

Соломон Телингатер
Искусство шрифта

А Б В Г Д Е Ж
З И Й К Л М Н
О П Р С Т У Ф Х
Ц Ч Ш Щ Э Ю
Я Ъ Ы Ь - , . ! ? *)
1 2 3 4 5 6 7 8 9

Изображение на обложке — эскиз шрифта
«Анцидентная гарнитура Телингатера»
с комментариями автора. Конец 1950-х.

«Образ, образность — это область человеческого мышления, которая возникает в процессе познания человеком объективного мира, в результате творческого использования человеком различных средств для передачи своей мысли другому человеку. Шрифт, наряду с другими многочисленными средствами, может быть использован художником в своей творческой работе. [...]

Я полагаю, эта возможность и безмерно широка, как бесконечна творческая деятельность, но вместе с тем и ограничивает возможности художника рамками специфики использования данных средств. [...]

Шрифт в оформлении книги играет такую же роль, как и музыкальный инструмент, который имеет свои специфические возможности, свой диапазон звучания и может звучать или самостоятельно, или в ансамбле, и его воздействие — это область музыки, она не существует вне её».

Соломон Телингатер,
«О художественной образности шрифта»



Соломон Телингатер.
Искусство шрифта



Издательство «Шрифт»
Москва, 2015

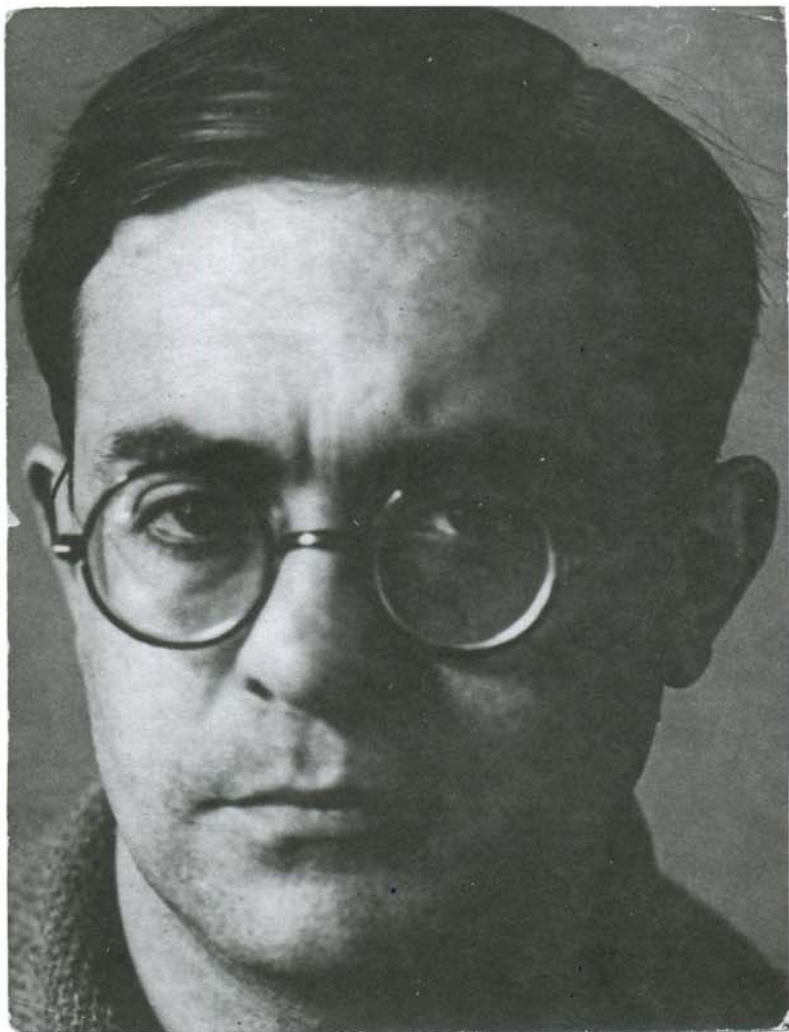
ББК 85
УДК 655.1
Т313

- © Наследники С. Телингатера, иллюстрации 2015
- © Д. Фомин, вступительная статья, 2015
- © Издательство «Шрифт», 2015

ISBN 978-5-9906754-1-4

Содержание

07	Дмитрий Фомин. Становление мастера
151	Соломон Телингатер. О графемах алфавита
162	Соломон Телингатер. Об унификации графем алфавитов, возникших на латинской и греческой основе
169	Даты жизни и творчества С.Б. Телингатера
173	Список иллюстраций



1 Соломон Телингатер. 1930-е.

Становление мастера

Дмитрий Фомин

Выдающегося художника, типографа, проектировщика шрифтов Соломона Бенедиктовича Телингатера (1903–1969) можно смело назвать классиком отечественного искусства книги. Хотя в последнее время немало делается для популяризации наследия мастера (издана книга о нём, его персональные выставки с большим успехом проходят и в России, и за рубежом), так называемому широкому зрителю, да и многим молодым графикам, дизайнерам, искусствоведам его творчество известно в гораздо меньшей степени, чем оно того заслуживает.

Понятие «художник книги» прочно ассоциируется у большинства из нас с фигурой иллюстратора. Сферой деятельности Телингатера было не столько иллюстрирование, сколько внешнее оформление, конструирование, макетирование, декорирование произведений печати — в общем, всё то, что позднее станут называть книжным дизайном. Свой талант, фантазию, безупречное чувство стиля он вкладывал в работу исключительно важную, но, увы, чаще всего малозаметную для читателя: монтировал обложки и титульные листы, создавал новые и изобретательно использовал старые рисунки шрифтов, определял пропорции наборной полосы, выбирал материалы для переплётов, размещал в пространстве книги рисунки других художников. Свою задачу он видел отнюдь не в самовыражении, не претендовал на роль первооткрывателя, но при этом был одним из активнейших создателей полиграфического стиля эпохи.

Темпераментный график удивительно гармонично сочетался в нём с виртуозным типографом, владеющим всеми секретами и тонкостями *книгопечатного ремесла*. Типография с её сложным, громоздким оборудованием, так пугавшим многих неискушённых в «производственном искусстве» станковистов, была для Телингатера «главным университетом», источником вдохновения, отправной точкой творческих поисков. Для создания ёмкого, пластически выразительного образа мастеру далеко не всегда нужны были карандаш, кисть или перо. Часто, особенно в 1920-х годах, ему вполне хватало содержимого наборной кассы, ведь художник умел обыгрывать возможности полиграфической техники, придавать типографскому материалу неожиданные, несвойственные ему изначально эстетические качества.

Почти за полвека Телингатер успел оформить сотни изданий, был автором ряда теоретических работ, талантливым педагогом и редактором. Масштаба его деятельности явно не понимали, не могли адекватно оценить «вышестоящие инстанции». Победитель многих международных конкурсов, в значительной степени определивший стилистику оформления советской книги 1920–1960-х годов, первый из российских графиков, удостоенный Гутенберговской премии за выдающийся вклад в развитие книжного искусства, на родине не получил даже звания «Заслуженный художник РСФСР». Но отсутствие официальных почестей и регалий компенсировалось непрекращаемым авторитетом среди коллег, а главное — счастливой возможностью всю жизнь заниматься любимым делом.

«Среди мастеров нашего книжного искусства трудно назвать другого мастера, кто бы столь точно олицетворял это понятие в его самом прямом и первоначальном смысле <...> Таким сложился он в годы, когда книга обратилась к массовому читателю и печатное слово нуждалось в новых выразительных средствах».

Молок Ю. Предисловие к каталогу выставки «Соломон Телингатер. Графика». М.: Советский художник, 1975.

Ранние годы

Будущий конструктор книги родился в 1903 году в Тифлисе, через семь лет семья переехала в Баку. Его интерес к искусству, проявившийся уже в детские годы, во многом объясняется влиянием отца. Бенедикт Рафаилович Телингатер, довольно известный в те годы на Кавказе художник, занимался оформлением интерьеров и театральных постановок, сотрудничал с сатирическими журналами, по его эскизам изготовлялись ордена, марки и денежные знаки. Возможно, наблюдая за тем, как работает отец, Соломон уже в начале жизни осознал, что искусство — это не только висящие на стене картины. Что создание бытовой вещи, в том числе книги, — задача в высшей степени ответственная и увлекательная, ничуть не менее значительная, чем станковое творчество.

Живой интерес ребёнка к окружавшей его «взрослой» жизни проявился уже в самых первых, ещё очень неумелых графических опытах; он не замыкался в уютном сказочном мире детских фантазий, а пытался запечатлеть то, что видел вокруг: пестроту восточного базара, живописные кварталы старого города, плывущие по морю пароходы. Очень скоро его внимание стали привлекать не только красоты природы или архитектуры, но и реалии бурной общественной жизни «нефтяной столицы» империи. Подобно многим гимназистам из интеллигентных семей, Соломон и его младший брат Адольф не избежали увлечения революционными идеями и по мере сил даже предпринимали практические шаги для приближения светлого будущего. Они оформляли постановки Бакинского рабочего клуба и сами играли в любительских спектаклях. «Позже по поручению большевиков-подпольщиков начинающий художник копировал плакаты революционного содержания, хранил дома знамёна для демонстраций рабочих».*

По окончании гимназии Соломон в течение года учился в инженерно-строительном техникуме, а параллельно посещал воскресные курсы рисования. Затем он продолжил обучение в Азербайджанских художественных мастерских



2 Соломон (Моня) и Адольф (Доля) в гостях у бабушки. На заднем фоне отец Телингатера — Бенедикт Рафаилович. Баку. 1915.

* Телингатер В. Соломон Телингатер — конструктор графических ансамблей. М.: Галарт, 2008. С. 14.

НАРКОМПРОСА. В юности заметное влияние на него оказала графика корифеев «Мира искусства», особенно С. В. Чехонина, о чём свидетельствуют некоторые выполненные Телингатером эскизы марок азербайджанских издательств и учреждений. Вскоре Моню-комсомольца (именно так подписаны некоторые ранние работы художника) увлекли эстетические эксперименты, гораздо более радикальные, в том числе — деятельность тифлисской футуристической группы «41°». Ему нравилась безоглядная дерзость типографической эксцентрики И. М. Зданевича, а знакомство с книгой «Маяковский для голоса», оформленной Л. М. Лисицким, стало для Телингатера настоящим откровением, во многом определило направление его дальнейших поисков, а в конечном счёте привело в стан конструктивистов. В читальне Бакинского рабочего клуба начинающего рисовальщика и его единомышленников особенно интересовали журналы «Творчество» и «Москва».

В мемуарных заметках Соломон Бенедиктович называл «незабываемый 1919-й» началом своего творческого пути, утверждал, что именно тогда точно определился его «профиль художника, работающего для печати». И в самом деле, в этом году произошло сразу несколько событий, исключительно важных для понимания биографии Телингатера. Одним из них было поступление на работу в типографию газеты «Молодой рабочий». Позднее мастер с огромной благодарностью вспоминал старых полиграфистов, приобщивших его к будущей профессии и во многом предопределивших её выбор, а на вопрос, где он учился, отвечал: «В основном в типографии...» Видимо, опытные наставники не только помогли пытливому юноше в совершенстве освоить специальности наборщика, верстальщика, печатника, познать технологические, ремесленные (в лучшем смысле этого слова) премудрости издательского дела, но и заразили его своим энтузиазмом, привили ему вкус и интерес к этой кропотливой работе. Скорее всего, уже тогда будущий конструктивист осознал, что в содержимом наборной кассы заключён мощный, но реализованный далеко не в полной мере эстетический потенциал.

Левизна эстетических взглядов Соломона и Адольфа не находила поддержки в семье, «стилистические разногласия» поколений приводили к серьёзным конфликтам. То, чем занимался отец, стало казаться стремительно повзрослевшим, революционно настроенным максималистам искусством отжившим, буржуазным, никому не нужным, и они без обиняков, порой — довольно бестактно, высказывали нелицеприятные суждения о его творчестве. После одной из таких обличительных тирад терпение Бенедикта Рафаиловича лопнуло, и он просто-напросто выгнал взбунтовавшихся сыновей из дома. «После этого домом для отверженных юношей становится рабочий клуб, <...> а нарождающийся бакинский комсомол — семьёй».*

В том же 1919 году открылась Художественно-графическая студия БАККАВРОСТА (Бакинского отделения Российского телеграфного агентства). Активнейшее участие в делах студии принимал и юный Телингатер (кстати, очень удачно оформивший обложку упомянутого журнала). Помимо таланта рисовальщика, он проявлял также незаурядные организаторские способности, удивлял товарищей своей плодовитостью, только из-под его пера летели не стихи, а плакаты, карикатуры, афиши, эскизы оформления города по случаю революционных торжеств. Решая актуальные агитационные задачи, студийцы во многом вдохновлялись примером В. В. Маяковского, М. М. Черемных и других создателей московских «Окон РОСТА», однако работали они по-своему, как правило, избегали прямого подражания столичным плакатистам.

С БАККАВРОСТОМ сотрудничали и другие известные литераторы, по разным причинам (а чаще всего — просто спасаясь от голода) ненадолго поселившиеся тогда в Баку: поэты Сергей Городецкий и Вячеслав Иванов, «сатириконец»

«Мы <...> следили за графическими публикациями на их страницах, жадно искали любое проявление новых тенденций в зачинающемся советском искусстве. В этих журналах широко популяризовалась гравюра на линолеуме и дереве и другие виды графики. По этим репродукциям мы узнавали новые для нас имена художников. <...> Нравилось нам и то, что в этих графических произведениях новое революционное содержание обрело новое пластическое воплощение».

Воспоминания Соломона Телингатера. Рукопись. Архив семьи художника.

«Нам отвели огромный чердак, и мы стали выпускать плакаты, портреты вождей — и всё вручную. <...> В БАККАВРОСТЕ работали азербайджанский художник Азим-заде, Кочергин, скульптор Сергеев — все, кого я смог собрать. Моя страсть к организации выявилась тут вовсю. Ставили памятники, издавали журнал „Искусство“ на русском и азербайджанском языках. Вышло два номера. Я бывал и молод, стихи летели».

Городецкий С. Жизнь неукротимая: Статьи. Очерки. Воспоминания. М.: Современник, 1984. С. 15.

* Там же. С. 15.

д'Актиль, футуристы Велимир Хлебников и Алексей Крученых. Вряд ли они вели с начинающим провинциальным художником пространные беседы об искусстве, едва ли он хорошо знал их творчество, и всё же даже шапочное знакомство с «властителями дум», конечно, повлияло на впечатлительного юношу, надолго запомнилось ему. Правда, убеждённый комсомольский активист увидел в облике и поведении столичных мэтров именно те черты, которые хотел увидеть (отчасти выдавая желаемое за действительное): «В их жизненном укладе <...> одежде, в манере разговаривать было всё то, что укладывалось в наше понятие об интеллигентном, интеллектуальном человеке, пришедшем к большевикам помыслом и делом».*

Заметную роль в становлении молодого художника сыграл недолгий период обучения на графическом факультете ВХУТЕМАСА в 1920–1921 годах. Разумеется, Телингатер участвовал в бесконечных спорах студентов о грядущих судьбах искусства, помимо учёбы (а порой и вместо неё) занимался общественной работой: оформлял газету «Юношеская правда» [3], готовил большую выставку, посвящённую деятельности фабрично-заводских училищ. Он получил возможность личного общения с известными мастерами, чьё творчество знал прежде лишь по репродукциям в журналах. Особенно сильное впечатление произвёл на него В.А. Фаворский, запомнившийся как «художник-новатор, мыслитель, человек, обладающий исключительным личным обаянием». Патриарх московской ксилографической школы оказывал огромное влияние на учеников «силой своего педагогического таланта, глубиной целостного пластического мышления и титанической работоспособностью».† Студент бережно хранил подарок учителя — оттиски его гравюр, постоянно пересматривал эти листы, каждый раз открывая в них нечто новое, «внимательно изучая, как Владимир Андреевич решал изображение пространства, объёмы, как он располагал предметы, людей, элементы пейзажа в пределах гравюры, ограниченной графической рамкой или белым окружением бумажного листа». Телингатер относился к Фаворскому с величайшим пиететом, но, в отличие от очень многих своих сокурсников, не пытался подражать его своеобразной манере, не стал «клоном» наставника. Молодой художник пошёл своим путём, его не увлекли выразительные возможности ксилографии. Зато из уроков В.А. Фаворского, Н.И. Пискарёва и других преподавателей он твёрдо усвоил главное — «принципиальное отношение к созданию целостного художественного ансамбля книги, в котором и общая архитектоника, и шрифт, и иллюстрации — все пластические средства <...> содействовали бы глубокому проникновенному выражению содержания литературного произведения и его особенностей».‡

За год учёбы Телингатер успел основательно познакомиться с бурной художественной и театральной жизнью столицы, в своих воспоминаниях он очень подробно и восторженно описывает выступление Айседоры Дункан в Большом театре. Во ВХУТЕМАСЕ «Моня-комсомолец» снова встретился с Хлебниковым, когда бесприютный «председатель земшара», скитаясь по Москве, зашёл переночевать в студенческое общежитие. Правда, автор «Досок судьбы» поразил будущих художников не столько своими стихами или утопическими теориями, сколько полнейшей неприспособленностью к жизни, выразительным обликом «человека неустроенного, нечёсаного, небрежно одетого, совершенно позабывшего о том, что у него есть „внешность“».

Уйти из института и вернуться в Баку пришлось по причинам, не имевшим отношения к искусству. Заваленный всевозможными комсомольскими

«По возвращении в Баку я снова был привлечён к работе „Дома красной молодёжи“... (я был с ним связан до поездки в Москву) и „Партийного клуба“ при БК РКП(б) в качестве постоянного художественного руководителя. В 1923 году я был <...> направлен в газету „Молодой рабочий“ в качестве технического редактора <...> С 1923 по 1925 год представлял и руководил двумя комфракциями студентов драматического техникума и художественного училища, руководил политехкружком на промыслах в Шубанах и выполнял ещё ряд поручений. Короткое время я работал в качестве выпускающего газеты „Труд“».

Автобиография. Рукопись из архива семьи художника.

* Телингатер В. Соломон Телингатер — конструктор графических ансамблей. М.: Галарт, 2008. С. 15.

† Воспоминания Соломона Телингатера. Рукопись. Архив семьи художника. Здесь и далее на странице даны цитаты из этой рукописи.

‡ Там же.

ЮНОШЕСКАЯ ПРАВДА
Орг. Мехов



ПРАВДА
Орг. Мехов

№ 17.

Адрес Редакции:
Бол. Дмитровка, д. 15 б, ход с Глин-
шевского пер.

25-го октября 1921 г.

Телефон № 70-47.

№ 17.

ОТ РЕДАКЦИИ.

НАСТОЯЩИЙ № «ЮНОШЕСКОЙ ПРАВДЫ» ВЫХОДИТ ДАЛЕКО НЕ ТАКИМ КАКИМ МЫ БЫ ХОТЕЛИ. РЯД ТЕХНИЧЕСКИХ ЗАТРУДНЕНИЙ (ОТСУТСТВИЕ ТИПОГРАФИЙ и т. п.) ЗАДЕРЖАЛИ ВЫХОД ЭТОГО № НА 1-й МЕСЯЦА, БЛАГОДАРЯ ЧЕМУ ПРИШЛОСЬ ИЗМЕНИТЬ ВСЕ ПЕРВОНАЧАЛЬНО ЗАДУМАННЫЙ ПЛАН №.

В ДАЛЬНЕЙШЕМ МЫ НАДЕЕМСЯ ВЫПУСКАТЬ «ЮНОШЕСКУЮ ПРАВДУ» БОЛЕЕ РЕГУЛЯРНО.

Новые условия и наши задачи.

(Итоги наших с'ездов).

Воспитать из каждого члена союза коммуниста, имеющего ценности для нашего строительства, могущего принять в нем непосредственное участие — такое задание дано нам.

С сульбами и нуждами нашего строительства, это мы сделаем, если строго рассчитаем наши силы, не будем расбрасываться, если сосредоточим на этой работе силы и



НА ПОМОЩЬ ГОЛОДАЮЩИМ!

Учитесь у детей.

Дети опытной школы им. Левитина, при Академии Трудового Просвещения часто переписываются с детьми Европы.
Наконец им удалось...

Молодежь — взрослым.

17 сентября Замоскворецкой концертной группой Р. К. С. М. был поставлен концерт в агитпункте Николаевского вокзала. Присутствовало более 800 человек крестьян и красноармейцев.

Концерт прошел с успехом.

Этой же группой 13 сентября был поставлен концерт для отдыхающих рабочих подростков в доме отдыха имени «Коминтерна Молодежи», им. «Машкино».

На концерт собрались и

Ещё одна любопытная работа, выполненная в недолгий студенческий период, — шапка московской комсомольской газеты «Юношеская правда» (1921). Здесь интересен не столько достаточно стандартный эмблематический рисунок, сколько заголовок. Сразу обращает на себя внимание непривычная в серьёзном издании, почти футуристическая свобода обращения художника со шрифтом. Втискивая название газеты в отведённое ему пространство, художник весьма своеобразно варьирует размеры и начертания букв, самым причудливым образом располагает их в строке и на странице, пишет одни и те же знаки совершенно по-разному. Такой подход явно не способствует удобочитаемости текста, превращает его в подобие ребуса, однако этой композиции нельзя отказать в экспрессии и своеобразной выразительности.

мальволио

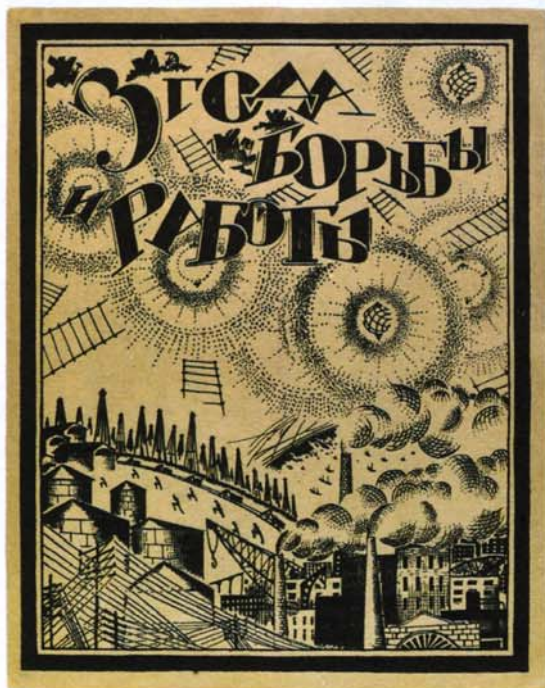


4 Эскиз костюма Мальволио (к постановке пьесы Уильяма Шекспира «Двенадцатая ночь»). 1924. 100 %

Выразительные, часто — откровенно гротескные рисунки, связанные с постановками Бакинского рабочего клуба (особенно эскизы костюмов комических персонажей «Двенадцатой ночи» Шекспира), не оставляют сомнений в том, что Телингатер мог бы стать театральным художником, ведь уже в юные годы он тонко чувствовал особый характер сценической условности. Однако эту стезю избрал брат Адольф, а Соломон видел своё призвание в другом: шум печатных станков и запах типографской краски привлекали его в большей степени, чем огни рампы.



5 Эскиз костюма сэра Тоби (к постановке пьесы Уильяма Шекспира «Двенадцатая ночь»). 1924. 100 %



7 Эскиз обложки. 1921. 35 %

поручениями, выполнявшимися бесплатно, на общественных началах, Телингатер не успевал заботиться «о хлебе насущном», а постоянное недоедание не способствовало успешной учёбе и привело к серьёзному истощению организма. В Баку, разрываясь между бесконечными заседаниями, диспутами, занятиями с учениками-беспризорниками, он тем не менее находил время и для творчества.

Обложки, плакаты, карикатуры, эскизы театральных костюмов [4, 5] и декораций бакинского периода — работы художника, безусловно, талантливого, но ещё только ищущего свой почерк, «примеряющего» новомодные графические приёмы. В совершенно разных стилевых ключах выполнены, скажем, обложка журнала «Вестник профессионального движения» (1920), скомпонованная из угловатых, кубистически стилизованных фигур и таких же букв, изящно-орнаментальная стенка для календаря (1921), рисунки к книге «3 года борьбы и работы» (1923) [7], где грубовато-условные изображения нефтяных вышек соседствуют с ажурными россыпями точек.

Обращаясь к социально-политической тематике, Телингатер, как правило, брал на вооружение расхожие, общепонятные символы, но обращался с ними довольно изобретательно. Так, в композиции «Долой войну!» (1921) пушечные стволы выдвигаются прямо из цилиндра ненасытного капиталиста, а дымящаяся сигара в его зубах тоже выглядит как зловещее орудие убийства. Газетный лист то становится знаменем в мускулистой руке рабочего, то в буквальном смысле срывается с телом митингового оратора.

Некоторые работы 1925 года (обложка журнала «Профсоюз» [9], набранная рубленным шрифтом с использованием жирных типографских линеек, фотомонтаж «Комсомол — смена РКП» [10], плакат «Все на выборы БАКСОВЕТА!», афиша гастролей «пролетарского артиста-сатирика» Павла Любова) тяготеют к геометрической строгости конструктивизма. В них уже узнаётся та стилистика, убеждённым сторонником и страстным пропагандистом которой художник станет в ближайшем будущем.

Самая, наверное, значительная работа бакинского периода — рисунки к «Двенадцати» Александра Блока, выполненные в 1922 году «по комсомольскому поручению» [11–13]. В некоторых искусствоведческих исследованиях первый опыт Телингатера в роли иллюстратора книги без всяких скидок на его возраст и профессиональную неискущённость



ВОЗДУШНУЮ СНАСТЬ!!
СОВЕТСКУЮ ВЛАСТЬ!!



8 АФКУ (Азербайджанское фотокиноуправление). Марка. 1922. 100 %

ПРОФСОЮЗ

ЖУРНАЛ
АЗЕРБАЙДЖАН-
СКОГО СОВЕТА
ПРОФЕССИОНАЛЬ-
НЫХ СОЮЗОВ **И** ЦЕНТРАЛЬНОГО
ПРАВЛЕНИЯ
АЗОТДЕЛА СОЮЗА
ГОРНЯКОВ

БАКУ



10 Иллюстрация для газеты «Молодой рабочий». 1925. 70 %



11 Обложка. 1922. 100 %

Начинающему графику удалось, быть может, чересчур прямолинейно и несколько схематично, зато очень ёмко воплотить не только фабулу, но и стилистику поэмы, её взрывную энергетику, быструю смену планов, ракурсов, интонаций. А ещё — предельную обобщённость блоковских образов, почти лишённых индивидуальных черт. Их фигуры сведены то к гротескным силуэтам, то к бесплотным условным знакам. Жёсткие, колющие, зигзагообразные белые линии разрывают непроглядную тьму фона, как вспышки молний, и застывают на страницах, подобно морозным узорам на стёклах. В некоторых композициях присутствуют абстрактно-геометрические построения, повествовательное начало приносится в жертву чёткой ритмике, эффектной игре чёрных и белых пятен.

Показательно, что уже в одной из первых книг, оформленных Телингатером, проявилось его стремление трактовать литературный первоисточник не только графическими, но и чисто шрифтовыми средствами. Строки «Революционный держите шаг! Неугомонный не дремлет враг!» не набраны печатными литерами, как остальной текст, а написаны от руки корявыми, неровными буквами. Именно так начертали бы свои лозунги на знамёнах и транспарантах герои поэмы, знакомые с искусством каллиграфии, а то и просто малограмотные, но одержимые идеей немедленного переустройства мира.

**РЕВОЛЮЦОННЫЙ
ДЕРЖИТЕ ШАГ !**

**НЕУГОМОННЫЙ НЕ
ДРЕМЛЕТ ВРАГ !**

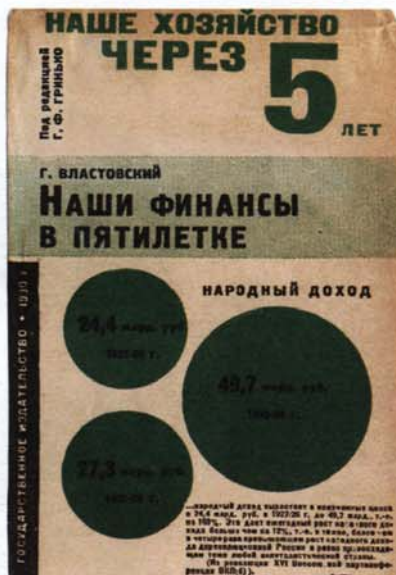
12 Рисованный шрифт. 1922. 180 %



13 Александр Блок. Двенадцать. Иллюстрации. 1922. 90 %



14 Обложка. 1929. 35 %



15 Обложка. 1930. 35 %



16 Обложка. 1929. 35 %

рассматривается в одном ряду с произведениями других интерпретаторов поэмы, в частности таких корифеев графики, как Ю.П. Анненков, В.Н. Масютин, М.Ф. Ларионов. Разумеется, сравнение делается не в пользу дебютанта. «Экспрессия и динамика в этих иллюстрациях, несомненно, присутствует, но в них нет ни символического подтекста, ни „чувства города“... Вместо этого — плоскостные схемы <...> и довольно однообразные люди с винтовками и торчащими штыками»,* — считает А.В. Толстой. Подобные упреки во многом справедливы, в этом цикле, конечно же, сказывается неопытность рисовальщика, однако его работа выдерживает сравнение с созданиями прославленных мастеров если не по художественному уровню, то, во всяком случае, по степени оригинальности и пластической остроты.

В середине 1920-х в судьбе художника начался новый этап. Видимо, о «молодом бакинском товарище по фамилии Телингатер» вспомнил кто-то из тех столичных комсомольских вожakov, чьи задания он в своё время выполнял столь рьяно, что даже безбожно пропускал вхутемасовские лекции.

Судя по этим строкам из автобиографии, после переезда в столицу круг занятий, интересов, профессиональных обязанностей Мони-комсомольца почти не изменился. Однако если в Баку он уже пользовался определённым авторитетом среди коллег, то в Москве ему ещё только предстояло зарекомендовать себя. Времени на это ушло немного — менее двух лет. «Художники издательства встретили новичка настороженно. Один из них, увидев его рисунки, недовольно проворчал: «Приехал какой-то Аллигатор, который всех нас съест». Но «аллигатор» оказался миролюбивым. Он просто демонстрировал, на что способен, и его в полной мере оценили московские издатели».[†]

В стилистическом отношении работы 1925–1926 годов весьма разнообразны, нередко — подражательны. Один из рисунков к «Песенке голландского сыра» Н.Ф. Страховой явно навеян лаконичными натюрмортами Д.П. Штеренберга, другой — графикой В.В. Лебедева [21]. Книга эта не была издана, как и цикл иллюстраций к «Советской улице» А.А. Жарова [22], где даются яркие, подчас —

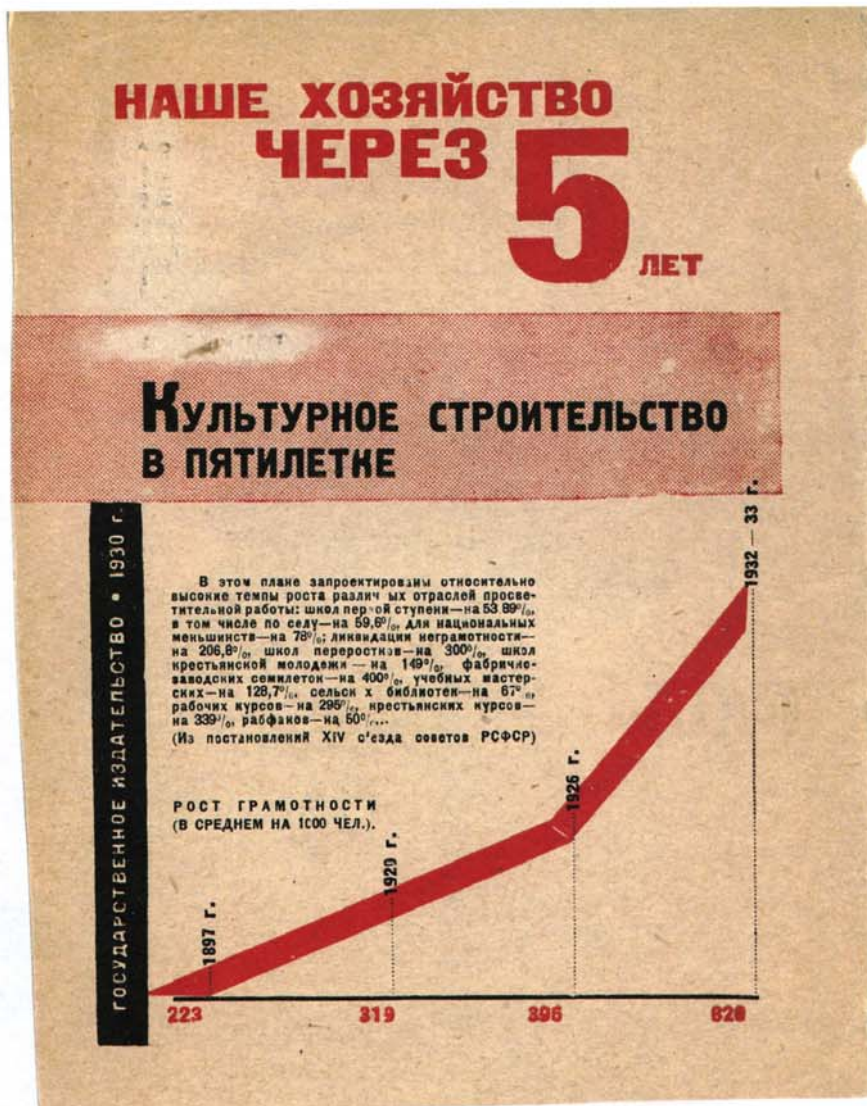
* Толстой А. Анненков — Блок. Диалог вокруг иллюстрации // Русское искусство: XX век: Исследования и публикации. Т. 3. М.: Наука, 2009. С. 195.

† Телингатер В. Мони-комсомолец: Воспоминания о художнике Соломоне Телингатере // Искусство кино. 2004. № 8.

«В 1925 году я был откомандирован из Баку в распоряжение МК ВЛКСМ, откуда был направлен на работу в издательство „Новая Москва“ в качестве технического редактора и выпускающего, где работал до 1927 года. В издательстве я был членом бюро комсомольской организации, руководил политкружком, работал в редакции стенной газеты. Сотрудничал в <...> журналах „Комар“ и „Комсомолия“».

Автобиография

Ю.Я. Герчук очень точно описывает предложенное Телингатером оформление серии публикаций «Наше хозяйство через 5 лет» (1929): «Столбики роста продукции, броские цифры, цитаты из резолюций — брошюра начинала агитировать прямо с обложки. Но почему только обложка? Приёмы плакатного монтажа врываются внутрь книги. Рушатся серые прямоугольники текста. Стрелы пересекают страницы — смотри сюда! Сравни эти цифры! Комментарии — самым мелким шрифтом (прочтут, кому надо!). Зато главное вырастает до гигантских размеров, набирается жирным шрифтом, вспыхивает красной краской». (Художественные миры книги. М.: Книга, 1989. С. 199.)



18 Обложка. 1930. 50 %



19 Обложка. 1930. 50 %



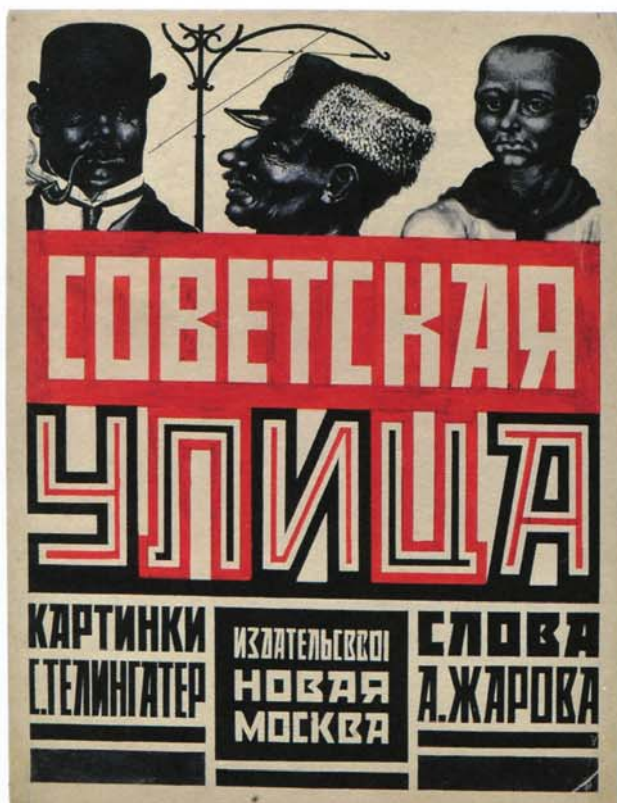
20 Обложка. 1930. 50 %



21 Наталья Страхова. Песенка голландского сыра (не издано). Иллюстрация. 1926. 76 %

хлёстко-гротескные пластические характеристики знаковых для тех лет социальных типажей: бодрого милиционера, целеустремлённых рабфаковцев, бойких торговцев Моссельпрома, пузатых нэпманов. Судя по сохранившимся эскизам, Телингатер имел все шансы стать одним из ведущих иллюстраторов детской литературы, ему прекрасно удавалось отображать реалии современной жизни в зрелищной, доступной для ребёнка форме. Но, к сожалению, эта грань его дарования осталась невостребованной, почти не получила развития в последующем творчестве мастера.

Известность ему принесли произведения совсем другого рода. Львиную долю оформленных им в 1920–1930-х годах изданий составляют брошюры агитационно-политического, технического, экономического, научно-популярного содержания [14–20]. Художник относился к этой работе в высшей степени серьёзно, она не казалась ему малоинтересной по сравнению с интерпретацией образов художественной литературы. Его усилиями практически любая книга, независимо от тематики и качества текста, могла стать подлинным произведением искусства, испытательным стендом новой эстетики.



22 Обложка и иллюстрации. 1926. 43 %



представления

1-я ОБРАЗЦОВАЯ
ТИПОГРАФИЯ
ГОСУДАРСТВЕННОГО
ИЗДАТЕЛЬСТВА

МОСКВА, Пятницкая ул., 71.

ТЕЛЕФОНЫ:

Завоудир. 2-14-04, 3-07-21.

Копир. 4-55-26

Занкма 2-15-02

Пробир. ВКП (б) 4-73-98

1928 г.

СПРАВКА № 277

Выдана сия тов.

Телингатер

в том, что

он действительно работает в названной типографии

в качестве *художника наборов*

покупка 14 руб. 130 руб. + 50% = руб. 195.30

что и удостоверяется.

Место
печати

Директор

Завед. личным столом

А. Васильев

23 Соломон Телингатер (стоит первый в верхнем ряду) с рабочими
1-й Образцовой типографии в Москве. Внизу — справка с места работы. Конец 1920-х.

Типограф-конструктивист

После очень короткого периода стилевых поисков, подражания признанным мэтрам графики разных направлений Телингатер «всерьёз и надолго» встаёт под знамена конструктивизма или, если вспомнить слова В.В. Маяковского, при-мыкает к отряду «разносчиков новой веры, красоте, задающей железный тон». Доктрина этого стиля и в самом деле воспринимается художником как некое вероучение, мировоззрение, а не просто очередная эстетическая мода. Если пионеры конструктивизма обогатили искусство книги пластическими открытиями, уже апробированными в живописи, театре, архитектуре, то их последователи, «сугубо цеховые мастера», не просто тиражировали и популяризировали, но преумножали завоевания первопроходцев, адаптировали их к традициям и техническим реалиям книжной культуры. *Они очень многое сделали для того, чтобы новый, довольно непривычный тип оформления изданий прижился в сознании читателей, наглядно отразил строгий, четкий и деловой характер эпохи.*

Многие критики обвиняли конструктивизм в бездушно-механистичном подходе к материалу, в излишней сухости и прямолинейности. Работы Телингатера в значительной степени опровергают подобные суждения, их стилистика далека от голого схематизма. Художник беспощадно удаляет из книги всё, что кажется ему неточным, необязательным, устаревшим, избавляется от рисунка, орнаментики, каллиграфии. Но освободившееся место смело и артистично заполняется другими изображениями, менее привычными на обложке, зато обладающими критерием безупречной чёткости. Это — документальная фотография и чертёж, географическая карта и рентгеновский снимок, схема шахматной доски и нотная партитура.

По-видимому, имя Телингатера быстро получило признание в среде столичных издателей, графиков, полиграфистов не только благодаря его творческим достижениям, немаловажную роль сыграла здесь и успешная работа художника в качестве техреда, выпускающего, позднее — типографского инструктора. Потребность в специалистах, одинаково компетентных в вопросах производственных и эстетических, к тому же мыслящих современными пластическими категориями, склонных к эксперименту, была огромной, именно с ними связывались надежды на возрождение оформительской культуры, но на практике их катастрофически не хватало. Уже к 1927 году Телингатера стали наперебой приглашать к сотрудничеству издательства гораздо более известные и престижные, чем «Новая Москва», его произведения широко обсуждались в профессиональной прессе, экспонировались на Всесоюзной полиграфической выставке в Москве (он получил диплом за художественную работу с типографским материалом) и на Международной выставке искусства книги в Лейпциге.

«Их работы не были таким откровением, как первые книги Лисицкого, Родченко, Алексея Гана, но они обладали убедительностью и органичностью типографской формы и создали демократический стиль печатной продукции, выполненной средствами типографии и только типографии».

Молок Ю. Предисловие к каталогу выставки «Соломон Телингатер. Графика». М.: Советский художник, 1975. С. 173.



24 Обложка. 1929 (?). 56 %

В этом же году началось плодотворное, продолжавшееся несколько десятилетий сотрудничество мастера с журналом «Полиграфическое производство». Он выступал здесь в разных качествах: оформлял обложки, писал полемические заметки, стремился хотя бы «в дискуссионном порядке» привлечь внимание читателей к опытам своих соратников-конструктивистов. По-видимому, участие Телингатера в работе редколлегии во многом способствовало «левому уклону» издания, где постоянно обсуждались принципы построения новых шрифтов и перспективы интернационализации алфавита, достоинства и недостатки наборной обложки, метод мозаичного набора. Публиковались в «Полиграфическом производстве» и теоретические работы ведущих западных полиграфистов, близких к авангардистской эстетике: главы из «Новой типографики» Я. Чихольда, статьи П. Реннера, Л. Мохой-Надя, Г. Баера. Их суждения были исключительно интересны и важны для молодого художника, в их текстах он порой находил подтверждение собственным идеям, хотя, конечно, соглашался не со всеми мыслями зарубежных коллег, да и вообще больше доверял опыту практической работы, чем отвлечённым теоретическим построениям.

Во второй половине 1920-х, да и в начале 1930-х, главная сфера деятельности Телингатера — создание ёмких и чётких, по-плакатному броских обложек для Госиздата, «Земли и фабрики», «Московского рабочего», «Никитинских субботников», «Московского театрального издательства» [24–26], а также для целого ряда фирм, выпускавших специальную литературу («Охрана материнства и младенчества», «Экономическая жизнь», «Долой неграмотность») [27–36]. В этих работах без труда узнаются «родовые» черты, свойственные полиграфическим опытам всех конструктивистов. Скажем, пристрастие к документально точным фотоизображениям и к лапидарному языку простейших геометрических форм. Или трепетное, взволнованно-романтическое отношение к реалиям технического прогресса



25 Обложка. 1927. 53 %



26 Обложка. 1927. 65 %

и к таинственному миру цифр. Если в названии книги встречаются числительные («10 лошадиных сил» И. Г. Эренбурга, «12 стульев» И. А. Ильфа и Е. П. Петрова [55]), то им уделяется гораздо больше внимания и места, чем словам. Машины, станки, заводские корпуса выглядят в конструктивистской интерпретации величественно, как памятники архитектуры, наделяются символическим смыслом, олицетворяют современность.

Конструктивистская концепция оформления была строилась на унификации изобразительных средств, не предполагала выявления авторского начала; распознать индивидуальный «почерк» того или иного дизайнера этого направления очень непросто. И тем не менее их методы работы, конечно же, не были полностью идентичны. Ю. А. Молок перечисляет важные особенности раннего творчества Телингатера, отличающие его от экспериментов единомышленников: «Стремление по-своему конкретизировать печатное слово, склонность к свободной типографской интерпретации речи, необычайно острое чувство типографского материала».*

Подобно другим художникам данного направления, мастер активно использовал и всячески превозносил возможности фотомонтажа. Он считал эту технику наиболее массовым, понятным, доступным способом «выразительного убеждения фактами». Но если, к примеру, А. М. Родченко или Г. Г. Клуцис нередко выстраивали из фрагментов разных снимков алогичные, почти сюрреалистические композиции, с трудом поддающиеся однозначному рациональному истолкованию, то смысл визуальных метафор Телингатера, вынесенных на обложки книг, как правило, прочитывается без особых усилий.

* Молок Ю. Предисловие к каталогу выставки «Соломон Телингатер. Графика». М.: Советский художник, 1975. С. 174.



27 Обложка. 1927. 36 %



28 Обложка. 1927. 36 %

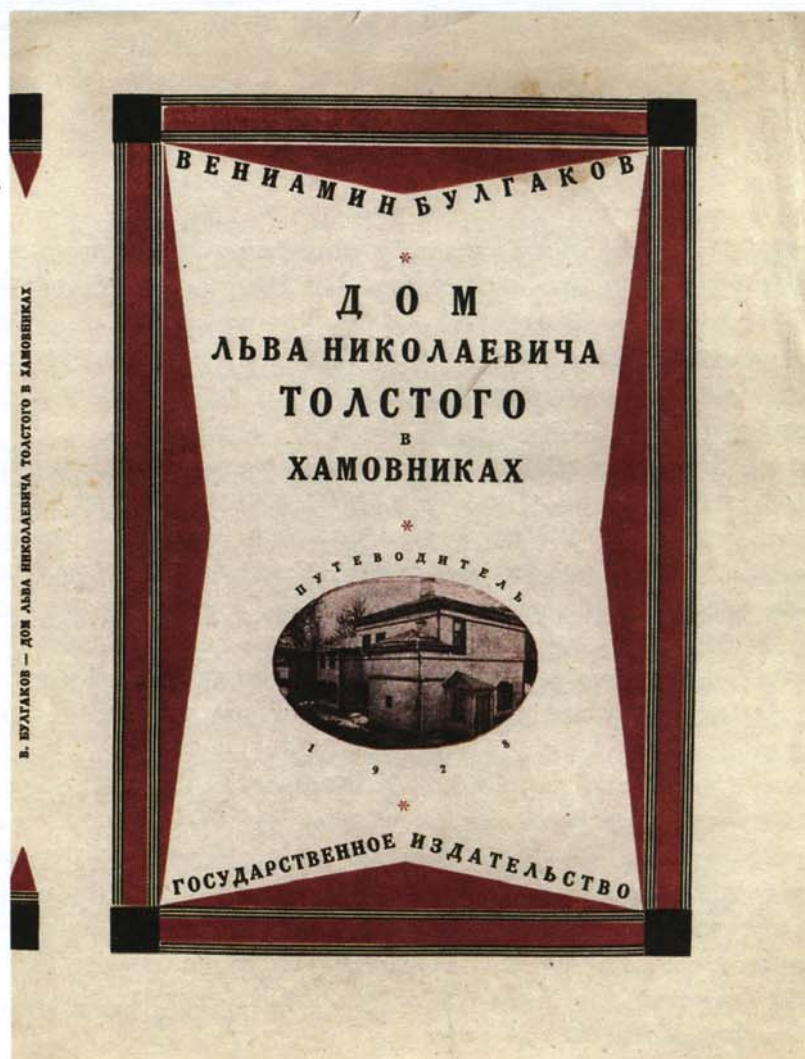


29 Обложка. 1927. 18 %

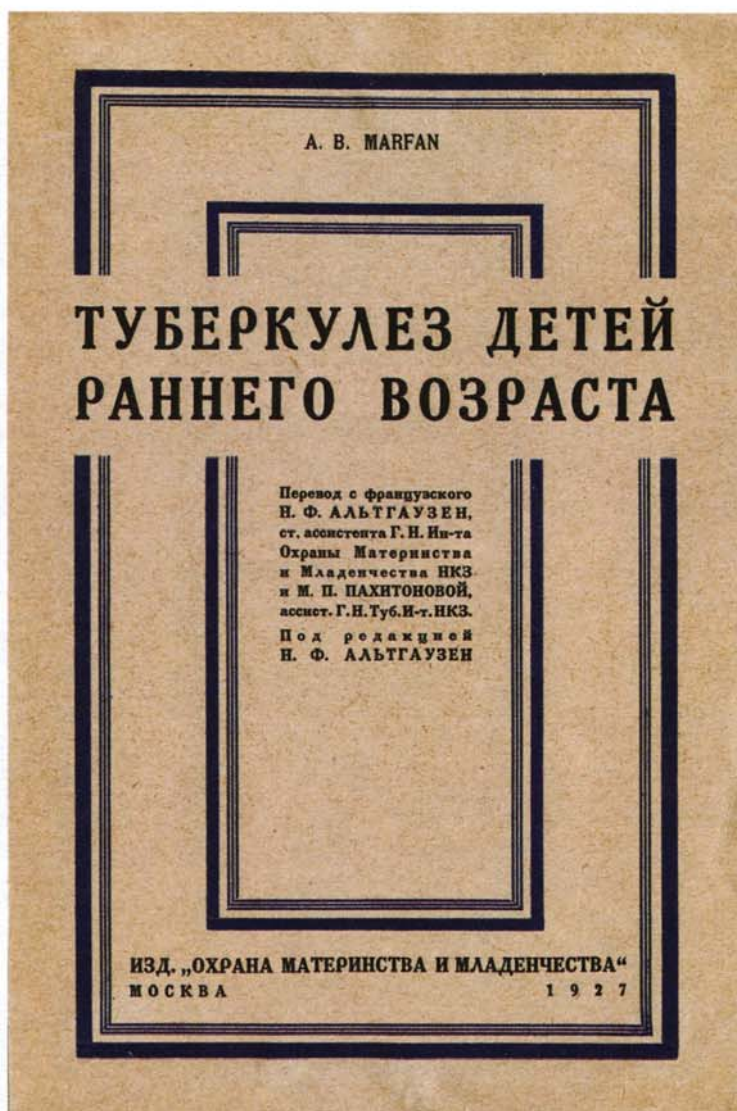


30 Обложка. 1927. 44 %

В 20-е годы Телингатер оформил большое количество недорогих и доступных специальных брошюр. Обрамляя довольно скучные заглавия книг виртуозно скомпонованными рамками и линейками из типографского арсенала, художник добивался выразительности и в то же время стиливого единства внутри серий брошюр.



31 Обложка. 1928. 65 %



32 Обложка. 1927. 71 %



33 Обложка. 1927. 37 %



34 Обложка. 1927. 34 %



35 Обложка. 1927. 34 %



36 Обложка. 1927. 34 %



37 Обложка. 1929. 40 %

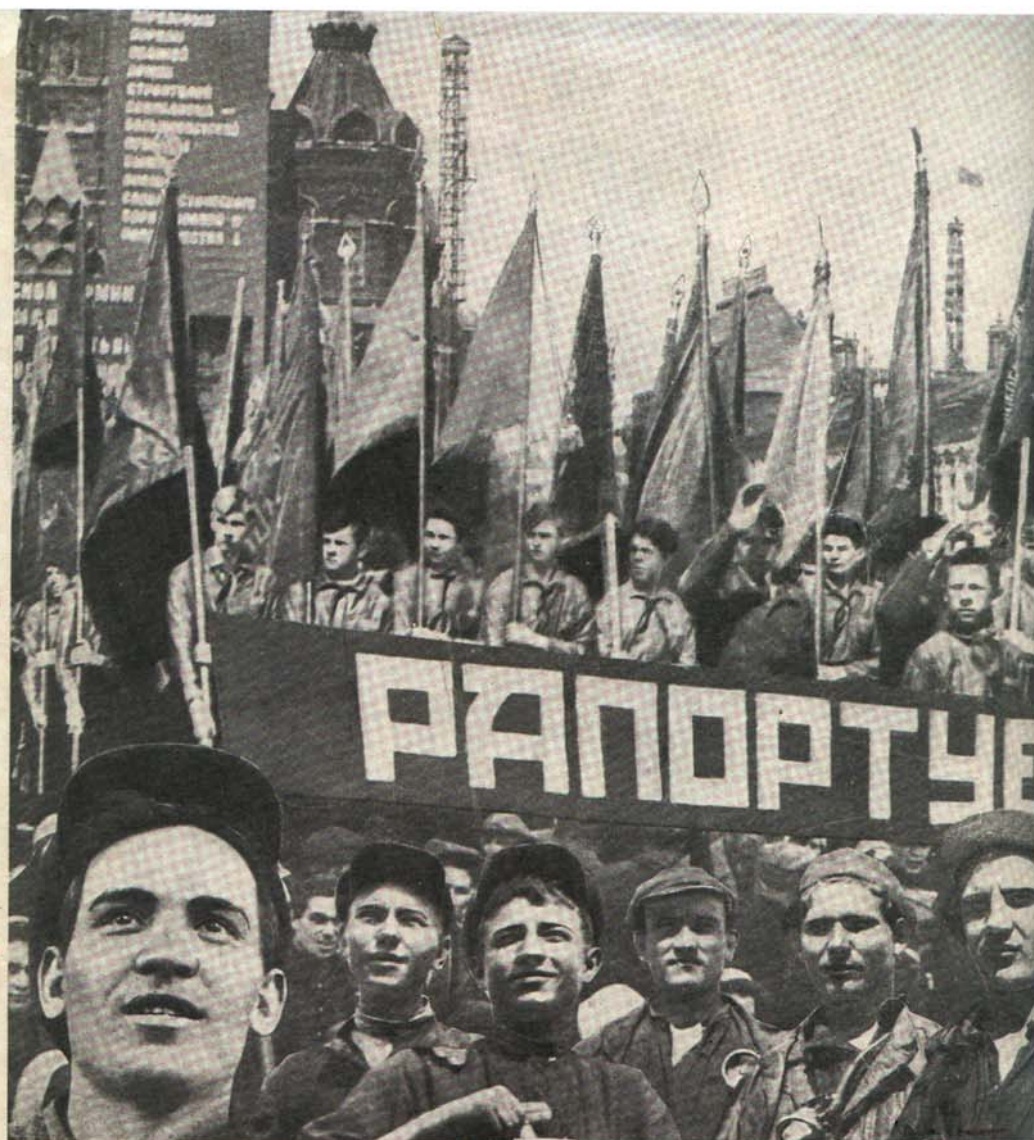


39 Обложка. 1930.



38 Обложка. 1929. 48 %

В борьбе за стройку и освоение



к **15** -летию
ВЛКСМ

В борьбе
за стройку
и освоение

40 Обложка. 1933. 64 %

Цена 2 р. 50 к.
Перепл. 25 к.

Оформляя сборник очерков Б. А. Кушнера «103 дня на Западе» (1930), Телингатер подчёркивает отрывочность, разрозненность впечатлений автора: парящий в небе дирижабль, «огни большого города», огромный мост, туманный лондонский пейзаж словно существуют в разных измерениях, не соприкасаясь друг с другом, снимки разграничиваются разноцветными прямоугольниками.

41 Обложка (разворот). 1930. 100 %

Борис Кушнер

1930

103 дня на западе

Борис Кушнер

103 дня



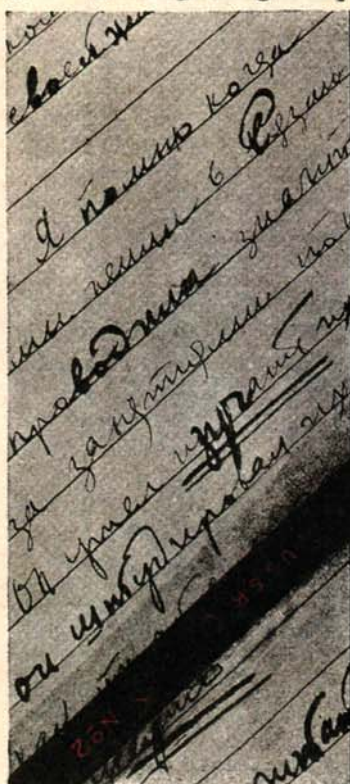
на западе
ЗИФ



Б. НЕЙМАН

МЕТОДИКА РАБОТЫ С КНИГОЙ

К Р И Т И К О-
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ
О Б З О Р



товкой к той революционной работе, ко-
своей жизни. Я помню, когда мы жили
губернии, Владимир Ильич каждое утро
гуженный книгой, словарями и тетрад-
да, чтобы там заниматься. Там проводил
часто дни научными занятиями. Он ум-
он умел читать их, он штудировал их
лишь кни»¹). Наконец, товарищи, б-
„ всегда удивлялись его настоящи-
чивости, которой следует поучиться
Рязанов о совместной своей работе
Цюрихской библиотеке: «Мы работали в
столами (в 1916 г. в гор. Цюрихе, в Швей-
наблюдал, как тща-
читал этот пламен-
обкладывал себя го-
ками, делая раскоп-
и революция», как
нибудь новое место
отношение Владими-
читать книги не тол-



Цена 5 руб.





43 Обложка. 1932. 100 %

Художник любит выхватывать из толпы отдельные колоритные типажи и акцентировать на них внимание зрителя, сопоставлять общее и частное, соединяя средние и крупные планы. Улыбающееся женское лицо монтируется с панорамой стройплощадки («Женщина» Г.К. Никифорова, 1929) [37], огромный кулак, сжатый в «ротфронтовском» приветствии, словно вырастает из документального снимка демонстрации немецких рабочих («Старинный город Гамбург» Е. Ломтатидзе, 1930 [39]). Не вызывают вопросов и сгруппированные на одном листе, плотно пригнанные друг к другу фотографии снятого с верхней точки чайного сервиза, интерьера загородного дома и куска ткани с геометрическим орнаментом. Ведь все эти разноплановые и разномасштабные изображения объединены, уравнены в правах и предельно чёткой композицией, и самой темой книги Д.Е. Аркина «Искусство бытовой вещи» (1932) [43].

Самая известная и значительная работа художника, выполненная в технике фотомонтажа, — оформление памфлета И.Л. Фейнберга «1914-й» (1934) [44–48]. Анализируя исторические предпосылки Первой мировой войны, реконструируя события двадцатилетней давности, составитель и художник опираются на документальные свидетельства, причём приводят их почти без комментариев. Авторская концепция выражена прежде всего в том, каким образом соединяются в пространстве книги эти материалы. Лживость миролюбивых заявлений европейских политиков делается очевидной при сопоставлении с хроникой их реальных действий; попадая в неожиданный контекст, патетичные высказывания «сильных мира сего» звучат как саморазоблачения. По тому же принципу строится зрительный ряд: подобно кинорежиссёру, Телингатер выстраивает сложные «монтажные фразы» из портретов императоров, президентов, дипломатов, солдат и генералов, по мере надобности использует почтовые марки, значки и медали, географические карты.

Даже в тех случаях, когда снимки воспроизводятся в своём первоначальном виде, их соседство на одном развороте бывает весьма красноречивым. Но особенно выразительны те композиции, где с помощью клея и ножниц из фотографического «сырья» создаются гротескные визуальные метафоры в духе Джона Хартфильда (в 1936 году в «Изогизе» вышла монография о творчестве этого немецкого художника, подготовленная Телингатером и писателем С.М. Третьяковым). Например, жизнерадостно улыбающийся президент Франции Пуанкаре бодро шагает на фоне бесконечного ряда могильных крестов. Грузная королева Виктория напоминает кукловода или продавца воздушных шаров [46]; за её спиной — карта мира, нити от множества английских колоний сходятся в её дряблых руках. В книге приводятся слова Вильгельма: «Трезубец Нептуна должен принадлежать нам!», и оформитель исполняет это желание: вручает воинственному канцлеру вождь-ленный трезубец, а заодно пририсовывает ему рыбий хвост. Уменьшенные фотографии политических деятелей, финансистов, военачальников, вмонтированные в циферблат огромных часов [47], становятся делениями зловещего хронометра, каждому отведена своя неблагоприятная роль в отлаженном механизме подготовки братоубийственной войны. Вступившие в неё государства изображены в виде «мастодонтов и ихтиозавров империализма», вцепившихся друг в друга нелепых, неповоротливых чудовищ, и этот символ — один из самых важных во всём цикле.

Очень необычным способом подаются в книге цитаты из Ленина и Сталина, призванные служить для читателя «прожекторами», ориентирами, давать ключ к верному истолкованию документального материала. Афористичные ленинские изречения напечатаны белыми буквами на вклеенных между страницами узких полосках красной бумаги, они вызывают ассоциации с лозунгами революционных демонстраций. Более пространственные сталинские высказывания преподносятся иначе — красными буквами на полноформатных листах полупрозрачной папиросной бумаги. (Здесь, по-видимому, можно усмотреть намёк и на



44 Эскиз обложки. 1934. 100 %

«РОССИЯ НЕ ОТНЯЛА СВОЕЙ РУКИ»

Русская пресса, которая, как известно, наперед выражает мнения русского правительства, дружелюбно отнеслась к Сербии. Россия не отняла своей руки...

Люба Иванович — сербский министр в 1914 г.
член-основатель «Народна Одбрана».

Сербский престолонаследник Александр
и представитель «русской прессы»
Н. Н. Брешко-Брешковский (1914 г.).



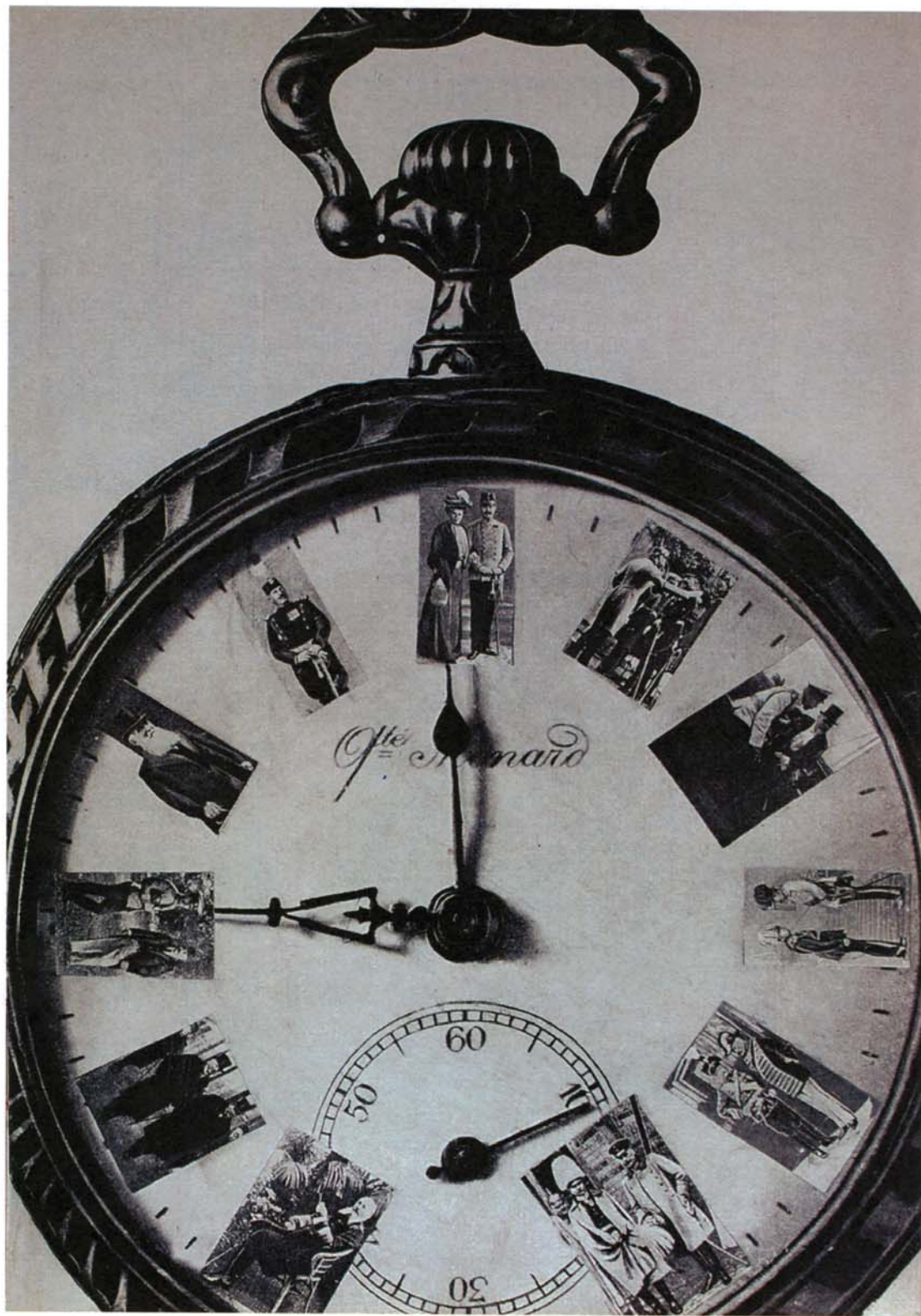
СЕКРЕТНО

Государю императору благоугодно было выразить свое принципиальное согласие на внесение в Военный совет представления об уступке за плату для нужд сербской армии из запасов нашего военного ведомства 120 тысяч трехлинейных винтовок и 120 миллионов патронов с тупоконечными пулями к ним.

3 июля/20 июня 1914 г. и. д. начальника русского
генерального штаба — министру иностранных дел.



46 Илья Файнберг. «1914-й». Документальный памфлет. Иллюстрация. 1934. 70 %



47 Илья Файнберг. «1914-й». Документальный памфлет. Иллюстрация. 1934. 70 %

После того, как я изучил факты и познакомился с опубликованными воспоминаниями, я не нашел в нашей минувшей политике ни тени воинственных желаний...

Пуанкаре, «Происхождение мировой войны».



Знаменательна карьера Пуанкаре — типичная карьера буржуазного дельца, продающегося по очереди всем партиям в политике и всем богачам «вне» политики.

ЛЕНИН



проницательность вождя, способного видеть всё и вся насквозь, и на его пристрастие к курению.)

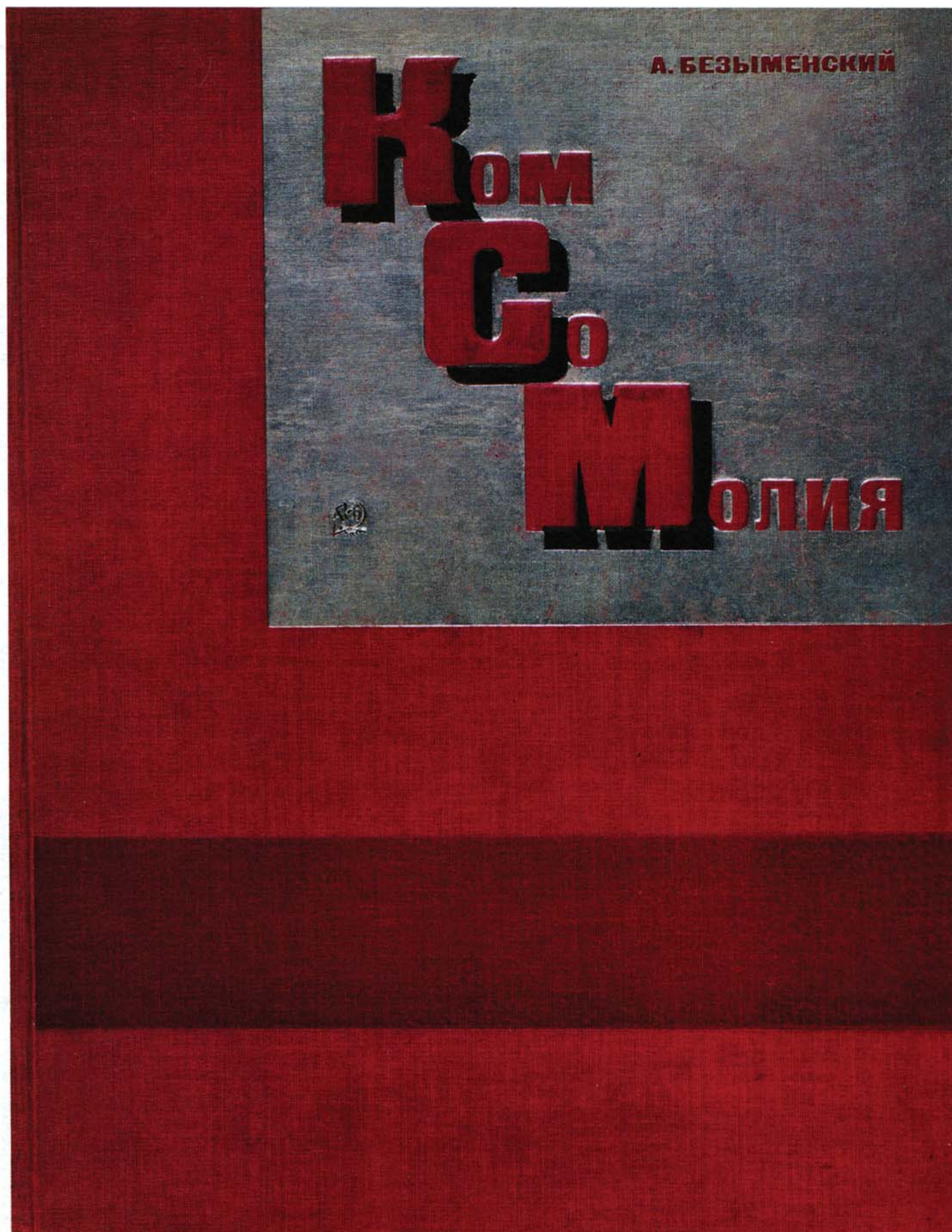
Многие работы художника, выполненные наборными средствами, по силе воздействия на зрителя и пластической остроте нисколько не уступают фотомонтажам. Из агитационных брошюр радикальные приёмы конструктивистской типографики переносились в издания художественной литературы. Самый, наверное, известный и значительный эксперимент такого рода — оригинальное прочтение поэмы А. И. Безыменского «Комсомолия» (1928) [49–51]. Перед нами — крайне редкий в издательской практике тех лет случай, когда новаторские пластические идеи реализуются не только во внешних элементах оформления, пронизывают всю книгу от первой до последней страницы; художник не ограничивается графическими комментариями к литературному произведению, а самым активным образом интерпретирует текст типографскими средствами. Как справедливо отмечают исследователи, работа Телингатера сродни искусству декламации: буквы мгновенно реагируют на малейшие колебания поэтической интонации, меняя размер и окраску, отдельные строки могут располагаться диагонально и даже волнообразно. Подбирая соответствующий шрифт, художник вдумчиво интерпретирует каждую фразу, каждое слово поэта, оценивая их удельный вес, определяя их место в общей структуре книги.

Мастеру удалось выстроить единый, весьма сложный по своей архитектонике ансамбль, в который строки набора включаются на равных правах с другими, весьма разнородными изобразительными элементами, будь то сатирический рисунок, фрагмент чертежа, телеграфный бланк. Но главным иллюстративным средством становятся фотокадры (в подготовке издания была задействована целая группа работников «Совкино», «разыгрывавших» содержание текста, изображавших комсомольцев в предлагаемых автором «типических обстоятельствах»). Телингатер фрагментировал снимки, вычленив лишь самые существенные детали, вырезая фигуры по контуру, тонировал отдельные кадры красным цветом, расставляя смысловые и эмоциональные акценты. Когда он располагал фотографии на страницах, то не придерживался единой композиционной схемы: изображения героев могли вклиниваться между строк, становясь естественным продолжением текста, комментировать повествование на полях, уравнивая столбцы набора, или вдруг неожиданно разрастаться на весь лист.

Обидно, что столько усилий было потрачено на оформление произведения откровенно слабого в литературном отношении. Но, видимо, очень уж увлекла Телингатера тема поэмы, её жизнеутверждающая патетика, ведь и сам он принадлежал к воспетому автором революционно-романтическому поколению, верил в его идеалы, разделял его иллюзии. Эта работа стала для художника своего рода прощанием с молодостью. В его автобиографии есть забавная, полная обиды фраза: «В 1928 году <...> я выбыл из комсомола при переходе моём из Краснопресненского райкома влксм в Замоскворецкий, где меня как переростка не приняли на учёт».* Быть может, несовершенство текста даже в какой-то степени стимулировало мастера, развязывало ему руки, побуждая восполнить стилистические изъяны рифмованной агитки мощной пластической экспрессией. По мнению одного из западных исследователей, «Комсомолия» — своего рода итоговая книга отечественного конструктивизма, блестяще демонстрирующая выразительные возможности этого стиля и в то же время свидетельствующая об исчерпанности его приёмов.

«Лефовец» С. И. Кирсанов — поэт куда более талантливый и оригинальный, чем Безыменский, но и его сборник 1930 года «Слово предоставляется Кирсанову» [52, 53] всё-таки вошёл в историю прежде всего благодаря

* Телингатер С. Автобиография. Рукопись. Архив семьи художника.



49 Переплёт. 1928. 67 %

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

КОМАНДИРОВКА

42

1

Только пришел,
— через час
приказ: „пожалуйте в командировку...“
Что же?
Покажем сноровку.
Сбор, ведь, не долог наш.

Втиснулся я в теплушку
со смехом...
Шапка—подушка,
портфель—багаж,
поехал!



2

Хожу,
хожу по деревушке
отыскивать
ячейкин след.

Ох, неприветливы избушки:
у нас-де

консолистов нет...

Однако же,

Совет не слопан,

разверстку сдали...

Может-быть,
сюда приходят с микроскопом,
чтобы ячейку находить?

Нашел.

Ребята боевые.

Все молодежь, фронтовики.

Булацкий дым глаза не выел

—отменные большевики!

Длинна
и сладостна беседа
за хлебом

с крынкой молока,
хотя изба невелика,
а дух
от самосада едок.



3

Заря ли,
кровь ли...
Пусть кровавятся
кровли изб!

Гей, комсомолец, **КРЕПИСЬ!**

Все,

что тянет к былому назад,

разобьется,
отпрянет,
развеется.

**ПОМНИ
ПОМНИ**

голодный взгляд
рабочего
и красноармейца!

Вот
кто
в холоде,
в тифе,
войне,
послан миром
за хлебом и миром.

Тут же

избы кулачьи

вдвойне

заплывают пшеничным жиром.

Кто ведет нас на бой,

не любовь ли?

ПУСТЬ НЕ ДРОГНУТ ПРИ БИТВЕ СЕРДЦА.

Спите мирно, бедняцкие кровли...

МИР ХИЖИНАМ!

ВОЙНА ДВОРЦАМ!

ЭТО—грозный урок,
а **НЕ** мщенье,

тем, кто ловит нас неводом лжи,
тем, кто лег

собакой на сене

на зарытых амбарах ржи.



12

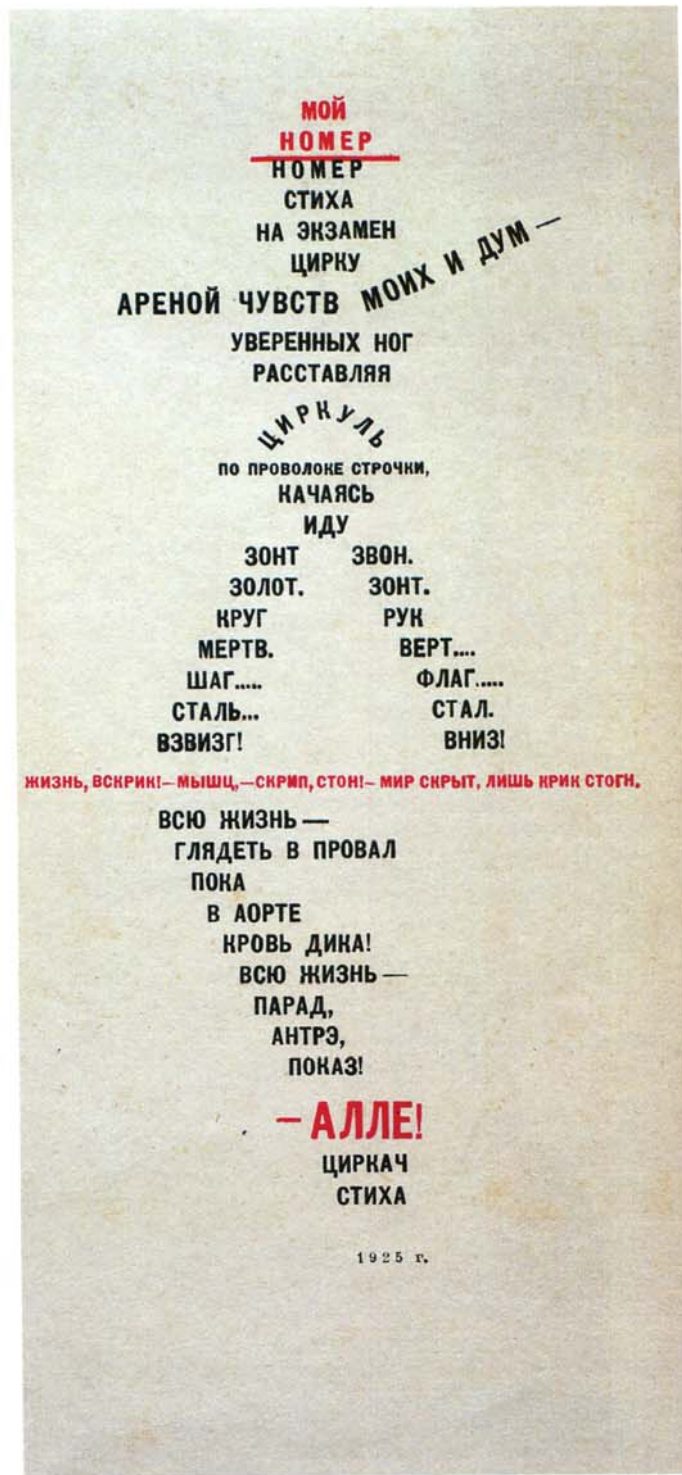
блистательно-эксцентричному оформлению Телингатера. Особенно удалась обложка, исполненная с весёлым озорством, с азартным нарушением всевозможных правил и традиций. Изображение автора здесь не солидный парадный портрет, а забавный дружеский шарж, причём наполовину графический, наполовину смонтированный из фрагментов фотографий. К улыбающемуся лицу молодого поэта пририсованы маленькое туловище и ноги, подклеены откровенно непропорциональные руки.

Столь же необычно шрифтовое решение листа: художник выносит на обложку названия всех включенных в книгу стихов, а главное (как советовали в своё время итальянские футуристы) — задействует на одной странице множество шрифтов разных кеглей, цветов и начертаний [52]. Но делает это не ради эпатажа, а для того, чтобы самой формой литер наглядно выразить смысл слов, передать интонацию заглавий. В ход идут известные исторические образцы, шрифты разных эпох: старославянский («Бой Спасских»), петровский («Разговор с Петром Великим»), пушкинского времени («Северные письма»). По сравнению с преобладающим в композиции гротеском эти вкрапления смотрятся вызывающе архаично и чужеродно; перед нами не банальная стилизация, а скорее пародия. Заглавие «Любовь математика» обыгрывается как пояснительная надпись к некоему чертежу. В «Морской песне» литера «М» превращается в красный сигнальный флажок. В «Зимней восторженной» пробелы между буквами заполняются восклицательными знаками. «Бани» — покосившаяся вывеска, «Ярмарочная» — яркая этикетка, «Асееву» — лихой росчерк и т.д. Читатель уже готов самостоятельно продолжить эту увлекательную ассоциативную игру, но внутри книги его ожидает зрелище ещё более захватывающее: стихотворение «Мой номер» набрано в виде каллиграммы, строки образуют фигуру идущего по проволоке канатоходца [53]. Стихотворец и типограф в буквальном смысле несут «номер стиха на экзамен цирку».

Стоит упомянуть и участие художника в оформлении знаменитого романа-фельетона И. А. Ильфа и Е. П. Петрова «12 стульев» (1932) [55, 56]. Основную часть иллюстраций создавали Кукрыниксы, а Телингатер не только проектировал макет, но и выполнил несколько рисунков и шрифтовых композиций, характеризующих среду обитания персонажей, окружающий их вещный мир. На переплёте изображены сокровища, которые тщетно ищут герои, на суперобложке воспроизводятся удивительно безвкусные обои с красными розочками. В шмуцтитутах и инициалах использованы вырезки из старых журналов, «уродливые мещанские выкрутасные орнаменты», ненавистные конструктивисту «болотные лилии» и прочие вычурные типографские украшения. Особенно забавны вкрапленные в текст нелепые вывески провинциальных парикмахерских и погребальных контор, объявления на кружевных салфеточках с бантиками и т.п. Эти графические реплики, очень точно передающие насмешливую интонацию романа, блестяще раскрывающие столь важную для авторов тему уродливого мещанского быта, служат существенным дополнением к иллюстративному циклу.

Познакомившись с троицей карикатуристов (возможно, помимо прочего, их сблизило общее вхутемасовское «происхождение»), Телингатер довольно часто вступал с ними в творческий союз, становился на время четвёртым участником весёлого коллектива сатириков. «В 1932 году он остроумно оформил отчётную выставку Кукрыниксов, сделав афишу и пригласительный билет в виде треугольников — символов содружества трёх художников [59]. Сконструированный им проспект выставки <...> был выполнен необычно: под обложкой — две тетради, одна под другой»,* а между ними — цитата из Маяковского. Интересна также совместная работа друзей над сборниками литературных пародий и эпиграмм

* Телингатер В. Соломон Телингатер — конструктор графических ансамблей. М.: Галарт, 2008. С. 45.

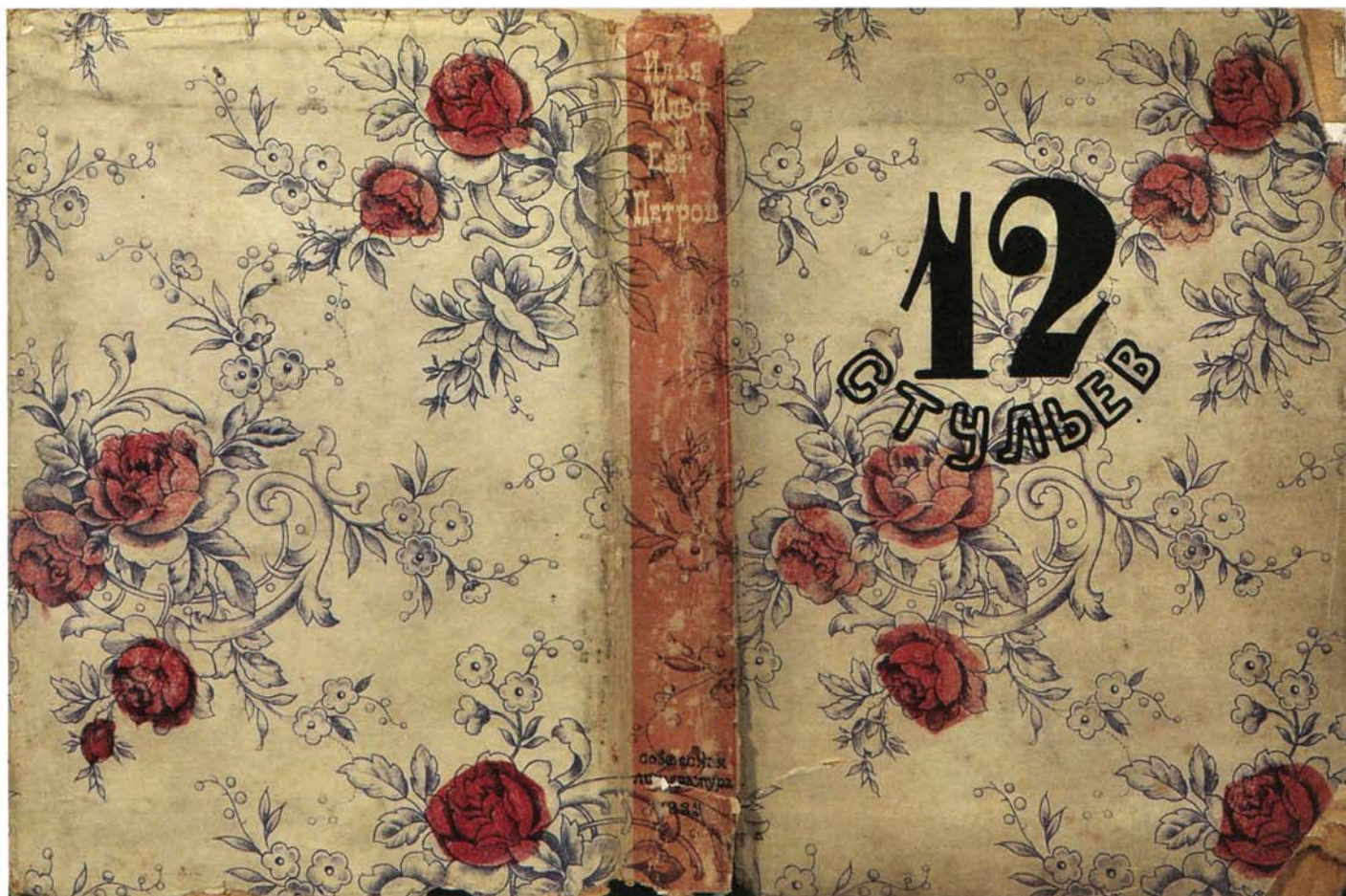


52 Обложка. 1930. 87 %

53 Страница из книги. 1930. 87 %



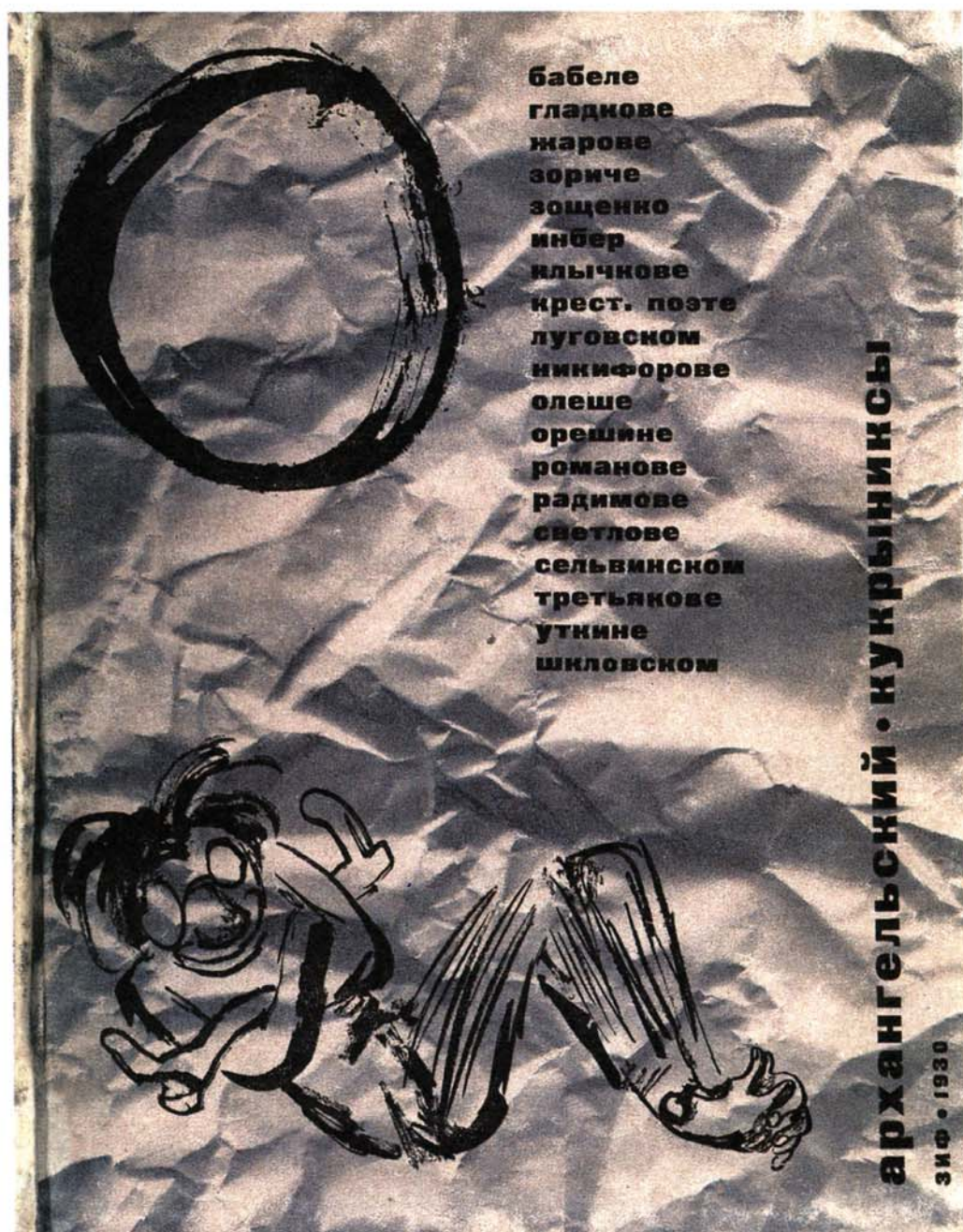
54 Обложка. 1933. 71 %



55 Суперобложка. 1933. 60 %



56 Илья Ильф и Евгений Петров. 12 стульев. Иллюстрация. 1933. 80 %



57 Обложка (рисунки Кукрыниксов). 1930.





19 . ШКЛОВСКИЙ

СЕНТИМЕНТАЛЬНЫЙ МОНТАЖ

И нишу сяди.
Для того, чтобы сесть, нужно согнуть ноги в коленях и наклонить туловище вперед.
Не каждый, умеющий садиться, умеет писать.
Садитесь и на извозчика.
От Страстной до Арбата извозчик берет рубль.
Седок сердится.
И тоже ворчу.
Седок нынче пошел не тот.
Но едем дальше.
Я очень сентиментален.
Люблю путешествовать.
Это потому, что я гениальнее самого себя.
И обожаю автомобили.
Пеший автомобиль не товарищ.
Лондон славится туманами и автомобилями.
Кстати о брюках.
Брюки не должны иметь складок.
Так же, как полотно кино-экрана.
В кино важен не сценарист, не режиссер, не оператор, не актеры и не кино-механик,
а — я.
Вы меня еще спросите, что такое фабула?
Фабула не сюжет, и сюжет не фабула.
Сюжет можно наворачивать, разворачивать и поворачивать.
Кстати, поворачиваю дальше.
В Мурманске все мужчины ходят в штанах, потому что без штанов очень холодно.
Чтобы иметь штаны, нужно иметь деньги.
Деньги выдают кассиры.
Мой друг Рома Якобсон сказал мне:
— Если бы я не был филологом, я был бы кассиром.
Мы растративаем золото времени, накручивая кадры забракованного сценария.
Лев Толстой сказал мне:
— Если бы не было Платона Каратаева, я написал бы о тебе, Витя.
Толстой ходил босиком.
Боялки Горького вгрызаются в сюжет.
Госядат грызет авторов.
Лошади кушают овес.
Волга впадает в Каспийское море.

**ВОТ
И
ВСЕ**

«О Бабеле, Гладкове, Жарове...» А. Г. Архангельского (1930) [57], «Напостовский свисток» С. А. Швецова (1932). Кукрыниксы рисовали шаржи на известных литераторов, Телингатер эффектно размещал эти рисунки в пространстве книги, а кроме того — типографическими средствами придавал гротескную характерность текстам пародий, набирая отдельные слова огромными буквами, оживляя страницы жирными точками и кляксами, детскими каракулями, математическими значками, сопоставляя чёткие строки набора с фрагментом неряшливой рукописи или со сбитым шрифтом печатной машинки. Наверное, Кукрыниксы по достоинству оценили юмор Телингатера, когда он показал им эскиз переплёта с недвусмысленным изображением литератора на фоне скомканной бумажки.

Особое, исключительно важное место в творчестве Телингатера второй половины 1920-х занимает создание наборных обложек. Монтаж обложки из материалов типографской кассы широко применялся в издательском деле уже несколько веков, но, как правило, не был связан с радикальными эстетическими экспериментами. Новаторы 1920-х самым решительным образом пересмотрели этот метод, наполнили его иным, современным содержанием, многократно усилили его эмоциональное воздействие. Так, типографские линейки уже не только применялись для обрамления текста, а преображались в абрисы угловатых фигур, элементы супрематического орнамента, тонкие и длинные наклонные линии, имитирующие штрихи карандаша или штихеля.

Телингатер был не первым и далеко не единственным, кто использовал подобные приёмы (скорее всего, его вдохновил пример Н. В. Ильина), но работал в этой области так смело, артистично, виртуозно, как, пожалуй, никто из его коллег. Получил широкую известность и вызвал множество споров ряд его работ 1927 года, где из типографских знаков и гарта монтировались портреты литературных героев — разумеется, несколько схематичные, но не лишённые гротескной выразительности, яркой характерности. Таковы невозмутимый красноармеец и два угрюмых иностранца в пробковых шлемах («Плавучий остров» О. Г. Савича [63]) или слегка напоминающие маски японского театра персонажи приключенческой повести С. Т. Григорьева «С мешком за смертью» [64]. Оформляя романы А. Белого «Московский чудак» [61] и «Москва под ударом» [62], художник графическими средствами подчёркивает преемственность между этими произведениями, их принадлежность к одному циклу. Основная часть композиции — плотно «заштрихованные» и чётко разграниченные плоскости, фрагмент унылого городского пейзажа, молния в небе (все эти изображения составлены почти исключительно из линеек разной длины) — без всяких изменений переносится с одной обложки на другую. Меняется лишь облик персонажа с пышными бакенбардами: в первом случае он выглядит совершенно растерянным, во втором — становится самоуверенным и деловитым, надевает цилиндр, закуривает сигару.

Беспорный шедевр Телингатера — обложка книги того же автора «Крещёный китаец» [60]. Здесь из прямых и гнутых линеек, точек, скобок, элементов типографского орнамента не только выстраивается уютный интерьер с узорными обоями, просторными книжными полками, оконным переплётом, но и рождается трогательный образ ребёнка с доверчивыми, широко раскрытыми глазами. Неожиданно возникающая рядом с фамилией писателя рыба с обглоданным хвостом — то ли намёк на христианскую символику, то ли отсылка к одной из ранних картин К. С. Малевича. Критики и коллеги оформителя оценили эти эксперименты весьма неоднозначно, но сам Белый пришёл в восторг от столь оригинальной трактовки его образов.

Художника увлекла возможность сконструировать цельный, убедительный образ всего из нескольких повторяющихся компонентов, подобно тому как множество слов складывается из немногих букв. Например, круглые скобки перевоплощались в морские волны, булыжники мостовой, чешую рыбы, черты

«Открывался широкий простор изобретательности художника, переосмыслились сами типографские знаки, и между ними устанавливались совершенно новые отношения и связи. Элементы набора широко использовались в несвойственных им значениях и в новой композиционной роли. <...> Динамизировалась композиция обложек и титульных листов, они изменили свою структуру и пропорции, ритмы и цветовую нагрузку».

Герчук Ю. Наборная графика 1920-х – начала 1930-х годов // Книга. Исследования и материалы. Вып. 77. М.: Книга, 1999. С. 117–118.

Клуб федерации Советских писателей
им. Максима Горького

ИЗОГИЗ
агит. массовый
сентор

Нудринская пл., ул. Воровского 52. Автобусы: 4, 7. Трамваи: 5, 1, 8, 13, 16, 22, 23, 26, 30, 35, 42. Тел. № 3-14-32

М. ПРИЯНОВ

КУ

ЛОВ

П.

КРЫ

ОКОЛОВ

НИК. СЫ

(БРИГАДА РАПХ'а)

24

АПРЕЛЯ 1932

открытие выставки
вход по пригласи-
тельным билетам
начиная с 25 апреля
вход свободный
выставка открыта
с 4-11 ч. в. ежедневно

ОТЧЕТНАЯ ВЫСТАВКА
за 6 ЛЕТ
художественно-литературно-музыкально-театральной жизни
по плану Л. С. Платонова

Большая выставка в Тельняшке

вход свободный

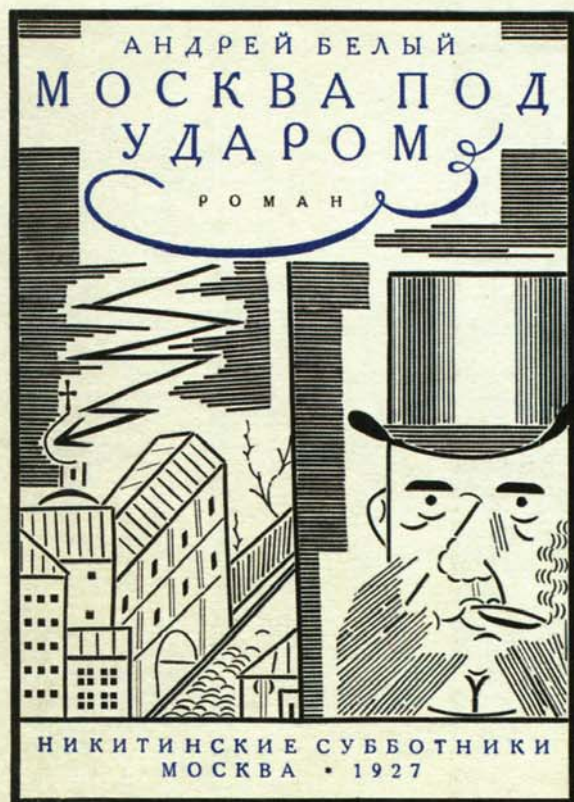
59 Афиша. 25 %

«Его новаторские приёмы творчества были прежде всего осмысленными и этим усиливали воздействие на читателя. <...> В 1932 году всех удивила афиша, появившаяся на улицах Москвы, сообщавшая об открытии нашей выставки — „Кукрыниксы“. Телингатер остроумно придумал её треугольной, подчеркнув этим, что нас трое, интересно расположив на ней двухцветный шрифт». — Из воспоминаний Кукрыниксов, 1976.

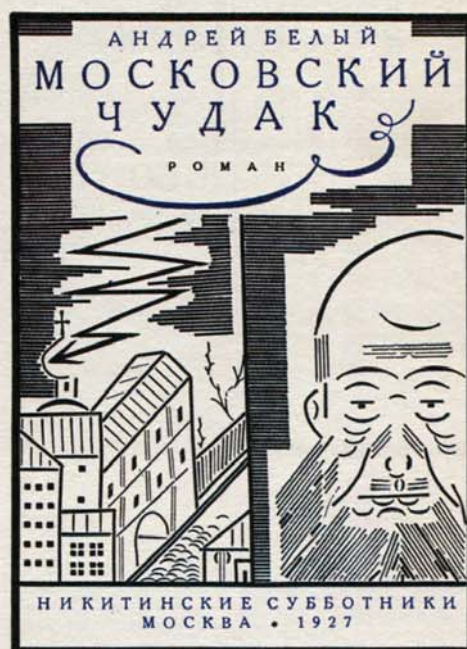


60 Обложка. 1927. 100 %

В марте 1927 года Андрей Белый писал Е. Ф. Никитиной, возглавлявшей издательство «Никитинские субботники»: «Позвольте выразить Вам <...> благодарность за прекрасно изданные книги мои „Московский чудак“, „Москва под ударом“ и „Крещеный китаец“: за последнюю особенно благодарен; получил сегодня экземпляр и не могу наглядеться на обложку; Вы и представить себе не можете как [много] она мне говорит; в ней всё необыкновенно изящно; кто художник? Передайте ему от меня благодарность; и „селедочный хвостик“ обложки я очень оценил». (Цит. по: Телингатер В. Соломон Телингатер — конструктор графических ансамблей. М.: Галарт, 2008. С. 40.)



61 Обложка. 1927. 80 %



62 Обложка. 1927. 80 %

Овадий Савич — ПЛОВУЧИЙ ОСТРОВ

ОВАДИЙ САВИЧ

ПЛОВУЧИЙ ОСТРОВ



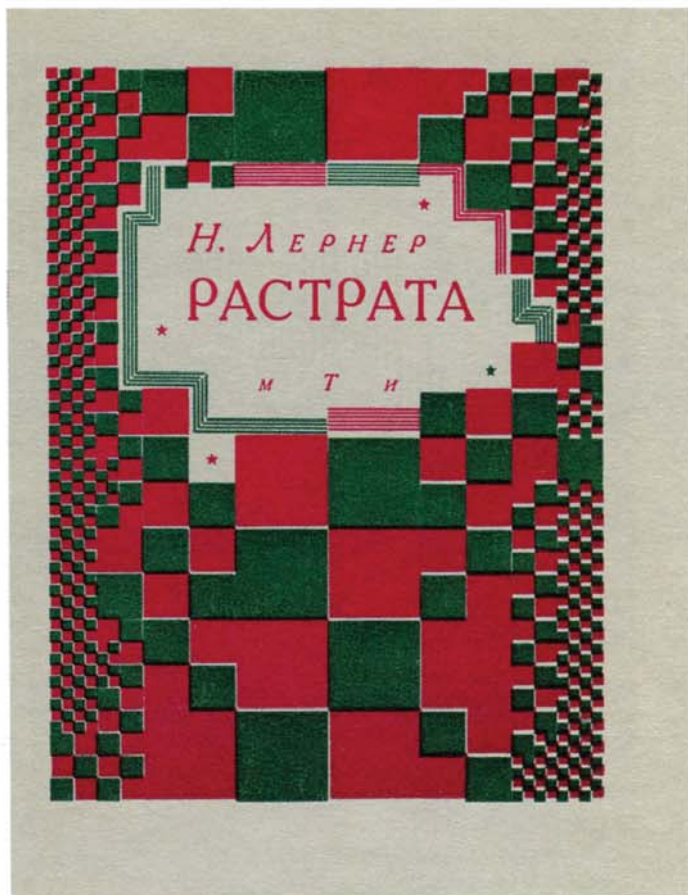
НИКИТИНСКИЕ СУББОТНИКИ



64 Сергей Григорьев. С мешком за смертью. Обложка. 1927. 100 %



65 Обложка. 1926. 73 %



66 Обложка. 1927. 73 %

лица. На обложке брошюры «Против буржуазного террора» вопросительные знаки выглядели как крючки виселиц. Скупыми наборными средствами мастер мог изобразить только что сошедшую с конвейера машину (сборник статей «Автомобиль и дороги» [67]) или идиллический сельский пейзаж с берёзой, вспаханным полем, огромным белым облаком («Май в сердце» Д. И. Белова). Многие его композиции были беспредметными, причём ориентированными на очень разные стиливые образцы. В работах Телингатера изобретательно версифицируются, иронично перефразируются и ажурное плетение мирискуснической графики («Именинница» В. Е. Ардова и В. З. Масса [65]), и своеобразная, несколько тяжеловесная манера штриховки, свойственная ксилографической школе В. А. Фаворского («Островок среди озера» Ф. Г. Каманина [68], сборник «Политпросветработа и театр»). Обложка «Растраты» Н. Н. Лернера, смонтированная из разнокалиберных красных и зелёных квадратиков, выдержана в традициях широко распространенного в западном книгоиздании орнаментального «коврового» набора.

Конечно, художник не стремился к добросовестной имитации перового рисунка или ксилографии, к созданию реалистической иллюстрации. Он ставил перед собой задачу более сложную и интересную, пытаясь «...превратить знак в изображение, линейку — в узор, сделать жёсткое — гибким, застывшее — подвижным, механическое — органичным. <...> Это была именно игра в гравюру, в изобразительность, откровенная и не лишённая иронии, — пишет Ю. Я. Герчук. — Несовпадение получаемой формы с тем, как её изобразила бы человеческая рука, было не неудачей, но принципом: так подчёркивались подлинные качества материала

и условно-метафорический способ использования его в изобразительных целях. Демонстративный техницизм этих обложек заставлял видеть одновременно и изображаемую форму, и обозначающий её типографский знак».* Иными словами, «обнажение приёма», воспринимавшееся наивными критиками как досадная погрешность, на деле входило в заранее установленные «правила игры».

«Мода» на наборную обложку, а особенно — «„интервенция“ в область сложного по композиции жанрового рисунка» насторожили, даже испугали некоторых теоретиков и практиков книжного дела. В ходе дискуссии на страницах профессиональной прессы под сомнение ставились и эстетические достоинства, и экономическая рентабельность, и производственная целесообразность такого метода оформления. Телингатер в «ответном слове» довольно резко и язвительно парирует доводы оппонентов (недостойные, как ему кажется, серьёзной полемики), предлагает всем этим людям с «умными лицами» открыть наконец «искусственно прищуренные глаза».

Главный же, самый весомый аргумент в пользу конструктивистской наборной обложки не был связан с её формальными особенностями, базировался скорее на широко распространённых в те годы социальных утопиях. Композиции, рождавшиеся часто без предварительного плана, прямо в наборном цехе типографии, рассматривались некоторыми теоретиками как типичный образец революционного производственного искусства, редкий пример подлинного слияния художественного творчества и технического труда, долгожданного пробуждения в пролетариях издательского дела инициативы и эстетического сознания. С начинаниями такого рода связывались надежды на появление нового типа художника книги, в равной степени компетентного в вопросах эстетических и технологических, мыслящего иными, более современными категориями, нежели все, даже самые талантливые предшественники и современники.

Хотя в подобных упованиях было немало наивного прекраснотушия, целый ряд художников-производственников действительно занял достойное, заметное место в искусстве книги 1920-х годов. Рассуждая о молодом поколении оформителей, «вышедших прямо из типографии», создающих новые формы большой выразительной силы, Эль Лисицкий первым в этой когорте называл Телингатера. Правда, в личных беседах мэтр упрекал своего младшего коллегу в том, что тот проводит в типографии слишком много времени. Соломон Бенедиктович оставался при своём мнении, но эти споры не омрачили отношений двух конструктивистов, не помешали их сотрудничеству — в 1927 году они вместе оформили «Путеводитель по Всесоюзной полиграфической выставке».

Некоторые книжные работы Телингатера (например, обложки брошюр по экономике или фотомонтажи к памфлету «1914-й») не просто напоминали плакаты — без особых эстетических потерь эти листы увеличивались в размерах и трансформировались в агитационные установки, рекламные щиты, использовались в оформлении парадов и демонстраций или в интерьерах выставочных павильонов. В свою очередь, книжно-оформительские эксперименты художника ощутимо влияли на стилистику и образный строй его плакатов, где изобразительные, графические элементы часто сводились к минимуму или вовсе отсутствовали. Но и чисто шрифтовую интерпретацию каждой из предложенных тем (будь то реклама технических журналов или художественных выставок, сухие цифры статистики или эмоциональные изречения вождей) можно рассматривать как полноценный художественный образ.

«...Залепите уши воском и работайте! <...> Помните, что пока типографский материал у вас под руками, пока вы успешно и упорно работаете — вас холостыми пулями слов не убить».

Телингатер С. Займите своё место! // Полиграфическое производство. 1927. № 6. С. 15.

* Герчук Ю. Наборная графика 1920-х – начала 1930-х годов // Книга. Исследования и материалы. Вып. 77. М.: Книга, 1999. С. 126.



67 Обложка. 1927. 100 %

Ф. КАМАНИН



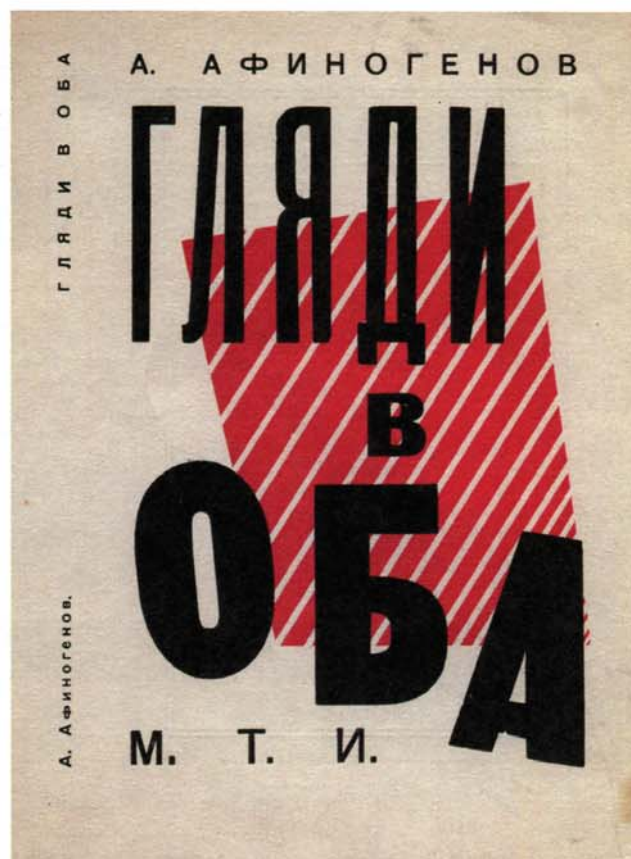
ОСТРОВ

СРЕДИ

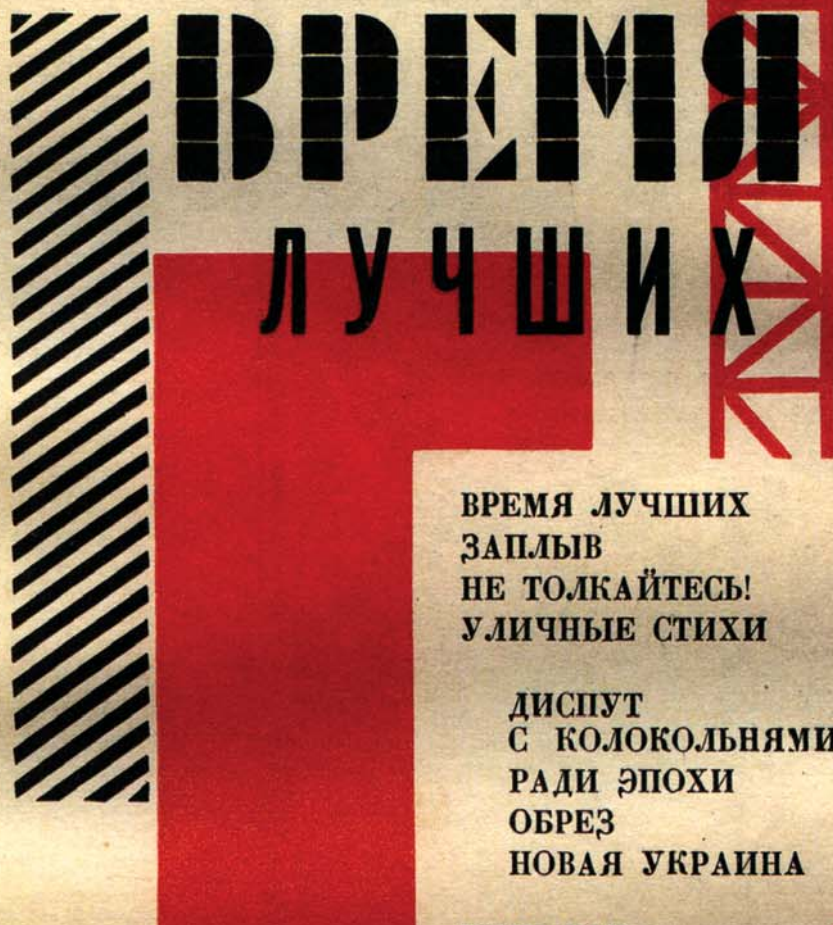
ОЗЕРА

РОМАН

МОСКОВСКИЙ РАБОЧИЙ



Ник. АСЕЕВ



ВРЕМЯ ЛУЧШИХ

ВРЕМЯ ЛУЧШИХ
ЗАПЛЫВ
НЕ ТОЛКАЙТЕСЬ!
УЛИЧНЫЕ СТИХИ

ДИСПУТ
С КОЛОКОЛЬНЯМИ
РАДИ ЭПОХИ
ОБРЕЗ
НОВАЯ УКРАИНА

МОСКОВСКИЙ
РАБОЧИЙ

ЕЩЕ РАЗ
ПЕРЕГОРОДКА
МОЕ СОЛНЦЕ
ДНЕПР



Н. Н. ГРЕКОВ

**МЕЖДУНАРОДНЫЙ
ШАХМАТНЫЙ ТУРНИР
В БАДЕН-БАДЕНЕ**



Н О С К В А 1 9 2 7

СА 6 1930

главное управление
научными учреждениями
государственн. издательство

современная архитектура • architektur der gegen-
wart • l'architecture contemporaine

1926 — 1930

пять лет **СА** — пять лет упорной и настойчивой борьбы за новую советскую архитектуру, вызванную к жизни революцией.

пять лет борьбы

за четкий рабочий метод,

за материалистические принципы,

за планоность,

за социалистическое строительство.

за пять лет — приливы и отливы в качестве и напряженности этой борьбы, провалы и подъемы в работе, но ни одного дня беспринципного существования.

пять лет борьбы сплотило много друзей вокруг **СА**, воспитало много молодых умов, но и породило сонмы врагов, и вряд ли будет ошибкой сказать, что наша настойчивая принципиальность была и осталась сачой ненавистной, самой нетерпимой для элентиков и реставраторов всех мастей и оттенков.

Отсюда и постоянные нападки на отсутствие «объективности», на «групповые» интересы журнала и т. д.

СА вправе гордиться тем, что за 5 лет она ни разу не стала на путь этой пресловутой «объективности» — другими словами беспринципности, ни разу не нарушила своих «групповых» интересов, другими словами ни разу не отступила от задач и целей, для которых и ради которых велась борьба.

Не будет преувеличением отметить, что в истории новой архитектуры и советской и зарубежной не было еще другого журнала, который бы в продолжение 5 лет несмотря на отдельные недостатки в работе вел так четко и неуклонно свою принципиальную линию.

СА не сходила в продолжение всего этого времени и с боевых позиций, ведя настойчивую борьбу с засильем дорволюционных и послереволюционных классиков и реставраторов, всегда становясь при этом застрельщиком общественной кампании протеста и возмущения.

Начиная со страниц первого номера **СА** (1926) с пресловутого Центрального телеграфа, работа **СА** систематически клеймила все те перлы архитектурного консерватизма, оппортунизма и реакции, которыми так богата к сожалению наша советская действительность.

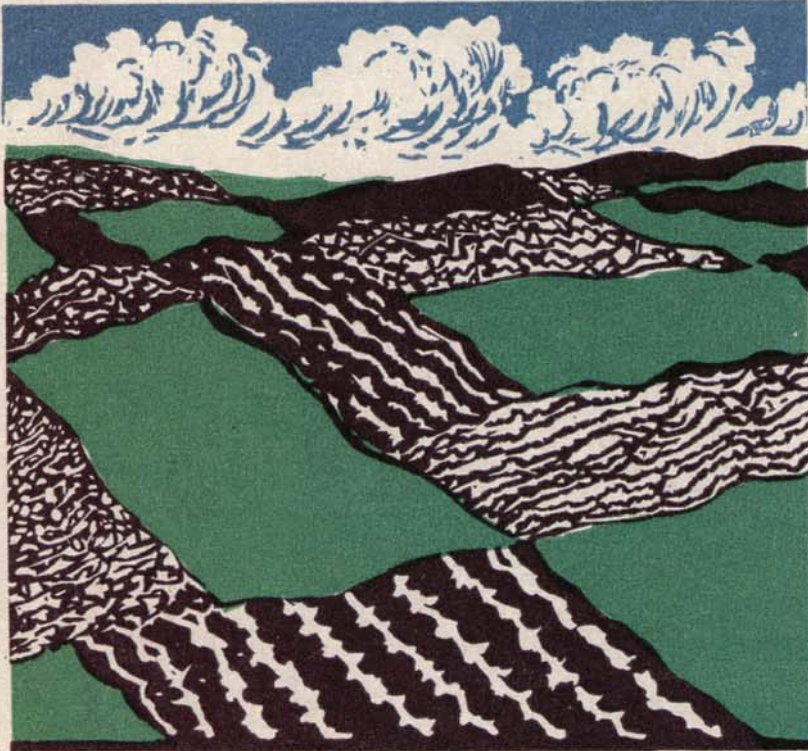
Уже первый год работы **СА** вполне четко определял основные принципы, на которых должна строиться вся советская архитектура.





74 Эскиз обложки. Пробный оттиск. 1927. 100 %

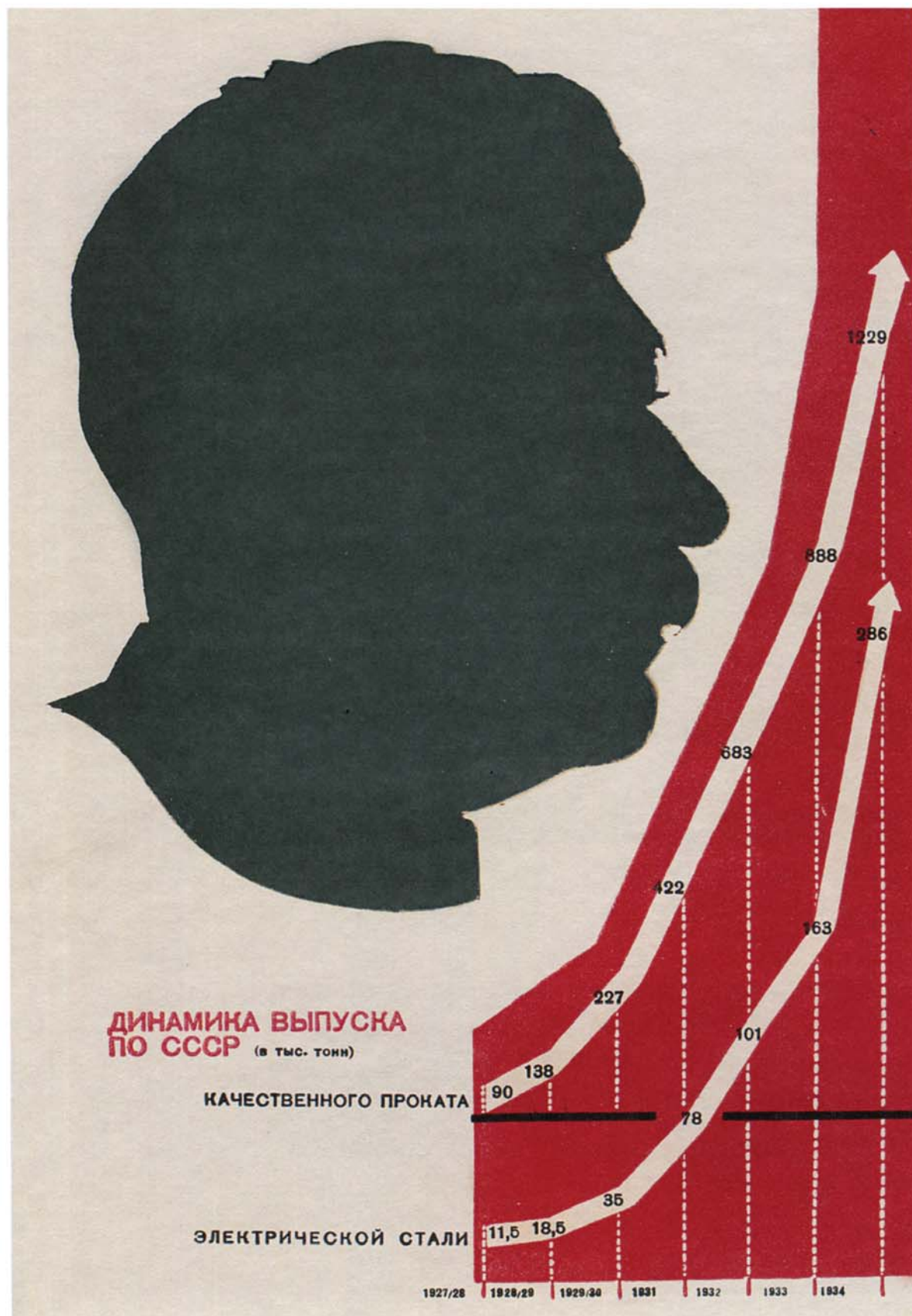
С Е М Е Н Ф О М И Н



ЗОВ ЗЕМЛИ

НИКИТИНСКИЕ СУББОТНИКИ





Тридцатые: время перелома

В 1933–1941 годах Телингатер работает художником и художественным редактором Партиздата (назначение человека беспартийного на столь ответственный пост свидетельствует об огромном авторитете мастера в профессиональной среде). В состав редакции входят также его коллеги и единомышленники П. Ф. Фрейберг, Н. А. Седельников, А. Н. Крейчик, В. Ф. Степанова, В. Н. Ёлкин. Часто для выполнения наиболее сложных и трудоёмких заданий они объединяют свои усилия, трудятся «бригадным методом». Однако по сравнению с периодом 1920-х — начала 1930-х годов заметно меняется и стилистика работ бывших конструктивистов, и сам тип оформляемых ими книг. Теперь это не массовые брошюры, а увесистые фолианты официозного содержания, одиозно-монументальные «парадные», подарочные издания, предназначенные главным образом для партийной номенклатуры, ставшие частью её специфической субкультуры.

Самое идеологизированное издательство страны не жалело средств на прославление большевистских вождей, на пропаганду истинных и мнимых завоеваний социализма. Перед художниками Партиздата открывались материальные и технические возможности, о которых прежде они не могли и мечтать, да и на Западе в таком привилегированном положении находились лишь немногие мастера, трудившиеся под патронажем богатых меценатов или библиофильских обществ. Достаточно сказать, что эксклюзивное издание «Конституции СССР» (1937), предназначавшееся специально для Всемирной выставки прикладных искусств в Париже, было оформлено С. Б. Телингатером, И. Ф. Рербергом и Н. А. Седельниковым с применением золота, рубинов, многоцветных эмалей, кожи и шёлка, вышивки и чеканки. Чаше в ход шли материалы и техники не столь дорогостоящие, но тоже непривычные в политической книге.

Однако за это обилие новых возможностей художникам пришлось заплатить отказом от своей максималистской программы, постепенной сдачей прежних эстетических позиций. Впрочем, конструктивисты всегда стремились к точному пластическому выражению духа времени, а сам этот дух (вопреки внешней преемственности отдельных лозунгов) стал к середине 1930-х совершенно иным. Так что переход от делового агитационного стиля к помпезному украшательству можно считать закономерным, он действительно объективно отражал новые запросы заказчиков, смену идеологических установок, а главное — совершенно особый характер страшной эпохи, склонной к гигантомании, безудержному самовосхвалению и велеречивой риторике. Конструктивизм с его культом логики, конкретики, функциональности, с его жестким режимом экономии выразительных средств был теперь неактуален. Он решительно не вписывался в контекст искусства,

Как пишет М. Ю. Жуков, Телингатер всегда ощущал себя не «артистом-одиночкой», а «одним из многих — соратником, соавтором <...> он неизменно говорил „мы“, не выделяя себя из рядов товарищей...»

Жуков М. Акциденция в творчестве Телингатера // Декоративное искусство СССР. 1978. № 12. С. 34–38.

основанного не на факте, а на мифе, обращённого не к разуму, а к доведённому до фанатизма чувству. Культуре, обслуживавшей тоталитарный режим, вменялось в обязанность не только воспевать неизбежность существующего строя, но и создавать иллюзию его глубоких историко-культурных корней.

Монументальные издания политической литературы то напоминают старинные богослужебные фолианты, то обрастают украшениями барокко и ампира. В них появляются элементы оформления, немыслимые в прежней, весьма аскетичной конструктивистской книге: орнаментальные или эмблематические форзацы и заставки, пышно декорированные рамки, каллиграфия инициалов. А также «„золото“ и „серебро“ — бронзовая и алюминиевая краски, ленты, шнурки с кистями и иные „атрибуты роскоши“, когда-то отвергаемые молодым Телингатером и его товарищами».* В этих изданиях воцарилась симметрия, фотографии соседствовали с репродукциями произведений станковой живописи и графики. Столь любимые конструктивистами рубленые наборные шрифты на титульных листах постепенно уступали место рисованным, а в основной, текстовой части книги — гарнитурам более «благородным», тяготеющим к классике.

Во второй половине 1930-х мастер оформлял не только далёкие от исторической правды жизнеописания «лучшего друга всех детей и физкультурников», но и издания, хотя и не свободные от политической тенденциозности, зато посвящённые вполне реальным подвигам и достижениям. Например, трёхтомник «Поход „Челюскина“. Героическая эпопея» (1934) [88–91], двухтомник «По сталинскому маршруту» (1936) о легендарном беспосадочном перелёте экипажа самолёта АНТ в составе В.П. Чкалова, Г.Ф. Байдукова и А.В. Белякова, факсимильное воспроизведение «Штурманского бортового журнала самолёта № 025» (1939) [81–87], совершавшего этот перелёт. Уже названия книг, в создании которых участвовал художник, способны многое сказать о том времени, о его истинных обречениях и опасных иллюзиях, фетишах и фобиях, ключевых событиях и памятных датах: «Новые точки на карте СССР» (1933), «15 лет ВЛКСМ» (1934), «Качественная сталь СССР. От VI к VII съезду Советов» (1935) [78, 79], «20 лет Советской власти» (1937), «Что происходит в Европе?» (1938), «Механизация сельского хозяйства» (1940), «Казахская ССР на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке 1939 года» (1940), «Дворец Советов» (1940).

В некоторых работах Телингатера применяются материалы, совершенно непривычные в издательском деле, но буквально или символически соотнесённые с темой книги. Скажем, тонкие листы нержавеющей стали в монументальном отчёте об успехах металлургов. Или белый (в части тиража — бледно-голубой) плюш, вызывающий и визуальные, и тактильные ассоциации со снегом, на переплёте альбома «Героическая эпопея» (1935). В основу этого издания легли фотографии, сделанные самими участниками арктической экспедиции. Для того чтобы придать любительским снимкам не только документальную, но и художественную ценность, выстроить из них цельное, волнующее эпическое повествование о судьбе челюскинцев, понадобилась кропотливая работа большого коллектива высококлассных специалистов. (На одной из последних страниц добросовестно перечислены фамилии всех, кто расцвечивал и ретушировал фотографии, осуществлял наборные, печатные, цинкографские, литографские, офсетные, брошюровочные, переплётные работы). И результат их усилий полностью оправдал себя.

Ранний Телингатер зарекомендовал себя как страстный агитатор, темпераментный и вдумчивый декламатор литературного текста, его дерзкие опыты с наборной кассой напоминали музыкальные импровизации. Во второй половине 1930-х он вполне освоил «руководящую и направляющую роль» архитектора

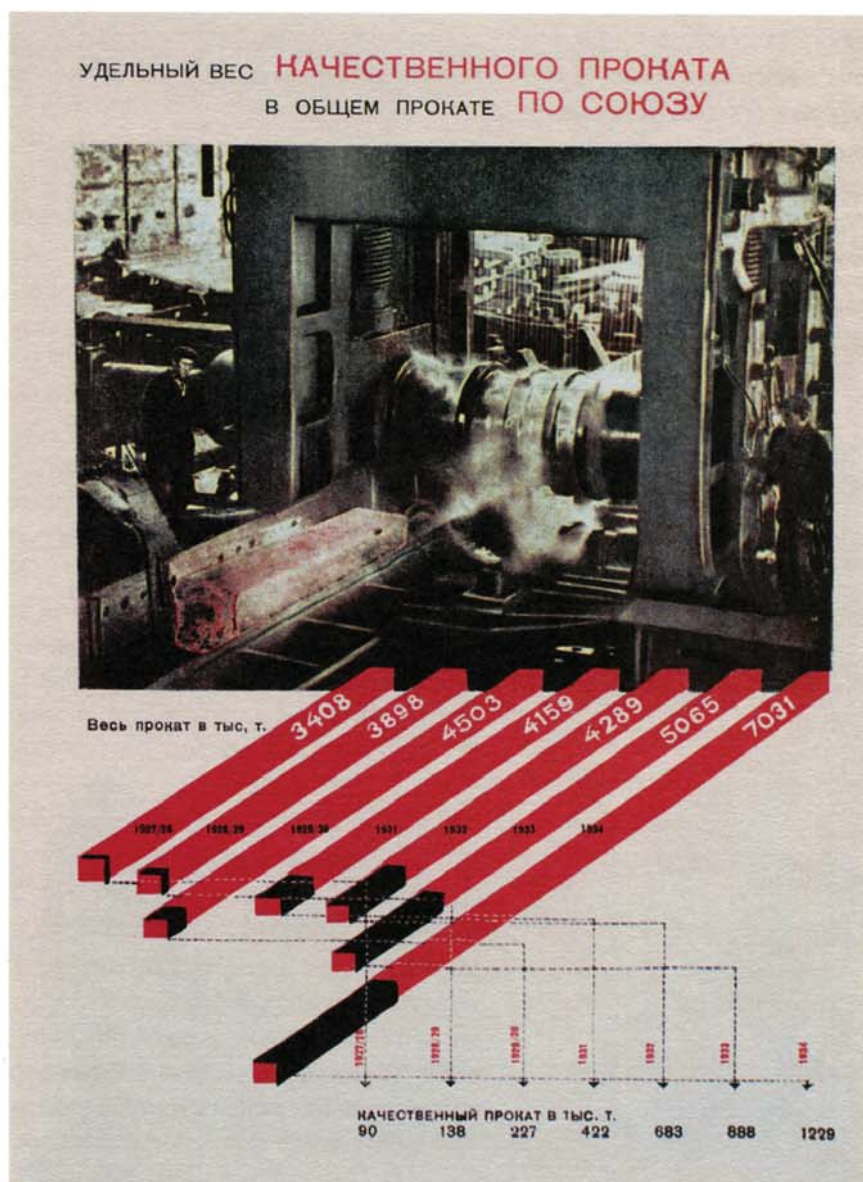


77 Бортовой журнал самолёта № 025. Концовка. 1939. 90 %

* Жуков М. Акциденция в творчестве Телингатера // Декоративное искусство СССР. 1978. № 12. С. 33.



78 Обложка (металл). 1935. 37 %



79 Качественная сталь СССР. От VI к VII съезду Советов. Иллюстрация. 1935. 60 %

«В них продолжались те же поиски предельно выразительной художественной формы. Развороты альбома „Ленин“ (1939), при всей их классической уравновешенности и академической строгости, исходят из тех же принципов смыслового сопоставления документов, что и ранние монтажи Телингатера. Его рисованные шрифты, даже основанные на классических образцах, отличаются от этих образцов острым ритмом, динамикой, тоже приобретающей порой смысловую выразительность...»

Герчук Ю. Соломон Бенедиктович
Телингатер // Искусство книги.
Выпуск 5. М., 1968. С. 178.

помпезных, сложно организованных и богато украшенных оформительских ансамблей, режиссёра и декоратора официозных спектаклей, реализованных в книжной форме. Но при этом не перестал быть новатором и экспериментатором. По мнению Ю.Я. Герчука, внутренняя связь работ данного периода с прежними гораздо сильнее, чем может показаться на первый взгляд.

Правы и те исследователи, кто видит в произведениях предвоенных лет «совершенно новые достоинства, которых ранние вещи были полностью лишены», многочисленные примеры отточенного, зрелого мастерства, виртуозного умения обыгрывать оформительские качества того или иного материала уже не в ироническом, как раньше, а в патетическом ключе. Безусловно, идеологическая одиозность изданий, над которыми работал художник, не должна заслонять их несомненные эстетические достоинства, исключительно высокую культуру их полиграфического исполнения. Напомним, что в 1937 году на Всемирной выставке искусства и техники в Париже «Партиздат» был вполне заслуженно отмечен золотой медалью за качество оформления печатной продукции. Сегодня «парадные альбомы сталинской эпохи», несмотря на очевидную неактуальность содержания, вызывают повышенный интерес у исследователей, дизайнеров, коллекционеров, высоко котируются на букинистическом рынке.

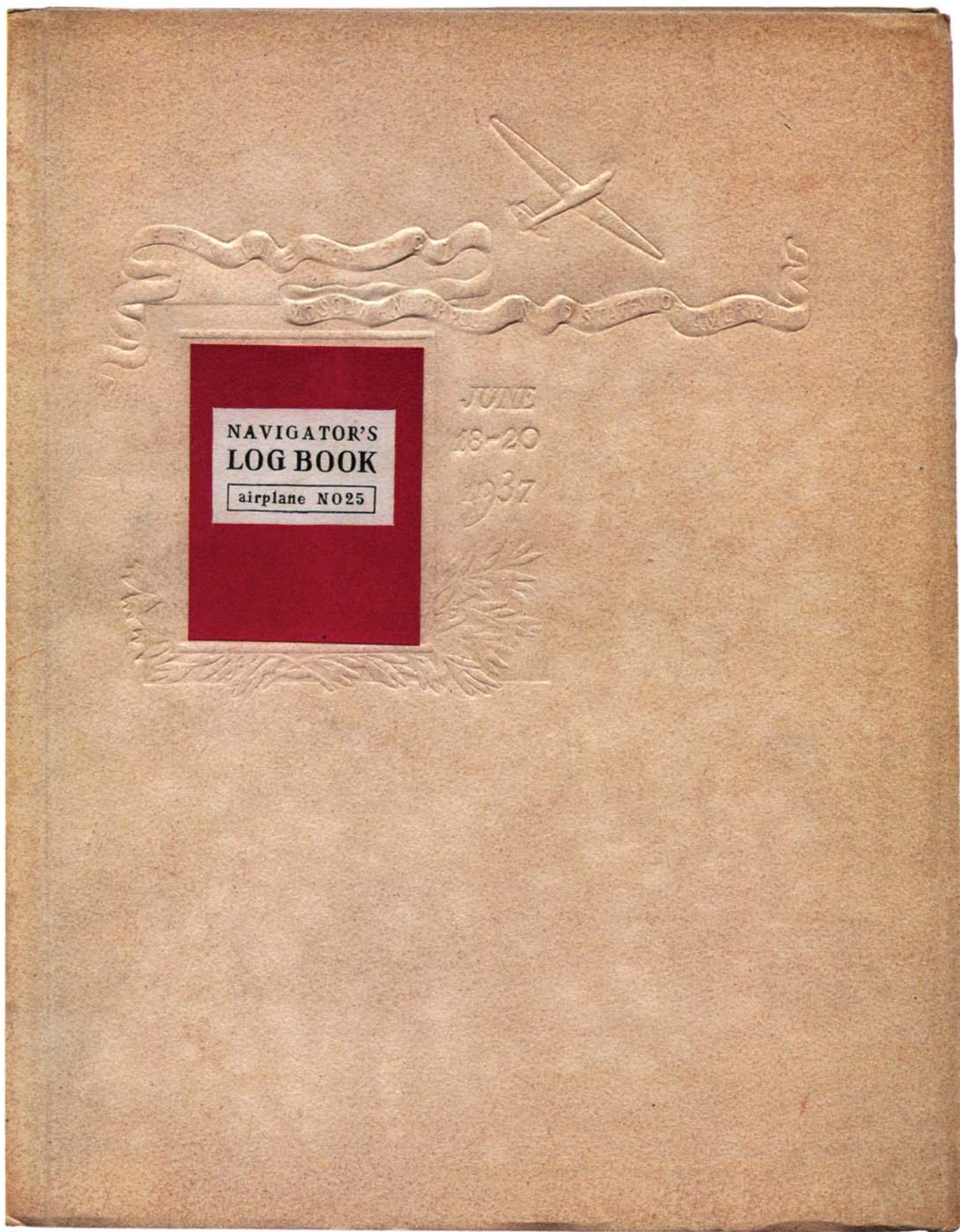
В 1930-х годах Телингатер занимался не только выполнением заказов издательств, которые могли позволить себе масштабные, дорогостоящие проекты — он активно сотрудничал с журналами «Бригада художников», «Даёшь!», «СССР на стройке», «Наши достижения», с газетами «Ротфильм», «За рубежом». Особое место занимали в его творчестве эксперименты в области акциденции. В архиве художника сохранились многочисленные образцы оформленных им «полиграфических изделий малых форм»: бланки, приглашительные билеты [92–95], проспекты, открытые письма, программы заседаний и т.п. Как участие хорошего актёра способно придать неожиданное звучание даже самой бездарной пьесе, так под рукой Телингатера оживали, становились произведениями искусства скучнейшие образцы бюрократической документации. В том числе — анкеты с массой ненужных вопросов, путёвки в дом отдыха с требованием «справки от врача о нуждаемости в отдыхе», инструкции по «правильному отбору отдыхающих», мандаты участников всевозможных конференций. Даже такому убогому тексту мастер умел придать чёткий и броский вид, расчлняя его рыхлую структуру линейками и цифрами, варьируя кегли шрифтов самым неожиданным образом, иногда даже вертикально или диагонально располагая строки, дополняя основное сообщение справочными сведениями, лозунгами, цитатами из классиков марксизма, изобретая оригинальные объёмно-пространственные конструкции.

Подобные штудии, предоставлявшие большой простор для манёвра, никогда не были для художника чем-то второстепенным. Он утверждал: книжная типографика должна «учиться у акциденции выразительности, яркости и пластичности», а главное — он действительно часто использовал результаты своих камерных лабораторных изысканий, обращаясь к «большим формам». Юрий Молок считает, что именно «ювелирная» акцидентная работа помогла Телингатеру усвоить опыт и стилистику старой типографской культуры. «Способность к восприятию разных, порой противоположных традиций объясняет его не столько как художника направления, сколько как универсального мастера, линия развития которого не прервалась и в годы, когда идеи конструктивизма сошли со сцены».*

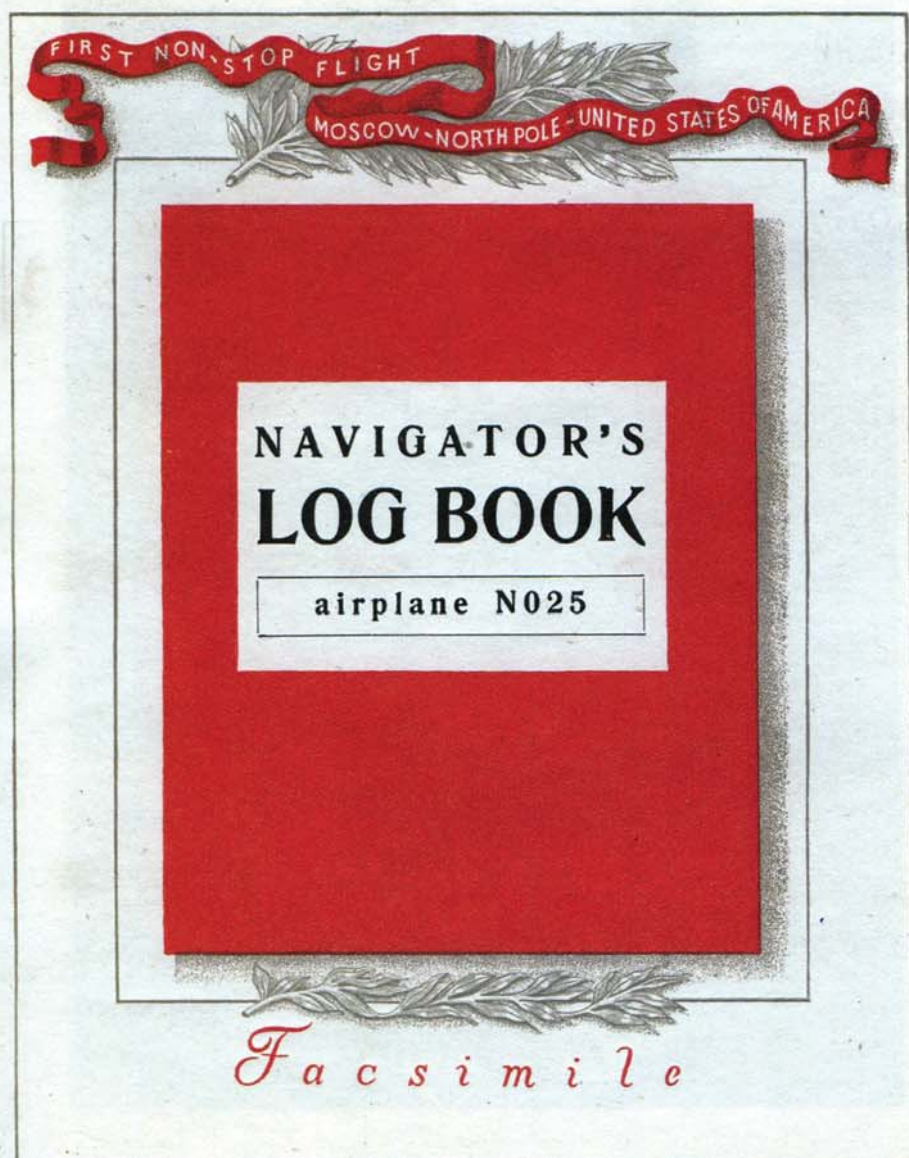
* Молок Ю. Предисловие к каталогу выставки «Соломон Телингатер. Графика». М.: Советский художник, 1975.



80 «СА» («Современная архитектура»). Обложка журнала, четвёртая страница. 1930. 66%

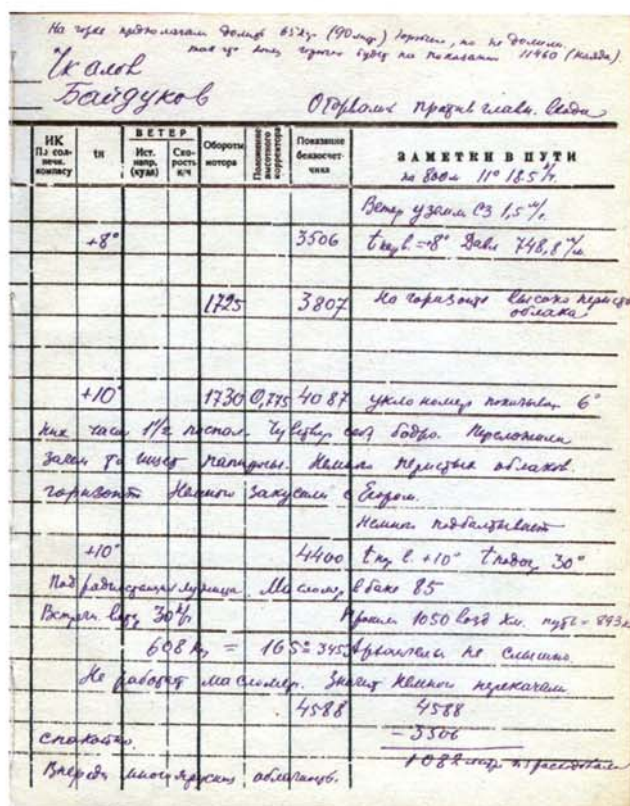


81 Бортовой журнал самолёта № 025. Приложение на английском языке к факсимильному изданию бортового журнала лётчиков. Обложка. 1939. 87%



STATE ART PUBLISHERS

Moscow and Leningrad—1939



ИК	tn	В Е Т Е Р		Обороты мотора	Положение высотного корректора	Показание бензосчет- чика	З А М Е Т К И В П У Т И
		Ист. напр. (куда)	Ско- рость к/ч				



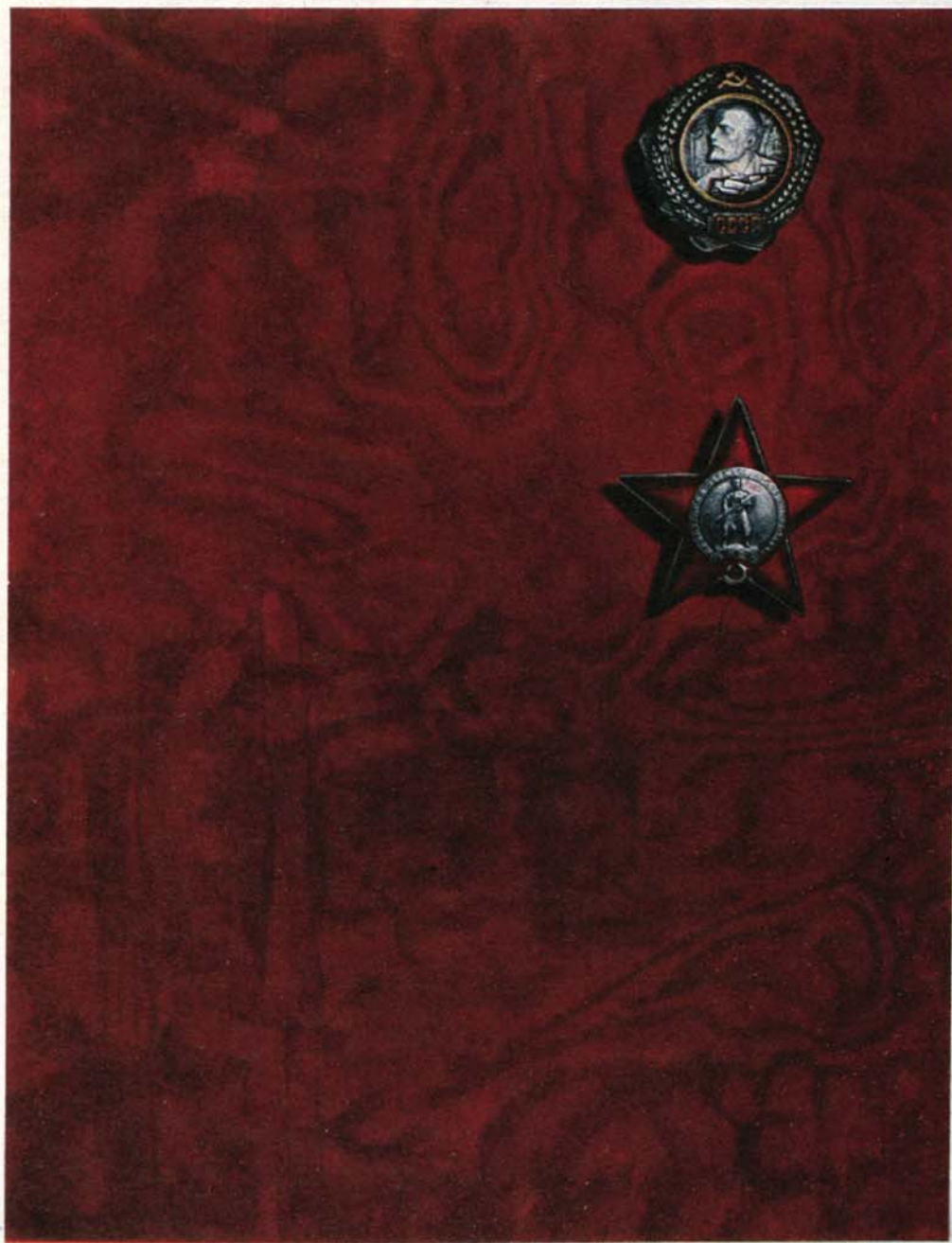
88 Переплёт. 1935. 30 %



89 Страница. 1935. 30 %



90 Титульный лист. 1935. 30 %



91 Героическая эпопея. Альбом фотодокументов (совместно с П. Фрейберг и Н. Седельниковым).
Шмуцтитул. 1935. 55 %

фамилия _____

имя _____

отчество _____

делегат конференции

Дома Печати

от какой организации _____

мособлит от 20/III 1931 г. Тираж 500 экз.
полиграфтехникум в москве.

делегат конференции
дома печати
москва, март 1931 г.

порядок дня

1 отчет правления
очередные задачи
дома печати
докладчик
арт. халатов

2 отчет ревизионной
комиссии
докладчик
с. коган

3 утверждение
нового устава
докладчик
н. нагоряков

4 выборы правления
и ревизионной комиссии
пред. правления
отв. секретарь

фамилия _____

имя _____

отчество _____

от какой организации _____

возраст _____

партийность _____

соц. положение _____

пол _____

92 Мандат на конференцию Дома печати (25 марта 1931). Разворот. 100 %

Расписание поездов
отправление
из Москвы с северного вокзала

УТРОМ

час.	мин.
6	26
7	24
8	16
9	15
10	21
11	24

ДНЕМ

12	20
13	20

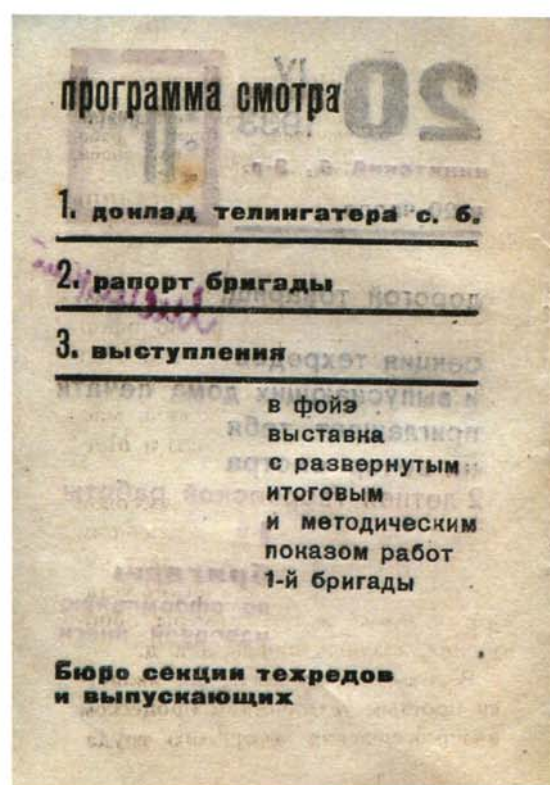
Мособл. от 22/V 34. Зак. № 1461. Тир. 150.
Ф-из книги «Красный пролетарий» изд. ЦК
ВКП(б) Партиздат. Москва, Краснопруд., 16.

производительно
работать
культурно
отдыхать

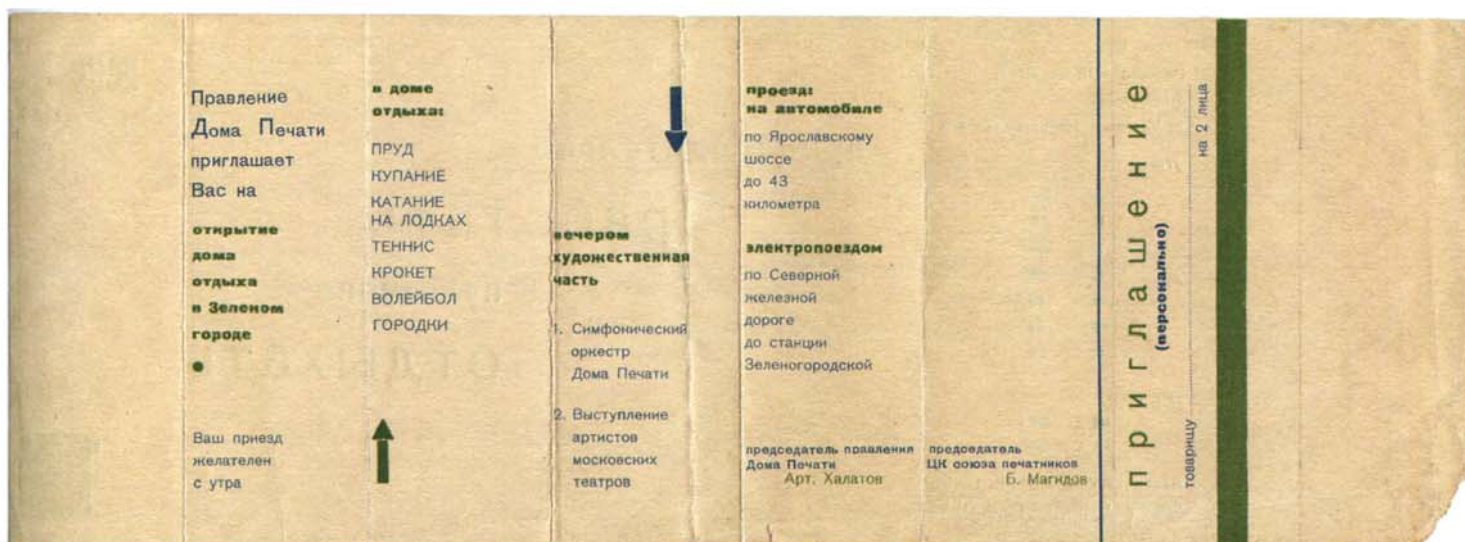
30 мая
1934

ДОМ

93 Открытие дома отдыха в Зелёном городке (30 мая 1934). Пригласительный билет. Разворот (лицевая сторона). 65 %



95 Приглашение на вечер смотра 1-й бригады по оформлению массовой книги. Лицевая сторона, страница с программой. 1932. 100 %



94 Открытие дома отдыха в Зелёном городке (30 мая 1934). Пригласительный билет. Разворот (оборотная сторона). 65 %

КОМСОМОЛЬСКИЙ

АКТИВИСТ

руководящий журнал
для деревенского комсомольского актива

орган
ЦК ВЛКСМ

выходит **2** раза в месяц

под редакцией:

Л. Борзова
С. Колесниченко (ответственный редактор)
Н. Пантюхова
Б. Романовича
Г. Рудых
А. Стрыгина
Т. Усачева

Помощники начальников политотделов МТС и совхозов по комсомольской работе! Секретари сельских райкомов ВЛКСМ! Секретари и активисты совхозно-колхозных ячеек ВЛКСМ! Вы должны быть постоянными читателями „КОМСОМОЛЬСКОГО АКТИВИСТА“. На вас прежде всего рассчитано содержание этого журнала, выпускаемого ЦК ВЛКСМ для руководства работой комсомола в колхозах и совхозах.

См. на обороте

где искать ответы на вопросы:

как организовать работу ячейки в колхозном и совхозном производстве?

как развивать социалистическое соревнование среди молодежи?

как бороться с новой тактикой классовых врагов?

как выковырывать из комсомольцев политиков-большевиков?

каким путем овладевать техникой крупного социалистического сельского хозяйства?

как создавать культурную жизнь в колхозах?

как сплачивать вокруг комсомольских ячеек внесоюзную молодежь?

какой нам нужен активист и как он должен работать?

На эти, а также на все остальные вопросы комсомольской работы в деревне дает ответ руководящий журнал ЦК ВЛКСМ „КОМСОМОЛЬСКИЙ АКТИВИСТ“.

Весь деревенский актив комсомола
должен быть
постоянным читателем журнала

КОМСОМОЛЬСКИЙ

АКТИВИСТ

адрес редакции:
москва, центр, новая площадь, д. 6/8

открыта подписка на **1934** год

подписная плата:

на 1 год — 8 р. 40 к.

„ 6 мес. — 4 р. 20 к.

„ 3 мес. — 2 р. 10 к.

„ 1 мес. — 70 к.

цена отдельного номера 35 к.

подписка принимается всеми отделениями, магазинами, киосками и уполномоченными Когиза, уполномоченными по печати в комсомольских ячейках и всюду на почте.

Когиз — Главная контора подписных и периодических изданий. Москва, Маросейка, 7.

Ул. Главлита Б—34529

Изд. ЦК ВЛКСМ „Молодая гвардия“

Тираж 10000 экз.

Полиграфтехникум в Москве



99 В редакции фронтовой газеты «За Советскую Родину». 1942.



98 Соломон Телингатер рисует карикатурный портрет Гитлера. 1942.

Великая Отечественная война

В первые дни войны Телингатер твёрдо решил пойти на фронт, несмотря на то что из-за близорукости с 1925 года был освобождён от службы в армии. Он записался добровольцем в народное ополчение и «был определён красноармейцем полковой батареи 161-го полка 21-й дивизии Киевского района гор. Москвы и... направлен в район Ельни».* Организация сформированного в большой спешке ополчения оставляла желать лучшего, да и саму идею посылать навстречу вражеским танкам совершенно неподготовленных, почти безоружных людей стоит признать весьма сомнительной. Как свидетельствуют мемуаристы, в боевой обстановке художник вёл себя бесстрашно: «Глядя на этого спокойного человека, никто бы не сказал, что он только что вышел из-под миномётного огня, разметавшего людей и машины».† И всё же, работая по своей основной специальности, опытный мастер мог сделать для обороны страны гораздо больше, чем рядовой боец. Вернуться к редакционной работе помог случай.

«Осень 1941 года. Мы, разбросанные куски народного ополчения, отступали, — вспоминает Соломон Бенедиктович. — Фаянсовая, Сухиничи, Белёв, Одоев, Тула, Серпухов. Где-то, на каком-то повороте дороги, бурлившей разным военным народом, я потерял связь с начальством дивизии. Я и Холмогоров увидели на дороге написанное на фанере химическим карандашом „политотдел“ и вошли в деревянный домик, к которому вела эта надпись. Запылённый, явно невыспавшийся симпатичный человек в военной форме, выдавшей виды, выслушал... просьбу направить нас в нашу часть, предложил... „пока всё уточнится“, дать направление в армейскую газету... „а там будет видно“».‡ В редакции «Боевого знамени» Телингатер встретил бывших сослуживцев по Гослитпу, Партиздату, «Молодой гвардии», а также своего родственника, писателя Павла Андреевича Бляхина (автора популярной в своё время повести «Красные дьяволята»).

Материал для каждого номера газеты добывался с риском для жизни, журналисты и художники почти ежедневно с огромными сложностями пробирались на передовые позиции. Как-то раз Телингатер и Бляхин, чтобы подготовить публикацию о подвиге героя-пулеметчика, переправились через реку Учу под обстрелом врага, лёжа на дне надувной лодки. На фотографии 1942 года запечатлён другой интересный эпизод фронтовой биографии мастера: он пишет маслом

«В общем, редакция приняла нас в свой коллектив, и мы прошли с ней всю войну.

А с Павлом Андреевичем мы поселились вместе и завели общее хозяйство, да и работать стали вместе <...> за одним столом, около одного источника света.

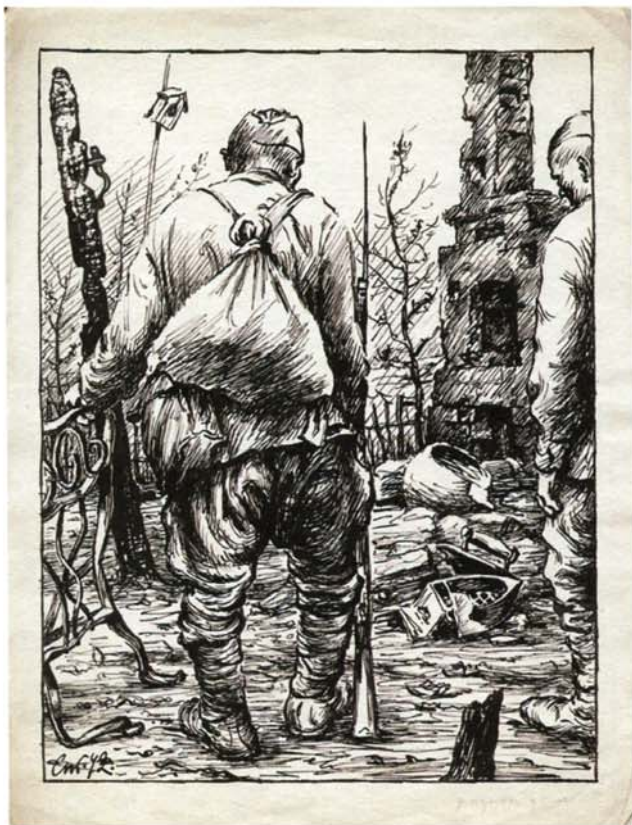
Я окунулся целиком в работу редакции. Мои вещи печатались из номера в номер. <...> Мы часто выезжали в боевые места. Забирались и к разведчикам, и к артиллеристам, отгонявшим фашистов от Москвы, ночевали с солдатами в блиндажах, брели по военным дорогам — нам всюду хотелось побывать, всё увидеть своими глазами, обо всём рассказать».

* Телингатер В. Соломон Телингатер — конструктор графических ансамблей. М.: Галарт, 2008. С. 91.

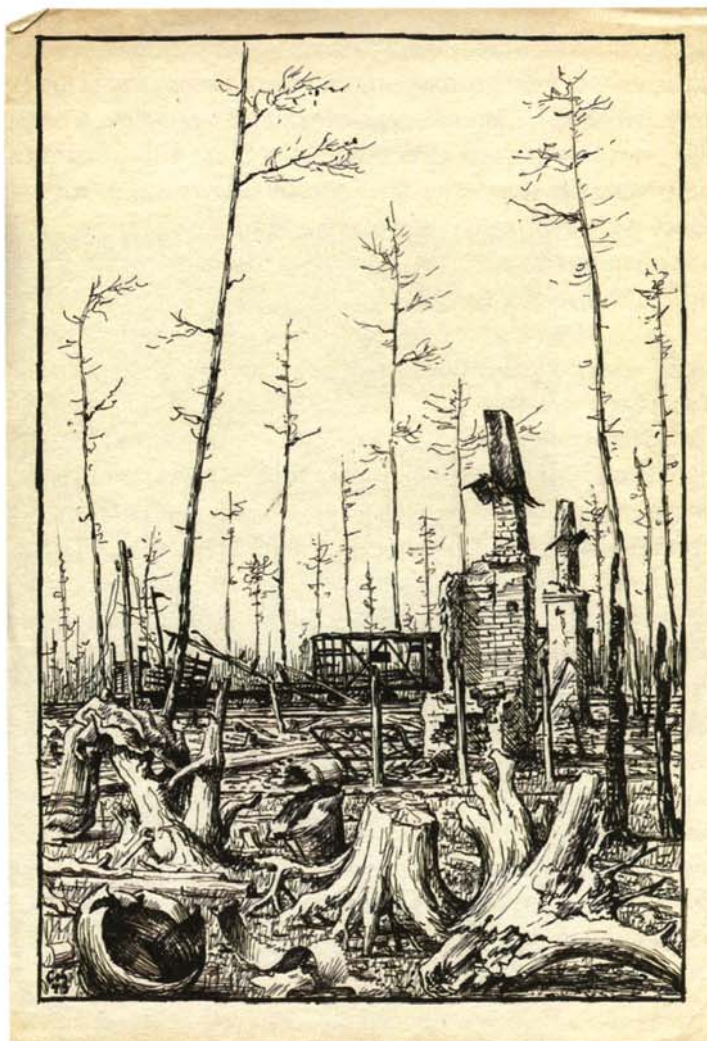
† Там же. С. 92.

‡ Телингатер С. Воспоминания о войне. Рукопись. Архив семьи художника.

Телингатер С. Воспоминания о войне. Рукопись. Архив семьи художника.



100 Фронтовой рисунок. 1942. 100 %



101 Фронтовой рисунок. 1943. 47 %



102 Фронтальной рисунок. 1943 (?). 65 %

на огромном холсте покрытую заплатами физиономию Гитлера [98]. Эту крупную карикатуру «установили на нейтральной полосе между нашими и немецкими позициями. Под портретом было крупно написано по-немецки: „Стреляйте в него. Он посылает вас на смерть“. Ночью... портрет попытались снять эсэсовцы. Их осветили прожекторами, и два фланговых пулемёта не позволили им вернуться в свою траншею».* Были у художника и другие работы, адресованные противнику: он оформлял листовки, призывавшие немецких солдат к немедленной капитуляции, специальные пропуска для перехода в плен [106]. Листовки эти разбрасывали с самолётов над вражескими позициями.

На войне он обязан был работать как агитатор для политического воспитания военнослужащих, которые должны были получать информацию о событиях на фронтах, подвигах героев войны, происках коварного врага и способах борьбы с ним на примерах особо отличившихся красноармейцев.

В годы войны вновь оказался востребован талант Телингатера-рисовальщика. Один из самых распространённых мотивов его графики тех лет — картины чудовищных разрушений и опустошений [100–102], безлюдные пейзажи, руины и пепелища. На многих рисунках художника, датированных 1942 годом, возвышающиеся «над чёрной пажитью разрухи, над миром, проклятым людьми», печи, столбы, вешки, обгоревшие балки «держат» композицию, придают ей не слишком устойчивое, но всё же равновесие.

Работы такого рода представляют, конечно, огромную документальную ценность, однако они интересны и своими художественными особенностями. В акварелях скупая колористическая гамма используется очень точно и тонко, во многом определяет эмоциональный «градус» графического повествования. Как правило, серые или светло-синие оттенки неба без труда превращают незакрашенную нижнюю часть листа в заснеженное поле; сумрачный пейзаж оживляют лишь отдельные слабые вспышки тёплых тонов. Внимание зрителя ненавязчиво акцентируется на деталях вроде бы не слишком важных, но наделённых (не всегда явным с первого взгляда) символическим смыслом, будь то пробивающийся сквозь тучи солнечный луч или уцелевшая вопреки всему кирпичная кладка. Рисунки тушью — более подробные, отсутствие цвета компенсируется в них тщательной фактурной проработкой значимых деталей, драматизм запечатлённых сцен усиливается за счёт резкого разграничения планов, контрастов тонких контурных линий и весомых пятен. Артистизм исполнения некоторых композиций заставляет вспомнить о «мирикуснической» графической традиции, с которой мастер, казалось бы, давно порвал. Разумеется, автор не эстетизирует чудовищные картины смерти и разрушения, его отношение к увиденному вполне однозначно, однако врождённое чутьё художника позволяет ему привносить гармонию в изображение самого разнузданного хаоса.

Некоторые графические свидетельства Телингатера об ужасах войны публиковались в газетах и сопровождались призывами к мщению, лозунгами типа «Не забудем, не простим!». Однако редакции в первую очередь нужны были произведения жизнеутверждающие, воспитывающие бойцов на положительных примерах, вселяющие в них уверенность в победе. И художник сумел выполнить эти требования, не погрешив против истины. Даже в годы, когда положение дел на фронте не давало особых поводов для оптимизма, он замечал и фиксировал приметы постепенного возрождения привычной, естественной жизни (см., например, зарисовки 1943 года «Стрекалово. Дом из травы, сделанный погорельцами» [103] и «Беженцы на дорогах войны» [104]. Батальные сцены встречаются лишь в миниатюрных заставках к газетным статьям, да и там они трактуются достаточно услов-

* Телингатер В. Моня-комсомолец: Воспоминания о художнике Соломоне Телингатере // Искусство кино. 2004. № 8.



104 «Беженцы на дорогах войны». Фронтовой рисунок. 1943. 83 %



103 «Стрекалово. Дом из травы, сделанный погорельцами». Фронтовой рисунок. 1943. 87 %

Как вспоминает мастер, добытый с огромным трудом материал «...надо было публиковать очень быстро, оперативно: этот материал художник часто должен был незамедлительно своими руками воплотить в печатную форму. Хорошо, когда при армейской типографии действовала цинкография. Но это было далеко не всегда. Чаще художнику приходилось срочно переводить рисунки на линолеум или цинк и самому готовить печатную форму. Эта оперативность осуществлялась при любой погоде, при любых условиях работы и, конечно, без учёта времени дня и ночи».

Телингатер В. Соломон Телингатер — конструктор графических ансамблей. М.: Галарт, 2008. С. 95–96.

но. В основном же работы военного периода — портреты (чаще всего — карандашные) солдат и партизан [105]. По стилистике они заметно отличаются от созданных тогда же пейзажей. Вряд ли стоит искать в этих крепких, вполне традиционных реалистических рисунках какие-то формальные новации, сложные эстетические аллюзии. Их ценность — в другом, в точности и ёмкости психологических характеристик. *Приезжая по редакционному заданию на линию фронта, чтобы запечатлеть образы особо отличившихся бойцов, художник, как правило, видел портретируемых в первый и последний раз. Но создаётся впечатление, что он знал о них всё.* Знание это передаётся и зрителю. За внешним обликом человека сразу видишь более важное: характер, темперамент, судьбу. Разрушительной стихии вражеского нашествия противопоставлены не лубочные чудо-богатыри, а самые обыкновенные люди — усталые, уязвимые, но исполненные внутреннего достоинства, полные решимости продолжать борьбу в тяжелейших условиях.

В дивизионных и армейских газетах Телингатер работал не только художником, но и техническим редактором. Казалось бы, в экстремальных условиях фронтовой жизни было не до экспериментов. Но художник делал всё возможное, чтобы оживить облик газетной полосы: подбирал или рисовал особый шрифт для заголовка каждой статьи, включал в заставки фрагменты фотографий, приспосабливал традиционную орнаментику к требованиям «текущего момента» [107]. Война являла множество примеров героического самопожертвования, но, конечно, не баловала мастера впечатлениями чисто эстетического порядка. Поэтому самый живой интерес вызывали у него образцы народного творчества, увиденные в домах колхозников, где он квартировал или бывал по редакционным делам. В одном из писем 1943 году Соломон Бенедиктович подробнейшим образом анализирует внутреннее убранство хаты белорусской крестьянки, его восхищают выдержанные в едином стиле, но при этом очень разнообразные орнаментальные украшения платьев, половиков, скатертей, занавесок, кружевных накидок. Он рассуждает о том, как интересно было бы перевести эти узоры в иной, более долговечный материал, сколь выигрышно смотрелись бы они в качестве барельефов и росписей на стенах домов.

По мнению графика, народное искусство не должно оставаться только достоянием деревни, оно может преобразить и довольно обезличенный вид современного города. Телингатер мыслит масштабно, думает о будущем, несколько не сомневается в том, что война скоро закончится, а вслед за ней наступит «замечательная жизнь». «Я думаю, что в нашей стране, где народное искусство в таком почёте, у нас будут созданы на этой основе изумительные произведения <...>, которые встанут в ряд с лучшими памятниками мировой культуры».*

* Из письма С. Телингатера дочери. Архив семьи художника.



105 Портрет санитарки Анастасии Малышевой. 1942. 95 %

«На передовых позициях человек постоянно рискует жизнью. Никто не знает, где взорвётся снаряд, мина, где просвистит пуля врага. И нужно обладать железными нервами, большой выдержкой и волей, чтобы под непрерывным огнём противника спокойно продолжать своё дело. Именно такой выдержанной, спокойной санитаркой знают бойцы Н-ской части комсомолку Анастасию Малышеву. Ей только восемнадцать лет. Но на поле боя это незаменимый друг, заботливая сестра красноармейцев и командиров.

Она пришла на фронт добровольно. Презирая смерть и опасности, мужественная санитарка самоотверженно помогает раненым бойцам и командирам. Анастасия Малышева вынесла с поля боя 83 раненых с их оружием.

Слава смелой советской девушке!»

«Комсомольская правда», 26 апреля 1942



SOLDATEN!

**Dieser
Passierschein
garantiert Euch das
Leben!**

**Wenn Du von Diesem Pas-
sierschein Gebrauch machst,
Soldat, machst Du das beste**

Neujahrsgeschenk

an deine Familie!



*Старые пословицы
на новый лад*



А Б В Г Д Д Е Ж

З И К Л М Н О П

Р С Т У Ф Х Ц

Э Ю Я Ш Щ

БОЕВЫЕ ДЕЛА
судного расейна

ТРИ ДРУГА-ПОВАРА

107 Рисованные заголовки,
алфавит, карикатуры, заставки
для фронтовой газеты. 1941–1945.

**КАКИМ ДОЛЖЕН БЫТЬ
СНАЙПЕР**





108 Участники выставки «Советское полиграфическое искусство в 1944–1946 годах». Дом архитектора, май 1946 года. Слева направо (сидят): Е. Кривинская, Г. Фишер, Н. Ильин, С. Телингатер; (стоят) Я. Егоров, Г. Мануйлов, С. Чехов, И. Николаевцев, С. Пожарский, Е. Коган, Н. Седельников, К. Буров. Фотография Г. Зельмы.

После войны

В первые послевоенные годы мастер работает с удивительной интенсивностью: исполняет обязанности старшего художественного редактора Воениздата, а параллельно успевает сотрудничать с Госполитиздатом, Детгизом, «Художественной литературой», «Искусством». Входит в худсоветы нескольких издательств, участвует в выставках, ездит в Берлин, чтобы наладить выпуск собрания сочинений Ленина на немецкой полиграфической базе (его высокий профессионализм сразу оценили германские типографы). Среди многих оформленных им книг военной тематики стоит выделить сборник «Штурм Берлина» (1948) [109]: Телингатер в очередной раз продемонстрировал своё виртуозное умение работать с документальным материалом, придавать ему эмоциональную насыщенность. Текстовую часть книги составили воспоминания, письма, дневники бойцов, а иллюстративную — факсимильные копии армейских газет, плакатов, листовок-молний, карты, рисунки фронтовых художников. Особенно сильное впечатление производит форзац, где воспроизведены надписи, сделанные советскими воинами на стенах Рейхстага.

Одно из самых важных направлений творчества Телингатера этого периода — интерпретация произведений классической литературы (здесь ему во многом пригодился опыт работы по оформлению монументальных политических книг). Для выпущенного Детгизом «Прикованного Прометея» Эсхила (1948) [110, 111] он выполнил не только выразительные орнаментально-шрифтовые заставки в античном стиле, но и несколько оригинальных рисунков. Однако гораздо чаще мастер занимается внешним оформлением изданий, иллюстрации к которым делали такие художники, как Кукрыниксы, С. В. Герасимов, Е. А. Кибрик. Графики, которым приходилось работать с Телингатером, также признавали, что часто пользовались его советами, полностью доверяли его огромному опыту и особому складу «композиционного мышления». Действительно, он стремился не просто достойно «преподнести» рисунки своих коллег, но совершенно органично связать их с текстом, придать оформительскому ансамблю чёткую структуру, выразительную ритмику, эпический размах. Порой достаточно было одного взгляда на книгу, чтобы составить представление о её теме и жанре, уяснить её образный смысл. Художник всегда безошибочно точно выбирал изобразительный мотив, который следовало вынести на переплёт, будь то кряжистая фигура казака в «Тарасе Бульбе», бревенчатая стена и резной наличник в «Детстве» М. Горького или солдатские погоны в «Василии Тёркине» А. Т. Твардовского.

Однако среди собратьев по цеху находились и такие, кого раздражала активность и востребованность Телингатера. Их доносы в «компетентные органы» не остались без внимания. Очередная репрессивная кампания, на сей

«По личному опыту я хорошо знаю, сколь многим обязаны иллюстраторы С. Б. Телингатеру в создании макета книги, в совместной разработке основных узлов — титульного разворота, шмуцтитолов, переплёта, — одним словом, в создании единого художественного образа книги. <...> Слово „оформление“ неточно отражает характер деятельности Соломона Бенедиктовича, ведь он не оформляет нечто уже существующее, а полностью организует цельный ансамбль от буквы набора и формы печати до иллюстрации и переплёта <...>, уверенно строит книгу из тех многих взаимосвязанных элементов, которые и создают её синтетический художественный образ».

Шмаринов Д. Художник книги // Полиграфическое производство. 1963. № 12. С. 23.

Слава советским
богатырям
Капитан Исаев П.М.
Новосибирская об-
сидирь - Берлин

6.V.45

ЛЕНИНГРАД-БЕРЛИН

Я начал поход
- Керр-Сталин-
град и
пришел в лого-
во Зверев

т/е Берлин
Зверев
А. К.
11.5.45.

Слава
Русскому
народу

Здесь были

Ивашкин
Бобрышев Григорий
Шалаев Леонид
Козмина Сергей
Волков
Мартыненко
Жигалов

Мы из
Холмогор
Рязань
Суховер

Здесь были
из Ленинграда

Мы пришли
с юга затем,
чтобы Германия к нам не ходила

ПУСТЬ ЭТИ
РАЗВАЛИНЫ
ДОЛГИЕ ГОДЫ
НАПОМИНАЮТ
НЕМЕЦКИМ
РАЗБОЙНИКАМ
О БОГАТЫР-
СКОЙ СИЛЕ
КРАСНОЙ
АРМИИ
ПКАРТИИ
С.Е. РАВРЕБА
С.А. ГОЛУБЯК

Была
в Берлине
9/8/45

Генерал Фомин
из Сталина

Сталинград
Берлин
Зайда

Мы двинские
и побывали в
Берлине

К.С. КВМЕНКО

ВОЛГА-БЕРЛИН

Заполняют гады путь от
Троцкого до Берлина
Мурашов

МЫ ПРИШЛИ С МЕТЕМ
В БЕРЛИН ^{4/6 9/41}
НАВСЕГДА ОТУЧИТЬ
НЕМЦЕВ ОТ МЕЧА

Развалинами
берлина
удовлетворен. Беляев
Москва

РЖЕВ-Рига-Варшава-
БЕРЛИН

Великому Сталину
воздвигшему знамя
победы над Гейхстагом
Ура!

Саранск-
БЕРЛИН
Л-т Торхов Н.Н.

9 мая
За кровь отца
Шмемко

За кровь
Земляков-
Никопольцев,
москвичей, ор-
ловцев, кубан-
цев, Тамбовцев
Орехово-Зуевцев
МЫ ОТОМСТИЛИ

1. Майор Буланки В
2. — — Шенников
3. — — Яхонтов
4. Капит. Сидорова
5. С. Л-т Свиридов

из Сталинграда
вошел
в Берлин

БЫЛИ «МЫ»
из Якутии
из Донской об.
из
Чувашии
Коннов
Ф.Ф.

Мечтали до-
бить зверя
в его берлоге
и добились

МОСКВА-
БЕРЛИН
Л-т НЕУПОКОЕВ
8-V-45

РУССКИЕ «БЕРЛИНЕ»
БЫ ВА Л И!



110 Эсхил. Прикованный Прометей. Заголовки. Эскиз. 1948. 90 %

раз направленная против «безродных космополитов» и формалистов, затронула мастера самым непосредственным образом. Период конца 1940-х — начала 1950-х стал самым сложным и драматичным в его биографии, готовил испытания едва ли не более тяжёлые, чем военные. В сущности, выдвигаемые обвинения были смехотворны, совершенно несостоятельны, но это ничего не меняло. Художнику припомнили «идеологически ущербную» обложку книги К. М. Симонова «Дни и ночи» с изображением развалин Сталинграда, хвалебную статью о творчестве «формалистки» В. Ф. Степановой. Припомнили и то, что, заполняя анкеты, он (по понятным причинам) умалчивал об аресте родственников жены. Главным же «компроматом» послужила злополучная книга о Ленине, выпущенная ещё до войны: на одном из групповых снимков бдительные искатели крамолы разглядели мужчину, похожего на Л. Д. Троцкого. И сколько ни доказывал Телингатер (в отличие от доносчиков, прекрасно знавший, как выглядел Троцкий), что это совсем другой человек, его просто не стали слушать.

«29 марта 1949 года ему был вынесен строгий выговор с предупреждением за притупление политической бдительности, безответственное отношение к исполнению служебных обязанностей и допущение в своих работах формалистических ошибок. В связи с чем он был уволен из Воениздата...»^{*} А с 1952 года по распоряжению заместителя начальника Главиздата с ним прекратили сотрудничать и все остальные издательства. Вспоминаются строки из песни А. А. Галича, посвящённой судьбе военного поколения: «Что же вы присмирили, задиры?! / Не такой нам мечтался удел. / Как пошли нас судить дезертиры, / Только пух, так сказать, полетел».

Находясь под постоянной угрозой ареста, оставшись в обществе немногих верных друзей, мастер продолжал трудиться: создавал эскизы шрифтов и орнаментов, не надеясь на их скорую публикацию. Он с радостью согласился сотрудничать с Москворецкой полиграфической фабрикой [112, 113], где ему предложили оформлять уже не книги, а школьные тетради, блокноты, почтовую бумагу, календари, товарные знаки, этикетки грампластинок. Конечно, задания эти были недостойны профессионала такого уровня, но давали хоть какой-то заработок, а подчас — и творческое удовлетворение. Даже после смерти Сталина большинство осторожных издателей не спешило возобновлять контакты с «неблагонадежным» графиком, так что к полноценной творческой жизни он смог вернуться только во второй половине 1950-х.

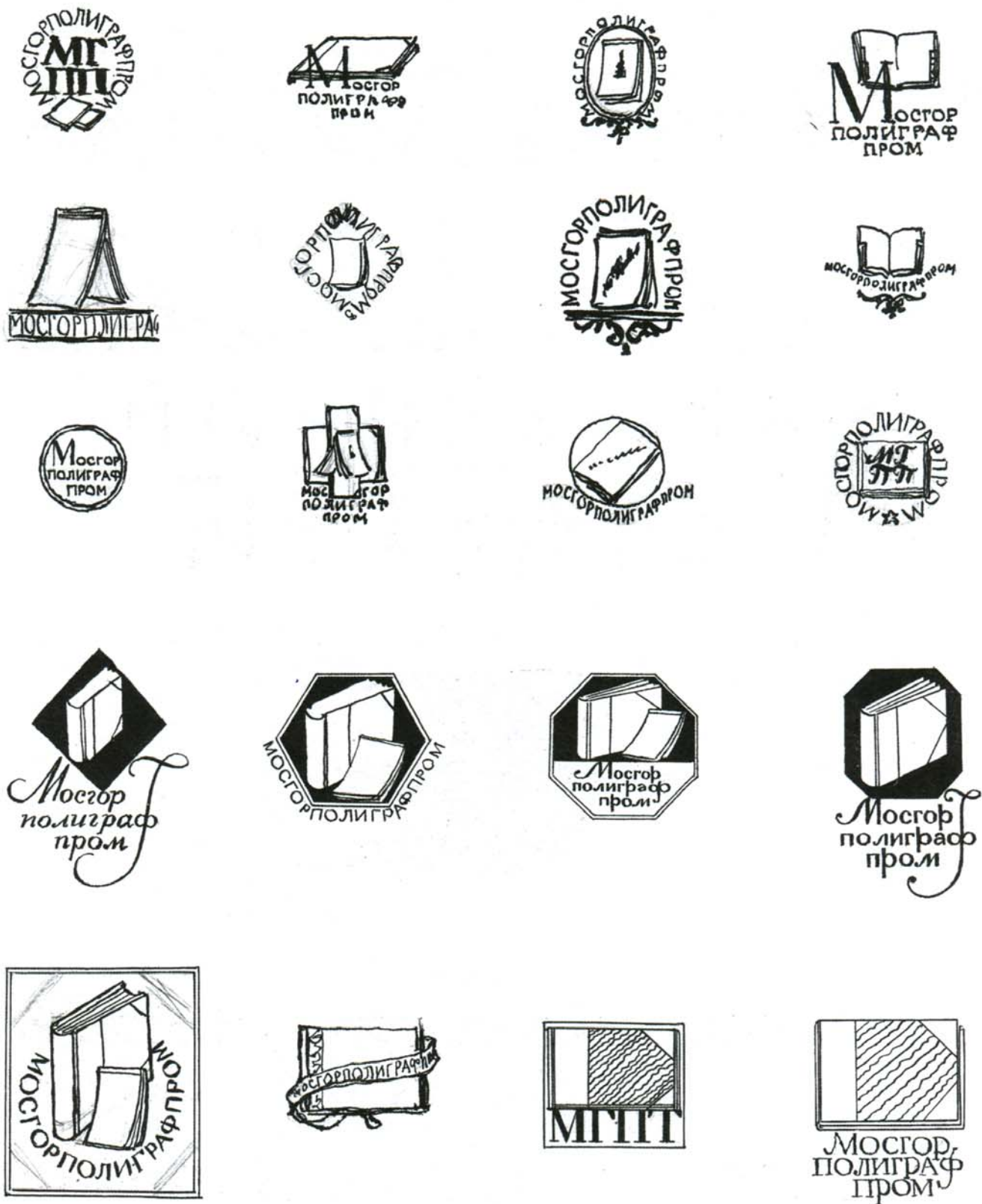
^{*} Телингатер В. Моня-комсомолец // Искусство кино. 2004. № 8.

«В тяжёлую пору жизни, незаслуженно сурово обошедшейся с ним, со всей пылкостью своего таланта он отдался работе над оформлением товаров, где случаи участия одарённых, творчески мыслящих оформителей крайне редки», — пишет М. Ю. Жуков.

Жуков М. Акциденция в творчестве Телингатера // Декоративное искусство СССР. 1978. № 12. С. 33.



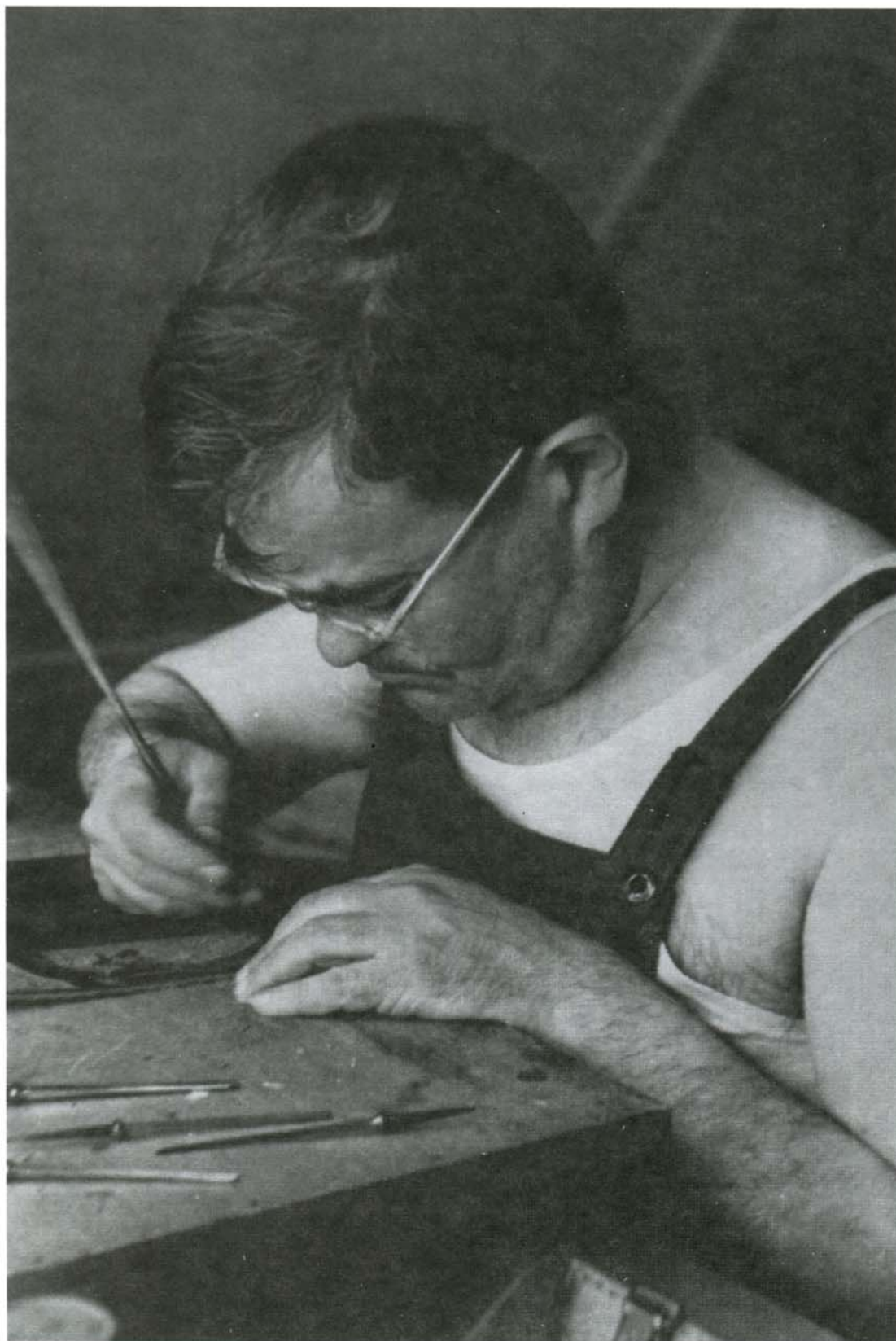
111 Обложка. 1948. 100 %



112 «Мосгорполиграфпром». Варианты товарного знака типографии. Эскизы. 1951.



113 «Мосгорполиграфпром». Товарный знак типографии. Итоговый вариант. 1951.



114 С.Б. Телингатер работает над линогравюрой. 1958.

Шестидесятые годы

Писать о последнем периоде деятельности Телингатера довольно сложно, поскольку *единый стилистический вектор просматривается здесь с большим трудом*. Если раньше Соломон Бенедиктович подолгу придерживался одной стилиевой концепции, то теперь характер оформления той или иной книги полностью определялся особенностями её жанра, структуры, поэтики. Самой значительной работой этого периода справедливо считается цикл рисунков к «Нравам Растеряевой улицы» Г.И. Успенского (1963) [115–119]. Хотя в 1930–1950-х годах в изданиях классики насаждался тип иллюстрации, почти неотличимый от станковой картины, Телингатер не отучился тонко чувствовать совершенно особую меру условности, присущую только этому жанру графики. При всей убедительности сатирических образов персонажей (чего стоит хотя бы «не обременённая интеллектом» рожа, вынесенная на суперобложку!), при всей близости к тексту, при самом внимательном отношении к историко-бытовым реалиям мастеровые, купцы, мещане живут всё-таки не на иллюзорно-реальной Растеряевой улице, а на плоскости книжной страницы. Их изображения всегда «связаны образно и пластически с формой спусковой полосы, с кудрявым инициалом, с иронически стилизованными шрифтами заголовков <...> с символическим изображением руки, то считающей деньги, то держащей бутылку, то сжатой в волосатый кулак. Это единое, очень цельное произведение книжного искусства, хотя, может быть, чересчур нарядное для горькой и скромной прозы Глеба Успенского».*

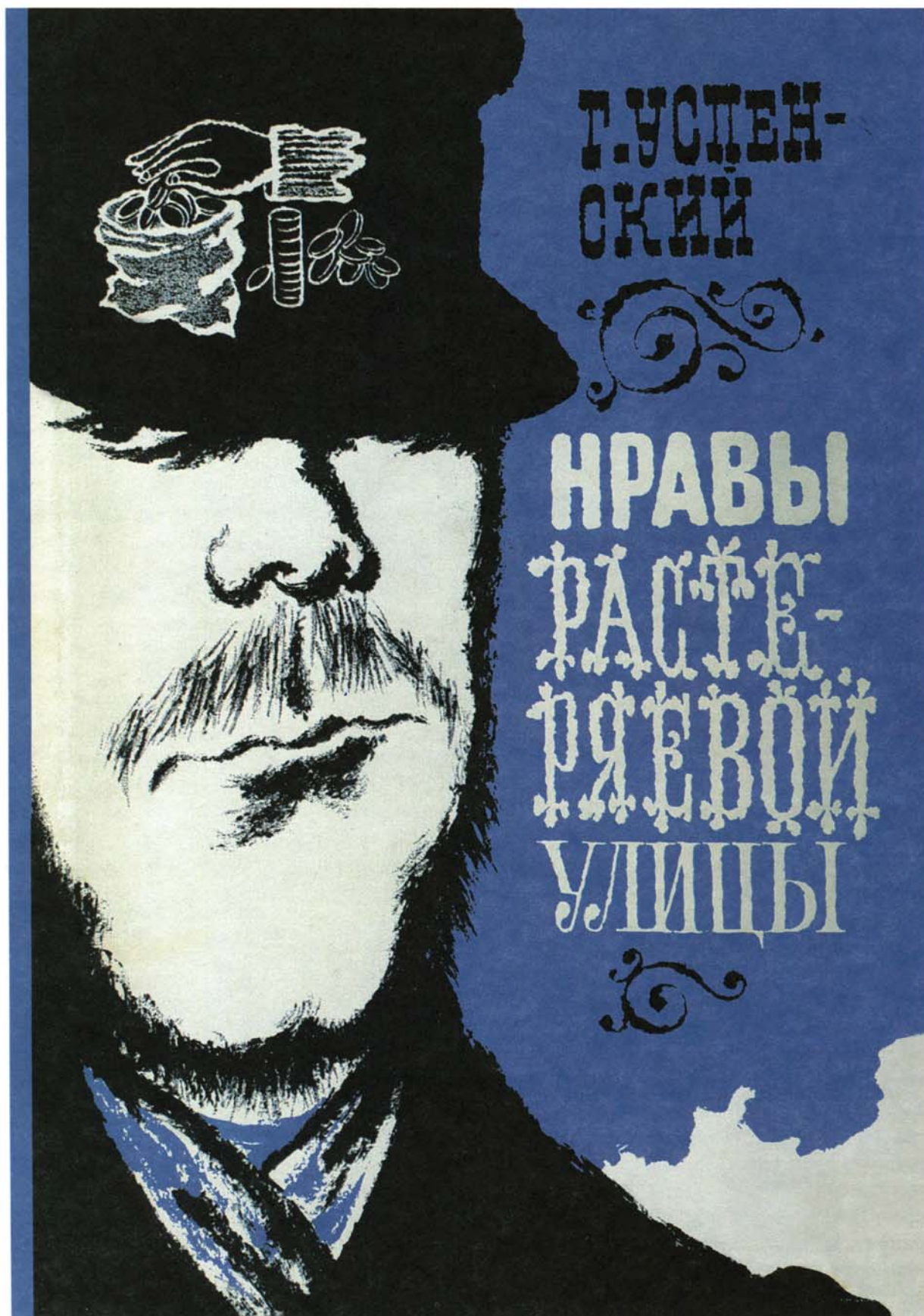
Глядя на сохранившиеся в архиве эскизы, нельзя не отметить, насколько требователен к себе был мастер, когда, добиваясь максимальной выразительности, едва заметно меняя начертание буквы или позу персонажа, по пять-шесть раз переделывал заново уже вполне законченный рисунок, насколько тщательно изучал архитектуру, костюм, орнаментику описанной автором эпохи.

Чаще, чем классику, мастер оформлял в те годы произведения своих современников: прозу И.Г. Эренбурга, Э.Г. Казакевича, В.Н. Ажаева, В.Г. Лидина, поэтические сборники А.Т. Твардовского [143], С.П. Щипачева, С.И. Кирсанова [129], Я. Коласа, книги историков Е.В. Тарле и Б.А. Рыбакова, режиссёров С.И. Юткевича [130] и С.В. Образцова, искусствоведческие издания («Цвет в живописи» Н.Н. Волкова), историко-книжные труды («Филиграни и штемпели» С.А. Клепикова, «Экслибрис» Е.Н. Минаева, сборник «500 лет после Гутенберга», исследование «Искусство акцидентного набора», написанное им в соавторстве с Л.Е. Капланом).

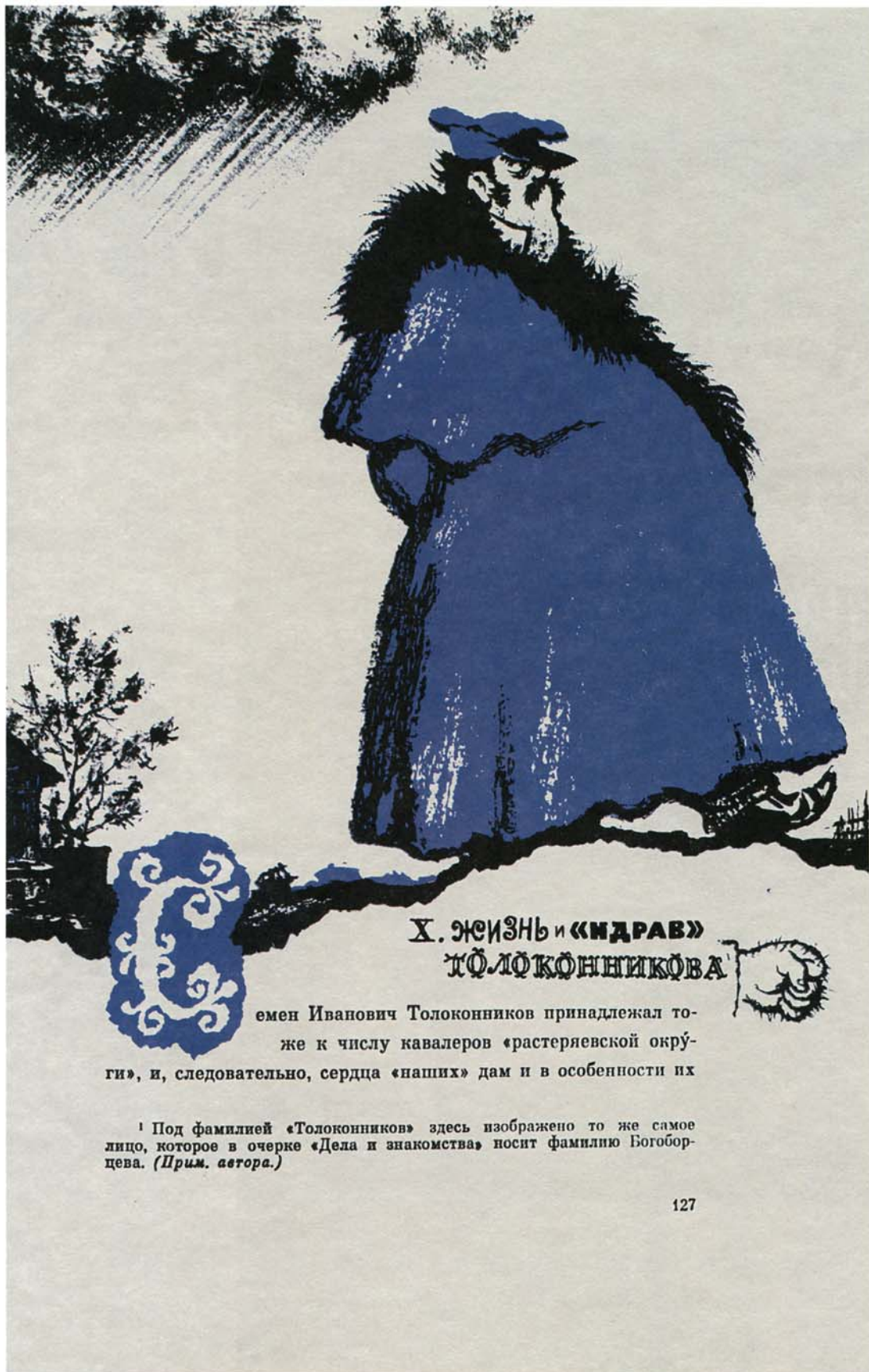
«Творческий диапазон шестидесятилетнего мастера <...> широк, как никогда прежде. Он обращается и к сюжетным иллюстрациям, и к фотомонтажу, ищет новую выразительность в приёмах народного искусства и работает над художественным освоением возможностей новой полиграфической техники, например фотонаборной машины».

Герчук Ю. Соломон Бенедиктович Телингатер // Искусство книги. Выпуск 5. М., 1968. С. 179.

* Герчук Ю. Соломон Бенедиктович Телингатер // Искусство книги. Выпуск 5. М., 1968. С. 179.



115 Суперобложка (первая сторона). 1963. 70 %



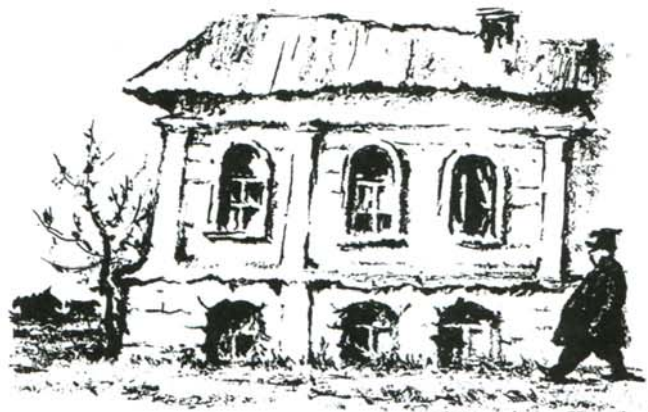
Х. ЖИЗНЬ и «НДРАВ» ТОЛОКОННИКОВА

емен Иванович Толоконников принадлежал то-
же к числу кавалеров «растеряевской окрү-
ги», и, следовательно, сердца «наших» дам и в особенности их

¹ Под фамилией «Толоконников» здесь изображено то же самое
лицо, которое в очерке «Дела и знакомства» носит фамилию Богобор-
цева. (Прим. автора.)



117 Титульный лист. 1963. 80 %



118 Глеб Успенский. Нравы Растеряевой улицы. Рисунки в тексте. 1963.



119 Глеб Успенский. Нравы Растеряевой улицы. Рисунки персонажей. 1963.

В некоторых работах (например, в типографической интерпретации отрывка из поэмы В.В. Маяковского «Хорошо!» [122, 123], выполненной в 1959 году для Лейпцигской выставки искусства книги) Телингатер возвращается к чисто конструктивистским способам трансляции поэтического текста. На страницах сборника лирики С.И. Кирсанова (1962) [129] выложенные из типографских линеек абстрактные композиции, отдалённо напоминающие картины супрематистов, служат своеобразным напоминанием о том, что автор сформировался и дебютировал в бурную эпоху 1920-х.

В позднем творчестве мастера нашла свое продолжение и линия стилистических поисков, идущая из середины 1930-х. Монументальная патетика свойственна очень сложному по структуре и иллюстративной нагрузке, цельному по построению изданию «Москва. Планировка и застройка города» (1958) [125–128]. За эту работу Телингатер получил в 1959 году золотую медаль на Международной выставке искусства книги. Рецензенты справедливо отмечали, что оформителю удалось передать широту и размах столичных новостроек весьма нетривиальными пластическими средствами. Вообще проектирование фотоальбомов оказывалось часто задачей едва ли не более сложной и трудоёмкой, чем создание оригинальных иллюстраций. Макет книги «Ленин: 1870–1970. Альбом документов, фотографий и кинокадров» (выпущенной в 1970 году, уже после смерти художника) буквально испещрён поправками, коррективами, редакторскими замечаниями то идейного, то чисто технического характера.

Пожалуй, наиболее интересны те работы позднего Телингатера, где он не возвращался к своим прежним открытиям, а вместе с молодым поколением графиков искал созвучную «оттепели» новую, лёгкую и раскрепощённую стилистику. Этот поиск был не всегда успешным, но всегда глубоко осмысленным и целенаправленным. В те годы широчайшее распространение получила техника линогравюры, и в 1968 году после поездки в Баку мастер создаёт замечательную серию портретов азербайджанцев в национальных костюмах и пейзажей, в которых новые впечатления переплетаются с воспоминаниями детства.

На международный конкурс «Оформление одного стихотворения», проходивший в 1965 году в Лейпциге, художник представил «Сонет № 5» Уильяма Шекспира [135], проиллюстрированный не рисунком или гравюрой, а фотографией. Соломон Бенедиктович объяснял, что ему хотелось «ошутимо показать реалистическую природу рождения шекспировского образа... поданные в особом состоянии три розы — молодой бутон, распустившаяся и цветущая — может быть, они такие же, что увидел Шекспир, осмыслил, опоэтизировал их как человеческую жизнь в пятом сонете: „Свой прежний блеск утратили цветы, но сохранили душу красоты“».* Оценив оригинальность и современность такого решения, жюри присудило мастеру серебряную медаль.

В телингатеровском оформлении журналов «Искусство кино» [120], «Полиграфическое производство», «Иностранная литература», «Декоративное искусство СССР» ярко проявились тенденции, характерные для творчества очень многих графиков и живописцев тех лет, — скажем, пристрастие к широким пластическим обобщениям, к контрастному сопоставлению весомых цветовых пятен и выразительных мелких деталей, отказ от симметрии и статики.

Во многих оформительских ансамблях главная роль отводится орнаменту, причём он всегда выполняет не только декоративные функции — он несёт на себе важную смысловую нагрузку, а именно придаёт облику книги определённый национальный колорит, является как бы концентрированным выражением культуры той или иной страны и исторической эпохи. Так, на титульном

* Телингатер В. Соломон Телингатер — конструктор графических ансамблей. М.: Галарт, 2008. С. 130–131.

листе и в заставках «Героических былин» с иллюстрациями Е.А. Кибрика (1951) очень удачно использованы мотивы древнерусской вышивки и резьбы [132–134]. Юбилейное издание «Кобзаря» Т.Г. Шевченко (1964) [124] украшено стилизованными изображениями цветов и ягод, какие можно увидеть на украинской расписной керамике. На переплёте «Мальчика Мотла» Шолом-Алейхема (1948) воспроизводится затейливая вязь еврейского орнамента, а на суперобложке путеводителя по Самарканду (1969) — ажурные каменные кружева, без которых трудно представить себе среднеазиатскую архитектуру [146]. Глядя на последнюю работу — изысканную по ритмическому рисунку, безусловно чёткую, трудно поверить, что она была выполнена тяжелобольным художником, который уже плохо видел, с трудом держал в руках карандаш, почти на ощупь вырезал тончайшие узоры бритвой на цветной бумаге.

Мизин

*Киностудии
в 1957 году*



За рубежом

*Переписка
Киностудии*

Литературный сценарий

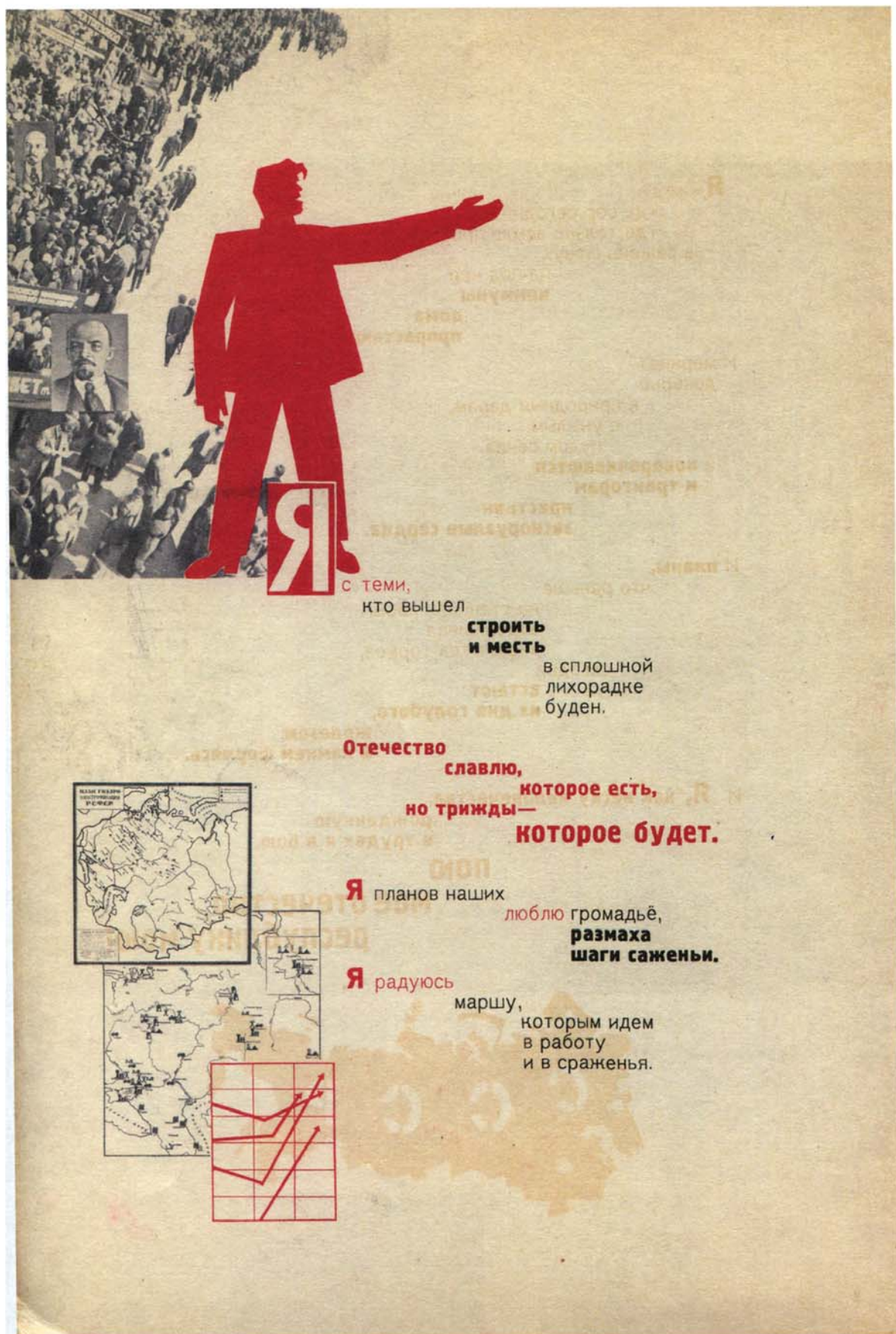
121 Журнал «Искусство кино». Рисованные заголовки и рубрики. 1960-е.

Вл Маяковский

ХОРОШО!

ОКТЯБРЬСКАЯ ПОЭМА

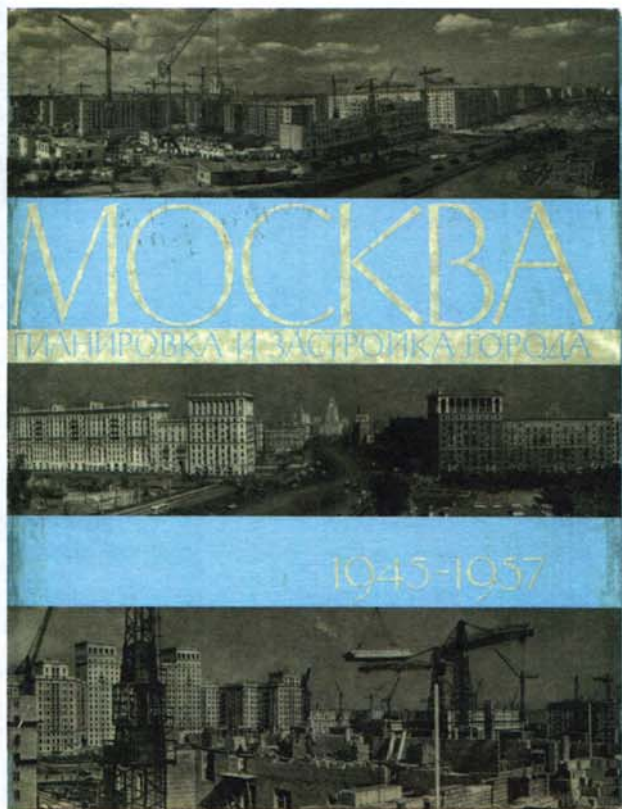
1917



123 Проект на конкурс «Оформление одного стихотворения» (Международная выставка искусства книги. Лейпциг. ГДР). Страница. 1963. 74 %



124 Суперобложка. Корешок и первая сторона с клапаном. 1964. 60 %



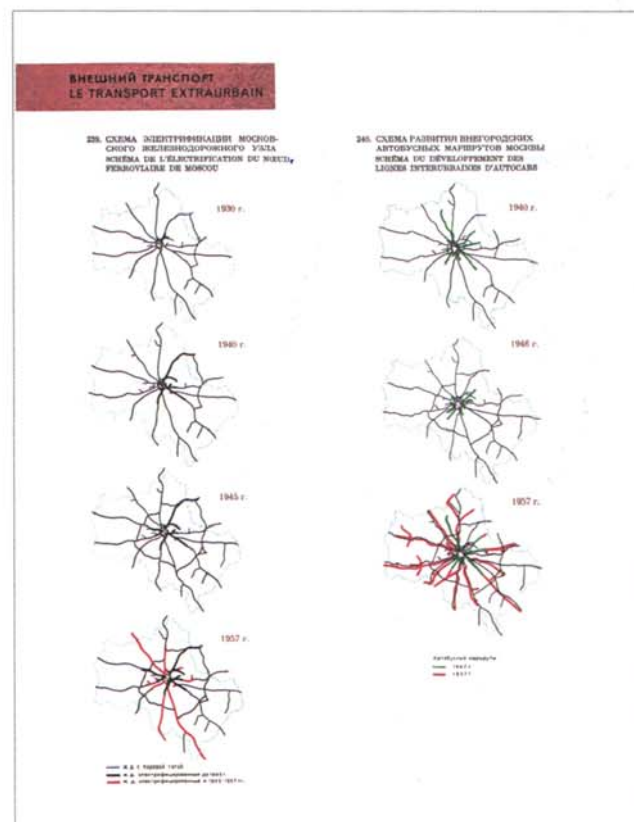
125 Суперобложка. Первая сторона. 1958. 24 %



126 Титульный лист. 1958. 24 %



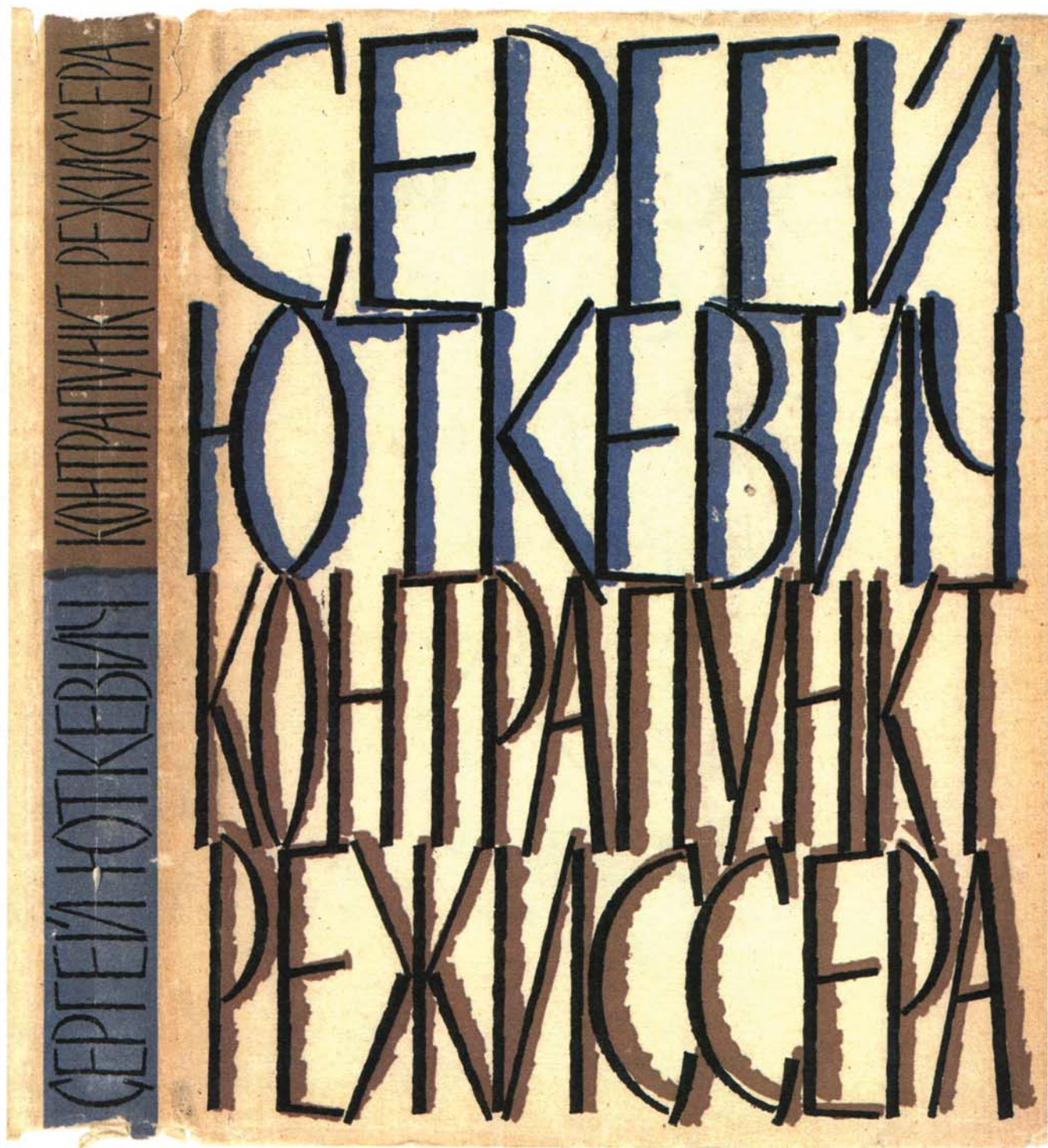
127 Москва: планировка и застройка города 1945–1957. Страница. 1958. 24 %



128 Москва: планировка и застройка города 1945–1957. Страница. 1958. 24 %



129 Суперобложка (первая страница), корешок. 1962. 80 %



130 Супербложка. Первая страница и корешок. 80 %

РУССКИЕ САМОЦВЕТЫ

Рамнерезные,
Янтарные,
Филлигранные,
Ювелирные,
и технические
изделия

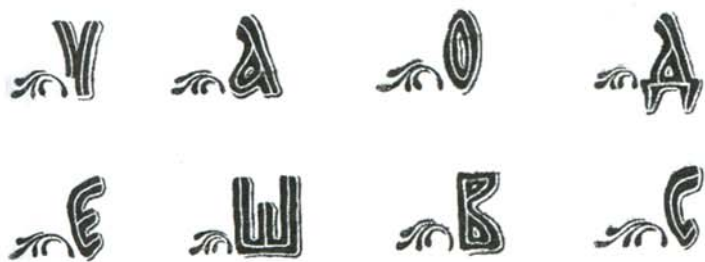


КАТАЛОГ

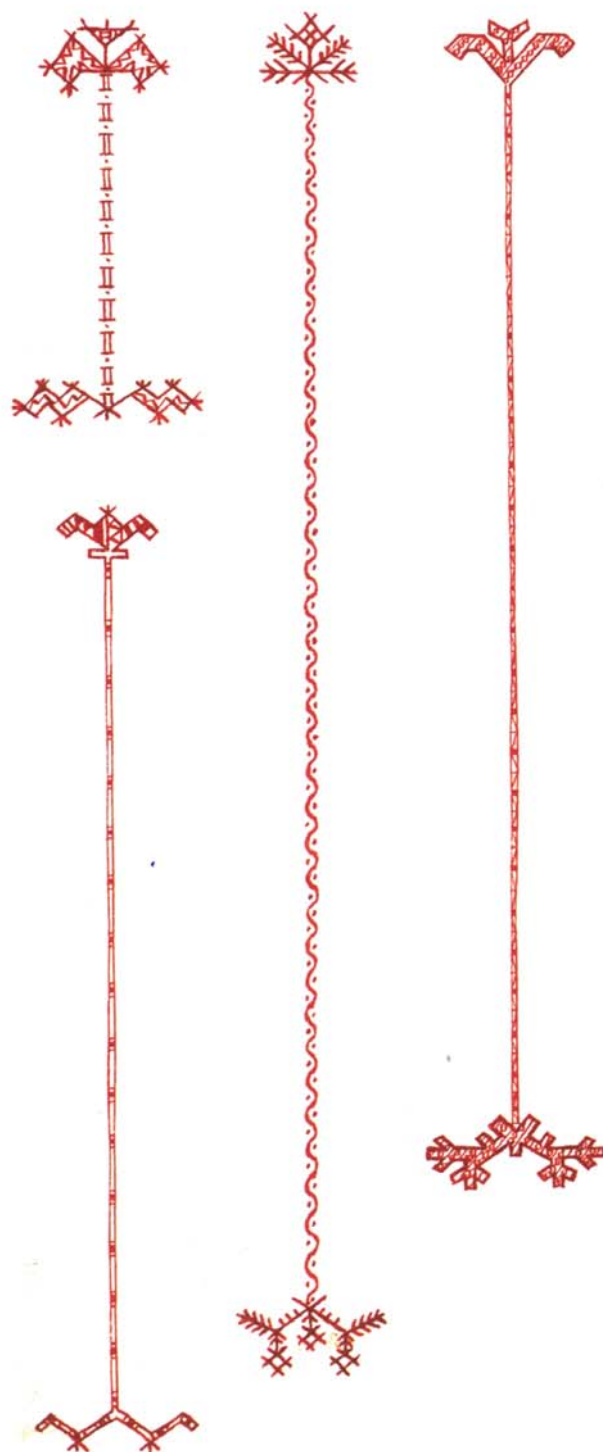


государственное
издательство
ДЕТСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ
министерства просвещения
р с ф с р
Москва Ленинград
1954

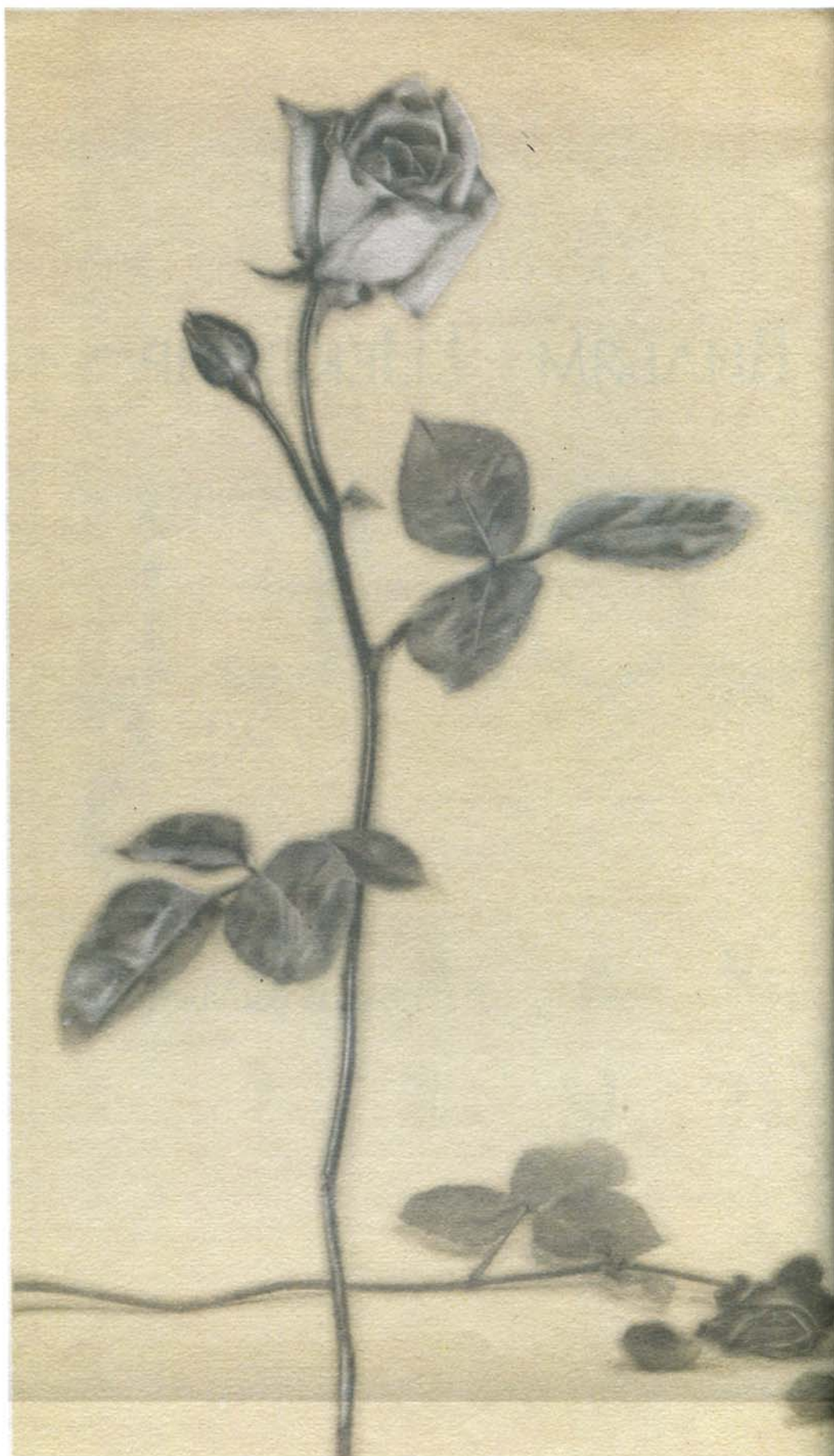
132 Героические былины. Титульный лист. 1951. 90 %



133 Героические былины. Инициалы. 1951. 100 %



134 Героические былины. Орнаментация. 1951. 100 %



УКРАДКОЙ ВРЕМЯ С ТОНКИМ МАСТЕРСТВОМ
ВОЛШЕБНЫЙ ПРАЗДНИК СОЗДАЕТ ДЛЯ ГЛАЗ.
И ТО ЖЕ ВРЕМЯ В БЕГЕ КРУГОВОМ
УНОСИТ ВСЕ, ЧТО РАДОВАЛО НАС.

ЧАСОВ И ДНЕЙ БЕЗУДЕРЖНЫЙ ПОТОК
УВОДИТ ЛЕТО В СУМРАК ЗИМНИХ ДНЕЙ,
ГДЕ НЕТ ЛИСТВЫ, ЗАСТЫЛ В ДЕРЕВЬЯХ СОК,
ЗЕМЛЯ МЕРТВА И БЕЛЫЙ ПЛАЩ НА НЕЙ.

И ТОЛЬКО АРОМАТ ЦВЕТУЩИХ РОЗ-
ЛЕТУЧИЙ ПЛЕННИК, ЗАПЕРТЫЙ В СТЕКЛЕ,-
НАПОМИНАЕТ В СТУЖУ И МОРОЗ
О ТОМ, ЧТО ЛЕТО БЫЛО НА ЗЕМЛЕ.

СВОЙ ПРЕЖНИЙ БЛЕСК УТРАТИЛИ ЦВЕТЫ,
НО СОХРАНИЛИ ДУШУ КРАСОТЫ.

135 Уильям Шекспир.
Сонет 5. Проект на конкурс «Оформление одного стихотворения» (Международная выставка искусства книги, Лейпциг, ГДР). 1956.
77 %



136 Слева направо: Ян Чихольд, Соломон Телингатер, Андрей Гончаров (1903–1979, выдающийся советский график, художник книги, ученик В.А. Фаворского). Лейпциг, Старая ратуша, 1964.

Дизайнер шрифта, каллиграф, исследователь

Пожалуй, больше всего Телингатера занимали в 1950–1960-х годах поиски в области шрифта — не случайно именно этой проблематике посвящено большинство его поздних статей и выступлений. В 1920-х Моня-комсомолец легко и эксцентрично обходился гротеском, используя более архаичные гарнитуры главным образом в пародийных целях. В 1930-х переориентация на классические образцы была в значительной степени вынужденной. Теперь же мастер совершенно добровольно и весьма увлечённо исследовал самые разные, в том числе довольно древние, традиции каллиграфии и типографики, открывая для себя их красоту и мудрость. Он уже не только артистично работал с готовыми шрифтами, но создавал новые начертания знаков алфавита, часто комбинировал на одном листе буквы рисованные и наборные.

В 1964 году С.Б. Телингатер, В.В. Лазурский и А.Д. Гончаров ездили в Лейпциг на симпозиум, посвящённый юбилею Высшей школы графики и книжного искусства. Большое впечатление произвело на них выступление Я. Чихольда: автор «Новой типографики» признал многие положения этого авангардистского манифеста ошибочными, призвал коллег вернуться в лоно классической традиции, учиться у старых мастеров. Как вспоминает В.В. Лазурский, демарш немецкого художника до глубины души возмутил его бывших единомышленников. «Соратник Эля Лисицкого С.Б. Телингатер, весь красный и возбуждённый до крайности, подбежал ко мне с восклицанием: „Ведь он же ренегат!“»

Однако очень скоро Соломон Бенедиктович, не отрекаясь от своего прошлого, и сам пришёл к выводам, очень близким к позиции зрелого Чихольда. В частности, в исследовании «Искусство акцидентного набора» он утверждал: «Новаторство, которое коренным образом порывает с опытом предшественников, просто невысказано, и особенно в искусстве оформления книги, развитие которого представляется нам как цепь поисков и находок новых изобразительных приёмов, решений, основанных на законах оптического восприятия <...> никакое новаторство не может их отменить. <...> И какие бы задачи... ни ставил перед собой художник, вплоть до самых контрастных, самых необычных, самых неожиданных по внешнему виду, в любом случае его произведение будет художественным, отмеченным высоким профессионализмом, лишь когда он подчинит свои поиски тем же общим историческим задачам, что и выдающиеся старые мастера книги».*

* Телингатер С., Каплан Л. Искусство акцидентного набора. М.: Книга, 1965. С. 34–35.



137 Шрифтовая композиция для переплёта. 1960. 100 %



138 Авантитул с иллюстрацией и титульный лист. 1960. 50 %

Изучая драгоценный опыт предшественников, Телингатер проводит много времени в читальных залах отдела рукописей и отдела редких книг Ленинской библиотеки. Как свидетельствует А. Капр, особенно заинтересовали его азбукники XVII и XVIII веков, эти своеобразные учебники по мастерству письма, собрания образцов шрифтовой культуры далёкого прошлого показались художнику настолько поучительными для современных дизайнеров, что он даже загорелся идеей переиздать лучшие из них. Без вдумчивых исторических штудий была бы невозможна важная для мастера работа над книгой «Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения» (1960) [137]. «Оформление издания интереснейшего памятника русской литературы задумано весьма своеобразно, — отмечает искусствовед Г. В. Алямовская. — Много в нём напоминает старинные рукописные раскольничьи книги: чёрный переплет <...> желтоватая бумага, стилизованная каллиграфическая скоропись рисованных шрифтов с характерными росчерками и завитками. Вместе с тем оформление современно по динамике асимметричных композиций, свободной графике шрифтовых надписей...»*

Из нескольких вариантов фронтисписного портрета автора художник выбрал, возможно, не самый удачный: Аввакум со свитком в руке стоит на фоне горячей избы, его полный фанатичной решимости взгляд направлен прямо на зрителя; всклокоченная седая борода «рифмуется» с красными языками пламени. Композиция эта производит не такое сильное впечатление, как решённый чисто шрифтовыми средствами титульный лист. По сравнению с обобщённым, несколько статичным рисунком, буквы разных начертаний ярче и тоньше раскрывают драматичный характер эпохи церковного раскола, выглядят гораздо выразительнее, пластичнее; может показаться, что они отчаянно жестикуют, вступая друг с другом в жаркий спор, и вообще ведут себя непредсказуемо. Включение в книгу рисованных шмуцтитолов и инициалов — не просто способ украшения страниц, а очень эффектный метод интерпретации текста; экспрессия шрифтового оформления вполне соответствует стилистике первоисточника, недаром Д. С. Лихачёв назвал Аввакума первым русским авангардистом.

Обращение Телингатера к тем или иным традициям книжной культуры продиктовано всем образным строем оформляемого произведения, а не только его темой или датой создания. Поэтому столь уместным и убедительным представляется, к примеру, использование шрифтов и орнаментов, восходящих к эпохе Возрождения, на форзаце и титульном листе «Легенды об Уленшпигеле и Ламме Гудзаке» Ш. де Костера (1948) [139] или рисованных заголовков, стилизованных под типографику пушкинской эпохи, в сборнике стихов о природе «В родном краю» (1955). Некоторые шрифтовые композиции можно рассматривать как своего рода символические портреты автора или героя. Название повести Н. В. Гоголя «Шинель» на эскизе переплёта 1956 года как будто старательно выведено каллиграфическим почерком Акакия Акакиевича и украшено щегольским росчерком [142]. Титульный лист книги А. А. Петрова-Дубровского «Искатель правды Альбрехт Дюрер» (1961) можно принять за работу если не самого Дюрера, то кого-то из его прилежных учеников.

Самое почтительное и внимательное отношение мастера к классическому шрифтовому наследию не мешало ему проводить вполне самостоятельные, достаточно радикальные эксперименты в этой области. Скажем, в угловатых, изломанных инициалах для поэмы А. Т. Твардовского «За далью — даль» (1961) [144] нет каких-либо историко-книжных аллюзий, зато в них угадывается переключка с «суровым стилем», получившим широкое распространение в живописи тех лет. Часто в соответствии с содержанием книги её шрифтовая трактовка наделяется

* Телингатер В. Соломон Телингатер — конструктор графических ансамблей. М.: Галарт, 2008. С. 185.

Жарив Де-Костер

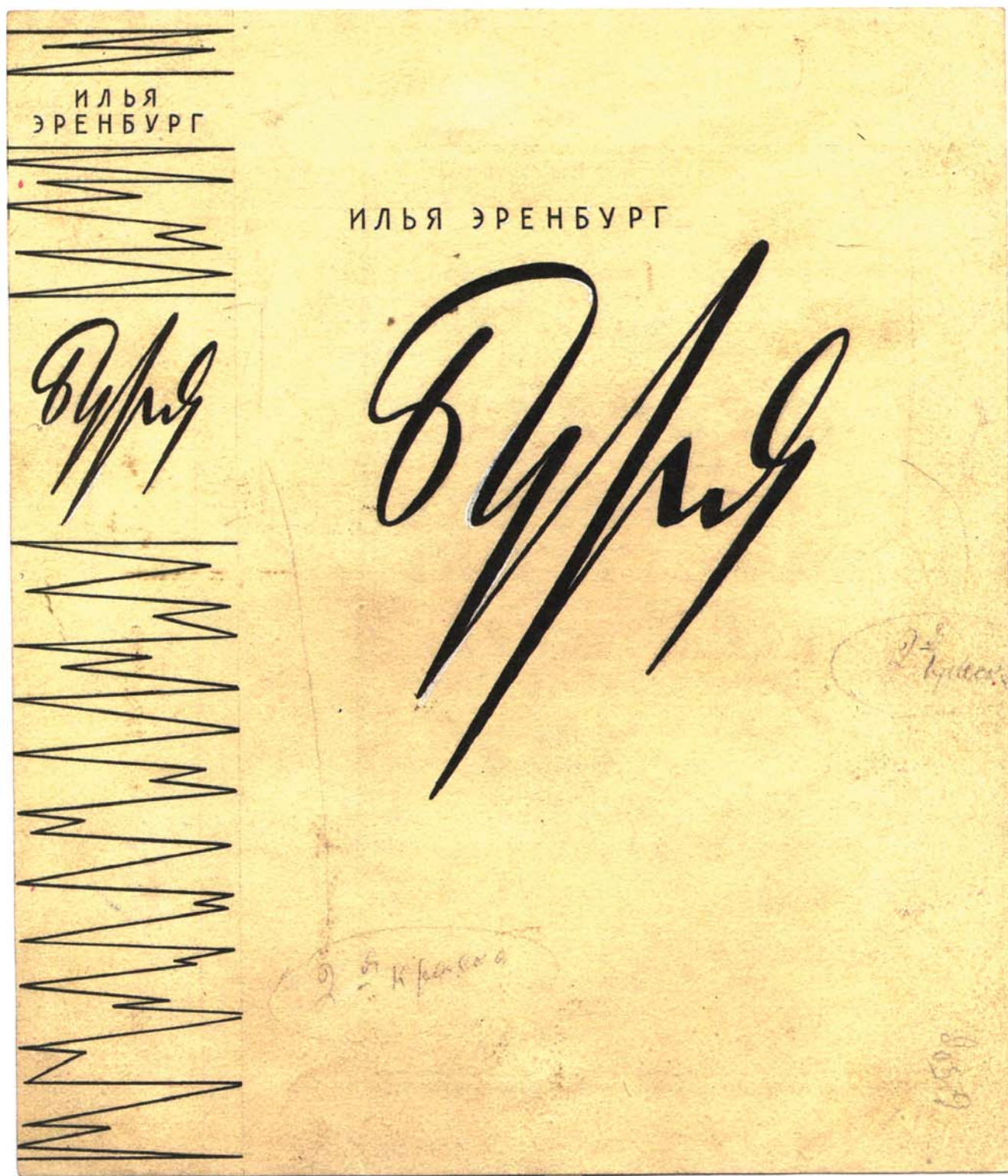
ЛЕГЕНДА
ОБ
УЛЕНСПИГЕЛЕ
И ЛАММЕ ГУДЗАКЕ

И ОБ
ИХ ПРИКЛЮЧЕНИЯХ
ОТВАЖНЫХ ЗАБАВНЫХ
И ДОСТОСЛАВНЫХ
ВО ФЛАНДРИИ
И ИНЫХ СТРАНАХ

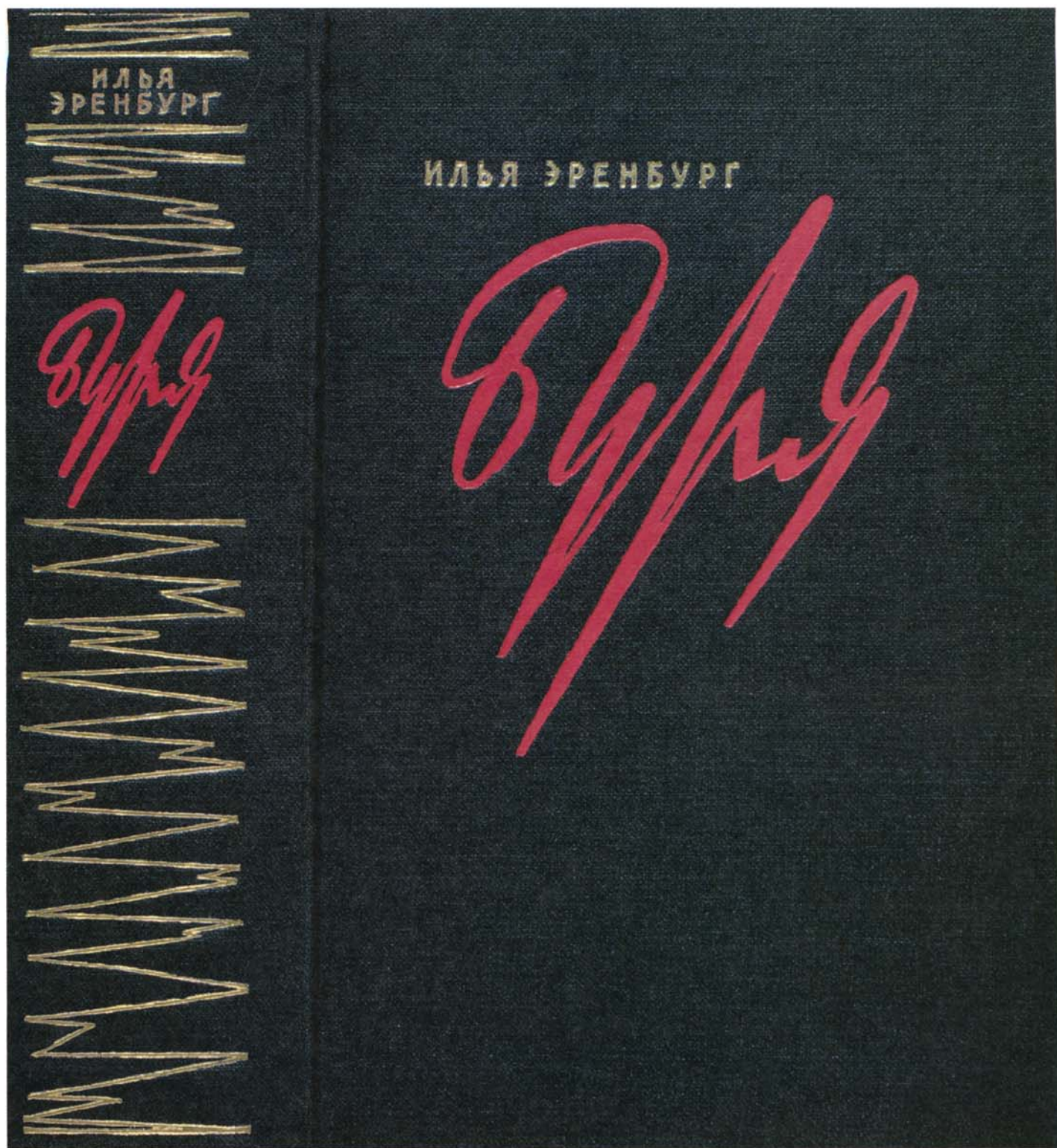
✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠

СОКРАЩЕННЫЙ ПЕРЕВОД
С ФРАНЦУЗСКОГО

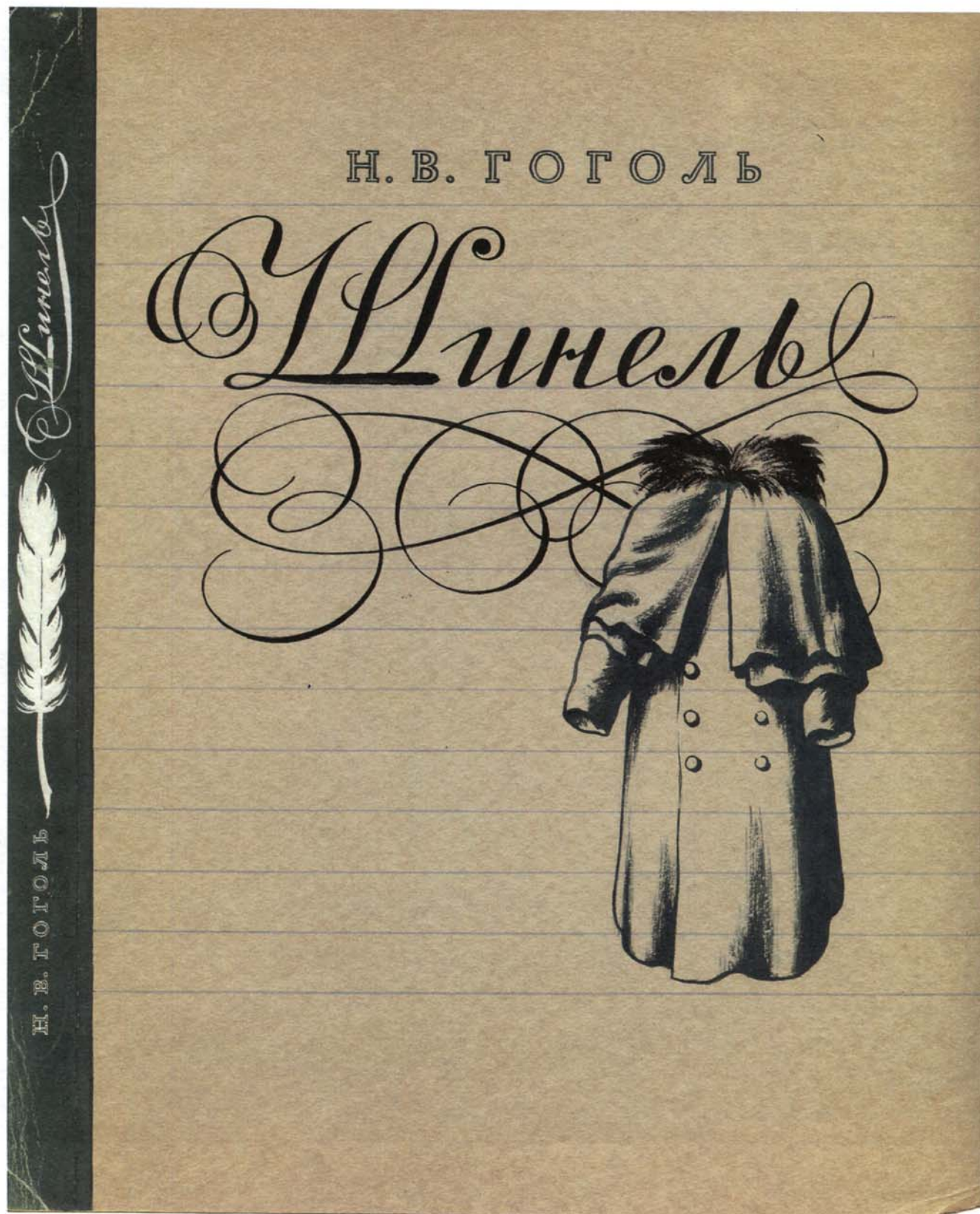
А. Горнфельда
ИЛЛЮСТРАЦИИ
Е. Кибрика



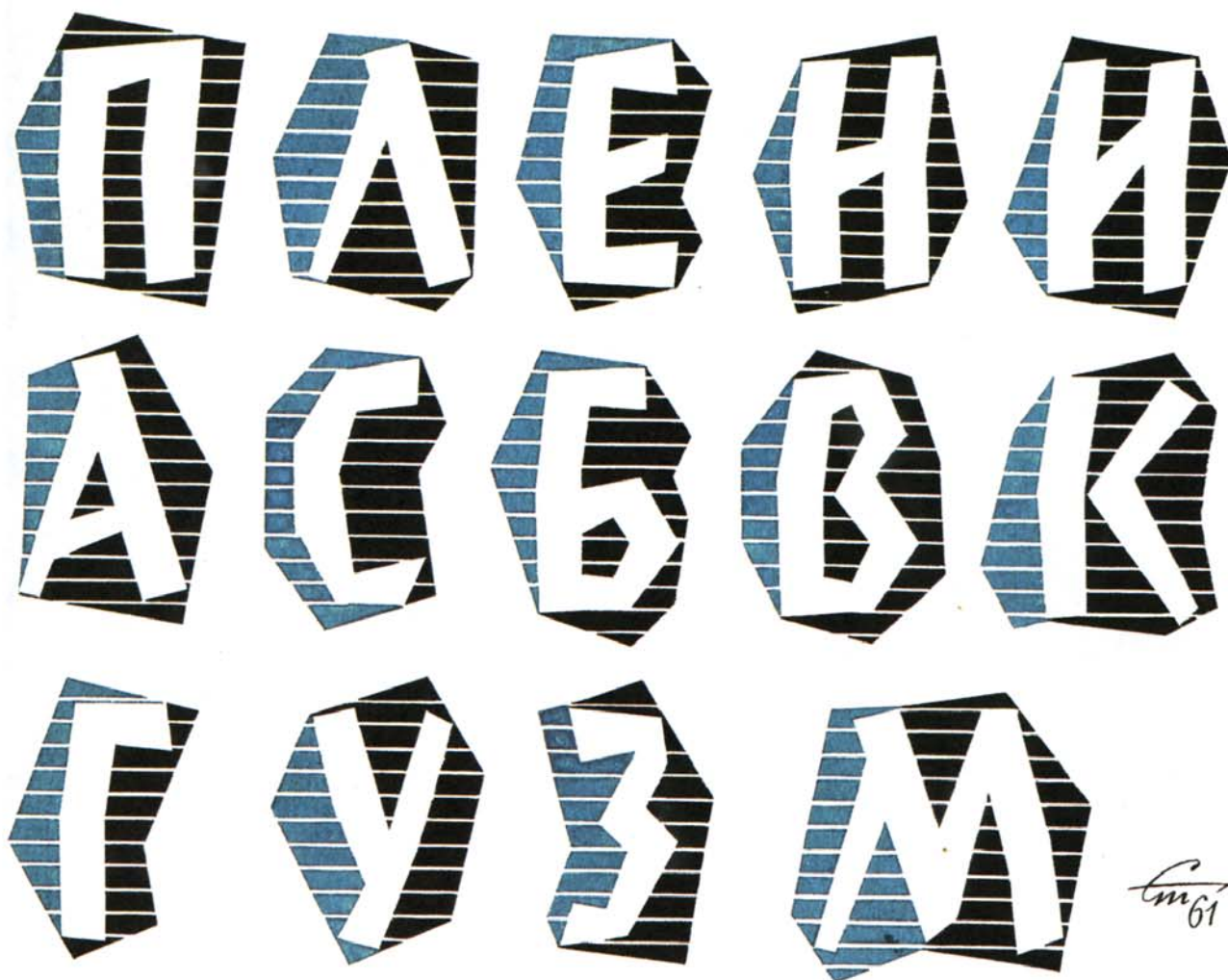
140 Переплёт (оригинал для штампа). 1950. 100 %



141 Переплёт. 1950. 100 %



142 Эскиз переплёта. 1956 (не издано). 80 %



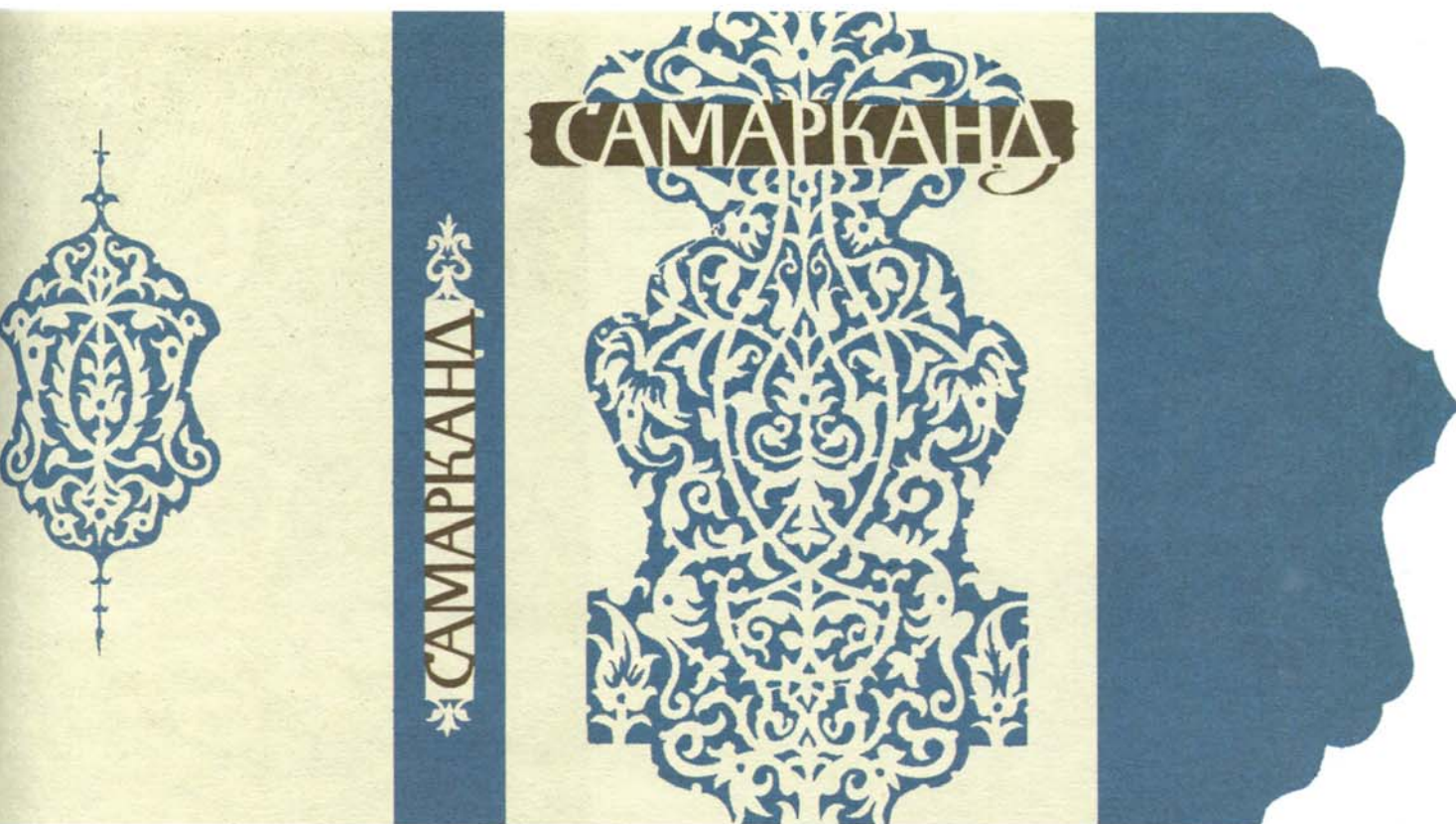
144 Александр Твардовский. За далью даль. Инициалы. 1961. 66 %



143 Александр Твардовский. За далью даль. Эскизы заголовков. 1961. 100 %

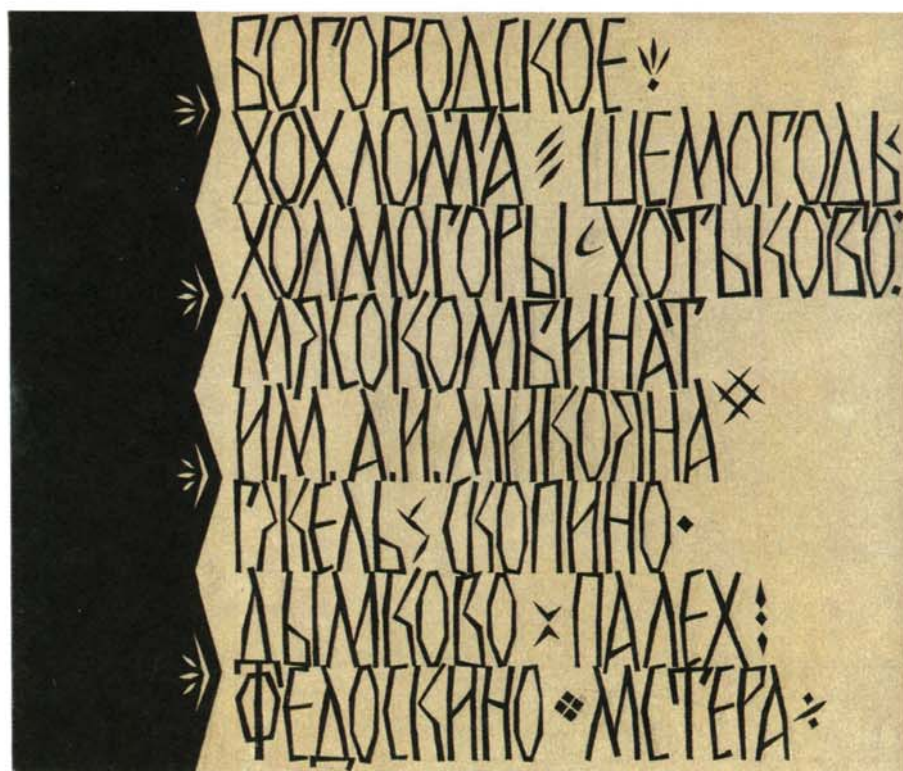


145 Супербложка (разворот с клапанами). 1958. 41 %

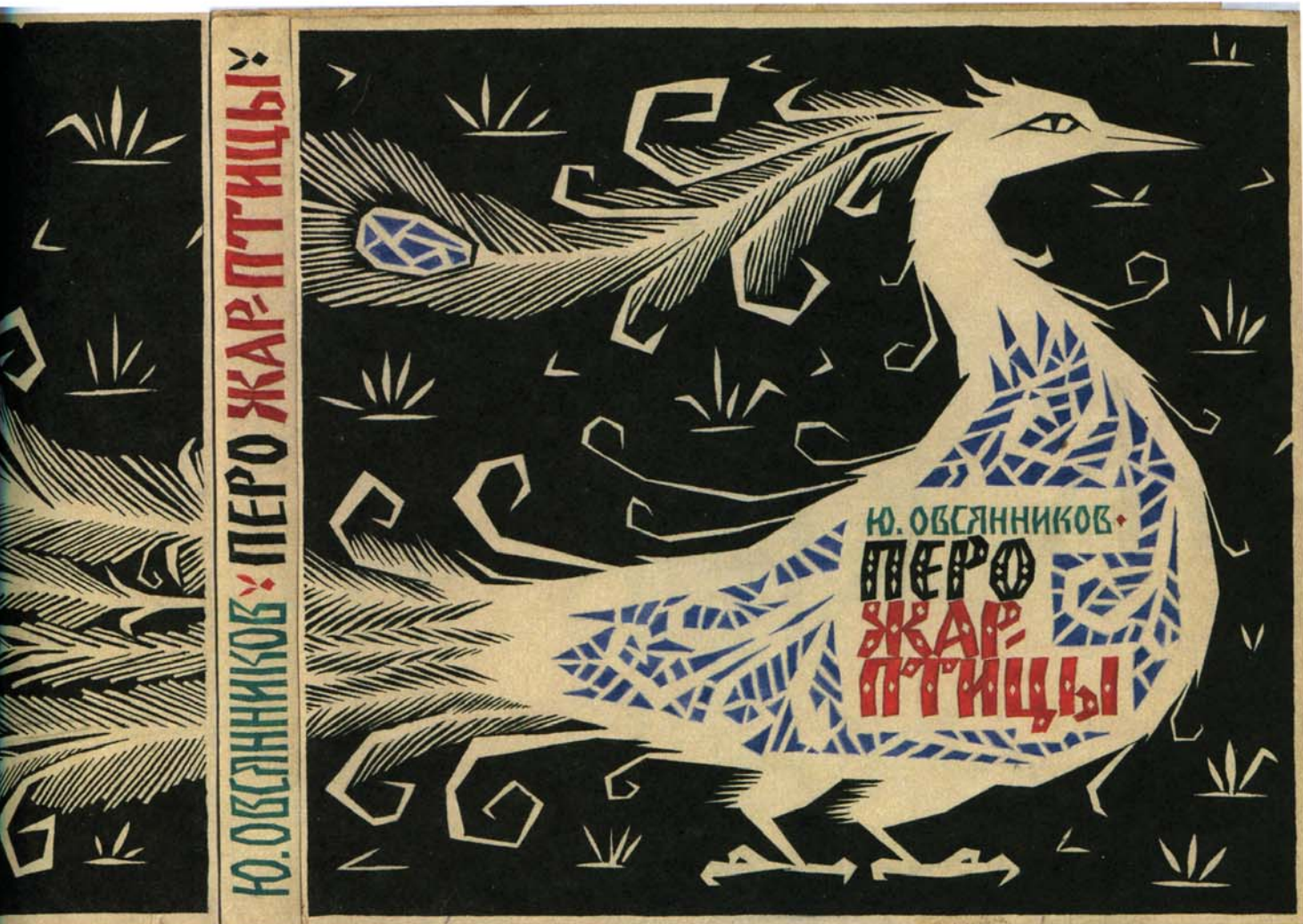


146 Суперобложка (разворот с клапанами). 1969.

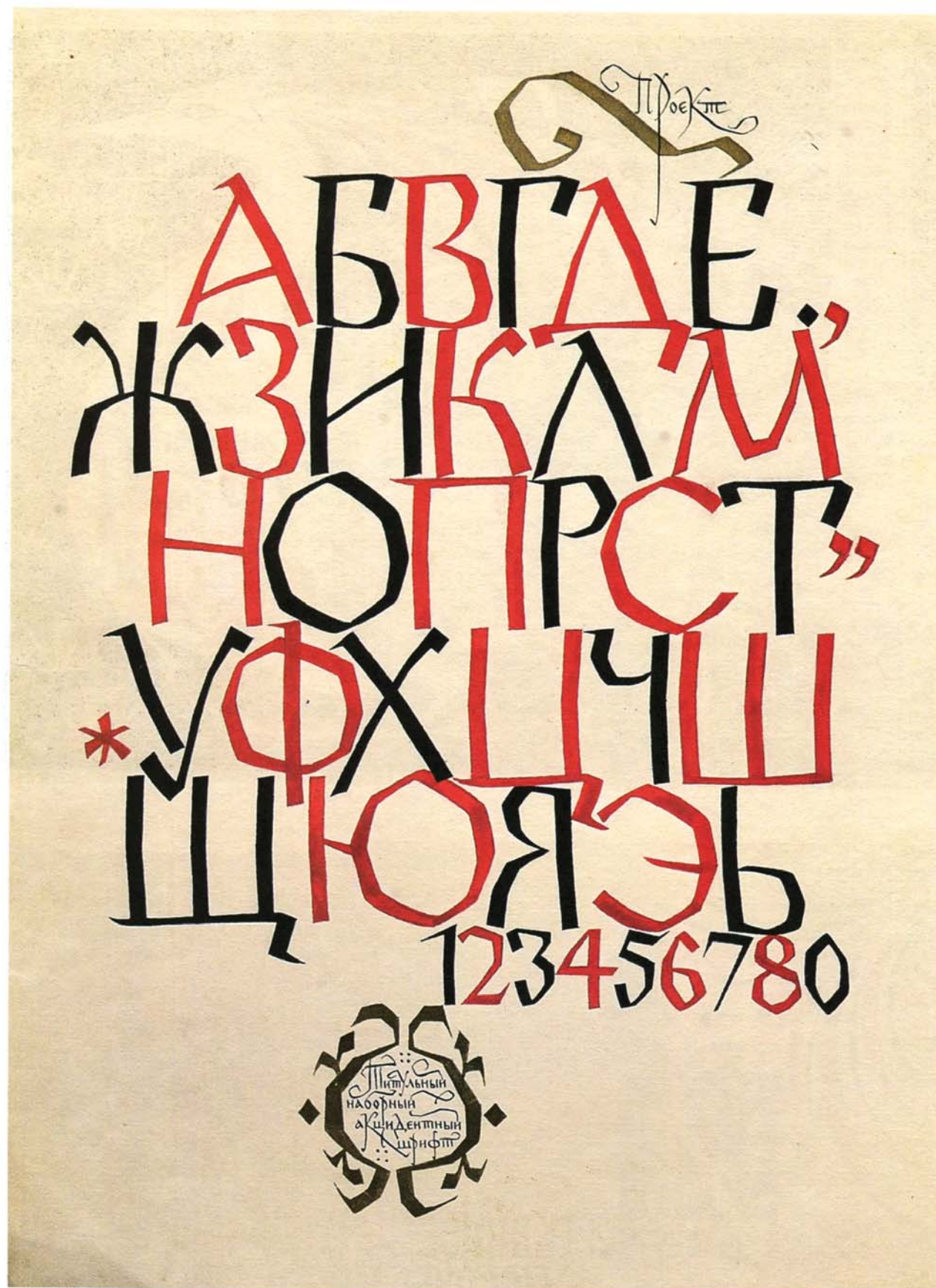
148 Суперобложка (разворот).
1961. 60 %



147 Юрий Овсянников. Перо
жар-птицы. Шмүцтитул. 1961. 50 %



149 Юрий Овсянников. Перо жар-птицы. Шмуцитул. 1961. 48 %



150 Акцидентный шрифт «Народный». Проект. 1961. 90 %





152 Образ моего современника. Сборник статей мастеров современной сцены.
Инициалы. 1950. 80 %

яркой фактурной выразительностью. На титульном листе «Очерков по истории камня» А. Е. Ферсмана (1952) изящные буквы заглавия словно вырезаны из малахита [131], а слово «Буря» на переплёте романа И. Г. Эренбурга (1950) выглядит как зигзаг молнии на фоне ночного неба [141].

Во многих циклах своеобразное начертание букв идеально соответствует характеру конкретного произведения. Однако особое значение Телингатер придавал опытам, которые имели бы гораздо более широкое применение. «В последние годы художник с увлечением разрабатывает рисунки современного свободного рукописного шрифта, дающего большие возможности новых композиционных и декоративных решений. Эта работа идёт у него параллельно с созданием рисунка новых наборных шрифтов, — писал в 1963 году Д. А. Шмаринов. — С. Б. Телингатером уже созданы превосходный эскиз акцидентного шрифта (1958), эскиз наборного инициального шрифта и акцидентного шрифта (1960), эскиз титульного наборного шрифта (1961) и ряд других».* Результаты экспериментов такого рода нашли применение не только в книге, но и в акциденции, в экслибрисах и поздравительных адресах. Немало сил отдал мастер «сочинению» специального алфавита, предназначенного для мемориальных досок, на которых писались пояснения к названиям московских улиц [158].

Телингатеровские проекты шрифтов современны, выразительны, разнообразны по составу использованных и весьма оригинально переосмысленных источников. Так, в эскизах начала 1960-х сказалось и давнее увлечение Соломона Бенедиктовича русским народным искусством, и глубокое знание европейской книжной культуры, и интерес к традициям восточной каллиграфии, где линии

* Шмаринов Д. Художник книги // Полиграфическое производство. 1963. № 12. С. 24.

и пятна свободно растекаются по влажной бумаге. У художника, как выразился один из его коллег, «...такое же особое чувство шрифта, как у живописцев чувство цвета. <...> Недаром рабочие-типографы, поздравляя его с шестидесятилетием, набрали текст приветствия шрифтом, отлитым по его рисункам. Какой подарок может сравниться с этим!»*

Самой известной и востребованной стала работа, удостоенная в 1959 году серебряной медали на Международной выставке искусства книги в Лейпциге и вошедшая во все ГОСТы как Акцидентная гарнитура Телингатера [153–157]. Предложенный автором необычный рисунок малоконтрастной антиквы успешно применялся не только в акциденции, но и при наборе титульных листов (чаще всего — в изданиях по искусству), в оформлении журналов. А. Капр назвал его одним из лучших достижений современного шрифтового искусства: «Своими гармоническими формами он обязан письму ширококонечным пером или вольной трактовке форм, которые оно даёт».† Исследователи справедливо отмечают, что кажущаяся простота этой гарнитуры обманчива: «Рисунок каждой буквы чрезвычайно сложен: лёгкое, плавное утоньшение штрихов в середине, косой срез их концов, своеобразное прихотливое завершение вертикальных засечек и нижних выносных элементов. Все эти детали, подчинённые единой системе, придают шрифту живость и упругость...»‡

В 1963 году в Москве, а затем — в Ленинграде и Таллине с большим успехом прошли персональные выставки художника, приуроченные к его юбилею. Экспозиции позволили подвести некоторые предварительные итоги. Можно согласиться с суждениями рецензентов: «Творческий путь С.Б. Телингатера, несмотря на кажущуюся противоречивость отдельных его этапов, на редкость последователен и органичен».§

Действительно, хотя арсенал излюбленных приёмов художника менялся с годами почти до неузнаваемости, в развитии его таланта прослеживается чёткая логика; между очень непохожими друг на друга по стилистике ранними и поздними работами существует определённая преемственность. Что бы ни располагал Телингатер на книжных разворотах и обложках: фотографии или официозную эмблематику, рисунки или чисто шрифтовые композиции — эти элементы всегда не механически соединялись, а изобретательно монтировались, складывались в цельный оформительский ансамбль. Неизменным оставалось и умение обращать полиграфические трудности, скудость технических средств в источник особой выразительности, а главное — отношение к изготовлению любого печатного изделия как к высочайшему искусству. Путёвка в дом отдыха выполнялась им не менее артистично, чем монументальная книга, к оформлению брошюры о производстве папиросной бумаги он подходил так же серьёзно, как и к графической интерпретации трагедии Эсхила.

С юных лет осознав скрытую силу воздействия бытовой вещи, Соломон Бенедиктович всю жизнь чувствовал себя ответственным за воспитание вкуса современников, использовал любую возможность для внедрения в их сознание свежих эстетических идей. Именно поэтому работы мастера не только прекрасно отразили своё время, но и пережили его.

«И строгая простота двадцатых годов, и та внутренняя приподнятость, которая владела нашим искусством в пору первых пятилеток, и нынешние поиски глубокой эмоциональной наполненности и новой современной красоты книжного оформления — всё это помножено у Телингатера на ясную, строгую и доходчивую образность выражения».

Шмаринов Д. Художник книги // Полиграфическое производство. 1963. № 12. С. 23.

* Уразов И. Художник книги // Искусство. 1964. № 2. С. 26.

† Капр А. Воспоминания о Соломоне Бенедиктовиче // Каталог выставки «Соломон Телингатер. Графика». М.: Советский художник, 1975.

‡ Воронецкий Б., Кузнецов Э. Шрифт. Л.: Художник РСФСР, 1967. С. 65.

§ Шмаринов Д. Художник книги // Полиграфическое производство. 1963. № 12. С. 23.



153 Эскиз шрифта «Акцидентная гарнитура Телингатера». Рисованная композиция. 1958. 60 %

А Б В Г Д Е Ж
З И Й К Л М Н
О П Р С Т У Ф Х
Ц Ч Ш Щ Э Ю
Я Ъ Ы Ь - , . ! ? *)
1 2 3 4 5 6 7 8 9

Обн.



155 Шрифт «Акцидентная гарнитура Телингатера». Из рабочих материалов лаборатории акцидентных и плакатных шрифтов онш (Отдела наборных шрифтов). 1958. 45 %



156 Шрифт «Акцидентная гарнитура Телингатера». Рекламная листовка. Отдел новых шрифтов внииопит (по оригиналам к макету 1968 г.). Обложка. 1971. 75 %

A B C D E F G H I J
K L M N O P Q R S
T U V W X Y Z
a b c d e f g h i j k l m n
o p q r s t u v w x y z
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0
& * @ \$? !

АБВГДЕЁЖЗИ
ЙКЛМНОПР
СТУФХЦЧШЩ
ЪЫЬЭЮЯ
абвгдеёжзийк
лмнопрстуф
хцчшщъыь
эюя

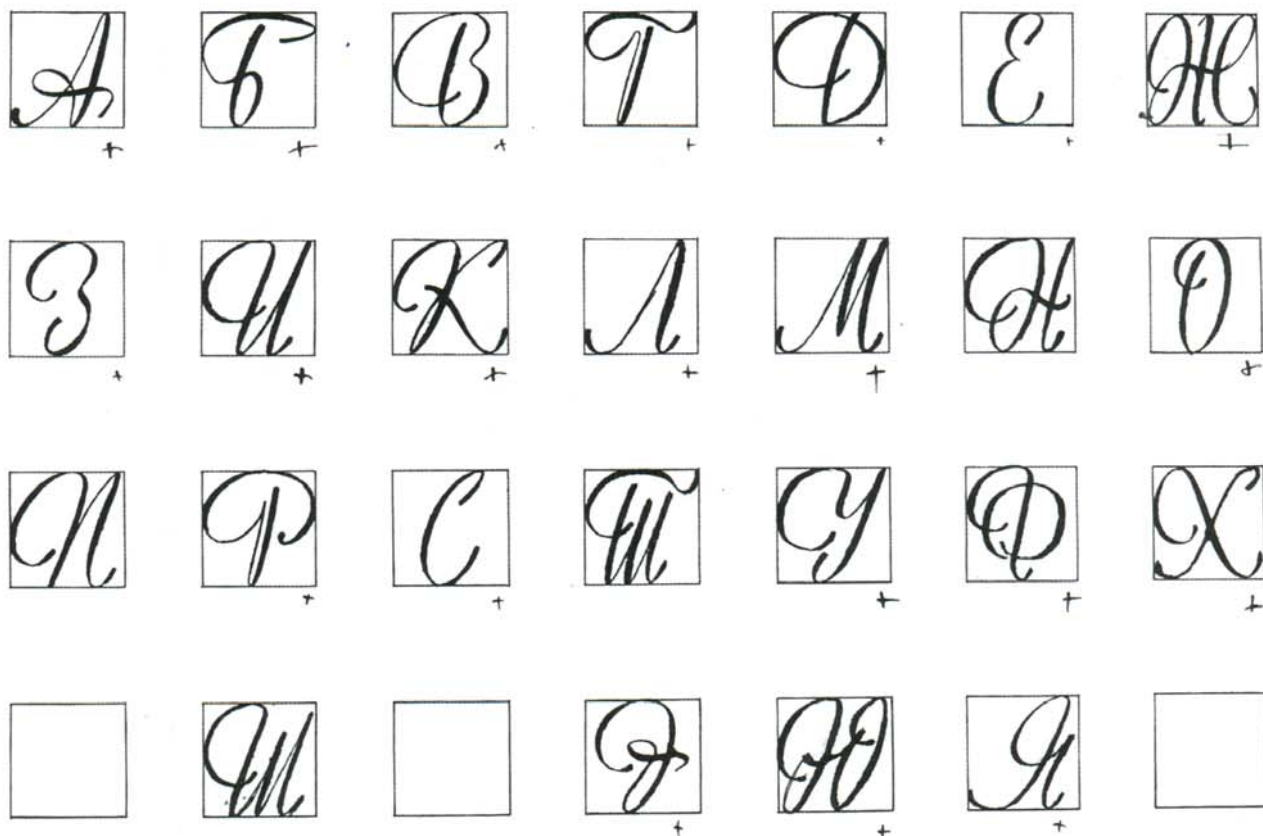
А Б В Г Д Е
 Ж З И И К Н
 Л М Н О П
 Р С Т У Ф Х
 Ц Ч Ш Щ Э
 Ю Я Ё
 Ъ Ъ Ъ

*Арабик
 шрифта
 для мемориальных
 уличных досок
 в Москве*
 1962

А Б В Г Д Е
Ж З И К Л М
Н О П Р С Т
У Ф Х Ц Ч
Ш Щ Э Ю
Я Й Ъ Ы Ь *С.м.*

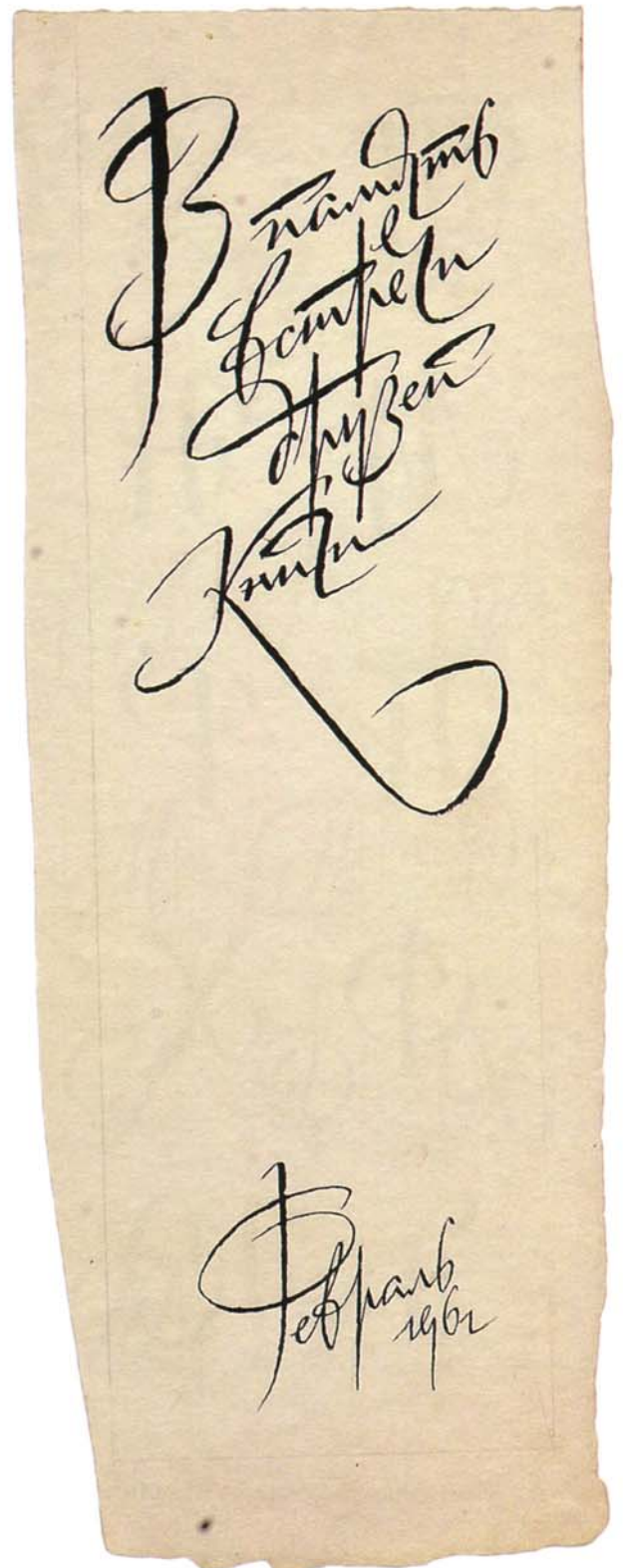
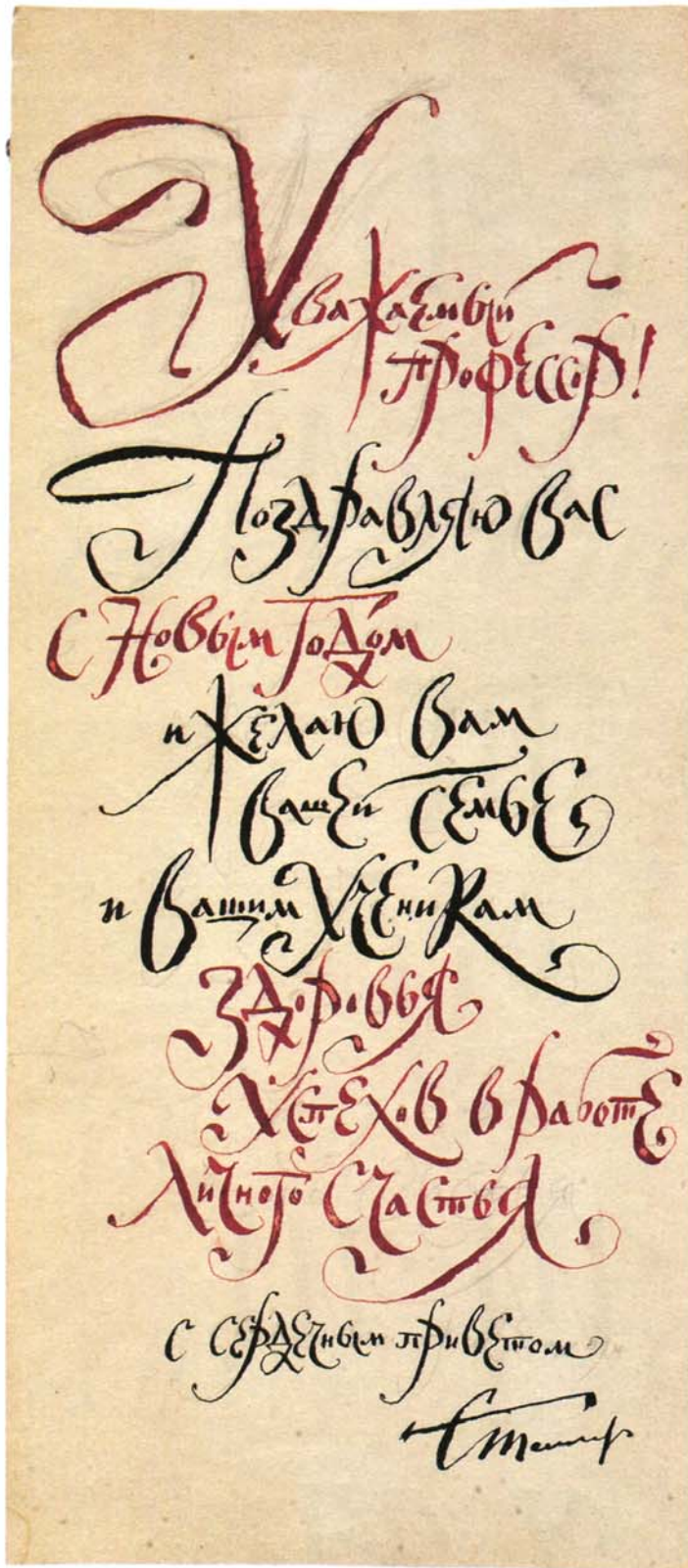
А Б В Г Д Е Ж З
 И К Л М Н О П
 Р С Т У Ф Х Ц
 Ч Ш Щ Э Ю Я

160 Эскиз каллиграфического шрифта. 1960-е (?). 50 %

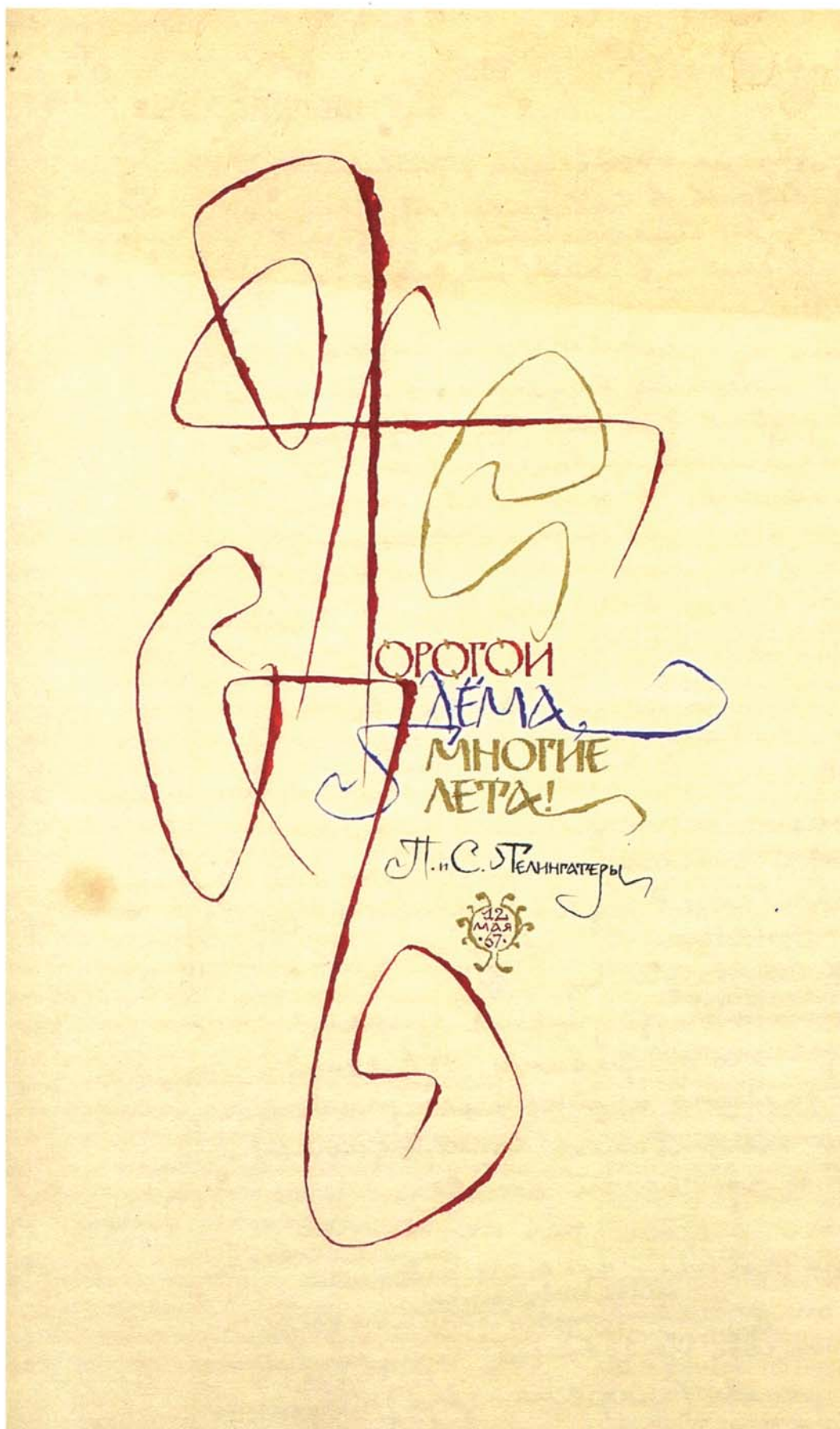


161 Эскиз каллиграфического шрифта. 1960-е (?). 60 %

A B C T D E
 H Z U K A
 M H O T
 T P C Y
 Ф X U W M
 Z H Я Y B



164 «В память встречи друзей книги».
Каллиграфическая надпись. Эскиз. 100 %



165 Каллиграфическое поздравление художнику Дементию Шмаринову. 1967. 90 %

хотел решить вопрос о латинизации русского алфавита и не считал в повестке дня, тем не менее не считал полагать что он не будет возникать в дальнейшем и в нашей стране и за рубежом.

мы полагаем что графический строй русского алфавита не лишен возможности дальнейшего своего развития и что при глубоком его анализе ^{анализе} ~~и~~ ^{таким образом} можно было бы найти пути к нему, в частности за счет некоторого расширения графических элементов и сокращения количества графических знаков (напр. в слухах у, ю, з, ч, ж) и в плане упрощения графики отдельных знаков.

Возможно также что следовало бы ввести отдельные ~~и~~ латинизованные графемы и разрешить например малообъемные обозначения связанные с написанием графемы буквы в конце в латинизованном характере не вызывая возражений при каком-либо графическом написании и не требовать в латинизованных алфавитах особого ^{некоторое} ~~различия~~ ^{улучшение} графического строя русского алфавита является лишь частью большого кардинального вопроса об унификации алфавитов построенных на латинской и греческой основе.

А решение этого вопроса это не только латинизация отдельных графем ^и ~~русского~~ ^{русского} алфавита но и ^{отдельных графем} ~~русского~~ ^{латинского} алфавитов, поскольку ^{отдельных графем} ~~необходима~~ ^{необходима} их реформа на однопредметной основе (графема-звук) по образцу русского алфавита

Вместо трех и четырехзначного обозначения одного звука

О графемах алфавита

Книга: Исследования и материалы, сб. 11.
М.: Книга, 1965. С. 156–166.

БЕСЕДЫ С НЕКОТОРЫМИ ХУДОЖНИКАМИ, работающими в области книжного, декоративного, архитектурного, рекламного, шрифтового оформления, знакомство с их работами создали у меня впечатление, что в литературе, посвящённой рисованию и теоретическому обоснованию создания рисунков шрифтов, есть необходимость поставить вопросы, связанные с так называемой графемой шрифта.

Термин «графема» был введён в нашу практику художником шрифта Ф. Ш. Тагировым. С согласия автора я ознакомился с его рукописным трудом «Удобочитаемость графем латинизированных алфавитов». Как видно из названия, эта работа не посвящена специально раскрытию и исследованию темы, связанной с понятием «графема». Тем не менее в этой рукописи имеются несколько интересных определений термина «графема». Ф. Ш. Тагиров любезно разрешил нам привести их в нашей статье:

«...исходным пунктом для графического оформления букв в конечном счете являются фонемы, то есть звуки, служащие для различения смысла. Фонемы графически выражаются графемами. Вместе с тем графема сама по себе (в её рисунке) в современном фонетическом письме не зависит от характера фонемы...»

«...Графемы в их, так сказать, оголённом виде в практике не встречаются. В печати они употребляются в переработанном виде. Графики стремятся дать в них зрительную художественную образность».

Нам представляется существенным полнее раскрыть теоретическое и практическое значение определения «графема», данного в упомянутой работе Ф. Ш. Тагирова, и ввести его в обиход теоретических и практи-

ческих публикаций, посвящённых вопросам шрифтоведения.

Общение людей друг с другом, обмен мыслями и взаимоотношение достигаются преимущественно при помощи языка. Этот вид общения практически осуществляется в виде устной, звуковой речи или в виде изобразительной, главным образом письменной, речи.

История развития письменности даёт примеры различных изобразительных средств передачи человеческой мысли, начиная от пиктографического вплоть до современного буквенного, который имеет огромные преимущества по сравнению с другими изобразительными средствами. Мы условно применяем термин «письменная речь», поскольку он неполно отражает современное состояние буквенной передачи мысли — последнее осуществляется при помощи не только рукописной, письменной, но также и печатной техники. Главным инструментом современной изобразительной речи является алфавит, т. е. исторически сложившаяся система условных графических знаков — «букв» для передачи звукового строя той или иной национальной речи.

Буквы в практическом применении, при современной технике «беглого чтения», в значительной мере утрачивают своё значение единичного, отдельного соответствия той или иной фонеме и воспринимаются читателем преимущественно в совокупности с другими буквами, образуя слитную группу, т. е. сразу слово, понятие, что вовсе не меняет того положения, при котором без соответствия букв фонематическому строю речи невозможно существование алфавита как инструмента письменности. Отдельные буквы, не связанные между собой в слова, сами по себе обычно не представляют никакого практического значения,

за исключением тех случаев, когда слово состоит из одной буквы или носит характер технического условного обозначения.

В своей работе «Отношение звуков русского языка к буквам русской азбуки» (Воронеж, 1880) А. Анастасьев правильно указывал, что *«...внимательное исследование фонетической стороны языка и тех условных знаков или букв, которыми обозначаются звуки человеческой речи у разных народов, показывает, что ни один из существующих алфавитов не представляет полного и математически пропорционального соответствия отдельных начертаний обозначаемым ими звукам...»* Действительно, письменная речь ни в какой мере не соответствует точно устной речи и не может заменить живую устную речь.

Звуковая, устная речь обладает такими специфическими качествами, как тонкость нюансов отдельных звуков, многообразное звучание их, сложная взаимозависимость звучания от соседства с другими звуками и т. д.

Одни и те же звуки в различных звуковых комбинациях в различных словах приобретают различное звучание — мягкое и твёрдое, в зависимости от различных национальных и областных говоров, наречий приобретают различные звуковые акценты.

Изобразительная буквенная речь имеет свои специфические качества, которые не могут полностью отразить звуковое богатство многообразной устной речи. Одной из причин этого обстоятельства, которую никак нельзя игнорировать, является историческое развитие изобразительной речи, которая не возникла на фонетической основе, а развивалась путем преемственности, заимствования, приспособления графических знаков, возникавших большей частью на иероглифической основе. Эти графические знаки

после возникновения звукового алфавита приспособлялись к различным фонетическим составам.

Некоторые русские языковеды, исходя из того что буквы русского алфавита не полностью отражают звуковой строй языка, его звуковые особенности, предлагали различные реформы русского алфавита — путём введения большого количества над- и подбуквенных диакритических знаков, латинизации отдельных литер и т. д.

А. Анастасьев в уже упомянутом труде пишет: *«...Причина несовершенства современных алфавитов заключается преимущественно в том, что они заимствованы у древних народов, а не созданы на основании фонетических явлений, присущих языку того или другого народа, что в видимом изображении языков применяли буквы готовых алфавитов к звукам, тогда как, по существу дела, звуки должны были вызывать знак...»*

Характерно, что в результате подобных соображений созданная, изобретённая и предлагаемая некоторыми языковедами сложная система фонетического письма практически совершенно не применима в бытовом обращении, кроме как только в специальных научных целях. Эта фонетическая система, её относительно скрупулёзная точность в передаче оттенков звуков речи, как нам представляется, не вызывается практической необходимостью. Так, например, рисунок буквы «О» одинаково хорошо обслуживает и московского, и архангельского, и киевского, и орловского, и тульского читателя, причём каждый из них даёт этой букве свою фонетическую транскрипцию без ущерба для её роли как смысловой единицы в слове. Очевидно, что буква «О» в комбинации с другими буквами для любого из читателей способствует восприятию одного и того же значения. Это правильно применительно

к восприятию, прочтению буквы «О» не только в национальном плане, но и во многих случаях в интернациональном. Этот пример в какой-то мере поясняет ту мысль, что единичное, отдельное соответствие буквы той или иной особенности фонемы значительно утрачивает для читателя своё значение при современной технике чтения.

Не все буквы русского алфавита являются отражением звука речи, «фонемы». Так, например, буквы «Ъ» и «Ь» не отражают никаких звуков. Подавляющее количество букв соответствует одному звуку — фонеме, но есть буквы, которые отражают удвоенные звуки, например: я (ja), ё (jo), ю (ju).

Рисунок буквы не является изображением данного звука, он лишь условно принимается для выражения его в том или ином национальном алфавите.

Так, например, графема буквы «Р» в латинском алфавите соответствует русской букве «П». Бурят-монгольская письменность за годы своего послевоенного развития пользовалась последовательно старомонгольским, латинским и затем русским начертаниям букв. Во всех этих случаях различные графические начертания должны были отражать один и тот же звуковой строй бурят-монгольской речи.

Попытка объяснить то или иное изображение буквы техникой получения звука, движением губ, языка и т.д. коренным образом противоречит всему историческому процессу развития графических знаков — букв. Эти графические знаки, как известно, являются результатом исторического преобразования графических изображений, выражающих понятие, в условные графические знаки, выражающие отдельные звуки. Особенностью графики и старого римского латинского и современного русского алфавита является их однозвучность, т.е. когда графема обозначает один

звук, прямой или слитный. В русском алфавите нет комбинаций нескольких графем, выражающих один звук, как, например:

во французском

ai (э) eaux (о) oi (у) ch (х)

или немецком ch (х) sch (ш)

или польском sz (ш) cz (ч)

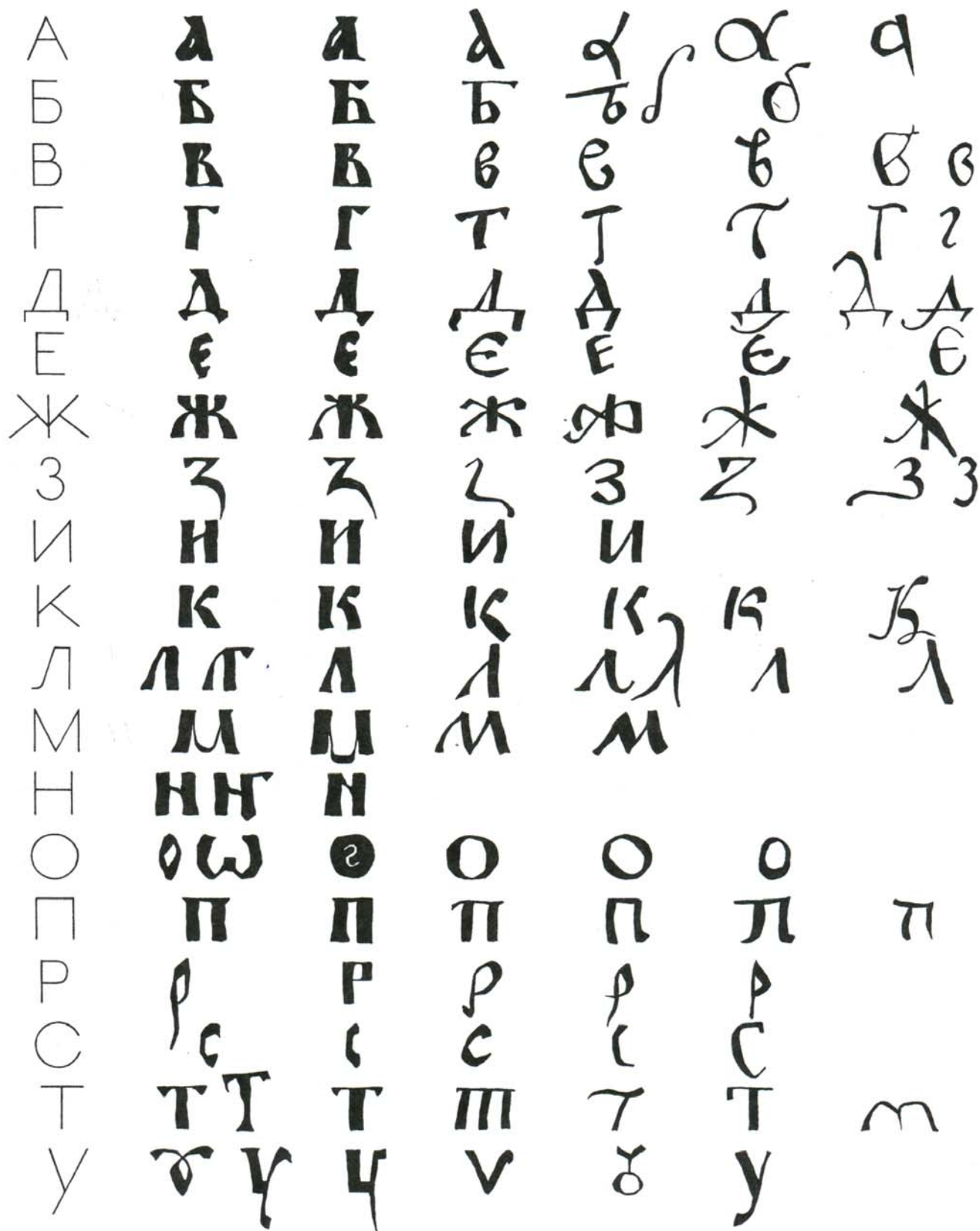
Кроме того, например, в английском и французском языках многие однозвучные буквы по-разному читаются в зависимости от соседних букв.

Нам представляется, что однозвучный алфавит имеет некоторые практические достоинства, нежели алфавиты со сложным буквенным выражением звукового состава языка. Этим в некоторой мере объясняется лёгкость, с которой он послужил основой для более чем 80-ти новых письменностей народов СССР.

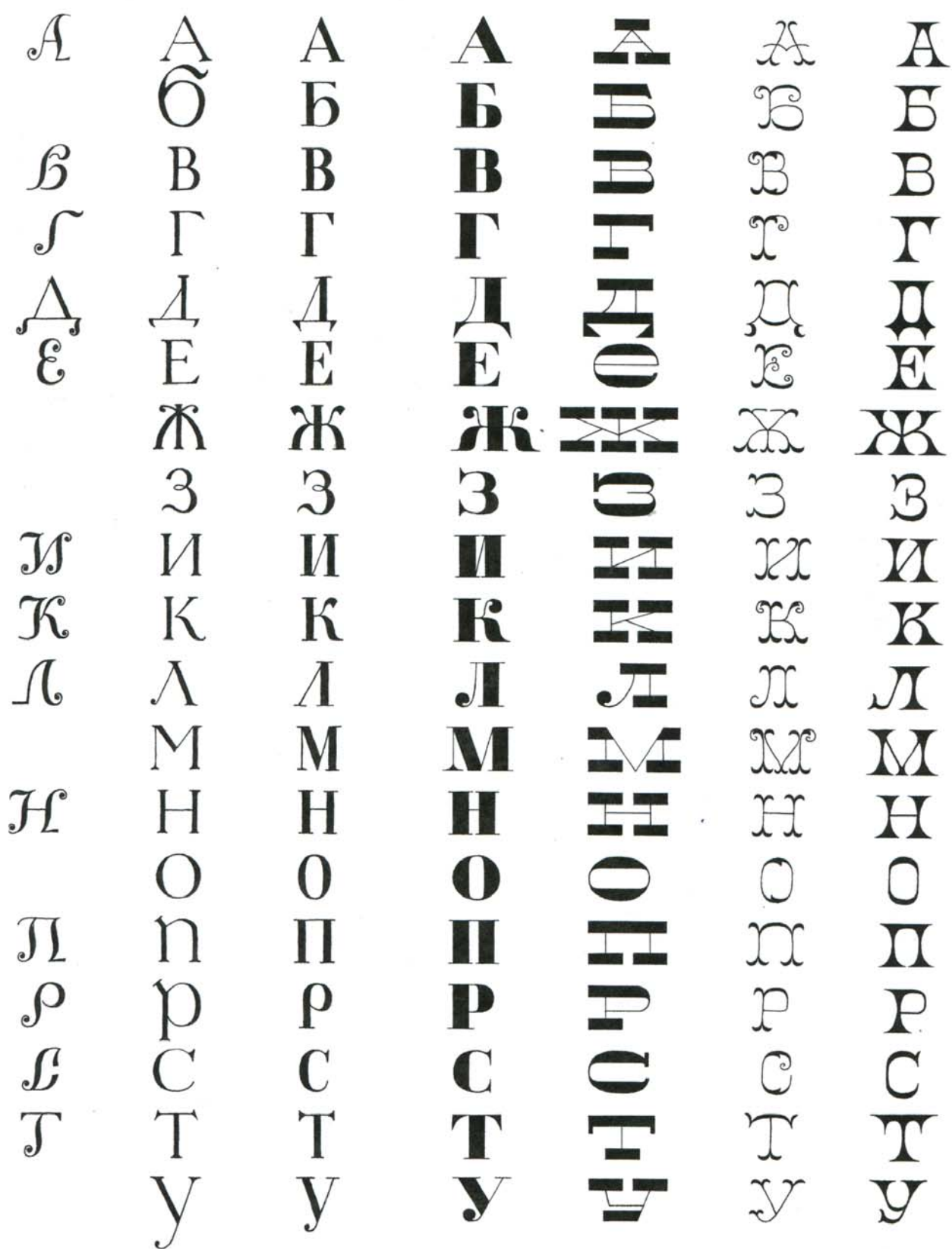
С большим интересом ознакомились мы с сообщением из Англии о попытках реформы английского алфавита по принципу однозвучному, вдохновлённых и материально поддерживавшихся Джорджем Бернардом Шоу. Очевидно, многие проблемы, связанные с дальнейшим развитием графематического строя национальных алфавитов, в недалёком будущем станут актуальными как в государственном, так и в международном аспекте.

Такими, с нашей точки зрения, могут стать проблемы перевода национальных алфавитов в однозвучные, проблема общих графематических основ для ряда национальных алфавитов.

Мы полагаем, что графематический строй русского алфавита не исчерпал возможности дальнейшего своего развития и что при глубоком его анализе путём экспериментирования можно было бы такие пути



1 Основные стадии развития графики русского алфавита.





① Форма буквы, близкая к иероглифу, обозначающему голову быка, является переходной от иероглифа к звуковому и буквенному выражению.



② Звуковое значение иероглифа по первой букве слова «алеф», что на семитском языке означает «бык».



③ Дальнейшая форма буквы в семитских и греческих алфавитах. В греческом алфавите называется «альфа», преобразованное слово «алеф». Прототип строчной буквы «а».



④ Форма буквы, производная от греческой, в дальнейшем её развитии. Прототип прописной буквы «А».

2 Стадии развития графемы буквы «А»

наметить, в частности с помощью некоторого расширения диакритических приставок и сокращения количества графематических знаков или в плане реформы графем отдельных знаков.

Возможно также, что следовало бы ввести отдельные латинизированные графемы и разрешить, например, малообъяснимые обстоятельства, связанные с начертанием графемы буквы «Д», которая в латинизированном характере не вызывает возражений в каллиграфическом написании и не привилась в типографских алфавитах. Однако такое некоторое улучшение графематического строя русского алфавита является лишь частью кардинального вопроса о международной научной работе над поисками общих графематических элементов алфавитов, построенных на латинской и кириллически-греческой основах, соотносящихся вместе с тем в каждом отдельном случае с особым фонетическим строем национального языка.

А решение этого вопроса — это не только реформа отдельных графем кириллического алфавита, но и поиски новых конструкций отдельных графем латинских алфавитов, поскольку неизбежна их реформа на однозвучной основе (графема — звук) взамен двух-, трёх- и четырёхзначных обозначений одного звука. Мы полагаем, что в наше время ни одна реформа ни одного из алфавитов, кириллического или латинского, не может быть плодотворной, если она не имеет в виду решения кардинального вопроса — поиска общих графем для алфавитов, построенных на латинской или кириллически-греческой основах.

Буква алфавита в её графическом выражении состоит в одной части из элементов, являющихся её основой, которая графически не подвергалась серьёзным изменениям с тех пор, как она исторически сложи-

лась и в другой части состоит из элементов, которые, графически развиваясь, подвергались непрерывным и значительным изменениям на всем протяжении своего исторического развития.

Если мы представим себе таблицу, которая отражает историческое развитие графики русского алфавита, его основные стадии: устав, полуустав, скоропись, переход на «гражданский шрифт» во всех первоначальных и дальнейших вариантах, — то без больших усилий заметим, что при обильном разнообразии рисунков букв, складывавшихся от периода создания кириллицы вплоть до наших дней, почти все рисунки букв, на протяжении всего своего развития, как бы сохраняли свою «скелетную основу». Мы говорим «почти», потому что отдельные варианты букв по внешней своей видимости, хотя и меняли иногда свою скелетную основу, на самом деле представляли собой видоизменение той же основы (рис. 1).

Так, например, возникает вопрос: является ли «А» прописная, или «а» строчная, или, например, их исторический вариант «а», каждый из них производным от одного и того же скелетного основания — графемы, или имеющий каждый свою графему, отличную друг от друга.

В этой связи необходимо вспомнить исторические стадии развития графемы буквы «А» (рис. 2).

Буква «А» во всех её исторических вариантах является производной от основной скелетной формы — графемы, но различно повернутой. Значительно легче эту связь установить в вариантах буквы «Б» прописной и «б» строчной. Несколько сложнее представить себе варианты изменений, постигших в русском алфавите букву «В» в конце XV–XVII веках в связи с широким распространением скорописи. Эта буква приобрела в отдельных случаях почти квадратную форму

рисунка. Однако эта форма написания, зрительно напоминающая иногда буквы «Д», «П», не привилась в ходе исторического развития графики русского алфавита и оказалась нежизнеспособной, уступив место начертанию, близкому к первоначальному. Но даже и эта видоизмененная форма вполне объяснима в смысле её начертания в условиях техники скорописи.

«В»  и другие (в процессе исторического развития), как кажется, отступления в начертании букв при более глубоком анализе становятся объяснимыми как варианты одной и той же скелетной основы. Этот общий вывод должен быть оговорён — палеографической науке известны случаи крайнего отступления и даже искажения отдельных букв сравнительно с исходной графемой. Как правило, такие рисунки букв оказывались нежизнеспособными.

В истории развития рисунков букв русского алфавита известны попытки ввести латинизированные рисунки отдельных букв, например, S — З, D — Д, N — Н. Эти неоднократные попытки пока не дали существенных результатов.

Элемент (скелетная форма букв), сохраняющийся на протяжении всего развития алфавита, и следует назвать графемой.

Фонему — звуковую составную часть языка — более или менее постоянно в условной графической форме выражает графема, т. е. скелетная основа рисунка буквы, а не те элементы, из которых складывается многообразный, подверженный историческим изменениям рисунок буквы.

Следует разделять, таким образом, графему и рисунок буквы, как два разных, но не существующих один без другого явления графической формы буквы.

Графемы на протяжении всего исторического раз-

вития графики русского алфавита оставались почти неизменными, разве только изменяясь количественно, в результате отпадения ряда архаизмов вроде букв S (зело), Ѣ (ять), всех юсов () кси, пси, фиты, ижицы и др.

Рисунок букв на протяжении исторического развития графики русского алфавита подвергался многочисленным изменениям (особенно в условиях сильно развитой капиталистической конкуренции).

Подтверждением этому служат многочисленные исторические примеры.

Несомненно, что переход от трудно рисуемого, требующего тщательного исполнения и продолжительного времени для исполнения устава к полууставу связан с ростом торговли, ростом значения отдельных городов (Новгород, Псков и др.), с ростом национальной культуры и большим распространением письменности.

Несомненно также, что становление русского государства, развитие государственности, изменение техники письма (птичьи перья) сыграли огромную роль в развитии рисунка букв, в развитии русской скорописи, в демократизации и ускорении письма.

Введение в России книгопечатания, техническая его особенность способствовали также созданию нового рисунка шрифта, введённого Иваном Фёдоровым и долго применявшегося в русских шрифтах.

Переход на гражданский шрифт, связанный с дальнейшим развитием русской государственности и культуры, вызвал существенное внешнее изменение (по сравнению с рисунком букв Ивана Фёдорова) рисунка букв русского алфавита при общем сохранении его графематического строя.

В начале XIX века и особенно во второй его четверти ассортимент гарнитур шрифта значительно



«алеф» — бык А



«гимл» — жезл Г



«далет» — дверь Д



«маим» — вода М



«оин» — глаз «О»

3 Иероглифические изображения — прототипы графем

расширился, появились конкурирующие словолитные фирмы. Вторая половина XIX века ознаменовалась конкурентной борьбой за русский рынок шрифта между французскими и немецкими фирмами. Немецкие фирмы, вытеснив французские, заполнили русский рынок небывалым ранее количеством рисунков шрифтов — «классических», «модных», «оригинальных» и т. д.

Коммерческий пыл этих фирм не считался с реальной народной потребностью, и подавляющее большинство этих рисунков шрифтов или совсем не привилось практически, или бесславно прожило самое короткое время.

Во всех исторических изменениях рисунков шрифтов графема его сохранялась неизменной. Ясно, что только графема (а не рисунок) являлась самым устойчивым графическим элементом буквы, выражающим основной звуковой строй языка.

Мы развиваем нашу тему на основе материала русского алфавита, однако уже высказанные соображения в принципиальной своей части, как мы полагаем, вполне относятся и к другим национальным алфавитам.

Графическая конструкция графемы исторически связана с иероглифическим изображением, однако в современном состоянии её развития она не вызывает образных ассоциаций и обрела характер условной графической схемы (рис. 3).

Рисуночное же облачение этой схемы-графемы допускает благодаря возможности широкого использования изобразительных средств привлекать их для создания различного рода образных решений.

Отдельные украшенные титульные шрифты времён Елизаветы Петровны и Екатерины II служили подчёркиванию, повышению значимости титулов, имён знатных особ.

В обложках художника В. Лебедева к детским книжкам можно встретить много надписей, в которых буквы наделены изобразительными ассоциативными элементами. Например, «кошачьи» буквы к книге С. Маршака «Усатый полосатый». Эти примеры количественно могут быть значительно расширены, особенно за счёт «исторических» рисунков шрифтов, применяемых в современных изданиях, часто рисунки шрифтов вызывают те или иные представления об историческом характере литературного произведения.

Рисунки каждого национального алфавита имеют свои исторически сложившиеся национальные особенности. Мы полагаем, что следует различать две группы национальных особенностей того или иного алфавита.

Первая группа выражает исторически сложившиеся национальные особенности, которые относятся главным образом к графематическому строю алфавита. Эта группа особенностей связана с основным звуковым строем языка, с изначальной, получившей распространение графической основой национального алфавита, с характером его исторического образования, с её семействообразованием буквенных знаков, её графической динамикой и т. д.

Вторая группа выражает национальные особенности, которые исторически сложились в процессе дальнейшего развития основы национального алфавита и связаны главным образом с обильным изменением рисунков букв.

Следует отличать один исторический этап — создание, становление алфавита, что является одновременно процессом создания графем в соответствии со звуковым строем языка и процессом дальнейшего его оформления (первая схема графемы) от другого

ПНЦ	Ш	Н	Ю	П	Щ
СЭО		О		Ц	
ЕГ	Т	Г	Б	Г	Ъ
ЧВЗЬР	Ф	Ь		Ь	
К	Ж				
ЛД		Ы	Ы	Р	Я
ХИ	М	І		К	
АУ					

4 Дифференциация графических схем букв

последующего исторического этапа развития и мелких изменений основы, которые лишь отражают практическое, жизненное её приспособление применительно к государственному и культурному развитию народа. Совершенно очевидно, что разные вопросы стояли перед создающими графику алфавита и перед применяющими её.

Сложившиеся на сегодняшний день основные национальные особенности графем букв русского алфавита — это его особое семействообразование, однозвучное (в целом) его строение, его графическая динамика, его соотношение в современном алфавите строчных и прописных букв и некоторые другие.

Семействообразование графем складывается по принципу подобия и близости графических элементов внутри каждого семейства графем и различается по контрасту графем между семействами и в каждом национальном алфавите по-разному.

Это разное и составляет специфическую национальную особенность семействообразования графики каждого национального алфавита.

В некоторых публикуемых работах по шрифту графические элементы схемы букв принято делить по их внешней форме на прямоугольные, круглые и треугольные, однако такое деление недостаточно

и должно быть дифференцировано, что отражено в приводимой таблице (рис. 4). Как видно из семействообразования графем, кроме одинарных графических схем, в таблице имеется большое количество сдвоенных. Первая группа сдвоенных графем строится на принципе схемы, повернутой вправо и влево от зрительной или воображаемой вертикальной оси.

ТГ ЦШ ЧР ЖК НИ
Т Ш Ф Ж М

Вторая группа строится на принципе соединения двух разных графем:

НО ГЬ ЧК ЦЦ ТЬ ЫІ
Ю Б Я Щ Ъ Ы

Практическое значение таблицы станет понятным, если учесть, что графема реально существует только в связи с рисунком буквы. Рисунок буквы, в свою очередь, являясь графическим оформлением графемы, может быть сам по себе крайне разнообразным, но, существуя неизоллированно, а в организме алфавита, он должен подчиняться общему принципу семейство-

Б В Г Е К Р С Ц Щ Ъ Ю И

Д З Л У Ч Э Я

А Ж М Н О П Т Ф Х Ш

5 Динамика графем русского алфавита.

образования графических элементов, т.е. принципы семействообразования графем должны иметь прямое отражение графем и даже обуславливать графические схемы в создаваемых рисунках шрифтов.

Известны случаи, когда некоторые из художников шрифта пытались игнорировать этот принцип соотношения графемы и рисунка. Они исходили из того, что при сохранении общего графематического строя семейств рисунок отдельных букв, из которых складываются сдвоенные, может отличаться от образованной слагаемой и что якобы это повышает удобочитаемость шрифта.

Удобочитаемость шрифта зиждется в основном на контрастном характере различных букв алфавита, но, кроме того, складывается из степени различия горизонтальных и вертикальных элементов букв, из общей цветовой насыщенности шрифта и интерлиньяжа, от длины строки набора, от цвета бумаги и шрифта, от света при чтении и т.д., то есть из ряда слагаемых. Вышеупомянутые художники полагают, что, усиливая контрастность рисунков, уже имеющих место в установившемся на сегодняшний день различии букв алфавита, они тем самым усиливали и развивали удобочитаемость шрифта. Вместе с тем нет серьёзно ощутимых доказательств, что этот метод играет решающую роль при сравнении удобочитаемости созданного ими шрифта с алфавитами, исторически сложившимися по принципу подобия рисунков отдельных и сдвоенных букв. Зато несомненно, что рисунок одних и тех же графем, но разно сочетающихся, кроме того, что выглядит как смесь различных гарнитур, ещё и нарушает единый, семейственный строй графем, являющийся спецификой, национальной особенностью алфавита.

В С D E F G K L N P R S

J Z А Н И М О Т У В W X

6 Динамика графем латинского алфавита.

Нет особенной нужды доказывать, что не субъективное соображение художника, а объективно исторически сложившееся семействообразование графем и рисунков играет решающую роль при создании новых рисунков шрифтов, хотя мы вполне представляем себе, что возможно убедительное участие художника в дальнейшем развитии графем алфавита — на основе серьёзного научного анализа и выводов в связи с общим историческим развитием.

Однако в этой связи имеются, кроме того, некоторые практические соображения. Всё больше из года в год наша общественность уделяет внимание росту культуры рисунка шрифта в печатных изданиях, в бытовом его применении. И тем не менее недостатков в этой области ещё много.

В частности, одним из распространённых недостатков является разнотильное написание шрифта, разнотильность однозначных элементов, отсутствие достаточного представления о том, каким образом складывается рисунок алфавита как целостный художественный организм. Мы полагаем, что самым верным средством, позволяющим преодолеть этот недостаток, является распространение правильного представления о графематическом строе алфавита и о его семействообразовании (например, не К Ж, а К Ж).

Другая национальная особенность графем русского алфавита заключается в его отличной, например, от латинского алфавита графической динамике. Графическая схема большинства графем состоит в одной части из вертикальных осей, совершенно одинаковых для многих букв и нейтральных по рисунку, в другой части состоит из разнохарактерных элементов, при-



7 Буквы с обратным направлением к оси.

вязанных по рисунку к вертикальной оси и придающих графической схеме характер буквы, отличной от другой.

П, И, Ц, Е, Г, Ч, В, Ъ, Р, К, Л, Д, И, Щ,
Т, Ф, Ж, М, Ю, Б, Я, Ъ, Ы

Другая группа графем, в которых вертикальные оси являются лишь представляемыми по отношению к характерным графическим элементам:

Х, А, У, О, С, Э, З

В графическом строе русского алфавита вертикальных, ничего не выражающих элементов, почти вдвое больше, чем в латинском алфавите (примерно 18 и 32). Эта особенность графики русского алфавита известна многим художникам под названием «частокол».

В том случае, когда акцентирующие, характерные части рисунка буквы, определяющие его графику, недостаточно выразительны, вертикальные части буквы начинают выделяться и образуют зрительный «частокол-забор», затрудняющий чтение.

Эти вертикальные и отличительные, характерные части рисунка буквы в русском алфавите имеют своё, иное отношение к линейной направленности динамики чтения по сравнению, например, с латинским алфавитом. Так, особое положение характерных графических элементов к оси в сторону чтения или в сторону от чтения также составляет национальную особенность русского алфавита (рис. 5 и 6).

Мы не располагаем публикацией выводов научно поставленных опытов, исследующих поднимаемые

таблицей вопросы. Естественно напрашивается стремление уточнить, какие виды динамики графем (уравновешенные симметричные построенные вправо и влево от оси) являются предпочтительными, или следует полагать, что это разнообразие динамических тенденций является не только возможным, но и обязательным?

Без всяких выводов считаю полезным привести примеры личных наблюдений. Дети редко ошибаются в своих естественных стремлениях и побуждениях, проявляющихся в их первичных упражнениях по рисованию печатных шрифтов, в изображениях букв в том случае, когда они идут по динамике в сторону чтения или когда они носят симметрический характер, и очень часто, как нам кажется, «ошибаются», когда пишут буквы, направленные в обратную сторону от оси (рис. 7).

Данная работа имеет цель провести в общей форме описание графематической стороны букв и национальных особенностей графем русского алфавита. Другая группа национальных особенностей, связанная с историческими изменениями рисунка русских шрифтов, разработана палеографами и в ряде других исследований по истории русской письменности. Наша работа — плод теоретических размышлений художника-практика, работающего в области шрифта. Было бы крайне желательно, если бы приведённые выше соображения о графеме были бы откорректированы или дополнены соображениями художников, искусствоведов, специалистов, научных работников и одновременно побудили бы их к другим исследованиям, столь необходимым и столь мало разработанным в области теории искусства шрифта.

Об унификации графем алфавитов, возникших на латинской и греческой основе

Книга: Исследования и материалы, сб. 11.
М.: Книга, 1965.

Предисловие Заметим, что предложенный С. Б. Телингатером проект далеко не первый в своём жанре. Ещё в XIX веке в России появился ряд работ по преобразованию кириллического алфавита. Например, современник Пушкина, пожелавший остаться неизвестным, опубликовал в 1833 году в типографии Августа Семена сочинение под названием «Новые усовершенствованные литеры для русского алфавита», где предлагал схему перехода на латиницу с изъятием ряда кириллических букв (в числе прочих «е», «ѣ» и «э» в пользу одной лишь «е», но с различной диакритикой).

В 1920-х годах в СССР активно проводились исследования по латинизации русской письменности и созданию нового «унифицированного» алфавита для союзных республик. Правда, советский проект не был реализован, став жертвой политики: алфавит, мыслимый как «отражение идеологии создавшего его общества и класса», не был латинизирован, столкнувшись собственно с новой идеологической парадигмой в сталинские 30-е годы. Куда радикальнее советских лингвистов в те годы был, к примеру, Эрик Гилл. Во втором издании его знаменитого «Эссе о типографике» появилась глава *But why Lettering?*, в которой Гилл предлагал вообще изменить технику письма латинскими буквами на скоропись специальными символами и тем самым приблизить письмо к темпу машинного производства. Разумеется, в этом была доля гилловской иронии, так как индустриализация в его глазах была явным злом, уничтожающим ручные ремёсла. Над «универсальным алфавитом» в эти годы работали Герберт Байер в Баухаузе (он переосмысливал графемы латиницы), Ян Чихольд (взяв за основу графику байеровского алфавита, Чихольд поставил себе задачу упростить ряд сложных фонетических сочетаний немецкого языка) и другие типографы и художники.

Оригинальность публикуемой ниже статьи С. Б. Телингатера в том, что автор не просто предлагает переход с кириллицы на латиницу, но пытается построить универсальный алфавит для целого ряда языков. И особенно интересной представляется попытка Телингатера упорядочить алфавит графически, с точки зрения подобия форм букв, хотя он (как и его предшественник из XIX века) признаёт необходимость использования дополнительных диакритических знаков. И ещё одна немаловажная особенность статьи Соломона Бенедиктовича — это примета времени, дыхание оттепелиных 60-х годов, когда после десятилетий сталинской диктатуры жёстко скованная культура вновь стала постепенно возвращать из небытия множество ценных и интересных модернистских проектов 1920-х годов. Это касалось всех направлений искусства, и типографики в том числе.

я не учёный, не языковед, не лингвист, не филолог — я художник книги. Мне приходится работать и в области рисунка шрифта. В процессе работы возникают различные вопросы, в какой-то мере выходящие за пределы очерченной границы моей профессии.

Естественно, в моих попытках разобраться в некоторых из этих вопросов неизбежны ошибки как результат недостаточно глубокого знакомства с разными сторонами привлёкшей моё внимание проблемы. Тем не менее одну из них в предельно обобщённой форме, лишь как идею, мне хотелось бы сообщить, надеясь, что в разработанном виде на уровне предложения-проекта она может быть изложена, исправлена и дополнена специалистами, которых заинтересуют высказанные далее соображения.

Это большая проблема упорядочения и унификации графематического строя национальных алфавитов, возникших на латинско-греческой основе.

Я не могу отделаться от мысли, что в процессе своего исторического развития языковые алфавиты вместо того, чтобы сохранить и совершенствовать первоначальные достоинства простоты своей первоосновы, утратили их, усложнили возможность единственного пользования алфавитом. Классическая первооснова этих национальных алфавитов, греко-римская форма алфавита, была построена на соответствии отдельной графемы буквы звуковой единице фонематического строя языка — одна буква условно выражала один звук.

Не вникая в описание и разбор причин сложившихся исторических условий, сформировавших в современных языковых алфавитах иные соотношения между их графематическим и фонематическим строем, я тем не менее полагаю, что усложнённое графическое

выражение отдельных звуков ([таких как] СН, ОI и т.д. в различных языках), или наличие незвучащих букв в словах, или произношение букв, отличное от их алфавитного звучания, — всё это и многое подобное является шагом назад по сравнению с простой и ясной читабельностью латинско-греческого алфавита. Далее я вижу этот недостаток в историческом формировании разнородным звуковым осмысливанием одинаковых по начертанию букв (например, Р-Р в русском и Р-П в латинском). Причём в данном случае идёт речь об их коренном различном звучании, а не о разнице диалектного или языкового произношения. Подобные вопросы можно было бы значительно преумножить (неодинаковое звучание одинаковых по начертанию букв, двойное изображение одинакового звука, неправильная ритмическая направленность начертания графем и т.д.).

У меня возникает естественная мысль, возможно, не такая уж наивная: а нельзя ли найти пути избавления от этих исторически сложившихся недостатков? Мне представляется, что наиболее радикальным решением является унификация графематического строя алфавитов, ведущих своё происхождение от латинско-греческой основы.

Мне представляется, что унифицированные графемы должны быть едиными для всех языковых алфавитов, возникших на латинской и греко-кириллической основах, единой в основе должна быть и система диакритических знаков (рис. 1).

Предлагаемый мною в таблице состав графем — лишь первоначальная мысль, нуждающаяся в обсуждении и продолжении эксперимента.

В частности, в таблице рекомендуется и новый порядок расположения графем в алфавите, систематизированный по характеру графической формы. Как

HEFTLI
OCCDUPBS
AVZNMK
R

1 Проект международного фонематического шрифта. Предложенный С.Б. Телингатером порядок расположения графем в алфавите, систематизированный по характеру графической формы. 1965.

мне представляется, таким образом устанавливается некоторый практический смысл в порядке расположения алфавита (уточнение системы конструкций графем вместо исторического расположения, лишённого какого-либо характера).

Совершенно ясно, что осуществление такого замысла явилось бы практическим делом не одного поколения народов. Исторические недостатки должны очевидно исторически исправляться.

Несомненно, что трудностей в осуществлении этой идеи много, причём в каждом языке — свои. И всё же такая постановка вопроса не так уж беспочвенна. Нет никакого сомнения, что прогрессивное развитие истории, человеческого общества тесно связано с идеей мирного сосуществования, с экономическими и культурными связями между народами.

Всё в возрастающей степени развиваются техника международной связи, транспорт, которые способствуют этому общению. Вряд ли у кого-нибудь могут возникнуть сомнения в том, что унифицированный алфавит может сыграть свою благотворную роль в этом направлении.

Всё возрастающее развитие науки и техники быстрее, чем мы полагаем, приближает человечество к тому времени, когда многообразное количество подобных по начертанию алфавитов будет рассматриваться как серьёзная помеха к дальнейшему прогрессивному развитию цивилизации на нашей планете.

Таким образом, принципиальная сторона этой идеи имеет некоторые перспективные основания.

Практическое осуществление [этой] стратегической задачи, возможно, должно было бы складываться по тактическим этапам. Они могут заключаться в дальнейшем отсечении архаизмов в алфавитах, нечитаемых букв, в совершенствовании диактрических

знаков, в унификации отдельных букв в различных национальных алфавитах и т.д. Возможно общее решение по территориальным или языковым зонам или путём созыва международных совещаний. Трудно отказаться от соблазна представить себе, какие неисчислимы выгоды представляет осуществление этого предложения. Какие возможности, например, открываются в области почтовой, телеграфной и другой международной связи, в области словолитного производства, в области механизированной информации и во многих других.

Крайне любопытно то обстоятельство, что унификация графем алфавитов на однозвучной основе для некоторых языков обозначает практически экономию в пределах до 20–25 %, особенно, например, для французского и английского (рис. 2).

Необходимо оговорить и то обстоятельство, что выдвигаемое предложение не имеет ничего общего с идеей эсперантистов, хотя бы по той причине, что оно относится к реформе графем алфавита и ни в какой мере не связано с изменениями национальных языков.

Фонетики неоднократно отмечали то обстоятельство, что исходная форма применяемого нами алфавита возникла не на фонетической основе, а на изобразительной. Знаки звукового письма развивались от иероглифических.

Однако попытка создания алфавита, отражающего фонетические богатства и возможности человеческой речи, должна, по нашему пониманию, неизбежно привести к огромному росту состава графем и их комбинаций, и всё равно они не покрыли бы все возможные тонкости звуковых сочетаний многочисленных языковых особенностей. Задача создания унифицированного алфавита вместо охвата всей, так сказать,

ZE PIPLZ UILL EČĪV ZE LOFTI END
THE PEOPLES WILL ACHIEVE THE LOFTY AND

CERIST GOUL OF SEİFTARDING PİS IF
CHERISHED GOAL OF SAFEGUARDING PEACE IF

ZEİ PÜL ZEİR EFFORTS END FAİT
THEY POOL THEIR EFFORTS AND FIGHT

REZOLUTLI END EKTIVLI FOR PİS
RESOLUTELY AND ACTIVELY FOR PEASE

END FRENDSİP EMANG NEİŞNZ.
AND FRIENDSHIP AMONG NATIONS.

2 Проект международного фонематического шрифта. Запись текста на английском языке. 1965.

менделеевской таблицы речевых звуков должна, как я понимаю, состоять из минимального количества графем, а все общего характера звуковые варианты должны отражать систему диакритики.

Я намеренно говорю об общем характере графем, так как полагаю, что, например, буква «о» при самых различных её звучаниях, мягких и твёрдых (например, в московском говоре Борис произносится как *Барис*, а у архангельцев как *Борис*), великолепно обслуживает и различные народные говоры, и различные языковые произношения.

Огромное значение для успешного введения унифицированного алфавита следует придавать тому обстоятельству, что, особенно в СССР, знакомство с различными языковыми алфавитами (немецкий, английский, французский и др.) получило широкое распространение (их в элементарной форме изучают даже в сельских школах). В нашей стране почти всё молодое поколение знакомо с латинскими буквами. Можно ясно представить себе, что практическое осуществление проекта унификации алфавитов вызовет в отдельных языках много различных осложнений. Взять, к примеру, такой случай, как применение во французском языке буквы *s* для обозначения множественного числа. Если руководствоваться предлагаемым принципом «звук-буква», то все нечитаемые буквы не должны писаться, как же в этом случае быть с обозначением множественного числа? Вероятно, следует в качестве примера обратиться к устной французской речи. Надо полагать, что французы велико-

лепно устно воспринимают, в каких случаях следует понимать слово во множественном или в единственном числе, несмотря на то что *s* не произносится в устной речи. Подобных случаев применительно к различным языкам, вероятно, обнаружится много при проведении унификации в жизнь, и надо надеяться, что специалисты найдут соответственные возможные решения.

Задача, обозначенная мною, строго ограниченная, она выражает лишь идею унификации в предельно общей форме, а потому и нуждается в дальнейшей разработке её специалистами.

Приведённые языковые примеры никоим образом не являются проектами осуществления поставленной задачи — они имеют значение лишь примеров, отражающих зримо идею предложения.

В заключение я осмелюсь выразить надежду, что даже при полном несогласии читателей с высказанными мною соображениями всё же, вероятно, они признают, что нынешняя форма многих национальных алфавитов не статична и, возможно, нуждается в некоторых исторических совершенствованиях. И если они согласятся с этой мыслью, мне остаётся их призвать активно внести свою лепту в это совершенствование. Кроме того, я полагаю, что эта задача имеет интернациональное значение и будет способствовать научному содружеству и сотрудничеству художников, работающих в области шрифта, и учёных различных стран.

DI FÖLKER VERDEN DAS ERZENTE

DIE VÖLKER WERDEN DAS ERSEHNT

HOE CIL, DEN FRIDEN, ERRINGEN, VENN

HOHE ZIEL, DEN FRIEDEN, ERRINGEN, WENN

ZI IRE BEMUUNGEN FERAINEN UND

SIE IHRE BEMÜHUNGEN VEREINEN UND

BEHARLIH UND AKTIV FÜR FRIDEN

BEHARRLICH UND AKTIV FÜR FRIEDEN

UND FÖLKERFROINTSAFT KEMPFE

UND VÖLKERFREUNDSCHAFT KÄMPFEN

NARODI DOBUTSA BLAGOPODNOI I

НАРОДЫ ДОБЬЮТСЯ БЛАГОРОДНОЙ И

ZELANNOI CELI - OTSTOAT MIR,

ЖЕЛАННОЙ ЦЕЛИ - ОТСТОЯТЬ МИР

ESLI ONI OBEDINAT SVOI USILIA

ЕСЛИ ОНИ ОБЪЕДИНЯТ СВОИ УСИЛИЯ

I BUDUT NASTOICIVO I AKTIVNO

И БУДУТ НАСТОЙЧИВО И АКТИВНО

BORO TSA ZA MIR I DRUZBU

БОРОТЬСЯ ЗА МИР И ДРУЖБУ

MEZDU NAPODAMI.

МЕЖДУ НАРОДАМИ.



Автопортрет. 1919.

Даты жизни и творчества

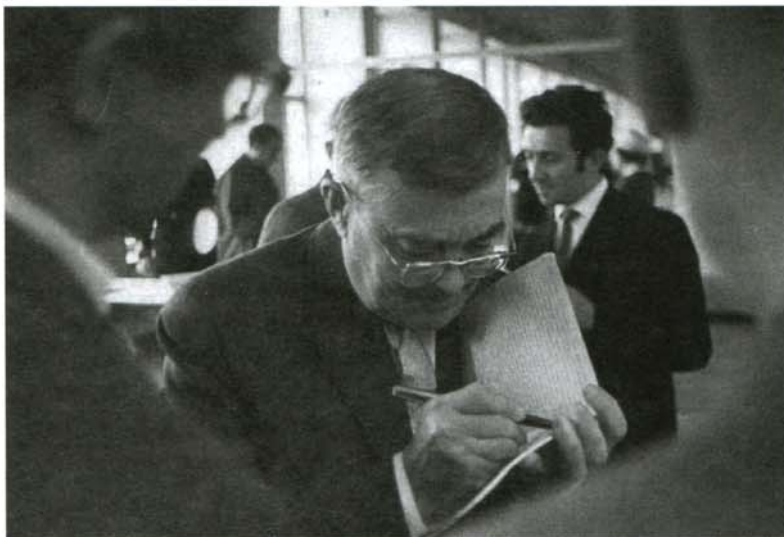
С.Б. Телингатера

12 мая 1903	Родился в Тифлисе в семье художника Бенедикта Рафаиловича Телингатера (Бено).
1910	Переехал с семьёй в Баку, где учился в гимназии и посещал воскресные курсы рисования.
1919	Участвовал в организации Художественно-графической студии БАККАВРОСТА, где потом работал.
1920	Окончил занятия в Азербайджанских художественных мастерских Наркомпроса. Направлен в Москву, во ВХУТЕМАС, где учился один год.
1921–1925	Баку. Работа в газетах «Молодой рабочий», «Труд». Руководство художественной студией Дома коммунистического воспитания.
1925–1926	Москва. Работа в издательствах и типографиях.
1927	Начиная с этого года — активный участник различных мероприятий полиграфической общественности. Начало работы в журнале «Полиграфическое производство». I ВА (Международная выставка искусства книги), Лейпциг. Всесоюзная полиграфическая выставка, Москва. Диплом за художественную работу с типографским материалом.
1928	Выставка «Пресса», Кёльн. Член художественно-полиграфической секции творческого объединения «Октябрь» (до 1932).
1931	Международная выставка печати, Париж.
1932	Член Московского союза советских художников.
1933–1941	Художественный редактор Партиздата.



Художник дивизионной газеты
«Боевое знамя». 1941.

- 1934 Организация выставки «1914-й» (совместно с И.Фейнбергом, по материалам книги «1914-й») в Доме печати в дни работы I Съезда писателей СССР.
- 1937 Всемирная выставка, Париж. Золотая медаль за художественное оформление книг Партиздата.
- 1939 Всемирная выставка, Нью -Йорк.
- 1941–1945 Работа во фронтовой периодической печати. Награждён орденами Красной Звезды, Отечественной войны I и II степени, медалями.
- 1945–1947 Старший художник Воениздата.
- 1947 Выставка московских художников книги (С.Телингатер был среди устроителей этой и последующих выставок книжной графики московских художников).
- 1951 Выставка изданий художественной литературы, Москва.
- 1953 Выставка русского рисованного шрифта московских художников книги.
- 1955 Участие в работе Всесоюзного совещания работников издательств и полиграфической промышленности. Член Художественного совета Главполиграфиздата. Пятая международная выставка книжного оформления, Лондон.
- 1956 Всесоюзная выставка книги, графики и плаката. Диплом. Всесоюзный конкурс лучших изданий (С.Телингатер был среди инициаторов и устроителей этого и всех последующих конкурсов. На каждом из них его работы отмечались дипломами).
- 1957 Вторая всесоюзная выставка книги, графики и плаката. Три диплома.



На выставке в Таллине. 1964.

- 1959 IBA (Международная выставка искусства книги), Лейпциг. Золотая медаль за оформление книги «Москва, планировка и застройка»; серебряная медаль за работу в области наборного шрифта. Член жюри международного конкурса IBA (начиная с этого года принимал активное участие в организации различных международных выставок и конкурсов искусства книги, работал в их советах и жюри).
- 1960 Золотая медаль ВДНХ СССР.
- 1962 Серебряная медаль ВДНХ СССР.
- 1963 Присуждение Международной Гутенберговской премии, Лейпциг. Начало полиграфического освоения проекта наборного шрифта «Акцидентная Телингатера».
- 1963–1964 Персональная выставка, посвящённая шестидесятилетию со дня рождения, Москва/Ленинград/Таллин.
- 1965 IBA (Международная выставка искусства книги), Лейпциг. Серебряная медаль конкурса «Оформление стихотворения» (У. Шекспир. Сонет № 5). Участие в Международном симпозиуме по проблемам оформления книги (доклад «О развитии архитектоники текстового набора»). Выход в свет книги «Искусство акцидентного набора» (соавтор — М. Каплан). Почётная грамота Верховного Совета РСФСР. 1967.
- 1967 Международная выставка книги, посвящённая 50-летию Советской власти, Москва. Член жюри международного конкурса искусства книги. Золотая медаль за оформление книги «Ленин. Собрание фотографий и кинокадров». Доклад на Всесоюзной научно-технической конференции о повышении качества художественного оформления и полиграфического исполнения изданий.



С. Б. Телингатер. 1965.

- | | |
|-------------------|--|
| 1968 | Гутенберговские торжества. Международный симпозиум в честь 500-летия книгопечатания, Лейпциг. Доклады: «Традиции Гутенберга и искусство книги в СССР», «Об унификации графем алфавитов на латинской и греческой графической основе». |
| 1 октября
1969 | Скончался в Москве. |
| 1970 | Международная выставка книги, посвящённая 100-летию со дня рождения В.И. Ленина, Москва. |
| 1971 | IVA (Международная выставка искусства книги), Лейпциг. Выставка «Акцидентные работы С.Б. Телингатера. 60 произведений», Лейпциг, в дни работы IVA. |
| 1973 | III выставка шрифта и орнамента московских художников книги. |

Иллюстрации

Стр. Номер
ил.

- | | | |
|----|----|--|
| 6 | 1 | Соломон Телингатер. Фотография. 1930-е. |
| 8 | 2 | Соломон (Моня) и Адольф (Доля) в гостях у бабушки. На заднем фоне отец Телингатера — Бенедикт Рафаилович. Баку. 1915. |
| 11 | 3 | Юношеская правда: Орган московского КТА РКСМ. Шапка газеты. Рисованный шрифт. Фотография. 1921. |
| 12 | 4 | Уильям Шекспир. Двенадцатая ночь. Эскиз костюма Мальволио. Б., акв., тушь. 305 × 190. 1924. |
| 13 | 5 | Уильям Шекспир. Двенадцатая ночь. Эскиз костюма сэра Тоби. Б., акв., тушь. 305 × 190. 1924. |
| 14 | 7 | 3 года борьбы и работы. Обложка. Б., тон., тушь. 235 × 187. 1923. |
| 14 | 6 | Крепите воздушную снасть! Заголовок к газетной полосе. Б., тушь. 1925. |
| 15 | 8 | АФКУ (Азербайджанское фото-киноуправление). Марка. Б., тушь. 120 × 120. 1922. |
| 16 | 9 | Профсоюз. Обложка журнала (оттиск). 325 × 242. Баку. 1925. |
| 17 | 10 | Комсомол — смена РКП (Российской коммунистической партии). Иллюстрация для газеты «Молодой рабочий». Б., тушь. 280 × 226. 1925. |
| 18 | 11 | Александр Блок. Двенадцать. Обложка. Б., тушь. 110 × 80. Баку: Азполиграфтрест НКТП (Народного комиссариата тяжёлой промышленности), 1922. |
| 18 | 12 | Александр Блок. Двенадцать. Рисованная шрифтовая композиция. Б., тушь. Баку: Азполиграфтест НКТП, 1922. |
| 19 | 13 | Александр Блок. Двенадцать. Иллюстрации. Б., тушь. 110 × 80. Баку: Азполиграфтест НКТП, 1922. |
| 20 | 14 | К. Козьяков. Кооперация в пятилетке. Обложка (оттиск). Набор, 2 кр. 185 × 127. М.: ГИЗ (Государственное издательство), 1929. |
| 20 | 15 | Г. Властовский. Наши финансы в пятилетке. Обложка (оттиск). Набор, 2 кр. 158 × 108. М.: ГИЗ, 1930. |
| 20 | 16 | Г. Гринько. Народное хозяйство в пятилетке. Обложка (оттиск). Набор, 2 кр. 158 × 108. М.: ГИЗ, 1929. |
| 21 | 17 | Из серии брошюр «Наше хозяйство через 5 лет». Культурное строительство в пятилетке. Обложка (оттиск). Набор, 2 кр. 180 × 140. М.: ГИЗ, 1930. |
| 21 | 18 | Н. Хрулёв. Транспорт в пятилетке. Обложка (оттиск). Набор, 2 кр. 160 × 110. М.: ГИЗ, 1930. |

Условные сокращения

Б.	бумага
Акв.	акварель
Кар.	карандаш
Кр.	краска
Тонир.	тонирующая
Цв.	цветной

Все размеры даны в миллиметрах. Первый размер — высота.

Стр.	Номер ил.	
21	19	В.Бородин. <i>Текстиль в пятилетке</i> . Обложка (оттиск). Набор, 2 кр. 160 × 110. М.: ГИЗ, 1930.
21	20	М.Голенда. <i>Хлеб в пятилетке</i> . Обложка (оттиск). Набор, 2 кр. 160 × 110. М.: ГИЗ, 1930.
22	21	Наталья Страхова. <i>Песенка голландского сыра</i> (не издано). Иллюстрация (оригинал). Б., акв. 205 × 220. М.: Новая Москва, 1926.
23	22	Александр Жаров. <i>Советская улица</i> (не издано). Обложка и иллюстрации (оригиналы). Б., акв., тушь, белила, коллаж. 280 × 217; 284 × 288; 264 × 217. М.: Новая Москва, 1926.
24	23	Соломон Телингатер (стоит первый в верхнем ряду) с рабочими 1-й Образцовой типографии в Москве. Фотография. Внизу — справка с места работы. Конец 1920-х.
26	24	Эуген Пауль. <i>Революционный амстердамец</i> . Обложка (разворот, оттиск). Набор, 2 кр. 161 × 255. М.: МТИ (Московское театральное издательство), 1929 (?).
27	25	Д.Боген. <i>Преследования нацменьшинств в Польше</i> . Обложка (оттиск). Набор, 2 кр. 178 × 132. М.: ЦК МОПР (Центральный комитет международного общества помощи рабочим), 1927.
27	26	<i>Сборник пьес для деревенской и клубной сцены</i> . Обложка (оттиск). Набор, 2 кр. 160 × 100. М.: МТИ, 1927.
28	27	Эрих Нассау. <i>Воспаление лёгких в грудном возрасте</i> . Обложка (оттиск). Набор, 2 кр. 217 × 140. М.: Охрана материнства и младенчества, 1927.
28	30	Г.Ритц. <i>Математические методы в статистике</i> . Обложка (оттиск). Набор, 2 кр. 110 × 190. М.: Экономическая жизнь, 1927.
28	28	И.Петряков. <i>Внешняя торговля и народное хозяйство СССР</i> . Обложка (оттиск). Набор, 2 кр. 230 × 110. М.: Московский рабочий, 1927.
28	31	Вениамин Булгаков. <i>Дом Льва Николаевича Толстого в Хамовниках</i> . Путеводитель. Обложка (оттиск). Набор, 2 кр. 198 × 137. М.: ГИЗ, 1928.
28	29	Келлинг. <i>Диететика и послеоперационное ведение больных при операциях на желудочно-кишечном тракте</i> . Обложка (оттиск). Б., тонир., набор, 2 кр. 198 × 131. М.: Изд. Наркомздрава РСФСР, 1927.
29	34	Б.Гинзбург. <i>Охрана материнства и младенчества</i> . Обложка (оттиск). Б., тонир., набор, 1 кр. 220 × 140. М.: Охрана материнства и младенчества, 1927.

Стр.	Номер ил.	
29	35	<i>Опыт клубных курсов</i> (ГЛАВПОЛИТПРОСВЕТ). Обложка (оттиск). Набор, 2 кр. 220 × 130. М.: Долой неграмотность, 1927.
29	32	А.Марфан (А. Marfan). <i>Туберкулёз детей раннего возраста</i> . Обложка (оттиск). Б., тонир., набор, 2 кр. 211 × 139. М.: Охрана материнства и младенчества, 1927.
29	33	А.Губарев, С.Селицкий. <i>Противозачаточные средства в современном научном освещении</i> . Обложка (оттиск). Б., тонир., набор, 2 кр. 210 × 130. М.: Охрана материнства и младенчества, 1927.
29	36	Л.Гулев. <i>Массовая комиссия в клубе</i> . Обложка (оттиск). Набор, 2 кр. 220 × 140. М.: Долой неграмотность, 1927.
30	37	Георгий Никифоров. <i>Женщина</i> . Обложка (оттиск). Фотомонтаж, набор, 3 кр. 269 × 168. М.: зиФ («Земля и фабрика»), 1929.
30	38	В.Биленко. <i>Взрывные работы</i> . Обложка (оттиск). Фотомонтаж, набор, 2 кр. 210 × 290. М.: ГИЗ, 1929.
30	39	Е.Ломтатидзе. <i>Старинный город Гамбург</i> . Обложка (оттиск). Фото-монтаж, набор, 2 кр. М.: Госиздат РСФСР; Московский рабочий, 1930.
31	40	<i>В борьбе за стройку и освоение. К 15-летию ВЛКСМ</i> . Обложка (оттиск). Фотомонтаж, набор, 2 кр. 290 × 210. М.: ОНТИ (Объединение научно-технических издательств); издательство НКТП, 1933.
32	41	Борис Кушнер. <i>103 дня на Западе</i> . Обложка (разворот, оттиск). Фотомонтаж, набор, 3 кр. 290 × 200. М.: зиФ. 1930.
34	42	Б.Нейман. <i>Методика работы с книгой</i> . Обложка (оттиск). Фотомонтаж, набор, 2 кр. 190 × 140. М.: ГИЗ, 1928.
35	43	Д.Аркин. <i>Искусство бытовой вещи</i> . Суперобложка (разворот, оттиск). Фотомонтаж, набор, 1 кр. 213 × 314. М.: Изогиз (Государственное издательство изобразительного искусства), 1932.
37	44	Илья Файнберг. 1914-й. Документальный памфлет. Обложка (вариант, оригинал). Фотомонтаж, коллаж, рисованный шрифт. 210 × 150. М.: МТП (Московское товарищество писателей), 1934.
38	45	Илья Файнберг. 1914-й. Документальный памфлет. Иллюстрация («Россия не отняла своей руки»). Оттиск. Фотомонтаж, коллаж, набор. 260 × 180. М.: МТП, 1934.
39	46	Илья Файнберг. 1914-й. Документальный памфлет. Иллюстрация («Конец викторианской эпохе Великобритании!»). Оттиск. Фотомонтаж, коллаж, набор. 260 × 180. М.: МТП, 1934.

Стр.	Номер ил.	
40	47	Илья Файнберг. 1914-й. Документальный памфлет. Иллюстрация («Хронометр войны»). Оттиск. Фотомонтаж, коллаж. 260 × 180. М.: МТП, 1934.
41	48	Илья Файнберг. 1914-й. Документальный памфлет. Иллюстрация («Знаменательная карьера Пуанкаре...»). Оттиск. Фотомонтаж, коллаж, набор. 260 × 180. М.: МТП, 1934.
43	49	Александр Безыменский. <i>Комсомолия</i> (режиссура иллюстраций Е. Кохановой, фотографии К. Отьян). Переплёт. Тиснение, алюминий, набор. 340 × 260. М.: ГИЗ, 1928.
44	50	Александр Безыменский. <i>Комсомолия</i> (режиссура иллюстраций Е. Кохановой, фотографии К. Отьян). Страница (оттиск). Набор, 2 кр. 340 × 250. М.: ГИЗ, 1928.
45	51	Александр Безыменский. <i>Комсомолия</i> (режиссура иллюстраций Е. Кохановой, фотографии К. Отьян). Страница (оттиск). Набор, 2 кр. 340 × 250. М.: ГИЗ, 1928.
47	52	<i>Слово предоставляется Кирсанову</i> . Обложка (передняя сторона, оттиск). Набор, 3 кр. 215 × 197. М.: ГИЗ, 1930.
47	53	<i>Слово предоставляется Кирсанову</i> . Страница (оттиск). Набор, 2 кр. 215 × 197. М.: ГИЗ, 1930.
48	54	<i>Каталог книг для детей</i> . Обложка (оригинал). К., акв., тушь. 278 × 245. М.: Московский рабочий, 1933.
49	55	Илья Ильф и Евгений Петров. 12 стульев (иллюстрации Кукрыниксов). Суперобложка (разворот, оттиск). Рисованный шрифт, клише, 2 кр. 426 × 198. М.: Федерация, 1933.
49	56	Илья Ильф и Евгений Петров. 12 стульев. Иллюстрация в тексте («Вывеска цирюльного мастера»). Б., тушь, белила. 122 × 195. М.: Федерация, 1933.
50	57	Александр Архангельский. О.... Пародии (рисунки Кукрыниксов). Обложка (оттиск). Фотография, набор, 1 кр. М.-Л.: ЗИФ, 1930.
51	58	Александр Архангельский. О.... Пародии (рисунки Кукрыниксов). Разворот из книги. Набор, 1 кр. М.-Л.: ЗИФ, 1930.
53	59	Кукрыниксы. Отчётная выставка за 6 лет. Афиша. Набор, 2 кр., обрез по диагонали. 1000 × 700. 1932.
54	60	Андрей Белый. Крещёный китаец. Обложка (оттиск). Набор, 2 кр. 153 × 115. М.: Никитинские субботники, 1927.

Стр.	Номер ил.	
55	61	Андрей Белый. <i>Москва под ударом</i> . Обложка (оттиск). Набор, 2 кр. 152 × 110. М.: Никитинские субботники, 1927.
55	62	Андрей Белый. <i>Московский чудаки</i> . Обложка (оттиск). Набор, 2 кр. 152 × 112. М.: Никитинские субботники, 1927.
56	63	Овадий Савич. <i>Пловучий остров</i> . Обложка (оттиск). Набор, 2 кр. 152 × 134. М.: Никитинские субботники, 1927.
57	64	Сергей Григорьев. <i>С мешком за смертью</i> . Обложка (оттиск). Набор, 2 кр. 190 × 160. М.: Никитинские субботники, 1927.
58	65	Виктор Ардов, Владимир Масс. <i>Именинница</i> . Обложка (оттиск). Набор, 2 кр. 170 × 110. М.: МТИ, 1926.
58	66	Николай Лернер. <i>Расплата</i> . Обложка (оттиск). Набор, 2 кр. 157 × 116. М.: МТИ, 1927.
60	67	<i>Автомобиль и дороги</i> . Сборник статей. Обложка (оттиск). Набор, 2 кр. 200 × 170. М.: ГИЗ, 1927.
61	68	Фёдор Каманин. <i>Островок среди озера</i> . Обложка. Гравюра на гарте. 219 × 143. М.: Московский рабочий, 1927.
62	69	<i>Бюллетень издательства ЦК ВЛКСМ, № 5</i> . Обложка (оттиск). Набор, 2 кр. 221 × 144. 1927.
62	70	Александр Афиногенов. <i>Гляди в оба</i> . Обложка (оттиск). Набор, 2 кр. 190 × 140. М.: МТИ, 1927.
63	71	Николай Асеев. <i>Время лучших</i> . Обложка (оттиск). Набор, 2 кр. 150 × 110. М.: Московский рабочий, 1927.
64	72	Н. Греков. <i>Международный шахматный турнир в Баден-Бадене</i> . Обложка (оттиск). Набор, 2 кр. 229 × 154. М.: Долой неграмотность, 1927.
65	73	<i>Современная архитектура</i> . Обложка журнала (первая страница, оттиск). Набор, 2 кр. М., 1930.
66	74	<i>Гоголь и Мейерхольд</i> . Сборник статей под ред. Е. Ф. Никитиной. Вариант обложки (пробный оттиск). Набор, 2 кр. М.: Никитинские субботники, 1927.
67	75	Семён Фомин. <i>Зов земли: стихи</i> . Обложка (оттиск). Гравюра на гарте, набор, 2 кр. 180 × 125. М.: Никитинские субботники, 1927.
68	76	<i>Качественная сталь СССР. От VI к VII съезду Советов</i> . Титульный лист. 240 × 170. М.-Л.: ОНТИ НКТП СССР, 1935.
70	77	<i>Бортвой журнал самолёта № 025</i> . Факсимильное издание с приложением текстов на русском и английском языках. Концовка. 70 × 60. М.: Гос. изд-во. политической литературы, 1939.

Стр.	Номер ил.	
71	78	<i>Качественная сталь СССР. От VI к VII съезду Советов.</i> Обложка. Металл. 240 × 170. М.–Л.: ОНТИ НКТП СССР, 1935.
71	79	<i>Качественная сталь СССР. От VI к VII съезду Советов.</i> Иллюстрация (оттиск). 240 × 170. М.–Л.: ОНТИ НКТП СССР, 1935.
73	80	«СА» («Современная архитектура»). Обложка журнала (четвёртая страница). 300 × 215. М., 1930.
74	81	<i>Бортвой журнал самолёта № 025.</i> Приложение на английском языке. Обложка. Клише, блинтовое тиснение, набор. 260 × 200. М.: Гос. изд-во. политической литературы, 1939.
75	82	<i>Бортвой журнал самолёта № 025.</i> Приложение на английском языке. Титульный лист. 280 × 140. М.: Гос. изд-во. политической литературы, 1939.
76	83	<i>Бортвой журнал самолёта № 025.</i> Переплёт. 190 × 250. М.: Гос. изд-во. политической литературы, 1939.
76	85	<i>Бортвой журнал самолёта № 025.</i> Страница. 190 × 250. М.: Гос. изд-во. политической литературы, 1939.
76	84	<i>Бортвой журнал самолёта № 025.</i> Страница с портретом Валерия Чкалова. 190 × 250. М.: Гос. изд-во. политической литературы, 1939.
76	86	<i>Бортвой журнал самолёта № 025.</i> Страница. 190 × 250. М.: Гос. изд-во. политической литературы, 1939.
77	87	<i>Бортвой журнал самолёта № 025.</i> Страница. 190 × 250. М.: Гос. изд-во. политической литературы, 1939.
78	88	<i>Героическая эпопея. Арктический поход и гибель «Челюскина».</i> Альбом фотодокументов (совместно с П.Фрейберг и Н.Седельниковым). Переплёт. 360 × 270. М.: Ред. «Правды» и Партиздат, 1935.
78	89	<i>Героическая эпопея. Арктический поход и гибель «Челюскина».</i> Страница. 360 × 270. М.: Ред. «Правды» и Партиздат, 1935.
78	90	<i>Героическая эпопея. Арктический поход и гибель «Челюскина».</i> Титульный лист (разворот). Набор, 2 кр. 360 × 580. М.: Ред. «Правды» и Партиздата, 1935.
79	91	<i>Героическая эпопея. Арктический поход и гибель «Челюскина».</i> Шмуцтитул. 360 × 270. М.: Ред. «Правды» и Партиздата, 1935.
80	92	<i>Мандат на конференцию Дома печати (25 марта 1931).</i> Разворот. Набор, 2 кр. 120 × 220.
80	93	<i>Открытие дома отдыха в Зелёном городке (30 мая 1934).</i> Приглашенный билет. Разворот (лицевая сторона). Набор, 2 кр. 100 × 290.

Стр.	Номер ил.	
81	94	<i>Открытие дома отдыха в Зелёном городке (30 мая 1934).</i> Пригласительный билет. Разворот (оборотная сторона). Набор, 2 кр. 100 × 290.
81	95	<i>Приглашение на вечер смотра 1-й бригады по оформлению массовой книги.</i> Лицевая сторона и страница с программой. 100 × 70. 1932.
82	96	<i>Журнал «Комсомольский активист».</i> Обложка (первая сторонка, оттиск). Набор, 2 кр. 260 × 195. 1934.
83	97	<i>Журнал «Комсомольский активист».</i> Обложка, четвёртая сторонка. Набор, 2 кр. 260 × 195. 1934.
84	99	С.Б. Телингатер в редакции фронтовой газеты «За Советскую Родину». Фотография. 1942.
84	98	С.Б. Телингатер рисует карикатурный портрет Гитлера. Фотография. 1942.
86	100	<i>«Родной дом».</i> Рисунок. Б., тушь. 100 × 80. 1942.
86	101	Фронтовой рисунок. Б., тушь. 280 × 190. 1943.
87	102	Фронтовой рисунок. Б., акв., тушь. 290 × 210. 1943 (?).
89	103	<i>«Стрекалово. Дом из травы, сделанный погорельцами».</i> Рисунок. Б., тушь. 140 × 200. 1943.
89	104	<i>«Беженцы на дорогах войны».</i> Рисунок. Б., тушь. 120 × 160. 1943.
91	105	<i>Портрет санитарки Анастасии Малышевой.</i> Рисунок. Б., кар. 160 × 180. 1942.
92	106	<i>Пропуск для перехода в плен к русским (1 января 1944).</i> Набор, 2 кр. 143 × 210.
93	107	Акциденция во фронтовых газетах. Рисованные заголовки, алфавит, карикатуры-заставки. Оригиналы. Размер разный. Б., тушь. 1941–1945.
94	108	<i>Участники выставки «Советское полиграфическое искусство в 1944–1946 годах».</i> Фотография Г.Зельмы. Слева направо (сидят): Е.Кривинская, Г.Фишер, Н.Ильин, С.Телингатер; (стоят): Я.Егоров, Г.Мануйлов, С.Чехов, И.Николаевцев, С.Пожарский, Е.Коган, Н.Седельников, К.Буров. Дом архитектора, май 1946 года.
97	109	<i>Штурм Берлина.</i> Воспоминания, письма, дневники участников боёв за Берлин. (На переплёте рисунок В.Богаткина). Форзац (разворот). 260 × 400. М.: Военное издательство, 1948.
98	110	<i>Эсхил. Прикованный Прометей.</i> Эскизы заголовков (оригинал). Б., тушь. 80 × 190. М.: Детгиз, 1948.

Стр.	Номер ил.	
99	111	Эсхил. <i>Прикованный Прометей</i> . Обложка. Рисованный шрифт. 220 × 175. М.: Детгиз, 1948.
100	112	Мосгорполиграфпром. Варианты товарного знака типографии. Эскизы. Б., тушь. Размеры разные. 1951.
101	113	Мосгорполиграфпром. Товарный знак типографии. Б., тушь. 1951.
102	114	С.Б. Телингатер работает над линогравюрой. Фотография. 1958.
104	115	Глеб Успенский. <i>Нравы Растеряевой улицы</i> . Суперобложка (первая страница). Оттиск. Рисованный шрифт, клише, 2 кр. 310 × 214. М.: Художественная литература, 1964.
105	116	Глеб Успенский. <i>Нравы Растеряевой улицы</i> . Страница. Рисованный шрифт, иллюстрация, набор, клише, 2 кр. 271 × 170. М.: Художественная литература, 1964.
106	117	Глеб Успенский. <i>Нравы Растеряевой улицы</i> . Рисованный шрифт, клише, 2 кр. 271 × 170. М.: Художественная литература, 1964.
107	118	Глеб Успенский. <i>Нравы Растеряевой улицы</i> . Рисунки в тексте (оригиналы). Б., тушь, размеры разные. 1964.
107	119	Глеб Успенский. <i>Нравы Растеряевой улицы</i> . Рисунки персонажей (оригиналы). Б., тушь, размеры разные. 1964.
108	120	<i>Искусство кино</i> . Логотип журнала (оригинал). Б., тушь. 20 × 50. 1960-е.
109	121	<i>Искусство кино</i> . Заголовки и рубрики (оригиналы). Б., тушь, размеры разные. 1960-е.
110	122	Владимир Маяковский. <i>Хорошо!</i> Отрывок из поэмы. Проект на конкурс «Оформление одного стихотворения» (Международная выставка искусства книги, Лейпциг, гдр). Титульный лист. Офсет, 2 кр. 300 × 200. 1959.
111	123	Владимир Маяковский. <i>Хорошо!</i> Отрывок из поэмы. Страница. Офсет, 2 кр. 300 × 200. 1959.
112	124	Тарас Шевченко. <i>Кобзарь</i> . Избранные стихотворения и поэмы. Суперобложка. Корешок и первая страница с клапаном (оттиск). Орнаментация, рисованный шрифт. 235 × 295. М.: Художественная литература, 1964.
113	125	<i>Москва: планировка и застройка города 1945–1957</i> . Суперобложка (первая страница). Рисованный шрифт, фотомонтаж, клише, 2 кр. 410 × 320. М.: Издательство литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам, 1958.

Стр.	Номер ил.	
113	127	<i>Москва: планировка и застройка города 1945–1957.</i> Страница. Набор, клише, 3 кр. 410 × 320. М.: Изд-во лит-ры по строит., арх. и стр. матер., 1958.
113	126	<i>Москва: планировка и застройка города 1945–1957.</i> Титульный лист. Рисованный шрифт, клише, 2 кр. 410 × 320. М.: Изд-во лит-ры по строит., арх. и стр. матер., 1958.
113	128	<i>Москва: планировка и застройка города 1945–1957.</i> Страница. Набор, клише, 3 кр. 410 × 320. М.: Изд-во лит-ры по строит., арх. и стр. матер., 1958.
114	129	Семён Кирсанов. <i>Лирика.</i> Эскиз суперобложки (первая страница, корешок). Оригинал. Б., акв., тушь, выклейка. 223 × 38; 223 × 175. М.: Советский писатель, 1962.
115	130	Сергей Юткевич. <i>Контрапункт режиссёра.</i> Суперобложка (оттиск). Первая страница и корешок. Рисованный шрифт, клише, 3 кр. 240 × 205. М.: Искусство, 1960.
116	131	<i>Русские самоцветы.</i> Обложка (эскиз, вариант). Оригинал. Рисованный шрифт, б., тушь. 220 × 135. 1950-е.
117	132	<i>Героические былины.</i> (Рисунки Евгения Кибрика). Титульный лист (фрагмент с рисованным шрифтом). Оригинал. Б., кар., акв., тушь. 142 × 106. М.–Л.: Детгиз, 1951.
117	133	<i>Героические былины.</i> (Рисунки Евгения Кибрика). Инициалы. Оригинал. Б., кар., тушь. 32 × 73. М.–Л.: Детгиз, 1951.
117	134	<i>Героические былины.</i> (Рисунки Евгения Кибрика). Орнаментация. Оригинал. Б., кар., тушь. М.–Л.: Детгиз, 1951.
119	135	Уильям Шекспир. <i>Сонет 5.</i> Проект на конкурс «Оформление одного стихотворения» (Международная выставка искусства книги, Лейпциг, гдр). Страница (оттиск). Офсет, 4 кр. Фронтиспис. Фототрансформация, комбинированная фотопечать, ретушь. 301 × 370. 1963.
120	136	Ян Чихольд, Соломон Телингатер, Андрей Гончаров. Фотография. Лейпциг, Старая ратуша, 1964.
122	137	<i>Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения.</i> Шрифтовая композиция для переплёта. Оригинал. Б., тушь, белила. 218 × 170. М.: Изд-во художественной литературы, 1960.
123	138	<i>Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения.</i> Авантитул и титульный лист (разворот). Оригинал. Б., тушь, акварель. 220 × 330. М.: Изд-во художественной литературы, 1960.

Стр.	Номер ил.	
125	139	Шарль де Костер. <i>Легенда об Уленишпигеле и Ламме Гудзаке</i> . (Иллюстрации Евгения Кибрика). Титульный лист. Оригинал, рисованный шрифт. Б., тушь, белила. 283 × 200. М.: Детгиз, 1948.
126	140	Илья Эренбург. <i>Буря</i> . Переплёт (оригинал для штампа). Передняя сторона и корешок. Б., тушь. 204 × 173. М.: Изд-во художественной литературы, 1950.
127	141	Илья Эренбург. <i>Буря</i> . Переплёт (пробный оттиск; передняя сторона и корешок). Ледерин, тиснение в 2 кр. 204 × 173. М.: Изд-во художественной литературы, 1950.
128	142	Николай Гоголь. <i>Шинель</i> . Эскиз переплёта (передняя сторона и корешок). Оригинал, рисованный шрифт. Б. тонир., гуашь, тушь, белила. 270 × 225. 1956 (не издано).
129	144	Александр Твардовский. <i>За далью даль</i> . (Рисунки Ореста Верейского). Инициалы. Оригинал, рисованный шрифт. Б., акв., тушь. 210 × 160. М.: Советский писатель, 1961.
129	143	Александр Твардовский. <i>За далью даль</i> . (Рисунки Ореста Верейского). Заголовки. Оригинал, рисованный шрифт. Б., акв., тушь. М.: Советский писатель, 1961.
130	145	Сергей Юткевич. <i>Искусство народной Албании</i> . Суперобложка (разворот с клапанами). Оттиск. Рисованный шрифт, клише, 3 кр. 227 × 514. М.: Искусство, 1958.
131	146	Ю. Алескеров. <i>Самарканд</i> . Суперобложка (разворот с клапанами). Оттиск. Рисованный шрифт, клише, 2 кр. Ташкент: Издательство ЦК КП Узбекистана, 1970.
132	148	Юрий Овсянников. <i>Перо жар-птицы</i> . Суперобложка (разворот с клапанами). Оригинал, эскиз. Б., акв., тушь, бронза, гуашь. 210 × 565. М.: Советская Россия, 1961.
132	147	Юрий Овсянников. <i>Перо жар-птицы</i> . Шмуцтитул. Оригинал, эскиз, рисованный шрифт. Б., тушь. 194 × 225. М.: Советская Россия, 1961.
133	149	Юрий Овсянников. <i>Перо жар-птицы</i> . Шмуцтитул. Оригинал, эскиз, рисованный шрифт. Б., акв., тушь. 205 × 228. М.: Советская Россия, 1961.
134	150	<i>Акцидентный шрифт «Народный»</i> . Проект. Оригинал, эскиз. Б., акв., тушь, бронза. 1961.
135	151	<i>Акцидентный шрифт «Народный»</i> . Проект. Оригинал, эскиз. Шрифтовая композиция. Б., акв., тушь, бронза. 1961.

Стр. Номер
ил.

- 136 152 *Образ моего современника. Сборник статей мастеров современной сцены (сост. К. Рудницкий). Инициалы. Оригинал. Б., тушь. 140 × 210. 1950.*
- 138 153 *Шрифт «Акцидентная гарнитура Телингатера». Рисованная композиция. Оригинал. Б., акв., тушь. 320 × 250. 1958.*
- 139 154 *Шрифт «Акцидентная гарнитура Телингатера». Прописные буквы, цифры с правками. Оригинал, эскиз. Б., тушь. 230 × 170. 1958.*
- 140 155 *Шрифт «Акцидентная гарнитура Телингатера». Из рабочих материалов лаборатории акцидентных и плакатных шрифтов ОНШ (Отдела наборных шрифтов). Фотография. 237 × 147. 1958.*
- 141 156 *Шрифт «Акцидентная гарнитура Телингатера». Рекламная листовка. Отдел новых шрифтов внииопит (по оригиналам к макету 1968 г.). Обложка. Набор, клише, 3 кр. 1971.*
- 143 157 *Шрифт «Акцидентная гарнитура Телингатера». Цифровая версия. (ParaType, дизайнер Любовь Кузнецова). 62 пт. 2001.*
- 144 158 *Шрифт для мемориальных уличных досок Москвы. Проект. Оригинал, рисованный шрифт. Б., акв., тушь. 634 × 435. 1962.*
- 145 159 *Эскиз титульного шрифта. Оригинал. Б., акв., тушь, белила. 418 × 288. 1953.*
- 146 160 *Эскиз каллиграфического шрифта. Оригинал. Б., тушь. 140 × 360. 1960-е (?).*
- 146 161 *Эскиз каллиграфического шрифта. Оригинал. Б., тушь. 180 × 270. 1960-е (?).*
- 147 162 *Эскиз каллиграфического шрифта. Оригинал. Б., тушь. 350 × 250. 1960-е (?).*
- 148 164 *«В память встречи друзей книги». Каллиграфическая надпись. Оригинал. Б., тушь. 160 × 60. 1962.*
- 148 163 *Новогоднее поздравление. Оригинал. Б., акв., тушь. 393 × 170. 1966.*
- 149 165 *Каллиграфическое поздравление художнику Дементию Шмаринову. Оригинал. Б., акв., тушь, бронза. 240 × 130. 1967.*

Соломон Телингатер. *Искусство шрифта*

ПОД РЕДАКЦИЕЙ ВЛАДИМИРА ТЕЛИНГАТЕРА

Дизайн и вёрстка

Рустам Габбасов, Евгений Юкечев

Корректор Наталья Гареева

Технолог печати Елена Капорская

Цветокоррекция Илья Зевакин

Организация производства

Олеся Гиевская, Анна Хохлун

Книга набрана гарнитурами *Brioni Pro*, *Brioni Sans*, разработанными Николой Джуреком (Nikola Djurek) в 2008 году, кириллица спроектирована Александром Тарбеевым (2013). Шрифты любезно предоставлены словолитней Typotheque (typotheque.com).

Бумага офсетная Maestro Print Syktyvkar 120 г/м², Trucard 300 г/м²
Типографские работы: «Принт-Маркет», Москва, Сущёвский Вал, 49
Тираж 620 экземпляров. Подписано в печать 7.09.2015
Формат 210×275 мм. Заказ 357-09

Издательство «Шрифт» (typejournal.ru)

Издание осуществлено при поддержке компаний 2GIS, ПАРАТАЙП и READYMAG, а также при активном участии читателей и подписчиков журнала «Шрифт» с помощью сервиса коллективного финансирования Planeta.ru.



ParaType

readymag



Другие книги из серии
БИБЛИОТЕКА ЖУРНАЛА «ШРИФТ»:

- Владимир Кричевский,
Кое-что о шрифте в типографике
- Владимир Фаворский, *О шрифте*
- Алексей Домбровский, Владимир Кричевский,
Два шрифта одной революции
- Владимир Ефимов, *Гражданский шрифт
и кириллический Киш*



Соломон Телингатер,
конец 1960-х годов

Книга была главным, но не единственным предметом его искусства. Он перебрал, кажется, все виды типографской работы. Был так же изобретателен и скрупулёзен в «сочинении» формы пригласительного билета, как и при изготовлении книжной обложки. Его интересовали проблемы шрифта детской книги и шрифта монументальных надписей. Оформление рядовой брошюры и много-томного собрания сочинений. Большие и малые формы печатного слова.

*Юрий Молок, искусствовед,
редактор издательства «Искусство»*

Становление его художественной индивидуальности совпало с бурным подъёмом полиграфического искусства в СССР. Будучи одним из пионеров «новой типографики», сподвижником Эля Лисицкого и Александра Родченко, Алексея Гана и Густава Клуциса, он разработал и широко развил те основополагающие принципы конструктивного, наборного и фотомонтажного решения книги, журнала, газеты и т.п., которые впоследствии прочно вошли в арсенал изобразительных средств художников-оформителей во всём мире.

Максим Жуков, типограф

ISBN 978-5-9906754-1-4



9 785990 675414 >

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ШРИФТ»
TYPEJOURNAL.RU