

Д.В. Фомин

Книжная графика Б.Б. Титова

Реферат. Статья посвящена творчеству одного из самых плодотворных и самобытных отечественных художников книги Б.Б. Титова, чье наследие еще мало изучено. Анализируя многочисленные обложки и немногие иллюстративные циклы, созданные мастером в 1920—1930-х гг., автор выявляет характерные особенности книжной графики Б.Б. Титова, круг его излюбленных тем и приемов. В лаконичных фигуративных рисунках художника (как правило — контурных или силуэтных) проявилось свойственное той эпохе понимание книжной графики как искусства очень условного, призванного выявить не бытовую конкретику, а «эмблематику образов». Удивительно разнообразно и изобретательно оформитель работает даже с самой избитой символикой (серп и молот, двуглавый орел), всякий раз обыгрывая эти знаки по-новому, превращая их в элементы орнамента. Беспредметные обложки Б.Б. Титова, чаще всего — лишь ассоциативно соотнесенные с названием и содержанием книги, построенные очень необычно, явственно обнаруживают близость мастера к стилю ар-деко. Индивидуальность дизайнера ярко проявилась и в чисто шрифтовых работах, где буквы и цифры словно наделяются человеческими характерами, подчас ведут себя довольно странно, вступают в сложные взаимоотношения. В высшей степени самобытное творчество Б.Б. Титова, сумевшего синтезировать очень непохожие друг на друга стилевые тенденции, определившего «графический облик» продукции таких крупных издательств, как Госиздат, «Федерация», «Земля и фабрика», «Пролетарий» — крайне интересное и значительное, хотя и недооцененное явление отечественной книжной культуры.

Ключевые слова: книжный дизайн, графика, обложка, стиль ар-деко, Б.Б. Титов.

Для цитирования: Фомин Д.В. Книжная графика Б.Б. Титова // Библиотекосведение. 2016. Т. 65, № 4. С. 436—442.

Вопреки тому, что Борис Борисович Титов (1897—1951) был одним из самых плодотворных, оригинальных, востребованных художников книги, его имя ничего не говорит широкой аудитории. Да и критики, книговеды, искусствоведы в лучшем случае лишь упоминают мастера в ряду других дизайнеров 1920—1940-х гг., но не пытаются проанализировать его творчество. Известности графика не способствовало даже то, что он был оформителем многих культовых, программных для своего времени книжных памятников, например последнего, дополнительного тома первого собрания сочинений В.И. Ленина (1926), четырехтомного собрания стихотворений С.А. Есенина (1926—1927), первого издания мемуаров К.С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве» (1926). А еще — прижизненных публикаций А. Белого и А.П. Платонова, М.М. Зощенко и Б.А. Пильняка, В.В. Каменского и В.А. Луговского, М.М. Пришвина и Л.М. Леонова. Впрочем, помимо шедевров русской литературы советского периода, в графической интерпретации художника увидело свет и множество текстов, прочно и не всегда заслуженно забытых сегодня.

Главная причина «заговора молчания» вокруг богатейшего графического наследия Б.Б. Титова проста: довольно редко выступая в роли иллюстратора, он занимался преиму-



Дмитрий Владимирович Фомин,
Российская государственная библиотека,
Центр по исследованию проблем развития библиотек в информационном обществе,
ведущий научный сотрудник
Воздвиженка ул., д. 3/5,
Москва, 119019, Россия
кандидат исторических наук
E-mail:
dfomin13@yandex.ru

щественно оформлением обложек, переплетов, титульных листов, а эта специфическая область дизайна редко попадает в поле зрения исследователей. Лишь совсем недавно ряд исключительно интересных и содержательных суждений о творчестве мастера был высказан в работах В.Г. Кричевского. Попробуем продолжить это начинание, охарактеризовать основные особенности книжной графики Б.Б. Титова, используя фонды Российской государственной библиотеки и материалы (прежде всего — оригиналы и оттиски обложек), хранящиеся в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ). Речь пойдет главным образом о

произведениях второй половины 1920-х — начала 1930-х гг., поскольку именно в этот период деятельность художника была фантастически плодотворной, во многом определяла «графический облик» продукции нескольких крупных издательств, а в какой-то степени — и отечественной книги в целом.

«Происхождение мастера»

О биографии Б.Б. Титова известно, к сожалению, очень мало. Судя по отрывочным воспоминаниям современников (в РГАЛИ сохранился протокол вечера памяти художника), атмосфера искусства окружала будущего дизайнера с детских лет, в доме его родителей бывали Ф.А. Малявин, С.Т. Коненков, А.Е. Архипов. Последний стал наставником Бориса, когда, окончив в 1915 г. гимназию и проучившись недолго на медицинском факультете Императорского Московского университета, он решил посвятить себя живописи и поступил во 2-е Государственные художественные мастерские. Живописью Б.Б. Титов продолжал заниматься на протяжении всей жизни, однако с 1922 г. (возможно, по причинам прагматического свойства) главной сферой применения его таланта, основным источником его заработка стало оформление книг, журналов, нотных изданий. К середине 1920-х гг. график добивается признания в профессиональной среде как один из ведущих столичных «обложечников», участвует во внутрисоюзных и международных выставках. На рубеже 1920—1930-х гг. количество заказов достигает гигантских размеров; новые книги с обложками, подписанными монограммой «БТ», выходят чуть ли не ежедневно. Художник сотрудничает с издательствами «Новая Москва», «Маски», «Молодая гвардия», «Недра», «Круг», «Долой неграмотность», «Московский рабочий» и др. Особенно тесные творческие контакты связывают его с Госиздатом, «Федерацией», «Землей и фабрикой», с харьковским «Пролетариатом».

Со второй половины 1930-х гг. невероятная активность мастера несколько снижается, стилистика его работ постепенно упрощается и нивелируется, меняется и круг заказчиков («Советский писатель», «Детгиз», «Музгиз», «Искусство», «Издательство Академии наук СССР»). В период Великой Отечественной войны Б.Б. Титов работает в Транспортно-железнодорожном издательстве, оформляет техническую литературу, имевшую оборонное значение. В послевоенные годы макетирует и декорирует ряд монументальных изданий, по выражению В.Г. Кричевского, «помпезно-мертвенных, как и само время». Позднее творчество графика высокопрофессионально, но лишено ярко выраженного индивидуального начала, столь явного в работах 1920—1930-х годов.

Б.Б. Титов — художник очень московский, и не только потому, что провел в этом городе всю жизнь, оформил немало книг, посвященных истории, архитектуре, современному быту первопрестольной. Важнее другое: открытость к самым разным веяниям, умение воспринять их по-своему, переиначить и синтезировать пластические открытия враждующих школ, постоянная готовность к эксперименту. Этих качеств очень часто недоставало представителям блистательной, но в известном смысле — более консервативной, герметичной петербургской графической школы. Б.Б. Титову никогда не были близки рафинированное эстетство, откровенный ретроспективизм, изысканное стилизаторство «миriskуснического» толка. Если в отдельных его обложках и можно найти переклички с творчеством, скажем, В.Д. Замирайло или А.Н. Лео («Паруса» В.А. Бутягиной, 1926; «Мои скитания» В.А. Гиляровского, 1928; «Годы странствий» Г.И. Чулкова, 1930), то сходство это инспирировано, скорее всего, содержанием и поэтикой конкретного литературного материала. В целом же стилевая доктрина модерна отчасти повлияла на мастера (особенно в юности), но была воспринята им критически, стала поводом для полемики и объектом пародирования. Быть может, лучший пример тому — серийная обложка «Песни, танцы, романсы и пр.», выполненная, вероятно, в 1924 г. для издательства «Маски»: типичный «миriskуснический» сюжет, переведенный на гораздо более современный, жесткий, энергичный пластический язык, выглядит гротескно.

Конструктивистская концепция творчества, судя по всему, интересовала Б.Б. Титова, во многом импонировала ему и в то же время пугала своими крайностями. Художник лишь «оглядывался» на этот стиль, учитывал его достижения и провалы, но не спешил примкнуть к числу адептов функциональной эстетики. Графику удалось найти остроумный компромисс между вычурностью модерна и напористой грубостью конструктивизма, свести воедино, казалось бы, взаимоисключающие методы формообразования. В.Г. Кричевский вполне резонно причисляет его к мастерам ар деко (конечно, не европейского, а «доморощенного»): «То, что к радости модернистов, проблеснуло между конструктивизмом и сталинским ампиrom, трудно не связать с ар деко. Если же можно назвать конкретней, то в графике это был *стиль Б.Т.* Абсолютный рекордсмен Советского Союза по числу оформленных книг, Борис Титов сделал в этом стиле больше других и явственней» [1, с. 54]. Однако вопрос стилистического самоопределения, по-видимому, мало волновал скромного «обложечника», равнодушного к громким декларациям, увлеченного решением конкретных оформительских задач. Как отмечает тот же автор, дизайнер «не замахивался на стиль новой эпохи, зато уверенно творил свой

собственный <...>. Его главное достоинство — способность смаковать отвлеченную графическую форму, не стесняясь при этом внешних эффектов» [2, с. 22].

Фигуративные рисунки

В те годы, когда Б.Б. Титов делал первые шаги в будущей профессии, теоретики совершенно безапелляционно утверждали: главные достоинства книжной графики — это планиметричность и лаконизм, экономия выразительных средств, умение «абстрагировать конкретную зримость» ради «выявления эмблематики образов». Видимо, начинающий художник прочно усвоил эти заповеди, даже воспринял их чересчур буквально и догматично, что порой придавало его работам некоторую сухость. Не случайно в его наследии так мало иллюстративных циклов, а в несметном множестве обложек и переплетов отвлеченные геометрические фантазии и чисто шрифтовые композиции явно перевешивают фигуративное начало.

Если художник все же брался за изображение людей, животных, ландшафтов, то никогда не претендовал на создание полнокровных, детализированных образов, ограничивался легкими намеками, едва намеченными абрисами, силуэтами, условными знаками героев и предметов. В его графическом мире почти нет человеческих лиц, да и гротескные маски встречаются достаточно редко («В тайге у прокаженных» П.И. Сахарова, 1931; «Мое поколение» В.А. Луговского, 1932; две очень похожие неопубликованные обложки к «Степану Разину» А. Алтаева и «Пугачеву» С.А. Есенина). Лишь однажды, оформляя песенник «Красный сарафан», график обратился к излюбленной теме своих учителей, запечатлев «малаявинско-архиповских» деревенских баб в цветастых платках. Драматизм массовых сцен («Декабристы» С.А. Малиновской, 1925; работы 1927 г.: «Бандит Налъ» П.А. Ширяева, «Устроитель иллюминаций» А. Сальмона, «В подполье» А.С. Шаповалова) отчасти смягчается декоративной условностью трактовки сюжета, превращением человеческих фигур в черные тени. Однако обезличенность персонажей компенсируется активностью

фона, резким столкновением цветовых пятен, четкой ритмичной построения композиции. Пейзажные мотивы также присутствуют на титовских обложках нечасто и почти всегда трактуются предельно обобщенно, почти силуэтно («Родники Берендея» М.М. Пришвина, 1926; тощие березки и бледные облака, маркирующие есенинский четыреххотмник).

В иллюстрациях к поэме В.В. Каменского «Емельян Пугачев» (1932) «проволочные» контурные линии накладываются друг на друга, создавая иллюзию прозрачности фигур и предметов, уравни-

вешивая избыточную экспрессию текста, отчетливо выявляя скрытые в нем отсылки к пушкинской «Капитанской дочке». В той же минималистской стилистике выдержаны графические комментарии к «Путешествию в Туркменистан» П.А. Павленко (1932). Силуэтные заставки и концовки к воспоминаниям К.С. Станиславского полны легкой иронии (конечно, не над автором, а над самим миром кулис, над обманчивой, насквозь условной природой сценического действия); при этом оформитель обнаруживает серьезные познания в области истории театра. Зрительный ряд детской книги А.И. Безыменского «Товарищ Вова инженер» (1930) настолько геометризирован, что рисунки можно принять за композиции, смонтированные из материалов наборной кассы. Но схематизм изобразительных реплик, вкрапленных в текст, восполняется их экспрессией, яркостью, частотой появления на каждой странице.

Оформляя книги сходной тематики, Б.Б. Титов порой многократно использует одни и те же пластические мотивы, но не механически повторяет, а изобретательно варьирует их. Например, на обложке романа Г.Н. Гайдовского «Огонь в лазури» (1928), действие которого разворачивается в Африке, на темно-синем, грозном фоне проступают тонкие белые контуры вооруженных людей на верблюдах, пальм, а внизу — полоска песочного цвета, на ней написано название издательства. Тот же караван плавно перемещается в сборник очерков А.Е. Адалис «Песчаный поход» (1929), но здесь уже весь лист окрашен охрой, а на заднем плане появляются очертания пирамид. В «Кочевниках» Н.С. Тихонова



Обложка книги М.М. Пришвина «Родники Берендея» (Москва; Ленинград, 1926)

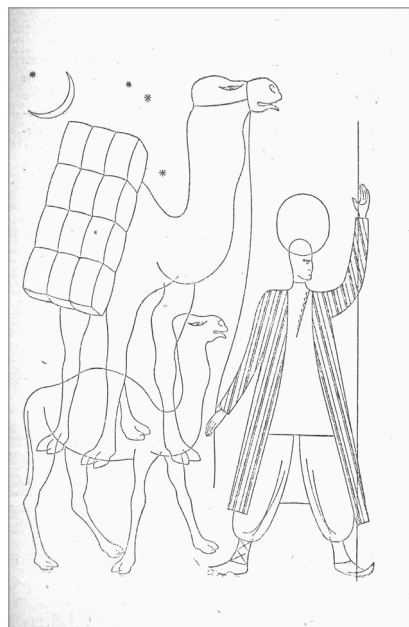


Иллюстрация к книге П.А. Павленко «Путешествие в Туркменистан» (Москва, 1932)

(1931) фигуры верблюдов и всадников превращаются в звучные цветовые пятна. На суперобложке «Саранчуков» Л.М. Леонова (1932) верблюд (повидимому, одно из самых любимых животных мастера) наконец обретает плоть, изображается почти реалистично.

Судя по свидетельствам современников, Б.Б. Титов «принадлежал к числу самых передовых, культурных и образованных художников», не только разбирался в современном искусстве, но и «прекрасно знал всю литературу». Однако для того чтобы прочитать все оформленные им тексты, потребовалось бы как минимум три-четыре жизни. Поэтому в некоторых случаях он, скорее всего, руководствовался ассоциациями, которые вызывало у него название книги, или шел навстречу пожеланиям писателей.

«Здесь серпачек, здесь молоточек...»

Великий украинский режиссер А.П. Довженко приводит в своих дневниковых записях наставления, которые давал ему грузинский коллега М.Э. Чиатурели: «Ты работай, как я: думай что хочешь, а когда делаешь фильм, разбрасывай по нему то, что любят: здесь серпачек, здесь молоточек, там звездочка...» [3, с. 708]. Художники книги освоили этот метод гораздо раньше и применяли его более последовательно, чем кинематографисты. Лучшим доказательством тому может служить титовская обложка сборника А.А. Жарова «Рост. Новые стихи и поэмы» (1927). Правда, многократно повторяющиеся, предельно обобщенные серпачки, молоточки, колоски не разбросаны, а аккуратно, ровными рядами разложены по прямоугольным ячейкам, а фамилия автора и название книги вписаны в овал, напоминающий печать. При всем своем откровенном, почти пародийном схематизме работа художника довольно точно отражает содержание и стилистику текстов комсомольского поэта, его прямолинейность, предсказуемость, пристрастие к штампам.

Примерно по тому же принципу, однако всякий раз — иначе, оформлены книги «Союз пятаков» Т. Нермана (1927), «Не той стороною» С.Ф. Васильченко (1928), «Пирующая весна» А. Веселого (1929) и др. Повесть И.Д. Лукашина «Город Переплюй» (1928) посвящена борьбе периферийных партийцев с закоснелой провинциальной обывательщиной. Поэтому неудивительно, что в сетку пере-

крещивающихся диагональных линий попадают не только серп, молот, перевязанные снопы, но еще и расхожий символ столь ненавистного революционным романтикам мещанства — клетка с канарейкой. На обложке книги Н.М. Щекотова «Искусство СССР. Новая Россия в искусстве» (1926) элементы советского герба окружаются изящно заштрихованными закругленными ореолами, многоярусными фигурными рамками, острыми, колючими лучами. Даже используя самую избитую, общеупотребительную символику, Б.Б. Титов интерпретирует ее по-своему, не впадает в банальность. Официозная эмблематика превращается у него в четкую систему мгновенно распознаваемых знаков и в то же время дает повод для сложных, безупречно ритмически выверенных орнаментальных построений.

Государственная символика обыгрывается художником очень разнообразно. Она может нести основную смысловую нагрузку, воплощаться с патетикой и монументальной основательностью (перечеркнутый крест-накрест двуглавый орел на обложке романа В. Маргерита «Преступники», 1926) или трактоваться метафорически. В иллюстрациях к «Емельяну Пугачеву» В.В. Каменского герб Российской империи становится одним из действующих лиц; главный герой тщетно пытается то ли разорвать ненавистную птицу пополам, то ли свернуть ей обе шеи. Иногда всевозможные комбинации «молоточков и звездочек» служат рамкой для названия книги (макет оформления госиздатовской серии «Творчество народов СССР», 1929), а иногда — лишь малозаметной ремаркой на полях основного сюжета («Кольцо с рубином» К.А. Суховых, 1928).

Использует художник и символы совсем другого рода, например, на обложке книги В.Б. Шкловского «Марко Поло разведчик» (1931) основной рисунок, стилизованный под старинную гравюру, окружен астрономическими знаками, а сверху помещено изображение компаса. Оформляя роман П. Ярового «Лига желтого солнца» (1928), график интригует читателя загадочными значками собственного изобретения. Столь любимое мастером ритмичное чередование повторяющихся элементов (и наделенных аллегорическим смыслом, и чисто декоративных) почти всегда четко соотносено с содержанием и стилистикой книги. Композиции такого рода вызывают ассоциации то с калейдоскопом («Зеленая зыбь» Т.П. Дмитриева, 1929), то с изразцовой печью («У Трифона на корешках» И.В. Евдокимова, 1927), то со



Обложка романа С.Ф. Васильченко
«Не той стороною» (Москва;
Ленинград, 1928)

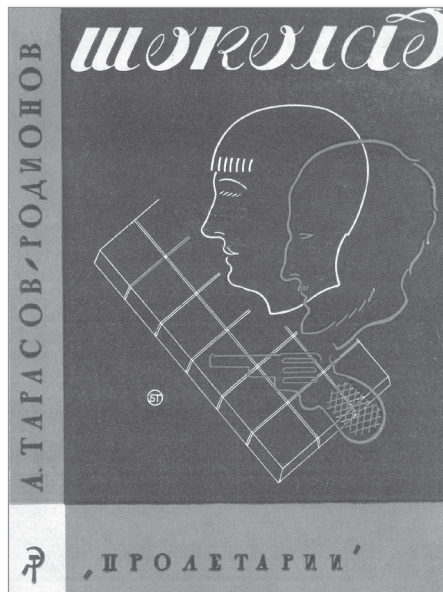
старомодными обоями («Лесная была» И.М. Касаткина, 1923).

Б.Б. Титов был настолько убедителен в своем стремлении обобщать изображения, сводить их к лапидарным пластическим формулам, что любой бытовой предмет мог превратиться у него в эмблему, внезапно обрести четкий символический смысл. Показательны в этом плане обложка модного в свое время (судя по количеству переизданий) романа А.И. Тарасова-Родионова «Шоколад» (1928). Как гласит аннотация на библиотечной карточке, тема этого опуса — «гибель коммуниста — председателя ЧК, ставшего жертвой доверия к женщине из враждебного класса». Известный украинский художник А.И. Страхов, оформлявший предыдущее издание бестселлера, сосредоточился на образе коварной соблазнительницы, роковой красотки эпохи нэпа. Работа Б.Б. Титова — гораздо суше, лаконичнее, зато она более символична, брутальна и даже более информативна; перед нами — своего рода краткий конспект романа, его композиционная схема. На коричневом фоне — белые абрисы женской головы и плитки шоколада, поверх них — красные разомкнутые контуры мужской головы и револьвера. А в левом нижнем углу, между фамилией автора и названием издательства — серпачек и молоточек.

Геометрические абстракции

Весьма выразительны многочисленные композиции, где мастер в духе времени осваивает язык беспредметных геометрических форм. Быть может, именно в работах такого плана особенно четко и наглядно проявилась принадлежность художника к стилю ар-деко, для которого характерны «...ломаная линия, любовь к многогранникам, ступенчатым завершениям, странным, как бы “припухшим” кривым...» [4, с. 8], к интенсивному цвету. Излюбленные мотивы Б.Б. Титова — полосы, стрелки, ленты, спирали, зигзаги, претерпевающие причудливые трансформации, соотнесенные с названием книги иногда явно, чаще — цепочкой прихотливых ассоциаций.

Так, фамилия Ю.К. Олеси и название пьесы «Список благодет-



Обложка романа А.И. Тарасова-Родионова «Шоколад» [Харьков, 1928]

ний» (1931) написаны на изогнутой черной ленте, отдаленно напоминающей свиток, название сборника повестей и рассказов В.П. Катаева «Ножи» (1930) — на длинном лезвии, оплетенном спиралью тонких закругленных линий. А заглавие сборника поэм М. Смирнова «Поток» (1930) — на сложенной «гармошкой» полоске, похожей на рассыпающийся карточный домик или на лестницу. Обложка книги Л.А. Лаврова «Уплотнение жизни» (1931) и в самом деле скомпонована очень плотно: основную ее часть занимает согнутая в бараний рог, закрученная по спирали, как панцирь улитки, жирная черная стрелка, обведенная красной каймой. Тот же «сюжет» варьируется в сборнике стихов В.А. Луговского «Страдания моих друзей» (1930): изломанная, смятая стрелка упирается в красный круг; ее конфигурацию повторяют строки заглавия; фамилию поэта (она обрамляет круг) следует читать по часовой стрелке, а имя «закручено» в обратном направлении. Совсем уж диковинные ассоциации вызывает у графика название книги В.Г. Финка «Евреи в тайге» (1932). На обложке книги Е.Н. Анучиной «Крылья» (1931) стилизованный контур самолета обрастает геометрическими производными, разноцветными отражениями.

Пожалуй, наиболее часто встречающийся у Б.Б. Титова пластический мотив — пересекающая страницу цветная полоса (ее можно интерпретировать как линию жизни, устье реки, дорогу), которая внезапно круто отклоняется от намеченного маршрута, делает непредсказуемые скачки и извивы («На крови» С.Д. Мстиславского, 1930; «Путь энтузиаста» В.В. Каменского, 1931; «Осьмнадцатый» Н.Ф. Гарнича, 1931). В некоторых случаях художник изгибает дугой, ломает геометрические фигуры, линии, строки, меняет вектор их движения только для того, чтобы обогнуть, а следовательно — подчеркнуть, сделать более весомыми вроде бы далеко не самые значительные элементы композиции — собственную монограмму или издательскую марку. Надо сказать, что все эти смещения, ответвления и изломы явно идут



Обложка книги Е.Н. Анучиной «Крылья» ([Москва], 1931)

на пользу титовским обложкам, придают им динамику, экспрессию, характерность, дополнительные смысловые оттенки.

Шрифтовые обложки

Значительный интерес представляют и те работы, в которых мастер отказывается от любых изображений, довольствуясь только буквами и цифрами. К очень многим из них применимы слова В.Г. Кричевского: «Титовские обложки завораживающе странные, впрочем — не нарочито, а всего лишь в меру индивидуальности автора. Они странны в целом и полны частных странностей» [2, с. 22]. И в самом деле, даже если на листе нет монограммы художника, его авторство можно определить по некоторым присущим Б.Б. Титову «шрифтовым причудам». Год издания он часто превращает в дробь (19/31 вместо 1931) и разбивает на два довольно удаленных друг от друга «этажа»; соединяет в одном слове прямые и наклонные буквы, подчеркивает повторы отдельных знаков и курсивом, и сменой кегля (МоЛоДоГВАРДЕЙЦЫ). К числу «любимых развлечений» графика относятся всевозможные игры с диактрическими знаками (проще говоря — с «хвостиками») букв, со знаками переноса — он удлиняет их до невероятных размеров, удваивает, закручивает, ломает. В РГАЛИ сохранился любопытный документ: эскиз обложки книги В.Г. Лидина «Оно придет, счастье», где едва ли не центральное место отводится заостренной, удвоенной запятой перед последним словом. На обороте — жалобная просьба писателя: «Борис Борисович, отец, нехорошо! Сделайте надпись, во-первых, в одну строку без мудрствования, чтобы читатель не сбивался в названии. А во-вторых — постороже...» [5, л. 6 об.].

В некоторых случаях помещенные на обложках надписи можно рассматривать как своего рода иносказательные портреты персонажей или авторов. Скажем, оформляя сборник фельетонов сатирика Г.Е. Рыклина «С подлинным верно» (1929), художник перевоплощается в бюрократ, в совершенстве освоившего очень тонкое и одновременно тяжелое (как сказано в тексте) искусство заверять официальные бумаги своими резолюциями и подписями. Его красный карандаш резвится на черном фоне, выводя замысловатые завитки, упиваясь весомостью слов и разборчивостью каждой буквы. Название книги В.А. Гороховского «Вы, Коля, — чижик» (1927) словно не написано, а вышито красными нитками рукой манерной и довольно взбалмошной девицы; сходство с дамским рукоделием усиливается

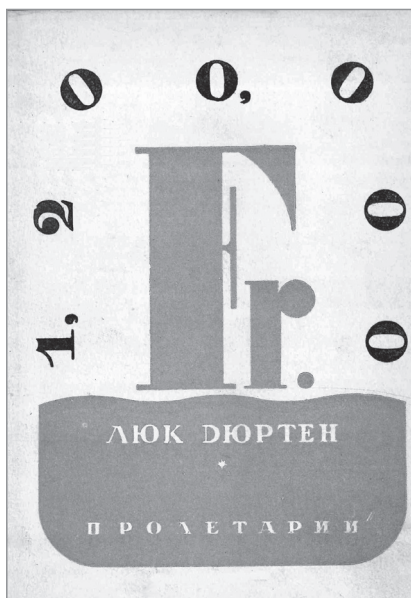
и овальной рамкой вокруг заглавия, и особенно — крестообразными штрихами-стежками. Массивные, угловатые буквы, из которых сложен заголовок журнала «Критик» прекрасно передают характер зубодробительной вульгарно-социологической критики тех лет, склонной к грубым, категоричным обобщениям.

Наверное, отличие художника от «правовверных» конструктивистов особенно наглядно проявилось в оформлении тех книг, в названиях которых фигурируют числительные. Сторонники функциональной эстетики, как известно, боготворили мир цифр, не упускали возможности выделить их самым крупным шрифтом и самым ярким (как правило — красным) цветом. Б.Б. Титов делает вроде бы то же самое, но гораздо более тонко и непредсказуемо. Скажем, на обложке сборника рассказов М.Б. Колосова «Тринадцать» (1930) соответствующие цифры занимают почти всю площадь листа, но трактованы они весьма необычно: наклонные, объемные знаки напоминают типографские пуансоны или согнутые металлические бруски. Если единица читается легко, ибо сразу выделяется на красном фоне, то белую тройку художник зачем-то помещает на белый же фон; о ее форме можно догадаться лишь по извивам черных теней. Самое же странное в этой работе — четвертая страница обложки, представляющая собой зеркальное отражение первой.

Название романа Люка Дюртена на титульном листе печатается так: «Миллион двести тысяч» (1928), а на обложке педантичный художник счел нужным уточнить, о какой валюте идет речь: в центре листа — крупные, кремового цвета буквы Fr. (франков), а вокруг них, на почтительном расстоянии разбросаны мелкие синие цифры. Весьма странное впечатление производит шрифтовая

композиция, предпосланная роману В.В. Валюсинского «Пять бессмертных» (1928). Угловатая, массивная ярко-красная пятерка пылает на черном фоне, но поверх нее график зачем-то, как в платежной ведомости, дублирует цифру наклонными, округлыми буквами, предъявляет «сумму прописью». К тому же от мягкого знака ответвляется затейливый сердцевидный росчерк, внизу он завершается стрелкой, указывающей на вторую С из слова «бессмертных». Буква эта, в свою очередь, ведет себя весьма эксцентрично: решительно выбивается из общего ряда, отличается от своих соседей и крупным размером, и цветом, и наклоном.

Данный пример очень характерен для Б.Б. Титова, умевшего одушевлять, наделять яркой ха-



Обложка книги Л. Дюртена «Миллион двести тысяч» [Харьков, 1928]

ракторностью цифры, знаки алфавита, геометрические фигуры; выстраивать сложную партитуру их взаимоотношений, потакать их капризам, создавать драматическое напряжение буквально из ничего. Безусловно, общая картина отечественного книжного дизайна 1920—1930-х гг. была бы совсем иной без невероятно плодовитого мастера, оставившего нам «...сотни оприфтованных картинок, нет-нет да и воспаряющих над невзрачной, в сущности враждебной модернизму обыденностью» [1, с. 55].

Список источников

1. Кривевский В. Борр: книга о забытом дизайнере двадцатых и многом другом, включая особенности оформления этой самой книги. Москва : Самолет, 2004. 96 с.
2. Кривевский В. Восемь обложек Бориса Титова // Да!: русский журнал для дизайнеров-графиков. 1994. № 0. С. 19—22.
3. Довженко О.П. Щоденникові записи, 1939—1956 = Довженко А.П. Дневниковые записи, 1939—1956 / сост.: В.В. Забродин, Е.Я. Марголит. Харків : Фолио, 2013. 879 с.
4. Искусство эпохи модернизма: стиль Ар-деко. 1910—1940-е годы / отв. ред. Т.Г. Малинина. Москва : Пинакотека, 2009. 320 с.
5. Б.Б. Титов. [Оригиналы и оттиски обложек книг В.Г. Лидина]. 1927—1930 // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2332. Оп. 1. Ед. хр. 163. 6 л.

Иллюстративный материал
предоставлен автором статьи

Book Graphics of B.B. Titov

Dmitry V. Fomin,

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

E-mail: dfomin13@yandex.ru

Abstract. The article is devoted to the artwork of B.B. Titov, one of the most prolific and original domestic book artists, whose heritage is still understudied. Analyzing numerous covers and a few illustrative cycles, created by the master during the 1920s—1930s, the author reveals the characteristic features of the book graphics of B.B. Titov, as well as the circle of his favourite themes and techniques. In the laconic figurative drawings by the artist (usually contour or silhouette) there appeared characteristic of that age understanding of book graphics as a very conditional art, designed to reveal not common specifics, but “symbolism of images”. In a most diverse and inventive manner the book artist works with the most hackneyed symbolic objects (hammer and sickle, two-headed eagle), each time playing with these characters in new ways, turning them into ornamental elements. Non-objective covers by Titov, often only associatively connected with the title and content of the book, designed very unusually, clearly detect proximity of the master to Art Deco style. Individuality of the artist appeared as well in a purely typography work, where letters and numbers, as if endowed with human characters, sometimes acting pretty strange, enter into complex relationships. Highly distinctive artwork of B.B. Titov, who managed to synthesize very different from each other stylistic trends, who defined the “graphic outlook” of the products of such major publishers and publishing houses as Gosizdat, “Federatsia” (Federation), “Zemlya i Fabrika” (Land and Factory), “Proletarian” — is extremely interesting and significant, however, undervalued phenomenon of the Russian book culture.

Key words: Book Design, Graphics, Cover, Art Deco, B.B. Titov.

Citation: Fomin D.V. Book Graphics of B.B. Titov, *Bibliotekovedenie* [Library and Information Science], 2016, vol. 65, no. 4, pp. 436—442.

References

1. Krichevskii V. *Borr: kniga o zabytom dizainere dtsatykh i mnogom drugom, vklyuchaya osobennosti oformleniya etoi samoi knigi* [Borr: the Book about Forgotten Designer at 1920—1930th and Many Other Things Including Features of the Design of that Book]. Moscow, Samolet Publ., 2004, 96 p.
2. Krichevskii V. *Vosem' oblozhek Borisa Titova* [Eight Covers by Boris Titov], *Da!: russkii zhurnal dlya dizainerov-grafikov* [Yes!: Russian Journal for Graphic Designers], 1994, no. 0, pp. 19—22.
3. Dovzhenko O.P. *Shchodennikovі zapisi, 1939—1956* [Diary's Notes, 1939—1956]. Kharkiv, Folio Publ., 2013, 879 p.
4. Malinina T.G. (ed.) *Iskusstvo epokhi modernizma: stil' Ar-deko. 1910—1940-e gody* [Art of the Epoch of Modernism: Style of Art Deco, 1910—1940th]. Moscow, Pina-koteka Publ., 2009, 320 p.
5. Titov B.B. *Originaly i ottiski oblozhek knig V.G. Lidina 1927—1930* [Originals and Prints of the Covers of Lidin's Books, 1927—1930], *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva (RGALI)* [Russian State Archive of Literature and Arts (RSALA)], coll. 2332, aids 1, item 163, 6 p.