С 1923 г. они являлись штатными плакатистами «Совкино», активно работали с Голливудскими немymi лентами, и за менее чем за 10 лет выпустили около трёхсот плакатов. Стенберги в своих плакатах несли ёмкое образное содержание. С помощью шрифта, композиционных приемов они старались максимально раскрыть идейный смысл и художественные особенности новой киноленты. Они нарочито использовали нестандартные ракурсы, экспериментировали с пропорциями, планами, приёмами, буквально переводили фильм на язык графики. В их арсенале работы к таким фильмам как «Земля» А.Довженко, «Мулен Руж» Э.Дюпона, «Катюка Бумажный ранет», «Обломок империи» Ф.Эрмлера, «Процесс о трёх миллионах» Я.Протазанова и т.д. К каждой киноленте создавался не только индивидуальный образ и композиционное решение, но и акцидентное шрифтовое написание. Например, в плакате «Человек с киноаппаратом» Д.Вертова текст располагается в центре по окружности, имитируя спираль киноленты, а сами буквы расположены на черной плашке, усиливая образ пленки (рис. 2). Таким образом, динамическая композиция плаката позволяет его размещать как в вертикальном положении, так и в горизонтальном, не теряя его читабельности. Зато, в плакате «Обломок империи» ключевую роль

играет иллюстрация, которая демонстрирует весь ужас истории русского солдата, потерявшего память в результате ранения во время первой мировой войны и пришедшего в себя только через 10 лет, уже в Советской России. Для обозначения названия фильма шрифт выбран более спокойный, по отношению к эмоциональной и динамичной иллюстрации, помещён в самом верху и распределен по всей ширине плаката. Тем самым, Стенберги нам показывают ничтожность обычной человеческой жизни по отношению к мировым политическим событиям (рис. 3).

Особое внимание в типографическом оформлении кино уделяется титрам. Титры являются официальной частью кинопроизведения, как обложка у книги с обозначением автора, редакторов и издательства. Титры бывают заглавными и вступительными, промежуточными и заключительными, а также внутрикадровыми (субтитры). В период черно-белого немого кино широко использовались внутрикадровые надписи – они передавали содержание диалога, сообщали об изменении места действия и т.п. В своей книге «История зарубежного кино» советский и российский киновед, доктор искусствоведения, профессор С.Комаров рассказывает: «Первые надписи в кино появляются в виде заглавных титров. Вставлять надписи в тех местах, где они были необходимы по сюжету, начинают только с 1905 г. До этого времени надписи иногда делали на стеклянных диапозитивах и показывали с помощью волшебного фонаря на дополнительном экранчике, помещавшемся рядом с основным»⁴.

Впервые информационную надпись в своей киноленте использовал известный изобретатель и предприниматель Т.Эдисон. Она представляла собой кадр с написанным от руки текстом «Copyright 1897 by T.A. Edison» в работе «Pillow fight» («Бой подушками») (рис. 4)⁵.

К сожалению, в отечественном кинематографе титрам не уделяли должного внимания, они носили исключительно «сухой» информационный характер о создателях и актёрах кинокартины. На фоне стремительного развития кинотворчества впервые титры, как неотъемлемая художественная часть фильма, используется Фернаном Леже в короткометражной в работе «Механический балет». Оператором в этой работе выступает французский и американский художник Ман Рэй. В самом начале

⁴ Комаров С. Немое кино // История зарубежного кино. – М.: 1965. – С. 416

⁵ Исследовательский проект «Фильм перед фильмом» [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://vimeo.com/60964497> (Дата обращения 18.05.2014).

³ Чаплина Г. Советский киноплакат // Художник и сцена. – М.: 1988. – С. 224 – 239

перед нами представляются вращающиеся зубчатые колеса некоего механизма, напоминающие пачку балерины в пируэте. В результате

вращения в разные стороны по одной оси зубчики колес складываются в шрифтовую композицию (рис. 5, 6).



Рис.2. В. и Г.Стенберги. Плакат к кинофильму «Человек с киноаппаратом»



Рис.3. В. и Г. Стенберги. Плакат к кинофильму «Обломок империи»

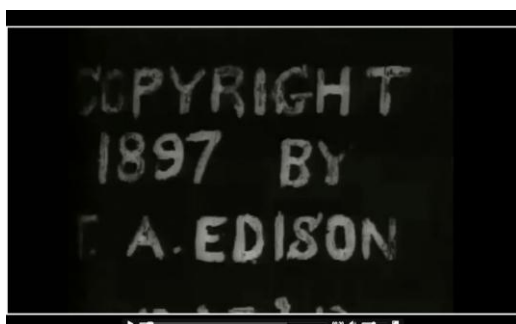


Рис. 4. Т.Эдисон. Титр к кинофильму «Бой подушками»



Рис.5. Ф. Леже. Титры к кинофильму «Механический балет»



Рис.6 Ф.Леже. Титры к кинофильму «Механический балет»

Вместе с тем в титрах используются не только геометрические шрифты, заключительный кадр во вступительных титрах с названием фильма по задумке автора выполнен в каллиграфической свободной манере – как танец балерины. В своем фильме Леже рассматривает обычные предметы с точки зрения их визуальной эстетики, его интересует ритм и монтаж по формальному сходству. Фернану Леже принад-

лежит выражение: «Ошибкой в живописи является сюжет. Ошибка кино – сценарий. Освобожденное от этого груза, кино может стать гигантским микроскопом вещей, никогда не виданных, никогда не ощущаемых»...⁶.

⁶ Теплиц Е. История киноискусства 1895 – 1927. В 3 томах. – М.: 1968. – Т. 1. – С. 338.

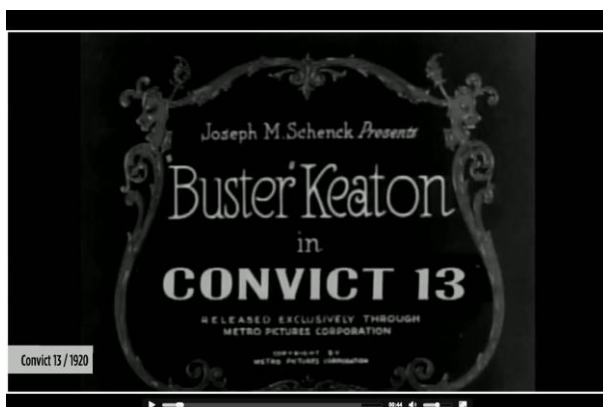


Рис. 7. Титры к кинофильму «Заклученный №13» 1920



Рис. 8. Ф.Гоул. Титры к кинофильму «Утиный суп» 1927



Рис.9. С.Хепурт. Заглавный титр к кинофильму «Алиса в стране Чудес» 1903 г.



Рис. 10. О.Фишингер. Титры к короткометражной работе «Восковые эксперименты» 1923 – 1927

В американском кинематографе примечателен фильм «Convict 13» («Заклученный №13») 1920 г. В титрах к этому фильму мы видим использование нескольких видов шрифтов, заключенных в декоративную рамку (рис. 7). При этом каждый шрифт использует по определенному назначению, например, имя актёра исполняющего главную роль выполнено производной антиквой, а название фильма – уверенным гротеском. При этом размер шрифта вступительного титра распределяет информацию: как главную и второстепенную. В 1927 г. на мировые киноэкраны выходит короткометражный фильм «Duck soup» («Утиный суп») режиссера Фреда Гоула. С этой кинолентой приходит осознание что кино, это объемно-пространственное искусство, свидетельство тому шрифты в титрах, которые приобретают объем с помощью

светотени (рис. 8)⁷. Самым экранизированным произведением начала XX века является «Алиса в стране Чудес» Льюиса Кэрролла, до 1931 г. насчитывает 4 варианта постановки в кино. Художников и кинематографистов привлекал сюрреалистический сюжет литературного произведения, то что рисовало воображение режиссеры пытались воплотить с помощью возможностей художественных приёмов в кинематографе. Во вступительных титрах режиссера Сесиль Хепурт 1903 г. впервые мы видим шрифтовое написание нанесенное на киноизображение Алисы отдыхающей в саду. Дугообразное композиционное решение названия фильма невольно ассоциируется у зрителя с образом кроличьей норы (рис. 9).

⁷ Исследовательский проект «Фильм перед фильмом» [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://vimeo.com/60964497>

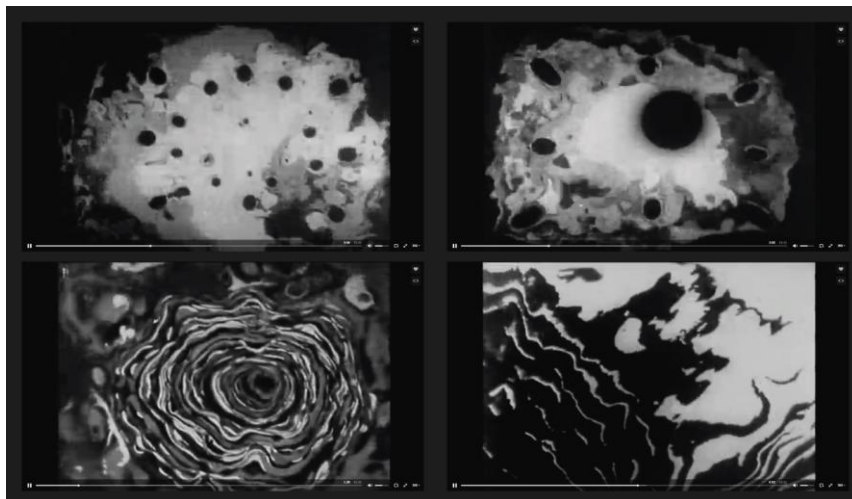


Рис. 11. О. Фишингер. Кадры из короткометражной работы «Восковые эксперименты» 1923 – 1927

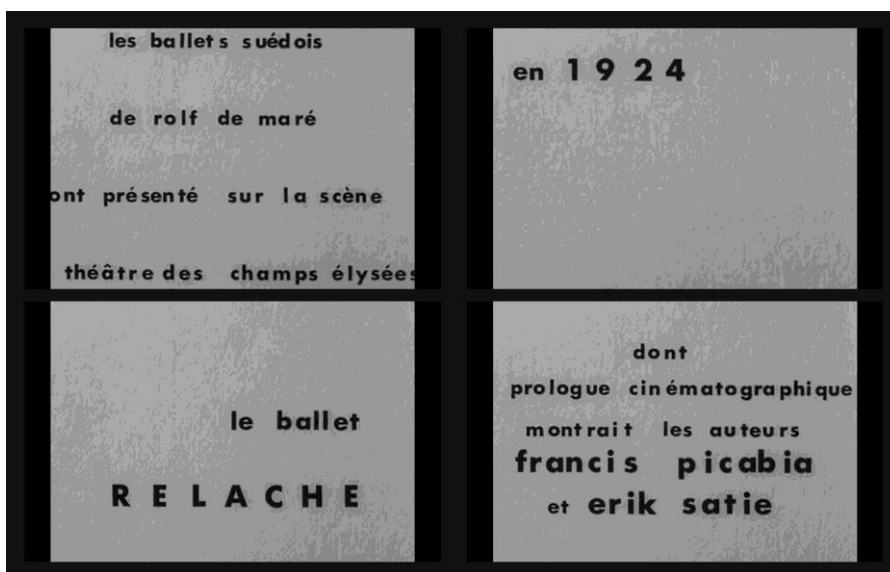


Рис. 12. Р.Клер. Титры к кинофильму «Антракт» 1924

В 1920-е годы Европу и Америку охватывает новое явление в кинематографе – киноавангард. Он возникает в противовес коммерческому кинематографу, зачастую бездумно копирующего произведения театра и литературы. Работа киноавангардистов посвящена разработке теории киноязыка, основанной на теории других искусств, экспериментальным подходам к кинотворчеству. Результаты этой работы оказали огромное влияние на дальнейшую деятельность мастеров мирового кинематографа.

Кинематографические этюды представителя немецкого киноавангарда, дадаиста Оскара Фишингера, *Wax Experiments* («Восковые эксперименты» 1923 – 27 гг.) были посвящены «оживлению» абстрактных композиций, поискам приемов монтажа, гармонизации аудиовизуального ряда (рис. 10, 11). Его предшественник художник-абстракционист Викинг Эггелинг в 1921 г. представил первую анимационную работу «Диагональная симфония», в ко-

торой демонстрировались линейные композиции перерастающие и сменяющие друг друга под оркестровую музыку. В 1924 г. французский кинематографист Рене Клер снимает ленту «Антракт» – шедевр мирового киноискусства (рис. 12)⁸.

Богатое наследие художественных поисков и экспериментов в кинематографе не только обогатило киноискусство, но и привнесло огромный вклад в социальные науки. Изучение влияния на зрителя образов, форм, взаимоотношений изображения и звука, динамика монтажа, последовательность подачи информации, запоминаемость легли в основу не только мультимедиа дизайна, но технологий презентации. Свидетельство тому появление первых рекламных видеороликов в начале XX века, которые демонстрировались перед началом киносеанса.

⁸ Теплиц Е. История киноискусства 1895 – 1927. – С. 338.

На сегодняшний день создание титров в кино является не менее творческой и кропотливой работой, чем создание самого фильма. Так же существует целый ряд фестивалей и номинаций в премиях посвященных титрам в кино. Но, тем не менее, научные публикации подробно информирующие об основах дизайна кинотитров, их композиционную специфику, структуру, психологическое воздействие, приемы и методы этой области графического дизайна в России на данный момент отсутствуют.

Рассматривая киноплакат и кинотитры 20-х годов XX века, мы видим, не только их последующее превращение в отдельные области графического дизайна, но и колоссальное влияние на основы развития современной коммуникативной информационной среды. В этот период типографика киноплаката демонстрирует новое амплу – интерпретационную графическую роль. До этого периода киноплакат представлял собой формальный информационный лист. Появление более сложной по своей структуре типографики кинотитров работает в пространстве и времени, тем самым появляется новый механизм представления информации. В своей статье «Мультимедиа и искусство: от мифов к реалиям» кандидат культурологии, доцент ГИТР им. Литовчина А.А. Деникин отмечает:

«Именно авангард XX века предложил радикальную альтернативу – процессуальность формы произведения, которая рождалась непосредственно в работе художника и не могла быть механически зафиксированной. Это значительный разрыв с принципами классической эстетики, с традиционными видами искусства, принципами создания «уникального произведения», оказывающего на зрителя волнующее (терапевтическое, катарсическое) действие. И, как будет показано далее, именно процессуальность станет характерной для художественных практик мультимедийного цифрового искусства XXI века»⁹. Мультимедиа дизайн, по своему определению, предполагает многосредовое проектирование информации с использованием цифровых технологий с учетом всех аспектов и достижений в области графического дизайна. Киноплакат и кинотитры, рассмотренные в данной статье, непосредственно нашли своё отражение в появлении и развитии мульти-медиа, а так же мульти-медиа-арт дизайне.

⁹ Деникин А.А. Мультимедиа и искусство: от мифов к реалиям // Художественная культура №6. Электр. реценз. журн. – 2013 [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.sias.ru/> (05.04.2014).

TYPOGRAPHY OF CINEMA OF THE LATE XIX – EARLY XX CENTURIES

© 2014 M.S.Lazareva, T.V.Belko^o

Volga Region State University of Service

This work is devoted to the history of graphic packaging film before the emergence of the term «design» and «multimedia». According to the author it is in this period when premises and basics of multimedia design appeared.

Key words: cinema, typography, avant-garde, posters, titles.

^o Mariya Sergeevna Lazareva, Postgraduate student, Assistant of the department of design and art design of products. E-mail: m-art3000@yandex.ru
Tatiana Vasilievna Be'lko, Doctor of technical sciences, Professor, Head of the department of design and art design of products. E-mail: belko@tolgas.ru