



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, примыкает 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 популяризовали, 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 оформленской 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 «Солomon 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 %



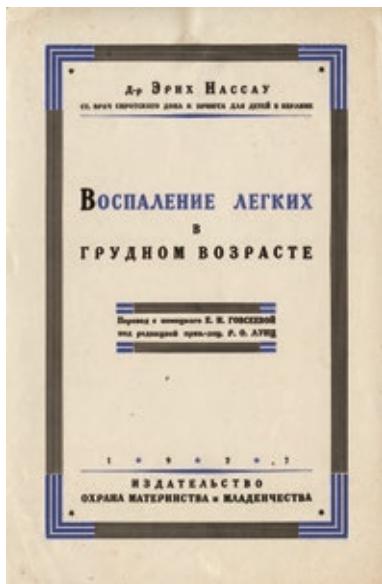
26 Обложка. 1927. 65 %

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 быта 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 аналогичные, почти сюрреалистические композиции, с трудом поддающиеся однозначному рациональному истолкованию, то смысл визуальных метафор Телингатера, вынесенных на обложки книг, как правило, прочитывается без особых усилий.

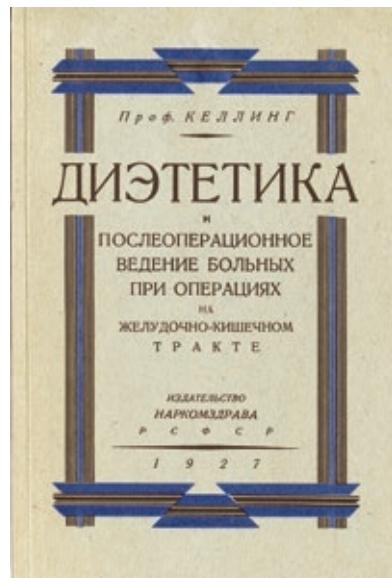
* Молок Ю. Предисловие к каталогу выставки «Соломон Телингатер. Графика». М.: Советский художник, 1975. С. 174.



27 Обложка. 1927. 36 %



28 Обложка. 1927. 36 %

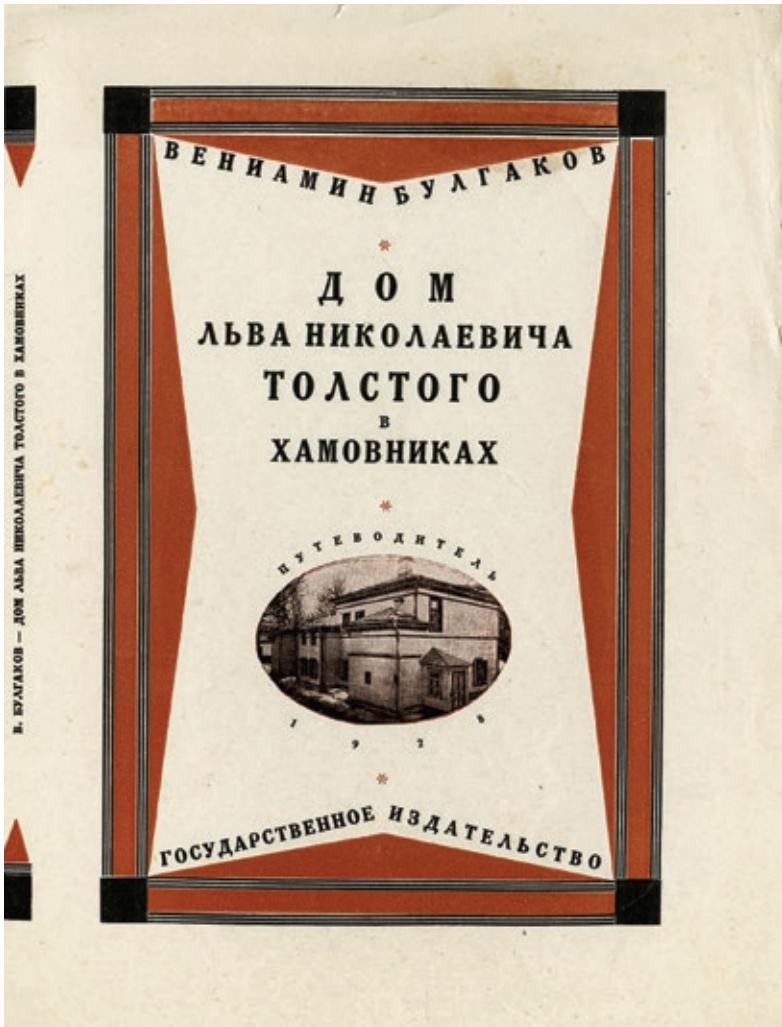


29 Обложка. 1927. 18 %

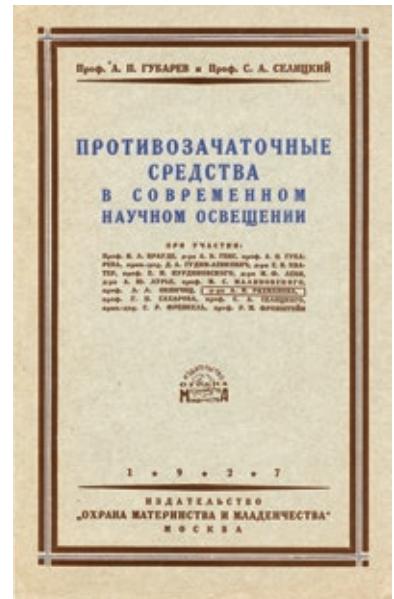
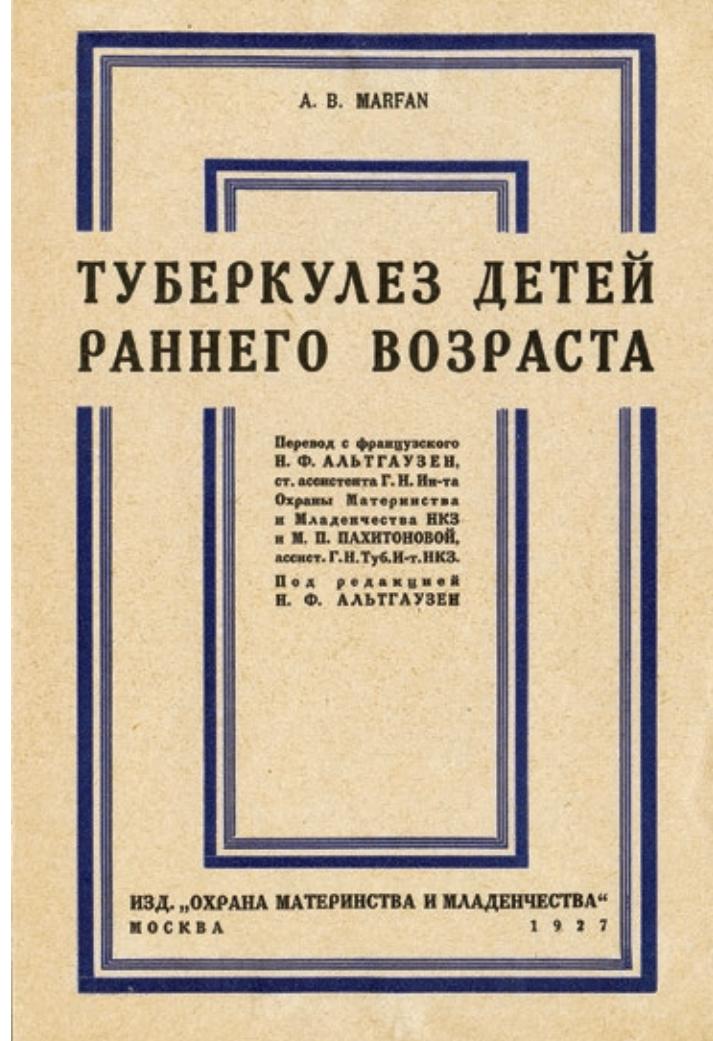


30 Обложка. 1927. 44 %

В 20-е годы Телингтер 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 стилевого единства внутри серий брошюр.



31 Обложка. 1928. 65 %



33 Обложка. 1927. 37%



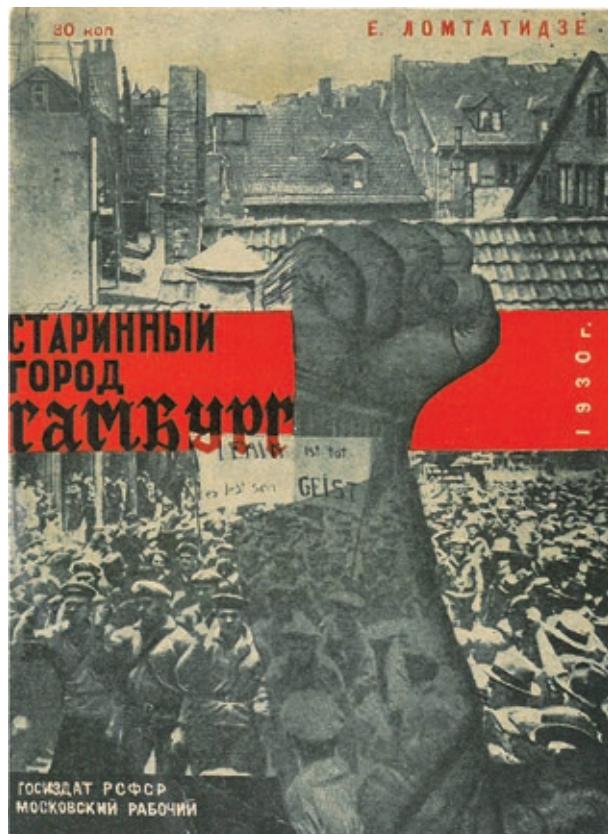
34 Обложка. 1927. 34 %

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 %



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

103 ДНЯ НА ЗАПАДЕ

Борис Кушнер

103 **дня**

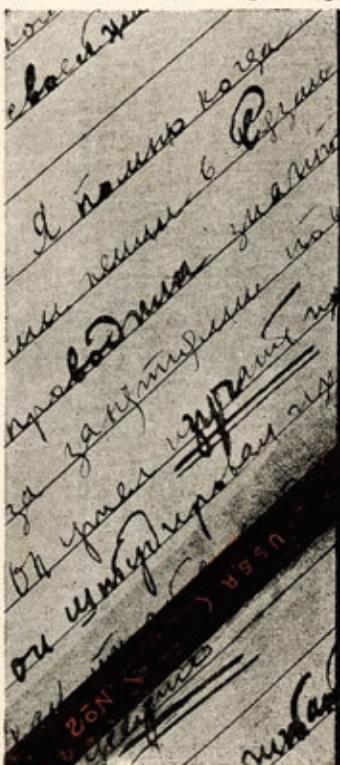


на западе

1930

Б. НЕЙМАН

МЕТОДика РАБОТЫ с КНИГОЙ

КРИТИКО-
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ
ОБЗОР

говкой к той революционной работе, ко
своей жизни. Я помню, когда мы жил
губерния, Владимир Ильин каждое утро
груженный книгами, словарями и тетрадя-
ми, чтобы там заниматься. Там проводил
часто дни научными занятиями. Он ум-
он умел читать их, он штудировал их
лаг «Книги»¹). Наконец, товарищи, б
ы всегда удивлялись его настойчи-
чивости, которой следует поучиться
Рязанов о совместной своей работе
Цюрихской библиотеке: «Мы работали в
столами (в 1916 г. в гор. Цюрихе, в Шве-
наблюдал, как тщательно
читал этот пламенеющий
обкладывал себя горячими
ками, делая раскопки
и революция», как
нибудь новое место
отношение Владимира
читать книги не толь-



42 Обложка. 1928. 90 %





ОГИЗ—наогиз. 1932

искусство бытовой вещи

д. аркин

д. аркин

искусство бытовой вещи



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. Ломтадзе, 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 изображение 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. Файнберга «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. Живость 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 Харт菲尔да (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 вожделенный 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 неблаговидная 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 вклешенных между страницами узких полосках красной бумаги, они вызывают ассоциации с лозунгами революционных демонстраций. Более пространные сталинские высказывания преподносятся иначе — красными буквами на полноформатных листах полупрозрачной папирской бумаги. (Здесь, по-видимому, можно усмотреть намёк и на



44 Эскиз обложки. 1934. 100 %