

ДЕТСКИЕ ЧТЕНИЯ

2019 № 2 (016)

ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ) РАН

ДЕТСКИЕ ЧТЕНИЯ. 2019 № 2. ВЫП. 16

Приглашенный редактор выпуска *Сесиль Пишон-Бонен*

ISSN 2304–5817

ISSN (Online) 2686–7052

ISBN 978-5-91476-107-0 (вып. 16)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Мария Литовская
Светлана Маслинская
Инна Сергиенко
Анна Сенькина
Анна Димьяненко
Евгения Лекаревич
Марина Жуковец

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Ирина Арзамасцева (Москва)
Всеволод Багно (Санкт-Петербург)
Марина Балина (Bloomington, USA)
Валентин Головин (Санкт-Петербург)
Елена Душечкина (Санкт-Петербург)
Дорена Кароли (Macerata, Italy)
Карен Коатс (Cambridge, UK)
Марни Компаньяро (Padova, Italy)
Андрей Костин (Санкт-Петербург)
Марина Костюхина (Санкт-Петербург)
Мария Майофис (Москва)
Дорота Михулка (Wrocław, Poland)
Сара Панкеньер-Вельд (Santa-Barbara, USA)
Эрика Хабер (Syracuse, USA)
Михаил Яснoв (Санкт-Петербург)

Выпускающий редактор *Светлана Маслинская*

© Авторы статей, 2019; Иллюстрация на обложке: А. Ф. Пахомов. Рекламный плакат «Детские книги ГИЗа». 1928–1929. Цинкография, автотипия с оригинала акварелью © А. Ф. Пахомов, наследники

.....
Санкт-Петербург

ОГЛАВЛЕНИЕ

От редакции	6
-----------------------	---

АРХИВ: ОПТИЧЕСКИЙ ПОВОРОТ И ДЕТСКАЯ КНИГА В РАННЕСОВЕТСКОЙ РОССИИ

Сергей Ушакин

Аэроплан вместо крестика, или Как работать глазу	8
--	---

ЯКОВ МЕКСИН

Иллюстрация в советской детской книге	26
---	----

ЕВГЕНИЯ ФЛЕРИНА

Картинка в детской книге	33
------------------------------------	----

ЕЛЕНА ДАНЬКО

Задачи художественного оформления детской книги	46
---	----

ВЛАДИМИР КОНАШЕВИЧ

О рисунке для детской книги	69
---------------------------------------	----

АЛЕКСАНДРА АЛТУХОВА, РОЗА ДЛУГАЧ

Иллюстрации Конашевича и отношение к ним детей	74
--	----

ИССЛЕДОВАНИЯ

Дмитрий Фомин

«Для примера всем пионерам»: тема путешествия в книжке-картинке 1920-х гг.	92
---	----

Сесиль Пишон-Бонен

Роль русских иллюстраторов «Папаши Бобра» в обновлении детской книги во Франции в 1930-х гг.: биографии художников и анализ «фактуры»	152
---	-----

Ольга Виноградова, Кирилл Захаров

Картинки-путешественницы: Яков Мексин и выставки немецкой и японской книги в СССР	180
--	-----

Рашель Мазю

«Моп Самаргаде»: советские влияния и трансферы в коммунистическом журнале для детей?	206
---	-----

<i>Claire Le Foll</i> Cultural transfers in Yiddish and Belarusian children's literature and illustrations in the BSSR (1921–1939)	231
<i>Сара Панкеньер Вельд</i> Образы Америки в ранних советских книжках-картинках Маршака и Лебедева	257
<i>Даниэла Моунтиан</i> Цвета и формы в книгах Монтейру Лобату и Самуила Маршака	280
<i>Андрей Устинов</i> «Свинопас» Добужинского и книгоиздание русского Берлина	296
<i>Дмитрий Лебедев</i> Иллюстрации английских художников детской книги рубежа XIX–XX вв. в русских дореволюционных изданиях: влияние и параллели	320
<i>Валери Познер</i> Дисней в стране советов, 1930-е гг.	341
<i>Елена Казакова</i> Формула путешествия в российском роуд-муви 2000-х гг.: «Возвращение» и «Коктебель»	388
<i>Дмитрий Сергеев</i> Что мы читаем? К определению детской книжки-картинки .	400
<i>Екатерина Асонова</i> Визуальное в литературе, или О современном компетентном ребенке	416
МАТЕРИАЛЫ	
<i>Ирина Львовская</i> Неизвестная работа Алисы Порет в детской книге	425

Ольга Селиванова

Кто не знает Робинзона?: книги серии «робинзонады» в круге детского чтения (по материалам фонда фундаментальной библиотеки РГПУ им. А. И. Герцена) 444

БИБЛИОГРАФИЯ

Евгения Лекаревич

Энциклопедические и популярные пособия для девочек: история и библиография 463

Любовь Алейник

Мальчик в платье: новые герои в современной прозе для подростков 476

Сведения об авторах 480

ОТ РЕДАКЦИИ

16 номер «Детских чтений» посвящен исследованиям изданий детской книги в первое тридцатилетие XX в. В этот период заметно увеличилось число иллюстрированных детских книг и журналов, появились специально адресованные детям мультфильмы, вместе с развитием массового образования распространились школьные наглядные пособия (плакаты, стенды, иллюстрации в учебниках и пр.). Тогда же возрос интерес к детскому творчеству (в частности, к детским рисункам). Мир предстал в картинках, а вскоре и кадрах, для широкого круга читателей и зрителей, и не только детей.

Очевидно, что в отечественной культуре визуальный ренессанс в области книгоиздания для детей был особенно заметен. Эксперименты с техниками и формами, которые предприняли художники и дизайнеры на протяжении трех первых десятилетий XX в., определялись как внутренней динамикой развития творческой системы, так и особыми экономическими и институциональными обстоятельствами, существенно поменявшимися в России в этот период. Творческие поиски и внешние механизмы контроля и регулирования причудливым образом отразились на визуальных свойствах детской книги, мультипликации и кино. С одной стороны, мы видим эволюционные скачки авангарда и одновременно рутинизацию оформительских техник модернистов и переосмысление натурализма. С другой — масштабирование не элитарных, кустарных книгоиздательских практик, когда на рынок было выброшено огромное количество лубочно-советской детской книги, в том числе широко тиражируемых серийных изданий (до сих пор остающихся в тени авангардистских шедевров). С третьей — разнообразие взаимовлияния визуальной культуры России и других стран.

Открывает номер архивный блок Сергея Ушакина «Оптический поворот и детская книга в раннесоветской России». Блок демонстрирует еще одну проблему, которая пока не высвечивалась в исследованиях книжной графики для детей, — эксперименты в книжной графике для детей не могут рассматриваться в отрыве от истории идей 1910–1920-х годов, связанных с осмыслением рецептивных особенностей ребенка-читателя. Авторы, публикуемых в архивном блоке статей, находились в свое время в очном и заочном диалоге по поводу того, *как смотрят дети на картинки и что они*

видят. Эта дискуссия показывает, что сворачивание авангардистских экспериментов было обусловлено не только борьбой власти с неподконтрольным авангардом, но и давлением со стороны педагогов и чиновников образования, имевших свои представления о перцептивных возможностях детей.

В большинстве статей номера авторы так или иначе обращаются к изучению международного контекста советской визуальной культуры, адресованной детям: изучается влияние британской школы иллюстрирования на российскую, влияние советских художников на французских иллюстраторов, влияние американской анимации на советскую и др. Как показывают статьи, вошедшие в 16 номер, значение международного обмена в развитии детской визуальной культуры в этот период весьма велико. Визуальное наполнение детских книг и журналов первой трети XX века дает хорошее представление о том, в какой степени заимствования влияли на формирование образа России в других странах, и напротив, как отразились стереотипы о «Западе» в советской книжной культуре для детей.

АРХИВ: ОПТИЧЕСКИЙ ПОВОРОТ И ДЕТСКАЯ КНИГА В РАННЕСОВЕТСКОЙ РОССИИ

Сергей Ушакин

АЭРОПЛАН ВМЕСТО КРЕСТИКА, ИЛИ КАК РАБОТАТЬ ГЛАЗУ

Вступление к архивному блоку «Оптический поворот и детская книга в раннесоветской России» предлагает сжатый обзор идей, мер, тенденций и институтов, которые сыграли ключевую роль в формировании нового визуального ландшафта в России за полтора десятка лет после революции. Поворот к оптике был вызван вполне прагматическими причинами: в своем воздействии на массовую аудиторию зрительный образ оказывался гораздо эффективнее печатного слова. Уникальность ситуации, однако, заключалась в том, что формирование визуального языка в данном случае оказалось в руках высокопрофессиональных художников. Общая установка художественного авангарда на изменение условий жизни (а не правил искусства) реализовалась в рамках разнообразных жанров «искусства дня», призванных решать «задачи момента». Детская книга стала составной частью этого процесса формирования новой визуальной реальности, новых визуальных приемов и новой «графической грамоты». Тексты ведущих участников оптического поворота, включенные в архивную подборку, призваны показать спектр мнений и напомнить о ключевых установках, которые и определили ход развития иллюстрированной советской книги для детей.

Ключевые слова: визуальность, педагогика, иллюстрация, книжка-картинка, графическая грамота.

«Альманах Пролеткульта», вышедший в 1925 г., в период расцвета деятельности Пролетарских культурно-просветительных организаций, во многом остается интеллектуальной витриной этого движения. Напечатав под одной обложкой статьи ведущих «практиков теории» новой социалистической культуры, — от Бориса Арватова, Дзиги Вертова и Алексея Гана до Николая Тарабукина, Сергея Третьякова и Николая Чужака, — сборник фактически составил

коллективный портрет «мозгового треста» движения. В первом разделе — «Культура и быт» — альманах задавал генеральную линию с помощью довольно предсказуемых (для Пролеткульта) текстов о классовом содержании новой культуры. Однако две оставшиеся части книги — «Организация быта» и «Искусство и производство» — не оставляли от этой традиционности камня на камне.

Из одиннадцати статей этих двух блоков десять посвящены обсуждению роли зрительных форм и визуальных медиа в формировании социалистической культуры — будь то агит-плакат, фото-механика, эстетическое оформление бытовой вещи или кино-эффекты. Н. Тарабукин, например, настаивал на необходимости «фотографической реформы», которая позволила бы преодолеть тягу традиционной фотографии к «натурализму», превращающему фотосъемку в «протоколирование действительности» [Тарабукин 1925, 112]. Д. Вертов подробно разбирал разные типы «кино-рекламы», заверяя читателя, что рекламировать можно *все*: «все может быть растрезвонено кино-трюком, расхожено кино-комедией, пересмотрено кино-шаржем, растревожено кино-детективом» [Вертов 1925, 135]. В свою очередь, А. Ган призывал возродить утраченную «инициативу конструирования шрифтового набора и построения печатной плоскости» для динамизации восприятия текста [Ган 1925, 117].

Дальше и радикальнее всех в продвижении визуальных средств шел критик Виктор Перцов. В статье «Слово — зрительный образ — будущее» он энергично раскрывал преимущества визуальных методов. «Чистое слово постепенно отходит на второй план», — утверждал критик, — прежде всего потому, что оно не в состоянии конкурировать со зрительным образом в организации «еще не достаточно культивированных масс», не готовых к восприятию всех условностей «словесного воздействия» [Перцов 1925, 93, 92]. Кроме того, в отличие от слова, зрительный образ не только давал «максимум представлений о предмете», выступая «пределом достоверности и точности» [Там же, 83], но и позволял достичь максимального эффекта в кратчайший срок: «Зрительное восприятие сообщает усвоению необходимую быстроту и тем приобретает для нашего времени совершенно исключительное значение. <...> С помощью зрительного образа легче пробудить первое робкое сознание масс, с его же помощью нам удастся в кратчайший срок закрепить и расширить победу» [Там же, 93]. Именно поэтому постепенное вытеснение слова зрительным образом — «*всюду, где возможно!*» — должно было стать «важным



Рис. 1. Д. Вертов. Титры из фильма «Шестая часть мира» (1926)

методом новой культуры» [Там же, 84]. Для большей убедительности заявленного тезиса в заголовке статьи «зрительный образ» был подчеркнут жирной чертой. Мостом, ведущим в будущее, было не слово, а «зрелищность». Ровно через год Дзига Вертов делает эту тему зрелищности ключевой в своей документальной киноленте «Шестая часть мира». Титр «ВИЖУ», занимающий весь экран, появлялся в самом начале и повторялся (с небольшими вариациями) в течение ленты, обозначая визуальным пунктиром главную идею автора: новая — пролетарская — культура заключалась на данном этапе уже не столько в обретении собственного голоса («рабы немые»), сколько в формировании собственного взгляда — мировоззрения (Рис. 1). Оптика, — как отмечал Эль Лисицкий, — уверенно сменяла фонетику [Лисицкий 2016, 197].

За небольшим исключением [см. Левинг 2010, Орлова 2009, Reischl 2018], это повышенное внимание к «зрительности» и «зрелищности» в ранне-советской России традиционно остается за пределами поля интересов современных исследователей. Визуальные объекты и способы их восприятия, как правило, рассматриваются в рамках более широкого социально-политического контекста, сформированного и пронизанного властными отношениями. В итоге визуальные средства превращаются исключительно в разновидность политического воздействия. Иконография воспринимается преимущественно как «иконография власти». Оптика оказывается в подчинении у политики.

При всей своей важности, такой подход, на мой взгляд, упускает из виду — буквально и метафорически — те глубинные изменения, благодаря которым активное развитие и использование визуальных средств и стало возможным в России в 1920–30-е годы. История радикальной медиатизации советского общества, как и оптический поворот, с помощью которого эта медиатизация была осуществлена, все еще ждут своих исследователей¹.

Безусловно, интерес к визуальным медиа в раннесоветской России ярче всего проявился в создании разветвлённой институциональной системы изо-пропаганды: политические плакаты были

ее наиболее знакомым и повсеместным проявлением. Разумеется, только к плакатам оптический поворот не сводился. Кампания по советской медиатизации включала в себя многочисленные жанры, которые Николай Тарабукин удачно определил, как «искусство дня». Отвергая высокомерное отношение традиционных искусствоведов к «плакату, рекламе, афише, газете», Тарабукин страстно защищал «практическую» целесообразность этих визуальных форм: «Порожденные „злобами дня“, они кратковременны, как „бабочки-однодневки“. Не претендующие на „вечное“ значение, они — в полном смысле слова — формы искусства дня: рожденные сегодняшним днем, они умирают с его закатом. < . . . > Это — не „большое“ искусство. Но как „малым“ назвать то, что является действенным фактором общественности „сегодня“?» [Тарабукин 1925а, 5]

Тарабукинский список недолговечных, но необходимых «форм искусства дня» можно было бы легко расширить, включив в него открытки, иллюстрированные журналы, передвижные выставки, агитационный текстиль, фарфор и упаковку, в том числе спичечные этикетки и конфетные обертки. Все они формировали визуальный язык нового общества. Однако, поворот к оптике заключался не только в формировании пространства и лексикона «наглядной агитации», понятой в самом широком смысле, но и в настойчивом воспитании ее творцов, и в последовательной формовке ее основного потребителя — советского зрителя.

Уже в 1930 г. — через пять лет после выхода «Альманаха Пролеткульта» — художник Борис Земенков в своей небольшой книге «Графика в быту» фиксировал важные перемены на визуальном фронте, прошедшие со времен военного коммунизма. Новая экономическая политика во многом возродила оформительские каноны предыдущего периода — с их акцентами на общей декоративности изданий и на иллюзорности (миметичности) используемых изображений. Суровый минимализм конструктивистских изданий начала 1920-х годов стал сходить на нет, и советская массовая периодика, как отмечает Земенков, по своему виду приблизилась к «дореволюционному собрату» [Земенков 1930, 19]. Существенным, однако, было то, что оптический «навык потребления» печатной продукции, воспитанный, как писал Земенков, революционными журналами типа «Красноармеец», остался «мало поколебимым»: «Дореволюционная „Нива“ читалась. „Красная Нива“ преимущественно смотрится» [Там же, 19].

Педагог Евгения Флерина в своем исследовании детских изобразительных практик 1934 г. приводила еще один, не менее красно-

речивый, пример новой «работы глаза». По данным педагога, и до революции, и после нее дошкольники трех-четырёх лет в своих рисунках и лепке предпочитали одну и ту же устойчивую форму — «крестообразное построение». Но принципиально разным было то, что «видели» дети в этой форме до и после революции: «если ребята дореволюционной эпохи назвали эту форму „крестик“, „господи помилуй“ и т. д., то для наших ребят почти во всех случаях это — „аэроплан“» [Флерина 1934, 11].

Новые навыки «смотрения» возникли не сами по себе. Они стали следствием активного обучения основам «графического языка» [Башилов, Волков 1926, 4]. В 1926 г. Я. Башилов и О. Волков в пособии «Графическая грамота», констатировали, что «большинство оканчивающих среднюю школу не умели рисовать, а главное *не умели видеть*: не умели осознавать предмета в его конструктивном целевом назначении» [Там же, 4]. Их пособие — наряду с бесчисленными брошюрами, методичками и сборниками — и должно было стать «руководством и справочником в вопросах практического графического знания» [Там же, 3]. Зрительный образ и графический язык оказывались не просто вариантами выразительных средств. Они служили ключевой не-дискурсивной возможностью сформировать «максимум представлений о предмете» [Перцов 1925, 83].

Оптический поворот, таким образом, обнажал социальную сконструированность «видения», превращая процесс «смотрения» в технологию, которой можно было научиться. «Умение видеть» обретало свою методологическую базу. В свою очередь, и сам глаз воспринимался как прибор, который можно было «настроить» или, по крайней мере, как орган, который можно «развить» и «натренировать». Цитируя «Трактат о живописи» Леонардо да Винчи, Перцов в своей статье срачивал эстетику Возрождения с прагматикой культурной революции. Зрительное восприятие, — подчеркивал критик, — должно строиться на «уменьше верно применять деятельность глаза» [Перцов 1925, 90]. Алексей Гастев, руководитель Центрального Института Труда, был более технологичен, призывая поставить «деятельность глаза» на уровень современных достижений. В статье «Электрификация и народная энергетика» (1923), он отмечал: «Новый гражданин России только тогда будет достоин электрификации, только тогда он ее не искорежит, если его глаз будет действовать как настоящий механизм фотографической камеры» [Гастев 1966, 46].

Сегодня литература 1920–1930-х гг., посвященная оптическому повороту, интересна именно этими попытками понять и верно

использовать «деятельность глаза». В течение короткого времени в стране сложилась целая индустрия, направленная на инструментализацию и оптимизацию визуальных возможностей. Разнообразные иллюстрированные публикации — от «Зрелищ» до «Советского фото», от еженедельного «Рабиса» (Работники Искусства) до ежемесячного «СССР на стройке» — определяли «сферы» оптической деятельности. Одновременно шел процесс сращивания зрительных навыков и идентичностей. Развитие кружков любительской фотографии и кинематографии создавало мощную «низовую» поддержку оптическому повороту: «фотокоры» и «киноки» разных возрастов служили основными проводниками идей и практик оптического поворота в массы [Wolf].

Детская иллюстрированная книжка была важной частью этого поворота. Показательно, что в «Альманахе Пролеткульта» статьи, посвящённой собственно детской литературе, не было. Но показательно и то, что борьбу за продвижение «зрительного образа» в целях коммунистического воспитания масс Перцов начинал именно со ссылки на детскую литературу. Его программная статья открывалась так: «Книжки с картинками издаются преимущественно для детей. <...> во всех тех случаях, когда *слово* <...> рискует быть непонятным или вызвать вялые реакции, или, наконец, доходит до сознания слишком медленно — нет лучшего способа достигнуть желаемого результата, как сделать выражаемое содержание *зрительно-наглядным*, передать его *графический* состав» [Перцов 1925, 83].

В этом двойственном положении раннесоветской детской иллюстрированной литературы — с ее заметной незаметностью — и заключается ее уникальность. Она выступала исходной парадигматической моделью для развития широких социально-культурных процессов, формируя зрительские навыки первого советского поколения, создавая новые полиграфические традиции и способствуя артикуляции новых теорий и методов художественного образования в советской педагогике. Но, несмотря на свою принципиальную значимость, иллюстрированная детская литература оставалась — по большому счету — на периферии внимания критиков и теоретиков. «Не создано методик оформления детской книги, — жаловался Яков Мексин в 1928 г., — начинающий автор <...> вынужден учиться на собственных ошибках» [Мексин 1928, 40].

«Периферийность» во многом позволяла детской литературе сохранять относительную автономность, детская иллюстрация нередко становилась площадкой для «экспериментирования» с новыми

выразительными формами [Земенков 1925, 14, 15] и служила «лабораторией для опытов», казавшихся тогда многим «рискованными» [Мексин 1928, 44]. Вместе с тем, именно в рамках детской литературы — с ее ориентацией на «простоту, ясность и плоскостное разрешение формы», свойственные политическому плакату [Башилов, Волков 1926, 83], — закладывались установки, прорабатывались методы и тиражировались приемы, которые позднее послужат основой для «взрослой» литературы². Детская иллюстрированная литература одновременно оказывалась и наследницей (радикальных) визуальных установок Пролеткульта, и колыбелью (консервативного) соцреализма. Авангард и традиционализм находили в ней возможность для мирного сосуществования.

У этой двойственности иллюстрированной детской литературы были веские материальные причины. Производство книг для детей в послереволюционной России складывалось непросто. Если в 1918 г. в свет вышло 474 названия детских книг, то уже в следующем году их число сократилось до 184. В 1921 г. книжное производство достигло своего самого низкого исторического показателя: из-за отсутствия и/или дороговизны бумажных и типографских ресурсов, на рынок было выпущено только 33 наименования книг для детей. Ситуация постепенно стала исправляться в 1922 г., когда было издано 200 наименований. Решающим оказался 1925 г. — именно тогда количество изданий превысило 550 названий³. При всей своей неполноте, эта статистика, тем не менее, позволяет судить об общей тенденции — с середины 1920-х гг. можно наблюдать формирование четкого курса государства на производство массовой дешевой книги для детей.

Рост разнообразия издаваемых книг сопровождался и их резким количественным ростом. Изначальный средний тираж издания в 3000–5000 экземпляров увеличился к 1926 г. до 10 000–25 000, а иногда тиражи достигали и 75 000–85 000 [Рубцова 1928, 69–70]. Существенным было и то, что новый жанр советской детской книги смог привлечь значительное число новых авторов: в том же 1926 г. из 926 изданных наименований книг 744 (80 %) были изданы впервые [Рубцова 1928, 69–71]. В 1936 г. редакционная статья в «Литературной газете» уже с гордостью заявляла о том, что суммарный тираж книг и журналов для детей составил 40 млн. экземпляров — в четыре раза больше, чем в 1933 г. и в два раза больше, чем в 1935 г. Впрочем, несмотря на эти темпы и масштабы, газета одновременно жаловалась на то, что детская книжка продолжала оставаться «самым дефицитным продуктом» [За большую 1936].

Появление новых медиа-платформ, резкий рост их числа и активности не мог не вызвать закономерной тревоги по поводу форм и содержания, которые эти платформы были призваны распространять. Практически каждое партийно-государственное решение 1920-х гг. с ритуальной периодичностью отмечало, что новые советские издания должны быть «максимально доступны» «широкому кругу читателей», «максимально близки» им и «максимально понятны»⁴. Собственно эта ориентация на «доступность» и будет реализована с помощью «оптических» средств. Привилегированное положение текста в совокупности с длительной традицией восприятия иллюстрации как «вне-литературного материала» [Варшавский 1931, 30], сменится установкой на подчеркнута диалогические отношения между словом и образом⁵. За короткий промежуток времени эта установка драматически изменит ситуацию с книгоизданием. В 1927 г. Анна Покровская, бывший руководитель Института детского чтения, отмечала в своем обзоре детской литературы: «... в настоящее время считается принципиально необходимым обильно иллюстрировать книгу для детей» [Покровская 1927, 50]⁶. Всего лишь за несколько лет до этого подобная «принципиальная необходимость» казалась непозволительной и ненужной роскошью⁷.

Само оформление детской книги тоже во многом отражало двойственность ее происхождения. С одной стороны, после революции детская книга (как и вся сфера изобразительных искусств того периода) вступила, используя формулировку Земенкова, в «длительный процесс „перерождения“», пытаясь найти новое применение дореволюционному художественному наследию [Земенков 1930, 13]. С другой стороны, в создании революционной и постреволюционной полиграфии активную роль играли молодые художники, ориентировавшиеся на «поиски во что бы то ни стало нового, созвучного современности, изобразительного языка. . . » [Там же, 14].

В конечном итоге эти две позиции и два направления определили границы и суть дебатов об иллюстрации в детской книге. Земенков обозначает их как борьбу и противостояние двух «моментов» — «момента эстетики», с его установкой на детализацию и орнаментализм, идущую от традиций группы «Мир искусства», и «момента экспериментирования», связанного с динамизмом и простотой изобразительных форм, характерных для кубо-футуристического авангарда [Там же, 16–17]. Оба «течения-момента» наглядно персонифицировались в работах двух художников, которые во многом сформировали облик советской детской книги. Иллюстрации

Владимира Конашевича (1888 — 1963) стали наиболее ярким отражением первого, «эстетического», течения, а работы Владимира Лебедева (1891–1967) хорошо выразили экспрессивный лаконизм и художественные поиски второго, «экспериментального», направления⁸.

* * *

В контексте истории оптического поворота детская иллюстрированная книга интересна тем, что в силу ряда причин (коллапс художественного рынка, национализация музеев, ограниченность коллекционной деятельности и т. д.) она оказалась ключевой платформой, на которой происходила выработка основ графического языка в раннесоветский период. Именно в рамках жанра детской книги и «сосредоточилось» иллюстративное искусство в два первых послереволюционных десятилетия [Мексин 1928, 44; Земенков 1930, 56]. На таком фоне вряд ли удивительным является то, что попытки осмыслить основы и особенности этого нового графического языка тоже делались преимущественно в рамках работ, посвященных детской иллюстрированной книге.

Подборка статей, представленных в архивном блоке «*Оптический поворот и детская книга в раннесоветской России*», даёт нам возможность проследить, как формировались концепции, аргументы и установки этого поворота. Тексты, публикуемые в блоке, написаны в 1925–1931 гг., то есть в то время, когда книгоиздание для детей начало выходить из затяжного послевоенного кризиса, но при этом полной административной и экономической монополизации печати в руках государства еще не произошло (это случится в начале 1930-х годов). Не наступила еще и окончательная политическая и идеологическая консолидация — Пролеткульт (как и многие другие культурные организации) будет расформирован в 1932 г., а нормативные принципы соцреализма будут озвучены лишь в 1934 г. Иными словами, статьи появились в печати, когда публичная полемика еще допускалась, хотя исключение Льва Троцкого и Николая Зиновьева из партии в 1927 г. и показательный судебный «Шахтинский процесс» по делу «специалистов-вредителей» 1928 г. уже четко обозначили ее возможные пределы.

Рост объемов книгоиздания во второй половине 1920-х гг. закономерно поставил вопросы о принципах организации детской

литературы вообще и ее визуальной стороны в особенности. Подбирая статьи для публикации, я хотел отразить спектр позиций и подходов, которые стали складываться в указанный период. Архивный блок открывает обзорная статья Якова Мексина (1886—1943), автора детских книжек-картинок, активного популяризатора этого жанра и страстного собирателя детской книги⁹. Статья может служить хорошим примером той эмоциональной смеси энтузиазма и фрустрации, которая сопровождала создание детской литературы. Как и многие авторы того времени, Мексин связывал формирование советской детской книги с активным отказом от дореволюционных традиций. Новая книга — это не только книга массовая, ориентированная на читателя из рабочей и крестьянской среды. Новая книга — это книга, прежде всего, обильно и оригинально иллюстрированная. При этом изобретательность иллюстрации нередко оказывалась следствием и способом маскировки «плохих качеств нашей бумаги, краски, печати» [Мексин 1925, 41].

В статье Мексина появляется тема, которая будет основной в текстах об иллюстрациях для детей. А именно, попытка увязать — точнее, ограничить — художественные стремления и амбиции иллюстраторов спецификой зрительного восприятия детей, которым были адресованы эти иллюстрации. Установка Мексина на «*схематический рисунок*» без индивидуализирующих деталей, сложной перспективы, заслоняющих друг друга элементов, разорванных и/или деформированных изображений подвергнется детальной разработке в серии книг и статей Евгении Флериной (1889–1952).

Специалист по художественному и эстетическому воспитанию детей, Флериная была одной из самых активных сторонниц этнографического метода в изучении особенностей детского восприятия иллюстративного материала. В статье, включенной в блок, как и во многих других работах, Флериная настаивала на том, что «необходимо не диктовать, какая книга нужна ребенку, но общими усилиями выяснять» это, используя «объективный научный материал и специальные исследования» [Флериная 1928, 8]. Ее пособие для педагогических вузов «Изобразительное искусство в дошкольных учреждениях» (Москва: Гос. уч.-пед. изд-во, 1934) строилось на многолетнем наблюдении за 750 дошкольниками и анализе 150 000 экспонатов детского изобразительного творчества.

Важность статьи «Картинка в детской книге» состоит в попытке Флериной прочертить границу между так называемым «фотографическим натурализмом», с его миметическими, иллюзионистскими и подражательными иллюстрациями («принцип натурализ-

ма»), и тем, что можно было бы назвать «упрощенным реализмом», сознательно упускающим второстепенные детали для того, чтобы акцентировать существенные качества изображаемого предмета («принцип схематизма») ¹⁰. С точки зрения дидактических задач, относительный схематизм упрощенного реализма оказывался предпочтительнее — прежде всего, в силу его обобщенности и типичности. Опираясь на свои исследования, Флериная убедительно доказывала: иллюзионистские индивидуальные образы, богатые насыщенными деталями, были не столько невостребованными, сколько недоступными для дошкольника в силу своей чрезмерной сложности.

Показательно, что именно эта установка на доступный схематизм станет объектом критики Елены Данько (1897–1942), художницы по фарфору, историка искусства и автора детских книг. В отличие от статей Мексина и Флериной, опубликованных изначально в журнале «Книга детям», статья Данько вошла (наряду с текстами М. Горького и таких младоформалистов, как Б. Бухштаб, Н. Коварский и Л. Гинзбург) в программный «критический сборник» «Детская литература» под редакцией А. В. Луначарского.

Данько принадлежала к поколению молодых иллюстраторов, пытавшихся уйти от «завитков», «виньеток» и прочих «заставок» декоративной условности, которые так настойчиво культивировали «мир-искусственники» в оформлении книги [Данько 1931, 212]. Во многом переключаясь с обзорной статьей Мексина, в своем тексте Данько говорила от лица тех самых «молодых иллюстраторов», противопоставивших «мир-искусственной» стилизации новую книгу, понятую как «вид живописного произведения», «книгу как вещь». Следуя общей установке русского авангарда на социальную функцию искусства, Данько видела в целесообразно сконструированных книгах-вещах способ организации жизни ее потребителя. Главной задачей книжной иллюстрации становилось «воспитание художественного взгляда ребенка» [Данько 1931, 217].

Схематизм изображения, выдвинутый Флериной, вступал в противоречие с ориентацией авангарда на затрудненность формы (Интересно, что чуть раньше в одной из своих работ Флериная приводила детские книги самой Данько в качестве примера «сухой описательной книжки, которая не затрагивает ни эмоций, ни сознания ребенка» [Флериная 1926, 5]). Экономия средств, типизация и обобщенность упрощенного реализма в данном контексте воспринимались как путь, ведущий к «обезличенности» и «обеднению содержания».

«Глаз должен работать, должен преодолевать какие-то трудности, чтобы развиваться — настаивала художница, — Воспитать глаз, непредвзятый, свободный от зрительных привычек, ведущий самостоятельную активную работу над произведением искусства, — значит преодолеть вредную инерцию» [Данько 1931, 227, 229]. Если для Флериной изобразительное искусство выступало способом обучения «графическому языку» путем постепенного усвоения (запоминания) его словаря и синтаксиса, то для Данько зрительный образ был средством развития эмоциональной палитры восприятия ребенка. Искусство в данном случае было не словарем готовых форм, предназначенных для узнавания, а способом преодоления этого самого узнавания.

Две заключительные статьи, публикуемые в блоке, посвящены работам Владимира Конашевича, одного из самых плодотворных и популярных иллюстраторов советской детской книги. Любопытно, что если Данько видела в «декоративно-фантастических» иллюстрациях Конашевича возрождение «пышного барокко „мир-искусственнических“ традиций» [Данько 1931, 221], то сам художник в своих записках «О рисунке для детской книги» 1925 г. полностью солидаризировался с выводами Флериной. «Ясность, простота и выразительность» оказывались основными критериями успешной иллюстрации для детей [Конашевич 1968, 193]. Однако исследование отношения самих детей к книгам Конашевича, проведенное в читальном зале Отдела детского чтения Института методов внешкольной работы (ИМВР) в 1924–1926 гг., показывает, что в своей ориентации на ясность и простоту, художник, скорее, выдавал желаемое за действительное. Как отмечают А. Алтухова и Р. Длугач, «заостренная, подчеркнутая, порой, почти гротескная выразительность [иллюстраций] Конашевича не всегда достигает у детей своей цели» [Алтухова, Длугач 1929, 28].

Важнее, впрочем, был общий вывод исследовательниц: «Иллюстрация книги не есть просто „картинка“, сопровождающая текст» [Алтухова, Длугач 1929, 31]. Иллюстрация встроена в целую сеть отношений, которая формируется и иллюстрируемым текстом, и средой, в которой развивается читатель, и особенностями его восприятия [Алтухова, Длугач 1929, 31]. Более того, «чтение» иллюстрации есть движение двустороннее. Как подытоживала статья, *восприятие* рисунка может стать и способом *оформления* переживаний ребенка — то есть, тем самым процессом, благодаря которому «крестик» превращается в «аэроплан» с помощью верно организованной деятельности глаза.

Примечания

- ¹ См. попытку такого анализа в моей статье «Авангард упрощенного реализма: дети, Ленин и фотомонтаж» [Oushakine 2019].
- ² См. подробнее об этом [Oushakine 2016, Oushakine, Balina]. См. также вебсайт проекта «Педагогика образа» в Принстонском университете (URL: <https://pedagogyofimages.princeton.edu/>).
- ³ Вся статистика взята из работы Л. Кон [Кон 1960, 63–64], но стоит учитывать, что подсчёты Л. Кон не включали ни региональных изданий, ни детской периодики.
- ⁴ См. подробнее в сборнике документов о советской массовой печати [О партийной 1954].
- ⁵ О современных версиях этих раннесоветских дебатов см. [Nikolajeva, Scott 2001].
- ⁶ См. также [Блинов 2009, 55–184], [Левинг 2010], [Штейнер 2019].
- ⁷ См. подробнее об этом [Петров 1962, 349–352]. Для сравнения с дореволюционной книгой см. [Дульский 1916].
- ⁸ Подробные обзоры см. [Ганкина 1963, Блинов 2009].
- ⁹ О Музее детской книги, основанной Мексиным см.: [Коровенко 1966, 23]. Мексин также являлся соавтором первой советской монографии о детской иллюстрированной книге [Мексин 1925].
- ¹⁰ Во многом идеи Флериной воспроизвели логику дебатов между сторонниками «фактографического» отображения жизни в лице Вертова и Третьякова и теми, кто настаивал на том, что любая репрезентация материала возможна только в процессе его эстетической обработки (Виктор Шкловский и Сергей Эйзенштейн были наиболее красноречивы в данном отношении). Краткий обзор этой полемики см. в моей статье «Разложение тотальности: объектализация позднего социализма в постсоветских биохрониках» [Ушакин 2013]. См. также подробнее: [Tsvian 2005, 5–8], [Фоменко 2007, 166–168].

Литература

Источники

Алтухова, Длугач 1929 — Алтухова А., Длугач Р. Иллюстрации Конашевича и отношение к ним детей // Книга детям. 1929. № 1. С. 21–31. (Altukhova A., Dlugach R. Illyustratsii Konashevicha i otnoshenie k nim detey // Kniga detyam. 1929. № 1. P. 21–31.)

Башилов, Волков, 1926 — Башилов Я., Волков О. Графическая грамота. Рисование и черчение с землемерием для школ и самообучения. М.: Госиздат, 1926. (Bashilov Ya., Volkov O. Graficheskaya gramota. Risovanie i cherchenie s zemlemeriem dlya shkol i samoobucheniya. Moscow, 1926.)

Варшавский 1931 — Варшавский Л. Лицо советской книги // Бригада художников. 1931. № 5–6. С. 28–30. (Varshavskiy L. Litso sovetsoy knigi // Brigada khudozhnikov. 1931. № 5–6. P. 28–30.)

Вертов 1925 — Вертов Д. Кино-реклама // Альманах Пролеткульта. М.: Всерос. Пролеткульт, 1925. С. 131–136. (Vertov D. Kino-reklama // Al'manakh Proletkul'ta. Moscow, 1925. P. 131–136.)

Ган 1925 — Ган А. Конструктивизм в типографском производстве // Альманах Пролеткульта. М.: Всерос. Пролеткульт, 1925. С. 116–119. (Gan A. Konstruktivizm v tipografskom proizvodstve // Al'manakh Proletkul'ta. Moscow, 1925. P. 116–119.)

Гастев 1966 — Гастев А. Электрификация и народная энергетика // Гастев А. Как надо работать. М.: Экономика, 1966. С. 44–50. (Gastev A. Elektrifikatsiya i narodnaya energetika // Gastev A. Kak nado rabotat'. Moscow, 1966. P.)

Данько 1931 — Данько Е. Задачи художественного оформления детской книги // Детская литература. Критический сборник / под ред. А. В. Луначарского. М.: Госиздат, 1931. С. 209–231. (Dan'ko E. Zadachi khudozhestvennogo oformleniya detskoй knigi // Detskaya literatura. Kriticheskij sbornik / ed. by A. V. Lunacharskogo. Moscow, 1931. P. 209–231.)

Дульский 1916 — Дульский П. Современная иллюстрация в детской книге. Казань: типо-лит. Имп. Ун-та, 1916. (Dul'skiy P. Sovremennaya illyustratsiya v detskoй knige. Kazan', 1916.)

Дульский, Мексин 1925 — Дульский П., Мексин Я. Иллюстрация в детской книге : [Электронное издание]. Казань: Школа полиграф. производства им. А. В. Луначарского, 1925. URL: <https://electro.nekrasovka.ru/book/6154060> (дата обращения: 01.12.2019) (Dul'skiy P., Meksin Ya. Illyustratsiya v detskoй knige : [Electronic ed.]. Kazan', 1925. URL: <https://electro.nekrasovka.ru/book/6154060> (accessed: 01.12.2019))

За большую 1936 — За большую детскую литературу // Литературная газета. 1936. 26 янв. С. 1. (Za bol'shuу detskuу literaturu // Literaturnaya gazeta. 1936. 26 jan. P. 1.)

Земенков 1930 — Земенков Б. Графика в быту. М.: АХР, 1930. (Zemenkov B. Grafika v bytu. Moscow, 1930.)

Лисицкий 2016 — Лисицкий Э. Топография типографии // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т. III: Технологии / под ред. С. Ушакина. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. С. 197. (Lisitskiy E. Topografiya tipografii // Formal'nyу metod: Antologiya russkogo modernizma. T. III: Tekhnologii / ed. by. S. Ushakin. Moscow ; Ekaterinburg, 2016. P. 197.)

Конашевич 1968 — Конашевич В. О рисунке для детской книги // Конашевич В. О себе и своем деле. М.: Детская литература, 1968. С. 193–197.

(Konashevich V. O pisyne dlya detskoj knigi // Konashevich V. O sebe i svoem dele. Moscow, 1968. P. 193–197.)

Коровенко 1966 — Коровенко В. Вспоминая прошлое: [Электронный ресурс] // Детская литература. 1966. № 12. URL:<https://arch.rgdb.ru/xmlui/handle/123456789/46617#page/0/mode/2up> (дата обращения: 01.12.2019) (Korovenko V. Vspominaya proshloe: [Electronic resource] // Detskaya literatura. 1966. No. 12. URL:<https://arch.rgdb.ru/xmlui/handle/123456789/46617#page/0/mode/2up> (accessed: 01.12.2019))

Мексин 1928 — Мексин Я. Иллюстрация в советской детской книге // Книга детям. 1928. № 5–6. С. 39–44. (Meksin Ya. Illyustratsiya v sovetskoj detskoj knige // Kniga detyam. 1928. No. 5–6. P. 39–44.)

О партийной 1954 — О партийной и советской печати. Об истории советской массовой печати: сб. документов. М.: Правда, 1954. (O partynou i sovetskoj pechati. Ob istorii sovetskoj massovoy pechati. Moscow, 1954.)

Перцов 1925 — Перцов В. Слово — зрительный образ — будущее // Альманах Пролеткульта. М.: Всерос. Пролеткульт, 1925. С. 83–93. (Pertsov V. Slovo — zritel'nyu obraz — budushchee // Al'manakh Proletkul'ta. Moscow, 1925. P. 83–93.)

Рубцова 1928 — Рубцова П. Продукция детской книги в 1926 г. // Новые детские книги: сб. статей. М., 1928. Т. 5. С. 69. (Rubtsova P. Produktsiya detskoj knigi v 1926 g. // Novye detskie knigi: sb. statey. Moscow, 1928. T. 5. P. 69.)

Тарабукин 1925 — Тарабукин Н. Фото-механика // Альманах Пролеткульта. М.: Всерос. Пролеткульт, 1925. С. 101–115. (Tarabukin N. Foto-mekhanika // Al'manakh Proletkul'ta. Moscow, 1925. P. 101–115.)

Тарабукин 1925a — Тарабукин Н. Искусство дня: Что нужно знать, чтобы сделать плакат, лубок, рекламу, смонтировать книгу, газету, афишу, и какие возможности открывает фотомеханика. М.: [Всерос. пролеткульт], 1925. (Tarabukin N. Iskusstvo dnya: Chto nuzhno znat', chtoby sdelat' plakat, lubok, reklamu, smontirovat' knigu, gazet, afishu, i kakie vozmozhnosti otkryvaet fotomekhanika. Moscow, 1925.)

Флерица 1926 — Флерица Е. О работе рецензентской комиссии // Из опыта исследовательской работы по детской книге (Анализ производственной книжки для дошкольника) / сб. под. ред. Станчинской Э., Флериной Е. М.: Дошк. Отд. Главсоцвос, 1926. С. 5–11. (Flerina E. O rabote retsenzenskoj komissii // Iz opyta issledovatel'skoj raboty po detskoj knige (Analiz proizvodstvennoy knizhki dlya doshkol'nika) / ed. by Stanchinskoy E., Flerinoy E. Moscow, 1926. P. 5–11.)

Флерица 1928 — Флерица Е. Картинка в детской книге // Книга детям. 1928. № 1. С. 7–16. (Flerina E. Kartinka v detskoj knige // Kniga detyam. 1928. № 1. P. 7–16.)

Флерины 1934 — Флерины Е. А. Изобразительное искусство в дошкольных учреждениях. М.: Гос. уч.-пед. изд.-во. 1934. (Flerina E. A. Izobrazitel'noe iskusstvo v doskol'nykh uchrezhdeniyakh. Moscow. 1934.)

Исследования

Блинов 2009 — Блинов В. Русская детская книжка-картинка. 1900–1941. М.: Искусство XXI в., 2005 (Blinov V. Russkaya detskaya knizhka-kartinka. 1900–1941. Moscow, 2005)

Ганкина 1963 — Ганкина Э. Русские художники детской книги. М.: Советский художник, 1963. (Gankina E. Russkie khudozhniki detskoj knigi. Moscow, 1963.)

Кон 1960 — Кон Л. Советская детская литература восстановительного периода (1917–1929). М.: Детгиз, 1960. (Kon L. Sovetskaya detskaya literatura vosstanovitel'nogo perioda (1917–1929). M.: Detgiz, 1960)

Левинг 2010 — Левинг Ю. Воспитание оптикой: книжная графика, анимация, текст. М.: НЛО, 2010. (Leving Yu. Vospitanie optikoy: knizhnaya grafika, animatsiya, tekst. Moscow, 2010.)

Орлова 2009 — Орлова Г. Карты для слепых: политика и политизация зрения в сталинскую эпоху // Визуальная антропология: режимы видимости при социализме / под ред. Ярской-Смирновой Е., Романова П. М.: Вариант ЦСПГИ, 2009. С. 57–105. (Orlova G. Karty dlya slepykh: politika i politizatsiya zreniya v stalinskuyu epokhu // Vizual'naya antropologiya: rezhimy vidimosti pri sotsializme / ed. by Yarskoj-Smirnovoy E., Romanova P. Moscow, 2009. P. 57–105.)

Петров 1962 — Петров В. Из истории детской иллюстрированной книги 1920-х годов // Искусство книги. Вып. 3. 1958–1960. М.: Искусство, 1962. С. 349–364. (Petrov V. Iz istorii detskoj illyustrirovannoy knigi 1920-kh godov // Iskusstvo knigi. Vol. 3. 1958–1960. Moscow, 1962. P. 349–364.)

Ушакин 2013 — Ушакин С. Разложение тотальности: объектализация позднего социализма в постсоветских биохрониках // Неприкосновенный запас. 2013. № 3. С. 221–258. (Ushakin S. Razlozhenie total'nosti: ob"ektalizatsiya pozdnego sotsializma v postsovetских biokhronikakh // Neprikosnovennyi zapas. 2013. No. 3. P. 221–258.)

Фоменко 2007 — Фоменко А. Монтаж, фактография, эпос: производственное движение и фактография. СПб.: Изд.-во С.-Петербургского университета, 2007. (Fomenko A. Montazh, faktografiya, epos: proizvodstvennoe dvizhenie i faktografiya. Saint-Petersburg, 2007.)

Штейнер 2019 — Штейнер Е. Что такое хорошо: идеология и искусство в раннесоветской детской книге. М.: Новое литературное обозрение, 2019. (Shteyner E. Chto takoe khorosho: ideologiya i iskusstvo v rannesovetskoy detskoj knige. Moscow, 2019.)

Nikolajeva, Scott 2001 — Nikolajeva M., Scott C. *How Picturebooks Work*. London: Routledge, 2001.

Oushakine 2016 — Oushakine, S. *Translating Communism for Children: Fables and Posters of the Revolution* // *Boundary 2* (August 2016). Vol. 43 (3). P. 159–219.

Oushakine, Balina — Oushakine, S., Balina M. *Primers of Soviet Modernity: Depicting Communism for Children in Early Soviet Russia* // Balina and Oushakine. *The Pedagogy of Images*. (In print).

Oushakine 2019 — Oushakine S. *Авангард упрощенного реализма: дети, Ленин и фотомонтаж* // *The Many Lives of the Russian Avant-Garde. Nikolai Khardzhiev's Legacy: New Contexts* / eds. D. Ioffe, White F. H. Amsterdam: Uitgeverij Pegasus, 2019. С. 361–359.

Reischl 2018 — Reischl K. *Photographic Literacy: Cameras in the Hands of Russian Authors*. Ithaca: Cornell Univ. Press, 2018.

Tsivian 2005 — Tsivian Y. *Dziga Vertov and his time* // *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties* / ed. Y. Tsivian. Bloomington: Indiana Univ. Press, 2005. P. 5–28.

Wolf — Wolf E. *Foto-glaz: Children as Photo-Correspondents in early Soviet Periodicals* // *The Pedagogy of Images* / eds. M. Balina, S. Oushakine. (In print).

Serguei Alex. Oushakine

Princeton University

AN AIRPLANE INSTEAD OF A CROSS: HOW TO MAKE YOUR EYES WORK

The preface to the archival cluster “The Optical Turn and the illustrated children’s literature in early Soviet Russia” offers a brief review of ideas, policies, tendencies and institutions that played a crucial role on shaping a new visual landscape in Russia during the first fifteen years after the Bolshevik Revolution. Largely, the turn towards the optical was determined by very pragmatic considerations: when compared to the printed word, visual images were much more effective in their impact on the mass audience. Yet, the specificity of this situation was determined by a very particular historical condition: the new (post-revolutionary) language was created by highly creative professional artists (who lacked other venues). Moreover, for the proponents of the Russian avant-garde, various “artistic forms of the day” became a key vehicle for implementing the avant-garde’s main task of bringing art into life.

The illustrated children's book was a major part of this process of creating a new visual reality, new visual devices and technologies, and, finally, a new visual literacy. The archival cluster includes texts of key participants of the optical turn, demonstrating the scope of opinions and reminding the main assumptions which determined the development of the mass Soviet book for children.

Keywords: the visual; pedagogics; illustration; picture books; graphic literacy.

Яков Мексин

ИЛЛЮСТРАЦИЯ В СОВЕТСКОЙ ДЕТСКОЙ КНИГЕ

Впервые опубликовано в: Книга детям. 1928. № 5–6. С. 39–44.

Ни в одной стране детская литература не подвержена такой суровой критике, как у нас. Советская детская книга находится под перекрестным огнем художественных, идеологических, педагогических, педологических, полиграфических и рыночно-потребительских оценок. Если принципиально эти оценки не только могут, но непременно должны быть согласованы, то на практике они в большинстве случаев расходятся. Следует ли удивляться тому, что редкая книга не числит за собой длинного ряда более или менее заслуженных упреков.

Немалая доля их падает на внешнее оформление детской книги.

В этой области мы встречаем особые трудности.

Несмотря на то, что детская литература существует около 150 лет, до сих пор не создано методики оформления детской книги. В высших художественных школах учат рисовать, гравировать, печатать, но не учат иллюстрировать детские книги. Таково же положение и на Западе. У меня сейчас под рукою «Die Literarische Welt», где в заметке о детской литературе немецкий автор жалуется: «Кроме великолепных машин, делающих чудеса, мы имеем художественные школы, в которых наша молодежь научается смотреть на вещи эстетически и разучивается видеть вещи по-детски».

Начинающий автор, даже если он талантлив и технически овладел рисунком, вынужден учиться преимущественно на собственных ошибках. Бесспорно, это самый невыгодный путь и для тех, кто производит детскую книгу, и особенно для тех, кто ее потребляет.

Это положение несколько облегчилось бы, если бы критика уделяла больше внимания внешнему оформлению детской книги. Но сама критика здесь бессильна, пока достаточно не изучены детские запросы и вкусы, взятые в возрастном, социальном и современном разрезе.

Необходимо также разработать и широко популяризировать гигиенические нормы оформления детской книги, о которых мы мало

заботимся. В последнее время гигиеническая нормировка применяется у нас к учебникам, между тем детская книга, читаемая более усердно, иногда «взасос» и без педагогического наблюдения, еще больше требует охраны детского здоровья.

Одна из главных задач наших — поднятие в стране художественной культуры, которая в течение столетий была привилегией господствующих классов и только теперь начинает проводиться в широкие массы.

Взгляды современных родителей и отчасти воспитателей гораздо консервативнее в области изобразительного искусства, нежели в области литературы, и это дурно влияет на издательскую практику, на педагогическую работу с детской книгой и на борьбу с безвкусицей и мешанством книжного рынка.

Проблема изучения и улучшения детской книги еще только начинает привлекать общественное внимание, и мы пока наблюдаем некоторую растерянность перед обилием случайных, мало обоснованных и часто противоречивых суждений, жалоб и требований.

С одной стороны, нашей детской иллюстрации приписываются все смертные грехи, с другой — мы слышим о небывалом расцвете нашей иллюстрированной детской книги, и это как будто подтверждается шумным успехом ее на ряде выставок в Германии, Дании, Италии, Франции и Англии. Наступил момент, когда необходимо учесть свои ресурсы и достижения и поставить перед собой с достаточной четкостью ближайшие проблемы и задачи.

Основной чертой советской издательской практики первых лет был отказ от литературного наследия и старых традиций. Стремясь круто повернуть идеологию детской книги к революционной современности, советский издатель предпочел опереться на молодых, начинающих писателей, лишенных профессиональной подготовки, но зато свободных и от профессиональной рутины. Однако небольшая доля традиционного материала фактически была использована. В области иллюстрации дело обстояло сложнее.

Средний качественный уровень нашей довоенной иллюстрации был крайне низок, особенно в дешевых изданиях. Немногие книги высокого художественного достоинства, созданные мастерами из круга «Мир искусства», как по цене, так и по изысканности стиля рассчитаны были на ограниченный круг потребителей. Помимо того, иллюстрации эти почти сплошь связаны с текстом неприемлемым и спорным в идеологическом отношении. Таким образом, советский издатель поставлен был перед необходимостью заново и в спешном порядке иллюстрировать всю свою продукцию. Если

принять во внимание, что в то время полиграфический аппарат наш был дезорганизован, что центр издательской работы переместился из Ленинграда в Москву, что одновременно вся наша система художественного образования претерпела коренную ломку, то станет ясно, какие трудности встретил на своем пути наш молодой иллюстратор.

Первым нашим достижением следует считать то, что наши художники, в большинстве новички, успешно справились с количественным заданием ежегодно подавать рынку несколько сот иллюстрированных детских книг. Число это в текущем году достигло тысячи, следовательно, превысило довоенную норму, так как при такой же общей годовой продукции прежние издатели заново иллюстрировали не более $\frac{1}{3}$ книг. Тот факт, что мы в нужный момент сумели широко развернуть иллюстративную работу и выдвинуть вперед молодые творческие силы, лишний раз подчеркивает наши большие художественные ресурсы, которые в области театра и кино уже получили мировое признание.

Второе достижение, составляющее заслугу наших художников, мы видим в том, что они сумели примениться к тяжелым производственным условиям. Надо было изобрести особые художественные приемы, чтобы замаскировать плохие качества нашей бумаги, краски, печати. Достаточно сказать, что на Западе трехцветка, а в последнее время офсет оттеснили на задний план литографию, которая у нас после столетней давности применения все еще остается господствующим способом репродукции в детской книге. И тут наш иллюстратор в поисках максимальной красочной звучности создает декоративный стиль, который переносит в детскую книгу некоторые принципы японской гравюры и современного плаката. Можно спорить против иных книг В. Лебедева, В. Конашевича, К. Кузнецова, но нельзя не восхищаться виртуозностью, с какой они побеждают нашу полиграфическую отсталость.

Интересно, что европейская пресса, сравнивая нашу продукцию с западной, отмечает необычайную свежесть нашей иллюстрации, ее мажорную декоративность и лаконичную экспрессию. Немецкие критики даже сетуют на то, что модный в Германии офсет приглушил красочность детской книги, и с горечью заключает: «В детской иллюстрации для убедительности меньше всего нужна машинная техника».

Третье достижение мы усматриваем в том, что молодой кадр иллюстраторов не только перенял у старшего поколения («Мир искусства») его книжную культуру, но в сравнительно короткий срок су-

мел обогатить детскую книгу, внося в книжный макет много вкуса, изобретательности и полиграфического чутья. Эта изощренность в последнее время даже стала избыточной, и нам приходится слышать жалобы на перегруженность и нервность некоторых наших книг.

Четвертое достижение, которое по недоразумению оценивается недостаточно или вовсе отвергается, заключается в том, что наш иллюстратор стал понемногу знакомиться с жизнью, запросами и вкусами детей, притом не в тесных рамках буржуазной семьи, а в разнообразных и широких социальных планах. «Нет ни одного уголка детской жизни, — говорят немцы, — который не нашел бы своего отражения в советской детской книге». Для проверки посмотрите несколько десятков западных книг, попытайтесь по иллюстрациям составить себе представление о быте и интересах детей данного народа, класса, возраста. Вряд ли вы найдете там много документального ценного материала. В этом отношении мы бесспорно впереди.

Можем ли мы, однако, считать достигнутые результаты удовлетворительными? Безусловно нет. Здесь мы подходим к тем упрекам, которые наша иллюстрация встречает на каждом шагу.

В течение нескольких лет я усердно собираю отзывы прессы о нашей детской книге и вылуциваю из них все, относящееся к ее внешнему оформлению. Подавляющее большинство отзывов выражают субъективные оценки рецензентов; небольшая часть опирается на опыт школьной или библиотечной работы; еще меньшее число является результатом специальной проработки данной книги в детской организованной среде. К сожалению, почти все отзывы грешат отсутствием формального анализа иллюстративного материала. Помимо того, в записях детских реакций нам часто трудно разграничить сферы влияний иллюстраций и текста. Расположив все отзывы по алфавиту художников, я с удовлетворением мог констатировать, что несмотря на безупречность каждого отзыва в отдельности, в общей массе они довольно правильно расценивают индивидуальные качества большинства художников. При этом очень часто высшие похвалы иллюстративному мастерству сопровождаются печальными добавлениями: «детям непонятно», «у детей вызывает недоумение», «раздражает детей» и т. д. Старая история — лучшие художественные силы растрачиваются бесплодно, а любимыми становятся детские книги, исполненные дилетантами. Тут уместно вспомнить немецкого «Степку-растрепку», который в одной Германии выдержал свыше 500 изданий, или

наши «Сказки бабушки Татьяны», имевшие большой успех, чем прекрасные книги А. Бенуа, Г. Нарбута, М. Добужинского. Ничего не поделаешь: со взрослым еще можно поспорить, детей же надо увлечь. К счастью, они самые неподкупные, искренние и благодарные читатели.

Я попытался сделать сводку из тех отрицательных ремарок, которых у меня накопилось несколько сот. Приведу самые существенные упреки.

Наш иллюстратор мало учитывает возраст детей, которых он рисует, и еще меньше возраст детей, для которых он рисует.

Этот самый частый и самый тяжелый упрек надо признать и наиболее заслуженным. Несомненно, что нашему художнику, особенно начинающему, не хватает бытовых наблюдений и знакомства с системой нашего общественного воспитания. Иллюстрирование детской книги становится такой заметной специальностью, что нашим высшим художественным школам пора подумать о более основательной подготовке молодежи. Недопустимо, чтобы люди, отдающие свой труд детям, не знали азбучных истин и смешивали ясельный (преддошкольный), дошкольный и школьный возрасты. Нам не легче от того, что у педагогов такие же проблемы в области изобразительного искусства. Старая и вредная распря между художниками и педагогами имела много социальных причин, из которых некоторые уже устранены. Надо во что бы то ни стало сблизить между собою этих мнимых противников, а для этого лучше всего вооружить их необходимыми знаниями раньше, чем они враждебно столкнутся на деле.

Педологическое изучение детской иллюстрации мало продвинулось вперед за последние десятилетия. Основные положения, установленные около двадцати лет назад В. Стерном и К. Ланге, в дальнейшем не были ни опровергнуты, ни разобраны детально. Эти положения сводятся к следующему: дети дошкольного возраста предпочитают схематический рисунок без индивидуализирующих образ деталей, без сложной перспективы, без загромождения рисунка предметами, без пересечения или заслонения одних предметов другими, без условного сечения изображения по горизонтали и вертикали, без деформирующих изображение разрывов контура или цветной поверхности. Масштаб рисунка обычно не затрудняет детей, но диспропорциональность изображений или частей может осложнить восприятие. Уже в раннем дошкольном возрасте ребенок так же хорошо узнает черный рисунок, как и цветной. Цвет радует ребенка, но не облегчает узнавания. И обратно: отступление



Рис. 1. Алексей Федорович Пахомов, Рекламный плакат «Детские книги ГИЗа». 1928–1929. Цинкография, автотипия с оригинала акварелью

от натуралистической расцветки (в декоративном рисунке) не затрудняет узнавания. Аналогичный пример — народные игрушки.

Эти элементарные положения, к сожалению, известны нашим художникам и копируются ими на каждом шагу. Те же немногие книги, которые исполнены под руководством педагога или педолога, перегружены дидактическими заданиями и малоценны в художественном отношении.

Педология еще не разрешила одной из центральных проблем детской иллюстрации: какая художественная концепция (классическая, романтическая, реалистическая, импрессионистическая и т. д.) более отвечает особенностям восприятия каждого возраста. Также не выяснено, какая дистанция существует между собственным творчеством ребенка и его притяжением к определенному стилю взрослого творчества, и остается ли эта дистанция посто-

янной или изменяется под влиянием биологических и социальных факторов.

В числе упреков, которые приходится слышать по адресу современной иллюстрации, пестрят реплики: «безграмотный рисунок», «деревянные фигуры», «где художник видел таких пионеров» и т. д.

Надо признать, что во многих случаях мы действительно видим слабый рисунок, но дело не только в этом. Всякая условность, малейшее отклонение от реализма (экспрессионизм, примитивизм и пр.) часто трактуется опрометчивым рецензентом как «безграмотность». Этот конфликт обостряется еще особо ревнивым отношением нашей эпохи к собственному отображению в искусстве. Тут необходимо ради объективности принять во внимание болезненную ломку стилей, которую претерпели все искусства за последнее десятилетие. Разумеется, детская книга не пользуется никаким иммунитетом. Уже давно доказано, что главнейшие стили большого искусства рано или поздно приходят и в детскую литературу, иногда задерживаясь в ней много дольше, чем на своей главной арене. Надо ли удивляться тому, что в нашей стране, где иллюстративное искусство сосредоточилось преимущественно в детской книге, детская иллюстрация стала лабораторией для опытов, кажущихся многим рискованными. Мы видим, что в смежных искусствах эволюция идет в сторону реализма, притом реализма, обогащенного всеми формальными достижениями последнего периода. Это же мы отмечаем и в детской иллюстрации. Не будем излишне требовательны и чрезмерно нетерпеливы! Мы наблюдаем на примерах театра, живописи и литературы, как медленно и трудно протекает этот процесс обновления. У нас нет оснований относиться к нему с недоверием. Наоборот, еще никогда русская детская книга не была богата такими разнообразными молодыми многообещающими талантами. Надо, однако, пожелать, чтобы наш художник видел свою задачу не только в разрешении проблем формального порядка и не в протокольной регистрации фактов нашей современности, а в творческом содействии общему культурному строительству. Вспомним известную английскую художницу Кэт Гринерей, которая в течение нескольких десятилетий обслуживала европейскую буржуазию, создавая в своих иллюстрациях образцы детского платья, детской мебели и идеализированные картины детского быта. Пусть же нашего иллюстратора увлекут бесконечно более высокие идеалы трудового, творческого, социалистического воспитания, и пусть, наконец, детская книга поможет нам направить детство и, следовательно, преобразить человечество.

Евгения Флерина

КАРТИНКА В ДЕТСКОЙ КНИГЕ

Впервые опубликовано в: Книга детям. 1928. № 1. С. 7–16.

Картинка, особенно для младшего возраста, является чрезвычайно значительным педагогическим материалом, который не только воспитывает художественный вкус, дает определенную культуру эмоции, но служит закреплению, углублению и расширению опыта ребенка.

Картинка, особенно для младшего возраста, является материалом более убедительным и острым, чем слово, благодаря своей реальной зримости. На картинке ребенок реально видит образ собственными глазами, по слову он должен его себе представить. Последний процесс является довольно трудным, поэтому для младшего возраста слово, если это не ритмическая шутка, прибаутка, а рассказ, где дается образ, сопровождается надежным помощником — картинкой. Картинка помогает ребенку лучше понимать слово так же, как в раннем периоде реальный предмет и реальное действие дают возможность осмыслить слово, связать его с предметом, с действием. Научиться понимать речь без конкретного зрительного и осязаемого образа ребенок вообще не может.

Поэтому в тот период, когда ребенку становится доступна некоторая условность реального, т. е. его изображение, сначала в модели — в игрушке, в реальном объеме, затем на картинке, на плоскости, роль картинки чрезвычайно ответственна и значительна. Через нее мы продвигаем культуру детской личности, через нее мы углубляем и расширяем детский опыт, через нее мы даем освещение жизни, направляя детские эмоции по той линии, которая соответствует нашим целям воспитания.

Если плохой рассказ производит свою разрушительную работу, то картинка — тем более: ребенок ее самостоятельно рассматривает, комментирует, вживается в нее, вновь к ней возвращается, вновь смотрит и т. п. Из сказанного вполне понятна та тревога и критика, которая исходит от педагогических кругов в отношении детской книжки вообще и картинки — в частности.

Если мы обратимся к рынку детской книги, то должны будем сказать, что за последнее время есть небольшие сдвиги, особенно в художественном оформлении, которое, однако, мало рассчитано на детское восприятие. В отношении тематики, в отношении подачи ребенку настоящей, захватывающей фабульной и социально значимой книги еще нет достижений. В работе издательства нет твердой плановости и нет позиции в критике. Личные вкусы издателя определяют выход книги в свет. Если при издательстве имеются редакционные группы, то они маломощны, так как нет обоснованных позиций в анализе и оценке детской книжки текста и иллюстрации. Издательства, а с ними художники и авторы, оторваны и от живой педагогической практики, от ее нужд и требований, оторваны и от научной работы в области детской книжки, в области исследования: детских соответствующих потребностей и детского восприятия¹.

Назрела неотложная нужда в объединенной работе автора, художника и педагога, в организованной критике, в привлечении детских издательств и их редакционных ячеек к совместной работе с педагогом и педологом. Необходимо не диктовать, какая книга нужна ребенку, но общими усилиями выяснять, используя для этого весь тот объективный научный материал и специальные исследования, которые проделаны. Необходимо центральной организации — комиссии ГУСа по детской книге как органу наиболее компетентному, организовать эту связь и иметь в своих руках обоснованный материал, объективные данные в подходе к анализу и оценке детской книжки.

Переходим к изложению нашей темы.

Особые затруднения при анализе и оценке детской книжки вызывает вопрос об иллюстрации, о картинке в книжке для младших возрастов.

Чем старше детский возраст, тем меньше разница между его восприятием и восприятием взрослого человека, тем меньше принципиальных недоумений вызывает книжка и картинка для данного возраста. Оценка темы и художественной стороны оформления здесь является достаточной, чтобы определить общую ценность и пригодность книги для старших возрастов (средний, старший школьный и юношеский возраст).

Младшие возрасты (младший школьный, дошкольный и преддошкольный) резко отличаются по всей своей психофизической структуре, поведению и восприятию от возрастов старших; поэтому при анализе и оценке книжки для каждого данного возраста встает



Рис. 1. Николай Агнивцев (стихи), Иван Милютин (рисунки).
Октябренок-постреленок. М.: «Октябренок», 1925

трудный вопрос об особенностях восприятия книжки и картинки в данном возрасте. Здесь совершенно недостаточно признать тему, ее содержание и художественное оформление ценным, здесь встает основной вопрос: как книжка, картинка будет понята, воспринята ребенком. Особенности восприятия ребенка в связи с картинкой и есть тема нашей статьи.

Каждый практический работник знает массу случаев, когда книжка, значительная по содержанию, художественная по форме, не только отбрасывается детьми как непонятная и трудная, но часто совершенно превратно истолковывается, вызывает обратные эмоции и полный сумбур в представлениях ребенка.

Как один из многих примеров обратной реакции, можно указать на восприятие детьми книжки «Октябренок-постреленок» Агнивцева, где октябренок разоблачает героев старой сказки, противопоставляя им технику современности. Книжка эта увлекает детей 7–8 лет сказочными образами, а рассуждения октябреника и мораль — детьми отбрасывается, и грубость октябреника к «прекрасной» доброй фее, которая только что одарила октябреника удивив-

тельными подарками, страшно шокирует детей; они не сочувствуют октябренку и заявляют: «какая она добрая». Девочки подчеркивают: «и красивая, лучше всех». «Скатерть-самобранка лучше, не нужно подавать, убирать и денег платить не нужно, столовая (Нарпит) хуже, надо посуду мыть» и т. п. Ясно, что сам образ, четко показанный, действует убедительно, а сторона анализа, рассуждения, агитация октябренка не рассчитана на интеллектуальные возможности возраста.

Большие недоразумения возникают и в связи с иллюстрациями в детской книжке. Подчеркнуть эти недоразумения и дать им некоторое освещение является целью данной статьи.

Первый и основной вопрос в отношении картинки — это вопрос двух принципов ее оформления: принцип схематизма, упрощенной реальности, и принцип натурализма — сложной иллюзорной фотографической реальности. Вопрос заключается в том, какое из этих двух оформлений понятнее, ближе ребенку младшего возраста и почему.

Форма первого типа дает обычно плоскостное изображение предмета с небольшим количеством признаков в характерном положении предмета, где четко показаны все существенные его признаки в функциональной их связи. Здесь обычно допускается некоторое подчеркивание, выделение основного момента (предмета или его свойства). Окраска дается четкая, подчеркивающая конструкцию формы, причем в окраске допускается упрощенность, условность (последнее, впрочем, есть неизбежность книжной техники вообще).

Форма второго типа (натуралистическая) показывает предмет во всей его сложности, передает объем и светотень; пространственное взаимоотношение предметов дается в чисто иллюзорной зрительной концепции, в перспективном изображении, с сокращением и заслонением предметов, с натуралистической, сложной окраской.

В изображении первого типа мы имеем типический обобщенный образ, во втором случае — индивидуальный образ, показанный часто в случайном, не характерном положении.

Для каждого даже мало внимательного наблюдателя ясно, что ребенок младшего возраста предпочитает оформление первого типа и очень медленно и постепенно переходит к усвоению формы второго типа.

Принцип схематизма строится на двух основных моментах психики, в сильной степени присущих младшему детскому возрасту:

1) малый объем и неустойчивость внимания, невозможность охва-

тить большое количество признаков предмета и 2) моторность, динамика возраста, преобладание мускульно-осозательной реакции над чисто зрительной.

Окружающую среду ребенок охватывает не созерцательным путем (статическим), но двигательным, ему мало взглянуть, и он не будет стоять в стороне и смотреть, он должен потрогать, ощупать, обойти предмет, обежать пространство и т. д.; он активным способом, воздействуя на окружающую материальную среду, добывает ее свойства и овладевает ими. Этот трудовой метод ориентировки, это активное участие, а не созерцание, берет основную энергию ребенка и является самым существенным стержнем детского поведения и в частности восприятия.

Моторный опыт говорит ребенку, что каждый предмет имеет свое место в пространстве и не налезает на другой, поэтому загромождение предметов на картинке его раздражает, ему непонятно. Моторный опыт говорит ребенку, что каждый предмет имеет свою величину, и он не может стать маленьким, если он стоит далеко: если мы все же изображаем предмет (человека, животное) на одной картинке большим (близко стоящим), а на другой ушедшим и маленьким, дети младшего возраста (до 4–5 лет) его не узнают. Был проделан опыт: на одной картинке были нарисованы два пионера и пионерка, стоящие рядом, крупного размера, на другой те же дети в тех же костюмах, с теми же признаками, но один пионер остался на прежнем месте, другой ушел по дороге и сократился в размере, пионерка ушла совсем далеко по дороге и дана в сильном сокращении. Рассматривая эти картинки и сравнивая их между собой, дети 3–4 лет отмечали: «большой пионер, маленький пионер, маленькая девочка», на вопрос «такая ли это девочка» дети отвечали «нет, другая, маленькая» или на вопрос «почему же она маленькая» отвечали «супу не ест, вот маленькая», «это куколка» и т. п., а про мальчика-пионера в уменьшенном виде говорили: «он тут октябренок, а тут уже пионер» (т. е. вырос).

В книжке «Приключения Мишуков, четырех шалунов»² мать Мишуков (в определенном костюме) дана на картинках в крупном размере. В конце же книги она изображена в маленьком размере в перспективном сокращении: вышла издали встречать Мишуков. Несмотря на то, что она в точности в том же наряде, дети 3–4 лет ее не признали. «А вот еще маленький медвежонок» — говорили они, указывая на нее, «самый маленький медвежонок» и т. п. Ясно, что для данного возраста перспективный, чисто зрительный принцип чужд и неубедителен; но этого мало: одни и те же герои на стра-



Рис. 2. Екатерина Хомзе. Приключения Мишукон — четырех шулунов. М.: Изд. Г. Ф. Мириманова, 1925

ниах одной и той же книжки для детей 3–4 лет не могут даваться в разных масштабах, так как они тогда воспринимаются ребенком как новые лица, новые предметы.

Для детей городских и посещающих детский сад, т. е. имеющих интенсивное упражнение зрительного навыка, указанные реакции относятся к возрасту до 5 лет; 6–7-летки уже значительно продвинуты, и перспективное сокращение предмета улавливают. Но при создании детской книжки вряд ли следует ориентироваться на данную, сравнительно небольшую группу обслуженных детей или на детей интеллигентской среды, напротив, следует помнить, что масса дошкольников — пролетарская и крестьянская — не имеет систематического влияния, и ее восприятие значительно отстает от восприятия детей детучреждений; восприятие 4–5-леток детей сада как раз может равняться восприятию 6-, 7- и даже 8-леток, детей педагогически необслуженных.

Детская реакция на картинку, где изображен предмет в объеме со светотенью, дает приблизительно те же результаты, что и восприятие перспективного изображения. По данному вопросу нами накоплен большой материал детской реакции. Обычно картинки с интенсивной передачей объема, даже независимо от их содержания, детьми бракуются: младшие вообще. на них не реагируют, старшие 6-, 7- и 8-летки говорят: «не разберешь, намазано», «запачканная», «плохая» и т. п. Для проверки указанных детских оценок нами были пущены на детскую реакцию³ 2 картинки. Обе они изображают одну и ту же девочку (с игрушечным мишкой в руках).

Первая из них дана в плоскостном разрешении, вторая — в интенсивном объеме со светотенью. Опыт проводился с детьми детского сада. Из 25 детей 3–4½ лет ни один ребенок не узнал тени на платье у девочки и около ног. Почти все говорили «фартучек такой» или «такая полоска пришита», «такая материя на платье» и т. п., а тень от ног называли «дорожка», «лужица», «земля такая черная» и т. п. Из детей 7–8 лет почти все узнали, лишь 2–3 случая было неузнавания.

На вопрос «какая картинка лучше» — вообще не было разногласия. Дети от 3 до 8 лет все выбирали плоскостную, мотивируя: «чистенькая», «беленькие чулочки, а тут замазаны» (объемная), «эта грязная» и т. п.

Все указанные реакции подчеркивают моторный принцип в детском опыте, при котором светотеневые эффекты, как неосозаемые, выпадают из опыта ребенка. По мере перехода ребенка к чисто зрительному восприятию (статическому) он начинает замечать и понимать светотень в жизни и в изображении.

Тот факт, что зрительные реакции в младшем возрасте менее влияют на процесс накопления опыта и знания, чем моторные, подтверждается и на восприятии ребенком ракурсовых изображений предмета. Для опыта нами были заготовлены три картинки, на которых изображена одна и та же собака в одной и той же позе, но на первом рисунке дана в ракурсе сзади, на втором — в ракурсе спереди, на третьем — с боковой стороны. Картинка первая (ракурс сзади) у детей 3 и 4 лет дала полное неузнавание предмета; дети говорили: «не знаю что», «корова», «медведь», «такая с рогами», «заяц» и т. п. Изображение собаки в ракурсе спереди дало уже значительный процент узнавания, а собака, изображенная с боковой стороны, совершенно не вызвала никаких затруднений. В старшем возрасте (у 7–8-летних) в отношении первой картинки был ряд случаев, неузнавания, но все же большинство в изображении ориентировалось. Ракурс спереди и боковое изображение у старших ребят не дали ошибок. Любопытно и то, что при сопоставлении влияния ракурса на познавательную линию восприятия и эстетическую последняя оказывается несколько отстающей от первой. Это подтвердилось всеми опытами. Так, те дети, которые довольно легко разобрались в ракурсных изображениях собаки, на вопрос, какая из 3 картинок лучше, все указывали на собаку с боковой стороны, ни один ребенок от 3 до 8 лет не предпочел ракурсного изображения.

Приведенные факты еще раз свидетельствуют о том, что ребенок в картинке ищет подтверждения знаний, накопленных двига-

тельным путем, он знает, что у собаки 4 ноги, длинное туловище, хвост и т. д., и требует, чтобы все эти части были ясно показаны. Изображение предмета в ракурсе требует от воспринимающего большой зрительной культуры, зрительного навыка, которого у ребенка данного возраста еще нет, поэтому данное изображение не помогает ребенку в его познавательном процессе и не удовлетворяет его эстетически.

Крайне существенной для детского восприятия оказывается планировка материала на странице, расположение предметов на картинке. Простейшими построениями, легко охватываемыми ребенком младшего возраста, являются построения фризовые, по горизонтали: построения по вертикали, крестообразные также не вызывают больших затруднений. Особенно важно для самого младшего возраста, чтобы картинка давала ритмическую повторяемость образа (закрепление навыка). Простые открытые ряды и симметрические построения легко воспринимаются ребенком. Трудными оказываются построения диагональные, а их как раз художники детской книжки предпочитают. Трудными для восприятия являются асимметрические построения, сдвиги форм, косые зеркальные отражения и т. д. Эти построения преобладают в детских книгах. Все построения динамического порядка, все построения сложных ритмов вызывают в детском восприятии большие затруднения, так как они требуют опять-таки большой зрительной культуры при восприятии⁴. Старший возраст (7–8-летки) с указанными задачами справляются лучше, но все же и для них эти задачи остаются достаточно сложными.

В связи с иллюстрацией детской книги возникает еще ряд вопросов: можно ли в детской книге давать эскизный набросочный рисунок, возможны ли в иллюстрации импрессионизм, кубизм и другие ярко выраженные течения, имеющие место в большом искусстве; возможна ли эстетизированная схема с целым рядом индивидуальных приемов: разрывы форм, сдвиги форм, произвольные эстетические обобщения форм, сильное нарушение реальных масштабов форм для эстетических целей, подчеркнутость произвольной окраски и т. п.

Вопрос об эскизности должен разрешиться в отрицательном смысле, и вот почему: нами указывалось на малый зрительный опыт ребенка, поэтому каждый недоработанный рисунок, требующий дополнений из детского опыта, труден ребенку, зрительный опыт слишком мал, и такой рисунок не помогает в процессе закрепления опыта, не уясняет предмета, а наоборот, требует чрезмерных

усилий, чтобы довести его в сознании ребенка до какого-то приблизительного соответствия с реальностью. Аналогичный процесс вызывают и прорывы форм, которыми слишком злоупотребляют, к сожалению, и самые крупные иллюстраторы детской книги.

Вопрос об импрессионизме в иллюстрации также должен быть разрешен в отрицательном смысле, так как данное направление целиком строится на иллюзорном зрительном подходе, требующем большой зрительной культуры. Кубизм и другие направления большого искусства еще более не соответствуют простоте, примитиву детского восприятия, они являются чуждым для ребенка эстетизмом, который лишь разрушительным образом может действовать на линию общего и художественного развития ребенка. Сдвиги форм, ее произвольные сложные ритмы безусловно трудны для младших возрастов и не уясняют, не углубляют детского опыта; вообще игнорировать познавательную роль иллюстрации мы не можем, если бы и хотели, так как ребенок на ней делает акцент: первые подсознательные вопросы, которые он себе ставит, глядя на картинку-образ или слушая рассказ, это «кто» и «что делает», а эстетического, изолированного подхода у ребенка нет, и это очень ценно для правильной установки роли эстетического момента в жизни ребенка.

Из сказанного не следует, однако, делать вывода, что беспредметное творчество, орнаментика выпадают из детского эстетического и познавательного охвата. Напротив, самый детский рисунок говорит нам о значительной склонности ребенка к орнаменту, к ритмическому охвату формы и пространства. В этом интересе ребенка есть и большая линия познавательная, есть напряженное стремление путем ритмического движения овладеть элементами формы, получить навык в планировке этих элементов в пространстве, стремление подчинить руку зрительному контролю, ритмически сочетать цвет и т. д. Нам кажется, что детская книжка совершенно не использует орнамента, декоративных моментов, которые могут дать ребенку большое количество навыков на материале простых ритмических сочетаний, эстетически радующих ребенка. Важно лишь, чтобы эти декоративные мотивы были достаточно просты и давали ребенку нужную зрительную культуру. Здесь, так же как в подаче образа, асимметрия, большие сдвиги форм, сложные ритмы явятся отрицательным, дезорганизующим материалом.

Вопрос о значительном нарушении масштабов при изображении предметов, так же как и вопрос об эстетизме в окраске, должен рассматриваться как тормоз для познавательного процесса ребен-



Рис. 3. Владимир Лебедев, обложка книги Самуила Маршака «Багаж». Ленинград-Москва: Радуга, 1926

ка, как извращение реальности, как фантастика в детской книжке. Для младшего возраста эти приемы опасны, так как ребенок берет их с полным доверием, не может критически отнестись и противопоставить им свой опыт, который слишком мал и неустойчив. Поэтому картинка, где имеются значительные нарушения реальности, вносит путаницу в детские представления. Для старшего возраста такие рисунки если и менее опасны, то, во всяком случае, просто не нужны, детей они не удовлетворяют, вызывают критику, недовольство: глядя на обложку книжки «Багаж» Маршака с иллюстрациями большого художника Лебедева, 7–8-летки восклицают: «Вот так барыня, больше извозчицкой повозки, она не сидит, вылезла, как деревянная», «смотри, ноги оторвались», «кто рисовал? как плохо».

Из сказанного, однако, не следует делать вывод, что прием масштабного выделения части или предмета вообще недопустим. Важно, чтобы художник осознавал те опасности, которые с этим при-

емом сопряжены, и пользовался им в пределах и при существенной надобности. Некоторое подчеркивание, некоторый акцент, как указывалось нами выше, может быть вполне приемлемым, для восприятия ребенка.

Большое неудовлетворение у детей вызывает в картинке изображение части предмета вместо целого. Для малыша это равносильно той же фантастике; старших такой, рисунок раздражает, они говорят: «Отрезанная голова», «смотри, все головы отрезаны» (такие рисунки часто встречаются в иллюстрациях Конашевича), «почему не нарисовали как на самом деле?», «это так, не дорисовано, плохо». Один факт, лично наблюденный, заставляет действительно серьезно задуматься над данным вопросом и поставить его перед художниками. Девочка 3 лет, бойкая, развитая, не видела своего отца 2½ года: он был на фронте и не возвращался. В комнате висел портрет отца в большом виде — голова и часть туловища. Пришла к ней в гости маленькая подруга из детсада, которую привел отец большого роста, на длинных ногах. Первая девочка была поражена. «Это твой папа, — воскликнула она. — А у моего папы ног нету», и она показала портрет своего отца. Отсутствие способности в данном возрасте производить анализ и обобщения и этим дополнять и уточнять опыт, склонность к предметному раздельному восприятию и большое доверие в отношении каждого данного факта заставляют нас с чрезвычайной осторожностью относиться к книжке и картинке, которую мы даем этому младшему возрасту, так как она легко может стать тормозом в развитии ребенка.

В иллюстрации детской книги встречается еще один прием, заслуживающий большого внимания. Это прием геометрально-планового построения, основанного на двигательном принципе изображения, например: человек — перпендикулярно дороге, если даже дорога идет вверх; дом на скате горы — перпендикулярно линии ее поверхности; хоровод детей — в развернутом виде, точно, изображая его, художник, стоя в центре, поворачивался лицом к каждому изображаемому объекту и рисовал его по перпендикуляру к себе. Мы хорошо знаем, что ребенок сам пользуется этими приемами, и для его изображения они органически оправданы, так как с точки зрения моторного опыта вполне реальны. Но большой вопрос, как ребенок отнесется к картинке, изображенной по данному принципу. Наблюдения и специальный эксперимент, проделанный нами, указывают, что в самом младшем возрасте (2–3-летками) такое изображение воспринимается легко, предметы узнаются, комбинируются все их части, при этом картинка вертится и не столь-

ко с целью поставить предмет перпендикулярно зрителю, сколько просто придвинуть его поближе к себе. Повидимому, ни по линии познавательной, ни по эстетической здесь конфликтов не возникает благодаря прочному моторному принципу восприятия. Возраст 7–8-леток реагирует на геометральное-плановое построение в картинке отрицательно-эстетически, но этого мало: предмет, изображенный стоящим не на горизонтальной поверхности, предмет падающий или перевернутый крайне затрудняет познавательный процесс восприятия. Так, таблица, где схематически изображенный паровоз поставлен по вертикали, хорошо воспринималась 3–4-летками, они сейчас же узнавали, ассоциировали «паровоз», «машина», «автомобиль», они быстро выкладывали соответствующую форму из картонной мозаики. У детей 6½–7 лет почти не было случая узнавания и много ошибок в репродукции; когда же карточку перевортывали и ставили предмет колесами вниз (на горизонталь), они сейчас же узнавали предмет и тогда в изображении не давали ошибок. Объяснить данный любопытный факт возможно лишь новым, зрительным принципом восприятия, который пришел на смену моторному и достаточно охватил внимание ребенка своей новой логикой (зрительной). Над усвоением этого принципа ребенок работает и еще не может гибко им пользоваться. Каждое вторжение иной, хотя бы недавно изжитой концепции вызывает отрицательную реакцию. Поэтому для возраста 6–8 лет не следует давать геометральное-плановых построений. В данном случае надо помнить и тот факт, что восприятие ребенка всегда идет значительно впереди его собственных изобразительных возможностей. 7-летка может сам изобразить и падающего человека, перпендикулярно стоящего на дороге, и дом, летящий с горы, и в то же время он может не воспринять или с отрицательной критикой отнестись к аналогичной картинке. В подтверждение сказанного привожу такой факт: один мальчик 7½ лет только что пришел из цирка и нарисовал цирк в строгом геометральном-плановом построении, воспользовавшись даже циркулем; публика и скачущие лошади оказались разложенными по кругу. Ребенок был очень доволен. Когда ребенок кончил и отдохнул, я показала ему три картинки с изображением хоровода детей. На всех грех картинках дети (лица, костюм, позы) были одни и те же, но первая картинка была дана в геометральном-плановом изображении, вторая с высокой точки зрения и третья — с боковой — чисто перспективной. Реакция ребенка была такова: над первым — геометральным-плановым рисунком он посмеялся и сказал: «как неверно нарисовали», «как часы», «головой вниз эти дети», о втором рисунке он ска-

зал: «это лучше», «вернее нарисовано», «а самый лучший этот (перспективный), так бывает один за другим стоит, и этого не видно».

Данный пример поучителен в том смысле, что приемы детского творчества, которые раскрывают перед нами ребенка, еще не дают нам права без соответствующего анализа и проверки ими пользоваться в детской книжке.

Делясь в данной статье нашими наблюдениями и исследованиями в области восприятия ребенком картинки⁵, мы, однако, не хотим быть неправильно понятыми. Весь наш анализ и некоторые выводы даны не для того, чтобы по ним выработать шкалу запретного и дозволенного, но лишь для учета художником тех опасностей, которые стоят на его пути и о которых он должен знать, иллюстрируя детскую книгу.

Примечания

- ¹ Научная работа ведется в Москве: 1) в отделе детского чтения при Институте методов внешкольной работы, 2) в комиссии по дошкольной книге при педстудии НКП [Народный комиссариат просвещения], 3) в Центральной детской библиотеке Моно и 4) в кабинете по изучению примитивного искусства ГАХНа [Государственная Академия художественных наук] под руководством А. В. Бакушинского. Три последние организации работают в контакте.
- ² Книжка проводилась нами как типическая отрицательная в нескольких аудиториях.
- ³ Все опыты на специально подготовленной картинке производились не в коллективе, а дети исследовались поодиночке.
- ⁴ Исследования по данному вопросу были проделаны и продельваются на материале беспредметной формы всех указанных видов построения; метод репродукции (воспроизведения показанной формы) и метод чистого восприятия (отыскивания показанной формы из ряда форм) дал четкую картину восприятия всех вышеуказанных построений, восприятия самой формы, в ее простой и сложной структуре и расположении на плоскости. Данные опыты проводятся сейчас в массовом масштабе, и после их окончания результаты будут опубликованы.
- ⁵ Опыт, указанные в данной статье, проводятся комиссией по дошкольной книге при педстудии НКП. В данный период собирается массовый материал, и окончательные выводы по нему еще не сделаны.

Елена Данько

ЗАДАЧИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОФОРМЛЕНИЯ ДЕТСКОЙ КНИГИ

Впервые опубликовано в: Детская литература: критический сб. / под ред. А. В. Луначарского. М-Л.: Худож. лит., 1931. С. 209–231.

Господствующие общественные силы каждой эпохи стремятся воспитать подрастающее поколение в духе своих идей, своих задач, своего миропонимания. Идеология класса в ее упрощенном, приспособленном к пониманию читателя, виде становится содержанием детской книги. Она пропитывает и литературный текст и формы современного ему изобразительного искусства, привлеченного в детскую книгу, чтобы путем эмоционального воздействия воспитать не только сознание, но и чувства читателя в определенную сторону.

Театрально-пышные медные гравюры с чертами барокко, которыми украшен «Телемак» Фенелона (книга, служившая чтением дворянской молодежи всего XVIII в.) и заглавная гравюра к «Сказке о царевиче Хлоре» Екатерины II, как бы воспроизводящая акт современной ей аристократической трагедии, и нравоучительно-аллегорические тексты этих книг, где герои совершают подвиги, повинувшись богам, царям и мудрым наставникам, ведущим их ко благу — все эти формы выросли на стволе миросозерцания, которое прививал молодежи век расцвета абсолютизма. Нам кажется чрезвычайно характерным, что русские книжки начала XIX в., проникнутые патриотическим настроением, украшены картинками, которые отчетливо тяготеют к формам *официально-академического* искусства того времени и выполнены техникой дорогой медной гравюры. Неслучайно и то, что с ростом новых общественных сил, с ростом *жанрового* направления в русской живописи, иллюстраторы Тимм, Жуковский и др. вносят в детскую книгу черты быта и реализма, сменив медную гравюру на более демократичную автолитографию и деревянную гравюру. Каждый этап развития детской книги показывает, как тесно связано направление искусства и его

производственные приемы с идеологией класса, создавшего книгу, и как *новое искусство, порожденное новыми экономическими процессами, наделяет детскую книжку формами, адекватными новому миропониманию*. Мы имеем в виду детские книжки, стоящие на, хотя бы приблизительном, художественном уровне — те иллюстрации, где налицо связь художника с современным ему изобразительным искусством, потому что вне форм искусства нет активного эмоционального воздействия, и нехудожественная картинка не может воспитать чувство в духе определенной идеологии, даже если она максимально удовлетворяет познавательные потребности читателя (пример — нейтральность географической карты или рисунка из старого зоологического атласа).

Какие же художественные формы в детской книжке соответствуют современному миропониманию и какие безнадежно тянут читателя в прошлое?

Характерной чертой дореволюционной продукции детской книги являлось то, что только небольшая частица, только «верхушка» продукции была охвачена работой художников. Да и то — эта работа носила гастролерный характер, была своего рода отдыхом для художника. Вся остальная, огромная часть продукции преследовала исключительно цели сбыта и дешевизны. В дешевых изданиях Сытина, Вольфа, изд. «Посредник» и др. выпускаемых массовым тиражом, работали безымянные иллюстраторы-профессионалы, всецело зависящие от спроса. Наслоения спроса обусловили все печальное разнообразие этой продукции. Мы найдем здесь и аляповатые «народные» книжки для деревни, возникшие как бы из лубка, но стоящие неизмеримо ниже старых лубочных изданий, и бесконечно-убогие буквари с картинками, и запоздшие из XIX в. натуралистические картинки, и дурно перепечатанные клише заграничных детских книг, и, наконец, книжки для городского мещанства, в которых вульгаризировались влияния художественной «верхушки» — стиль русс под Билибина и слащавая узорность дорогих Кнебелевских изданий.

Художественная «верхушка» детской книги была связана с деятельностью об-ва «Мир искусства». Это общество возникло в 90-х годах прошлого века в пору укрепления капиталистической буржуазии в России и породило художественное течение, которое может быть названо буржуазно-дворянским. Лозунгами «Мир искусства» были — красота и искусство для искусства. «Мы открываем красоту везде — в добре, и зле...» говорит идеолог этого движения Дягилев. О «драгоценном, свободном искусстве» говорит А. Бенуа.

С одной стороны, деятельность этого общества поддерживалась желанием окрепшей буржуазии эстетизировать жизнь. Отсюда возникла «украшательная» работа художников в книге, в керамике, в театре и т. д. С другой стороны — дворянские настроения в этом обществе превратили «украшательную» работу в любование стилями прошлых эпох и сообщили ей эклектическую окраску. Лозунг «искусство для искусства» оказался желанным более широким слоям общества. Интеллигенция, вначале отрешившаяся от «мир-искусственников» как от декадентов, признала и оценила их.

Г. В. Плеханов указывает, что лозунг «искусство для искусства» возникает в эпохи наибольшего разлада между художником и общественностью. Тогда художник уже не черпает творческие силы из окружающей его действительности, тогда, по выражению Леконта де Лиля, задачей искусства становится «создание идеальной жизни для тех, у кого нет жизни реальной»¹.

Естественно, что реакция, наступившая после 1905 г., укрепила движение «Мира искусства» и привлекла в его ряды наиболее яркие художественные силы.

Художники, не опирающиеся на реальность, строят свое искусство на основе уже созданных в прошлые эпохи литературных и художественных форм. Их искусство становится надстройкой над надстройками прошлых культур. Таким эфемерным замком, приютом для неудовлетворенных действительностью и бегущих от борьбы был «Мир искусства».

Желание уйти и увести читателя в выдуманный мир литературных и графических условностей пронизывает детские книжки «мир-искусственников». «Азбука» А. Бенуа увлекает воображение в стилизованную сказку, в легенду, в исторический анекдот, в мечты о «добром старом времени». В идеализированных усадебных парках и стильных *interieur*'ах резвятся дети в костюмчиках 40-х годов, миловидные как фарфоровые статуэтки. Фея Фантазия дает детям-куклам разноцветные крылышки для полета над миром (Густафсон «Земной глобус», карт. Д. Митрохина). Волшебная кукла уводит мальчика в царство игрушек на парад солдатиков александровской эпохи (Е. Нарбут «Игрушки»). В издательстве Кнебель выходят эти дорогие «изящные» книжки — серии сказок классических и современных и басни, где разряженные, очеловеченные звери действуют среди геральдических атрибутов. Тщетно было бы искать в этих картинках хоть один образ, основанный на ощущении реальности. Абстрагированный, натурализм и стилизация являются основным принципом изображения.

«Я бродил в игрушечной чаше, я открыл лазоревый грот, неужели я настоящий и действительно смерть придет?» — жалобно спрашивает поэт-современник. Так мог бы спросить любой читатель художественных книжек кнебелевской серии.

Осуществляя увод читателя от действительности, художники прибегают к формам и приемам западной детской книжки, современной расцвету промышленного капитализма. Западные иллюстраторы (Рабье, Диц, Крейдольф, Гофер и др.), стремясь подойти к детскому мироощущению и отождествляя «детский» юмор — с *искажением* реальной формы, красоту — с миловидностью, а веселье с пестротой, надолго поселили в детской книжке каррикатурных собак, слащавых эльфов и декоративно-пышные украшения страниц. В книжках Е. Нарбута и А. Бенуа сквозит прямая зависимость от немецкой детской книжки.

Принцип *декоративной условности*, воспринятый и культивированный «мир-искусственниками», приводит к тому, что изображения предметов, животных и людей превращаются в орнаментальные завитки. Правда, и у людей, и у животных ясно обозначены головы, ноги и руки или лапы и они снабжены десятками подробностей, которые так любят рассматривать дети. Но все эти предметы не показаны глазу, а о них рассказано художником, расширяющим литературный сюжет. Цель каждой линии и каждого пятна — создание красивого узора на странице, а не изображение реального предмета. Художники, уходя от работы над натурой, замыкаются в кругу застылых орнаментальных форм (С. Чехонин, Д. Митрохин и др.). Декоративное заполнение плоскости ведет к статичности коврового узора или вышивки. Цвет не имеет значения живописного элемента — он только иллюминирует линейный узор. От крупных декоративных форм и спокойных линий Е. Нарбута книжная графика переходит к мелкому кружеву М. Добужинского, и картинка, полная разнобоя, пятен, пятнышек и штришков, уже не претендует на значение страницы, организующей цветовые ощущения читателя. Характерно, что современные «мир-искусственникам» детские книжки на социологические, биологические и производственные темы, построенные на материалистической основе (серия «Книжка за книжкой», книги Лункевича и др.), остаются вне работы художников². Художники бегут от точных, материальных образов. Они выбирают темы, дающие предлог для применения стилизации, то в духе персидской миниатюры, то старокнижной графики, то геральдических мотивов — вызывающей утонченные настроения и литературные ассоциации. Таким образом — книжки «мир-

искусственников» были рассчитаны на очень узкий круг потребителей не только по *своей дорогой цене*, но и потому, что они обращались к читателю, растущему в определенной «интеллигентной» (мы бы прибавили «столичной») среде. Заслуга «мир-искусственников» в том, что они выдвинули на первый план вопросы художественного оформления детской книжки и, в пределах своих задач, блестяще разрешили их. Влияние «мир-искусственников» на современную им массовую книжку было очень невелико. Массовая детская книжка не претендовала на звание художественной. Влияние «мир-искусственников» сильнее сказалось в детской книжке первых лет работы советских издательств. Это неудивительно; вопросы художественного оформления детской книжки, в широком масштабе поставленные перед советскими издательствами, первоначально направили внимание редакторов и художников на уже созданные образцы художественной детской книжки и вызвали продолжение и расцвет традиций «мир-искусственников», по существу глубоко чуждых задачам советской книги. Мало того — мы анализируем это течение потому, что многие его черты — абстрагированный натурализм, рассказ о предмете, а не показ его и др., продолжают цвести и процветать в современной детской книжке. Мы позволим себе вернуться к этому вопросу ниже.

У движения «Мира искусства» не было будущего. Русское искусство шло другими путями. Традиции натурализма, включавшие в себя работу над реальными зрительными ощущениями и над разрешением задач живописи, перешли к импрессионизму. Молодые московские художники (об-во «Бубновый валет»), отринув импрессионизм, искали в работе над натурой синтетических форм, освобожденных от случайных, натуралистических признаков. Следуя заветам Сезанна, они работали над соотношением цвета и объема и, провозгласив лозунг «чистой живописи», повели борьбу против «литературщины», «настроений» и «украшательства» в искусстве. Томным вздохам о старинных усадьбах они противопоставили напряженные краской полотна с грудями овощей, хлебов, рыб копченых и свежих, с мясными телами моделей, писанные с природы с почти физиологическим ощущением материала. Таков был материализм русской буржуазии предвоенного времени. Движение «Бубновый валет», по преимуществу станковое и враждебное производству, не оставило следа в книжной продукции.

Художники, принадлежавшие к петербургскому «Союзу молодежи» и другим левым группировкам, провозгласили ценность живописных сочетаний, независимых от форм природы. Они стре-

мились освободить чистую стихию живописи не только от «сюжетности», но и от «предметности», утверждая самодовлеющее значение беспредметных живописных форм. Вместе с поэтами В. Хлебниковым, В. Маяковским и др. они выпустили ряд сборников, в которых манифестировали новое отношение художника к оформлению книги (1908–1914 гг., изд. «Союза молодежи», изд. «Первого журнала русских футуристов», изд. «Гилея», изд. «Журавль» и др.). В этих книгах задача художника сводится *не к украшению* орнаментом из виньеток и заставок старой, канонизированной формы книги, *а к созданию новой живописной* формы книги. Книга рассматривается как вид живописного произведения. Отсюда работа художников на торшоне (литографская техника), включение в книгу акварельных рисунков от руки, впечатывание офортов, введение цветowych страниц и рукописных текстов. Тут же проявлено новое отношение к типографским шрифтам — на одной и той же странице разные стихотворения напечатаны разным шрифтом, — в одной строчке — употреблены шрифты разной величины и т. д. (Книжки с рисунками А. Татлина, М. Ларионова, П. Гончаровой, А. Экстер, К. Малевича и др.).

В этих книжках принципы нового оформления утрированы с целью эпатировать косный буржуазный вкус и вызвать скандальное внимание. Книжки рассчитаны на немногих, их оформление носит несколько кустарный характер и каждый экземпляр — своего рода уникум. Мы остановились на характеристике этих книжек (хотя они не детские) потому, что, не оказав влияния на современную им книжную продукцию, они выплыли позднее в широком русле советской детской книги. Им подражали «футуристические» детские книжки первых послереволюционных лет, а отчасти — то новое и здоровое, что заключалось в живописном отношении к книжной форме, было развито, разработано и ориентировано на иную целеустановку в книжках ленинградской группы иллюстраторов.

Октябрьский переворот застал новое поколение молодых художников за лабораторной работой над принципами кубизма, за дисциплиной и проверкой художественного глаза, которому открылось все разнообразие, вся значительность материальных элементов живописной культуры — качество фактуры, вес и плотность краски, построение пространства и движения в пределах живописной плоскости — вся азбука специфического языка живописи. Кубизм не стал целью для молодых художников. Кубизм, как дисциплина созидания абстрактных форм, столь характерная для французской культуры, не мог вместить в себя задач молодого советско-

го искусства, органически связанного с жизнью, желавшего жить в реальности и организовать реальность. Кубизм был воспринят советскими художниками как наследие передовой мысли запада, той мысли, которая строит, изобретает, движет технику и создает материальную культуру, он подлежал критическому усвоению, как и другие достижения западной науки и техники. Кубизм стал школой на пути к новому искусству, фактору организации ответственности, к искусству, говорящему о реальном мире и реальных эмоциях на специфическом языке живописи. Лозунги — искусство, организующее массы, искусство производственное, искусство для революции — т.е. искусство утилитарное, а не чистое «свободное» искусство определили его дальнейшее движение, направили работу художников к исканию объективных живописных ценностей и сделали эту работу программной, как программна каждая работа в процессах социалистической организации жизни. Эти лозунги, выдвинутые Октябрем, едва ли не полностью осуществлены искусством на участке детской книги.

Какова была судьба детской книги в первые годы после Октября? «В стране советов не пренебрегают ни одной областью воспитания» — говорит французский критик (*L'art et decoration*, 1929) о советской детской книге. Новая идеология потребовала нового художественного оформления. Начался ряд экспериментов, разрушающих старую книжную форму (серия басен изд. Вхутемас 1922 г., указанные выше «футуристические» детские книжки, «Супрематический сказ про два квадрата» Э. Лисицкого и др.). С другой стороны, стремление издательства поднять качество массовой детской книжки вызвало оглядку на образцы художественной книги прошлого.

Вышедший в 1918 г. сборник «Елка» под редакцией М. Горького является интереснейшим документом в истории детской книжки. Под своим переплетом он механически соединил остатки прошлого детской книжки и начало пути ее будущего развития. Заглавная картинка А. Бенуа — бледноватая, узорная елка и милостивые крылатые эльфы вокруг нее, тут же — розы, травы и бескостный, безликий младенец С. Чехонина. Затем далее — картинки Ю. Анненкова к сказке К. Чуковского, где из путаницы ломанных линий и кружевных штришков гримасничают очеловеченные самовары, сливочки, чашки — и вдруг, совсем неожиданно, первый реальный образ в детской книжке за много лет — белозубый и черномазый трубочист В. Лебедева. Жизненно-веселый, построенный простыми, крепкими линиями, с метелкой под мышкой, с бубли-



Рис. 1. Иллюстрации к сборнику Елка под ред. Александра Бенуа и Максима Горького (1918 г.): Александр Бенуа «Елка»; Владимир Лебедев «Трубочист»

ком в прекрасно нарисованной руке, он почти ошеломляет своей конкретностью среди художочного узора других страниц. Живой, веселый трубочист вошел в душную детскую, где теплятся лампадки, подмигивает чайник, на обоях шевелятся таинственные цыплята («Фофка» А. Толстого, сб. «Елка») и еще не развеялся запах маминных духов.

Выход в 1922 г. «Слоненка» Р. Киплинга с иллюстрациями В. Лебедева знаменует собой решительный поворот в оформлении детской книги. Каких только соблазнов для антропоморфизации образа не дает текст «Слоненка»? Но В. Лебедев строит свою новую форму, условную, упрощенную, основанную на пристальном изучении строения тела животных и присущих им движений. Каждый рисунок, сильное, крепкое зрительное впечатление, направляющее глаз к ощущениям действительности, к отчетливым, строго-выверенным пятнам и штрихам, из которых строится полный жизни, материальный образ животного. Это не пассивное воспроизведение реальности, а действенная характеристика ее.

Затем следует ряд работ В. Лебедева («Три козла», «Петух, лисица и заяц», «Медведь», «Цирк», «Мороженое», «Глупый мышенок», «Вчера и сегодня», «Как рубанок сделал рубанок», «Пудель» и др.), в которых с программной четкостью развивается отношение

художника к оформлению детской книги. К В. Лебедеву присоединяются: Н. Тырса, Н. Лапшин, В. Ермолаева и А. Пахомов. Постепенно создается группа художественной молодежи (Е. Морозова, Е. Эвенбах, Е. Сафонова, Э. Будагоский, С. Мочалов, В. Курдов, Е. Чарушин, Н. Васнецов, Юдин, Порэт и др.), работающая по той же программе. Не останавливаясь на характеристике отдельных моментов в работе ленинградской группы художников, мы позволим себе наметить основные задачи этого течения на материале работ В. Лебедева, наиболее яркого выразителя программы.

В. Лебедев пришел в детскую книжку от своих революционных плакатов (РОСТА 1920–22). И в его плакате, и в детской книжке сказалось высокое уважение художника к массовому потребителю. Каждый плакат и каждая книжка — законченное художественное произведение. В. Лебедев без конца выправляет свою работу, доводя число вариантов до 10–12 рисунков (напр. «Гвоздь и подкова» сб. С. Маршака), в поисках наибольшей выверенности формы, наибольшей эмоциональной выразительности при минимуме средств, без какого бы то ни было снижения формальных качеств в расчете на художественно-отсталый глаз потребителя или в погоне за популярностью. Плакат и детская книжка только тогда достойны попасть на глаза потребителю, если их форма такова, что ни одного пятна, ни одной буквы нельзя перенести на другую страницу, если ни один тон нельзя притушить или усилить, не нарушив построенного художником цветового сочетания и максимальной выразительности образа. Не капризное «вдохновение», а систематическая мысль руководит художником. Влияние ранних кубистических работ В. Лебедева сказывается в его умении строить книгу как вещь, в построении плоскости, в применении простых четких шрифтов к цветовым поверхностям («Цирк», «Мороженое», «Вчера и сегодня»), в выявлении свойств живописных материалов — мягкости карандаша на гладкой и шероховатой бумаге, игры сухой кисти и жидкой заливки и т. д. и, наконец, в блестящем применении наклеек, разнообразящих фактуру («Как рубанок сделал рубанок», С. Маршака, изд. «Радуга», 1927 г.).

Цель напряженной формальной работы, которую ведут ленинградские иллюстраторы — воспитание художественного глаза ребенка. На странице не может быть ни одного нейтрального пятна или штриха. Все они должны обнаруживать глазу свойства живописного материала и только при максимальном использовании этих свойств художник даст подлинно выразительный образ предмета — косматую шерсть медвежонка и прыжки мускулистых кен-



Рис. 2. Самуил Маршак и Владимир Лебедев. Как рубанок сделал рубанок. Ленинград: Радуга, 1927

гуру (В. Лебедев «Охота»), стальной блеск пилы и шершавую кору клена (В. Лебедев «Как рубанок сделал рубанок»), луч света на белокурой голове мальчишки (А. Пахомов «Ведро»). Развитие художественного глаза читателя, глаза, зорко подмечающего все разнообразие и всю экспрессию вещей реального мира, не исчерпывает задач художника. Книжки В. Лебедева ценны тем, что они приводят читателя к материалистическому миропониманию через формы изобразительного искусства. Они вызывают бодрые, стойкие эмоции по отношению к явлениям действительности, толкают воображение в сторону радостного строительства окружающего мира. «Как рубанок сделал рубанок» (изд. «Радуга», 1927) — эта книжка, прежде всего, увлекательная повесть на языке литографии о настоящей стальной и звонкой пиле, о деловитых молотках и ловких стамесках, о грустном клене и веселом рубанке, которым так и хочется стругать кленовую доску, чтобы взлетела настоящая, сухая стружка — завитушка. Ни одного литературного образа, никакой антропоморфизации не введено в картинки. Язык живописи чист и строг, и напряжен эмоционально для тех, кто умеет его читать, а научиться его читать должен каждый. С появлением «Рубанка» не стало «сухой» производственной книжки. Она превратилась в жизненную и увлекательную, как жизненны и увлекательны для нас сами производственные процессы.

Тот же реализм, достигнутый внимательным изучением природы и отбором изобразительных средств — в маленьком рисунке пером и сухой кистью к «Отряду» С. Маршака (Сборник стихов). Пионеры идут — у каждого своего лицо, своя походка, свой характер. Под беглым штрихом возникают живые ребята, а не та безликая схема в красном галстуке, которая, под именем пионер-отряда, так часто выходит на книжные страницы.

Не в хаотичной пестроте секрет веселости детской книжки, а в качестве простых цветовых сочетаний, обладающих свойством радостно действовать на психику. Эта задача разрешена в «Цирке». Вряд ли найдется более эмоционально-веселая книжка. На последней странице серая лошадка увозит наездницу. В ритме простых пятен достигнуто движение, почти слышатся звуки марша. Это совсем не похоже на то, что, зачастую, определяется как движение в рисунке — какая-нибудь бегущая фигура, схваченная в момент наибольшей стремительности движения — и потому безнадежно статичная. Разложить движение на отдельные моменты и зафиксировать их — не значит ли это убить движение?

В изображениях животных В. Лебедев совершенно чужд дешевой юмористики, основанной на произвольном искажении форм, результатом которого являются: «собаки с вылупленными глазами», «лошади на мягких ногах, коровы с человеческими лицами, стопудовые зайцы, распухшие свиньи»³ и т. д. Эта юмористика, идущая с запада — игра с абстрагированными формами, долженствующими смешить своей несообразностью — переходит в балагурство, а подчас и в глумление (рис. С. Чехонина, рис. А. Радакова и «Приключения Мурзилки, шустрой собачонки» рис. К. Ротова). Юмор В. Лебедева основан на наблюдательной любви к животному, на отборе тех черт, которые веселят и радуют в живом животном.

Пудель, сам по себе, едва ли не самая веселая собака, нуждается ли его образ в карикатурности или очеловечении, чтобы стать забавным в глазах ребенка? Каждое отклонение от природы, которым художники, нередко, маскируют свою беспомощность, будет бледнее и скучнее настоящего пуделя. Лебедев создает веселую книжку о пуделе на основе зорко-подмеченных движений и повадок жизнерадостной собаки, и вот — весельчак-пудель чуть ли не лает с книжной страницы. Таковы же медвежата Е. Чарушина в книжке «Как Мишка стал медведем». Такова обезьяна В. Ермолаевой в басне «Мартышка и очки» со всеми движениями и комичными гримасами настоящей, живой мартышки, зарисованными с нату-

ры в упрощенной и строгой манере, не имеющей ничего общего с наивным натурализмом.

Воспитать художника-профессионала, работающего над массовой детской книжкой, не снижая требований художественной формы — как наиболее активного средства воздействия на читателя и одновременно с этим повысить художественно-культурный уровень массового читателя — это одна из задач, поставленных ленинградской группой художников. Для этой группы характерно профессиональное отношение к работе. Гастролерству и дилетантизму нет места в детской книжке. Школа создается на производстве. Станковая живопись является серьезной лабораторной работой, результаты которой применяются в производстве. Все это — несомненные черты нового советского искусства. Работая для массового читателя, художники находят простые, объективные формы — доступные каждому, у кого есть художественное чутье (так же как и революционные плакаты В. Лебедева). Здесь расчет — не на ту или иную образованность читателя, а на природную чуткость глаза, способного радоваться выверенным живописным сочетаниям и, возникающим из них, образам реального мира. Отсюда — простота и строгость лубка («Река» Сафоновой, 1930 г. «Как победила революция», Порэт).

Техническая отсталость нашего книгопечатания почти не дает художникам новых технических возможностей. Офсет и глубокая печать применяются у нас еще редко, но художники сумели найти новые приемы в старых (точнее старинных) технических условиях. Между литографией «мир-искусственников», для которых она была средством репродуцирующим акварельную раскраску и теми эффектами, которые извлекают из нее современные художники, благодаря знанию производства, — большая разница. В рисунке свечи («Вчера и сегодня») В. Лебедев достигает плавного отекания желтой краски от густого тона к еле заметному — простым снятием косых пальцев. А. Пахомов вводит механическую литографскую сетку в свои подлинно-художественные картинки к «Ведру» Е. Шварца. Новые приемы, возникающие из внимательной работы над доской и штихелем, находят ксилографы, — С. Мочалов, Э. Будагоский, Фан-дер-Флит, Н. Бриммер (покойный), гравюры которых так отличаются от декоративных работ московских ксилографов (А. Кравченко и др.).

Художники не боятся «сухих» тем, требующих изучения конкретного делового материала. Они работают над книжками, тех-

ническими, производственными, этнографическими, природоведческими, историческими и т. д.

Для этих иллюстраций характерна их строгая документальность, идущая рука об руку с тенденциями современной детской литературы. Такими документами, для которых найдены формы современного нам искусства, являются портреты декабристов (гравюры Н. Бриммера к «Черниговцам» А. Слонимского), иллюстрации С. Мочалова к «Охоте на царя» Л. Савельева и все иллюстрации П. Лапшина к историко-производственным книжкам («Солнце на столе», «Черным но белому» М. Ильина, «Китайский секрет» Е. Данько) и др. Бытовую иллюстрацию дали: Н. Тырса («Республика Шкид» Л. Пантелеева, «Детство Горького» И. Груздева, «Морские истории» В. Житкова и др.), А. Самохвалов («Наш город», «Ходя» и др.) и А. Пахомов, впервые перенесший на книжные страницы живых крестьянских ребят, круглоголовых и крепкотелых, с движениями, развитыми полевыми работами, рыбной ловлей, игрой в бабки («Лето», 1927).

Можно упрекнуть этих художников в некотором станковизме иллюстрации, в некотором равнодушии к стилю литературного текста, приводящем, иногда, к разнобою между текстом и иллюстрацией — но несомненны случаи, когда художник по своему миропониманию опережает автора, еще тяготеющего к старой детской литературе. Картинки А. Пахомова к «Как ни в чем не бывало» А. Толстого, дают образы простых, реальных ребят в насыщенном солнцем воздухе над рекой и никак не связываются с шутиливой романтикой и претворением реальных фактов в сказочные и героические приключения, столь характерные для А. Толстого. Несомненно, что декоративные и шутиливо-романтические картинки В. Замирайло к первому изданию той же книжки точнее характеризовали текст, а картинки А. Пахомова ближе подходят к реализму рассказов В. Житкова и Л. Пантелеева.

Ленинградская детская книжка находится еще в периоде становления, она развивается, она охватывает все более актуальные темы, художники, не останавливаясь на уже найденных формах, ищут новые. Наша задача не столько фиксировать достижения или провалы, неизбежные на всяком пути, сколько подчеркнуть те основные черты, которыми определяется направление, взятое художниками.

Какие движения налицо в оформлении детской книжки, кроме работы группы ленинградских иллюстраторов?

«Мир-искусственники», продолжавшие работу в советской детской книжке, по-разному реагировали на новые задачи художе-

ственного оформления. Б. Кустодиев героически стремился освободиться от декоративных традиций и дать реальные образы в «Чудесах» С. Маршака и в альбоме «Детям о Ленине». С. Чехонин ощутил такую ненависть, такое отвращение к реальным образам, сменившим мечтательных «Солнечных зайчиков» (М. Пожаровой), что данные им издевательские изображения слюнявых губастых негров, пузатых китайцев с лягушачьими лапами и др. («Детки — разноцветки» Полтавского) могут преследовать как кошмар не только ребенка, но и взрослого.

Как пышное барокко «мир-искусственнических» традиций расцвели декоративно-фантастические книжки В. Конашевича. Но, чем конкретнее становится детская книжка, чем больше в ней точного, делового материала, тем уже область, в которой работает В. Конашевич. В последние годы его работа сосредоточена на специфически — шуточной детской книжке, и он, постепенно освобождаясь от пышности своих кружевных рамок, завитков и пестрых узоров, переходит к простым и лаконичным, но все же декоративным формам («Раз-два и готово» С. Маршака, «Огород» Н. Чуковского).

Самая многочисленная группа иллюстраторов продолжает традиции «Мир-искусственнических» в замаскированном виде. Это — те иллюстраторы, которые, по-видимому, не ведут самостоятельной работы над книжной формой, но используют уже найденные новые приемы (сплошную заливку без линейного контура, мягкий карандаш, сухую кисть и др.) и ориентируют их на старую декоративную композицию — на заполнение плоскости и украшение страницы (примеры — Б. Твардовский — «Весенний базар» Рождественского, Полищук — «Найди конец кто может» С. Федорченко, П. Пастухов — «Сказки» С. Федорченко, С. Рахманин — «Сорочья родня» и ми. др.). При поверхностном взгляде такая книжка кажется современной по приемам и по тематике, но на деле она несет в себе старую статичность декоративной страницы, ту же хаотичную пестроту и ту же беспомощность в показе реального образа. Показательное сравнение — книжка «Весело — зелено» Новикова с картинками П. Пастухова и «Рассказы о деревьях» О. Тризна с рисунками И. Каврайской. В первом случае художник не идет дальше узорных декоративных форм, во втором — он стремится дать характер и строение каждого дерева и каждого листка средствами живописного изображения.

Традиции «мир-искусственнических» соблюдены во всем блеске и чистоте в картинках М. Добужинского к «Трем толстякам»



Рис. 3. Мстислав Добужинский. Иллюстрация к роману Юрия Олеши «Три толстяка». Москва-Ленинград: Земля и фабрика, 1928

Ю. Олеши. Социологическая сказка, в которой традиции классической сказки ориентированы на новую идеологию (точнее — старая идеология подана наоборот), имеет предшественников. Достаточно указать на близкого «Трем толстякам» — «Короля Матюша» Яна Корчака. Характерной чертой этого жанра является пользование персонажами и реквизитом прошлых эпох, лишенными их исторического и социального основания. Ю. Олеша отбирает свои образы по признаку декоративности, и все эти старинные башни, парики, чудесный доктор, принц и кукла-девочка, плащи и воздушные шарики, населяющие вневременную сказочную страну — желанный материал для фантастических рисунков Добужинского, смакующего их бутофорскую декоративность. И дальше напрашивается параллель — утонченный блеск и острота графики Добужинского, имеющей западные корни — совпадают с теми же качествами литературного языка Ю. Олеши. Эта книжка — редкий образец единства стиля автора и художника.



Рис. 4. Галина и Ольга Чичаговы. Оформление разворота книги Николая Смирнова «Откуда посуда?» Москва-Петроград: Госиздат, 1924

Натурализм как направление в детской книжке отживает свой век. Он не насчитывает в своих рядах крупных иллюстраторов, за исключением В. Ватагина. Совершенно очевидно, что не из тяжелого натурализма, разрушающего книжную форму в рисунках О. Дейнеко и Н. Трошина («На кирпичном заводе»), не из причесанного натурализма Топикова («Андрейка на плоту») или развязных рисунков Мрочковского («У Черного моря» Тараховской) — возникнут новые пути детской книги. Натурализм далек от современного искусства, далек от современного сознания, как система, целиком связанная с прошлым.

Нам остается указать на художников, стоящих несколько особняком, как Д. Штернберг, Ив. Ефимов, А. Суворов, Л. Бруни и К. Кузнецов. Эти художники очень различны между собой, из них два последних имеют многочисленных подражателей, но все же они не создают течения. В детской книге наблюдается одно течение, по существу лежащее вне путей искусства, но имеющее большое число представителей. Это — схематичный рисунок, дающий не образ, а безличную схему предмета, его чертеж. Этот вид рисунка давно существовал в деловой детской книге — в учебнике и атласе, и, несколько подновленный, был подан Г. и О. Чичаговыми в их производственных книжках: «Откуда посуда», «Как люди ездят», «Почему не было баранок», «Для чего нужна Красная армия». Нам думается, что тов. Флерина в рецензии на одну из этих книг допускает ошибку, отождествляя это течение с конструктивизмом⁴.

Не *построение* форм интересует авторов в данном случае, а приведение образа к удобопонятному чертежу. Этот же принцип схемы, в несколько прикрашенном виде, введен в картинки альбомов: «Зимой», «Летом», «Осенью», «Весной», изд. Педстудии Наркомпроса, в «Книжка эта про четыре цвета» Поповой, в рисунки Петрова и Туганова к «Октябрьским песенкам» Н. Венгрова и мн. др.

Нам думается, что это течение идет по линии наименьшего сопротивления — нарисовать любую схему легче, чем упорно работать над конкретной натурой в поисках наиболее выразительных обобщений ее линий и форм. Схема без усилия воспринимается ребенком, легко называющим ее отдельные части. Схема удовлетворяет познавательную потребность ребенка, но ничуть не развивает его глаз (точнее — безнадежно портит его) и никак не воздействует на его чувство формами изобразительного искусства.

Тов. Флерина, подтверждая своими ценными опытами над детьми положения В. Стерна и К. Ланге о том, что ребенок-дошкольник не воспринимает теней, определяющих объем, и не воспринимает перспективного изображения и заслонения одних предметов другими — т. е., что восприятию дошкольника доступен лишь *плоскостный*, упрощенный рисунок — выделяет два принципа в оформлении детской книги — принцип схематизма и принцип натурализма. Не говоря уже о произвольности этого разделения, лежащего вне какой-либо дисциплины, но удобного для практических работников детской книги, нетвердо разбирающихся в художественных формах, это разделение подводит под категорию схемы каждый плоскостный и условный рисунок, определяя как *схематическое*: «упрощенное, плоскостное изображение предмета с небольшим количеством признаков, в *характерном* положении...»⁵. Мы не можем согласиться с этим определением. Между *плоскостными* и *упрощенными* рисунками В. Лебедева, и А. Пахомова, дающими при наибольшем отборе средств — наибольшую выразительность реального образа и его живописных качеств, между *плоскостными* и *упрощенными* рисунками В. Конашевича, претворяющими предмет в орнамент при наибольшем использовании его декоративных свойств («Народные песенки» Я. Мексина), между *плоскостными* и *упрощенными* рисунками в альбомах «Весной» (рис. Поповой), «Зимой» (рис. Туганова) и др., не дающими ни реального, ни декоративного образа, ни одного характерного положения детских тел, ни одного проработанного построения страницы — разница огромная. Из перечисленных выше плоскостных и упрощенных рисунков, только последние подходят под понятие схемы, т. е. абстрактного,

более или менее детализированного чертежа. Этот чертеж обряжен в более современные приемы, чем напр., животные на пресловутых картинках Комарова, но по существу он повторяет ту же убогую невыразительность и отвлеченность рисунка, пределом которого является общеизвестное изображение коровы по повареной книжке (схема в ее чистом виде). Схематизм и художественное качество — несовместимы, они взаимно исключают друг друга. Схематическое искусство не существовало и не может существовать. Художественный рисунок при всей своей простоте предполагает максимальную характерность, максимальную напряженность каждой линии и цветовых сочетаний, являющихся синтезом формы. Схема предполагает наибольшее обеднение содержания, наибольшую безличность.

Если схема наиболее доступна восприятию дошкольника (а это несомненно так), должны ли мы изгнать художественные рисунки из его занятий и заменить их нейтральными схемами, дающими наибольший процент узнавания, дающими материал для номинирования, для установления связи между предметами, не неразвивающимися глаз ребенка, т.е. ведущими в буквальном смысле слова *антихудожественную работу*⁶. Тов. Флерина указывает, что дошкольнику чужд изолированный эстетический подход, мало того — чисто зрительный подход к предмету ему чужд. Уверена ли тов. Флерина, что момент эстетического и чисто зрительного подхода наступит когда-нибудь для ребенка, глаз которого воспитывается на схемах? Движение по линии наименьшего сопротивления в восприятии картинки свойственно ребенку⁷, вначале ограничивая свою работу над картинкой номинированием, он, вырастая, ограничивает свое восприятие — распознаванием одного лишь сюжета. Разве мало у нас взрослых, воспринимающих только сюжет в художественном произведении, безнадежно слепых к тому богатству впечатлений и нечувствительных к тем организующим силам, которые несет в себе художественная форма, при правильном восприятии, неотделимая от сюжета? Эта слепота — наследие прошлого, антихудожественного воспитания.

Глаз должен работать, должен преодолевать какие-то трудности, чтобы развиваться. Мелодия в детской песенке не только музыкальное сопровождение словесного текста, не только средство для запоминания стихов — но фактор развития музыкального слуха и мощный фактор воздействия на психику ребенка формами музыкального искусства. Картинка — не только сопроводитель и объяснитель текста, не только материал для номинирования — она

несет на себе все задачи, которые возложены на изобразительное искусство. Появление в детской книге большого числа схематических рисунков и та положительная оценка, которая дается тов. Флериной схеме как изобразительной, так и литературной — явление, к сожалению, неслучайное. Оно связано с некоторыми перегибами педагогической мысли — подменяющими мертвой схемой живую, творческую работу.

По опубликованным материалам детских реакций на картинки, по примерам, приводимым тов. Флериной в ее статьях, мы видим, что эксперимент над восприятием дошкольника сосредоточивается обычно на основном вопросе — *узнавании* в рисунке предмета, виденного в действительности!⁸ Исключение составляют материалы Е. Алтуховой и Р. Длугач, опубликованные в их необычайно ценной статье о В. Конашевиче (ж. «Книга детям», 1929 г). Может ли степень «узнаваемости» быть критерием для оценки картинки?

«Игнорировать познавательную роль иллюстрации мы не можем, так как ребенок на ней делает акцент: первые подсознательные вопросы, которые он ставит, глядя на картинку, — образ, это „кто?“ и „что делает?“» говорит тов. Флериная⁹. Это — глубоко верное наблюдение — помогает нам установить происхождение зрительных привычек у ребенка, привычек, которые, к сожалению, почти никогда не учитываются в экспериментах на «узнавание».

В самом раннем возрасте ребенок играет случайными картинками — крышками от коробок, картонками календарей, журналами, попавшими под руку (в условиях городского быта это почти неизбежно), и, рассматривая все это, спрашивает, «кто это?» и «что делает?» Ответ, полученный от взрослого, заставляет ребенка всматриваться в картинку и приучает его глаз подсознательно ассоциировать данные линии и пятна, данную графическую условность — с предметом, названным взрослым. Тот же предмет, изображенный в непривычном приеме, вызывает неузнавание и даже досаду, пока ребенок не освоится с новой условностью и не научится за данной новой формой угадывать реальный образ. Позднее — зрительные привычки обуславливают собой и эстетическую оценку.

Вопрос зрительных привычек имеет решающее значение в восприятии изобразительного искусства не только у детей, но и у взрослых. Свежа еще память о том времени, когда живопись И. Репина была принята публикой, как оголтелое новаторство — формальный эксперимент. Глаз, привычный к зализанной живописи, не хотел угадывать реальные образы за густыми, смелыми мазками И. Репина. Прошли десятилетия и Репин фигурирует на всех дис-

путах о живописи, в качестве мастера *реализма*, которого противопоставляют современным художникам, дающим новые формы, непривычны: и потому непонятные многим. Между тем писать теперь так, как писал когда-то И. Репин, — ненужно и невозможно¹⁰.

На наших глазах сказочные картинки И. Билибина, воспринимались педагогами, привыкшими к натуралистическому рисунку, как «непонятные», «неестественно-пестрые» и т. д. После того, как декоративные приемы И. Билибина пошли гулять по коробкам, чайницам, открыткам, календарям и плотно осели в быту, с легкой руки вульгаризаторов — нам приходится слышать, как библиотекарь, забывая простую поговорку «всякому овощу свое время», говорит со вздохом: «Вот Билибин — это был иллюстратор, понимал детей...»

Уберечь глаз ребенка от дурных зрительных привычек, развить в нем способность преодолевать инерцию этих привычек — задача картинки в детской книжке. Недаром такие мастера как В. Лебедев, четко продумавшие свою работу над детской книжкой, не останавливаются на приемах, не «застревают» на уже найденных формах. Каждая книжка — самостоятельное разрешение новых живописных задач, каждая, книжка новое впечатление, новая работа для глаза читателя. Воспитать глаз, непредвзятый, свободный от зрительных привычек, ведущий самостоятельную, активную работу над произведением искусства, — значит преодолеть вредную инерцию.

В жизни школьника наступает момент, когда основным требованием, предъявляемым им к картинке, становится ее фотографическая правдоподобность. И это требование фотографичности есть не что иное, как движение по линии наименьшего сопротивления — желание воспринимать реальность пассивно-созерцательно, а не действенно.

Какова бы ни была тематика картинки, какие бы сведения картинка ни сообщала, как бы доходчива ни была — она вредна, если приучает глаз к фальшивым формам, к хаотичному нагромождению линий и пятен или к нейтральной, невыразительной схеме. Нельзя исполнять современные детские песенки на пошлые мотивы старых граммофонных пластинок — даже если эти мотивы особенно легко усваиваются детьми (что подтверждено опытом). Нельзя фальшиво петь «Интернационал» в уши ребенку, ребенок запомнит слова, но фальшивые звуки — в лучшем случае оставят его слух неразвитым, а в худшем — захватывающий пафос слов приучит слух к фальшивым звукам, и того эмоционального пе-



Рис. 5. Обложка книги Натана Венгерова «Октябрьские песенки». Иллюстрации Л. Поповой, А. Петровой, Г. Туганова. Москва-Ленинград: ГИЗ, 1927

реживания, которое дает музыка «Интернационала», он никогда не испытает. Пример — ужасающие картинки Петрова и Туганова к «Октябрьским песенкам» Н. Венгерова.

Вопрос не только в художественной форме картинки, а в том, какова эта художественная форма? Мы не можем согласиться с Я. Мексиним, когда он говорит «педологи еще не разрешили одной из центральных проблем детской иллюстрации: какая художественная концепция (классическая, романтическая, реалистическая, импрессионистическая и т. д.) более отвечает особенностям восприятия каждого возраста»¹¹. Мы убеждены, что сама постановка этого вопроса неправильна, но, если бы даже педологи нашли, что, напр., классическая или иная концепция отвечает особенностям восприятия данного возраста, в праве ли мы воспитывать детей — строителей завтрашнего дня — на формах искусства эпохи торгового капитала или других эпох?

Поскольку советская детская литература включает в себя переиздания классиков, уместны и желательны переиздания иллюстраций таких мастеров, как Гранвиль, Броун, Дорэ и др., но ориентировать современную детскую книжку на формы чуждого нам

искусства, хотя бы и более доступного восприятию, не значит ли это создавать изолированную «детскую» картинку, годную на все времена, оторванную от общего движения искусства или лежащую вне искусства вообще, как напр. нейтральная схема.

Западные иллюстраторы конца XIX в. в поисках специфической «детскости» рисунка, в создании обособленного «детского мира» осуществляли задание своей эпохи и своего класса. Переиздающиеся сейчас в Германии книжки Л. Рихтера, Оскара Плетча и др. художников эпохи национального подъема осуществляют стремления определенных националистически-настроенных групп германской общественности. Детские книги советских художников вызывают на западе восторженные отзывы передовой прессы не только потому, что они высоко-художественны, а потому, что их формы, отражающие советское изобразительное искусство, несут в себе целостное материалистическое миропонимание, действенное отношение к образам реального мира и ту бодрость, ту энергию, которых нет в роскошных книжках изд-ва Штуфера или Шталлинга, в утонченных стилизациях Эльзы Эйсгрубер, в пышных, многокрасочных офсетах других художников, продолжающих направление фантастики, карикатуры и красоты.

Работникам детской книги следует заострить внимание на вопросах искусства — мощной воспитательной силе, которую нельзя подменить ни схематическими рисунками, толкающими работу читателя над картинкой по линии наименьшего сопротивления, ни формами, проташенными из прошлого, понятными и любимыми по инерции зрительных привычек, ни фотографическим материалом, воспитывающим пассивно-созерцательное отношение к миру. Восприятие ребенком литературного текста нуждается в руководстве взрослого, хорошие книжки продвигаются педагогом и библиотечкарем в детскую среду — такое же руководство должно быть осуществлено в продвижении художественной картинки. Из опыта работы с детьми мы знаем, что одного меткого эпитета или восклицания, найденного руководителем и выражающего его (руководителя) эмоциональное отношение к картинке, бывает достаточно, чтобы вызвать у дошкольника ту же эмоцию, приковать его внимание к картинке и надолго заинтересовать его. Толкование картинки, даваемое руководителем, не должно быть только сухим объяснением: кто и что делает, куда идет, зачем и т. д.; руководитель должен включать себя в эмоциональное переживание картинки, а для этого он должен преодолевать свою инерцию в вопросах художественной формы, научиться читать на языке искусства.

Только в наше время и в нашей стране, благодаря тому, что государственные издательства ведут передовую работу и не зависят от хвостистских тенденций спроса и сбыта — может быть осуществлена колоссальная культурная задача — создание массовой художественной детской книги, поднятие всего культурного уровня массового читателя. Низкопробной халтуре — которая все еще заполняет книжные прилавки — должна быть объявлена беспощадная война.

Перед искусством, как и перед детской литературой, стоят ответнейшие задачи социалистического воспитания масс. Искусство — в движении, оно ищет новых путей, оно вышло из замкнутых студий на широкий путь массового производства.

Новые формы в детской книжке возникнут только из того течения, которое относится к детской картинке, как к полноценному художественному произведению.

Примечания

- ¹ Г. В. Плеханов «Искусство и общественность».
- ² А. К. Покровская «Производственная детская книга», сборник «Новые детские книги», 1926.
- ³ Н. Симанович-Ефимова. «Графический язык в книжке-картинке». Сб. «Новые детские книги». 1926.
- ⁴ Е. Флерина. Сб. «Из опыта исследовательской работы по детской книге», 1926 г.
- ⁵ Статья тов. Флериной «Картинка в детской книге», журн. «Книга детям», 1928.
- ⁶ Е. Флерина «Картинка в детской книге», ж. «Книга детям». 1926. Она же, «Образ в детском рисунке». Сб. «Какая книга нужна дошкольнику?» 1928.
- ⁷ А. Семенова-Болтунова. «Картинка в восприятии ребенка дошкольного возраста», 1927.
- ⁸ На этом же вопросе сосредоточен опыт психотехнического исследования А. Семеновой-Болтуновой. 1927. «Картинки в восприятии ребенка дошкольного возраста».
- ⁹ Е. Флерина. «Картинка в детской книге», ж «Книга детям». 1928.
- ¹⁰ ...Эпигоны те, кто старается провозгласить неизменную ценность формулы какого-нибудь мастера, бывшую действительно органической, но лишь в свою эпоху. Между тем, экономическое содержание настоящей эпохи уже не то, и формула отнюдь не может быть названа органически... (Эд. Фуке «Естественная История искусств»).
- ¹¹ Я. Мексин. «Иллюстрации в советской детской книге», журнал «Книга детям», № 5–6, 1928 г.

Владимир Конашевич

О РИСУНКЕ ДЛЯ ДЕТСКОЙ КНИГИ

Впервые опубликовано в: В. Конашевич. О себе и своем деле. М.: Детская литература, 1967. С. 193–197. Глава из первого варианта воспоминаний художника «Сам о себе», законченного в 1935 г.; настоящая глава датирована автором 1925 г. Оригинал рукописи утрачен, публикуется по машинописной копии (секция рукописей Русского музея, ф. 117, ед.хр. 191).

Вопрос о рисунке для ребенка — вопрос трудный. Не только потому, что ребенок, как принято считать, так отличается (психологически) от взрослого. Дети очень разные — даже одного возраста они не одинаковы в одной и другой среде и обстановке. Дети растут, — надо подметить законы их развития с ростом. И прежде всего надо найти настоящую, верную исходную точку, соответствующую тому моменту развития ребенка, когда ему можно дать в руки картинку.

Думаю, что на этой ступени и восприятие ребенка, и его запросы к изобразительному искусству мало чем отличаются от таковых же дикаря (или первобытного человека). Разница только та, что ребенок растет и очень недолго задерживается на этой ступени. И еще: за внешней примитивностью рисунка дикаря укрывается содержание, отражающее сложные житейские отношения и сложные ритуалы культов. У ребенка же и мыслимое содержание стоит на высоте графического изображения, которое ему доступно. Мир, окружающий современного, в особенности городского ребенка, неизмеримо сложнее и многообразнее обстановки, в которой живет дикарь. Внутренне же, эмоционально этот мир ребенка крайне прост и воспринимается им по-первобытному. И к графическому изображению видимых им образов его мира ребенок предъявит (формально) те же требования, что и дикарь: ясность, простота и выразительность. Однако под простотой не следует разуметь какое-то нарочитое упрощение предмета, а упрощение приемов его графического воспроизведения. Ребенок — реалист, даже слишком последовательный. Он

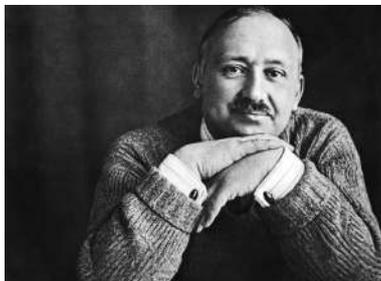


Рис. 1. Владимир Конашевич, 1930-е гг.

требуется, чтобы предмет был изображен точно и со всеми признаками, но изображен просто и ясно: никаких нагромождений, ничего затемняющего образ, но и никаких упущений. Всякий предмет должен изображаться так, чтобы все его части были видны ясно: ноги у животных не должны накрывать одна другую, а должны быть показаны все; человек не должен изображаться в профиль («а где второй глаз?»), и т. д. Чтобы показать предмет полностью, можно, скорее, допустить несколько развернутое изображение, чтобы глаз мог охватить все необходимые признаки предметов, но ни в коем случае — изображения, искаженные перспективой: перспективное искажение так и будет принято за деформацию, а уменьшение предмета в силу перспективного удаления будет восприниматься как уменьшение действительное. То же с цветом предмета: предмет должен быть окрашен своим нормальным, локальным цветом (почувствованным и показанным художником как угодно остро: остро-та восприятия и показа ребенку доступна — он реалист, а не натуралист). Ослабление окраски и сгущение должно соответствовать таковому же на предмете, а никак не определяется освещением: светотень должна быть исключена вовсе. Таким образом, раз перспектива и светотень исключаются, изображение будет плоским (таким оно и должно быть). Я сказал уже, что изображение предмета со всеми его признаками должно быть точным: не может быть никаких ошибок и отклонений от действительности.

Следовательно, незнанию художника, отсутствию мастерства, немощи нет места. Ухищренные перспективы и светотени ребенок не поймет, но всякую неточность формы он заметит и осудит: гораздо умнее и, главное, наблюдательнее, чем принято думать.

Им только не усвоены еще те условные приемы изобразительности, которые делают для взрослых изображение «реальным» и ко-

торые целиком относятся не к самому предмету, а к условиям его существования.

Это — что касается самого образа. Теперь — об организации изображений в «картинке», о самой композиции иллюстрации. Композиция должна быть проста и непосредственно вытекать из самого действия, заключенного в тексте. Только этим будет достигнута необходимая ясность. Ребенок с первого взгляда должен «понимать» картинку, то есть уяснить себе изображенное на ней событие. Картинка должна быть построена так, чтобы взгляд ребенка направлялся на самое главное и потом шел по тем направлениям, куда развивается действие.

Вместе с тем при всей своей простоте иллюстрация должна иметь максимум содержания, то есть заключать в себе много подробностей (не в ущерб, конечно, ясности изложения), чтобы ее «интересно» было рассматривать.

Можно даже для удовлетворения законного любопытства ребенка поступиться единством времени и пространства, соединив на одном рисунке последовательные моменты одного события, а также события, происходящие в разных местах. Это не будет нарушением требований реализма — хотя бы потому, что самые категории времени и пространства для ребенка не имеют еще полной реальности.

Остается сказать еще о самом главном, что необходимо должно присутствовать в иллюстрации для ребенка. Это — выразительность. Предметы, изображенные в иллюстрации, — это действующие лица, а сама композиция картинки — организация заключенного в ней действия. И это действие, этот драматизм должен быть показан ярко. Если человек на картинке обрадован, так он должен радоваться так, чтобы у зрителя не только не оставалось никаких сомнений относительно состояния его духа, но чтобы это состояние передалось зрителю. Только во имя экспрессии (так она необходима) может быть дозволено (а иногда и нужно) искаженно реальной формы, с тем, однако, чтобы предмет оставался всегда самим собой. Так, например, если в тексте книжки говорится о носатом человеке, то на картинке может быть не человек с большим носом, а нос, к которому приставлен человек (конечно, такие приемы не должны переходить границ — рисунки не должны превращаться в карикатуры).

Добрый и злой человек должны быть изображены и покрашены по-разному. Психические качества и состояния человека (и животного) ребенком ощущаются как внешняя деформация.

Моя дочь (ей тогда было лет шесть) принесла мне как-то белое перо с желтоватым кончиком и спросила от какой оно птицы.

Я говорю: «От попугая».

— «А от какого попугая — доброго или злого?»

Оказалось, от доброго.

Она очень была удивлена, что я не мог определить этого по перу. Ей казалось, что эта его доброта сидит во всех его перышках и, конечно, если бы он был злой от природы, он имел бы какие-нибудь другие перья.

Дальнейшее (с возрастом ребенка) усложнение рисунка должно идти вслед за усложнением текста: более сложное действие поставит предмет в более сложные положения, — приходится с ним обращаться свободнее. Предмет поворачивается по-новому, показывается с новых точек зрения. Сначала в нескольких картинках — на протяжении одной книжки — предмет следует изобразить в привычном положении, а потом уже повернуть его по-новому, постепенно приучая ребенка к тому, что при иных поворотах иные части предмета скрываются. Теперь можно в сложных композициях частично один предмет накладывать на другой (показав их сначала отдельно), избегая, однако, перспективы, которая, думаю, так и не войдет в детскую книжку.

Перспективное размещение и уменьшение по мере удаления должно базироваться не столько на законах перспективы, сколько на следующем: предположим, что ребенок разглядывает рассыпанные по полу игрушки или узор ковра. Чтобы рассмотреть то, что на полу от него подалее, он подымает голову, и наоборот — опускает ее, если хочет посмотреть на то, что около него, под ногами. Чтобы посмотреть на входящего в комнату или выглянуть в окно, он также поднимает голову, отрывая взор от того, что у него в руках. Таким образом, представление об удалении соединяется с «верхом», приближения — с «низом». В книге предметы, помещенныеверху страницы, будут ребенку казаться удаленными, а внизу — более близкими (ведь верх страницы лежит на столе, когда он на нее смотрит). А если еще чуть поуменьшить предмет вверху страницы, вот и достаточно, чтобы вполне создать иллюзию перспективы, не нарушая плоскости страницы.

Я склонен думать, что такой «перспективы» достаточно и в книге для взрослых.

Картинки в детской книжке для маленьких по необходимости должны быть цветными. Ребенку легче разобраться в цветном ри-

сунке: цвет помогает узнать предмет и найти его на белом поле листа.

Следует ли для создания такой картинки идти от живописи? Другими словами: можно ли в книгу вносить живописные начала?

Отказ от светотени уже до некоторой степени уводит нашу книжную картинку от живописи. С другой стороны, соседство шрифта требует для нее графического решения (если желательно сохранить в книге некоторое единство). Остаются еще от живописи разные фактурные приемы. Но они прежде всего обычно плохо воспроизводимы в печати и опять-таки не книжны.

Все эти соображения сводят нашу картину к рисунку: пусть иллюстрация в детской книге будет не куском живописи, а «раскрашенным рисунком».

Александра Алтухова, Роза Длугач

ИЛЛЮСТРАЦИИ КОНАШЕВИЧА И ОТНОШЕНИЕ К НИМ ДЕТЕЙ

Впервые опубликовано в: Книга детям. 1929. № 1. С. 21–31.¹

В. М. Конашевич впервые иллюстрирует детскую книгу в 1918 г. С тех пор не только накопилось большое количество созданных им книг, но определился в значительной мере и художественный его облик. В настоящее время Конашевич занял одно из видных мест среди детских иллюстраторов².

В первых работах его, совпадающих хронологически с 1918–1922 гг., мы усматриваем значительное преобладание декоративного элемента. Главной задачей художника в указанное время является украшение книги. Естественно, что при такой установке основной интерес художника направлен на композиционные вопросы. При изображении предметов, при их расположении на странице, в направлении создающих их рисунок штрихов, художник в первую очередь учитывает их место в декоративном целом листа.

Особенно ярким примером этому может служить «Сказка о рыбе и рыбке», в которой иллюстрации превращаются художником почти в орнаментальные заставки и концовки, а также «Всякая всячина». В этой книге без текста, предназначенной самым маленьким детям для рассматривания, художник очень характерно логически не связанные между собой разнообразные предметы объединяет композиционно в одно зрительное целое. Так же декоративно-орнаментальны «Кот в сапогах» и «Красная Шапочка».

Во всех указанных иллюстрациях главным элементом художественного выражения является линия, цвет же только кое-где подкрашивает графический рисунок, не принимая участия в его моделировке и таким образом играя также лишь декоративную роль. В этих первых книгах прежде всего обращают на себя внимание красивые ритмы линий, изящный рисунок штрихов, красивые их группировки, часто дающие определенный стилистический орнаментальный рисунок. Эта декоративная группировка штрихов порою деформирует предметы, нарушая натуралистическую точность

рисунка, что особенно обращает на себя внимание в изображениях животных. Однако при всех декоративных увлечениях и в этих самых ранних работах В. М. Конашевича чувствуется подлинный иллюстратор. Поскольку перед ним встает задача отобразить определенный текст, он почти всегда находит декоративные формы, хорошо гармонирующие с общим настроением рассказа, создающие острое его выражение и способствующие его яркому переживанию. Достаточно вспомнить напряженно-динамичную в своих красочных и линейных ритмах фигуру людоеда в книге «Кот в сапогах»; всю торжественность сцены свадебного шествия на последней странице той же книги; уютные сцены первых страниц «Красной Шапочки» или, наконец, пронизанные феерическим светом страницы «Конька-Горбунка» (особенно удачна из них 32 стр.). Художественные приемы первых книг Конашевича сближают его с группой «Мир искусства», с которой его роднит и указанный выше декоративный принцип в подходе к книжной иллюстрации и некоторые стилистические детали, как увлечение художественными формами XVIII и начала XIX вв., в чем наряду с влиянием традиций «Мира искусства» немалую роль, очевидно, сыграла и его музейная работа, обострившая подлинное ощущение и знание данных эпох.

Наряду с *ретроспективистическими* художественными увлечениями в первых двух «Азбуках» чувствуются отзвуки и стиля «модерн»; с одной стороны — в линии, характерной в этих книжках, четкой, красиво изгибающейся в несколько замедленном ритме и декоративно обобщающей контур предмета; с другой — в приглушенной гамме красок и, наконец, в своеобразной моделировке предметов, придающей им характер декоративно-линейного низкого рельефа.

В «Коньке-Горбунке» начинают появляться новые черты, намечая уже следующий затем, все растущий интерес художника к экспрессии, которая затем на некоторое время станет доминирующей, что и дает нам право различать эти два периода в творчестве художника, противопоставив декоративно-линейной манере 1918–1922 гг. линейно-экспрессивную 1923–1925 гг. Уже в «Коньке-Горбунке» отношение художника к линии изменяется: из декоративной по преимуществу она становится импрессионистически выразительной. Хотя еще не на всех, но уже на многих страницах «Конька-Горбунка» художник немногими быстрыми штрихами передает характерное выражение фигур и жестов. В книге «Дом, который построил Джек» (1923 г.) чувствуется неслаженность благодаря двум борющимся подходам — декоративному и экспрессивному.



Рис. 1. Владимир Конашевич, обложка книги Самуила Маршака «Пожар». Москва-Петроград: Радуга, 1923

Эти внутренние столкновения нарушают целостность впечатления, зато умение рассказывать все более обращает на себя внимание; отдельными, незначительными порою деталями художник умеет оживить сцену, придать ей занимательность, создать живой образ. В «Доме Джека» порою чувствуется еще излишняя острота, беспокойство, изломанность, в значительной степени объясняющаяся тем, что художник хочет сделать свой рисунок выразительным, но не желает отказаться и от декоративности его. Однако в дальнейшем художник нашел примирение, и в «Пожаре» декоративные и экспрессивные элементы создают одно неразрывное целое. Прекрасное изображение общего настроения пожара, ряд захватывающих сцен, выразительный образ девочки, а затем удачная монтажировка книги с ее целостными разворотами, прекрасное распределение декоративного пятна, наконец, мастерское использование свойств типографской печати для создания ряда эффектов (вроде дыма, прозрачности пламени и тяжелого черного силуэта на нем пожарного), — все это делает книгу, с нашей точки зрения, не только одной из наиболее удачных среди работ В. М. Конашевича, но ставит ее в ряд наиболее интересных книжек-картинок последнего времени. В следующей затем книге «Ванька и Васька»

рисунок художника все более приобретает экспрессивный характер, становясь, вместе с тем, и все более лаконичным, но при всей лаконичности художник не отказывается, однако, от насыщения иллюстрации содержанием. Одновременно он стремится все более передать нам характеристики героев характером рисующих их линий то уверенно острых, то дрожащих. В вышедшей одновременно книге «Рожи» задачи экспрессии также являются доминирующими. Здесь художник идет от импрессионистических принципов рисунка, делая ряд беглых набросков с заостренным характерным выражением. Характерная для экспрессии художника резкость, заостренность в данных книгах получает оправдание. Рассматривая иллюстрации к «Сыновьям Айши», мы видим, что художник вполне владеет способами создать выражение и глубокого лиризма и напряженного героического пафоса. С 1926 г. и в последние годы в иллюстрациях В. М. Конашевича вновь побеждает декоративные начала, усиливается их эстетизм, хотя и в ином оформлении. Линия теперь уступила место красочному пятну. Линейные ритмы сложились гармониями красочных сочетаний, как мы увидим в книге «Наша улица», «Борька-Баран» и др., при чем от изысканно-утонченных сложных созвучий «Как Алла хворала» он переходит к более крепким сочетаниям «Песенок» и простым дополнительным, как в «Ване-кузнеце», «Козле» и др.

В этом изменении сыграло, очевидно, большую роль современное стремление к упрощению процесса печатания, что вновь дало возможность художнику показать свое блестящее знание техники литографии и умение владеть материалом. При минимуме средств ему часто удается достичь большого декоративного впечатления. В этом поневоле конспективном очерке мы указали лишь самые основные приемы художника, не коснувшись ряда вопросов, также представляющих значительный интерес. Никогда не забывая, что отношение к художественному произведению взрослого и ребенка весьма различно и в то же время пока имея еще весьма мало данных для утверждения мнения о приемлемости для детей того или иного художественного приема, мы считаем единственным путем для уяснения этого вопроса обратиться к самим детям, и только через изучение их реакции на книгу мы получим для себя некоторые — весьма смутные, быть может, пока еще — данные для решения этой трудной и ответственной задачи.

Задачей экспериментального исследования было выяснить, как воспринимают дети характерные особенности иллюстраций Конашевича на фоне восприятия всей книги в целом. Эта целостность

восприятия является необходимым условием эксперимента, так как в книге иллюстрации и текст органически связаны между собой. На основании анализа произведений Конашевича составлен был план исследования. С целью большей полноты и концентрации материала вокруг тех проблем иллюстрации, которые положены были в основу эксперимента, в обычные методические приемы (запись спроса и отзыва, наблюдение у выставки, наблюдение за самостоятельным чтением и рассматриванием картинок, беседы с детьми) была внесена планомерность и большая точность. Для выявления детской реакции на формальные элементы иллюстрации (цвет, штрих и т. п.) и эстетических оценок детей применен был метод сравнения, сопоставления книг Конашевича разных периодов между собой, а также сравнение других иллюстраций с иллюстрациями Конашевича на ту же тему. Исследование проводилось, главным образом, в читальне Отдела детского чтения ИМВР в 1924–1925 гг. и особенно в 1926 г. и охватило в общей сложности 440 детей (дошкольников — 166, школьников — 274). Социальная среда исследуемых детей — преимущественно мелкие ремесленники, низшие служащие, рабочие и др.

Материал собран был, главным образом, около следующих книг: «Пожар», «Дом, который построил Джек», «Ванька и Васька», «Рожи», «Красная Шапочка», «Наша улица», «Как Алла хворала», «Конек-Горбунок» и др. Уже первое, самое поверхностное наблюдение над детским отношением к иллюстрациям Конашевича показало, что обособленное изучение характерных особенностей художника (как экспрессии или декоративности) не дает возможности понять характер и причины детского восприятия. Возьмем три книжки: «Рожи», «Ванька и Васька», «Пожар». Все три даны экспрессивно. Тем не менее, у детей они встречают совсем разное отношение. Оценка книги «Рожи» — резко отрицательная; книга «Ванька и Васька» вызывает яркую реакцию после совместного рассматривания и чтения с руководительницей, но при самостоятельном рассматривании книга оставляет детей равнодушными. «Пожар» является одной из ходовых и любимых книг. Детальное рассмотрение различных форм экспрессии в этих книгах, конечно, может помочь в понимании особенностей детского восприятия, но совершенно очевидно, какое большое значение имеют здесь другие факторы, в первую очередь — содержание книги (сюжет, тема, близкие герои, действия) и особенности литературного текста.

На анализе содержания и текста некоторых книг и отношении к ним детей мы в первую очередь и остановимся.

Отношение детей к содержанию книг

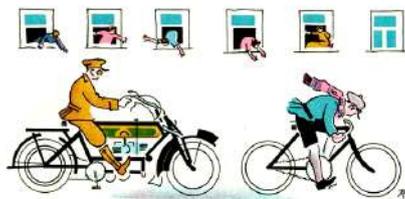
«Ванька и Васька». Приключения и проказы двух приятелей-мальчишек на улице большого города. Мальчишки покупают мороженое, прицепляются сзади к извозчику, и их нагоняет другая лошадь, купаются с набережной, матери тащат провинившихся ребят домой. Все это знакомо, близко детям. Но оформление этого сюжета в тексте и в иллюстрации так дано, что требует от детей вдумчивого рассмотрения. Текст, заключающийся в лаконической фразе под каждой картинкой, не является здесь пояснением к картинке, словесным *истолкованием* ее содержания, — он только, с одной стороны, дополняет, с другой — эмоционально синтезирует изображение («Ходу, Ванька, задавай». — «Ай-ай-ай, держи лягавую». — «Вот так франты без белья»). Вместе с тем, как мы увидим дальше, трактовка иллюстраций в этой книге как раз требует от детей сообразительности и зачастую вызывает их недоумение (например, стр. 4, 12 и др.). Текст не приходит им здесь на помощь: он дает им слишком незначительные точки опоры. Даже старшие дети (которые именно и в состоянии воспринять во всем объеме эту книгу, так как опыт показал, что дошкольникам картинки слишком трудны) не понимают юмора этих сжатых и лаконических фраз.

Совместное рассматривание облегчает детям восприятие книги, и тогда иллюстрации вызывают в них яркие ассоциации, эмоции, интерес.

Два мальчика смотрят стр. 7 (мальчишки прицепились к извозчику) (9 л., вл. пред.³): «Один мало не успел» (прицепиться). 10 л., кв. р.: «Дядя, сзади, дядя, сзади. Как один мальчик присядет, другой: дядя, сзади. Завидки берут... Как я один раз заработал кнутом, прицепился, а сзади еще лошадь. Куда деваться? Кричу. А извозчик как даст. Во, вкатили». Сюжет и герои так близки детям, что к концу книги они нередко безошибочно предсказывают дальнейшую судьбу Ваньки и Васьки, предваряя, таким образом, художника-автора.

Группа детей смотрит стр. 12–13 (собака утащила белье); Бутр., м. 10 л., кв. р. «А чью рубашку-то утащила, Васьки?» — Толк., м. 11 л., н. р.: «Ага!» — Бутр.: «Он без рубашки побежит». — Св., м. 12 л., о. р.: «По улице трепку будет задавать до самого дома четыре». (Один из читателей, Вася Д. живет в д. № 4.)

Для детей сюжет книги не кончается там, где завершил его автор-художник (голых мальчишек тащат домой): основываясь, по-



Звонки, звонки, звонки,
летят впергонки,—
вперед велосипед,
за ним мотоциклет.

Сравнились, поровнялись,
местами поменялись—
вперед мотоциклет,
за ним велосипед.

Велосипед молчит,
мотоциклет пыхтит:
пых-пых, пых-пых, пых-пых,
догнал тебя я в миг.



8.

Рис. 2. Владимир Конашевич. Оформление страницы из книги В. Мировича «Наша улица». Москва-Ленинград: Госиздательство, 1926

видимому, на опыте, они уже заранее предвкушают: «Сейчас трепка» — и очень разочарованы, что книга «вся».

«Жаль, что трепки ему не было, а то бы я посмотрел» (м. 12 л., о. р.). На ту же тему — жизнь улицы большого города — дана и другая книга Конашевича — «Наша улица». В противоположность «Ваньке и Ваське», — это ряд разорванных, ничем, кроме общей темы, не спаянных между собой картинок и сценок. Бессюжетные, бесфабульные стихи Мирович бледны, скучны и ни в какой мере не передают темпа, звуков, богатства событий городской уличной жизни.

И хотя тема книги — город, казалось бы, должна заинтересовать детей, дети к тексту совершенно равнодушны, слушают вяло, легко отвлекаются, не подают почти никаких реплик, ничего в связи с текстом не говорят.

Иллюстрации по содержанию гораздо богаче текста; целый ряд картинок, сенок и тем Конашевич привносит от себя (стр. 2, 12, сценки на обложке и титульном листе и др.). И некоторые ил-

люстрации (напр., стр. 3, 12, 13, 15) приятны детям. Но все усилия, талант и изобретательность художника бессильны преодолеть немощность текста. Особенно ярко сказывается значение (для восприятия ребенка) сюжета и литературных достоинств текста в книге «Пожар». Автор сумел найти не только захватывающую детей тему, но и близкий им сюжет, близких героев, простую и интересную фабулу, понятный язык, разнообразные и звучные ритмы. Талантливый текст этой поэмы вдохновляет не только художника, но и помогает детям возможно углубленнее воспринять иллюстрации этой книги. Если картинки сразу привлекают детей, заражают настроением и вводят в основную тему книги, то текст затем углубляет восприятие иллюстраций, приводит в связь отдельные картинки и сценки, сообщает смысл и значение каждой детали. И после прочтения текста иллюстрации, в свою очередь, конкретизируют, оформляют, обогащают переживания и мысли ребенка.

Читательский диапазон этой книги очень велик: мальчики и девочки с 4—5 до 11–12 лет самой разнообразной социальной и культурной среды. Благодаря богатству и глубине содержания каждый находит здесь интересные для себя мотивы и любимых героев. У дошкольников 4–6 лет большой интерес к стихии огня, к пожару, а из персонажей всего ближе их сердцу — кошка. Текст помогает, им преодолеть сложность, трудность для них иллюстраций. Даже те из 4–5-леток, которые, видимо, не могут охватить сразу содержание книги во всем ее объеме, тем не менее, вновь и вновь требуют повторного чтения.

У мальчиков лет с шести любимый герой — «топорник Кузьма». «Без Кузьмы все пропало бы, ничего бы не осталось» (м. 8 л., кв. р.). — «Кузьма первый пожарный» (м. 12 л., н. с). Неизменно и упорно ищут Кузьму на картинках. Девочки с тем же постоянством ищут во время чтения «Лену». Тревожатся за нее; младшие добиваются, где ее мать и отец (почему не идут на помощь). Стараются также найти на картинках мельчайшие детали, упоминаемые в тексте (напр., граммофон на стр. 7).

Во время чтения старшие очень активны, все время подают реплики. Много говорят о пожарных; рассказывают свои воспоминания о пожарах. Повторяют отдельные выражения, строки. И после часто по памяти декламируют или, передавая содержание, пользуются оборотами, выражениями поэмы⁴.

Трудно, казалось бы, сказать что-либо о содержании и тексте книги «Рожи»; краткие, совсем простые подписи под изображением детских физиономий: «Соня злится», «Сережа умылся», «Драчун»

и т. д. Но в сочетании этих лаконических фраз с графическим изображением часто заключен юмор, который должен осмыслить всю картинку. Напр.: «Леля причесалась», а по-настоящему только больше растрепала свои волосы. Дети очень любят смешное. Но юмор этой книги оказался им недоступен. Одни дети совсем не понимают несоответствия текста с картинкой. Напр., когда их спрашивают: «Хорошо ли причесалась Леля?» (стр. 4), говорят утвердительно: «Ага. Хорошо». Другие же, хотя и правильно понимают изображение, но не понимают юмора подписи.

Карт.: «Сережа умылся»; д. 8 л., и. с.: «Умылся он (с порицанием). Чтой-то он моется, а грязи полно. Вот неряха-то».

Некоторым, разумеется, юмор доступен, но таких очень немного. Большинство, не будучи в состоянии заинтересоваться этими отрывочными психологическими этюдами и не понимая их внутреннего смысла и содержания, оставляет книгу с чувством неудовлетворения.

На анализе даже этих нескольких книг видно, какое громадное значение в восприятии ребенком иллюстрированной книги имеют содержание и текст. Эта же мысль подтверждается и при рассмотрении *основных особенностей* иллюстрации Конашевича.

Восприятие детьми экспрессии

Как уже было указано, экспрессия Конашевича очень сложна. По нескольким лаконическим и заостренным деталям зритель должен создать выражение фигуры или даже содержание целой картинки. Для ребенка это не всегда легко. Он часто только и ограничивается констатированием отдельных жестов, деталей, внешних действий. Поэтому изображение действий, состояний, простейших или более знакомых переживаний более доступно детям.

«Рожи», стр. 6–7; две девочки 5–7 л., обе в. сл.: «А тут кто плачет?» — «Это кричит». — «Это смеется, а кто сердитый?» — «Вон он сам себя за ухо дергает». — «А этот рот зажал». — «А этот в носу ковыряет». — «Рожи», стр. 8 («Я умею писать» — высокомерно-самодовольная физиономия девочки); на вопрос: «Какое у нее выражение?», м. 10 л., кв. р.: «Она так губы (показывает), губы отпятила, что ли». М. 9 л., вл. предпр. «Кривится». — М. 8 л., н. сл. «Косится» (у нее, действительно, глаза скошены).

Обобщение же отдельных деталей выражения и проникновение во внутреннее содержание изображения дается детям не сразу. Особенно трудно ребенку на основании выражения отдельных лиц,

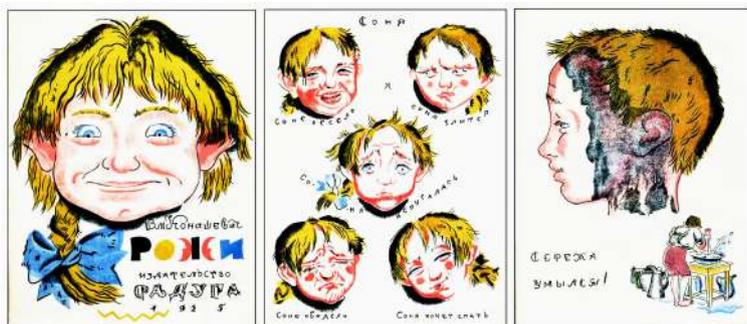


Рис. 3. Владимир Конашевич «Рожи». Петроград: Радуга, 1924

фигур, деталей понять сложное содержание целой картинки. В книге «Ванька и Васька» на 4 стр. изображено, как собака отняла мороженое у Ваньки, а старший мальчик — у Васьки: Ванька плачет, Васька тянется на цыпочках, пытается отнять свою собственность у обидчика. Дети, рассматривая картинку, схватывают детали, но с трудом понимают содержание целого.

М. 8 л., о. р.: «Вот он плачет (показывает на плачущего мальчика), а этот чего-то там ловит (показывает, на мальчика с протянутыми руками), а он бросает чего-то там (показывает на старшего мальчика); а этот мальчик ловит, а этот плачет».

Поза и действие каждого названы, а впечатления от всей картины нет.

М. 14 л., о. р., показывает на плачущего мальчика. «Это собака укусила. (Почему ты так думаешь?) Потому что заплакал».

Понял экспрессию, но неверно истолковал содержание.

Даже те, которым удается понять, в чем здесь дело, достигают этого с большим напряжением и трудом.

Дев. 10 л., о. р. «А что это у собаки круглое? Это, значит, ему дали мороженое, а собака отняла у него, он загляделся, а она отняла. А у этого отняли тоже. Не видать, что это, мороженое или нет (у мальчиков). Мороженое, что ли, или булка. А почему это у этого отняли? Они оба купили. Это мальчик у него отнял, знать. А собака любит мороженое, какая»... Таким образом, легкую, веселую книжку детям приходится рассматривать, почти разгадывать, с напряжением, достойным сложной головоломки.

Еще более недоразумений вызывает у детей другая особенность экспрессии Конашевича — *подчеркнутость, утрировка выражения*. Они склонны воспринимать каждый жест точно, реалистически;

при утрированности выражения это часто ведет к неправильному истолкованию изображаемого художником действия. Так, ежели дана подчеркнуто высунувшаяся из окна фигура, дети неизменно говорят, что она «упадет» или «из окна прыгает».

«Ванька и Васька», стр. 1; м. 11 л., кв. р. «Неужели он так высунулся из окна до половины?» — М. 13., с. с.: «Упадет, конечно». М. 14 л., н. с.: «До сих пор нельзя, упадешь. На заборе, если руками держаться, — можно».

Или там же, на стр. 13 изображены две матери на набережной Невы; они, возмущенно размахивая руками, угрожают сыновьям, сидящим в воде. М. 6 л., о. р.: «А эта хочет утонуть, а эта кричит: „Батюшки, батюшки“». — Д. 7 л., н. с.: «Она ее хочет ударить». — М. 9 л., вл. пред.: «Она сумасшедшая стала?» — М. 10 л., кв. р.: «Ну, да, сумасшедшая».

Часто утрировка отвлекает восприятие детей от того, что хотел подчеркнуть художник, и обращает их внимание на самый прием изображения.

«Ванька и Васька», на стр. 4, мороженщик подчеркнуто-крупными шагами ввозит тележку с мороженым. М. 10 л., кв. р.: «Бежит чудно как. Раскорячит так, упадет».

Подобная утрировка часто вызывает отрицательное отношение детей, при чем осуждение тем резче и определеннее, чем больше деформирован предмет.

«Дом Джека», стр. 21, изображение коровы, м. 8 л., н. с.: «А это корова. Во, какая-то вся плохая». (Чем плохая?) «Она вся какая-то истрепанная».

«Рожи»; м. 10 л., н. с. на вопрос: Хорошо нарисовано? «Нет, потому что какие-то все сломанные. Неправильное лицо какое-то» (делает гримасу). «Ванька и Васька»; м. 11 л., кв. р.: «Вот здесь неправильно, люди какие-то так вот (жест руками, — карт. 3). О, какие! Все кособокие».

Мы видели, что заостренная, подчеркнутая, порой почти гротескная выразительность Конашевича не всегда достигает у детей своей цели. Но *есть условия, при которых эта же самая экспрессия не только доступна и понятна детям, но и доставляет им наслаждение, обогащает восприятие.* Самым ярким примером здесь может служить реакция детей на последнюю картину в кн. «Ванька и Васька». Под хохот сбежавшихся ребят две матери тащат домой голых мальчишек. Как мы уже говорили, дети еще за две картинки раньше начинают предчувствовать, чем закончатся похождения героев. На протяжении всех предыдущих страниц они уже совсем сжились

с близкими и интересными для них героями; они успели убедиться, что все приключения Ваньки и Васьки неизменно кончаются катастрофой; наконец, им из личного опыта хорошо известно, чем кончаются подобные похождения. Когда открывается последняя страница, дети, таким образом, уже подготовлены к восприятию финальной сцены. Каждая деталь для них понятна, интересна, насыщена содержанием и жизнью.

Группа девочек открывает последнюю страницу «Ваньки и Васьки». Общий смех: Ал., д. 12 л., о. р.: «Эй, bravo!» — Ил., 11 л. кв. р.: «Ташат двоих за руки». — Як., д. 10 л., о. р.: «Трепака пошел плясать». — Ал.: «А эти смеются. Девочки смеются». — Ил.: «А эти в ладошки». — Як.: «Провожают их в ладошки». — М. 6 л., о. р.: «Вот вам!» — Ал.: «А мать!» — Як.: «Ноги-то смотри, как она?». — Ал.: «Идите вы, стервецы, покупаетесь в следующий раз» (представляет мать). Ил.: «Вся». — Як.: «А-а... Я думала, как их бить будут».

Можно было бы привести еще ряд примеров подобного восприятия экспрессии (стр. 8 в той же кн. «Ванька и Васька» — прицепившихся к пролетке мальчишек сзади нагоняет лошадь; стр. 16–17, в кн. «Дом Джека» — котятка потеряли и нашли перчатки; изображения пожарных в «Пожаре»; и др.). Во всех этих случаях те или иные условия, хорошо знакомые или приятные переживания, близкие герои, близкий момент, захватывающий сюжет, подготовленность предшествующими картинками или текстом дают ребенку возможность вжиться в содержание картинки и в переживания и отношения действующих лиц. То, что он должен был схватить из сочетания отдельных экспрессивных деталей и черт, открывается ему здесь еще и другим путем. И тогда вся сложность экспрессии Конашевича становится не только доступной ребенку, но воспринимается им с чрезвычайной полнотой и тонкостью, ибо он находит в ней форму и выражение для своих мыслей и переживаний.

Эстетические оценки детей

Теперь мы остановимся на отношении детей к тем книгам Конашевича, в которых получили свое выражение декоративные устремления художника, главным образом, к книгам «Красная Шапочка», «Конек-Горбунок», «Как Алла хворала» и «Наша улица». Попутно нам придется останавливаться и на «Рожах», так как в основу дальнейшего взят, главным образом, материал из сравнительного рассматривания детьми этих шести книг. При сравнительном

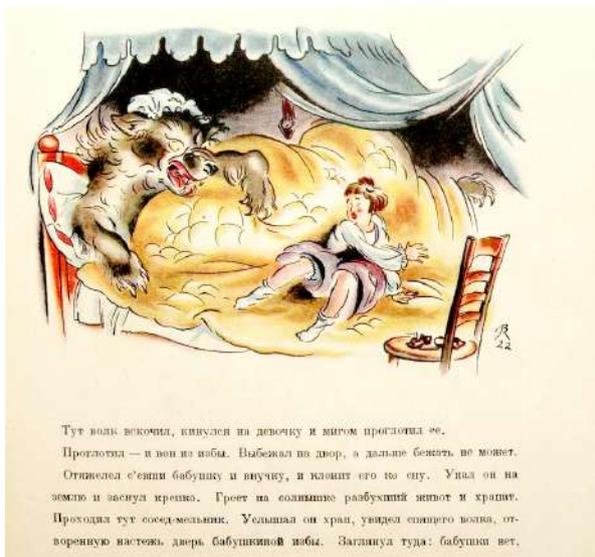


Рис. 4. Владимир Конашевич. Иллюстрация к книге Шарля Перро «Красная Шапочка». Берлин-Петроград: Издательство З. И. Гржебина, 1923

рассматривании книги были разбиты на две группы — в каждую вошло по одной из всех трех периодов творчества Конашевича: 1) «Конек-Горбунок», «Ванька и Васька», «Наша улица»; 2) «Красная Шапочка», «Рожи», «Как Алла хворала». Ребенку (школьного возраста) предлагали сказать: в какой книге в каждой из этих двух групп ему больше всего нравятся картинки и в какой всего меньше. Дети очень хорошо поняли задание, лишь очень немногие останавливались на содержании книги. Все дети безусловное предпочтение отдают «Красной Шапочке», несмотря на то, что по содержанию она их уже заинтересовать не может, и «Коньку-Горбунку». И хотя содержание «Ваньки и Васьки» порой их невольно увлекает, тем не менее, все голоса сходятся на том, что кн. «Ванька и Васька» и «Рожи» нарисованы «хуже всех».

Но если они и способны к эстетической оценке независимо от содержания книги (и содержания данной картинки), то наслаждение исполнением изображения вне зависимости от характера самого образа им, по-видимому, еще недоступно. Анализ отрицательных отзывов показывает, что детям не нравится «как нарисовано» изображение всего того, что они в жизни привыкли оценивать как непристойное, неопрятное или безобразное. Чем выразитель-

нее (т. е. с нашей «взрослой» точки зрения — лучше) нарисованы подобные изображения, тем более отталкивают они детей.

«Рожи»; на вопрос: почему считают, что плохо нарисовано? м. 12 л., кв. р.: «Здесь некрасивые (стр. 6–7), язык высунул, кто сморкается, кто в роту палец держит, кто в носу ковыряет...» М. 11 л., о. р.: «у них некрасивые рожи, растрепанные волосы, лица нехорошие, какие-то все чумазые, непричесанные». М. 5 л.: «Все противные (высовывает язык), лохматые».

Положительную же свою оценку («нравится как нарисовано») они мотивируют так: «Кр. Шапочка»; м. 11 л., кв. р.: «Краски хорошие и нарисовано очень так, пригоже: лес, и все» (показывает 1 картинку).

М. 12 л., н. с.: «„Красная Шапочка“ лучше „Аллы“ и „Рож“, потому что лес, деревья большие, зелень, очень темно в нем, Красная Шапочка по дороге идет».

«Наша улица», стр. 13 (город ночью); м. 9 л., с. с.: «Тут звезды такие хорошие, тут разукрашено так красиво». Там же, стр. 12; д. 8 л., о. р.: «Мне нравится, это хорошо. (Чем хорошо?) — Видите, и кружево там, занавеска там голубая, к солнцу очень красиво».

Нравится ли им самый лес или то, как он дан художником? То же и в остальных примерах: звезды, «голубая занавеска к солнцу», — какую роль в эстетическом переживании детьми этих картинок играют сами изображенные предметы и какую — приемы и манера художника? Вопрос сложный, так как разграничить эти два момента в восприятии ребенка (да и по существу) очень трудно. Несомненно только одно, что и «Красная Шапочка» и «Конек-Горбунок», и некоторые страницы, «Нашей улицы» заражают детей подлинными эстетическими эмоциями, и что эти эстетические переживания тесно связаны с приятностью для детей самого изображенного предмета. Сами дети считают, что эти книги потому хорошо нарисованы, что здесь художник «старался».

М. 11 л., н. с., о «Коньке-Горбунке» и «Красной Шапочке»: «Это рука умелая рисовала». Д. 8 л., н. с.: «Вот здесь плохо нарисовано („Ванька и Васька“), а там („Конек-Горбунок“) старались, как рисовали. А здесь как-нибудь».

Если мы сопоставим эти отзывы с теми, которые были приведены выше о «Ваньке и Ваське», «Рожах» и «Доме Джека»: «Нехорошо нарисовано, уж очень он изодранный», или: «какие-то все сломанные», «какие-то рваные ребята», — то это может нам несколько приоткрыть вкус ребенка и требования его к художественной форме.

Восприятие колорита

Одно из первых мест в эстетическом восприятии и оценке ребенка занимает колорит, «краски». Данное исследование показывает, что детей неизменно привлекает: 1) богатство и разнообразие красок, 2) их яркость (*светлее, ярче*), 3) спектральность (*ясные, не мутные*) и, в то же время, 4) насыщенность, *густота* колорита.

Больше всего удовлетворяют их в этом отношении «Красная Шапочка» и «Конек-Горбунок». О «Ваньке и Ваське» и «Рожах» дети говорят, что там «мало красок» и «краска простая», о «Нашей улице» и особенно «Алле» — что там «бледные краски».

«Алла»; м. 14, л., с. с.: «Здесь бледные краски, нет ярких красок... Какие-то меловые краски лежат бледно так». Нравится детям в «Красной Шапочке» и то, что там «хорошо раскрашено под цвет». Это подводит нас к основной особенности колорита Конашевича: *условности цвета*, которой отмечено большинство его книг. Анализ детских реакций показывает нам стремление детей воспринимать цвет локально, — напр., черные мазки и пятна в «Рожах» как «грязь», «тьень», «бант», «кляксы», а красный цвет в «Пожаре» (или в тех же «Рожах») как «кровь» или ожоги, и т. д. «Ванька и Васька», тит. лист.; м. 15 л., с. с. «Он хотел тень положить, а вышло как чудно, не то, неудачно». Там же, стр. 3; м. 12 л., кв. р.: «Волосы какие-то красные у мороженщика, разве бывают волосы красные?» «Рожи», стр. 10; м. 8 л., н. с.: «Это надрали ему, в зубы дали, кровь течет».

Восприятие импрессионистического рисунка

Из других формальных особенностей иллюстраций Конашевича — плоскостность изображения, повышенная точка зрения, приемы композиции страницы и книги, некоторая условность изображения и импрессионистический рисунок (несколькими штрихами, дающий основные признаки предмета) — нам, за недостатком места, придется остановиться только на двух последних. Как импрессионистически-лаконичный рисунок, так и условность изображения детей не удовлетворяют. Дети требуют обстоятельности, полноты и «точности» изображения.

«Наша улица», стр. 11, изображение улицы; д. 11 л., с. с. «Она как-то набросана живо очень, как попало»; м. 7 л., с. с.: «А колеса есть? У трамвая есть колеса? Колеса не нарисованы, нет хороших окон, только вон какие, черным, а вот „Г“ нарисовано, „П“, вот и готов. У них окна не поймешь здесь».

«Рожи»; м. 9 л., вл. предпр.: «Разве так нос рисуют? Не видно прямо, глаза не видно... Брови как палки». М. 8 л., н. сл.: «Ничего не понятно. Глаза как рыбы, настоящие рыбы».

«Алла», стр. 15; м. 11 л., н. с.: «Как-то не разбери-бери, где кровать стоит — на улице или в избе, где она лежит — в избе или на улице, или на полу валяется». — М. 12 л., кв. р.: «Стенки хотя бы сделали».

Отношение к орнаменту

В заключение — несколько слов об орнаменте и орнаментальном характере надписей, которые занимают такое большое место, в книгах Конашевича. Дети на орнамент реагируют очень мало, при чем иногда они понимают орнамент совершенно реалистически — не как орнамент, а как изображение предмета (например, синий прямоугольник называют: «трамвайчик маленький»).

Гораздо сильнее и ярче, чем на самый орнамент, реагируют дети на надписи. Странные, стилизованные буквы привлекают их внимание. Многие из надписей для большинства детей «не совсем понятны». Особенно остро чувствуется это в «Рожах», так как тут надписи составляют собственно самый текст, который необходим для правильного восприятия картинок. Вместе с тем чтение его представляет для младших детей, особенно при слабой технике чтения, ряд трудностей, хотя подписи эти состоят всего из одного-двух слов. Над некоторыми дети долго стараются и все же не могут их прочесть. (Напр., на стр. 8: «Я умею читать» — читают: «Я умек...», «Я умк...», «Я умела...» и т. д.). Но особенно затрудняет детей напечатанный «по-писаному» текст писем в кн. «Алла». Для них эти «рукописные» страницы — настоящее испытание. Большинство детей (даже 2-й группы шк.) писем не читают, перескакивая прямо на печатный текст. Даже те, у кого хватает терпения и навыка, чтобы прочесть их, под конец не выдерживают: «Еще письмо. Батюшки!» (д. 9 лет).

Итоги

Результаты данной работы подкрепляют основное положение, на котором мы строим изучение иллюстрации, — именно то, что нельзя рассматривать иллюстрацию изолированно от всей книги, а формальные ее элементы — изолированно от содержания. Иллюстрация книги не есть просто «картинка», сопровождающая

текст, — она заранее строится в расчете на то, что зритель узнает о том, что изображено на рисунке, еще и из текста. И исследование показывает, как тесно связано восприятие текста с восприятием картинки, взаимно влияя и дополняя друг друга. Чем талантливее текст и иллюстрации, тем органичнее они спаяны и тем труднее провести грань между тем и другим в восприятии ребенка.

Также нельзя рассматривать данную иллюстрацию оторванно от всего ряда иллюстраций в книге; ребенок постепенно вживается в содержание изображаемого, осваивается с манерой художника, и понимание каждого нового рисунка подготавливается, таким образом, восприятием предшествующих. Вот почему нельзя считать правомерным использование *книжной иллюстрации* для экспериментального исследования восприятия *картинки вообще*. Те художественные приемы, которые могут быть вполне приемлемыми и законными в иллюстрации, в отдельном рисунке могут дать нам совершенно иную картину реакции. Не меньшее значение имеет для исследования отношения детей к иллюстрации и ее формальным элементам самое содержание всей книги и данной картинке. Близкий детям сюжет, тема, герои могут им существенно помочь в восприятии трудного для них по форме рисунка. Больше того — самая сложность рисунка при известных условиях может очень много дать ребенку, оформляя его переживания, обогащая и утончая его восприятие. Вместе с тем данная работа разворачивает перед исследователем ряд новых проблем.

Необходимо проверить отношение детей к разным видам экспрессии. Действительно ли ребенку трудно, как показывает это исследование, на основании отдельных хотя и выразительных черт (жестов, мимики, деталей) воссоздать характер, душевные переживания или отношения изображенных лиц?

Очень важно также осветить требования детской эстетики: действительно ли для эстетического восприятия изображения такое решающее значение имеет самый предмет изображения? Не менее нуждается в дальнейшей проработке и ряд других проблем: о восприятии детьми условного цвета и изображения, об отношении к импрессионистическому рисунку и др.

Настоящая работа является здесь только разведкой.

Примечания

¹ Настоящая статья — весьма сжатый конспект двух больших статей: 1) «В. М. Конашевич как иллюстратор книг для детей» А. Б. Алтуховой

и 2) «Отношение детей к иллюстрациям Конашевича» Р. В. Длугач. Статьи эти были написаны в 1927 г. по материалам отдела детского чтения ИМВР для VI сб. «Новые детские книги» (приготовл. к печати).

- ² В нашей работе нам пришлось ознакомиться со следующими книгами, иллюстрированными Конашевичем, которые были изданы в 10-летний период с 1918 по 1928 г. 1. «Азбука в картинках» Голике и Вильборг, 1918 г. 2. «Розовая азбука», текст Соловьевой, Голике и Вильборг, 1828 г. 3. «Всякая всячина», Время, 1920 г. 4. «Сказка о рыбаке и рыбке» Пушкина. Берлин, Гржебин, 1922 г. 5. «Кот в сапогах», Берлин, Гржебин, 1922 г. 6. «Красная шапочка» (сделана художником в 1922 г.) Берлин. Гржебин, 1923 г. 7. «Конек-Горбунок» Ершова. (сделан в 1922 г.) «Синяя птица», 1924. 8. «Дом, который построил себе Джек», текст (с англ.) Маршака. 1-е изд. Всемирная литература, 1923 г. 2 изд. (и последн.) Гиз, 1925 г. 9. «Пожар», Маршака, Радуга, 1923 г. 10. «Сказка о глупом мышонке», Маршака, «Синяя птица» 1923/24 г. 11. «Муркина книга» К. Чуковского, Радуга, 1924 г. 12. «Мушина свадьба» К. Чуковского. Радуга, 1924 г. В 1924 г. ряд обложек к книгам Авенариуса, изд. Начатки знаний. 13. «Берегись автомобиля» Остроумова, Гиз, 1925 г. 14. «Рожи», Радуга, 1925 г. 15. «Ванька и Васька». Время, 1925 г. 16. «Капризник Тики» Н. Павлович, Брокгауз и Ефрон, 1925 г. 17. «Мышонок Алешка и кот Матрешка» Фроман, Брокгауз и Ефрон, 18. «Росянка — комариная смерть», Начатки знаний, 1925 г. 19. «Наша улица» Минович, Гиз, 1926 г. 20. «Как Алла хворала» Мексина, Гиз, 1926 г. 21. «Нос» Шварца, Радуга, 1927 г. 22. «Игра в прятки» Шварца, Радуга, 1927 г. 23. «Котята», Гиз, 1927 г. 24. «Раз, два и готово», Гиз, 1927 г. 25. «Три зверолова», Гиз, 1927 г. Отдельные издания песенок из «Дом, который построил Джек», рисунки изменены. 26. «В лавке на прилавке» Борисовского, Гиз, 1927 г. 27. «Петрушка-иностранец» Маршака, Гиз, 1927 г. 28. «Муха цокотуха» (6 изд., измененное «Мухиной свадьбы»), Радуга, 1927 г. 29. «Сыновья Айши» Германии, Цурмолен, Гиз, 1927 г. 30. «Чудо-дерево» Чуковского, Радуга, 1927 г. 31. «Борька-баран», Барто, Гиз, 1927 г. 32. «Ваня-кузнец» Мукосеева, Гиз, 1927 г. 33. «Козел» Мукосеева, Гиз, 1927 г. 34. «Народные песенки», Гиз, 1927 г. 35. «Насекомые» Гурьян, Гиз, 1927 г.

- ³ Условные обозначения социальной среды (профессии родителей): «в. с.» — высший служащий; «с. с.» — средний служащий; «н. с.» — низший служащий; «кв. р.» — квалифицированный рабочий; «н. р.» — неквалифицированный рабочий; «о. р.» — рабочий-одиночка; «вл. пред.» — владелец предприятия.

- ⁴ Подробнее о восприятии этой книги см. «Новые детские книги», сб. IV. М. «Работн. просвещ.», 1926 г., стр. 127–133.

ИССЛЕДОВАНИЯ

Дмитрий Фомин

«ДЛЯ ПРИМЕРА ВСЕМ ПИОНЕРАМ»: ТЕМА ПУТЕШЕСТВИЯ В КНИЖКЕ-КАРТИНКЕ 1920-Х ГГ.

Цель статьи — используя преимущественно книговедческие, а также искусствоведческие, филологические, источниковедческие методы, рассмотреть малоизученный пласт отечественной детской литературы: книжки-картинки 1920-х — начала 1930-х гг., связанные с темой путешествия. Анализируя образцы изданий такого рода, автор выявляет наиболее характерные для них сюжетные схемы, жанровые клише, типические образы, оформительские приемы. Детские травелоги тех лет можно разделить на три тематические группы. К первой относятся неправдоподобные, но увлекательные истории о приключениях советских пионеров за рубежом, об их подвигах во имя мировой революции и освобождения угнетенных народов. В сочинениях этого типа особенно часто встречаются сказочные мотивы, пропагандистское начало преобладает над просветительским, художник, как правило, успевает рассказать ребенку о жизни других стран больше, чем писатель. Вторую группу составляют книги о паломничестве обездоленных иностранных детей в СССР. Здесь также часто используются фантастические допущения, различия двух миров подчеркиваются и литературными, и графическими средствами. В изданиях третьей группы, посвященных поездкам советских детей по родной стране, образ ребенка-путешественника нередко становится пассивным и обезличенным, текст сводится к минимуму, а основные повествовательные функции передаются художнику. Хотя детские травелоги 1920-х — начала 1930-х гг. в большинстве своем далеки от художественного совершенства, они представляют несомненный интерес для исследования, поскольку содержат в себе множество разнообразных изобразительных истолкований шаблонных сюжетов, являются ценным источником для изучения мифологии, социальной психологии, книжной культуры послереволюционной эпохи.

Ключевые слова: детская книга, книжка-картинка, путешествие, травелог, пионерское движение, интернациональное воспитание, иллюстрация, графика

Мотив путешествия играет весьма важную роль в отечественной литературе 1920-х — начала 1930-х годов. Герои книг высокохудожественных и халтурных, беллетристических и документальных, «идейно выдержанных» и чисто развлекательных готовы в любой момент (часто без всяких видимых причин) бросить все дела и отправиться в дальний путь, словно подтверждая справедливость афоризма «Движение — все, цель — ничто». Эта невероятная мобильность литературных персонажей, конечно же, отражала характер динамичной эпохи, сорвавшей множество людей с насиженных мест и вынудившей их вести кочевой образ жизни. Для многих авторов свободное перемещение героев в пространстве было метафорой мощного поступательного движения времени, новых возможностей, которые вот-вот откроются перед человечеством.

Особенно заметное место травелог (если трактовать этот термин достаточно широко) занимал в детской литературе тех лет, причем «охота к перемене мест» овладевала не только взрослыми, но и детьми, не только людьми, но и неодушевленными предметами. Рассказ о далеком и опасном странствии мог служить прекрасным поводом для того, чтобы ненавязчиво углубить познания ребенка в области географии и этнографии, ботаники и зоологии или приобщить его к революционной идеологии. Даже прогулка по городу, поездка в деревню, поход в лес или на речку, экскурсия в зоопарк трактовались авторами и воспринимались маленькими читателями как увлекательные приключения, как события яркие и значительные, важные этапы познания и приятия окружающего мира.

В последние годы появился целый ряд публикаций, в которых затрагивается тема детского травелога 1920-х гг., однако большинство этих работ носит чисто литературоведческий характер, в них почти никогда не рассматриваются особенности графического оформления того или иного текста [См. Богданов 2014; Кувшинов 2015; Литовская 2017]. А исследователи графики обращаются к изданиям данной тематики крайне редко и, разбирая их, как правило, не уделяют должного внимания проблеме соответствия зрительного ряда содержанию, образному строю, стилистическим особенностям литературного произведения. В данной статье автору хотелось бы по возможности преодолеть односторонность этих подходов, вернее, совместить их возможности: проанализировать некоторые образцы «книжек-картинок» о путешествиях (в основном — не слишком известных, но примечательных, характерных для своего времени) не с филологических или искусствоведческих, а с книговедческих позиций. Иными словами, речь пойдет не о сти-

хах и рассказах, не о рисунках и гравюрах, взятых отдельно, а о книге, понимаемой как диалог, а в идеальном случае — синтез слова и изображения, содержания и формы. Именно такой метод исследования представляется наиболее актуальным и продуктивным применительно к детским изданиям, в которых визуальная составляющая играет ничуть не меньшую роль, чем вербальная, художник нередко вступает в спор с писателем, вносит в его замысел существенные коррективы. К тому же в 1920-х годах зрительный ряд таких книг часто создавался раньше, чем текст, был во всех смыслах этого слова первичным, тогда как литератор приглашался лишь для того, чтобы сочинить подписи к готовым рисункам, проиллюстрировать их словами.

Сразу оговорюсь, что в статье будет рассмотрен далеко не весь пласт детских книг, так или иначе связанных с темой путешествий. В частности, за рамками обзора останутся сочинения классиков приключенческой литературы, всевозможные научно-популярные, страноведческие и этнографические очерки, рассказы и стихи о разных видах транспорта, о знаменитых путешественниках и мореплавателях, о великих географических открытиях, методические рекомендации по организации турпоходов и т. п. Книги такого типа выпускались в 1920-х гг. в огромных количествах, но они предназначались главным образом школьникам среднего и старшего возраста, а мне хотелось бы сосредоточиться на изданиях для самых маленьких читателей-зрителей, на «книжке-картинке» с ее явным приоритетом графического начала, с ее несложной, но увлекательной фабулой.

Еще одно ограничение: при отборе материала преимущество отдается путешествиям сравнительно далеким, поездкам на иные континенты или хотя бы в другие города. И прежде всего нас будут интересовать те давно осмеянные и осужденные за многочисленные «идейно-художественные ошибки», но толком так и не изученные пропагандистские опусы, в которых юные герои, обходясь без всякой поддержки «старших товарищей», по собственной инициативе беспрепятственно разъезжают по всему свету, раздувая «мировой пожар» и помогая угнетенным народам бороться с эксплуататорами, всеми силами приближая торжество мировой революции. Нельзя пройти и мимо такого популярнейшего мотива детской литературы тех лет, как массовое (судя по книгам) бегство обездоленных заграничных детей в Страну Советов.

Конечно, анализируя этот материал, невозможно игнорировать его идеологическую составляющую. Однако не стоит много

говорить о вещах слишком очевидных: о политической ангажированности авторов, тенденциозности и схематизме их произведений, несоответствии подобных сюжетов исторической правде, об утопичности лежавших в их основе мифологем. Гораздо важнее и интереснее разобраться в том, чем отличались друг от друга столь похожие на первый взгляд издания, какие художественные средства использовались для решения пропагандистских задач. А главное: почему такие книги, несмотря на все присущие им несообразности, все же вызвали определенный интерес у детей 1920-х гг. и чем эти артефакты могут быть интересны сегодня? Автору близка позиция известного искусствоведа и дизайнера В. Г. Кричевского: «При всей неприязни к окаянному Октябрю постараюсь избежать глумливых соц-артистских интонаций. Картинки революции давно отслужили, но тем выше теперь их способность удивлять и очаровывать. На фоне предреволюционной графики они *уже* были явлением. Ныне это явление воспринимается как чудо...» [Кричевский 2009, 2].

Облететь бы весь земной глобус...

Начать обзор хотелось бы с нескольких самых нетипичных примеров, решительно выбивающихся из общего ряда, выделяющихся на общем фоне прежде всего своей абсолютной аполитичностью. Книга «Вокруг света, не выходя из комнаты» с текстом Кальмы (Э. С. Кальманович) и цветными иллюстрациями неизвестного художника выпущена в 1924 г. в Берлине и адресована, по всей видимости, детям русских эмигрантов [Кальма 1924]. Старомодность, «старорережимность» этого издания сказывается в каждой строчке манерных стихов, в каждой линии еще более манерных рисунков, старательно и высокопрофессионально выполненных по всем канонам югендстиля, да и в самом подходе к теме. Как нетрудно понять уже по названию, речь идет о путешествии воображаемом, об игре, которую затеяли две кокетливые девочки (судя по одежде и количеству игрушек — из богатой семьи). Маленьким героиням и в самом деле нет никакого резона покидать свою детскую, ведь в их распоряжении — миниатюрные модели поездов и кораблей, деревянные домики и деревья, плюшевые животные; роли туземцев успешно исполняют всевозможные куклы, а для создания экзотического антуража прекрасно подходят комнатные растения. Чтобы ощутить себя в Африке, путешественницам нужно лишь раскрыть занти-



Рис. 1. Неизвестный художник. Иллюстрация к книге Кальмы «Вокруг света, не выходя из комнаты». 1924

ки, расставить на полу горшки с пальмами и кактусами, оседлать игрушечного страуса на колесиках (Рис. 1).

Пожалуй, избыточность реквизита несколько мешает оценить игру фантазии, живость воображения малолетних жеманниц; их изобретательность стала бы куда более очевидной, если бы при выстраивании декораций они обходились минимальным набором предметов. Однако основная проблема в другом: герметичный мир детской представляется авторам и героиням не только притягательным, уютным, цельным, но и абсолютно самодостаточным; красивые и компактные суррогаты вещей не вызывают ни малейшего желания познакомиться с их реальными прототипами. Вспоминаются слова Ю. Н. Тынянова: «Дореволюционная детская поэзия отбирала из всего мира небольшие предметы в тогдашних игрушечных магазинах... — как будто детям предстояло всю жизнь прожить в тюремном заключении, называемом детской, и иногда только глядеть в окна... <...> Лучшие картинки сбивались на прејскуранты игрушечных и других магазинов» [Воспоминания 1977, 64–65]. Более того: в трактовке художника девочки-фантазерки, почти неотличимые от своих игрушек, полностью переняли кукольные ужимки и



Рис. 2. Том. Обложка книги Н.К. Самойловой «Левино воздушное путешествие». 1924

механистичные жесты, секреты обольщения наивного зрителя, «карамелечные» эталоны красоты; в многофигурных композициях они выделяются из толпы неодушевленных персонажей лишь по росту.

В том же 1924 г. петроградское издательство «Начатки знаний» выпустило две «книжки-картинки» с рифмованными текстами Н. К. Самойловой: «Левино воздушное путешествие» и «Приключение маленького летчика», оформленные в старых добрых традициях «Сатирикона» и «Галчонка» [Самойлова 1924а; Самойлова 1924б]. В первой из них все кругосветное путешествие умещается на шести страницах (если не считать обложку): на каждой — по два горизонтальных красочных рисунка, снабженных короткими рифмованными подписями. Не претендующий на правдоподобие сюжет четко заявлен уже на обложке: в приделанной к дирижаблю кабине сидит улыбающийся мальчик с непропорционально большой головой и приветливо машет читателям фуражкой, рядом расположился любопытный белый котенок, их путь освещают россыпи звезд, в нижней части листа — силуэтно изображенные египетские пирамиды, пальмы, изваяние сфинкса и подпись художника: Том (псевдоним карикатуриста И. К. Томковида) (Рис. 2).

Если стихи намечают развитие фабулы лишь в самых общих чертах, то график ведет повествование гораздо более подробное, конкретное, смешное. Например, в самом начале книги мальчик, надев отцовский пиджак, галстук и шляпу, вооружившись чертежными инструментами, осваивает роль великого изобретателя, проектирует летательный аппарат, а затем приступает к его постройке, для верности набивает внутренности машины воздушными шариками. Последующие «кадры» и поэтические комментарии — это разрозненные путевые впечатления маленького героя, пестрые картины, увиденные им в бинокль. Часто внимание юного путешественника привлекают далеко не самые существенные детали: стаи бездомных собак в Турции, мужчины с косичками в Китае. Появление в небе дирижабля воспринимается туземцами по-разному: китайцы настороженно присматриваются к причудливому летающему объекту; африканцы в ужасе удирают от зловещего наваждения; американские индейцы приплясывают от радости, увидев дорогого гостя, а флегматичные обитатели Северного полюса встречают его, не проявляя никаких эмоций. Из рисунков Тома любознательный маленький читатель может почерпнуть гораздо больше сведений о национальных костюмах, о природе и архитектуре разных стран, чем из текста, однако не всегда можно принимать фантазии художника за чистую монету. (К примеру, эскимосы, по его версии, живут прямо в сугробах, из которых торчат печные трубы). В финале мальчик, вернувшись домой и развалившись в шезлонге, мечтает о следующей экспедиции.

«Приключение маленького летчика» также напоминает комикс в духе В. Буша, но здесь гораздо больше места отводится тексту, повествование ведется неспешно, а герой довольствуется скромным маршрутом [Самойлова 19246]. Элементы фантастики сводятся к минимуму, зато отчетливо проступают жанровые признаки трюковой комедии. На сей раз путешествие незадачливого авиатора — это череда сплошных недоразумений и неприятностей. Вова соорудил свой самолет из простейших подручных средств: палки, доски, корзины, пропеллера и взял с собой не котенка, а рыжую собаку. Поднявшись высоко в небо, мальчик и пес изнемогают от жары. А когда хлипкая машина идет на снижение, она доставляет массу хлопот односельчанам Вовы: срывает веревку с бельем, тащит за собой гнездо аиста, приземляется в соседском саду, испортив сытный обед пожилой пары. Иллюстрации (их авторство не обозначено даже монограммой) конкретизируют, дополняют поэтическое повествование, придают страницам уютную декоратив-



Рис. 3. Неизвестный художник. Иллюстрация к книге Н.К. Самойловой «Приключение маленького летчика». 1924

ность. Художник принимает сторону горе-летчика, заражается его безрассудным озорством. Но самыми обаятельными и забавными получились на рисунках персонажи второстепенные, представители животного мира, даже не названные в стихах (Рис. 3).

К. И. Чуковский, обозревая на страницах журнала «Русский современник» новинки детской литературы, обрушился на сочинения Самойловой с уничижительной критикой, назвал их «ужасною нескладницей», «преступлением, которому нет оправданий» [Чуковский 1924], ни словом не обмолвившись о рисунках. Откровенно говоря, пробы пера Самойловой вовсе не заслуживали столь беспощадной к авторскому самолюбию оценки; в те годы публиковалось множество опусов, несравненно более беспомощных в поэтическом отношении. Скорее всего, в момент написания заметки создатель «Бармалея» просто был не в духе, иначе он узнал бы в опытах дебютантки черты, родственные его собственным сочинениям для детей: кинематографическую динамику развития сюжета, эксцентризизм всех без исключения персонажей, активное вовлечение в круговорот событий бытовых предметов. Правда, в иллюстрациях эти свойства проявились явственнее, чем в стихах.

Остальные издания, о которых пойдет речь, до предела нагружены, а чаще — перегружены идеологией. Тема путешествия почти всегда объединялась в детской литературе тех лет с темой интернациональной (критики называли такие публикации «интеркнижками»), причем нередко автор собирал вместе детей из разных стран и отправлял их в далекий путь главным образом для того, чтобы продемонстрировать их этническое разнообразие, оправдать их встре-

чу, едва ли возможную в других обстоятельствах. «Для положительного героя советских книжек 20-х годов приключения в Африке, Китае и прочих небывалых странах были возможностью утвердить свои сказочные силы почти реалистическим и классово выдержанным способом, не прибегая ни к волшебным странам, ни к битвам с нечистой силой, отмененной за неправдоподобием» [Штейнер 2002, 131]. Однако крайне сложно было изображать и описывать совершенно фантастические ситуации, не опираясь на опыт фольклора, поэтому сказочные мотивы, презируемые критиками и педагогами тех лет, с завидным постоянством воспроизводились на страницах детских травелогов.

Судьба этого жанра складывалась в СССР непросто; даже в тех очень немногих опытах, которые были признаны удачными, можно найти существенные просчеты. Например, подробные реалистические иллюстрации П. А. Алякринского к первому изданию стихотворения В. В. Маяковского «Прочти и катай в Париж и Китай» (1929) очень выразительны сами по себе, но имеют мало общего со стилистикой текста. Формально создатели книжек-картинок о путешествиях за моря и океаны вроде бы четко следовали предписаниям теоретиков и идеологов, честно пытались увлечь ребенка примерами «социально значимого героизма», расширить его кругозор знакомством с другими странами и народами, воспитать в духе классового сознания и пролетарского интернационализма. Однако в большинстве случаев они делали это настолько неумело или так прямолинейно, что «идейно выдержанные» опусы приобретали откровенно пародийное звучание. Подчас сюжетная конструкция «интеркнижек» не выдерживала никакой критики, пролетарские дети разных континентов сзывались под красные знамена, слетались или сбегались со всего света по поводам совершенно ничтожным. Стоит вспомнить несколько изданий такого рода, особенно часто и, в общем, справедливо подвергавшихся суровой критике, объявленных «образчиками бездарного приспособленчества», «отвратительным фальсификатом» [Детская литература 1931, 25].

Содержание «Разноцветных ребят» Н. Я. Агнивцева (1928) почти полностью исчерпывается первыми строками: «Посмотрите, что за вид: / Там и тут, без передышки / Вскачь толпа ребят бежит / По страницам этой книжки» [Агнивцев 1928, 2]. Дальнейший текст состоит из длинного рифмованного перечисления народностей, к которым принадлежат бегущие дети, а художница О. Г. Бонч-Осмоловская спешит одеть каждого из бесчисленных героев в яркий национальный костюм и снабдить необходимыми ак-



Рис. 4. О. Г. Бонч-Осмоловская. Обложка книги Н. Я. Агнивцева «Разноцветные ребята». 1928

сессуарами. Негритенок сжимает в руке гроздь бананов, грузин и лезгин вооружились кинжалами, а зырянин — топором, фин прихватил с собой лыжи, армянин — корзинку с фруктами, египтянин — кувшин с водой. На последней странице выясняется: ребята затеяли эту гонку лишь для того, чтобы влезть на трибуну и предъявить читателю ультиматум, потребовать, чтобы он «На кровати не валялся, / Ежедневно умывался, / Не пищал, Не баловал / И в носу не ковырял» [Там же, 10] (Рис. 4).

Рисунки к стихотворению с очень похожим названием — «Детки-разноцветки» С. Полтавского (1927) — пожалуй, самая неудачная работа знаменитого и чрезвычайно плодовитого «мир-искусника» С. В. Чехонина в детской книге [Полтавский 1927]. Главный герой, «смелый маленький Ваня» внешне напоминает прилизанного женоподобного пай-мальчика из дореволюционных детских изданий. Его современность выражается только в безрассудных поступках: не спрашивая ни у кого разрешения, он берет с собой любимую собаку Жучку и красный флаг, садится в аэроплан и отправляется в далекие, диковинные страны, чтобы узнать,



Рис. 5. С. В. Чехонин. Обложка книги С. Полтавского «Детки-разноцветки». 1927

что за народ там живет. Путешествие Вани заканчивается в Бомбее. Именно этот город выбран поэтом, видимо, исключительно для рифмы и никак не описан в тексте. Художник же представляет его в чисто фантастическом свете: обнесенные крепостной стеной причудливые постройки склоняются в разные стороны, словно качаются от ветра; заполнившие площадь человечки совершают странные ритуальные телодвижения; отягченные гроздьями плодов тонкоствольные деревья, судя по знакомой форме листьев, ведут свое происхождение из средней полосы России.

Совершив опасное, но увлекательное путешествие, мальчик добывает сведения, которые мог бы легко почерпнуть из школьного учебника: человечество делится на несколько рас, у каждой — свой цвет кожи. Конечно, лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать. Однако визуальное знакомство с «детками-разноцветками» в чехонинской интерпретации (хнычущий кудрявый негритенок с огромной головой, лимонного цвета китаец и краснокожий индеец, оба — с глуповатыми плотоядными улыбками во весь рот) способно скорее испугать, чем заинтересовать и главного героя, и читателя (Рис. 5). В финальной сцене, восполнив пробелы в Ванином образовании и



Рис. 6. М. М. Пашкевич. Обложка книги М. И. Андреева «Маляр Сидорка». 1926

полубоовавшись советским быстроходным аэропланом, дети разных народов дружно уплетают бананы, даже не очищая их от шкурок. Увы, в данном случае замечательный художник не только не спас книгу от провала, но и усугубил серьезнейшие недостатки текста. Неудивительно, что, к примеру, в резолюции общего собрания родителей Кремлевского детсада (1929) издание это признается контрреволюционным, звучат призывы изъять его из продажи.

Малолетний герой книги М. И. Андреева «Маляр Сидорка» с цветными литографиями М. М. Пашкевич (1926) тоже прилетает в Индию на аэроплане, но с еще более странной и деликатной миссией: по просьбе тропических животных перекрашивает их в революционный красный цвет. «Вот и слон, главу склоня, / Просит: выкрась и меня! / Я облез и грязно-сер, / Крась под цвет СССР!» [Андреев 1926, 6] Если льва, тигра и прочих хищников Сидорка обработал своей малярной кистью с головы до пят, то на слоне решил сэкономить, ограничившись алой пятиконечной звездой на лбу и раскраской одного уха (Рис. 6). К сожалению, в распоряжении мальчика было всего одно ведро краски; только это помешало ему исполнить свой интернациональный долг в полном объеме и совершить тот же символический акт со всем народонаселением Индии.

Впрочем, от лица экзотической страны выступают исключительно представители фауны; ни туземцев, ни природы, ни архитектуры, ни бытовых реалий в книге нет; к тому же изображения животных явно удаются художнице в большей степени, чем все остальное.

Когда на обратном пути самолет терпит крушение, на помощь Сидорке и пилоту приходит очень кстати вынырнувший из ершовского «Конька-горбунка» кит; на его спине путешественники благополучно добираются до Финского залива. Их возвращение в северную столицу описывается как невиданный триумф, для пушей торжественности в ход идут пушкинские аллюзии: «Посмотреть Федорку радо / Населенье Ленинграда. / Власти пир задать велят, / Пушки в крепости палят...» [Там же, 10]. Но иллюстратор мыслит более трезво и реалистично, корректирует фантазии поэта: на рисунке красные миссионеры, выброшенные ударом китовьего хвоста прямо в Летний сад, в нелепых позах висят на дереве, всеми силами пытаются удержаться на ветках. Встречает их не правительственная делегация, а всего лишь удивленный сторож.

В стихотворении Ю. Грالیцы (В. А. Ковалевского) «Детский Интернационал» (1926) воспитанники детского дома «Муравей» решают организовать трудовую коммуну «Город Ленина» и привлечь к ее работе своих сверстников из других стран [Грالیца 1926]. Самая любопытная и длинная часть повествования — парад откликнувшихся на этот зов гостей; каждый из них вкратце рассказывает о своей стране и объясняет, чем он может быть полезен коммуне. Как ни странно, персонажи «нежного возраста» обладают отнюдь не детскими производственными навыками: умеют добывать нефть, строить корабли, ткать ковры, шить одежду, прокладывать трамвайные пути. В заключительной части коммунары принимаются за осуществление намеченного плана. Но их стремление построить свою жизнь на совершенно новых началах воплощается в форме удручающе прозаичной. Оказывается, дети разных стран проделали столь долгий путь лишь для того, чтобы заниматься банальными сельскохозяйственными работами: копать и поливать грядки, выращивать огурцы, морковь и капусту. Уникальные умения «иностранных специалистов» в большинстве своем остаются невостребованными.

Ходульность, ущербность сюжетной конструкции становится особенно заметной благодаря изъянам поэтической техники, сбивчивой ритмике текста, избытым рифмам, примитивности и предсказуемости характеристик героев. Безусловно, лучшее, что есть в книге — рисунки Г. А. Ечеистова, в которых увлечение конструк-

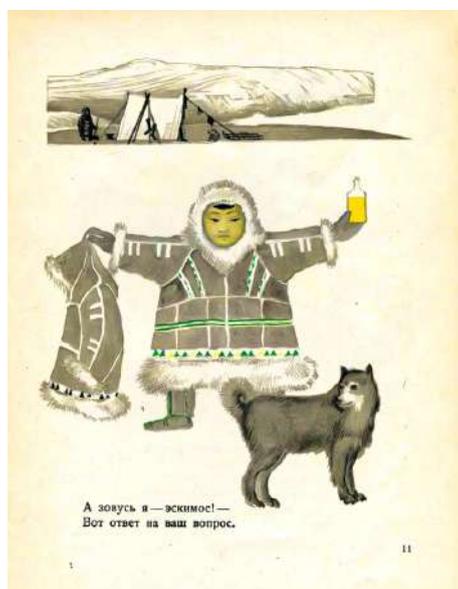


Рис. 7. Г. А. Ечеистов. Иллюстрация к книге Ю. Грالیцы «Детский Интернационал». 1926

тивистской стилистикой сказывается, пожалуй, сильнее, чем уроки В. А. Фаворского (Рис. 7). Три разномасштабные фигуры на обложке, напоминающие кукол-марионеток на шарнирах, задают всему зрительному ряду бодрый темп праздничного шествия. В сцене собрания будущих коммунаров художник иронизирует над тем, как быстро и охотно перенимают дети бюрократические ритуалы взрослых.

Изображая иностранных гостей, Ечеистов не просто подчеркивает этническое своеобразие каждого из них, но с помощью небольших графических ремарок показывает их привычную среду обитания, знакомит читателя с природой и архитектурой той или иной страны. Зритель как бы путешествует по всему свету вместе с героями, перед ним, как в калейдоскопе, мелькают заснеженные северные равнины и кавказские горы, египетские пирамиды и Эйфелева башня, мечети и пагоды, убогие хижины и небоскребы. Важная роль отводится в иллюстрациях и средствам передвижения. Так, эскимос прибывает к своим новым друзьям на северном олене, азербайджанец — на лихом коне, негритенок — на огромном слоне, перс — на верблюде, американец — на новеньком «форде», фран-

цуз — на аэроплане. Информативность рисунков не приводит к их перегруженности, поскольку художник отбирает лишь самые важные и характерные детали, трактует их четко и лаконично.

Пора перейти к книжкам-картинкам с героями более активными и инициативными, которым доводилось совершать во имя братской любви к трудящимся всего мира нечто более существенное и масштабное, чем вскапывание грядок, поедание бананов или перекраска животных. Два довольно объемных (38 и 72 стр.) опуса литератора Н. П. Филио и рисовальщика С. Р. Варича, выпущенные в 1925 г. в Харькове в серии «Библиотека юного ленинца» и составившие дилогию «Приключения Кима», отнюдь не отличаются высоким художественным уровнем: маловыразительные дилетантские рисунки сопровождаются столь же корявым и несуразным рифмованным текстом, крикливые цветные обложки заставляют вспомнить худшие сытинские издания.

Но книги эти интересны лихим скрещением жанров, той бесшабашной легкостью, с какой авторы изготовляют гремучую смесь из эксцентрики и экзотики, из пропагандистских клише и штампов приключенческой литературы. К тому же по ходу действия обнаруживается гибридная природа героя, наспех скроенного из разнородных частей, соединяющего в себе трудносовместимые качества и черты характера. В спокойной обстановке Ким (по всей видимости, названный так в честь Коммунистического Интернационала молодежи) ведет себя как типичный простака, недотепа, неудачник из бесхитростной трюковой комедии. Рассеянный путешественник привязывает свой гамак к ноге жирафа, потом, слезая с дерева и зацепившись за ветку, долго висит вниз головой и т. д. Но как только атмосфера накаляется и становится экстремальной, в беспечном туристе просыпается стойкий, выносливый, неунывающий «ленинец юный из царства Коммуны» [Варич, Филио 1925].

Встречи с разъяренным львом и другими африканскими хищниками — сущие пустяки по сравнению с тем, что пришлось претерпеть мальчику от туземцев. Дикари схватили ребенка, привязали его к столбу и решили сжечь на костре, поскольку только такой участи заслуживают, по их мнению, «все белые черти». Обреченный на неминуемую гибель Ким держится стоически: хотя он и не посвящен в государственные тайны, но на всякий случай молчит, как партизан, не просит своих мучителей о пощаде. При обыске негры находят в его рюкзаке журнал с портретом Ленина, и изображение вождя, подобно чудотворной иконе, круто меняет судьбу героя. Бесправный пленник в одночасье становится народ-

ным кумиром, всезнающим гуру: растроганные папуасы преподносят ему ожерелье из тигровых зубов, с замиранием сердца слушают его речи, «черные братишки» жаждут его наставлений и поучений. Очень быстро слухи о бесстрашном проповеднике свободы распространяются по всему континенту, а пропагандистские усилия пионера приносят ощутимые плоды. После того, как по Африке прокатилась волна восстаний, «кровавых и страшных отмщений», Ким с чувством выполненного долга улетает навстречу новым приключениям.

Во второй книге «полный сил, огня, надежды» юный ленинец из Харькова, используя проверенную тактику, продолжает свою подрывную работу в Азии: повсеместно организует пионерские звенья и отряды. Действуя решительно и безрассудно, то и дело рискуя жизнью, новоявленный пророк социализма постоянно оказывается в самых «горячих точках» азиатского региона. По сравнению с африканским вояжем сфера компетенции Кима несколько расширяется: он уже не только руководит освободительным движением, но и ратует за упрощение китайского языка, ведет атеистическую пропаганду, затевает «богохульную бузу». Склонные к поэтическим преувеличениям восточные люди боготворят незваного гостя: курят ему фимиам «За его такие свойства / Как выносливость, геройства / Ну и там еще за что-то» [Варич, Филио 192-, 26], обращаются к нему не иначе как: «Мудрый брат! О, светоч ночи!», «Брат Луны и Солнца Свет!» [Там же, 55]. И авторы, и сам мальчик воспринимают этот «культ личности» как должное. Но когда раненый Ким надолго выбывает из строя, динамика сюжета не страдает от потери бойца: вакантное место героя занимают его верные ученики.

Самый существенный упрек, который предъявлялся к сочинениям о дерзких вылазках пионеров за пределы отечества — совершенно некорректное даже по меркам 1920-х гг. изображение представителей других народов и культур. Как пишет литературовед И. Н. Лупанова, «...от многих „интеркнижек“, несмотря на усиленные авторские декларации идеи расовой дружбы, за версту несло... высокомерной филантропией дореволюционной буржуазной книги...» [Лупанова 1969, 82]. И в самом деле, на страницах таких изданий юный путешественник слишком уж откровенно демонстрировал свое моральное и интеллектуальное превосходство над несчастными туземцами, которых он спасал, организовывал, просвещал, наставлял на путь истины. Как правило, их культурные традиции, их представления о мире совершенно не интересовали его, заранее отвергались как примитивные, давно устаревшие. Да и са-

ми литературные негры, индусы, китайцы вели себя так, будто всю жизнь только и делали, что ждали приезда малолетних наставников из Советской России с их бесценными советами. Визит советского ребенка в любую страну, еще не вставшую на путь социалистического строительства, был в известном смысле путешествием в прошлое — познавательным, но опасным, чреватым неизбежной встречей с коварным врагом.

Порой это снисходительное отношение авторов и героев к классово близким, но отсталым «младшим братьям» проявлялось даже в заглавиях книг. Например, стихотворение Ю. Б. Данцигера, изданное в 1927 г. «Московским рабочим» с цветными рисунками М. Иванова, называлось «Разные человечки», хотя описывались в нем встречи пилота Вани не с младенцами, а со взрослыми обитателями разных частей света [Данцигер 1927]. Мальчик основательно готовится к кругосветному путешествию, целый год осваивает профессию авиатора (герои большинства других «интеркнижек» не тратят времени на подобные пустяки, видимо, они обладают врожденным умением управлять любыми видами транспорта). Ваня хочет своими глазами увидеть, как живут другие народы, в каждой стране свести знакомство «с местным пролетариатом» (Рис. 8).

Но знакомство это не занимает много времени: куда бы ни прилетал юный пилот, он не столько смотрит вокруг, сколько деловито выслушивает краткий отчет о жизни здешнего населения, задает наводящие вопросы, быстро схватывает суть дела. А потом дарит каждому народу то, чего ему больше всего не хватает, и направляется дальше. Австралийским аборигенам щедрый и мудрый цивилизатор преподносит топор, эскимосам — радиоаппарат, канадским индейцам — стопку книг. Особенно радушно и торжественно принимают советского мальчика в Китае. И в тексте, и на рисунках представители «различных цветных народов» показаны с симпатией, но не без иронии: они дружелюбны, трогательно-инфантильны, пожалуй, чересчур наивны и доверчивы.

Книга «Федот в самолете» (1925) со стихами С. Вазы и примитивистскими цветными линогравюрами Д. И. Буланова интересна не в последнюю очередь почти полным отсутствием каких-либо этнографических примет тех стран, в которых побывал путешественник. Остается неясным, какие именно земли посетил герой; открывающиеся его взору картины красивы, но довольно однообразны. Заграничный крестьянин или рабочий отличаются от советских братьев по классу не внешним обликом, а только тем, что рядом с ними неизменно присутствует отвратительный толстяк в ци-



Рис. 8. М. Иванов. Обложка книги Ю. Б. Данцигера «Разные человечки». 1927

линдре и во фраке; он машет плетью, как дирижерской палочкой. Сердобольный Федот не смог спокойно смотреть на страдания трудящихся: сначала он тщетно зывал к совести эксплуататора, потом «Прописал ему взбучку, / А сам за тучку» [Ваза 1925, 5]. По возвращении в СССР мальчик лишний раз убедился, что живет в самой лучшей и справедливой стране.

Как отмечает историк детской литературы Л. Ф. Кон, во многих изданиях 1920-х гг. на первый план выдвигалась

...карикатурная фигурка шустрого малютки, не теряющегося ни при каких обстоятельствах, ничему не удивляющегося и с равным апломбом рассуждающего по любому вопросу. Развязность и умение болтать на любую серьезную тему возводились в достоинство, и в качестве положительного героя-пионера ребятам подносилось нечто неприглядное. В качестве положительного героя-пионера или маленького большевика в детских книгах иной раз фигурировал и просто озорник... [Кон 1960, 130]



Рис. 9. В. Г. Сутеев. Обложка книги Н.В. Богданова «Митька за границей». 1925

Примером тому может служить книга «Митька за границей: необычайные приключения Митьки-пионера в Западной Европе». По жанру, теме, стремительности и насыщенности действия эта история перекликается с дилогией о Киме, однако здесь — гораздо больше жизнерадостной эксцентрики. В сущности, перед нами — комикс, в котором каждой сцене отводится отдельная страница. Выразительные и остроумные рисунки В. Г. Сутеева комментируются довольно нескладными стихами Н. В. Богданова, изобилующими просторечиями и сленгом. «Пятьдесят девять единогоформатных картиночек сутеевской книжки — это почти мультик в исполнении одного из пионеров отечественной анимации» [Кричевский 2009, 37]. Обложка дает представление о главном герое: обаятельный курносый мальчишка в большой клетчатой кепке со всех ног мчится куда-то с красным знаменем наперевес. И в облике, и в поступках Митьки гораздо больше задорного озорства, чем идейной убежденности (Рис. 9).

Решив отправиться в путешествие, пионер проникает на аэродром и залезает в чемодан торгпреда, выкинув оттуда «лишние» вещи, а на немецкой таможне выпрыгивает из своего укрытия, как черт из табакерки, сбивает с ног толстого шуцмана и легко уходит от погони. Чтобы перебраться из Германии в Англию, мальчик при-

страивается к пьяному шарманщику, изображая дрессированную обезьяну, а во Францию плывет по морю в пустой бочке. В Германии Митя расклеивает на заборах антиправительственные листовки, но уклоняется от дискуссий из-за незнания языка. Зато в Англии он выступает на митинге с зажигательной речью. Непоследовательные французы сначала встречают отважного мореплавателя овациями, а потом преследуют как красного шпиона. Создается впечатление, что участие в дерзких политических акциях — всего лишь удобный повод, позволяющий герою выплеснуть распирающую его энергию, «бегать, прыгать и свистать». Западная Европа показана в книге фрагментарно, бегло, не слишком оригинально, враги представлены в чисто карикатурном виде («Ходят важно, чисто лорды. / Полны денег кошельки. / Круглы шеи, толсты морды / И цилиндры высоки» [Богданов 1925, 33]). Однако, несмотря на неправдоподобный сюжет, слабый текст, шаблонных персонажей и другие недостатки, книга импонирует кинематографической быстротой развития действия, обилием забавных трюков; бодрость и веселье героя словно передаются авторам, а затем и читателям.

Митька убеждается в ходе своей поездки, что европейские революционно настроенные дети прекрасно обходятся без его помощи. А вернувшись в Москву, обнаруживает там обширный фронт работ, множество интересных дел, которым он раньше не придавал значения. Такой финал нетипичен для фантастических или авантурных по жанровым признакам, но почти всегда политизированных сочинений о заграничных путешествиях юных активистов в красных галстуках. «Изображать пионеров в виде вождей мировой революции до такой степени вошло в обычай, что даже в книжках, написанных на другие темы, об этой роли советских детей говорилось как о чем-то само собой разумеющемся...» — пишет исследователь [Кон 1960, 131].

В качестве доказательства этих слов приводится очень забавное, часто цитируемое четверостишие из стихотворения М. М. Шкапской «Алешины галоши» (1925): «Вскоре случилась оказия — / Пионеры ехали в Азию, / А из Азии в Африку собирались. / Там у них африканцы объединялись» [Шкапская 1925, 5]. Художник А. К. Жаба (прославившийся в начале прошлого века «югендстильными» иллюстрациями к басням И. А. Крылова) сопровождает эти строки довольно небрежным рисунком: распевая песни, небольшая группа детей в буденновских шлемах едет вершить судьбы мира. Освободители человечества передвигаются на дрезине, не взяв с собой ничего, кроме флажков и корзинки

с галошами. А в верхней части листа показан результат их усилий: навстречу зрителю движется нестройная, но бесконечно длинная колонна негров в набедренных повязках, с красными знаменами и барабанами.

Еще более комична, чем этот эпизод, основная сюжетная коллизия книги. «Две веселые галоши» тоскуют по своей «исторической родине» и, отпросившись у хозяина, отправляются в Африку (там добывают сырье для производства резиновых изделий). Но, попав на материк, где нет «ни одной приличной лужи», пообщавшись с деревьями, львами, детьми, героини убеждаются, что здесь они никому не нужны, и решают вернуться в город на Неве. Правда, этот патриотический порыв подкрепляется доводами, далекими от политики: «То ли дело Ленинград: / Там и дождь, и снег, и град, / Днем и вечером, и ночью / Сверху, снизу, сбоку мочит» [Там же, 9].

В том же 1925 г. Госиздат выпустил книгу с почти идентичным названием: «У Леша калоши» [Зилов 1925]. В стихотворении Л. Н. Зилова мотив путешествия соединяется с производственной темой, на сей раз добычей сырья занимаются не африканцы, а южноамериканские индейцы. Если у Шкапской резиновые патриотки, оснастив себя парусами, добивались до дома по морям и океанам, то у Зилова старая дырявая калоша, умеющая разговаривать, предпочитает передвигаться по воздуху. Увеличиваясь в размерах, она не хуже самолета доставляет юного героя «совсем в другие страны». В тропическом лесу Леша наблюдает, как полуголые краснокожие умельцы собирают смолу каучуковых деревьев, а потом таким же странным манером возвращается в Россию. Эпизоды с участием советских детей и «производственников» художник К. П. Ротов изображает в привычной для него манере добродушной карикатуры, а для трактовки сцен из жизни индейцев прибегает к стилизации, использует изысканно-декоративный язык графики модерна (Рис. 10).

Как в этой, так и во многих других книгах 1920-х гг. советские дети путешествуют в дальние страны не наяву, а во сне. Далеко не новый литературный прием развязывает авторам руки, изначально снимая вопрос о правдоподобию рассказанной истории, допуская любые преувеличения и несообразности. Любопытный пример такого рода — сказка Л. Н. Зилова «Май и Октябрина» с гротескно-экспрессивными черно-белыми иллюстрациями В. Г. Орлова (1924). «Облететь бы весь земной глобус, / Посмотреть, где хорошо, где гадко...» [Зилов 1924, 2], — эта мечта брата и сестры легко осуществляется, как только они засыпают, а их кро-



Рис. 10. К. П. Ротов. Иллюстрация к книге Л. Н. Зилова «У Леши калоши». 1925

вать трансформируется в самолет. Разумеется, политически подко-
ванные дети не довольствуются ролью пассивных наблюдателей,
а самым активным образом вмешиваются в происходящее.

Приземлившись в Африке, Май и Октябриня строго отчиты-
вают французских колонизаторов и сбивают их самолет. Прилетев
в Индию, москвичи учат своих сверстников петь «Интернационал»,
призывают их прогнать всех мироедов, национализировать землю
и заводы, а заодно скармливают тигру английского надсмотрщи-
ка с кнутом. Угнетенным японским детям Май указывает «путь
к советам», доходчиво объясняет преимущества социализма, дарит
винтовку и шашку, способную прорубить дверь в царство свобо-

ды. Не только трудящиеся всего мира, но и пирамиды, крокодилы, обезьяны встречают посланцев СССР овациями: «А негритянский народ / Как заорет / Во весь рот: / „Вот они, вот!“» [Там же, 10]. Но лишь на родине отважные герои могут вздохнуть спокойно, ощутить себя в полной безопасности.

Некоторые фрагменты текста свидетельствуют о том, что автор — человек далеко не бесталанный, не лишенный поэтического темперамента, испытавший определенное влияние поэтики В. В. Маяковского. Но, как только от описаний природы и лирических отступлений Зилов переходит к рифмованному изложению азов политграмоты и к описанию невероятных приключений детей-интернационалистов, стилистика сказки заметно меняется, тускнеет, емкие метафоры уступают место банальностям и штампам.

Иллюстрациям нельзя отказать в выразительности, экспрессии, оригинальности. Однако чисто гротескная манера изображения всех без исключения персонажей приходит в явное противоречие с идеологическим посылом книги; у Орлова, как и у Чехонина, представители угнетенных народов не вызывают особой симпатии. Скажем, сплетенные в хоровод угловатые фигуры негров с огромными круглыми глазами и ощерившимися ртами выглядят устрашающе, их танец напоминает некий зловещий ритуал. Вряд ли может импонировать зрителю и пугливая толпа изможденных индийских ребят, нестройным хором поющих малопонятный им пролетарский гимн. В позах и движениях маленьких трудолюбивых японцев чувствуется что-то заученно-механистичное, кукольное. Да и главным героям художник отнюдь не пытается польстить, часто выставляя большеголового мальчика в красноармейском шлеме и нескладную девочку с косичкой в откровенно смешном свете (Рис. 11). Пожалуй, самые красивые листы иллюстративного цикла — экзотические восточные пейзажи, некоторые обобщенные до силуэтов массовые сцены и «портреты» животных.

Если Май и Октябриня летают по миру на кровати-трансформере, то героям стихотворения З. Валентина «Приключения пионера Пети» [Валентин 1924] удастся каким-то загадочным образом превратить обыкновенные стулья и даже домашнего кота в мотоциклетки, а главное — за несколько часов, пока длится сновидение героя, объехать множество стран и навести там порядок. При этом они, подобно христианским миссионерам, не прибегают к насилию, делают ставку на силу убеждения: неприглядная буржуазная действительность моментально меняется к лучшему под магическим воздействием большевистских лозунгов и портрета



Рис. 11. В. Г. Орлов. Иллюстрация к сказке Л. Н. Зилова «Май и Октябриня». 1924

Ильича. Такие трансформации особенно наглядно свидетельствуют о причастности многих революционных «интеркнижек» к сказочной традиции, способной корректировать исходный замысел писателя и художника, отодвигать идеологический посыл на второй план, акцентировать внимание читателя на эпизодах фантастических, занимательных и развлекательных.

Иначе действует положительный во всех отношениях школьник из книги В. Гранова и Н. Горбачева с несколько легкомысленным названием «Воздушные делишки пионера Мишки» [Гранов, Горбачев 1925]. Прибыв вместе с братом-пилотом на Восток (видимо, в Индию), чтобы поквитаться с угнетателями трудового народа, «пионер отменный» пускает в ход бомбы и пулеметы, винтовки и пушки; сначала он совершает налет на местную тюрьму и выпускает оттуда вождей освободительного движения, а потом затевает (разумеется, тоже во сне) масштабную, сложную военную операцию в горах. Иллюстрации неизвестного художника неравноценны, но попадают среди них композиции весьма удачные. Особенно выразительна сцена организации пионерского отряда: выстроив смуглых туземных детей в две шеренги и повязав им красные галстуки, Мишутка доходчиво, подробно объясняет «боевому коллективу» задачи и цели восстания; он похож на режиссера, который готовит массовку к выходу на сцену (Рис. 12).

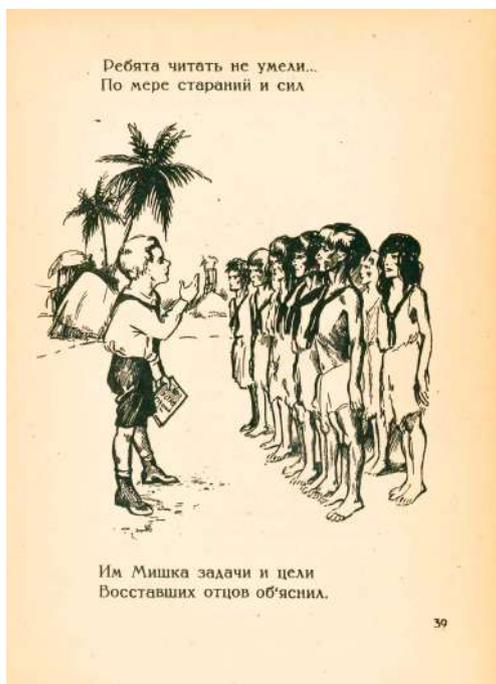


Рис. 12. Неизвестный художник. Иллюстрация к книге В. Гранова и Н. Горбачева «Воздушные делишки пионера Мишки». 1925

В книге Г. Шапошникова с рисунками А. Калиниченко «Ваня в Китае (Сон под первое мая)», выпущенной в Ростове на Дону в 1927 г., герой также ограничивается в своем сновидческом путешествии только одной страной, чья судьба его особенно волнует. В Китае, охваченном дымом и пламенем, Ваня моментально разобрался в классовой сущности происходящих событий и встал под знамя Гоминдана. Войдя в Шанхай вместе с победившими «красными полками», советский пионер собирает малорослых китайских детей, передает им горячий привет от советских октябрят и проводит краткий инструктаж: «Алый галстук надевайте, / Вместе с нами вы шагайте! / Ну, — а мы поможем вам...» [Шапошников 1927, 8] (Рис. 13). На этом сон обрывается, но и наяву юный герой «гнет свою линию»: на первомайском параде он выкрикивает лозунг: «Вон буржуев из Китая!», подхваченный сотнями сверстников. А на рисунке во главе колонны, рядом с барабанщиком шагает китайчонок в красном галстуке и в соломенной шляпе конической



Рис. 13. А. Калиниченко. Иллюстрация к книге Г. Шапошникова «Ваня в Китае (Сон под первое мая)». 1927

формы (видимо, один из подопечных Вани перебрался из сновидения в реальность).

Стихотворение А. И. Жарова «Приключения Феди Рудакова» [Жаров 1926] — это, по мнению Л. Ф. Кон, «первый в советской поэзии дружеский шарж на пионера <...>, удачная пародия на... бесчисленные стихи об авантурных похождениях пионеров за границей...» [Кон 1960, 144]. Даже если автор действительно соби­рался высмеять «псевдореволюционную авантурную литературу», по художественному качеству его текст недалеко ушел от объекта пародирования. Тем не менее, мотив сна использован здесь довольно удачно: он оправдывает как моментальное преобразование героя, так и несуразность его подвига. В реальной жизни Федя — «парень со смекалкой», но нескладный, недисциплинированный, его грозятся исключить из пионеров за прохладное отношение к общественной работе. Но стоит этому увальню задремать, как он превращается в стойкого бойца-антифашиста; смело отправляется в самое логово врага.

Легкие, ироничные рисунки Н. Н. Купреянова, близкие к стилистике журнальных карикатур, лишь подчеркивают и многократно усиливают нелепость сюжета. Сцены, где советский пионер со всех

ног удирает от звероподобного полицейского, гордо подняв реквизированное у фашистов черное знамя со свастикой или парит над городом, уцепившись за крыло самолета и не расставаясь с трофеем, смотрятся в высшей степени двусмысленно и комично. Лишь на обложке акценты расставлены «идеологически правильно»: мальчик бросает вражеский флаг на землю, попирает его ногой.

Если в детских травелогах 1920-х гг. и не говорится впрямую, что действие происходит в фантазийном пространстве сновидения, на это указывают странные трансформации персонажей и предметов. Так, в начале книги с «образцово-показательным» заглавием «Путешествие для примера всем пионерам» (1925) Ванюша Петров выигрывает в лотерею аэроплан. Судя по тому, что на рисунке мальчик без всяких усилий несет свой выигрыш под мышкой, речь идет всего лишь о миниатюрной модели самолета, но в следующих сценах «небывалая игрушка» чудесным образом превращается в настоящий летательный аппарат и уносит героя в далекие края.

У этой книги — целых четыре автора: поэты А. Беленький и Я. Свирский (они подписались аббревиатурой «АБИЯС»), художники И. А. Вакс (в будущем — видный ленинградский архитектор, дизайнер, педагог, а пока — студент Академии художеств) и Н. Н. Кравченко (скорее всего — тоже будущий архитектор, сын известного живописца-баталиста Н. И. Кравченко). В рассказанной их совместными усилиями истории самое любопытное — не шаблонный сюжет, а некоторые нюансы его изложения.

В данном случае герой отправляется в путь не по собственной инициативе, он выполняет наказ пионерского звена: передать привет желтолицым братьям, собрать материал для заметки в школьной стенгазете и для «авио-доклада» на собрании отряда, а заодно привезти из Поднебесной килограмм чая. Разумеется, пионер многократно перевыполнит взятые обязательства, проявит себя не только как дипломат, журналист, снабженец. Когда Ваня пролетает над Кремлем, его приветствуют ЦИК и Совнарком. Особенно забавно этот эпизод выглядит на рисунке: побросав свои дела, представители власти устроили рядом с мавзолеем целую манифестацию в честь начинающего летчика, а тот, небрежно махнув старшим товарищам, устремляется дальше, на Восток. Над Желтым морем его самолет терпит бедствие. Едва Ваня выбирается на берег, как попадает в тюрьму за незаконное пересечение границы (в «интеркнижках» такие формальности волнуют исключительно героев отрицательных). Но «классово близкий» китайчонок Чой выводит его из узилища и прячет в своей лачуге. Впрочем, интерьер жили-



Рис. 14. И. А. Вакс, Н. Н. Кравченко. Обложка книги А. Беленького и Я. Свирского «Путешествие для примера всем пионерам». 1925

ща бедняков выглядит вполне респектабельно, а радушный хозяин в трактирке иллюстраторов гораздо больше похож на эстетствующего аристократа, чем на изможденного кули.

Вдоволь напившись чаю, юнкор слышит шум за окном и выходит на улицу, где под стягом Гоминдана проходит многолюдная демонстрация «против жадных иностранцев». Конечно же, сознательный мальчик не упустил возможности дать китайским товарищам ценные руководящие указания, посоветовал им брать пример только с СССР, как можно скорее захватить Пекин и «дать по шапке мандаринам». Эта речь была встречена овациями; демонстранты тут же приняли соответствующую резолюцию. Когда же Ване надо было возвращаться домой, советский полпред лично выбрал для него лучший аэроплан, велел загрузить кабину первосортным чаем и проводил соотечественника в дальний путь.

Путешествие завершается оглушительным триумфом героя. Его возвращение в Ленинград становится событием всесоюзного значения, отмечается со сказочным размахом, привлекает внимание Совнаркома и широчайших кругов общественности, не говоря уже про журналистов и кинооператоров. («Исполком, Губком, Балтфлот, / Все встречают самолет. <...> Марш Буденного играют. / С речью Рыков выступает....» [АБИЯС 1925, 11]). Узнаваемые реалии тех лет, названия организаций, фамилии конкретных деятелей лишь усиливают фантастичность и комизм общей картины.

На обложке спокойный, самоуверенный пионер показывает кукиш позеленевшему от злости идеологическому противнику (Рис. 14). Собрательный образ врага смотрится эффектно, но очень

странно: злодей одет в старомодный, наполеоновских времен мундир с эполетами, на черной треуголке вышита свастика, а вместо зубов у него — острые клыки.

Как ни странно, при всех своих бесчисленных недостатках, книги о подвигах юных ленинцев на международной арене не только пользовались популярностью у детей 1920-х гг., но и воспринимались ими как пример для подражания, побуждали «бросив все свои повседневные дела... заняться немедленно организацией мировой революции» [Кон 1960, 132]. Известны случаи, когда ребята «удирали из дому... на работу „в подполье за границу“» [Там же]. Вероятно, объясняется это прежде всего ярко выраженной остросюжетностью, авантюрно-романтической, приключенческой составляющей таких сочинений. Их авторы предлагали читателю то, чего не могли ему дать страдавшие «исключительной фабульной бедностью» произведения писателей, быть может, гораздо более талантливых, но не умевших рассказывать по-настоящему увлекательные истории. Кроме того, главный герой «интеркнижек» о «полетах во сне и наяву», хоть и был в большинстве случаев схематичным, стопроцентно предсказуемым, все же нравился детям своей решительностью, удалью, смекалкой, сохранял архетипическое сходство с персонажами народных сказок. Владение азами марксистско-ленинской идеологии делало его неуязвимым для противников подобно тому, как покровительство добрых волшебников неизменно спасало Ивана-дурака, отводило от него любую беду.

Поедем в Россию, мой маленький брат, на родину всех угнетенных

Если верить детской литературе 1920-х гг., поездка в Страну Советов была заветной мечтой едва ли не каждого заграничного ребенка. Персонажи подобных книг проявляли чудеса находчивости и изобретательности, легко преодолевали любые преграды, чтобы вырваться из капиталистического ада и посетить Мекку социализма. Сюжетные конструкции, тем более — финальные аккорды таких сочинений не отличались разнообразием, следовали довольно быстро сложившемуся канону. «Показав доблести и описав страдания маленьких иностранных героев своих произведений, авторы наспех приделывали... концовку, в которой эти герои под звуки барабана вместе с советскими пионерами маршировали по улицам Москвы или Ленинграда» [Кон 1960, 139].

Ощутимый вклад в разработку этой фантастической темы внес Б. М. Кустодиев (в последние годы жизни великий живописец много



Рис. 15. Б. М. Кустодиев. Иллюстрация к сказке Л. В. Лесной «Джимми Джой в гости к пионерам». 1925

и увлеченно работал в области книжной графики). К числу его лучших иллюстративных работ можно отнести цветные литографии к сказке Л. В. Лесной «Джимми Джой в гости к пионерам» (1925). Цельные, полные забавных подробностей композиции с первого взгляда покоряют зрителя доброй и лукавой иронией (в том числе и по отношению к ходульной фабуле), гармоничной, жизнерадостной цветовой гаммой, столь любимой детьми веселой эксцентрикой (Рис. 15).

Для того, чтобы оказаться в Ленинграде, юный герой нелегально попадает на пароход, забравшись в чемодан. А когда во время шторма чемодан падает в океан, Джимми сооружает из него подобие лодки, использует зонтик в качестве мачты, простыню — вместо паруса, красный галстук становится флагом. Иллюстратор не стремится придать этой ситуации иллюзию достоверности, скорее наоборот — подчеркивает ее условность. Однако в гораздо большей степени художника занимает не сам герой (оттесненный на некоторых листах на самый задний план), а его окружение, стремительно меняющиеся «декорации». Сначала это — панорама большого западного города с небоскребами из железа и стекла, огромными мостами и «воздушными железными дорогами», потом — пароход и бес-

нующийся океан. Особенно забавны у Кустодиева представители заморской фауны: болтливые рыбы, наперебой дающие мальчику противоречивые советы; враждебно встречающие незваного гостя обезьяны. Один из ключевых эпизодов — появление в небе советского «краснозвездного гидроплана», спасение тонущего ребенка. Откровенно пародийно показана художником финальная массовая сцена: ленинградские пионеры устраивают по случаю прибытия Джимми грандиозный парад, визит отважного путешественника в «колыбель революции» вызывает всенародное ликование: «Везде красные платочки <...> / Груш и яблок катят бочки, / Возят тачками ириски, / Всем дают по полной миске» [Лесная 1925, 14].

Если даже отпрыски американских богачей готовы были на любые жертвы ради посещения Страны Советов, то что уж говорить об измученных нуждой и унижениями детях из неблагополучных семей и небогатых стран! В книге Л. Н. Зилова «Миллионный Ленин» с иллюстрациями Б. В. Покровского (1926) «ребята бедовые» Нату и Тумай отправляются в опасное путешествие из знойной Калькутты в Москву. Бездомные индийские мальчишки проявляют политическую активность: любят кидаться камнями в жандармов и сооружать баррикады. После очередной стычки с властями дети слушают песню старого нищего о далекой северной стране (она описывается в сказочных тонах), где рабочие свергли иго капитала и решили освободить другие народы. «Бегите — бегите / туда, в царство льда и ночи! / Ведите — ведите / на помощь войска рабочих» [Зилов 1926, 9], — эти слова певца Нату и Тумай воспринимают, как руководство к действию.

Их путешествие оказывается отнюдь не комфортным, но полным приключений: нелегально проникнув на пароход, они вынуждены прятаться в темном трюме. Доехав до Порт-Саида, юные правдоискатели попадают в тюрьму, но при помощи «братьев по классу» совершают побег и пересаживаются на другой корабль, плывущий в Константинополь. И, хотя начальство загружает их непосильной работой, маленькие индийцы чувствуют поддержку матросов, которые и сами не прочь сбежать в сказочное царство рабочих. По мере приближения к России путешественники ведут себя более уверенно: попав на судно, направляющееся в Одессу, они решительно отказываются выполнить приказы капитана, команда встает на их сторону и затевает бунт на корабле.

Прибыв в СССР, индийские гости видят повсюду не красные, а черные флаги и узнают о смерти Ленина; вместе с одесскими комсомольцами они едут в Москву на похороны вождя. Из окна

вагона им открываются нерадостные картины: «места жестоких сражений», обгоревшие остовы зданий, искореженные вагоны, греющиеся у костров «люди в звериных шкурах». Но, когда действие переносится на Красную площадь, хаос разрухи трансформируется в четкий ритм движения похоронной процессии, а героям открывается «великое чудо». Оказывается, Ленин — это не только смертный человек, но и мощная идея, способная мобилизовать миллионы: «Смерть его, — это клич к сбору: / смыкайте ряды, смыкайте / по всему земному простору...» [Там же, 29].

Н. К. Крупская отнесла эту книгу к числу тех, которые «лучше не писались бы»: «...в ней много болтовни, трескотни, но о Ленине в ней ничего ценного нет» [Кон 1960, 133]. Между тем на общем фоне «интеркнижек» 1920-х гг. «Миллионный Ленин» смотрится выигрышно: стихи звучны, повествование насыщено событиями, герои вызывают сопереживание читателей. Рисунки (чаще всего — полустраничные) энергичны, четки, полны внутренней динамики и значимых деталей (например, красная рубашка, поднятая на мачту вместо знамени). Особенно удаются художнику пейзажи: колоритный вид индийского рынка, изрезанное лучами прожекторов ночное море, панорама Константинополя, заводские корпуса на заснеженной набережной Невы.

Гораздо менее удачна в художественном отношении книга «Негритенок Туа» (1925, ее автор подписался псевдонимом «З. Валентин», а оформитель — монограммой «Л. М.») [Валентин 1925]. Действие происходит в Африке, в рабочем поселке, бесправные жители которого добывают в копиях алмазы. Главные герои — десятилетний Туа и его верный друг слон Джумбо (мальчик почему-то называет его отцом). Из разговоров взрослых ребенок узнает о существовании далекой «страны золотого рассвета» и всем сердцем влюбляется в нее. Когда же до Туа доходят слухи, что страна эта «бедна, больна, разорена», в его голове созревает дерзкий план. Он тайно выносит из шахты самый крупный алмаз и бежит через тропический лес, чтобы добраться до СССР. На деньги, вырученные от продажи камня, он собирается откормить, укрепить войска Коминтерна и уже через год привести их в Африку, чтобы освободить земляков от ненавистных европейских колонизаторов. Детская наивность такого плана придает обаяние довольно схематичному образу. Во время путешествия Туа и Джумбо подстерегало немало опасностей, помешавших мальчику осуществить его проект, но все же он приехал в Советскую Россию и стал пионером. На последнем рисунке негритенок мар-



Раз увидел Джой—плышет
 Преполнувший парход.
 Люди белые на нем,
 В шляпе каждый и с ружьем.

Рис. 16. Н. Богораз. Иллюстрация к книге Г. Давыдова «Как негритенок Джой стал юным пионером». 1925

ширует и бьет в барабан, а довольный Джумбо следует за ним, приняв вертикальное положение и повязав красный галстук.

Политически активный слон, прибившийся к малолетним «бойцам за новый свет», напяливший на себя галстук и буденновку, даже несущий в хоботе алое знамя появляется также на обложке другой книги 1925 г. — «Как негритенок Джой стал юным пионером» (текст Г. Давыдова, рисунки Н. Богораз) [Давыдов 1925]. На этот раз герои покидают Африку и отправляются в путешествие не по своей воле: белые люди с ружьями хватают мальчика и его могучего четвероногого друга, сажают на парход, привозят в некий большой, шумный город и продают в зверинец. Судьба страдальцев меняется лишь после случайной встречи с пионерами: следуя совету юных ленинцев, африканцы убегают из плена, записываются в отряд и вместе с новыми друзьями гордо маршируют по улицам.

Самое любопытное в книге — дилетантские, но по-своему эффектные рисунки, попытки оформителя приспособить к трактовке интернациональной темы самые простые, зато безотказные приемы графики модерна. На каждой странице много незаполненного пространства, изображение моря превращается в орнамент из повторяющихся тонких, прихотливо изогнутых линий. Даже бодрый



Рис. 17. А. А. Брей. Обложка книги С. Г. Розанова и Н. И. Сац «Негритенок и обезьяна». 1930

пионерский марш в интерпретации художника трансформируется в какой-то манерный декадентский танец. В ряде сцен покрытое складками шарообразное туловища слона явственно напоминает глобус, расчерченный параллелями и меридианами (Рис. 16).

Некоторые штампы, присущие опусам об обездоленных «разноцветных ребятах», встречаются и в «необыкновенной, но правдивой истории» С. Г. Розанова и Н. И. Сац «Негритенок и обезьяна» (1930), положенной в основу знаменитого спектакля Московского театра для детей [Розанов, Сац 1930]. Однако книга эта выгодно отличается от множества конъюнктурных поделок с аналогичной фабулой. Авторы видят в Африке не только арену классовую и антиколониальную борьбы; они проявляют интерес к жизненному укладу, традиционной культуре, ритуалам негритянского племени. Пластический язык иллюстраций А. А. Брея в высшей степени современен, они выполнены в импровизационной, эскизной манере, и вместе с тем в них угадываются мотивы архаического искусства, прежде всего — наскальных рисунков. Люди у Брея по степени органики, непринужденности могут соперничать с животными, на которых они охотятся, а центральный персонаж — не столько идейный боец, сколько жизнерадостное дитя природы, «естественный человек», наделенный первобытной грацией (Рис. 17).

Герой «Повести о негритенке» Д. Алтаузена и Б. К. Ковынева (1928) живет не в Африке, а в Нью Йорке, но и он, измученный бесконечными унижениями, преследуемый властями за поджог виллы своих обидчиков, находит понимание и радушный прием лишь на борту советского парохода и уезжает из «страны человеческой неволи» в Россию, «на родину всех угнетенных» [Алтаузен, Ковынев 1928]. Иллюстратор В. Г. Бехтеев заостряет внимание зрителя на брутальных сценах социального звучания, часто обобщает фигуры почти до силуэтов. А вот герою «Повести о капитане и китайчонке Лане» тех же авторов повезло гораздо меньше [Алтаузен, Ковынев 1928а]. Лан устроился юнгой не на советский, а на английский корабль и поплатился за это жизнью: его сбросили за борт, привязав к ногам гири. (Правда, перед этим мальчик попытался взорвать судно, везущее оружие для усмирения китайских повстанцев). В суховатых, преимущественно — линейных композициях И. Ф. Рерберга гибкая, хрупкая, подвижная фигура китайчонка противопоставляется тяжеловесной статике враждебных ребенку людей и предметов. Увы, даже работы опытных мастеров графики не могут скрасить схематизм и надуманность подобных сюжетов.

Некоторые писатели уверяли читателя, что в недалеком будущем не только отдельно взятые, самые сознательные и отважные персонажи, но и все угнетенное чернокожее население африканского континента собирается (или, по крайней мере, мечтает) перебраться в СССР: «Но когда истекут года, / Все негры уйдут туда... / <...> Хорошо будет неграм, наверно, / В далекой стране Коминтерна» [Валентин 1925, 5]. Излишне говорить, что подобные прогнозы не имели под собой ни малейших реальных оснований. Как утверждает культуролог и литературовед К. А. Богданов, «...негры, какими они предстают в советской пропаганде, — это образ... идеологически представимой, но мнимой диаспоры, оттеняющей собой этнографическое разнообразие советской действительности» [Богданов 2014, 105]. Если массовое бегство малолетних африканцев в Москву и Ленинград было чистой воды вымыслом беллетристов, то китайцы разных возрастов действительно массово приезжали в страну большевиков. Далеко не все они жаждали «учиться коммунизму»; как показано в пьесе М. А. Булгакова «Зойкина квартира», посланцы Поднебесной нередко становились в России наркодилерами, пополняли ряды «криминальных элементов». Но такие случаи, конечно, не попадали на страницы книжек-картинок. «Популярный в 1920-е гг. сюжет детской литературы о путешествии иностранца в СССР в китайском „изводе“ носит подчеркнуто условный



Рис. 18. А. Н. Воронечский. Иллюстрация к сказке П. Н. Яковлева «Дзынь-Фу-Фун». 1926

характер, — отмечают современные исследователи. — Маленькие китайцы невероятным образом попадают в СССР... и встречаются там с пионерами, чтобы в финале... идти с ними в одном строю...» [Литовская 2017, 136].

В сказке П. Н. Яковлева «Дзынь-Фу-Фун: для октябрят про китайтечек» с шаржированными рисунками А. Н. Воронечского, изданной в 1926 г. в Ростове на Дону [Яковлев 1926], желтолицые герои, подобно их чернокожим «братишкам», не скрываются в России от трудностей и невзгод, а едут туда, чтобы подучиться, «подковаться» идеологически и вернуться на родину во всеоружии революционной теории. Когда иллюстратор обращается к сценам из пекинской жизни (вероятно, не слишком хорошо знакомой ему), он использует избитые карикатурные клише. Архитектурный фон дается скупо и фрагментарно, чтобы не отвлекать читателя от социальных контрастов. Нищие дети в рваных обносках так истощены, что напоминают призраков, а иностранные богачи изображаются как сгустки жира, с трудом втиснутые во фраки и мундиры.

Но когда действие переносится в Советский Союз, рисунки становятся более оригинальными и подробными, обогащаются живыми и точными наблюдениями. По-настоящему обаятелен матрос Яша, добродушный гигант, приглашающий отверженных героев на свой корабль, а потом и в свою квартиру (Рис. 18). Очень выразительна композиция, посвященная советской школе. В сцене, где пионерский отряд во главе с китайтечками марширует по улице, художник показывает целый срез разношерстного общества 1920-х гг.



Рис. 19. П. А. Алякринский. Обложка книги А.Л. Барто «Китайчонок Ван Ли». 1928

Красноармейцы, рабочие, крестьяне, служащие, бюрократы, домохозяйки, дети — все они умиляются при виде трогательной картины, но каждый делает это по-своему. Не выражают бурного восторга лишь затесавшиеся в толпу нэпманы.

Способы перемещения зарубежных детей в Страну Советов в детской литературе тех лет и в самом деле бывали настолько причудливыми, что подчас и сами авторы не могли внятно объяснить, каким образом их герои добирались до земли обетованной. Так, раннее стихотворение А. Л. Барто «Китайчонок Ван Ли» много и справедливо критиковали за то, что в нем пропущен самый интересный для маленького читателя эпизод, не описан процесс путешествия. Литературоведы считают, что поэтессе особенно удался словесный портрет заглавного героя, но не менее выразителен его графический портрет работы П. А. Алякринского, помещенный на обложке издания 1928 г. [Барто 1928]. Показанное в профиль, крупным планом волевое скуластое лицо излучает внутреннюю энергию, Ван Ли готов к решительным действиям; «сердитый и колкий» (в соответствии с текстом) взгляд устремлен куда-то вдаль, губы плотно сжаты. Меньше всего погруженный в свои невеселые мысли строгий юноша нуждается в сантиментах зрителя (Рис. 19).

Книга поэта С. А. Полоцкого, входившего в группу петроградских имажинистов, «Красные дети на белом свете» (1925) с рисунками Д. А. Буланова и Е. Б. Хигера как бы собирает воедино наиболее распространенные вариации модной темы [Полоцкий 1925]. Слово «красные» в заглавии обозначает не цвет кожи, а политическую ориентацию героев. Автор с помощью двух разных по стилистике художников (оба они работают в примитивистском ключе, но у Буланова это получается более органично) рассказывает четыре истории о незавидной жизни зарубежных детей.

Симпатичный негритенок безропотно вкалывает на «опаснейшей из шахт», опасаясь плетки надсмотрщика, но уже вынашивает план бегства и мщения. Нагловатый американский газетчик, «ярый большевик» Билли пугает президента выкриками «Капиталистам крышка!», дразнит его красным галстуком и легко скрывается от погони, растворившись в толпе. Маленький китайский рикша, упавший от изнеможения и высеченный за это по приказу пузатого мандарина, тщетно молит о помощи Будду, а потом заявляется в советское посольство. Польский мальчик Станислав вроде бы не испытывает особых лишений и притеснений, но и он устремляется «на Советскую Русь», выполняя предсмертный наказ отца. В тексте этот эпизод излагается сбивчиво, но на рисунке Буланова становится предельно наглядным: отец (совсем не похожий на умирающего) тычет пальцем в карту СССР, где красной точкой отмечена Москва. На следующей странице изможденный Станислав, не обращая внимания на крики и выстрелы патрульных, добирается до пограничного столба. Финальная сцена разворачивается в Ленинграде. Как попали туда африканец и американец, неясно, но четыре беглеца дружно салютуют красному знамени. На последнем развороте «красные дети» участвуют в параде, вливаются в ряды советских сверстников и сплоченным строем шествуют «прямо к будущей весне».

В книгах такого типа счастливая, справедливая, четко упорядоченная жизнь Советского Союза противопоставляется прозябанию остального мира, погрязшего в хаосе, лжи и насилии; именно на этом контрасте делают акцент и литераторы, и оформители. Однако полноценному сравнению двух миров мешает удручающее однообразие финалов подобных историй. Жизнеутверждающий марш целеустремленных пионеров по улицам советских городов характеризует социалистическое благоденствие лишь в самых общих чертах, воспринимается как прием риторический, донельзя избитый и потому недостаточно действенный. А пороки загнивающего Запада

и непредсказуемого Востока описываются и изображаются подробно, увлекательно, патетично. Вероятно, выбор места действия (чаще всего — Африка, Китай или Индия) продиктован не только взрывоопасной, чреватой революционными потрясениями политической ситуацией в этих регионах, но и их яркой экзотикой, позволявшей авторам проявить фантазию, изобретательность, эрудицию в показе «другой» действительности.

В конце 1920-х — начале 1930-х гг. в свет вышло немало изданий, посвященных путешествиям не вымышленным, а реальным: всевозможным слетам, съездам, конференциям и другим акциям пионерии, организованным с международным размахом. Но, во-первых, такая литература почти всегда была адресована школьникам среднего возраста, а во-вторых, оформлялась она не рисунками, а документальными фотографиями и фотомонтажами. Часто оформители пытались оживить скучноватый «протокольный» текст, пересыпанный трескучими лозунгами, с помощью шрифтовых акцентировок и других типографических ухищрений. Издания этого типа подробно рассматриваются в работе М. С. Карасика «Ударная книга советской детворы: фотоиллюстрация и фотомонтаж в книге для детей и юношества 1920–1930-х годов» [Карасик 2010].

Октябренок и пионер, ...поезжай по СССР

Для сравнения стоит рассмотреть хотя бы несколько книг, в которых юные герои довольствуются маршрутами более скромными, советские ребята ездят по собственной стране. К этой теме неоднократно обращался поэт-обериут А. И. Введенский, а его стихотворение «В дорогу», выпущенное в 1930 г. с выразительными первыми рисунками В. М. Конашевича, вероятно, задумывалась как своеобразный гимн детским путешествиям нового типа, пионерскому туризму.

Книга начинается с саркастического описания дореволюционной поездки мальчика из богатой семьи на курорт: экспедиция эта представляется автору и художнику невыносимо скучной. Окруженный «навязчивым сервисом», неусыпным вниманием надоедливых родителей, няни и гувернантки, изнеженный ребенок не видит «...ни моря, ни чаек, / А видит стакан с подогретым чаем» [Введенский 1930, 4]. Иллюстратор развивает эту мысль: на первом рисунке бритоголовый мальчик стоит у окна в заваленном вещами купе, проявляет, в отличие от взрослых, хоть какой-то интерес к внешнему миру. Уже в следующей сцене юный путешественник сдается

на милость победителей, заражается от своих мучителей скукой и апатией. Потупив взор, он сидит за столом в роскошном гостиничном номере в окружении занудной гувернантки и упитанной няни и не хочет смотреть ни на них, ни на развешенные по стенам картины, ни на что иное. Малопонятное современному читателю насмешливое, откровенно враждебное отношение авторов к благоустроенному быту («В номере — коврик, диванчик, уют...») было общим местом революционно-романтической поэзии 1920-х гг. Комфортные условия проживания якобы мешают герою созерцать красоты природы, лишают поездку всякой романтики.

Когда же от язвительного описания «картин минувшего» Введенский переходит к пропаганде современного туризма, стилистика текста резко меняется: в ход идут широковещательные заявления, слегка отдающие пародией риторические приемы:

А теперь, при власти Советов,
Октябренок и пионер,
Чуть настанет жаркое лето, –
Поезжай по СССР.
Поедешь не с папой, не с мамой,
Без гувернанток, без нянь,
С товарищами, с друзьями –
На Волгу, на Дон, на Кубань [Введенский 1930, 8].

Автор настоятельно рекомендует читателям познакомиться с жизнью народов СССР, оценить их трудовые подвиги, обратить внимание на природные особенности каждого края, посетить Грузию и Азербайджан, Мурманск и Таганрог. Но бодрые декларации звучат не слишком убедительно, их патетика кажется избыточной, голословной и потому — не вполне искренней. Быт советских детей явно знаком создателям книги не так хорошо, как беззаботная жизнь гимназистов. Вместо того, чтобы расписывать преимущества активного отдыха в пионерлагерях, поэт предпочитает не вдаваться в подробности, ограничивается самыми общими словами, вернее, призывами и самыми банальными рифмами: «Брось лежать в траве на боку. / Поезжай, пионер, в Баку! / <...> / Поезжай, изучай, опиши! / Ну, скорей, пионер, спеши!» [Там же, 10].

Да и опытный иллюстратор чувствует себя, пожалуй, несколько неуверенно, изображая перспективы, открывающиеся перед туристами новой формации. От камерных и комичных жанровых сцен Конашевич вынужден перейти к величественным

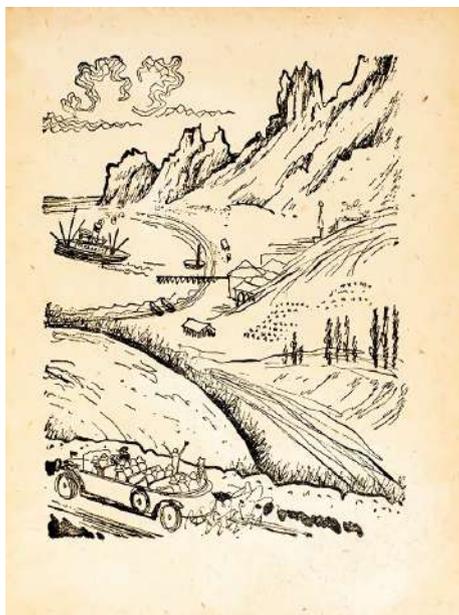


Рис. 20. В. М. Конашевич. Иллюстрация к книге А. И. Введенского «В дорогу». 1930

ландшафтам. На одном из рисунков еще можно разглядеть машину, до отказа забитую детьми; потом люди полностью исчезают из книги, становятся лишними, ибо перестают соответствовать грандиозным масштабам изображенных объектов: горных хребтов, нефтяных вышек, пароходов на рейде (Рис. 20). Все эти картины показаны с верхней точки, что в каком-то смысле соответствует менторской интонации патетически приподнятого текста. Для того, чтобы оживить, романтизировать безлюдные пейзажи, мастеру приходится задействовать целый арсенал излюбленных графических приемов: четкие контурные линии чередуются со сбивчивой, спонтанной штриховкой и густыми заливками туши; отсутствие цвета восполняется плотностью композиции, фактурным разнообразием. Лишь на последней странице обложки рисунок вновь обретает «человеческий» масштаб и ироничную интонацию. Иллюстратор демонстрирует трофеи юного натуралиста: листы гербария и коллекцию прищипленных к картонной коробке жуков.

В других, на мой взгляд, более удачных сочинениях Введенского на тему путешествий сама возможность вырваться из тисков опо-

стывшего оседлого быта и отправиться в дальний путь занимает поэта в гораздо большей степени, чем маршруты поездок, краеведческие и этнографические детали. Например, в книге «Путешествие в Крым» (1929) с цветными литографиями Е. В. Сафоновой о Крыме не говорится почти ничего, зато подробно воспроизводятся впечатления героев от поездки сначала на поезде, а потом на пароходе [Введенский 1929]. Благодаря точно найденной интонации, созвучию и четкому взаимодействию текста и иллюстраций незамысловатый сюжет (два брата уезжают из холодного Ленинграда на юг, чтобы купаться в море) вырастает в повествование увлекательное, динамичное, эмоциональное. Авторы не дают портретных и психологических характеристик героев, но особенности детского мышления воспроизводятся в капризно-изменчивой ритмике стихов, в частых повторах отдельных слов и строк. А еще — в звучности цветовой гаммы, в обобщенной трактовке фигур и пейзажей, в отказе от несущественных подробностей. Страницы буквально переполнены стремительным движением, воздухом, светом, брызгами пены. Самое, быть может, важное в этой книге — диалоги ребенка с морем, трогательные, но обреченные на неудачу попытки определить его изменчивый цвет, понять его непредсказуемый характер.

В «Путешествии в Батум» (1931) конечный пункт описан несколько подробнее, но все же довольно бегло, конспективно, не столь эмоционально, как шторм и звездная ночь, беснование бури, противоборство экипажа со стихией. Рассказ ведется от первого лица, но во множественном числе («мы плыли... мы слышали...»); остается неизвестным, сколько ребят участвует в поездке, как их зовут, откуда они, да это и не слишком важно. Знакомство с реальным Батумом оказывается познавательным, но гораздо более прозаичным, чем радостное предвкушение встречи с чем-то новым и прекрасным. Речь героев, обращенная к таинственному и могучему механизму, приводящему пароход в движение, напоминает заклинание:

Стучите, машины,
Средь ветра и шума,
Мы скоро вершины
Увидим Батума.
Увидим мы город,
Сады и цветы.
Вы сильно и скоро
Крутитесь, винты! [Введенский 1931, 5]



Рис. 21. Т. Н. Глебова. Обложка книги А. И. Введенского «Путешествие в Батум». 1931

Цветные иллюстрации к этому стихотворению ученица П. Н. Филонова Т. Н. Глебова выполнила в манере наивного, старательного, но неумелого детского рисунка. В данном случае рискованный прием оправдал себя, помог передать яркость, свежесть и непосредственность впечатлений героя от морского путешествия и от красочного восточного города. Полностью игнорируя законы «взрослого» искусства, художница изображает только то, что могло бы привлечь внимание ребенка: захлестывающие палубу пенные валы, дым паровозных труб, контраст подвижной поверхности моря и статичной береговой полосы, толстые стволы и ажурные листья пальм (Рис. 21).

В чем-то перекликается с тревелогом Введенского книга С. Г. Зак «Нина и Ваня едут в Рязань» [Зак 1928]. Рязань не показана здесь вовсе, вместо нее в названии мог фигурировать любой другой город; зато очень подробно описаны «дорожные хлопоты» и поездка, длившаяся меньше суток, но обогатившая любознательных детей множеством новых впечатлений. То, что взрослому кажется пустяковым бытовым эпизодом, вызывает у маленьких героев живой интерес, поскольку происходит с ними впервые. Брат и сестра встречаются с людьми, о существовании которых они прежде и не подозревали, внимательно приглядываются к тому, как выглядят, ведут себя, как исполняют свои обязанности извозчик и носильщик, весовщик и кассир, кондуктор и контролер. Важным представляется Нине и Ване даже поход к колонке за кипятком, не говоря уже о мелькающих за окном пейзажах (Рис. 22).



Рис. 22. Г. Т. Обложка книги С. Г. Зак «Нина и Ваня едут в Рязань». 1928

В отличие от Введенского, Зак не романтизирует процесс путешествия, не слишком вникает в особенности детской психологии, а просто и безыскусно фиксирует последовательность происходящих событий. Но сама детальность, основательность этого изложения не оставляет сомнений в том, что повествование ведется от лица ребенка, для которого в мире не существует ничего второстепенного. Иллюстратор, подписавшийся инициалами «Г. Т.» (возможно, Г. А. Туганов?) делает ставку на обобщенные изображения забавных социальных типажей, акцентирует внимание зрителей на характерных бытовых подробностях. Глядя на рисунки, можно узнать, к примеру, какие женские платья были в те годы в моде, как выглядела униформа железнодорожников, чем взрослые билеты отличались от детских. В финале героев с распростертыми объятиями встречает на платформе рязанский родственник — рослый, бравый военный дядя Митя, похожий на С. М. Буденного. Судя по его радужности и детской открытости, герои весело проведут лето.

Вообще, путешествуя по Советскому Союзу, в отсутствии коварных классовых врагов, пионеры и октябрюта из книжек 1920-х годов ведут себя гораздо более скромно, пассивно, созерцательно,

чем за границей; они уже не поучают взрослых, а восхищаются их свершениями, не определяет ход действия, а всего лишь комментирует его наивными репликами. Попытки писателей приспособить таких героев к какой-нибудь общественно-полезной, но скучной, будничной работе, отучить от романтических бредней, как правило, заранее обречены на неудачу. В глазах маленьких читателей бесчисленные рассказы о пионерах, которые приезжают в летние лагеря и перевоспитывают несознательных деревенских сверстников, не могут идти ни в какое сравнение с книгами, где примерно то же самое происходит в африканских джунглях, в охваченном гражданской войной Китае или на Северном полюсе. Сочинения, «убеждающие ребенка в иллюзорности его мечтаний, не были... столь же убедительны в своей позитивной части. Дела, которыми предлагалось заняться детям, не выглядели достаточно увлекательно, чтоб конкурировать с теми, что виделись в „дальних странах“» [Лупанова 1969, 167].

Сдающий позиции, по возвращении на Родину разжалованный в статисты герой детского травелога вскоре становится неинтересен читателю и не нужен автору. Образ любознательного туриста в красном галстуке не только тускнеет, отодвигается на второй или третий план, но и размывается, лишается любых индивидуальных черт, сливается с «закадровой» фигурой рассказчика, а то и просто упраздняется за ненадобностью.

Эволюция изданий, посвященных путешествиям внутрисоюзным, являет собой любопытный пример последовательной и жесткой «оптимизации». Сначала авторы пробуют заменить пассивного, расслабленного героя-ребенка персонажем более энергичным, хотя и неодушевленным; появляется множество произведений о наделенных собственной волей транспортных средствах и их приключениях. Некоторые опыты такого рода можно признать удачными. Так, «Паровоз-гуляка» из книги Н. А. Павлович с черно-белыми рисунками Б. М. Кустодиева (1925) позволяет себе вполне понятные человеческие слабости: удирает из депо, чтобы самостоятельно покататься по заснеженным равнинам и полакомиться в станционном буфете. В стихотворении Ю. Д. Владимирова «Самолет» (1931) немаловажная роль отводится пилотам, однако благодаря цветным литографиям Л. С. Гальперина хрупкий, одиноко парящий над городами и весями аэроплан становится главным и единственным героем книги, причем героем лирическим, во всех смыслах возвышенным (Рис. 23). Впрочем, гораздо чаще персонажи-машины, оказавшись в центре повествования, ведут себя нескромно, даже

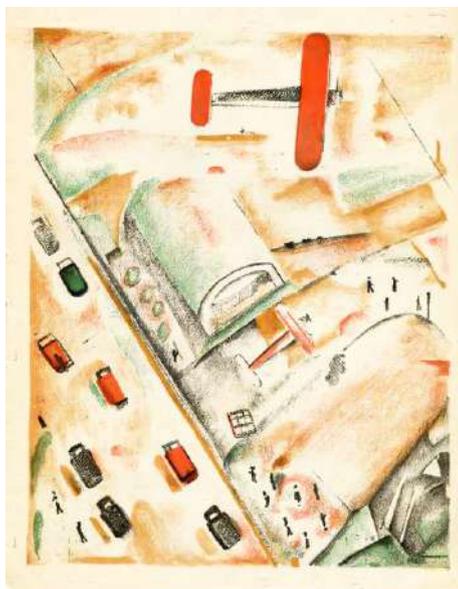


Рис. 23. Л. С. Гальперин. Иллюстрация к книге Ю. Д. Владимирова «Самолет». 1931

агрессивно: вместо того, чтобы делиться путевыми впечатлениями, они занимаются откровенной саморекламой (публикации издательства «Авиаким»), копаются в своей родословной («Корабли любого рода от бревна до парохода» Д. А. Буланова и С. А. Полоцкого (1926); «За рулем» Л. Б. Гольденберга и А. Д. Скалдина (1930)), а главное — недвусмысленно выказывают собственное превосходство над человеком.

Убедившись в ненадежности механизированного героя, избавившись от опасного посредника, художник и писатель решают взять инициативу в свои руки, обратиться к аудитории напрямую. График в каком-то смысле уподобляется шоферу, моментально перебрасывает зрителя из одной достойной внимания точки в другую, а литератор берет на себя полномочия экскурсовода. Но вскоре выясняется, что при осмотре объектов довольно известных или особенно живописных читателю не слишком нужны и комментарии писателя. Таким образом, художник остается в гордом одиночестве, а его книга строится по образцу блокнота с дорожными зарисовками; текст или вовсе изгоняется со страниц, или сводится к коротким назывным предложениям, к бесхитростным подписям под рисунка-

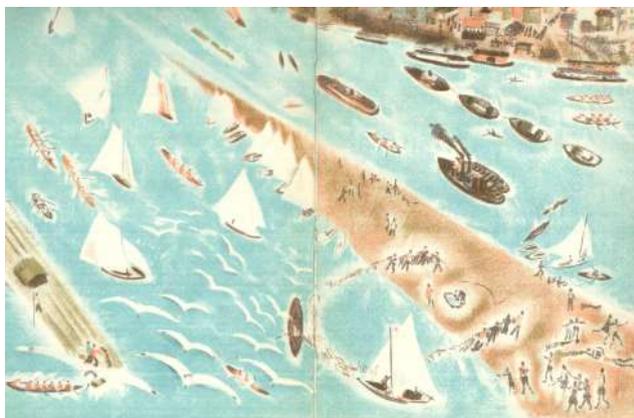


Рис. 24. Н. В. Свиненко. Разворот из книги «Волга». 1930

ми. При этом нельзя сказать, что решительное «сокращение штата» создателей книжки-картинки пагубным образом сказывается на ее содержательной стороне или снижает ее познавательное значение.

Идеальной темой и лучшей натурщицей для «сольного выступления» графика оказалась большая река; ее течение предопределяет ритмику и драматургию изобразительного повествования, полностью исчерпывает сюжет, без всяких слов завораживает зрителя своей плавностью. Художнику остается лишь положиться «на волю волн», проследить (чаще всего — с высоты птичьего полета) за движением водного потока от истоков до устья, не упуская из виду берега и окрестности, по мере надобности меняя ракурс и масштаб изображения. Видимо, неслучайно в 1930 г. выходят сразу несколько великолепных книжек-панорам такого типа: «Река» Е. В. Сафоновой, «Волга» Н. В. Свиненко, «За рыбой» Б. И. Иноземцева. Эти до сих пор не оцененные по достоинству работы совершенно органично сочетают в себе документальную точность (они могут служить пособиями при изучении природоведения и географии), эпический размах и проникновенно-лирическое начало. Более того: будучи произведениями общепонятными, вроде бы далекими от авангардистских экспериментов, названные книги дают ребенку ценнейшие уроки «нового зрения» и «нового чувства мира», о необходимости которых все время говорили футуристы, самым буквальным образом раздвигают горизонты видимого мира, воплощают в себе мировосприятие современного человека — авиатора, а не пешехода. Каждый предмет и каждая фигура изображены



Рис. 25. И. М. Мазель. Обложка книги «Ваня в Туркестане». 1927

здесь, как любил говорить К. С. Петров-Водкин, «в соотношении с мировым пространством» (Рис. 24).

Один из множества примеров пассивности, невразумительности, необязательности образа ребенка-путешественника, перемещающегося «по просторам нашей сказочной страны» — книга замечательного художника-ориенталиста И. М. Мазеля «Ваня в Туркестане» (1927). Мастер, несколько лет проживший в Туркмении, глубоко изучивший быт и культуру народов Средней Азии, в нескольких «книжках-картинках» (большинство из них выпущено издательством «Новая Москва») щедро делился своими этнографическими познаниями с юными читателями. К сожалению, превосходные рисунки Мазеля сопровождалась в этих изданиях его же довольно неуклюжими стихами. В данном случае остается не совсем понятным, зачем понадобился автору главный герой. Прибыв в Туркестан в гордом одиночестве, румяный Ваня в коротких штанишках только путается под ногами у местных жителей, глазееет на их экзотические наряды и обычаи, в большом количестве поглощает фрукты, а в финале, «привет послав народам», купив себе пестрый халат и тюрбетейку, благополучно возвращается в Москву (Рис. 25).

Вероятно, этот образ порожден инерцией литературной традиции, должен оттенить экзотику туземных типажей. Художник мог познакомить читателей с представителями народов, населяющих Туркестан, и не прибегая к помощи посредника. Разнообразные

этнические типы сменяют друг друга на страницах книги с такой быстротой, что вряд ли они имеют шанс надолго запомниться зрителю: «Курды, персы и армяне, / И туркмены на ослах, — / Все мелькает мимо Вани / И несется впопыхах» [Мазель 1927, 7]. Но общая картина красочного, шумного, подвижного Востока производит сильное впечатление, опровергает расхожие представления о патриархальной «дремотной Азии».

Своего рода ответный визит восточного мальчика (правда, не туркменского, а татарского) в столицу описан Н. Г. Смирновым и графически запечатлен Г. Д. и О. Д. Чичаговыми в книге «Ахмет в Москве» [Смирнов 1927]. В столице деревенского ребенка особенно заинтересовали не памятники старины, а наоборот — приметы современности, незнакомые ему технические реалии. Именно на них сосредоточили свое внимание и сестры-художницы. Уже на обложке собраны воедино мотивы, которые будут потом варьироваться в иллюстрациях: изображения трамвая, машины с подъемным краном, строительных лесов, здания Моссовета. Производственным сценам и «портретам» всевозможных машин в книге уделяется, пожалуй, даже больше места, чем главному герою. Яркая и нетрадиционная, несколько агрессивная цветовая гамма (темно-оранжевый, ультрамарин и серый) активизирует лаконичные конструктивистские рисунки, по своей четкости и строгости часто напоминающие чертежи.

В рассказе Б. С. Евгеньева (Е. Борисова) «Мишка в Москве», дважды (в 1927 и 1928 гг.) выпущенном Госиздатом с рисунками Н. В. Синезубова — аналогичный сюжет и сходная концепция [Евгеньев (Борисов Е.) 1927]. Столица производит на русского мальчика из далекой деревни примерно такое же впечатление, как на Ахмета: поражает не столько своей красотой, сколько гигантским размером, многолюдством, шумом, стремительным темпом жизни, высотой домов и обилием товаров. Москва трактуется авторами и воспринимается героем как витрина «нового быта», выставка достижений технического и социального прогресса. Иллюстрации представляют собой вполне реалистичные зарисовки городского быта, но они близки к чичаговским и по выбору сюжетов, и по степени лаконизма. Сам Мишка на рисунках, как правило, теряется в толпе, зато воспроизводятся картины, особенно запомнившиеся мальчику: заполненная народом привокзальная площадь, трамвай, несущийся по берегу Москвы-реки, вход в огромный магазин, сквер перед Большим театром, кремлевская стена; манящий огнями кинотеатр «Великан» и т. д. В репликах и «потоках сознания» главно-

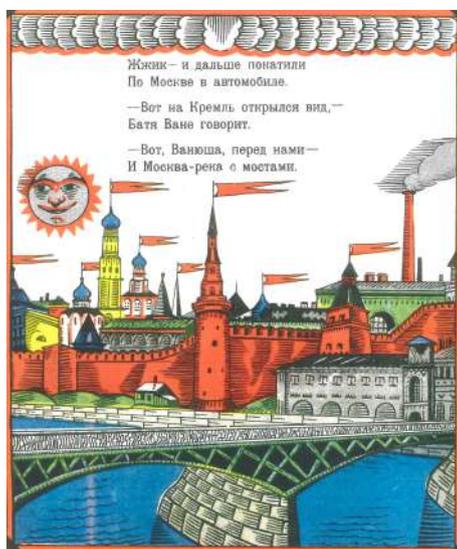


Рис. 26. М. В. Либаков. Иллюстрация к книге В. В. Борисовского «По Москве». 1927

го героя сохранена забавная образность детского мировосприятия, а вот взрослые часто изъясняются языком газетных передовиц.

Иначе излагается тот же самый сюжет в книге В. В. Борисовского «По Москве», изданной в 1927 г. «Радугой» с рисунками известного театрального художника М. В. Либакова. Зрительный ряд последовательно и остроумно выдержан в стилистике старого гравированного лубка — наивного, но совсем не грубого, а по-своему изящного, исполненного любовно и старательно, с тщательной проработкой мелких деталей. На обложке, увенчанной тяжеловесным барочным картушем, на фоне очень условно обозначенной кремлевской стены и точеных, словно игрушечных башенок возвышается фигура юного странника с котомкой и сучковатой палкой. Внятные лубочные аллюзии встречаются почти на каждой странице: это и шарообразные кроны деревьев, на которых скрупулезно прорисован каждый листик, и улыбающийся солнечный диск, и рамки из облаков или веток. Иллюстрации позволяют надеяться, что поэтический текст также будет приближен к фольклорной поэтике, оснащен прибаутками и словесным орнаментом, что мы увидим Москву глазами героя, воспитанного в традициях народной культуры (Рис. 26).

Поначалу, когда «Ваня, мальчик маленький» только отправляется в путь, шуточные стихи худо-бедно оправдывают подобные ожидания. Но на подступах к древнему городу Ваня случайно встречает своего отца-шофера и садится в его машину. Эта встреча идет на пользу герою, но никак не читателю и не книге; отныне художнику приходится вести «лубочную линию» самостоятельно. Стремительный автопробег по столице сопровождается самыми краткими пояснениями, текст превращается в скороговорку: «Вот на площади Свердловской / И Большой театр московский. / Два-три быстрых поворота — / И уж Красные ворота...» [Борисовский 1927, 6–7] и т. п. Если читатель и сможет запомнить хоть один из московских архитектурных памятников, то благодаря графику, а не стихотворцу.

Эпизодически появляющийся в детских книгах о путешествиях Ленинград, как правило, окружен сказочным ореолом, здесь происходят вещи невероятные; любого заграничного оборванца, не говоря уже об отечественных пионерах-героях, радушные жители города на Неве встречают с царскими почестями. Кажется, сам воздух Северной Пальмиры может творить чудеса, в том числе и перевоспитывать отрицательных персонажей. Даже кровожадный Бармалей, попав в «город Пушкина, Ленина, Блока», мгновенно преобразуется в добрейшего продавца сладостей, готового бесплатно раздавать детям крендели, калачи и «мятны прянички». Визиты юных путешественников в Москву выглядят более строго, официально и потому скучновато, описываются вполне реалистично. Знакомство героев с «красной столицей» часто сводится к беглому осмотру обязательного набора достопримечательностей, начиная с мавзолея и Большого театра. Этого церемониала не удастся избежать даже сказочным, фантастическим существам.

В 1927 г. некто Л.Евгеньев выпустил в Одессе книгу «Новый дневник Мурзилки: кругосветное путешествие лилипутиков» [Евгеньев 1927], а в 1929 г. переиздал ее. Это был слегка модифицированный вариант популярной в начале прошлого века повести-сказки «о... странствованиях, шалостях и проказах маленьких лесных человечков», придуманных английским художником П. Коксом. Изменения коснулись главным образом главы, в которой описывается приезд «лесных малюток» в Москву. В дореволюционном варианте микроскопические озорники-космополиты не выказывают особого почтения к первопрестольной, рассуждают о том, как славно было бы «поднять вдруг пальбу на всю Москву»: стрельнуть из Царь-пушки, спрятаться и посмотреть, какую панику поднимут перепуганные обыватели. В новой версии Мур-

зилка (подаривший свое имя знаменитому детскому журналу) и его команда ведут себя вполне политкорректно и благонамеренно: выстояв длинную очередь, приведя в смятение часовых, они посещают усыпальницу вождя мирового пролетариата. Иллюстратор, видимо, гораздо лучше, чем литератор, понимает неуместный комизм этой сцены и удерживает толпу гримасничающих эльфов в экзотических нарядах на почтительном расстоянии от мавзолея. На этом «культурная программа» лилипутиков не заканчивается: они инспектируют образцово-показательный детский дом с просторными светлыми спальнями, убеждаются, как благоденствуют бывшие беспризорники и приходят к выводу: «детские дома — лучший памятник Ленину».

Еще один яркий пример травелога чисто травестийного, пародийного, карнавального — книжка выдающегося анималиста В. А. Ватагина «Железная дорога В. Дурова» с рифмованными подписями М. Б. Сандомирского (1927, 1929). Пожалуй, особое очарование ей придает как раз отсутствие карикатурной утрировки, та добротнo-реалистическая манера, в которой художник переносит на страницы один из самых известных и смешных номеров знаменитого дрессировщика. В сущности, замена людей животными почти ничего не меняет в привычной бытовой ситуации, не нарушает ритуала ожидания поезда. Комический эффект вызывает прежде всего естественное, а не навязанное режиссером сходство зверей и птиц с определенными социальными типажам, органика их поведения (недаром дуровские «актеры» обходятся минимумом реквизита), артистическая легкость освоения предложенных ролей. Зритель может спросить себя: отчего же он сам не замечал явного сходства, скажем, павлина и цесарок с наряженными, сытыми иностранцами, а бодливого козла с непреклонным контролером?

Юркая обезьянка прекрасно справляется с обязанностями стрелочника, кривоногому бульдогу с умными черными глазами достаточно надеть форменную фуражку, чтобы ощутить себя строгим начальником станции (Рис. 27), кот и лиса занимают вакансии проводников. Дикобразу ничего не стоит вжиться в образ «ключевого», недовольного всем и вся склочника, который строчит свои замечания в жалобной книге. Вот к платформе прибывает «поезд из Проскурова гражданина Дурова»; разношерстная толпа (зайцы, курица, барсук, хорек-носильщик) устремляется в здание вокзала. На последней странице вагоны заполняют новые пассажиры: упитанные хрюшки втискиваются в купейный, а морские свинки уютят-



Рис. 27. В. А. Ватагин. Иллюстрация к книге М. Б. Сандомирского «Железная дорога В. Дурова». 1927

ся в товарном. Собаки то ли провожают их, то ли следят за порядком. «Завертелися колеса, / Виден дым от паровоза... / — До свиданья! Добрый путь! / Приезжайте как-нибудь!» [Ватагин, Сандомирский 1929, 12].

В заключении хотелось бы заступиться за объект исследования, защитить его от слишком однозначных и уничижительных оценок. Бесспорно, в книгах, о которых шла речь в статье, очень много нелепого, наивного, конъюнктурного, и все же они представляют огромный интерес для исследователя, совершенно не заслуживают окончательного и бесповоротного списания «на свалку истории». И в советскую, и в постсоветскую эпоху издания эти обвиняли и обвиняют во всех смертных грехах. Приведем лишь наиболее распространенные упреки: по мнению критиков, педагогов, литературоведов, авторы этих «низкопробных книжонок» напрочь забывали о художественном качестве, опошляли и дискредитировали актуальные темы. Такие издания мало отличались от дореволюционных аналогов «в плане... „компиляторства“, шаблонности, ...фактического незнания материала» [Кувшинов 2015, 106], описывали «путешествия-пустышки», вместо знакомства с другими странами предлагали лишь жалкий «минимум безопасной в политическом отношении информации» [Там же, 107].

Если и можно согласиться с приведенными суждениями, то только применительно к словесной, но не изобразительной составляющей рассмотренных книг. В большинстве из них зрительный ряд значительно превосходит текст по своему художественному

уровню, информативности, силе воздействия, и такая ситуация характерна для всей отечественной детской литературы 1920-х гг. Этого обстоятельства предпочитали не замечать многие рецензенты, но наиболее объективные аналитики признавали его как непреложный факт. Так, А. В. Луначарский писал в 1931 г.: «...на зависть Европы, у нас интереснейшим образом разворачивается новая многообразная и многозначительная детская иллюстрация <...> делается это сочно, ярко, уверенно, так что художник слова в общем и целом ясно остался позади художника образа» [Детская литература 1931, 6].

Конечно, далеко не всегда талантливые рисунки способны были спасти положение, компенсировать просчеты писателя. Но чаще всего график давал ребенку гораздо более четкое, наглядное, образное представление о мире и о любом предмете, чем литератор. Хотя про «дальние страны» из книжек-картинок и в самом деле можно было узнать не слишком много, этого хватало, чтобы распалить детское воображение, заинтересовать читателя темой, которую ему предстояло изучить чуть позже, перейдя в следующую возрастную категорию, и уже по другим изданиям. Чаще всего модель зарубежного мира кроилась авторами и оформителями по лекалам политической карикатуры, но трудно было ожидать от создателей детской книги чего-то иного, если примерно теми же методами действовали и творцы «взрослой» культуры 1920-х гг. Однотипность героев, скудость атрибутики и предсказуемость фабулы интернационалистских травелогов в какой-то мере восполнялись удивительным стилистическим разнообразием иллюстраций. Помимо раскрытия основной темы, художники демонстрировали очень непохожие друг на друга, подчас — диаметрально противоположные способы графической интерпретации сходных сюжетов, исподволь знакомили читателей с разными направлениями современного искусства, учили понимать его язык. Поэтому оценки, которые выносились этим книгам лишь на основании анализа текстов, должны быть существенно пересмотрены.

Советский детский травелог 1920-х гг. — явление вполне оригинальное, не имеющее прямых аналогов ни в дореволюционной, ни в зарубежной книжной культуре. Проводить параллели с западной практикой в данном случае достаточно сложно, поскольку сам жанр книжки-картинки сформировался на Западе позднее, уже в 1930-х гг., и в значительной степени — под российским влиянием. Но, судя по тем изданиям, которые удалось просмотреть в фонде ВГБИЛ им. М. И. Рудомино, в европейской литературе для дошкольников

тема путешествий была в те годы не самой популярной и, конечно, не настолько политизированной, как у нас. В большинстве случаев авторы отправляли маленьких героев не в кругосветные турне, а в скромные каникулярные поездки в деревню или в другой город, в гости к дальним родственникам, где ребята предавались невинным развлечениям, не помышляя о мировой революции. В изящном графическом оформлении таких историй преобладали стиливые черты модерна.

Да и в советской детской литературе следующих десятилетий трудно найти что-то похожее на приключения Кима, маляра Сидорки или Джимми Джоя, что неудивительно. Ведь даже в самых неудачных из этих опусов сказалась бешеная энергетика революционной эпохи, нашли отражение утопические мечты о скором слиянии народов в единый Интернационал, воплотилось идущее от авангардистской культуры 1920-х гг., но утраченное впоследствии ощущение мира как единого, «открытого настезь», легко обозримого пространства. Такие книги уже не могли появиться в эпоху «железного занавеса», политического и культурного изоляционизма, повальной шпиономании.

Хочется процитировать высказывание В. Г. Кричевского о напечатанных на ужасной бумаге, косо обрезанных и грубо сверстанных детских изданиях 1920-х — начала 1930-х гг.: «В нынешнее относительно вольное русское время с удивлением, доходящим до недоверия глазам своим, замечаешь, сколь разнообразней, ярче, живее, занятней, честнее и, в конечном итоге, *художественней*, чем теперь, были эти книжечки романтического периода большевистской революции» [Кричевский, Ларьков 2007, 24].

Литература

Источники

АБИЯС 1925 — АБИЯС. Путешествие для примера всем пионерам / рис. И. Вакс и Н. Кравченко. Л.: Красн. звезда. Дет. сектор, 1925. (АБИЯС. Puteshestvie dlya primera vsem pioneram. Leningrad, 1925.)

Агнивец 1928 — Агнивец Н., Бонч О. Разноцветные ребята: [Стихи для детей]. Л.; М.: Радуга, 1928. (Agnivtsev N., Bonch O. Raznotsvetnye rebyata: [Stikhi dlya detey]. Leningrad; Moscow, 1928.)

Алтаузен, Ковынев 1928 — Алтаузен Д., Ковынев Б. Повесть о капитане и китайчонке Лане / рис. И. Рерберга. М.; Л.: Гос. изд-во, 1928. (Altauzen D., Kovynev B. Povesť o kapitane i kitaychonke Lane. Moscow; Leningrad, 1928.)

Алтаузен, Ковынев 1928a — Алтаузен Д., Ковынев Б. Повесть о негритенке / рис. и обл. В. Бехтеева. М.; Л.: Гос. изд-во, 1928. (Altauzen D., Kovunev B. Povest' o kapitane i kitaychonke Lane. Moscow; Leningrad, 1928.)

Андреев 1926 — Андреев М. Малыр Сидорка / рис. М. Пашкевич. [Л.]: Радуга, [1926]. (Andreev M. Malyar Sidorka. Leningrad, [1926].)

Барто 1928 — Барто А. Китайчонок Ван Ли. 2-е изд. / рис. и обл. П. Алякринского. М.; Л.: Гос. изд-во, 1928. (Barto A. Kitaychonok Van Li. 2-e ed. Moscow; Leningrad, 1928.)

Богданов 1925 — Богданов Н. Митька за границей: необычайные приключения Митьки-пионера в Западной Европе / рис. В. Сутеева. [М.]: Мол. гвардия, 1925. (Bogdanov N. Mit'ka zagranitsej: neobychaynye prikluycheniya Mit'ki-pionera v Zapadnoy Evrope. Moscow, 1925.)

Борисовский 1927 — Борисовский В. По Москве / рис. М. Либакова. Л.; М.: Радуга, [1927]. (Borisovskiy V. Po Moskve. Leningrad; Moscow, [1927].)

Ваза 1925 — Ваза С. Федот в самолете / рис. Д. Б-ва. [Л.]: Красн. звезда, [1925]. (Vaza S. Fedot v samolete. Leningrad, [1925].)

Валентин 1925 — Валентин З. Негритенок Туа: сказка из цикла приключений пионеров. М.; Л.: Мол. гвардия, 1925. (Valentin Z. Negritenok Tua: skazka iz tsikla prikluycheniy pionerov. Moscow; Leningrad, 1925.)

Валентин 1924 — Валентин З. Приключения пионера Пети: [стихи для детей]. М.; Л.; Ново-Николаевск: Красн. звезда, 1924. (Valentin Z. Prikluycheniya pionera Peti: [stikhi dlya detey]. Moscow; Leningrad, 1924.)

Варич, Филио 192- — Варич С., Филио Н. Приключения Кима: Путешествие по Азии. [Харьков, б.г.]. (Б-ка юного ленинца. № 60). (Varich S., Filio N. Prikluycheniya Kima: Puteshestvie po Azii. [Khar'kov, 192-]. (B-ka yunogo lenintsa. № 60).)

Варич, Филио 1925 — Варич С., Филио Н. Приключения Кима: Путешествие по Африке: [стихи для детей]. [Харьков, 1925]. (Б-ка юного ленинца. № 35). (Varich S., Filio N. Prikluycheniya Kima: Puteshestvie po Afrike: [stikhi dlya detey]. [Khar'kov, 1925]. (B-ka yunogo lenintsa. № 35).)

Ватагин, Сандомирский 1929 — Ватагин В., Сандомирский М. Железная дорога В. Дурова. 2-е изд. М.: Изд. Г. Ф. Мириманова, 1929. (Vatagin V., Sandomirskiy M. Zheleznaaya doroga V. Durova. 2-e ed. Moscow, 1929.)

Введенский 1930 — Введенский А. В дорогу / обл. и рис. В. Конашевича. М.; Л.: Гос. изд-во, 1930. (Vvedenskiy A. V dorogu. Moscow; Leningrad, 1930.)

Введенский 1931 — Введенский А. Путешествие в Батум / рис. Т. Глебовой. [М.; Л.]: Мол. гвардия, 1931. (Vvedenskiy A. Puteshestvie v Batum. Moscow; Leningrad, 1931.)

Введенский 1929 — Введенский А. Путешествие в Крым / рис. Е. Сафоновой. [М.; Л.]: Гос. изд-во, 1929. (Vvedenskiy A. Puteshestvie v Krym. Moscow; Leningrad, 1929.)

Грлица 1926 — Грлица Ю. Детский Интернационал / картинки Г. Ечевстова. М.;Л.: Гос. изд-во, 1926. (Gralitsa Yu. Detskiy Internatsional. Moscow; Leningrad, 1926.)

Гранов, Горбачев 1925 — Гранов В., Горбачев Н. Воздушные делишки пионера Мишки. М.: Военный вестник, 1925. (Granov V., Gorbachev N. Vozdushnye delishki pionera Mishki. Moscow, 1925.)

Давыдов 1925 — Давыдов Г. Как негритенок Дждой стал юным пионером / рис. Н. Богоразы. М.;Л.: Гос. Изд-во, 1925. (Davydov G. Kak negritenok Dzhoy stal yunym pionerom. Moscow; Leningrad, 1925.)

Данцигер 1927 — Данцигер Ю. Разные человечки / рис. М. Иванова. М.: Мос. рабочий, 1927. (Dantsiger Yu. Raznye chelovechki. Moscow, 1927.)

Евгеньев (Борисов Е.) 1927 — Евгеньев Б. (Борисов Е.) Мишка в Москве / [рис. Н. Синезубова]. [М.;Л.]: Гос. изд-во, 1927. (Evgen'ev B. (Borisov E.) Mishka v Moskve. Moscow; Leningrad, 1927.)

Евгеньев 1927 — Евгеньев Л. Новый дневник Мурзилки: кругосветное путешествие лилипутиков. Одесса: Изд. автора, 1927. (Evgen'ev L. Novyyu dnevnik Murzilki: krugosvetnoe puteshestvie liliputikov. Odessa, 1927.)

Жаров 1926 — Жаров А. Приключения Феди Рудакова / рис. Н. Куприянова. М.;Л.: Гос. изд-во, 1926. (Zharov A. Priklucheniya Fedi Rudakova. Moscow; Leningrad, 1926.)

Зак 1928 — Зак С. Нина и Ваня едут в Рязань / рис. Г. Т. [М.]: Моск. рабочий, [1928]. (Zak S. Nina i Vanya edut v Ryazan'. Moscow, [1928].)

Зилов 1924 — Зилов Л. Май и Октябрина: сказка, которую рассказали Лев Зилов и Вл. Орлов. [М.]: Мосполиграф, 1924. (Zilov L. May i Oktyabrina: skazka, s kotoruyu rasskazali Lev Zilov i Vl. Orlov. Moscow, 1924.)

Зилов 1925 — Зилов Л. У Лешы калоши / картинки К. Ротова. М.; Л.: Гос. изд-во, 1925. (Zilov L. U Leshi kaloshi. Moscow; Leningrad, 1925.)

Зилов 1926 — Зилов Л. Миллионный Ленин / картинки Б. Покровского. М.; Л.: Гос. изд-во, 1926. (Zilov L. Millionnyu Lenin. Moscow; Leningrad, 1926.)

Кальма 1924 — Кальма. Вокруг света, не выходя из комнаты. Берлин: Новая книга, 1924. (Kal'ma. Vokrug sveta, ne vykhodya iz komnaty. Berlin, 1924.)

Лесная 1925 — Лесная Л. Джимми Дждой в гости к пионерам: сказка / рис. Б. Кустодиева. Л.: Гос. изд-во, 1925. (Lesnaya L. Dzhimmi Dzhoy v gosti k pioneram: skazka. Leningrad, 1925.)

Мазель 1927 — Мазель И. Ваня в Туркестане. [М.]: Новая Москва, [1927]. (Mazel' I. Vanya v Turkestanе. Moscow, [1927].)

Полоцкий 1925 — Полоцкий С. Красные дети на белом свете / рис. Д. Буланова и Е. Хигера. Л.: Красн. звезда, 1925. (Polotskiy S. Krasnye deti na belom svete. Leningrad, 1925.)

Полтавский 1927 — Полтавский С. Детки-разноцветки / рис. С. Чехонина. [М.]: Земля и фабрика, [1927]. (Poltavskiy S. Detki-raznotsvetki. Moscow, [1927].)

Розанов, Сац 1930 — Розанов С., Сац Н. Негритенок и обезьяна: необыкновенная, но правдивая история про негритенка Нагуа и его подругу обезьянку, которую он называл Иргка. Рассказывает история черная бабушка / рис. А. Брея. М.; Л.: Гос. изд-во, 1930. (Rozanov S., Sats N. Negritenok i obez'yana: neobyknovennaya, no pravdivaya istoriya pro negritenka Nagua i ego podругу obez'yanku, kotoruyu on nazyval Irgka. Rasskazyvaet istoriyu chernaya babushka. Moscow; Leningrad, 1930.)

Самойлова 1924a — Самойлова Н. К. Левино воздушное путешествие: веселая книжка для детей. Пг.: Начатки знаний, 1924. (Samoylova N. K. Levino vozduzhnoye puteshestvie: veselaya knizhka dlya detey. Petrograd, 1924.)

Самойлова 1924b — Самойлова Н. К. Приключение маленького летчика: стихи. [Пг.]: Начатки знаний, 1924. (Samoylova N. K. Priklyucheniye malen'kogo letchika: stikhi. [Petrograd], 1924.)

Смирнов 1927 — Смирнов Н. Г., Чичагова Г., Чичагова О. Ахмет в Москве: [рассказ для детей]. [М.]: Мол. гвардия, [1927]. (Smirnov N. G., Chichagova G., Chichagova O. Akhmet v Moskve: [rasskaz dlya detey]. [Moscow], [1927].)

Шапошников 1927 — Шапошников Г. Ваня в Китае (Сон под первое мая) / рис. А. Калиниченко. [Ростов на Дону]: [Хоз.-изд. отд. С.-К. край ОДН], [1927]. (Shaposhnikov G. Vanya v Kitae (Son pod pervoye maya). [Rostov na Donu], [1927].)

Шкапская 1925 — Шкапская М. Алешины галоши / рис. А. Жаба. Л.; М.: Радуга, 1925. (Shkapskaya M. Aleshiny galoshi. Leningrad; Moscow, 1925.)

Яковлев 1926 — Яковлев П. Дзынь-Фу-Фун: для октябрат про китайчат / рис. А. Воронцового. Ростов на Дону: Севкавказ, 1926. (Yakovlev P. Dzun'-Fu-Fun: dlya oktyabryat pro kitaychat. Rostov na Donu, 1926.)

Исследования

Богданов 2014 — Богданов К. Негры в СССР. Этнография мнимой диаспоры // Антропологический форум. 2014. № 22. С. 103–142. (Bogdanov K. Negry v SSSR. Etnografiya mnimoy diaspory // Antropologicheskiy forum. 2014. No. 22. P. 103–142.)

Воспоминания 1977 — Воспоминания о Корнее Чуковском / сост. К. И. Лозовская, З. С. Паперный, Е. Ц. Чуковская. М.: Сов. писатель, 1977. (Vospominaniya o Kornee Chukovskom / ed. K. I. Lozovskaya, Z. S. Papernuyu, E. Ts. Chukovskaya. Moscow, 1977.)

Детская литература 1931 — Детская литература: крит. сб. / под ред. А. В. Луначарского. М.; Л.: ГИХЛ, 1931. (Detskaya literatura: krit. sb. / ed. A. V. Lunacharskogo. Moscow; Leningrad, 1931.)

Карасик 2010 — Карасик М. С. Ударная книга советской детворы: фото-иллюстрация и фотомонтаж в книге для детей и юношества 1920–1930-х годов. М.: Контакт-Культура, 2010. (Karasik M. S. Udarnaya kniga sovetskoy detvory: fotoillyustratsiya i fotomontazh v knige dlya detey i yunoshestva 1920–1930-kh godov. Moscow, 2010.)

Кон 1960 — Кон Л. Ф. Советская детская литература. 1917–1929: очерк истории русск. дет. лит. М.: Детгиз, 1960. (Kon L. F. Sovetskaya detskaya literatura. 1917–1929: ocherk istorii russk. det. lit. Moscow, 1960.)

Кричевский 2009 — Кричевский В. Печатные картинки революции. М.: Типолигон-АБ, 2009. (Krichevskiy V. Pechatnye kartinki revolyutsii. Moscow, 2009.)

Кричевский, Ларьков 2007 — Кричевский В., Ларьков С. Дмитрий Буланов: был в Ленинграде такой дизайнер. М.: Культурная революция, 2007. (Krichevskiy V., Lar'kov S. Dmitriy Bulanov: byl v Leningrade takoy dizayner. Moscow, 2007.)

Кувшинов 2015 — Кувшинов Ф. В. О детском травелогге в русской советской литературе 1920–1930-х гг. // Филологические науки. Вопросы теории и практики: в 2-х ч. Ч. I. 2015. № 7 (49). С. 105–108. (Kuvshinov F. V. O detskom traveloge v russkoy sovetskoy literature 1920–1930-kh gg. // Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki: Vol. I. 2015. No. 7 (49). P. 105–108.)

Литовская 2017 — Литовская М., Яо Чэнчэн. Китай и китайцы в русской советской детской литературе 1920–1930-х гг. // Детские чтения. 2017. № 1 (11). С. 133–156. (Litovskaya M., Yao Chenchen. Kitay i kitaytsy v russkoy sovetskoy detskoj literature 1920–1930-kh gg. // Detskie chteniya. 2017. No. 1 (11) P. 133–156.)

Лупанова 1969 — Лупанова И. П. Полвека: Советская детская литература, 1917–1967. М.: Дет. лит., 1969. (Lupanova I. P. Polveka: Sovetskaya detskaya literatura, 1917–1967. Moscow, 1969.)

Чуковский 1924 — Чуковский К. [Рец. на кн.:] Н. Самойлова. Левино воздушное путешествие; Приключение маленького летчика... // Русский современник. 1924. № 4. С. 254. (Chukovskiy K. [Rev.:] N. Samoylova. Levino vozдушное puteshestvie; Priklyuchenie malen'kogo letchika... // Russkiy sovremennik. 1924. No. 4. P. 254.)

Штейнер 2002 — Штейнер Е. С. Авангард и построение нового человека. Искусство советской детской книги 1920-х годов. М.: Нов. лит. обозрение, 2002. (Shteyner E. S. Avangard i postroenie novogo cheloveka. Iskusstvo sovetskoy detskoj knigi 1920-kh godov. Moscow, 2002.)

Dmitriy Fomin

Russian State Library (RSL), Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts

“FOR EXAMPLE TO ALL PIONEERS”: THE THEME OF TRAVEL IN A PICTURE BOOK OF THE 1920S

The purpose of the article is to consider a little-studied layer of domestic children’s literature: picture books of the 1920s-early 1930s, related to the theme of travel, using mainly book — study, as well as art, philological, source-study methods. Analyzing the samples of publications of this kind, the author reveals the most characteristic plot schemes, genre cliches, typical images, design techniques. Children’s travelogues of those years can be divided into three thematic groups. The first includes improbable, but fascinating stories about the adventures of Soviet pioneers abroad, about their exploits in the name of the world revolution and the liberation of oppressed peoples. In works of this type, fairy-tale motifs are especially common, the propaganda principle prevails over the educational one, the artist, as a rule, has time to tell the child about the life of other countries more than the writer. The second group consists of books about the pilgrimage of disadvantaged foreign children in the USSR. Fantastic assumptions are also often used here, the differences between the two worlds being emphasized by both literary and graphic means. In the publications of the third group devoted to the trips of Soviet children in their native country, the image of the child-traveler often becomes passive and impersonal, the text is reduced to a minimum, and the main narrative functions are transferred to the artist. Although children’s travelogues of the 1920s-early 1930s are for the most part far from artistic perfection, they are of undoubted interest for research, because they contain a variety of visual interpretations of formulaic subjects, are a valuable source for the study of mythology, social psychology, book culture of the post-revolutionary era.

Keywords: children’s book, picture book, travelogue, pioneer movement, international education, illustration, graphics

Сесиль Пишон-Бонен

РОЛЬ РУССКИХ ИЛЛЮСТРАТОРОВ «ПАПАШИ БОБРА» В ОБНОВЛЕНИИ ДЕТСКОЙ КНИГИ ВО ФРАНЦИИ В 1930-Х ГГ.: БИОГРАФИИ ХУДОЖНИКОВ И АНАЛИЗ «ФАКТУРЫ»

Эта статья анализирует вклад русских художников в обновление иллюстрированной детской книги во Франции в 1930-х гг. Она посвящена в первую очередь коллекции «Папаша Бобра» (Père Castor), с которой очень многие из них сотрудничали. Благодаря своим педагогическим навыкам и художественной выучке, связанной с русским авангардом, они помогли Полю Фоше реализовать его издательские и педагогические начинания. Эта работа, в частности, рассматривает эксперименты, связанные с понятием «фактуры» (которое играло важную роль в русских художественных поисках начала XX в.), прослеживает историю этого термина и анализирует определения, которые ему давали советские художники, близкие к иллюстраторам «Папаша Бобра», а также их собственные живописные эксперименты. Наконец, в статье прослеживаются связи между искусством, психолого-педагогическими исследованиями русских ученых и принципами «Нового образования», которые продвигал Поль Фоше. Она также показывает, как издания, созданные русскими иллюстраторами «Папаша Бобра», должны были обогащать тактильный опыт ребенка и помогать ему в знакомстве с окружающим миром.

Ключевые слова: фактура; «Папаша Бобер»; книжка-картинка; Натали Парэн; Давид Штеренберг; Рожан; искусство и педагогика; новое образование

В начале XX в. в Европе произошел резкий всплеск на рынке изданий, адресованных юным читателям. Во Франции их расцвет пришелся на 1930-е гг. Отчасти он стал возможен благодаря культурному влиянию Восточной Европы — прежде всего, России и СССР. Советские книги попадали в Париж по различным каналам.

Среди них — выставка «Советские книги для детей», организованная в 1929 г. в помещении издательства «Bonaparte», переводы и частные коллекции (так, собрание Натали Парэн позже стало основой для молодежной библиотеки «Heure joyeuse»)¹. Помимо самих книг, которые привозили из СССР, важную роль в обновлении книгоиздания для детей сыграла работа талантливых русских иллюстраторов, эмигрировавших во Францию или долго проживших там. Эта статья призвана расширить наше представление о русском вкладе во французскую детскую иллюстрацию. Для этого мы подробно рассмотрим работу русских художников, которые иллюстрировали издания из коллекции «Папаша Бобра» («Père Castor»): Натали Парэн, урожденной Челпановой (1897–1958), Федора Рожанковско-го, известного под псевдонимом Рожан (1891–1970), Ивана Билибина (1876–1942), Элен Гертик (1897–1937), Александры Экстер (1882–1949), Натана Альтмана (1889–1970), Александра Шеметова, работавшего под псевдонимом Шем (1898–1981), Жоржа Черкесова (1900–1943) и Сержа Вишневецкого (1900–1943).

Первая причина, которая нас подвигла рассмотреть именно эту коллекцию, состоит в том, что она занимает очень важное место в истории детского книгоиздания [Nières-Chevrel 1999, 64]². Она была создана в 1931 г. при издательстве «Flammarion» Полем Фоше, который стал ее директором и оставался на этом посту в течение тридцати с лишним лет, а в 1967 г. передал его сыну Франсуа. В процессе обновления детской литературы, в котором также приняли участие такие издательства, как «Tolmer»³ и «Nouvelle Revue Française»⁴ (NRF), «Père Castor» принадлежала особая роль. Начиная с 1920-х гг. Поль Фоше в своей редакторской работе в издательстве «Flammarion» (сначала как директор коллекции «Образование», в которой выходили различные теоретические работы, а с 1928 г. как директор коллекции детских иллюстрированных изданий «Père Castor») стремился помочь идеям «Нового образования» укорениться во Франции [Guttiriez 2012, 9–11]⁵. В отличие от многих коллег, он видел в детских книгах важный образовательный инструмент и размышлял о том, как их обновить в педагогическом плане [Piquard 2011; Boulaire 2016].

Вторая причина состоит в том, что с момента основания коллекции «Père Castor» и вплоть до ее реорганизации после вступления Франции во Вторую мировую войну она оставалась главной площадкой, на которой работали русские иллюстраторы детских книг. Мишель Дефурни даже назвал это десятилетие «русской эпохой» [Defourny 2017]. Действительно, из 27 иллюстраторов, которые со-

трудничали с Полем Фоше с 1931 по 1941 гг., 1/3 составляли русские эмигранты. Именно им принадлежат иллюстрации 59 из 107 (т.е. 55 %) опубликованных книг. В 1931 и 1932 гг. все выпущенные издания были проиллюстрированы художниками русского происхождения, а в 1933 г. — русскими и чехами. То, что с «Père Castor» сотрудничало столько художников из Восточной Европы и что Поль Фоше заинтересовался иллюстрированными книгами из этих стран, во многом было связано с влиянием Лиды Дурдиковой — супруги Фоше, писательницы и бывшей помощницы пражского педагога Франтишека Бакуле [Defourny 2000]. Из этой среды издатель набрал себе команду и вместе с ней сформулировал принципы, по которым работал в дальнейшем [Payraud-Barat 2001, 209]. Самые первые альбомы были созданы Натали Парэн. Иллюстрации для 11 альбомов были реализованы четырьмя чешскими художниками⁶. Это означает, что более 65 % изданий появились благодаря художникам из Восточной Европы.

Русские иллюстраторы позволили Полю Фоше воплотить в жизнь его образовательные и художественные идеи. Претворяя в образы педагогические принципы своего издателя, эти мастера, определившие визуальный стиль альбомов «Père Castor», черпали вдохновение одновременно и в родной русской, и в принявшей их французской культуре. Их сотрудничество с Полем Фоше позволяет увидеть, как проходило сближение и взаимопроникновение принципов «Нового образования» и творческих поисков русских иллюстраторов, а также помогает оценить вклад русских художников в развитие образовательных альбомов во Франции.

В историографии уже есть серьезные работы, посвященные изданиям «Père Castor»⁷. О значимом вкладе русских художников можно прочесть в таких полезных исследованиях, как обзорный труд Мишеля Дефурни и два магистерских диплома Жюльет Ру [Defourny 2000, 2017; Roux 2010, 2009; Сеславинский 2009]. Сравнивая произведения русских художников, сотрудничавших с коллекцией «Père Castor», и творения советских авангардистов, как Владимир Лебедев, Эль Лисицкий или Александр Родченко, эти авторы очертили основные направления их поисков и выявили ключевые иконографические заимствования. Поскольку их исследования опирались на обобщающие работы о русском авангарде, доступные на английском и французском языках, сегодня благодаря более детальному знакомству с историей русского, а затем советского искусства и педагогики этот вопрос можно рассмотреть более глубоко.

Данная работа опирается на новейшую историографию советского искусства 1920-х гг. Мы ссылаемся на библиографию, содержащуюся в нашей книге посвященной членов Общества художников-станковистов (ОСТ) [Pichon-Bonin 2013]. Кроме того, мы привлекли ряд документов, хранящихся в архиве Межкоммунальной медиатеки «Père Castor» в Мёзаке, и в фонде Натали Парэн в Национальной библиотеке Франции. Благодаря этим собраниям мы получили доступ к документации, связанной с подготовкой альбомов, проиллюстрированных русскими художниками, к материалам, свидетельствующим о том, как они были встречены французской прессой, а также к переписке художников.

Анализируя альбомы «Père Castor», Жюльет Ру предлагает систематизировать их по двум наборам критериев: 1) по типу издания («книжки-игрушки», сказки, документальные истории) и 2) по трем разным стилям. Она выделяет орнаментальный стиль Билибина, натурализм Рожанковского и формальные игры и геометризацию пространства, характерные для Натали Парэн. Мы полагаем, что вклад, который русские иллюстраторы внесли во французское книгоиздание для детей, особо заметен в трех сферах, которые нам предстоит рассмотреть. Речь идет о разработке тем из русского фольклора (прежде всего, в работах Ивана Билибина и в меньшей степени у Натали Парэн и Шема); развитии концепта ребенка-конструктора (эта идея была особо важна для Натали Парэн и Вишневого); и об исследованиях «фактуры» (которые в очень разном ключе занимались Федор Рожанковский и Натали Парэн, а также Элен Гертик и Александра Экстер). Задача этой статьи — описать биографические траектории русских художников, работавших во Франции, и проанализировать их работу над «фактурой» произведений. Понятие ребенка-конструктора, а также посредническая роль русских иллюстраторов в культурном обмене между СССР и Францией будут рассмотрены в дополнительном исследовании⁸.

Кем были русские иллюстраторы, работавшие во Франции в 1930-е гг.?

Почти все русские иллюстраторы, сотрудничавшие с «Père Castor», принадлежали к поколению, родившемуся в 1890-х гг. Двое: Иван Билибин (род. в 1876 г.) и Александра Экстер (род. в 1882 г.) — были старше. Большинство из них приехало во Францию с эмигрантской волной 1924–1926 гг. Некоторые уехали

из СССР по политическим мотивам (Элен Гертик, Иван Билибин, Рожан), другие — чтобы продолжить занятия творчеством (Натан Альтман, Александра Экстер), либо благодаря браку. Натали Парэн вышла замуж за Бриса Парэна, которого встретила в Москве, когда он был культурным атташе при посольстве Франции. Иван Билибин и Натан Альтман, приехавшие в Париж в 1928 г., вернулись в СССР в 1936 г., когда эмигрантов позвали на родину. Другие навсегда остались жить за границей.

В 1924 г. главным полюсом притяжения для русской эмиграции вместо Берлина стал Париж (к концу 1930-х гг. его влияние ослабело). Именно в этом году Франция признала СССР, что облегчило въезд в страну для русских эмигрантов. Наконец, Париж привлекал художников со всего мира как культурная Мекка. У русских академических живописцев с XIX в. существовала традиция учебных поездок во Францию. Многие художники, передвижники и символисты, получали годовые, двух- или трехгодичные стипендии на художественные стажировки в Париже или с начала XX в. все чаще отправлялись туда за собственный счет. Учебные поездки художников во Францию не прекратились даже после революции 1917 г., вплоть до начала 1930-х гг. Те из них, кто привык бывать во Франции, продолжали туда ездить. Например, Александра Экстер после 1908 г. регулярно бывала во Франции и в Германии, а в 1925 г. окончательно поселилась в окрестностях Парижа. Элен Гертик благодаря космополитическому образованию, какое получали в аристократических русских семьях в конце имперского периода, в детстве множество раз путешествовала по Франции, Швейцарии и Германии [Michielsen 2011, 10]. Как и другие художники, о которых мы здесь говорим, она выучила французский в юном возрасте и прекрасно говорила на этом языке, что, конечно, помогло ей наладить связи и интегрироваться в парижскую художественную среду. В 1920-х гг. складывание Парижской школы — движения, которое, в частности, было известно тем, что собрало в Монпарнасе художников множества национальностей, — свидетельствовало о том, что Париж все еще сохранял для них притягательность.

Русские эмигранты выстроили свои сети контактов, и у них появились собственные места встреч — самым известным из них была колония Ля Фавьер на юге Франции, куда ездили на каникулы, и мастерская Марии Васильевой [Duroy 2010]. Как пишет Клод-Анн Пармеджани, многие из них жили в районе Со и принадлежали к одной культурной среде, что мотивировало их к совместной работе. В качестве примера можно вспомнить накладывающиеся друг

на друга рисунки Натали Парэн и Элен Гертик в «Магическом альбоме» («Album magique») [Parmegiani 1989, 257]. Михаил Сеславинский также напоминает о значении Союза русских художников, учрежденного во Франции в 1920 г., и Русской художественной мастерской, основанной в 1928 г. как профессиональная ассоциация. В 1933 г. Иван Билибин возглавил только что созданную художественную секцию в рамках Союза, призванного защищать авторские права и обеспечивать творческим работникам юридическую поддержку [Сеславинский 2009; Seslavinski 2010]. В Ля Фавьер приехали Рожан, Билибин, супруги Парэн и Ларионов с Гончаровой. Мы уже упоминали о том, что благодаря Лиде Дурдиковой вокруг «Père Castor» объединился коллектив художников из Восточной Европы. Поль Фоше познакомился с супругами Парэн, когда представлял в «Gallimard» свой первый издательский проект, который тогда был отвергнут. Будучи членом литературно-художественного совета Гастона Галлимара, Брис Парэн активно участвовал в отборе детской литературы, выпускавшейся этим издателем. В 1928 г. на заседании совета он предложил создать отдел молодежной литературы, который ориентировался бы на книги, изданные в СССР, и их стилистические, педагогические и нарративные инновации [Maître 2018, 347–348]. Однако реальное воплощение этой задумки началось лишь в 1933 г., после прихода русского эмигранта Жака Шифрина⁹ [Maître 2018, 348]. В список первых четырех книг, опубликованных в коллекции, вошла «Каштанка» Антона Чехова, вышедшая с иллюстрациями Натали Парэн, и сказки Марселя Эме, проиллюстрированные Натаном Альтманом. Натали Парэн, на счету которой уже была детская книга, выпущенная «NRF» в 1931 г., начала работать на Поля Фоше, а затем представила ему своих подруг Элен Гертик и Александру Экстер. Через «NRF» к сотрудничеству с «Père Castor» пришел и Жорж Черкесов. Поль Фоше также привлек Рожанковского — это случилось после того, как ему случайно попала на глаза проиллюстрированная им книжка с 12 баснями Лафонтена (это была реклама, которую распространяла парижская фармацевтическая лаборатория «Rosa»). С Вишневым издателем познакомил Иван Билибин, который с ним работал в русской школе, открытой в Париже в 1932 г. [Paugaud-Barat 2001, 210].

Для одних русских художников, сотрудничавших с «Père Castor», книжная иллюстрация была эпизодическим, для других — основным и постоянным занятием. Иван Билибин создавал декорации и костюмы для русских балетов Дягилева, а Александра Экстер большую часть времени трудилась театральным декора-

тором. Она создала для «Père Castor» четыре книги, в т. ч. три панорамы, в которых использовалась техника коллажа и композиция, вдохновленная ее сценическим опытом. Шем и Вишневецкий много работали для рекламы. Первый из них проиллюстрировал для «Père Castor» две книги, а второй — одну. Элен Гертик, которая, как часто утверждают, разрабатывала рисунки платков «Chanel», создала иллюстрации для 10 книг, выпущенных «Père Castor». В отличие от этих художников, для Натали Парэн дизайн книг (а также игр и детской мебели) был основным занятием.

Поль Фоше категорически требовал от иллюстраторов, чтобы они работали только на него и, с учетом его отношений с Брисом Парэном, был готов допустить лишь ограниченное сотрудничество с «NRF» и «Gallimard», где Парэн в 1927 г. приобрел важное положение [Договоры; Письма Парэн; Письмо Гертик]¹⁰. Тем не менее, художники выполняли заказы и для других издателей: Натали Парэн проиллюстрировала первую книгу для «NRF» в 1931 г., а затем создала 15 альбомов для «Père Castor». Для «Gallimard» она проиллюстрировала два произведения, переведенных с русского («Каштанку» в 1934 г. и «Правдивые истории, рассказанные Толстым» в 1936 г.), «Краткую историю путешествий» под псевдонимом Дениз Мари [Письмо Парэн 1935]¹¹, а после 1937 г. — все «Сказки кота Мурлыки». В издательстве «Excelsior» у нее вышла книжка «Фригуле в стране чисел» (1933), а по поводу ее сотрудничества с «Tolmer» еще требуются уточнения. Натан Альтман, на счету которого была одна книга для «Père Castor», сотрудничал с «NRF» и «Editions sociales internationales». Билибин к началу 1930-х гг. уже был известным книжным иллюстратором¹². Он продолжил сотрудничество с издательствами «Fernand Nathan» (где у него в 1931 г. вышло несколько книг по истории Франции и России), «Boivin & Cie» («Сказки избы», 1931 г.; «Сказки ужа» Жанны Рош-Мазон, 1932 г.; «Сказки братьев Гримм», 1935 г.) и проиллюстрировал три сказки для «Père Castor». До начала работы с Полем Фоше Рожан с 1926 по 1933 гг. опубликовал пять детских книг в издательстве «Domino Press», а затем, присоединившись к команде «Père Castor», проиллюстрировал 27 альбомов¹³. Вишневецкий также публиковался в издательстве «Tolmer» — одном из главных конкурентов «Père Castor». Жорж Черкесов в 1933–1934 гг. создал иллюстрации для трех книг, вышедших в серии «Père Castor», а в издательстве «Larousse» принял участие в создании раскраски под названием «Ярмарка» («La fête foraine»). В начале 1920-х гг. он выпустил в Ленинграде «Праздник игрушек». Мы продолжаем работу

Михаила Сеславинского по изучению вклада, внесенного русскими художниками во французскую детскую иллюстрацию. И список их работ еще далеко не полон [Сеславинский 2009; Seslavinski 2010].

Тот факт, что одни художники работали над детскими книгами регулярно, а другие только эпизодически, во многом был связан с тем, что в те годы профессия детского иллюстратора только складывалась и начинала структурироваться. Если такие издатели, как «Tolmer» или «Hartmann», чаще всего находили иллюстраторов детских книг среди художников-рекламщиков, Поль Фоше шел другим путем. Художников из набранной им команды отличал особый интерес к образованию, а также выучка и художественные методы, вдохновленные исканиями русских авангардистов довоенной поры.

Почти все художники, сотрудничавшие с «Père Castor», очень интересовались педагогикой — в частности, потому, что в тот или иной период сами учили детей рисовать. Как мы уже упоминали выше, преподаванием занимались Билибин и Вишневский. Александра Экстер также в 1917 г. открыла в Одессе детский кружок, для которого разработала методы обучения, ориентированные на нефигуративное искусство. Эта мастерская считается первой школой абстрактного искусства, предназначенной для детей [Roux 2010, 70]¹⁴. В рамках своей театральной деятельности она также изготавливала марионетки. Натали Парэн после окончания ВХУТЕМАСа в 1925 г. давала уроки рисунка в одной московской школе [Справка 1926]¹⁵.

Поль Фоше, который в первую очередь видел себя наставником детей, не мог не заинтересоваться навыками этих художников-педагогов. Ведь он решил заняться изданием детских книг, чтобы воплотить в жизнь свои педагогические идеи. Для Натали Парэн детская иллюстрация тоже была продолжением ее учительства. Издателя с иллюстраторами объединяло стремление выпускать книги высокого художественного уровня, которые при этом были нацелены на решение конкретных образовательных задач. Все они активно продвигали основные идеи «Нового образования», которые в то время были распространены как во Франции, так и в России: внимание к природе, физическая активность на чистом воздухе и упражнения, развивающие командный дух, ручной труд и художественное воспитание.

В целом страны Восточной Европы в то время пользовались репутацией первопроходцев в сфере педагогики и образовательной литературы для детей. Это представление отстаивали и продвигали такие интеллектуалы, как Брис Парэн, Жан Боккомон¹⁶ и

Андре Бёклер¹⁷, коммунисты или сочувствующие, женатые на русских женщинах или сами имевшие русские корни [Parain 1931, 282; Veuclet 1929, 319–329]. Некоторые статьи критиков подчеркивали, что альбомы «Père Castor» соперничают с лучшими чешскими, советскими или немецкими изданиями [Bausomont 1934]. За подобную ориентацию на заграничные образцы Поля Фоше порой хвалили, а порой критиковали¹⁸. В этом проявилась оппозиция двух типов детских книг: американских альбомов, призванных развлекать, и восточноевропейских альбомов, которые должны были обучать и воспитывать.

Интерес к педагогике и преподаванию рисунка вписывается в более широкий контекст — и русские авангардисты, и авангардисты из других стран были увлечены темой детства и детским творчеством. Уже в XIX в. психологи, педагоги, педологи, историки искусства и художники стали изучать детские рисунки. В 1900-х гг. по всей Европе их начали собирать, выставлять и писать о них теоретические и аналитические работы¹⁹. Некоторые русские художники, как Кандинский, Кручёных и Ларионов, принялись коллекционировать произведения, созданные детьми. Для многих живописцев, особенно неопримитивистов, детские рисунки служили источником вдохновения, а ребенок воплощали идеал творца, способного к свободному и спонтанному творчеству [Fineberg 1997; Fineberg 2006; Boissel 1990; Pernoud 2003]. В начале 1920-х гг. в СССР начали обсуждать, в какой мере рисунки детей могут служить источником вдохновения для иллюстраций, предназначенных для детей. Ярким примером тут могут служить «Приключения Чучло» Владимира Лебедева. Детские рисунки должны были рассказать, как ребенок видит мир, и как устроено его восприятие. И это подпитывало размышления о том, как должны выглядеть иллюстрации, предназначенные для самых маленьких. Подобные вопросы очень занимали русских и советских художников 1910–1920 гг.

Помимо интереса к детству, важно то, что у русских иллюстраторов было образование, которое обеспечило им необходимые навыки и широкий визуальный кругозор. Некоторые художники (Иван Билибин, Натан Альтман, Александра Экстер, Федор Рожановский) получили дипломы еще до революции. Другие начали обучение до 1917 г., но продолжили его уже в советских учебных заведениях.

Иван Билибин, старший из них, был учеником художника-реалиста Ильи Репина. Затем он присоединился к объединению «Мир искусства» — одному из главных очагов русского символиз-

ма. Рожан также сформировался как художник в дореволюционный период: он поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, но его учеба была прервана Первой мировой войной. Альтман начал художественное образование в Одессе (1903–1907), а завершил его в парижской академии Марии Васильевой. Учеба Александры Экстер стартовала в Киеве. Как и Альтман, она курсировала между Францией и Россией и была близка к художникам Парижской школы и парижским авангардистам из круга Пабло Пикассо, Фернана Леже и Робера Делоне. Альтман участвовал в выставках «Мира искусства», а в 1922 г. выставялся вместе с Шагалом и Штеренбергом. Александра Экстер ярко себя проявила в Высших художественно-технических мастерских (ВХУТЕМАС), где она преподавала в 1921–1922 гг. Кроме того, она участвовала в теоретических дискуссиях, которые велись в Институте художественной культуры (Инхук). Как и Альтман, Экстер прониклась идеями, которыми жила и французская, и русская художественная среда 1910–1920 гг. Елена Гертик в 1915 г. поступила в рисовальную школу при Обществе поощрения художеств. Эта школа вслед за московским Строгановским училищем попыталась сблизить изящные искусства с прикладными и включила в свою программу обучение книжному делу и искусству афиши. Гертик также училась у Владимира Фаворского, который сыграл важную роль в развитии российской и советской графики. Будучи ректором ВХУТЕМАСа, он освободил графические искусства от привязки к ремеслам, стал продвигать изучение различных техник гравюры (ксилографии, гравюры по линолеуму, офорта, литографии) и возродил такие забытые методы, как печать по трафарету [Michielsen 2011, 13–14]. Художественное образование Гертик было прервано революцией.

Жорж Черкесов учился в Ленинграде у Петрова-Водкина. Натали Парэн до Октябрьской революции посещала в Строгановском училище класс Петра Кончаловского, самого влиятельного русского последователя Сезана и друга ее семьи, а после 1917 г. училась в Свободных художественных мастерских и во ВХУТЕМАСе. В 1925 г. она закончила факультет живописи [Справка 1926]. Там она поступила в мастерскую Давида Штеренберга и Владимира Фаворского, который вел общий курс композиции. Ее работа у Поля Фоше явно следовала установке на обновление визуального языка, за которое в 1920-х гг. ратовали эти художники. Поскольку работы русских иллюстраторов никогда не изучались в этом контексте, мы подробнее проанализируем область, в которой они, вероятно, внес-

ли свой основной вклад во французское детское книгоиздание. Речь идет о формальных поисках, связанных с «фактурой» изображения.

Работа над фактурой-текстурой

Исследование «фактуры» — одно из ключевых направлений в художественных поисках русского авангарда. Этот Термин появился в начале 1910-х гг. в манифестах кубофутуристов и неопримитивистов. Мы встречаем его в текстах Давида Бурлюка, Натальи Гончаровой, Михаила Ларионова и Ольги Розановой. Его быстро подхватили поэты-футуристы и теоретики-формалисты. Мария Гоф в одной из своих статей показала, что это выражение так никогда и не приобрело стабильного значения, но выделила в его истории с 1912 по 1922 гг. пять важных этапов [Gough 1999]. Мы остановимся лишь на двух значимых трансформациях.

В начале термин «фактура» относился к материальности картины и к тому, как художник работает над ее поверхностью. С его помощью описывали, как именно краска ложится на полотно, а потом стали обозначать сам процесс письма. Обращение к этому слову свидетельствовало о стремлении дистанцироваться от русского понятия «манера», которое относилось к индивидуальному стилю и творческой субъективности живописца. Оно также показывало, какое внимание художники теперь уделяли материальной субстанции картины, освобожденной от необходимости что-то репрезентировать. Подобный подход к живописи, конечно, во многом был связан с кубистскими экспериментами с папье-колле, с добавлением к краске разных субстанций (например, песка) или использованием строительных инструментов, чтобы добиться на полотне текстурных эффектов.

С начала 1920-х гг. термин «фактура» стал применяться уже не только по отношению к поверхности полотна. Марков перенес его на скульптуру и архитектуру. Теперь это выражение обозначало используемые материалы, их характеристики и то, как материал определяет форму. Подобные вопросы очень занимали Владимира Татлина, а затем Александра Родченко и первую группу конструктивистов, особенно Алексея Гана — одного из первых теоретиков этого движения.

Для нас тут особенно значим первый аспект. На взгляд кубофутуристов и неопримитивистов, фактура стимулирует всю гамму человеческих чувств, не только зрение, но и осязание с обонянием. Давид Бурлюк в своих сочинениях призывал исследовать топогра-

фию живописи, ее тайны и контуры, сложенные из гор, оврагов и пропастей. Эта топография относилась не к сюжету картины, а к ее материальной субстанции. Бурлюк даже предложил новую классификацию произведений по типу фактуры, а не по сюжетам или жанрам. Для этого он разработал специальную «петрографию живописи». В ней для описания поверхности картины было предложено две главные категории и множество подкатегорий, охватывающих все возможные формы красочных поверхностей. На первом этапе Бурлюк разграничивал тип поверхности — она могла быть гладкой (от глянцевой до матовой) или шероховатой (тоже с множеством разных нюансов). А затем он анализировал структуру поверхности, которая бывала зернистой, волокнистой или слоистой [Gough 1999, 36–37].

Тема фактуры занимала центральное место в размышлениях русских художников 1910–1920-х гг. Русские иллюстраторы «Père Castor» были знакомы с этими спорами, поскольку сами принимали в них участие (Давид Бурлюк регулярно посещал мастерскую Александры Экстер в Киеве) или узнали о них от своих преподавателей, как Натали Парэн, которая училась у Петра Кончаловского (на рубеже 1910–1920-х гг. он как раз входил в кубофутуристическое объединение «Бубновый валет»), а затем у Давида Штеренберга. Для Кончаловского было характерно особое внимание к объекту, его массе, объему, цвету и субстанции. Стремясь выразить «плотную вещественность» предметов, он сделал жанр натюрморта намного популярнее среди русских художников [Marcadé 1995, 64 (цитата Тугендхольда)]. Если Кончаловский подходил к объектам через ощущения, Давид Штеренберг разрабатывал более систематичный подход.

Оба художника активно продолжали исследования фактуры на протяжении 1920-х гг. Штеренберг создал серию «Фактура и цвет» и выпустил сборник автолитографий «Фактурные искания» (Рис. 1).

Стакан и тарелка с фруктами, стоящие на столе, на иллюстрации к «Моему коту» («Mon chat») Натали Парэн, видимо, были вдохновлены литографией из этой серии (Рис. 2).

Как и Штеренберг, Парэн сохранила целостность объекта, отказавшись от любой фрагментации и деформаций, которые могли затруднить его идентификацию. При этом материальность и функции объекта оставались предметом исследований. В 1927 г. Александр Федоров-Давыдов в предисловии к каталогу монографической выставки Штеренберга писал о том, что в его картинах «цвет стал



Рис. 1. Д. П. Штеренберг, серия Фактурные искания, 1920-е гг., литография, 37х22,5, частное собрание, Андрей Ерёмин для семьи Штеренберг

краской» [Каталог Штеренберга 1927, 6]. Обретя новую рельефность, живопись, которую мы могли бы назвать материнской, не собиралась создавать новую иллюзию, а, напротив, стремилась утвердить свою вещественность, превратиться в объект [Сарабьянов 1978, 42]. У Натали Парэн изображения, созданные в технике папье-колле, порой представляли как знак-объект, порой как знак-пространство, а иногда как то и другое одновременно. Она прибегала к геометризации и упрощению форм, исследовала их контрасты, различные точки зрения, цвета и текстуры и проводила лабораторные исследования фактуры, призванные выявить экспрессивный потенциал каждой из техник и их комбинаций.

Как и Штеренберг, который в своих детских книгах (например, в «Моих игрушках») совмещал воздушную кисть, папье-колле, цветные карандаши, гуашь, трафареты и рисунок без тушевки, Натали Парэн, Элен Гертик, Рожан и Александра Экстер применяли множество разных техник для создания разных текстур. Метод папье-колле, который был заимствован у кубистов и активно использовался Экстер в 1910-х гг., придавал рисунку тактильное разнообразие.



Рис. 2. Н. Парэн. *Mon chat*. Gallimard, 1931

Так, Натали Парэн вставляла в рисунки к «Моему коту» кусочки русских газет. Для русских иллюстраторов было характерно сочетание таких техник, как воздушная кисть, трафареты, граттаж, вырезание из бумаги и папье-колле²⁰. Это хорошо видно по трем панорамам, созданным Экстер, и по иллюстрированным историям работы Натали Парэн и Элен Гертик. Во всех этих книгах очень сильны контрасты между различными материалами.

В зависимости от выбранного цвета одна и та же техника могла использоваться для передачи разных фактур. В «Ферме Папаши Бобра» («*La ferme du Père Castor*») (1937) губка и воздушная кисть применялись для того, чтобы показать шероховатую поверхность стены, песок с гравием, которыми вымощен двор, короткий кошачий мех, овечью шерсть, гусиные перья или плотную листву. Тонкие мазки кистью позволяли передать траву и ветки деревьев, а также козий пух. В «Моем коте», чтобы изобразить шерсть животного, холодную и блестящую поверхность таза или кувшин, в ход шли многочисленные градации черно-белого. В книжке «Добрый день — добрый вечер» («*Bonjour-Bonsoir*») разные текстурные эффекты видны на изображении ребенка, сидящего в тазике.

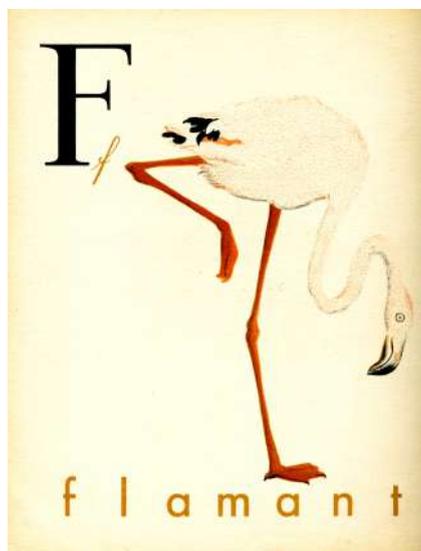


Рис. 3. Рожан «Красный фламинго». *L'ABC du Père Castor* — Les albums du Père Castor. Flammarion, 1936

Каждая техника служила множеству разных задач, и в предисловии к альбому «Ах, какой прекрасный день!» («Ah ! La Belle journée») детей призывали самих осваивать эти приемы. Юным читателям предлагали каждым из карандашей с помощью более или менее продолжительной штриховки на одном месте листа создавать по четыре-пять разных тонов (очень светлый, светлый, средний, темный, очень темный). «Père Castor» уточнял, что рисунок без тушевки следует использовать лишь, изображая волосы, шерсть или отдельные детали одежды. Кроме того, им давали советы о том, как смешивать цвета и добиваться новых оттенков.

Чтобы привлечь внимание к текстуре объектов и изображенных фигур, русские иллюстраторы прибегали к одному эффективному приему. Часто они вообще отказывались от контуров. Эта техника была очень удачно применена Рожаном в «Алфавите Папаши Бобра», например, при изображении газели и красного фламинго (Рис. 3).

Незавершенный характер рисунков Натали Парэн производил такой же эффект и позволял «заговорить» самой фактуре бумаги, которая превращалась в носок, миску или платье. Кроме того, Натали Парэн играла на контрастах между закрытыми и открытыми формами. Закрытые формы часто представляли собой пятна ярких



Рис. 4. Н. Парэн «Теннис». *Jeux en images — Les albums du Père Castor*. Flammarion, 1933

и чистых цветов, которые контрастировали с цветовым градиентом, который использовался при передаче кожи или меха (Рис. 4).

Иногда, напротив, контур специально подчеркивали и при применении трафарета или коллажа он тоже казался одной из фактур. В «Каштанке» («*Châtaigne*») все было продумано так, что рыжая собака, нарисованная карандашной штриховкой, разительно отличалась от белой кошки, выступавшей из рыжего фона.

Белизна листа помогала привлечь внимание к текстуре меха, перьев или чешуи. Прекрасным примером вновь может служить «Алфавит Папаши Бобра» («*L'ABC du Père Castor*»). Благодаря этому альбому Рожан стал известен как один из лучших русских иллюстраторов-анималистов. Сегодня мы уже знаем, что, работая над «Бурым медведем Буррю» («*Bourru l'ours brun*»), он многое заимствовал у Чарушина, а в «Белке Панаш» («*Panache l'écureuil*») — у Дмитрия Мельникова [Roux 2009, 58; Defourny 2017]. Для Рожана была характерна та же тщательность в передаче меха и поз животных, что в альбомах Н. А. Тырсы и А. А. Брея, который также учился у Кончаловского.

Тактильное измерение изображений усиливалось методом репродукции, который избрал Поль Фоше. Техника цинкографии была производной от литографии, но обходилась дешевле. Вместо баварских камней использовались цинковые пластины, которые обрабатывали так, чтобы сделать их зернистыми. И зерно могло быть разного диаметра. Рожан сам готовил пластины, по одной на каж-

дый цвет. А нюансов добивались с помощью их наложения. Этот метод позволял добиться более широкой палитры, чем четырехцветная печать, которую обычно применяли французские издатели. Столь качественный метод репродукции придавал альбомам сходство с литографией: к изображению хотелось прикоснуться, цвета были очень насыщены, и казалось, что по листу действительно прошел карандаш художника.

Благодаря этим приемам в книге сочеталось множество разных фактур, которые даровали ребенку новые тактильные ощущения. Изображения предметов или животных могли быть гладкими или шероховатыми, теплыми или холодными, мягкими или колющимися — список можно продолжать до бесконечности. Пластические поиски авангардистов встретились с открытиями, сделанными в области детской психологии. В конце XIX в. в ней произошла настоящая революция, которая поставила под сомнение первенствующую роль зрения на разных этапах развития, в освоении и восприятии мира. Место глаза заняла рука. И основным чувством стали считать осязание. Психологи и педагоги признали необходимость различных ручных и сенсорных занятий, и этот вопрос регулярно поднимался в работах критиков, писавших об альбомах «Père Castor» [Vaucoumont 1934]. Поль Фоше, который в 1931 г. посетил Прагу, с интересом прислушивался к Ладиславу Хавранеку, который объяснял, что «движение и сенсорный опыт — особенно деятельность „низших“ чувств (осязания, вкуса и обоняния) — занимают важнейшее место в жизни маленького ребенка» [Raynaud-Barat 2001, 364]. Фоше писал Хавранеку: «С тех пор как около тридцати лет назад я познакомился с идеями Эдуарда Сегена²¹, все наблюдения приводят к меня убеждению, что у детей обучение обязательно должно опираться на физиологический, сенсорный и двигательный базис» [Письмо Поля Фоше 1957]. Любое подлинное знание коренится в этом первоначальном опыте²².

В России осознание роли движения и осязания в развитии ребенка питало размышления о том, как он воспринимает мир. Историк и теоретик искусства Анатолий Бакушинский и педагог Евгения Флерины стали анализировать под этим углом зрения детские рисунки [Флерины 1924]. Их основная идея состояла в том, что на ранних этапах восприятие ребенка опирается на сенсорно-двигательные ощущения. Если формулировать кратко, то ребенок открывает мир и знакомится с предметами, пододвигаясь к ним и их трогая. Лишь к 10 годам, когда у детей заканчивается формироваться визуальное восприятие, они начинают понимать альбертиеву перспективу и так

называемые «реалистичные» изображения, которые соответствуют визуальному опыту и выполнены в соответствии с перспективой. Отсюда у некоторых педагогов и художников возникла идея о том, что иллюстрации для детей должны отталкиваться от того, как именно они видят мир.

В 1926 г. Владимир Фаворский, который, работая в технике гравюры, также экспериментировал с фактурами, подчеркивал их значение для детской книги. Речь шла как о фактуре бумаги, на которой напечатана книга, так и о фактуре изображенных объектов и выбранных красок. Он указывал, что при двигательнo-чувственнoм освоении мира ребенком осязание играет особую роль, а потому так важно предоставить в его распоряжение разные текстуры. И добавлял, что тактильные ощущения, как и запахи, остаются самыми яркими воспоминаниями из детства [Фаворский 1988; Фаворский 1933; Фаворский 1986; Воспоминания современников 1991].

У Поля Фoше интерес к фактуре был связан с увлечением поэзией реальности, стремлением открыть для детей чувственнoе познание мира через изучение форм, пространств и материй, а также с установкой на натуралистически точное изображение животных²³. Эта установка была особенно заметна в серии «Роман о животных» (1934–1939), которая включала восемь альбомов: текст для них был написан Лидой, а иллюстрации сделаны Рожаном. Каждый из альбомов описывал жизнь одного зверя в его природной среде: чем он питается, как взрослеет, как общается, что делает и т. д. Такой вектор был напрямую связан с живым интересом к природе и взаимодействию с ней, который продвигало «Новое образование». Фoше, как и некоторые из советских литературных критиков 1920-х гг., отвергал антропоморфизм и ратовал за открытость к миру вокруг, документальность и педагогический подход к реальности²⁴. Эта специфика была отмечена многими критиками — они противопоставляли книги, проиллюстрированные Рожаном, и «„стилизированных животных“, которые были характерны для многих детских изданий, или „очеловеченных“ животных, каких на поток рисовал Бенжамен Рабье и поэтизировал Артур Рэкем» [Bost 1934]. У Поля Фoше научная реальность и поэзия реального дополняли друг друга.

Исследования фактуры были чрезвычайно важны для его подхода к реальности. Поскольку он был убежден, что знакомство с природной средой абсолютно необходимо для развития ребенка, эта коллекция должна была помочь читателю прийти к гармонии с окружающим миром, слиянию с природой [Roux 2009, 46–47].

Фоше часто давал своим иллюстраторам чрезвычайно подробные указания и помогал им в их разысканиях. В недатированном письме одному из художников он так конкретизировал свои требования:

— Передайте фактуру, мех, перья. — Повнимательнее к глазам быков. Они не отличаются от глаз зайца и медведей. — «Почувствуйте» плотность древесины, чтобы правильно ее передать. — Осторожнее с гуашью. — Обратите внимание на яркость тонов. Не изображайте все одноцветно. — С позами, кажется, все в порядке; подумаем, как показать их характеры [Письмо Поля Фоше б.г.].

Рожан привык писать с натуры. Татьяна Мэйяр-Парэн, дочь художницы, вспоминает, как он, прежде чем проиллюстрировать «Белку Панаш» (1934), завел пару белок и устроил для них на балконе пространство, где мог за ними наблюдать [Roux 2009, 52]²⁵. Во время работы над «Алфавитом Папаши Бобра» Фоше в письме Рожану от 24 июня 1936 г. сообщал, что попытается найти ему фотографию нанду и что у него есть альбом фотографий Венсенского зоопарка [Письмо Поля Фоше 1936]. Он также достал разрешения посетить зоологическую галерею и зверинец при парижском Музее естественной истории [Письмо Поля Фоше 1936а]. Что касается выбора животных, он проходил в обсуждениях и дискуссиях (порой с опорой на предварительные наброски, сделанные Рожаном). Для «Зайца Фру» («Froux, le lièvre») Фоше предпринял целое научное исследование и собрал множество точных сведений о повадках зайцев, о том, как они размножаются, об их норах, среде обитания, естественных врагах и характере. Он, в частности, писал:

Этимология: *Levis pedes* — *pied léger* («проворная лапа»). Задние лапы: 4 пальца Передние лапы: 5 пальцев Шерсть даже на ступнях — при ходьбе не издает шума <...> Большие заостренные уши — прекрасный акустический инструмент [Поль Фоше о «Фру»].

В письме Фоше сообщал Рожану:

1. У самки зайца в окрасе больше рыжего, чем у самца. 2. У молодых зайцев иногда на лбу бывает белая звездочка. Возможно, вы придумаете, как использовать эти сведения, чтобы Фру отличался от Капуцины. Также обратите внимание на то, что, как сказано в тексте, Капуцина по размеру немного меньше, чем Фру [Письмо Поля Фоше 1935].

В «Заметках об иллюстрациях» Фоше подробнейшим образом описывал, что именно и как должно быть изображено на рисунках

к «Роману о зверях», и фиксировал количество и типы иллюстраций (на всю страницу, на разворот или рядом с текстом, в цвете или в черно-белой гамме). Для «Ежа Кипика» («*Quipic le hérisson*») он детально перечислял все, что требуется нарисовать в саду, и всех животных, которые там должны находиться [Поль Фоше о «Ежа Кипика»]; аналогичный список животных и растений был подготовлен для «Фру» [Поль Фоше о «Фру»]. Критики особо отмечали педагогические новации этих альбомов, которые прививают ребенку вкус к наблюдению и любовь к природе [Les albums du Père Castor 1935].

Благодаря русским иллюстраторам, с их навыками и интересом к образованию, Поль Фоше смог реализовать свое стремление развивать перцептивные и когнитивные способности детей через игровое и динамичное чтение. Широкий набор фактур, которые им предлагали в книгах, совершенствовал их осязание и помогал в исследовании окружающего мира. Мира, который, как все еще полагали, постижим через разум и чувства. Разнообразие тактильного опыта призывало читателя тренировать умение видеть, вкус и эстетическое чувство.

Пер. с фр. Михаила Майзульса

Примечания

- ¹ Библиотека «*Heure joyeuse*» («Счастливый час»), открытая в Париже в 1924 г., стала первой в стране муниципальной библиотекой, адресованной детям и подросткам, — прим. пер.
- ² Альбомы «*Père Castor*» господствовали на рынке с 1945 по 1965 гг. В этот период альбомы «*Walt Disney*» или более популярные коллекции «*Petit livre d'or*» («Золотая книжица») и «*Petit livre d'argent*» («Серебряная книжица») не могли составить им конкуренции. Однако после революции, случившейся на рынке иллюстрированных изданий для детей в 1970-х гг., когда некоторые темы и сама стилистика «*Père Castor*» стремительно устарели, он утратил свои позиции.
- ³ Дом «*Tolmer*», основанный в 1910 г. Альфредом Тольмером, а затем управлявшийся его сыновьями Бернардом и Клодом, совмещал роль издательства роскошных книг, графической и рекламной мастерской, типографии и упаковочной конторы. Эта фирма, работавшая до 1978 г., выполняла заказы от множества марок и фирм, выпускавших предметы роскоши.
- ⁴ Первый номер ежемесячного журнала «*La Nouvelle Revue française*», посвященного литературе и литературной критике, вышел в феврале 1909 г. На его базе в 1911 г. было основано издательство «*Éditions de la NRF*», во главе которого встал Гастон Галлимар.

- ⁵ «Новое образование» — это движение, возникшее в конце XIX в. В его основе лежало стремление изменить общество через реформирование школы и воспитание граждан, способных одновременно к солидарности, инициативе и ответственности. С 1920-х гг. в этом движении, которое было далеко не однородно, начались споры по поводу верной интерпретации его программы. Парадоксальным образом, во Франции влияние «Нового образования» оказалось заметнее всего не в школе, а в сфере детского отдыха.
- ⁶ Шаркан, Руда, Лада, Ф. Кёр.
- ⁷ См. работы Клод-Анн Пармеджани (Claude-Anne Parmegiani), Изабель Ниер-Шеврель (Isabelle Nières-Chevrel), Анни Ренонсиа (Annie Reponciat), Михаила Сеславинского, Мари-Франс Пэйро-Бара (Marie-France Paugaud-Barat) и Селин Руссо (Céline Rousseau).
- ⁸ Статья “Transformed by Emigration. Welcoming Russian Intellectuals, Scientists, and Artists 1917–1945”, Supplementum n°4, Convivium. Exchanges and Interactions in the Arts of Medieval Europe, Byzantium, and the Mediterranean - Seminarium Kondakovianum Series Nova (in print).
- ⁹ Шифрин, который обосновался во Франции в 1922 г., был основателем «Editions de la Pléiade» и одноименной коллекции. Они были выкуплены домом «Gallimard», который поручил Шифрину руководство новым отделом молодежной литературы.
- ¹⁰ В письмах Элен Гертик и Натали Парэн содержатся просьбы к Полю Фоше разъяснить им, смогут ли они в будущем принимать предложения от других издателей, например, от «Tolmer». У Рожана такой договор вызвал активные возражения
- ¹¹ Именно на эту книгу Натали Парэн, без сомнения, ссылалась в письме Полю Фоше. В постскриптуме она писала: «Я попрошу „NRF“ отправить Вам книгу, которую я проиллюстрировала. Увидев ее, Вы поймете почему я не решилась ее подписать своим именем».
- ¹² В 1899–1902 гг. вышла серия русских народных сказок, состоявшая из шести крупноформатных книжек-тетрадей, иллюстрированных рисунками Билибина. Затем он создал иллюстрации к былинам (например, «Вольге», 1904 г.) и сказкам А. С. Пушкина (в частности, «Сказке о Золотом Петушке», 1910 г.).
- ¹³ В первую очередь «Daniel Boone» (1931), «Eclair» (1931) и «Poudre» (1933).
- ¹⁴ Тугендхольд вспоминал о том, как дети 4–8 лет, которым прочли сказку, стали рисовать не фигуративные иллюстрации, а цветные ритмичные формы.
- ¹⁵ В свидетельстве об окончании Натальей Челпановой ВХУТЕМАСа указано, что она прошла полный курс станковой живописи. Оно подписано Н. Соловьевым (со ссылкой на постановление от 15 октября 1925 г.) и датируется 24 мая 1926 г. Справка от 30 сентября 1926 г. указывает, что Челпанова с 1923 по 1926 гг. преподавала в 7-й школе СОНО. Послед-

ний документ подтверждает ее право преподавать в школах первой и второй ступени начиная с сентября 1923 г.

- ¹⁶ Жан Бокомон (1891–1967), который был близок к Полю Фоше, стал известен благодаря работам о детском фольклоре, особенно о детских песенках и считалках, которые он собирал и изучал.
- ¹⁷ Андре Бёклер, родившийся в Санкт-Петербурге в 1898 г., был романистом, журналистом, эссеистом, переводчиком и активным популяризатором русской культуры во Франции. Он писал исследования, посвященные русским художникам, и знакомил французов с молодой советской литературой, которую переводил на французский.
- ¹⁸ «Многие торговые агенты сочли необходимым поделиться со мной мнением их клиентов об альбомах “Père Castor”, и я им за это в высшей степени благодарен. Некоторые книготорговцы критикуют альбомы “Père Castor” за то, что все в них сделано по иностранным лекалам, и что над ними работают сплошь художники из заграницы. Если бы это было правдой, я бы сам первый об этом во всеулышание заявил. Однако это совершенно не соответствует действительности. Абсолютное большинство альбомов „Père Castor“ было придумано мной. Я ничего не заимствовал у альбомов или детских книг, публикуемых в других странах. Из заграницы была взята лишь идея книги „Я делаю себе игрушки из растений“ (“Je fais mes jouets avec des plantes”). Однако, насколько я знаю, на ее базе еще никто не делал детских альбомов. Книга, опубликованная „Lagousse“, не имеет с нашей ничего общего. А потому, раз уж зашел такой разговор, этот альбом вполне может претендовать на то, чтобы считаться французским. Это не мы копируем заграницу, а заграница копирует нас. Примеры: книга „Я делаю маски“ (“Je fais mes masques”), которая была воспроизведена в СССР, и „Гирлянды“ (“Ribambelles”), выпущенные тиражом в 100,000 экземпляров по 15 франков штука государственным советским издательством (тот же формат, тот же цвет; если не считать двух рисунков — точная копия) <...> Книготорговцы, столь озабоченные происхождением альбомов “Père Castor”, могут успокоиться и, если им то угодно, обратить свою принципиальность на „Мики“ („Mickey“), который был только что издан домом „Н“ по готовому американскому макету, или на „Кота Феликса“ (“Félix le chat”). <...> Что касается имен наших сотрудников, то хотелось бы заметить столь чувствительным книготорговцам, что иностранное звучание имени не мешает человеку быть французом.... Большинство сотрудников “Père Castor” — граждане Франции, но мы также гордимся, что привлекли нескольких иностранцев (правда, живущих в Париже), которые разделяют наше представление о том, какими должны быть детские книги» [Письмо Фоше 1934].
- ¹⁹ В 1870-х гг. при Императорской академии художеств в Санкт-Петербурге была создана комиссия с участием педагога Р. Р. Чистяковой, которая начала проводить выставки детских рисунков. Первые, видимо,

состоялись в Санкт-Петербурге в 1904 и 1908 гг. Кроме того, художники неопримитивисты представляли работы детей на авангардистских выставках, как «Ослиный хвост». Среди первых исследований, которые русские авторы посвятили этому вопросу, следует назвать: работу психолога В. М. Бехтерева «Первоначальная эволюция детского рисунка в объективном изучении» (СПб., 1910) и статью В. С. Воронова «К психологии детского рисунка (Записки учителя рисования)» (Вестник воспитания, 1910, Кн. 5. С. 95–112). На искусствоведческом поле стоит упомянуть вышедшие в 1908–1912 гг. работы Л. Г. Оршанского. Кроме того, на русский язык переводили исследования иностранных авторов: в 1909 г. книгу Карла Лампрехта, а в 1911 г. основополагающую работу Каррадо Риччи «Детское искусство» («L'arte dei Bambini»). Она оказалась настолько востребована, что ее в том же году выпустили вторым тиражом. Это направление исследований в то время начало институционализироваться. В 1918 г. Ф. И. Шмидт создал в Харькове Музей детского рисунка.

- ²⁰ Жюльет Ру обратила внимание на то, что при создании книги «Белый круиз» («La croisière blanche»), вышедшей в издательстве «Tolmer», был применен трафарет, что не было характерно для французской детской иллюстрации.
- ²¹ Книга доктора Эдуарда Сегена «Физиологическое воспитание» вышла в 1931 г. в коллекции «Воспитание», которую тогда возглавлял Поль Фоше. Физиологический метод подразумевал воспитание через ощущения, прежде всего, осязание. В этой книге также говорилось о роли игрушек, эстетического воспитания и обучения рисунку.
- ²² В предисловии к книге «Bonjour-Bonsoir» эта идея была сформулирована следующим образом: «Распознавание объекта с помощью его изображения имеет немалое значение. Первые образы производят сильное впечатление на ребенка и часто остаются в глубинах его внутреннего мира. Если они уродливы, плоски, бесцветны, то рискуют подменить реальность на ее бледную копию, которая крепко засядет в памяти. Напротив, в таких рисунках, как создает Натали Парэн, изображение обретает полноту, цвет и поэзию вещей, а потому побуждает ребенка лучше видеть и чувствовать».
- ²³ Поль Фоше был знаком с исследованиями фактуры, которыми занимались русские авангардисты. Он упомянул о них в предисловии к каталогу выставки театральных работ Александры Экстер (Музей искусств и ремесел, 1937 г.).
- ²⁴ В 1920-х гг. в СССР шли активные споры по поводу антропоморфизма в литературе. Они вспыхнули после того, как Надежда Крупская, вдова Ленина, которая тогда возглавляла Главполитпросвет и отвечала за идеологическую экспертизу книг, предназначенных для детей, начала кампанию против волшебных сказок и книги Чуковского «Крокодил». За развитием этой полемики можно проследить по прессе,

в первую очередь по публикациям в журнале «Книга детям» (1928–1931).

- ²⁵ «Чтобы проиллюстрировать „Белку Панаш“, он купил пару белок и установил на балконе решетки, так что он превратился в большую клетку под открытым небом, где белки могли резвиться почти как на свободе».

Литература

Источники

Договоры — Договоры о предоставлении исключительных прав // Архив Межкоммунальной медиатеки «Père Castor», Archives de la Médiathèque intercommunale du Père Castor (АМІРС). 1J446. (Dogovory o predostavlenii isključitel'nykh prav // Arkhiv Mezhhkommunal'noy mediateki «Père Castor», Archives de la Médiathèque intercommunale du Père Castor (АМІРС). 1J446.)

Письма Парэн — Письма Парэн // Archives de la Bibliothèque nationale de France. Fonds Nathalie Parain. NAF. 28367. (Pis'ma Paren // Archives de la Bibliothèque nationale de France. Fonds Nathalie Parain. NAF. 28367.)

Письмо Гертик — Письмо Гертик // АМІРС. 1J380. (Pis'mo Gertik // АМІРС. 1J380.)

Письмо Парэн 1935 — Письмо Полю Фоше от 15 декабря 1935 г. // АМІРС. 1J428. (Pis'mo Polyu Foshe ot 15 dekabrya 1935 g. // АМІРС. 1J428.)

Письмо Фоше 1934 — Письмо Поля Фоше во «Flammarion» от 11 декабря 1934 г. // АМІРС. 1J166. (Pis'mo Polyu Foshe vo «Flammarion» ot 11 dekabrya 1934 g. // АМІРС. 1J166.)

Письмо Поля Фоше 1957 — Письмо Поля Фоше от 15 февраля 1957 г. // АМІРС. 1J455. (Pis'mo Polyu Foshe ot 15 fevralya 1957 g. // АМІРС. 1J455.)

Письмо Поля Фоше б.г. — Письмо Поля Фоше б.г. // АМІРС. 1J487. (Pis'mo Polyu Foshe b.g. // АМІРС. 1J487.)

Письмо Поля Фоше 1936 — Письмо Поля Фоше от 1936 г. // АМІРС. 1J541. (Pis'mo Polyu Foshe ot 1936 g. // АМІРС. 1J541.)

Письмо Поля Фоше 1936а — Письмо Поля Фоше от 20 апреля 1936 г. // АМІРС. 1J541. (Pis'mo Polyu Foshe ot 20 aprelya 1936 g. // АМІРС. 1J541.)

Поль Фоше о «Фру» — Поль Фоше о «Фру» // АМІРС. 1J533. (Pol' Foshe o «Fru» // АМІРС. 1J533.)

Письмо Поля Фоше 1935 — Письмо Поля Фоше от 5 октября 1935 г. к Рожану // АМІРС. 1J446. (Pis'mo Polyu Foshe ot 5 oktyabrya 1935 g. k Rozhanu // АМІРС. 1J446.)

Поль Фоше о «Ежа Кипика» — Поль Фоше о «Ежа Кипика» // АМІРС. 1J560. (Pol' Foshe o «Ezha Kipika» // АМІРС. 1J560.)

Справка 1926 — Справка от 30 сентября 1926 г. // Archives de la Bibliothèque nationale de France. Fonds Nathalie Parain. NAF. 28367, папка VIII. (Spravka ot 30 sentyabrya 1926 g. // Archives de la Bibliothèque nationale de France. Fonds Nathalie Parain. NAF. 28367, папка VIII.)

Vaucomont 1934 — Vaucomont J. Les albums du Père Castor // L'école libératrice. 1934. 15 декабря // АМІРС. 1J985.

Воспоминания современников 1991 — Фаворский В. А.: воспоминания современников: письма художника: стенограммы выступлений / сост. и примеч. Г. А. Загянской, Е. С. Левитина. М.: Книга, 1991. (V. A. Favorskiy: vospominaniya sovremennikov: pis'ma khudozhnika: stenogrammy vystupleniy / ed. by G. A. Zagjansky, E. S. Levitina. Moscow, 1991.)

Каталог Штеренберга 1927 — Каталог выставки произведений художника Д. П. Штеренберга / Худож. отд. Главнауки. Музей живописной культуры. М.: Худож. отд. Главнауки, 1927. (Katalog vystavki proizvedeniy khudozhnika D. P. Shterenberga. Moscow, 1927.)

Фаворский 1988 — Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие / сост. Е. Б. Мурина, Д. Д. Чебанова. М.: Советский художник, 1988. (Favorskiy V. A. Literaturno-teoreticheskoe nasledie / ed. by E. B. Murina, D. D. Chebanova. Moscow, 1988.)

Фаворский 1933 — Фаворский В. А. О композиции // Искусство. 1933. № 1–2. С. 1–7. (Favorskiy V. A. O kompozitsii // Iskusstvo. 1933. No. 1–2. P. 1–7.)

Фаворский 1986 — Фаворский В. А. Об искусстве, о книге, о гравюре. М.: Книга, 1986. (Favorskiy V. A. Ob iskusstve, o knige, o gravyuure. Moscow, 1986.)

Флерина 1924 — Флерина Е. А. Детский рисунок. М.: Новая Москва, 1924. (Flerina E. A. Detskiy risunok. Moscow, 1924.)

Parain 1931 — Parain B. Les livres d'enfants en Russie: [reprint: «Monde» 1931. 31 марта] // Promesas de Futuro: Blaise Cendrars y el libro para niños en la URSS, 1926–1929 / ed. by F. Lévèque. Valencia: Pentagraf, 2010. P. 382.

Исследования

Сарабьянов 1978 — Сарабьянов Д. Давид Петрович Штеренберг // Творчество. 1978. № 7. (Sarab'yanov D. David Petrovich Shterenberg // Tvorchestvo. 1978. № 7.)

Сеславинский 2009 — Сеславинский М. Рандеву: русские художники во французском книгоиздании первой половины XX в. М.: Астрель, 2009. (Seslavinskiy M. Randevu: russkie khudozhniki vo frantsuzskom knigoizdanii pervoy poloviny XX veka. Moscow, 2009.)

- Beucler 1929* — Beucler A. Lebedeff: [reprint: «Arts et métiers graphiques» 1929] // Promesas de Futuro: Blaise Cendrars y el libro para niños en la URSS, 1926–1929 / ed. by F. Lévêque. Valencia: Pentagraf, 2010. P. 319–329.
- Bost 1934* — Bost P. Livres d'enfants // Marianne. 1934. 19 дек.
- Boissel 1990* — Boissel J. Quand les enfants se mirent à dessiner, 1880–1914: un fragment de l'histoire des idées // Les Cahiers du Musée national d'art moderne. 1990. № 31. P. 15–43.
- Boulaire 2016* — Boulaire C. Des livres pour « entraîner dans la voie de l'éducation nouvelle » : la collection « Éducation » des éditions Flammarion (1928–1938) // Les Études sociales. 2016. № 163. P. 173–197; URL: <https://www.cairn.info/revue-les-etudes-sociales-2016-1-page-173.htm> (дата обращения: 01.11.2019)
- Defourny 2000* — Defourny M. Hommage à Lida. Meuzac: Les Amis du Père Castor, 2000.
- Defourny 2017* — Defourny M. Père Castor et les artistes russes. Paris: Flammarion, 2017.
- Dupouy 2010* — Dupouy R. et alii. Les Russes de la Favière. Le Réseau Lalan, 2010.
- Les albums du Père Castor 1935* — Les albums du Père Castor // Journal d'Alsace et de Lorraine: [newsp.]. 1935. 16 мая.
- Fineberg 2006* — Fineberg J. New Perspectives on the Art of the Child. Berkeley: Univ. of California Press, 2006.
- Fineberg 1997* — Fineberg J. The Innocent Eye, Children's Art and the Modern Artist. Princeton: Princeton Univ. Press, 1997.
- Gough 1999* — Gough M. The Making of the Russian Avant-garde // Anthropology and Aesthetics. 1999. № 36. P. 32–59.
- Gutierrez, Besses, Prost* — Gutierrez L., Besses L., Prost A. Réformer l'École. L'apport de l'Éducation nouvelle (1930–1970). Grenoble: PUG, 2012.
- Maître 2018* — Maître A. Il était une fois une exposition sur la littérature russe pour la jeunesse à la bibliothèque Diderot de Lyon // La Littérature de jeunesse russe et soviétique: poétique, auteurs, genres et personnages (XIXe-XXe siècles) / éd. Caroli D., Maître A. Macerata: EUM, 2018.
- Marcadé 1995* — Marcadé J.-Cl. L'avant-garde russe, 1907–1927. Paris: Flammarion, 1995.
- Michielsen 2011* — Michielsen B., Guertik H. Dix albums d'exception au Père Castor, 1932–1937. Meuzac: Les Amis du Père Castor, 2011.
- Nières-Chevrel 1999* — Nières-Chevrel I. Le Père Castor parmi nous // Revue des livres pour enfants. 1999. № 186. P. 63-73.

Parmegiani 1989 — Parmegiani Cl.-A. Les Petits Français illustrés 1860–1940. Paris: Cercle de la librairie, 1989.

Payraud-Barat 2001 — Payraud-Barat M.-Fr. P. Faucher «Le Père Castor». Réflexion pédagogique et albums pour enfants // Thèse de l'Université de Rennes. 2001. № 2. P. 135–158.

Pernoud 2003 — Pernoud E. L'invention du dessin d'enfant. En France à l'aube des avant-gardes. Paris: Hazan, 2003.

Pichon-Bonin 2013 — Pichon-Bonin C. Peinture et politique en URSS. L'itinéraire des membres de la Société des artistes de chevalet, 1917–1941. Dijon: Presses du réel, coll. Œuvres en sociétés, 2013.

Piquard 2011 — Piquard M. Paul Faucher, concepteur des albums du Père Castor, sergent recruteur de la Nouvelle Éducation dans l'entre-deux-guerres // Recherches & éducations [En ligne]. 2011. №4. URL: <http://rechercheseducations.revues.org/782>

Promesas de Futuro 2010 — Promesas de Futuro, Blaise Cendrars y el libro para niños en la URSS, 1926–1929. Valencia: Pentagraf, 2010.

Roux 2010 — Roux J. Au cœur des problématiques des avant-gardes: six albums du Père Castor (1931–1940): Mémoire de Master II Histoire de l'art. Univ. Paul Valéry Montpellier III, 2010.

Roux 2009 — Roux J. Collaborations d'artistes Russes et d'Europe de l'est avec le Père Castor de 1931 à 1940: illustration, mise en perspective et analyse d'image. Quelle place dans l'histoire de l'art?: Mémoire de Master I Histoire de l'art, Université Paul Valéry Montpellier III, 2009.

Seslavinski 2010 — Seslavinski M. Rendez-vous: les artistes russes dans le livre français // Catalogue de l'exposition de la collection personnelle de Mikhail Seslavinski. Paris: Bibliothèque Sainte-Geneviève, 2010.

Cécile Pichon-Bonin

Centre Georges Chevrier, CNRS (French National Centre for Scientific Research)

THE ROLE OF THE “PÈRE CASTOR” RUSSIAN ILLUSTRATORS IN THE RENEWAL OF THE FRENCH CHILDREN'S BOOK IN THE 1930'S: ARTISTS' PATHS AND ANALYZE OF “FAKTURA”

This article analyzes the contribution of Russian illustrators to the revival of the French children's illustrated book in the 1930's. It focuses on the collection of Père Castor, the main gathering place of these illustrators who, through their pedagogical profile and their avant-garde artistic path, allowed the achievement of Paul Faucher's editorial and educational project.

More specifically, it analyzes the experiments around the notion of faktura, very characteristic of Russian plastic research of the beginning of the 20th century, by providing a history of the term, the definitions given by Soviet artistes close to the Russian illustrators of Père Castor and an analysis of the formal experiments of the latter. Finally, this article explores the relationship between art, Russian psycho-pedagogical research and the principles of New Education promoted by Paul Faucher. It highlights the way in which the works of Russian illustrators Father Castor focused on developing the tactile sense of the child and enrich his/her understanding of reality.

Keywords: Key words: Faktura; Père Castor; Russian emigration; illustrated children's books; Nathalie Parain; Rojan; David Sterenberg; art and pedagogy; New Education

Ольга Виноградова, Кирилл Захаров

КАРТИНКИ-ПУТЕШЕСТВЕННИЦЫ: ЯКОВ МЕКСИН И ВЫСТАВКИ НЕМЕЦКОЙ И ЯПОНСКОЙ КНИГИ В СССР

Взгляд на советскую детскую иллюстрацию 20–30-х годов прошлого века, как на явление, вызывавшее интерес и отклик за границей, давно уже стал привычным. В статье рассматривается возможность обратного влияния: как и где московские художники могли встретиться с зарубежной детской книгой? В 1928 г. в Москве прошли сразу две выставки иностранной детской книги — книги Германии и Японии. В статье рассказывается об истории организации этих выставок, реконструируется их содержание и основные задумки организаторов, анализируются выпущенные к выставкам брошюры и отзывы о них в прессе. Теоретической рамкой для работы стала теория культурного трансфера Мишеля Эспаня, а отправной точкой исследования — фигура посредника, то есть агента трансфера. В 1920-е годы одним из самых энергичных популяризаторов искусства детской книги без сомнения был Яков Петрович Мексин. Именно благодаря ему и его сотрудничеству с Всесоюзным обществом культурной связи с заграницей (ВОКС) выставки 1928 г. смогли состояться. Как видно из сопроводительных текстов к выставкам, для Мексина эти экспозиции стали не только способом продемонстрировать новую зарубежную детскую книгу, но и поводом поговорить о традиции в детской иллюстрации — как Германии и Японии, так и дореволюционной России.

Ключевые слова: Яков Мексин, ВОКС, Музей детской книги, детская книга 1920-х годов, советская детская книга, детская книга Японии, детская книга Германии, культурный трансфер, Кодомо-но куни, манга, выставки детской книги

Взгляд на советскую детскую иллюстрацию 20–30-х годов прошлого века как на явление мирового масштаба давно уже стал привычным. В вопросе о рецепции этого опыта за рубежом еще остаются белые пятна, но то, что советские детские книги вызывали интерес, дискуссии, зачастую восхищение и подражание — факт

уже вполне установленный. На Западе пристально следили за многими эстетическими экспериментами молодого социалистического государства, и детская книга была одним из самых ярких из них¹. Авторы данного текста, в свою очередь, решили задуматься, существовало ли обратное влияние. Было ли что перенять пионерам советской детской иллюстрации у западных и восточных соседей? Какие иностранные детские книги могли влиять на раннесоветских художников? И каким образом эти художники могли познакомиться с иностранной художественной традицией, следить за новшествами в зарубежной иллюстрации для детей?

Предлагаемая заметка представляет собой первое приближение к теме и носит во многом технический характер. Прежде чем сопоставлять разные школы иллюстрации, выдвигать теории и указывать на конкретные влияния и переклички, мы решили найти ответ на вопрос: как и где московские художники и другие заинтересованные лица могли встретиться с зарубежной детской книгой? Наткнуться на нее не просто случайно, но системно ознакомиться с ее историей и современным на тот момент состоянием. Руководствуясь теорией культурного трансфера Мишеля Эспаня [Эспань 2018], мы решили первым делом найти посредника — агента трансфера. Очевидным первым претендентом на эту роль оказался один из самых увлеченных и деятельных советских популяризаторов искусства детской книги — издатель, собиратель, исследователь, создатель Музея детской книги Яков Петрович Мексин (1886–1943). Значение этой фигуры для предвоенной советской детской литературы трудно переоценить.

Яков Мексин родился в Елисаветграде (ныне украинский город Кропивницкий) в семье лесоторговца, окончил юридический факультет Московского университета. После событий 1917 г. он резко поменял род занятий: с 1918 г. он работает директором детского дома, в 1920-м становится сотрудником отдела детского чтения Института методов внешкольной работы². Позднее он уже издатель (организует собственное издательство «Остров»), книготорговец, писатель, публицист: пишет книги для детей, статьи, посвященные детскому чтению, литературе, иллюстрации. В 1934 г. Мексин создает главное свое детище — Музей детской книги и рисунка. Через четыре года музей был закрыт, его руководитель арестован и обвинен в «контрреволюционной и шпионской деятельности». Умер он в заключении спустя пять лет³.

Путь к Музею лежал через многолетнюю выставочную работу: в течение 1920-х Мексин организовал ряд выставок детской книги



Рис. 1. Яков Петрович Мексин

в Советской России и за рубежом. Эта его ипостась — сегодня ее назвали бы «кураторской» — одна из самых захватывающих. Больше того, именно ее можно назвать основным, наиболее продолжительным и успешным его занятием.

Согласно очерку Эллы Ганкиной «Энтузиасты и просветители», опубликованном в 47 номере израильского альманаха «Зеркало», выставочную деятельность Мексин начал в 1924 г., и произошло это в результате совместной работы с искусствоведом Петром Дульским, «который к началу 1920-х годов уже известен как книговед, библиофил и коллекционер, основатель музейного дела в Казани, заведующий художественным отделом центрального городского музея» [Ганкина 2016].

В 1925 г. Мексин участвовал в создании комиссии по музейно-выставочной работе с детьми и организовал выставку «Для детей про зверей» в Музее им. Пушкина при участии «зверописцев» Ивана Ефимова и Василия Ватагина (рис. 2). Вот что писал об этом он сам: «При выборе темы решающее значение имело следующее соображение: во всех областях искусства легко подобрать разнообразный и близкий детям материал о животных...» [Мексин 1932, 38].



Рис. 2. Выставка «Для детей про зверей», 1925 г. Источник: Советский музей. 1932. № 2

Выставка представила около сотни экспонатов и предполагала интерактивность. Многие из «изобретенного» специально для нее ляжет в основу дальнейшей выставочной работы:

...мы взяли себе за правило: избегать монотонных группировок, стремиться всюду использовать яркие, освежающие глаз контрасты в материале, форме, цвете, масштабе, настроении и т. д. <...> посреди комнаты стоял большой стол с гостеприимной надписью: «Здесь можно все брать в руки». И наши зрители не пренебрегли этим приглашением. <...> Большинство музеев и выставок статичны. Мы исходили из того, что детям свойственна и приятна динамика. <...> На выставке каждый мог себе сделать игрушку из папье-маше, выкроить из бумаги, склеить и раскрасить звериную маску или зарисовать ту или иную занятую вещь. <...> Мы ввели на выставке так называемые *музейные игры*, заимствовав этот прием из практики североамериканских детских музеев⁴ [Мексин 1932, 40–43].

С этого времени интерес Мексина к способам выставочной презентации детской книги только растет. Он пробует разные типы выставок, — названия двух последующих: «Что чем движется?» и «Как дети учились в старину и учатся теперь», — придумывает специальные способы выкладки, удобные для детей, экспериментирует с разными типами интерактивных развлечений (рис. 3), разрабатывает передвижные, мобильные стенды, предполагая перемещение выставок — как по обширной советской родине, так и за границу. Все это отчетливо перекликается с характерными для 1920-х годов



Рис. 3. На выставке детской книги Я. П. Мексина. В руках у девочки игра по выдержкам из детских книг, рядом с ней «книгоответчик» — иллюстрированный интерактивный каталог. Источник: Советский музей. 1932. № 2

экспериментами с выставочным пространством, массовым дизайном, инструментами пропаганды в целом.

Во второй половине 1920-х и в первой половине 1930-х годов Мексин проводит несколько заграничных выставок при поддержке и участии Всесоюзного общества культурной связи с заграницей (ВОКС). Общество начинает свою работу в 1925 году. В его создании принимает активное участие Ольга Каменева, сестра Льва Троцкого и первая жена члена Политбюро Льва Каменева. Она же становится главным идеологом и первым председателем ВОКСа. Среди его задач — ознакомление общественности СССР с достижениями культуры зарубежных стран и популяризация культуры народов Советского Союза за границей. Кроме выставок ВОКС организует визиты отдельных деятелей науки и искусства — как советских за рубеж, так и иностранной интеллигенции в СССР, налаживает связи с зарубежными организациями и прессой, выпускает «Бюллетень ВОКС» на нескольких языках.

Майкл Дэвид-Фокс в книге «Витрины великого эксперимента. Культурная дипломатия Советского Союза и его западные гости, 1921–1941 годы» показывает, что ВОКС был создан в качестве «одной из фасадных организации для сочувствующих левонастроенных интеллектуалов» [Дэвид-Фокс 2015, 77–78] и статус «общества» должен был имитировать его «частный», независимый от государ-

ства характер. На самом деле его культурная деятельность была своего рода прикрытием для слишком явно политизированных Коминтерна и Народного комиссариата иностранных дел. Тем не менее, развернутая Каменевой работа по организации научно-культурных связей и представлению образа СССР иностранным государствам стала со временем столь широкой и эффективной, что деятельность ВОКСа оказалась самоценной. Многие годы Общество оставалось «главным органом среди учреждений, занимавшихся формированием зарубежного общественного мнения» об СССР [Дэвид-Фокс 2015, 81–82].

В течение достаточно долгого времени интересы Якова Мексина и ВОКСа совпадали. Энтузиаст Мексин хотел показать русскую детскую книгу за границей и знал, как сделать это ярко — продемонстрировав заодно и новые педагогические разработки в детском чтении и выставочной работе с детьми. ВОКС в свою очередь был заинтересован в том, чтобы показать за рубежом достижения культуры молодого социалистического государства во всем их многообразии.

В 1920-х годах детские книги, собранные Мексиным, путешествуют в Германию, Францию, Англию, Италию, Данию, Швейцарию, в 1930–33 гг. — в Латвию, Эстонию, Чехословакию, Австрию, снова в Германию, Японию. За то время пока Ольга Каменева остается председателем ВОКСа, удается даже сделать обмен опытом детской иллюстрации двусторонним: в 1928 г. проходят две большие выставки иностранной детской книги — сначала немецкой, потом японской. На них мы и сосредоточим свое внимание.

В 1925 г. в Казани выходит труд, написанный Яковом Мексиным совместно с упоминавшимся выше искусствоведом Петром Дульским: «Иллюстрация в детской книге». Открывается исследование подробным обзором влияний зарубежной иллюстрации на русскую детскую книгу, причем особое внимание уделено немецкой «школе». Дульский и Мексин указывают, что именно она послужила источником вдохновения для многих русских иллюстраторов: «Немецкая детская литература, самая обширная и разнообразная, в течение всего XIX в., в большей или меньшей степени, качественно или количественным натиском своей продукции, воздействовала на всю европейскую детскую литературу. Естественно, что молодая русская книга подчинилась ее руководству» [Дульский, Мексин 1925, 7–8].

Интерес Мексина к немецкой иллюстрации удачно совпал с повышенной значимостью германо-советских связей середины

1920-х гг. — Берлин этого времени был «основным европейским центром активной деятельности СССР во всех областях, включая международную культурную политику ВОКСа» [Дэвид-Фокс 2015, 119]. Именно с немецко-советских выставок для него начинается международный обмен искусством детской книги.

К большой выставке немецкой детской книги в Москве Мексин привели два предварительных шага. Первый: выставка советской детской книги, прошедшая в конце октября 1927 г. в берлинском Центральном институте по воспитанию и обучению. В журнале «Книга детям» за январь 1928 г. отмечено, что выставка «вызвала к себе исключительный интерес, как показывают отзывы печати», там же процитированы некоторые восторженные отклики немецкой прессы: «Детский мир, близкий к действительности, деятельный и исключительно радостный, смеется из этих ярких книжек и тетрадок. Оформление книги характеризует то высокое уважение, с которым Советская Россия относится к ребенку: его не кормят жалкой макулатурой, как умственно отсталое существо» [Советская детская книга в Германии, 41]

На выставке было показано свыше двухсот наименований книг, причем кроме новинок (например, книжек-картинок В. Лебедева, П. Митурича, О. и Г. Чичаговых, Э. Лисицкого, научно-популярных книг М. Ильина и Б. Житкова) демонстрировались и дореволюционные книги, сделанные мастерами движения «Мир искусства»⁵. Эта заграничная выставка создала почву для взаимообмена. В декабре 1927 г. в Доме печати (ныне Центральный дом журналиста) Мексин устраивает «небольшую» (в 260 изданий), как бы пробную выставку немецкой книги. Это и стало вторым шагом: принимается решение повторить выставку весной, сделать ее более масштабной и провести в здании Государственного исторического музея, там она и прошла 8–27 мая 1928 г. (рис. 4).

О чем должна была рассказать советским гражданам (взрослым и маленьким) немецкая выставка говорят названия четырех докладов, анонсированных в выпущенной к открытию брошюре. Сами доклады, насколько можно судить, в письменном виде не сохранились. Профессор Лев Оршанский посвятил свое сообщение истории немецкой детской иллюстрации — «Полтора века немецкой книги», Анна Покровская выступала с докладом «Немецкие влияния в русской детской книге». Тема доклада самого Мексина — «Основные типы книжки-картинки и книжки игрушки» (этот вид детской печатной продукции особо интересовал Мексина, о чем будет сказано ниже). Наконец, К. Вахрамеев выступил с докла-



Рис. 4. Титульный лист брошюры, выпущенной к выставке немецкой детской книги в Москве (8–27 мая 1928 г.). В оформлении брошюры использованы силуэты К. Фрелиха

дом «Полиграфическая техника в немецкой детской книге». Последнее, очевидно, должно было быть небезынтересно советским «людям книги», печатникам, художникам и издателям: в отзывах на выставку не раз упоминается высокая полиграфическая техника Германии. Интересно, что о разнице полиграфических технологий говорит и немецкая пресса после выставки советской книги 1927 г.: «русские могут у нас поучиться технике, которая располагает машинами, делающими чудеса (двенадцати-красочный офсет!)» [Советская детская книга в Германии, 46].

Всего было представлено четыре сотни книг сорока издательств. Если верить печати: «Выставка посещалась очень усердно: даже в будни бывало свыше 100 человек. Приходили художники, искусствоведы, работники издательств, педагоги, библиотекари, учащиеся. Многие являлись по нескольку раз, внимательно изучая материал» [Выставка 1928, 63].

Эта выставка дала Мексину возможность наглядно продемонстрировать те теоретические выкладки, которые он и Петр Диль-

ский несколькими годами ранее высказали в своем исследовании. Работы многих упомянутых ими художников теперь можно было увидеть воочию. Так, привезены «лучшие образцы иллюстрации» XIX века — те самые, что значительно повлияли на развитие «молодой русской книги» и «подчинили ее своему руководству». На выставке представлены в «новых недорогих изданиях» работы классиков иллюстрации Людвиг Рихтера (1803–1884), Отто Спектера (1807–1871), Франца фон Поччи (1807–1876), Теодора Хоземана (1807–1875). Отдельно организаторами отмечены серии «старых мастеров силуэта» Карла Фрёлиха (1841–1871) и его ученика Пауля Коневки (1841–1871).

В заметке в журнале «Книга детям» (она не подписана, но с некоторой осторожностью можно утверждать, что автор ее — сам Мексин) это обосновано так: «В последние годы, силуэт стал все чаще появляться в немецкой детской книге, но художественные его достоинства редко подымаются до былого уровня» [Выставка 1928, 61]. Отметим, что «старую» и «новую» практику силуэта можно наблюдать и в отечественной книге: так, «старыми мастерами» могут быть названы Елизавета Бём и Георгий Нарбут, а примеры нового использования этой техники обнаруживаются в книгах 1930-х годов, например, у Льва Юдина или Давида Штеренберга.

Особый раздел выставки отводился «иллюстраторам-юмористам». Среди них были хорошо знакомые русским детям еще по дореволюционным изданиям товарищества М. О. Вольфа озорные сказки «великолепного рисовальщика, неистощимого выдумщика» [Мексин, Дульский 1925, 11] Вильгельма Буша и знаменитый «Степка-растрепка» Генриха Гофмана. Последнему отводилась целая витрина: он был представлен в разных немецких изданиях, в том числе присутствовала и фототипия оригинала «этой прославленной книги». Этот факт особенно интересен в свете того, что после революции «Степку-растрепку» не слишком жаловали педагоги⁶, новых изданий не выходило (если не считать сатирической переработки Евгения Шварца «Война Петрушки и Степки Растрепки», опубликованной в «Радуге» в 1925 г.) и для советского ребенка «неряху Петера» с успехом заменил непутевый герой «Мойдодыра». Были представлены и другие карикатуристы («более добродушные», по определению Мексина): Адольф Оберлендер (1845–1923) и Лотар Меггендорфер (1884–1925) (Рис. 5).

Меггендорфер был важен Якову Мексину и по другой причине. Русского коллекционера живо интересовали книжки-игрушки. Всего за месяц до выставки он посвящает этому предмету отдель-

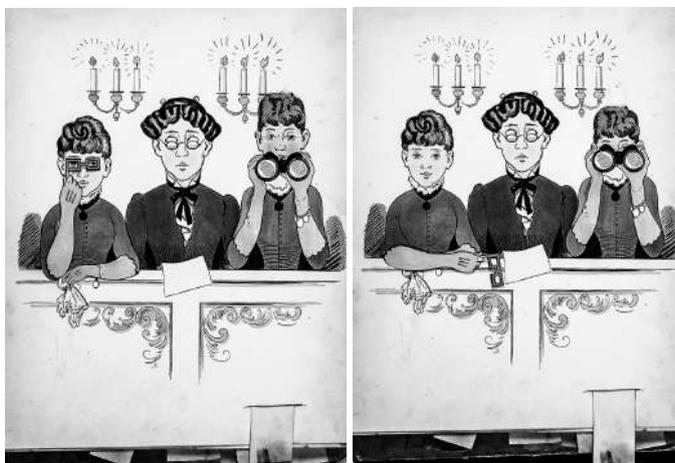


Рис. 5. Подвижные элементы в книге Лотара Меггендорфера.
Из книги «Zum Zeitvertreib», 1890

ную статью в журнале «Книга детям» [Мексин 1928], написанную, очевидно, по следам подготовительной работы с собранными для выставки книгами-экспонатами. В ней он описывает разные виды книжек-игрушек. В классификации Мексина: книжка-картинка на картоне для малышей до 3-х лет, картонные и бумажные «раскидные ширмы», «предметная книжка» («которой вместо прямоугольной формы придаются наружные очертания объекта»), книжки «с подвижными частями» и книжки с «отгибающимися частями (отворотами)», книжки с оптическими и слуховыми эффектами, книжки, «предназначенные принципиально для деформации» — вырезалки и раскраски.

Хотя Мексин критикует большую их часть за непрочность, дороговизну и даже непедагогичность, он, тем не менее, призывает советских коллег «активно заняться» книжкой-игрушкой. Этому, видимо, и должен был способствовать особый раздел немецкой выставки, в который и попал Лотар Меггендорфер: он делал раскидные ширмы из картона и забавные книжки-игрушки с подвижными частями. Изысканной книжной инженерией увлекались и некоторые из представленных на выставке молодых художников, например, племянница Зигмунда Фрейда Том Зейдман-Фрейд, взявшая мужское имя, чтобы более эффективно покорять мир искусства.

В своем труде «Иллюстрация в детской книге» Дульский и Мексин говорят о переломе германской иллюстраторской традиции

в 90-х годах XIX века: о повышении среднего уровня немецкой детской книги и появлении новой плеяды талантливых иллюстраторов. Этот пласт также был представлен на выставке: например, работы швейцарца Эрнста Крейндольца (1863–1956), известного пристрастием к изображению цветочных фей, импрессиониста Макса Слефогта (1868–1932), близкого к экспрессионизму Карла Хофера (1878–1955), художников Юлиуса Дица (1870–1957) и Конрада Фердинанда фон Фрейхольда (1878–1944). Организатору выставки, очевидно, интересно было продемонстрировать переключку традиций дореволюционной русской книги и немецкой иллюстраторской классики. «Небезынтересно узнать, — отмечалось про этот раздел выставки в журнале „Книга детям“, — что крупнейшие из наших иллюстраторов (А. Бенуа, Г. Нарбут) высоко ценили лучшие из выставленных здесь книг < . . . > и в своих первых опытах невольно поддались очарованию образцов» [Выставка немецкой детской книги 1928, 61–62].

Но главное, Мексину, посетившему годом ранее Германию, удалось показать следующее поколение художников-иллюстраторов — тех, кого в своей совместной с Дульским работе 1925 г. он еще не упоминал. В СССР приезжают книги, оформленные «наиболее талантливой современной молодежью»: Эдуардом Боймером (1892–1977), Иешуа Гампом (1889–1969), упомянутой выше Том Зейдман-Фрейд (1892–1930), художницами Эльзой Айзгрубор (1887–1968) и Эльзе Венц-Фиэтор (1882–1973). Отдельно представлены и упомянуты «книги Германии Мюллен⁷ с острыми иллюстрациями Георга Гросса» [Выставка немецкой детской книги 1928, 62] (Рис. 6).

В принципе, даже по именам и названиям, упомянутым в короткой статье о выставке, можно понять, насколько богатой и неожиданной она могла оказаться для советского зрителя.

После экспозиции в Москве, выставка немецкой детской книги была еще несколько раз повторена на территории Советского Союза: в Ленинграде, в Киеве и Покровске (Республика Немцев Поволжья).

Именно в брошюре, выпущенной к этой выставке, Яков Мексин выразил свое мнение о необходимости культурного взаимообмена:

очищая свой путь от ветхих пней и диких камней, мы не стремимся к изолированности; наоборот, больше чем когда бы то ни было мы хотим следить за развитием мировой детской литературы. Быть в курсе современных литературных течений, приемов внешнего оформления

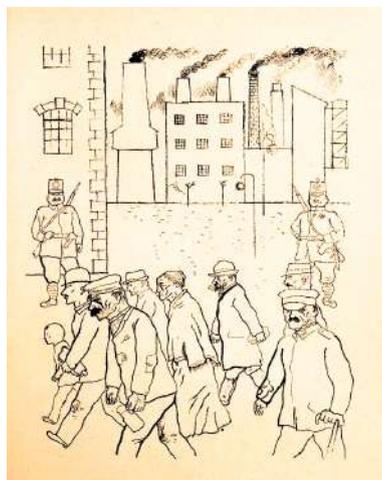


Рис. 6. Иллюстрация Георга Гросса к сказкам Гермины Мюллен.
Из книги «Was Peterchens Freunde erzählen», 1921

книги и полиграфических усовершенствований — значит трезво относиться к своим преимуществам и недостаткам, успехам и ошибкам. Нам нужны международные связи и взаимный обмен инициативой, опытом и критикой [Выставка немецкой детской книги 1928, 7].

В конце брошюры анонсируется: «Следующая выставка, посвященная Востоку (Японии и Китаю) состоится через несколько месяцев». Также выставка анонсировалась в третьем номере журнала «Книги детям», причем сообщалось, что «китайские детские книги уже находятся в Москве». Однако ко времени выставки китайская «часть» оказалась редуцированной, очевидно, из-за напряженных отношений между СССР и Китаем.

Если активное сотрудничество ВОКСа с Германией, дало Мексину возможность развить его собственные искусствоведческие исследования более раннего времени, то погружение в мир японской иллюстрации, скорее всего, было для него полной неожиданностью. Контакты ВОКСа с Японией и Китаем устанавливались для того, чтобы сгладить диспропорцию слишком явно ориентированной на Запад культурной дипломатии СССР. Майкл Дэвид-Фокс отмечает, что основную роль в установлении и развитии этих связей играла инициатива профессоров Дальневосточного университета во Владивостоке [Дэвид-Фокс 2015, 108] — в частности Евгения Генриховича Спальвина. В 1928–1929 гг. ВОКС готовил целый ряд



Рис. 7. Выставка Японской детской книги (11–21 октября 1928).
Фото опубликовано в бюллетене ВОКС 1929 г.

культурных мероприятий в Москве⁸, одним из которых и стала «детская» выставка [ВОКС 1929] (рис. 7).

Евгений Спальвин (1872–1933) — профессиональный японовед, уполномоченный ВОКСа в Японии⁹. Именно он стал «основным связующим звеном между Москвой и Токио» и оказал «неоценимую помощь Мексину в сборе экспонатов, отправке их в Москву, в освещении хода выставки в японской печати, а впоследствии в пропаганде советской детской книги» [Диренштейн, Кресина 1998, 219]. Интересно, что Мексин плотно сотрудничал и с другим японистом, выпускником Дальневосточного университета, учеником Спальвина — Андреем Алексеевичем Лейфертом. Сразу после японской выставки, в 1929 г., ГИЗ выпускает несколько японских сказок в совместном пересказе Лейферта и Мексина (в которых, скорее всего, Лейферт выступал переводчиком, а Мексин — обрабатывал текст). Все три книги были оформлены заметными художниками и соединяли авангардные поиски советских иллюстраторов с экзотическим японским колоритом: «Длинное имя» иллюстрировал Александр Могилевский, «Страну дураков» — Давид Штеренберг, «Три телки» — Владимир Бехтеев [Длинное имя 1929, Страна дураков 1929, Три телки 1929].

Брошюра, выпущенная Мексиным к японской выставке, открывается весьма напористым тезисом: «„Народ, который не любит де-

тей, должен погибнуть“. Так говорят японцы, умеющие окружить детство любовью и красотой» [Выставка детской книги и детского творчества Японии 1928]. Как и на предыдущей выставке, где особое внимание уделялось немецким мастерам «старой школы», в японской детской книге организаторы экспозиции искали, прежде всего, высокую традицию: искусство «японской цветной гравюры и японского рисунка», «благородство композиции, легкость и лаконизм штриха, изящную декоративность как цветной так и черно-белой иллюстрации» — послуживших «школой для европейских мастеров», в частности таких «выдающихся иллюстраторов как В. Крен, М. Буте де Монвель, Георгий Нарбут». Для того чтобы оценить эти достижения стоило, по их мнению, поторопиться: «В последнее время китайская и японская детская книга, отрываясь от своих исторических корней, начинает утрачивать национальные черты. Этому содействует нивелирующее влияние европейской культуры и полиграфической техники. Тем своевременнее и важнее для нас познакомиться с основными типами китайской и японской детской литературы» [Мексин 1928, 36].

Действительно, за несколько прошедших десятилетий детская литература Японии успела пережить серьезные трансформации, и в начале XX века вступила в пору расцвета, активного эксперимента, массового производства и потребления детской литературной продукции — в этом смысле современная японская книга в большей степени перекликалась с советской, чем даже немецкая (что, кажется, самому Мексину, увлеченному в первую очередь традиционной японской гравюрой и негативно относящемуся к европейскому влиянию на японское искусство, не представлялось интересным).

Вестернизация, начавшаяся в период Мейдзи (1868–1912), сильно изменила как стиль иллюстрирования, теперь зачастую представлявший собой смесь японской традиции и европейского модерна, так и способ «рассказывания» народных сказок, теперь приближенных как к европейской авторской сказке, так и просто к восприятию ребенка (самый известный из таких «рассказчиков» Ивая Садзанами (1870–1933), которого традиционно считают создателем современной японской детской литературы. Он также принимал активное участие в организации советской выставки). Либерализация периода Тайсё (1912–1926) привела к общему культурному оживлению и поиску новых эстетических и философских концепций — в том числе и в культуре детства. В детской литературе появляются свои литературные движения, новые стили и критерии их оцен-



Рис. 8. Рисунок Миао к юмористическим рассказам. Иллюстрация из брошюры «Выставка детской книги и детского творчества Японии» (ВОКС; ГАХН, 1928)

ки, главное — она становится очень востребованной [Ericson 2001] (рис. 8).

Яркими выразителями перечисленных изменений были появившиеся многочисленные детские журналы, в частности отдельно упомянутый среди экспонатов московской выставки «Кодомо-но кун» («Царство детей», или в другом переводе «Страна детей») (рис. 9). Издававшийся с 1922 г. издательством «Токося» он объединял на своих страницах многих талантливых молодых художников¹⁰ и вместе с журналом «Акай тори» («Красная птица») играл центральную роль в детской культуре Японии до и во время войны.

Рассказывая об экспонатах, Мексин отмечает, что попавшая в экспозицию японская детская пресса «заслуживает пристального изучения», и в первую очередь из-за двух обстоятельств. Во-первых, японские детские журналы «точно градируются по возрастам („Образцовый пригостишка“, „Первоклассник“, „Второклассник“»)). Во-вторых, в них «много места уделяется литературному и изобразительному творчеству детей». Правда, характерное для массовой японской детской периодики того времени разделение «по полу читателя» — журналы про самураев, армию, долг для



Рис. 9. Обложка детского журнала «Кодо-мо-но Куни» («Царство детей»), январский номер 1928 г. Хранится в фондах РГБ

мальчиков, куклы, уют, домашних животных для девочек [Страна детей 2018] — Мексин оценивает негативно, называя «вредным пережитком». В целом, по уровню эстетического эксперимента (хоть и сильно отличающегося по сути), по внимательной, изобретательной работе с интересами разных групп детской аудитории и с детским творчеством эти журналы вполне можно было бы сопоставить с развивающейся во второй половине 1920-х годов системой советских детских журналов — в частности с ленинградским «Ежом», начавшим выходить в январе 1928 г.

Вероятно, именно благодаря этому буму в сфере печати для детей, японская сторона с большим энтузиазмом отзывается на брошенный Спальвиным «клич» и помогает с экспонатами для детской выставки. В ее организации принимают участие Японо-Советское общество, Общество японской детской литературы, Книгоиздательский союз детских писателей, издателей и коллекционеров. Помогают многие частные лица, среди которых Мексин называет известного коллекционера детской книги Морихико Фудзисаву и упоминавшегося выше «зачинателя детской литературы» Японии Садзанами Иваэ (чьи «Сказания древней Японии» или «Нихон мукаси банаси» выходили на русском языке 1910 г. в издательстве А. Девриена с «оригинальными японскими рисунками») [Садзанами 1910].

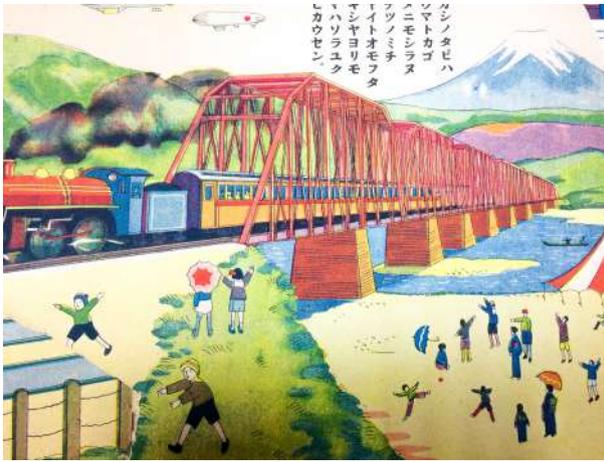


Рис. 10. «Паровозы, поезда». Книжка-картинка. 1927 г. Хранится в фондах РГБ

В феврале 1928 г. (сама выставка пройдет с 11 по 21 октября) Спальвин начинает получать письма, книги, картины и журналы. Намеченный изначально состав выставки был существенно расширен: «планировалось показать одну только детскую литературу, однако вскоре стали поступать предложения о предоставлении учебной литературы, нот, гравюр, игрушек и детских художественных работ» [Выставка детской книги и детского творчества Японии 1928, 18]. Всего было представлено 1450 книжных экспонатов, среди которых были книжки-картинки и книжки-игрушки, журналы и ноты, игры, учебные книги, книги для воспитателей и родителей. Все это было структурировано, разнесено по разным отделам. О первой группе экспонатов — то есть о книгах-картинках и игрушках — было сказано, что они доступны и не знающим японский язык. Любопытно, что точно также характеризовала немецкая пресса и новые советские книжки — отмечалось, что из-за богатства иллюстративного материала они доступны и тем, кто не знает русского.

Еще одним явным сходством советской и японской детской книги были увлеченное изображение процесса модернизации и политизация детской книги. Начавшиеся во второй половине 1920-х годов с постепенным развитием политики императора Хирохито в период Сёва (1926–1989), они также роднили японское книгопроизводство с отечественным, и это сходство к 1930-м годам лишь усилилось¹¹. Этот факт не остался незамеченным советской печат-



Рис. 11. «Басни Эзопа» («Исоппу моноготари»), художник — Такэо Такэй. 1925 г. Хранится в фонде РГБ

тью: японская детская книга «умело и, пожалуй, более настойчиво, чем немецкая и даже американская подводит ребенка к проблемам материальной культуры. В этом, несомненно, сказывается упорная воля нации к техническому прогрессу. Рядом с этим положительным явлением мы не можем не отметить столь же систематически прививаемых детям идей милитаризма, империализма (серия книжек об армии и флоте)» [Выставка детской книги и детского творчества Японии 1928, 10] (рис. 10).

Японские книжки-игрушки не впечатлили Мексина, обычно уделявшего большое внимание такого рода литературе: он говорит, что их существует всего два типа — картонные ширмы и «так называемые „кино-книжки“», соответственно первенство здесь он оставляет за Германией. Впрочем, можно предположить, что за «кино-книжки» им был принят неопознанный пока жанр японской манги, в 1920-х годах активно развивавшийся. Еще одна группа экспонатов — «сказки, легенды и рассказы» в прекрасных высокохудожественных изданиях — приятно удивила устроителей тем, что кроме японских народных историй здесь встречались переводы европейских сказок (сказки братьев Гримм и Х. К. Андерсена, басни Эзопа (рис. 11) и Лафонтена) и даже текстов Л. Толстого, И. Крылова, И. Дмитриева и И. Хемницера. Тем не менее, самые «лучшие иллюстрации» и самая «прославленная японская графика» прилагаются, по мнению Мексина, именно к сборникам япон-

ских сказок, по которым и можно отследить, как «отразились на японском искусстве все новейшие художественные стили Европы» [Выставка детской книги и детского творчества Японии 1928, 12]. Нотный материал охарактеризован как недостаточно ценный, впрочем, несколько песенок предполагаются для исполнения на выставке. Наконец, учебная японская книга оценена Мексиным высоко, он сетует, что в России «роль учебника как средства художественного воспитания, к сожалению, оценивается нами недостаточно». И далее: «Просмотр японской детской книги пример того, как в лучших своих образцах < . . . > она стремится привить ребенку вкус к графическому искусству, которое составляет наследие и гордость Японии» [Выставка детской книги и детского творчества Японии 1928, 14].

В конце Мексин сообщает, что педагогический раздел составлен из случайного материала, упомянуты театральные макеты, школьные картины и детские рисунки. Последних много — около шести сотен. Детским же рисункам посвящена отдельная небольшая статья Нины Сакулиной, также размещенная в брошюре. Уже позднее, в статье в журнале «Советский музей» Мексин отмечал выставку японской книги как особенно удачную «не только потому, что японцы прислали богатый подбор детских книг, игрушек, детских рисунков и других художественных работ, но еще и потому, что нам удалось найти очень благодарный прием показа» [Мексин 1932, 45]. Этот прием заключался в особой интерактивности с использованием театральности.

Этот опыт открыл нам глаза на значение театральности в музейно-выставочном деле. Мы впервые поняли, что без некоторых, хотя бы минимальных элементов сценария и режиссуры почти невозможно овладеть вниманием и особенно эмоциями зрителей. В этом отношении японская выставка была поворотным шагом в методике нашей работы [Мексин 1932, 47].

Путешествие по выставке превращалось в путешествие по Японии:

Выставочный материал развернут был не как книжная витрина, магазинный прилавок или любительская коллекция, а как подлинная экскурсия в Японию. Зритель становился в положение туриста, притом советского, т. е. критически настроенного туриста, и его маршрут лежал через экспонаты < . . . > Вы входите на выставку и сразу попадаете на токийский вокзал. Вы устали с дороги, не правда ли? Берите свой

багаж и садитесь скорей в трамвай, автомобиль, или автобус. Ах, вот еще и рикша! <...> Выспавшись в гостинице, вы на другое утро (это значит перейдя к другому щиту) осматриваете японские школы <...> Выйдя из школы, мы останавливаемся у витрины книжного магазина <...> На третье утро вы смотрите детский спектакль на сказочную тему о Мотомаро [Мексин 1932, 45–46].

Многие из этих находок — такие как принцип режиссуры, интерактивные элементы, вовлечение ребенка в создание экспонатов выставки — позднее были использованы Мексиним в его дальнейшей выставочной деятельности: например, из них выросла идея детской типографии на юбилейной выставке 1929 года, приуроченной к десятилетию Госиздата. Эта типография называлась «Детиздат» и позднее была превращена в типографию при Музее детской книги.

После закрытия московской экспозиции японская выставка детской книги, как и немецкая, отправилась в путешествие: она побывала в Закавказье, Украине (Харьков, Киев, Одесса) и в Ленинграде [Диренштейн, Кресина 1998, 219].

Что эти выставки могли дать советскому иллюстратору, решившему посетить их в 1928 г.? На этот вопрос еще предстоит ответить. Мы надеемся, что наша попытка восстановить содержание выставок, поименованные нами художники, книги и журналы (многие из которых теперь доступны в оцифрованных коллекциях, каталогах выставок и просто в сети) станут первым шагом к исследованию возможных влияний. Самого организатора, Якова Мексина, возможность протянуть ниточку традиции — в том числе к русской дореволюционной детской книге — захватывала, как кажется, больше, чем острая современность. Привозя в СССР последние новинки детской книжной продукции, Мексин настойчиво делал акцент (как в сопроводительных текстах, так, видимо, и в экспозиции) на исторической перспективе, на «классиках» книжной иллюстрации. Это особенно заметно в контексте японской выставки: заглянув в японскую детскую книгу 1910–20-х годов, современный читатель найдет поразительной смелости графику, по стилю и уровню сюрреалистической игры напоминающую не только европейский модернизм, но и более поздние эксперименты — неоавангардную графику 1960-х годов. По радикальности разрыва с традицией и запалу придумывания новых форм подачи детского текста японская книга первых десятилетий XX века немногим отличалась от советской — а может в чем-то и превосходила ее. В текстах

Мексина эти эксперименты остаются, однако, почти неотрефлексированными: как немецкая, так и японская современная книга признана им не столь впечатляющей в сравнении с мастерством классической гравюры. Несколько раз упоминая в связи с выставками Георгия Нарбута и Александра Бенуа (художников, высоко им ценимых), Мексин не проводит почти никаких параллелей с новым поколением советских иллюстраторов. Трудно сказать, что именно было причиной такой фокусировки взгляда: это могли быть как искусствоведческая увлеченность исследователя прошлым, усталость от постулируемого разрыва с дореволюционным искусством и потребность поговорить о связях с традицией (если не на русском, так на иностранном материале), так и искреннее убеждение, что экспериментальность является прерогативой новой советской книги, или же невозможность комплиментарно высказываться об эстетической новизне современной «империалистической» иллюстрации в печати. Как бы там ни было, важно, что благодаря Мексину у посетителя — как ребенка, так и взрослого, — была возможность охватить иностранную детскую книгу в ее развитии, не за один, но за несколько исторических периодов, и Мексин, как «куратор», очевидно приложил к этому немалые усилия.

В июле 1929 г. Ольгу Каменеву сняли с ее должности председателя ВОКС, и созданное ей общество прошло через первую из многих кадровых чисток. Заданный Каменевой курс на работу с «буржуазными» сочувствующими иностранцами (некоммунистами, непролетариями) и выбранный для этого сдержанный, «неагитационный» тон уже не подходили — начались годы «великого перелома». Преемник Каменевой Федор Петров на собрании ВОКСа в 1930-м году провозглашал его задачей внутри страны «наступление на буржуазную культуру» [Дэвид-Фокс 2015, 315], и речи о новых выставках зарубежной детской литературы в СССР, судя по всему, идти уже не могло. Впрочем, сотрудничество ВОКСа с Мексиным, как и его выставочная деятельность, продолжились: вплоть до 1934 г. (года, когда Мексину дают карт-бланш на создание Музея детской книги) он путешествует с советскими книжками для детей и докладами о своей выставочной работе по республикам СССР, Восточной и Центральной Европе, а в 1933 г. даже наносит ответный визит в Японию, участвуя во всемирной выставке по воспитанию детей [Диренштейн, Кресина 1998, 219]. Тем не менее, есть основание считать, что именно первые выставки 1927–28 гг. заложили основные принципы оригинальной выставочной работы Мексина, а две больших выставки зарубежной детской книги

1928 г. помогли сформировать иностранную часть коллекции Музея детской книги, некоторое время (хоть и очень недолгое — до ареста Мексина в январе 1938 г.) доступную советским детям и взрослым.

Примечания

- ¹ На эту тему см., например: [Мязотс 2017; Фомин 2015; Штейнер 2019].
- ² Один из первых научно-методических центров по работе с детьми и переподготовке учителей. Был открыт при Наркомпросе в 1923 году и просуществовал до 1930 г.
- ³ Наиболее полную биографию Я. П. Мексина см. в статье [Диренштейн, Кресина 1998]. О судьбе книжной коллекции Музея детской книги см. [Карпова, Руденко 2011].
- ⁴ Ссылка на «североамериканский опыт» не случайна. Старшим коллегой Мексина по музейно-выставочной комиссии в Институте методов внешкольной работы был Александр Зеленко — архитектор, педагог, увлеченный основатель детских и подростковых клубов и музеев. В 1900-х годах он побывал во многих зарубежных подростковых учреждениях, с частности — в США. Еще до революции Зеленко горячо пропагандировал американский опыт организации детского досуга, приводя в пример, устройство американского детского клуба «Сеттлмент». См. также: [Зеленко 1927].
- ⁵ Подробнее об этой выставке и ее рецепции немецкой прессой рассказано в статье О. Мязотс «Советские детские книги в Европе и США в 1920–30-е гг.» [Мязотс 2017]
- ⁶ В частности, на это указывает в своих мемуарах Александр Бенуа: «А вообще, какая это чудесная книжка — ныне забракованная специалистами в качестве антипедагогической» [Бенуа 1990, 224].
- ⁷ Hermina zur Mühlen — Герминия Мюллен. В работе «Основные течения в современной детской литературе» (1927) А. Покровская отмечает, что Мюллен «с большим настроением и известными литературными данными» писала «коммунистические сказки».
- ⁸ Например, первые советские гастроли японского театра Кабуки (1928), показы японского кино в Москве и Ленинграде (лето, 1929) [Ложкина 2015].
- ⁹ О нем см. [Икута 2001]. О его роли в организации московских мероприятий см. [Ложкина 2015]
- ¹⁰ Кругом «Кодомо-но кунни» называют художников: Окамото Киичи, Такэо Такэй, Хацуяма Сигэру, Каваками Сиро и Хонда Сотаро. [Страна детей 2018].
- ¹¹ Составить представление о внешнем виде японских книжек 1920-х–1930-х годов можно в том числе благодаря каталогу выставки иллюстрированной детской книги в Японии из фондов РГБ «Страна детей» [Страна детей 2018]. С большой долей вероятности, часть японской

коллекции РГБ 1920-х годов совпадает по своему составу с выставкой 1928 г. — после нее экспонаты были переданы в дар Выставочному комитету, стали частью коллекции Музея детской книги (известно, что в нем существовал японский уголок), и в результате, скорее всего, оказались частью фондов РГБ, как и остальные книги Музея.

Литература

Источники

ВОКС 1929 — Всесоюзное общество культурной связи с заграницей ВОКС: Обзор деятельности. М.: ВОКС, 1929. (Vsesoyuznoe obshchestvo kul'turnoy svyazi s zagranitseyy VOXS: Obzor deyatel'nosti. Moscow, 1929.)

Выставка детской книги и детского творчества Японии 1928 — Выставка детской книги и детского творчества Японии. М.: ВОКС; ГАХН, 1928. (Vystavka detskoy knigi i detskogo tvorchestva Yaponii. Moscow, 1928.)

Выставка немецкой детской книги 1928 — Выставка немецкой детской книги. М.: ВОКС, 1928. (Vystavka nemetskoyy detskoy knigi. Moscow, 1928.)

Выставка 1928 — Выставка немецкой детской книги. Выставка японской детской книги // Книга детям. 1928. № 5–6. С. 61–64. (Vystavka nemetskoyy detskoy knigi. Vystavka yaponskoyy detskoy knigi // Kniga detyam. 1928. No. 5–6. P. 61–64.)

Длинное имя 1929 — Длинное имя: рассказ для детей / пересказали с японского А. Лейферт и П. Мексин; картинки А. Могилевского. М.: Государственное издательство, 1929. (Dlinnoye imya: rasskaz dlya detey. Moscow, 1929.)

Бенуа 1990 — Бенуа А. Мои воспоминания: в 2-х т. М.: Наука. 1990. Т. 1. (Литературные памятники). (Benua A. Moi vospominaniya. V 2-kh t. Moscow, 1990. (Literaturnye pamyatniki).)

Дульский, Мексин 1925 — Дульский П., Мексин Я. Иллюстрация в детской книге. Казань: Изд-во авторов, 1925. (Dul'skiy P., Meksin Ya. Ilyustratsiya v detskoy knige. Kazan', 1925.)

Зеленко 1927 — Зеленко А. У. Американцы в своих клубах и общественных центрах. М.: Работник просвещения, 1927.

Мексин 1928 — Мексин Я. Книжка-игрушка // Книга детям. 1928. № 3. С. 25–30. (Meksin Ya. Knizhka-igrushka // Kniga detyam. 1928. No. 3. P. 25–30.)

Мексин 1932 — Мексин Я. Из опыта музейно-выставочной работы с детьми // Советский музей. 1932. № 2. С. 38–57. (Meksin Ya. Iz opyta muzeyno-vystavochnoy raboty s det'mi // Sovetskiy muzey. 1932. No. 2. P. 38–57.)

Покровская 1927 — Покровская А. Основные течения в современной детской литературе. М.: Работник просвещения, 1927. (Pokrovskaya A. Osnovnyye techeniya v sovremennoy detskoj literature. Moscow, 1927.)

Садзанами 1910 — Садзанами, Ивая. Нихон мукаси банаси: Сказания древней Японии: С ориг. яп. рис. / пер. с яп. с примеч. и предисл. В. М. Мендрина. СПб.: А. Ф. Девриен, 1910. (Sadzanami, Iwaya. Nihon mukasi banasi: Skazaniya drevney Yaponii. Saint-Petersburg, 1910.)

Советская детская книга в Германии — Советская детская книга в Германии // Книга детям. 1928. № 1. С. 40–47. (Sovetskaya detskaya kniga v Germanii // Kniga detyam. 1928. No. 1. P. 40–47.)

Страна дураков 1929 — Страна дураков: японская сказка / пересказали с японского А. Лейферт и Я. Мексин. М.: ГИЗ, 1929. (Strana durakov: yaponskaya skazka. Moscow, 1929.)

Три телки 1929 — Три телки : японская народная сказка / пересказали А. Лейферт и Я. Мексин; рис. В. Бехтеева. М.—Л.: ГИЗ, 1929. (Tri telki: yaponskaya narodnaya skazka. Moscow, 1929.)

Исследования

Ганкина 2016 — Ганкина Э. Энтузиасты и просветители // Зеркало. 2016. № 47. URL: <http://zerkalo-litart.com/?p=10637/> (дата обращения: 12.08.19). (Gankina E. Entuziasty i prosvetiteli // Zerkalo. 2016. No. 47. URL: <http://zerkalo-litart.com/?p=10637/> (accessed: 12.08.19).)

Диренштейн, Кресина 1998 — Диренштейн Е., Кресина Л. Поборник детской книги // Книга : Исследования и материалы: Сб. 75. М.: ТЕРРА, 1998. С. 206–231. (Direnshteyn E., Kresina L. Pobornik detskoj knigi // Kniga : Issledovaniya i materialy: Sb. 75. Moscow, 1998. P. 206–231.)

Дэвид-Фокс 2015 — Дэвид-Фокс М. Витрины великого эксперимента. Культурная дипломатия Советского Союза и его западные гости, 1921–1941 гг. / пер. с англ. В. Макарова; науч. ред. перевода М. Долбилов и В. Рыжковский. М.: Новое литературное обозрение, 2015. (HISTORIA ROSSICA). (Devid-Foks M. Vitriiny velikogo eksperimenta. Kul'turnaya diplomatiya Sovetskogo Soyuzа i ego zapadnye gosti, 1921–1941 gody. Moscow, 2015.)

Икута 2001 — Икута М. Е. Г. Спальвин в Японии // Известия Восточного института ДВГУ. 2001. № 6. С. 28–34. (Ikuta M. E. G. Spal'vin v Yaponii // Izvestiya Vostochnogo instituta DVGU. 2001. No. 6. P. 28–34.)

Карпова, Руденко 2011 — Карпова И., Руденко И. Государственный музей детской книги и его наследие в фондах современных библиотек // Вивлиофика. История книги и изучение книжных памятников. М., 2011. Вып. 2. С. 154–164. (Karpova I., Rudenko I. Gosudarstvennyy muzey detskoj knigi i

ego nasledie v fondakh sovremennykh bibliotek. // Vivliofika. Istoriya knigi i izuchenie knizhnykh pamyatnikov. Moscow, 2011. Вып. 2. P. 154–164.)

Ложкина, 2015 — Ложкина А. Всесоюзное общество культурной связи с за-
границей и развитие советско-японских культурных отношений (1925–
1939 гг.) // Япония 2015 (Ежегодник). 2015. С. 119–131. (Lozhkina A.
Vsesoyuznoe obshchestvo kul'turnoy svyazi s zagranitsey i razvitie sovetsko-
yaponskikh kul'turnykh otnosheniy (1925–1939 gg.) // Yaponiya 2015
(Ezhegodnik). 2015. P. 119–131.)

Мязотс 2017 — Мязотс О. Советские детские книги в Европе и США в
1920–30-е гг. // Детские чтения. 2017. № 2 (12). С. 57–95. (Myaots O.
Sovetskie detskie knigi v Evrope i SShA v 1920–30-e gg. // Detskie chteniya.
2017. No. 12 (2). P. 57–95.)

Фомин 2015 — Фомин Д. Искусство книги в контексте культуры 1920-х
годов: монография. М.: Пашков дом, 2015. (Fomin D. Iskusstvo knigi v
kontekste kul'tury 1920-kh godov: monografiya. Moscow, 2015.)

Штейнер 2019 — Штейнер Е. Что такое хорошо: Идеология и искусство
в раннесоветской детской книге. М.: Новое литературное обозрение, 2019.
(Очерки визуальности). (Shteyner E. Chto takoe khorosho: Ideologiya i
iskusstvo v rannesovetskoj detskoj knige. Moscow, 2019.)

Страна детей 2018 — Страна детей: каталог выставки иллюстрированной
детской книги в Японии из фондов РГБ / сост. И. И. Меланьин. М.:
Центр восточной литературы РГБ, 2018. (Strana detey: katalog vystavki
illyustrirovannoy detskoj knigi v Yaponii iz fondov RGB / sost. I. I. Melan'in.
Moscow, 2018.)

Эспань 2018 — Эспань М. История цивилизаций как культурный трансфер/
пер. с французского; под общей редакцией Е. Е. Дмитриевой; вступ. статья
Е. Е. Дмитриевой. М.: Новое литературное обозрение, 2018. (Интеллек-
туальная история). (Espan' M. Istoriya tsivilizatsiy kak kul'turnyy transfer.
Moscow, 2018.)

Ericson 2001 — Ericson Joan E. Introduction // A Rainbow in the Desert: An
Anthology of Early Twentieth-Century Japanese Children's Literature, edited by
Yukie Ōta, Armonk, N. Y.: M. E. Sharpe, 2001. P. 3–11.

*Olga Vinogradova**, *Kirill Zakharov***

*The Higher School of Economics (Moscow), **independent researcher

PICTURES-TRAVELERS: JAKOV MEKSIN'S EXHIBITIONS OF
GERMAN AND JAPANESE CHILDREN'S BOOKS IN THE USSR

The fact that the early-Soviet children's book illustration aroused interest
abroad has been already broadly acknowledged. The article considers the

possibility of a reverse influence: could Moscow artists get acquainted with foreign children's books? Two exhibitions of a foreign children's literature took place in Moscow in 1928: one exposing the books from Germany and another from Japan. The article is dedicated to the history of these exhibitions, reconstructs their contents and restores main ideas of the organizers by analyzing the brochures issued for the exhibitions and reviews in Soviet press. The theoretical framework for the article is the concept of Michel Espagne's cultural transfer. One of the most active and passionate transfer agents of children's culture in the Soviet Union was without a doubt children's writer, devoted collector of children's books and curator Yakov Petrovich Meksin. It was thanks to him and his collaboration with VOKS (All-Union Society for Cultural Relations with Foreign Countries) that the exhibitions of German and Japanese books could take place in Moscow. As we can see from Meksin's comments on exhibitions, for him they were not only the way to demonstrate contemporary foreign books for children in USSR, but also a possibility to discuss the tradition of children's illustration — in Germany and in Japan, as well as in pre-revolutionary Russia.

Keywords: Yakov Meksin, VOKS, Children's Book Museum, cultural transfer, Soviet children's books, children's book exhibitions, history of children's book illustration, German art in Soviet Union, Japanese children's books, Kodomo-no-Kuni, manga.

Рашель Мазю

«MON CAMARADE»: СОВЕТСКИЕ ВЛИЯНИЯ И ТРАНСФЕРЫ В КОММУНИСТИЧЕСКОМ ЖУРНАЛЕ ДЛЯ ДЕТЕЙ?

Милитаристски ориентированный журнал «Mon Camarade», основанный в 1933 г. по образцу ленинской пропаганды, ставил перед собой цель познакомить читателей во Франции с детством в СССР. Журнал издавался с 1933 по 1939 гг. под эгидой Федерации детей рабочих и крестьян (которая официально подчинялась Коммунистическому интернационалу молодежи) и в сотрудничестве с Ассоциацией революционных художников и писателей (АЕАР). Но с идеологическими целями, мобилизационными темами и коллективизмом была связана только часть содержания. Помимо того, что читатели журнала могли познакомиться с творчеством советских авторов (Лев Кассиль, Алексей Толстой) и получить идеализированное и упрощенное представление об СССР, журнал в то же время вообрал в себя особенности популярной переводной детской периодики (журнал «Микки Маус»), особое значение имела адаптация иллюстративных приемов американских комиксов. В условиях экономического кризиса редакция журнала обращается к французским карикатуристам, которые, как кажется, очень мало знали об СССР. Кроме того, даже если признать, что до конца издания журнал «Мой товарищ» транслировал специфическую коммунистическую этику, перенесение советского опыта на французскую почву не было прямым и переосмыслилось французской редакцией. Решающую роль в этом процессе играет инициатор издания журнала Жорж Садуль.

Ключевые слова: Mon Camarade; детские журналы; французские карикатуристы; коммунистическая партия Франции; французские пионеры; журналы; комиксы; Лев Кассиль, Алексей Толстой, Жорж Садуль

Детский журнал «Mon Camarade» («Мой товарищ», МС) был основан в июне 1933 г. под эгидой Федерации детей рабочих и крестьян, которая официально подчинялась Коммунистическому интернационалу молодежи, и в сотрудничестве с Ассоциацией революционных художников и писателей (АЕАР)¹. Он выходил благодаря усилиям небольшой группы коммунистических активистов,

которую возглавлял Жорж Садуль². Со второй половины 1935 г. этот «иллюстрированный журнал» издавался Международным социальным издательством (ESI), во главе которого стоял Леон Мусси-нак³. Сначала он печатался раз в месяц, потом (начиная с № 25) — раз в два месяца, а после 3 декабря 1936 г. (№ 53) — раз в неделю. После подписания германо-советского пакта его деятельность была приостановлена, и последний, 298-й, номер вышел 14 сентября 1939 г. Это был радикальный коммунистический журнал, изначально предназначенный для «детей пролетариев» (с 7 до 14 лет⁴). Он продолжил дело «Jeune camarade» («Юного товарища»), который с 1921 по 1928 гг. издавался Федерацией коммунистической молодежи (с тем же макетом, что у английского «The Young Comrad», немецкого «Der Junge Genosse» и их советского аналога)⁵.

В этой статье мы хотели бы проанализировать советские влияния и трансферы, чтобы ответить на вопрос, на кого были больше похожи дети (и образы детства), представленные в «Mon Camarade»: на детей Мориса (Тореза) или на детей Иосифа (Сталина)?

Следует начать с того, что на страницах «Mon Camarade» советская подростковая литература и тексты, посвященные СССР, играли очень заметную роль.

СИЛЬНОЕ ВЛИЯНИЕ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: АДАПТАЦИИ И ПЕРЕВОДЫ

Будучи последовательно коммунистическим изданием (особенно в первые два года работы), «Mon Camarade» с самого начала позиционировал себя как выразителя интересов французских «пролетарских» семей, которым угрожает кризис, безработица и эксплуатация со стороны «богачей, которые ничего не делают и не работают», стремятся к войне и «на ней наживаются». Антиклерикализм, социальная критика («Как живет французским детям?»⁶), борьба против школы, созданной в Третьей Республике (и особенно против той картины истории, которую она проповедовала⁷), интернационализм и классовая борьба — таковы основные темы, о которых журнал говорил с помощью разных жанров: комикса, репортажа, романа с продолжением, рассказа, сказки, (иллюстрированной) игры (загадки, ребусы), песен и личных свидетельств («Читательский уголок»). При этом описания «реалий», в которых жили дети рабочих и крестьян, постоянно сопоставлялись с образами «Советской России, где детям живет счастливо...»⁸.

Диалектика советского и французского лучше всего видна по серии «Тото и Тутун» («Toto et Toutoune»), вдохновленной «Путешествием двоих детей по Франции» Ж. Бруно⁹. Тото и Тутун — французские дети, которые сравнивают «свою тяжелую жизнь с жизнью советских детей... Тото и Тутун хотели бы жить в СССР. Они думают об этом днем и грезят об этом по ночам»¹⁰.

Стремясь рассказать читателям об СССР, «Mon Camarade», конечно, печатал множество переводов или переложений текстов советских писателей. Хотя вначале на них приходилась весомая доля всех публикаций, в 1935 г. их количество стало снижаться¹¹.

Большинство советских рассказов, романов и сказок выходило в адаптации Жоржа Садуля — директора журнала и настоящего мастера на все руки [Vignaux 2016]. Однако мы не знаем, откуда он брал переводы и откуда узнавал об этих произведениях¹².

В частности, Садулю принадлежат журнальные версии «В людях» Максима Горького¹³ и «Трех толстяков» Юрия Олеши¹⁴. Видел ли он постановку по книге Олеши, вышедшую в 1930 г. в Московском художественном театре? Смотрел ли фильм¹⁵, поставленный по «Трубке коммунара» Эренбурга? [Mon Camarade 1934 № 10, май]. В журнале также вышли фрагменты из повести «Конduit и Швамбрия» Льва Кассиля (в «Mon Camarade» его имя было передано как Léo Cassil)¹⁶, опубликованной в том же 1937 г. издательством «Gallimard». В апреле 1939 г. в журнале вышла повесть, которая, видимо, была создана на основе «Вратаря республики» того же Кассиля¹⁷. Помимо романов с продолжением, в «Mon Camarade» выходили комиксы — например, на сюжет «Гиперболоида инженера Гарина» Алексея Толстого. Комикс был озаглавлен «Луч смерти» («Rayon de la mort») — как и советский фильм, ставший основой для романа Толстого (но видел ли Садуль этот фильм?)¹⁸.

Эти советские тексты позже перепечатывались в сериях приложений «Les Livrets de Mon Camarade» и «La Collection Mon Camarade», которые тоже издавались ESI¹⁹. В них была широко представлена тема индустриализации СССР (промышленность, пятилетние планы), которая в 1935–1939 гг. была малозаметна в журнале²⁰.

В «Mon Camarade» большинство документальных текстов, посвященных СССР, было написано Садулем (они выходили под его именем либо под различными псевдонимами). А «Очерк о советских пионерах» и статью «Челюскин», опубликованные в сентябре и октябре 1934 г., написал не какой-то советский автор, а эмигрант из Польши (Яшек, Исаак Вайнфельд)²¹.

Советская литература также проникала в журнал через свидетельства детей. Судя по публикациям «Mon Camarade», ее проводниками были учителя начальной школы, явно исповедовавшие коммунистические идеи:

Максим Горький в школе.

На другой день учительница устроила нам диктант из Максима Горького. Она объяснила нам, кто такой Максим Горький; и сказала, что это великий писатель и друг русского народа, что все его книги рассказывают о тяготах народа до революции, и что она очень любит его книги. Но она сказала, что не читала нам их и не проводила по ним диктанты, так как для нас его тексты слишком печальны.

Я была удивлена, потому что до этого нам в школе никто не упоминал об этом друге русского народа.

Жоржетта

Юная читательница из Обервилье [Mon Camarade. 1935. № 21, май]

Из «советских реалий» «Mon Camarade» чаще всего рассказывал о жизни детей, в первую очередь о пионерах. Преподнося СССР как модель, журнал все же должен был писать и о жизни своих юных французских читателей. Потому на его страницах советские темы соседствовали с французскими, а выбор сюжетов определялся французской повесткой дня.

СОВЕТСКИЕ ТЕМЫ И ФРАНЦУЗСКИЕ АДАПТАЦИИ

«Советский пионер» — образец для французского

В первые два года журнал только и писал о пионерах. Французские пионеры должны были следовать примеру своих советских товарищей, верных делу Ленина. Тексты, которые «Mon Camarade» предлагал читателям, следовали принципам ленинской пропаганды: мобилизация масс — политическое откровение и общие лозунги — политическая агитация и, наконец, призывы к коллективному действию.

Пионеры шли в авангарде рабочих демонстраций (против войны, в честь 1 мая). Именно они распространяли журнал. По итогам настоящего «социалистического соревнования», о котором писал «Mon Camarade», лучшей группе распространителей было вручено знамя, принадлежавшее советским пионерам.

Пионеры часто изображались на схематичных рисунках, которые активно продвигали коммунистическую символику: в первых

номерах журнала повсюду были пионерские галстуки, красные знамена и серпы с молотами.

Социальная критика и призывы к коллективному действию также использовались и при формулировке задач борьбы, и при описании ее методов. Например, в «Трибунале»²² рассказывалось о том, как советские пионеры организовали суд над ребенком-вором, который сопровождался обязательным сеансом самокритики.

Однако, как правило, публикации, выходявшие в «*Mon Camarade*», изобличали не кулаков или врагов СССР, а «фашистских учителей», хозяев-эксплуататоров и кюре, обслуживающих интересы буржуазии.

Потому содержание первых номеров было очень близко к журналу «*Le Jeune Camarade*», прямо адресованному французским пионерам²³. «*Mon Camarade*» взял на вооружение формы коллективной мобилизации детей, которые практиковались в СССР (митинги в честь юбилейных дат, шествия...); к ним прибавлялись формы, более привычные для французских рабочих, как забастовки и проходящие на локальном уровне манифестации с конкретными социальными требованиями.

Большинство изображений и текстов было посвящено борьбе — на уровне школы или через борьбу, которую вели родители, — против капитализма и французского правительства, которое его олицетворяло²⁴. Хотя во Франции около половины населения все еще жило в сельской местности, «*Mon Camarade*» представлял митинги скорее как «рабочий» (по крайней мере, городской), а не крестьянский (или сельский) феномен. На этих манифестациях звучали типичные для французских коммунистов антимилиитаристские и пацифистские лозунги²⁵. А также поднимались более специфичные для детской аудитории и для французского контекста темы, связанные с борьбой против кюре, которые идеологически обрабатывают детей рабочих²⁶.

Тем не менее, в 1933 и 1934 гг. в каждом номере выходили статьи, посвященные жизни советских детей (со второй половины 1935 г. их стало намного меньше).

Счастливое советское детство, или «жить стало лучше, товарищи, жить стало веселее»

В 1933 и 1934 гг. одним из главных сюжетов, о котором писал журнал, было советское детство. Там выходили тексты множества разных жанров: истории Жоржа Садуля, путевые заметки

об СССР, например, учительницы-коммунистки Ивонны Клавель-Орлианж²⁷ или двух детей из семьи коммунистов. Клод Виллар²⁸ (сын адвоката-коммуниста Марселя Виллара) опубликовал «Пионеры и шахтеры Урала», а Франсуа Люрса (сын жившего в СССР архитектора Андре Люрса) писал о 19-й годовщине Революции... И получал в Москве номера «Mon Camarade»²⁹.

В этих публикациях информация, приходившая из СССР, сочеталась с типично французскими темами. Макет журнала был устроен так, что тексты, посвященные детству во Франции, соотносились с материалами о детстве в СССР. В первых номерах на одном развороте выходили «Каникулы в СССР» и статьи, повествовавшие о жизни детей во французских летних лагерях, в кемпингах (для пионеров) или в детских благотворительных учреждениях³⁰.

Эти материалы рисовали идеализированную картину, где не было места для какой-либо критики советской власти, а тексты были столь же упрощены, что и рисунки. СССР предстал как счастливая страна, где дети везде едят досыта (июнь 1933 г.)³¹, где для них строят дворцы творчества и игровые площадки (22 сентября 1938 г., № 147)... и школьные учителя не бьют детей, а становятся их старшими друзьями³².

Сведения об СССР всегда сопоставлялись с положением дел во Франции (скудость, на которую в условиях капиталистической эксплуатации обречены дети французских рабочих, противопоставлялась «раю советского детства»).

...В школе детей учат самодисциплине и тому, чтобы они не мешали товарищам работать. Каждый себе говорит: «я должен хорошо себя вести и быть дисциплинированным, чтобы там, куда я попаду, стать смелым и квалифицированным работником и быстрее построить счастливое общество, во имя которого жертвовали собой и погибли революционеры, верные ленинской партии.

Во Франции все по-другому. В школах не ждут детей из народа...» [Mon Camarade. 1933. № 2, август]³³.

Такие сравнения также позволяли напомнить читателю о том, как заботятся о благополучии детей мэры-коммунисты³⁴.

Тот же подход и такое же соотношение происходящего в СССР и во Франции были характерны и для освещения других политически острых тем, актуальных для обеих стран.

Советская Россия, антифашизм и интернационализм в «Моп Самарде»

В список политически острых тем, значимых для обеих стран, само собой, входила история русских революций (которые сопоставляли не столько с французской революцией, сколько с Парижской коммуной), великих людей (само собой, во главе с Лениным и Сталиным), «первопроходцев» и спортсменов (челюскинцев, Папанина, Любы Берлин³⁵) и в меньшей степени, история великих социалистических строек (как в песне «Мы отправляемся в Москву»³⁶).

Еще один сюжет, о котором с самого начала часто писали (прежде всего, в контексте «Народного фронта»), — это антифашизм. «Моп Самарде» рассказывал о детях Димитрова и Тельмана, о болгарском процессе, о детях-беженцах из Австрии и Германии, которые были приняты во французские школы и получали поддержку Международной организации помощи борцам революции (SRI), а также об испанских детях (еще до начала гражданской войны).

Эти темы — в духе лозунгов интернационализма — активно освещались в первых номерах журнала во множестве разных жанров (ребусы, шарады, анекдоты). Позже о них стали писать реже.

Изначально «Моп samarade» ориентировался на образец, заданный журналом «Le Jeune Camarade», который издавали для пионеров в 1920-х гг. В первой редколлегии «Моп Самарде» важную роль играла преподавательница, профсоюзная деятельница и коммунистка Жанна Фаннонел³⁷, которая в 1920-х гг. участвовала в выпуске «Le Jeune Camarade», а в 1932 г. побывала в СССР. Именно под ее влиянием журнал взял на вооружение подход, который был характерен для советской прессы для детей в 1920-х, а не в 1930-х гг.³⁸ В 1930-е гг. в Советском союзе вместо пионеров главным образцом для подражания стали дети-герои. Однако в «Моп samarade» в отсутствие чисток и борьбы с кулаками самоидентификация с такими детьми-героями из СССР, как Павлик Морозов, была невозможна. Единственными «советскими героями», о которых писал журнал, были взрослые: авиаторы, спортсмены, первопроходцы, воплощавшие идеалы 1930-х гг.

СЛАБО «СОВЕТИЗИРОВАННАЯ» ИКОНОГРАФИЯ

При этом образы советской пионерии, советского детства или СССР, которые продвигали тексты, почти не получили отражения

в иллюстрациях. Их иконография — сразу по двум параметрам — оставалась типично «французской».

Большинство изображений пионеров или советских детей было очень схематично, и их часто повторно использовали в других сюжетах и в других номерах журнала. Лица, прически и жесты советских пионеров были точно такими же, как у их французских товарищей.

То, что действие происходит за пределами Франции, можно было понять только по отдельным деталям: стилизованной форме солдат Красной Армии (их заостренные головные уборы скорее напоминали покрыв, принятый в 1917 г., а не в 1930-х гг.), серпам и молотам, упрощенным силуэтам Кремля, нарисованным всего несколькими чертами усатым «Сталинам» и «Ленинам» с небольшой бородкой.

Трудно сказать, вдохновлялись ли художники советскими фотографиями или иллюстрациями — в большинстве случаев, скорее всего, нет.

На рисунке к рассказу о Любе Берлин³⁹ («Я приземлилась на крыше») дом покрыт черепицей, из которой торчит труба, сложенная из камня и кирпича. Такие можно было скорее увидеть во Франции, чем в Москве⁴⁰.

В адаптации повести Максима Горького «В людях»⁴¹ ребенок на рисунке Дёпе читает, греясь у чугунной печки такого типа, какой был принят во Франции, но совсем не похож на русскую печь, выложенную керамической плиткой.

Не эта ли скудость сведений объясняет, почему Тото и Тутун, французские дети, отправившиеся в СССР на поезде через Германию⁴², так никогда не достигли цели? Выбравшись из нацистских застенков, они полетели на воздушном шаре в Испанию, затем попали в колониальную Африку, а закончили свои приключения, повторив маршрут из «Путешествия двоих детей по Франции».

В «Mon Camarade» можно найти всего несколько плохо напечатанных фотографий с видами СССР. Большинство из них, вероятно, было сделано авторами, побывавшими в Советской России, как Клод Виллар, написавший об уральских золотоискателях⁴³, и Ивонна Орлианж-Клавель, рассказавшая о советских пионерах⁴⁴.

Почти все иллюстраторы были французами

Если посмотреть на авторов иллюстраций (в тех случаях, когда их имена известны), эта тенденция становится еще заметнее. Среди

них не было советских художников; только три русских или советских графика, которые на момент публикации своих произведений жили во Франции. Заметнее всего был вклад Мориса Менджиски, который эмигрировал из России еще до революции. Как и некоторые другие иллюстраторы, сотрудничавшие с «*Mon Camarade*», он входил в АЕАР. Менджиски нарисовал часть серии «Тото и Тутун», проиллюстрировал роман Герберта Уэллса «Первые люди на Луне»⁴⁵ и ряд статей, например, «Москва — порт пяти морей» Жака Бура⁴⁶ (вышла в сентябре 1937 г.)⁴⁷. Нам удалось найти всего один рисунок Климента Редько⁴⁸. Наконец, нужно упомянуть Натана Альтмана, который, правда, проиллюстрировал не журнальную статью, а альбом Берты Ласк, изданный в приложении к «*Mon Camarade*» [Lask 1933]⁴⁹. И Редько, и Альтман на момент публикации их работ жили во Франции.

Политические и профессиональные установки

Почти все художники, сотрудничавшие с «*Mon Camarade*», были французами. В первых номерах большинство иллюстраций было выполнено Марко Эйльфом и его женой Элианой в крайне схематичном духе. Трудно сказать, исходили ли они из убеждения, что, обращаясь к детям, нужно максимально упрощать рисунок. Еще сложнее выяснить, под чьим влиянием: советских теорий [Pichon-Bonin] или идей «Нового образования», которые продвигали такие педагоги, как Селестен Френе, а в издательстве «*Flammarion*» команда, выпускавшая «Дядюшку Бобра», — они вернулись к возникшей еще в XIX в. идее о том, что мышление ребенка устроено крайне просто и синтетично, а потому, чтобы он смог понять, к нему следует обращаться на самом простом языке⁵⁰.

Кроме того, двумерный стиль иллюстраций, которые порой трудно отличить от детских рисунков, публиковавшихся на страницах «*Mon Camarade*», возможно, объяснялся тем, что изданию просто не хватало времени и денег.

Многие рисунки публиковались без имени автора или с указанием коллективного авторства — «АЕАР» (особенно таких подписей было много в начале). Они были выдержаны в множестве разных стилей. Некоторые из них были созданы рисовальщиками или художниками, которые сегодня широко известны, как Морис Эстев⁵¹ или Жан Эффель⁵².

Был ли Марко Эйльфа коммунистом или просто сочувствующим? Робер Фюзье вступил в «*Bataille Socialiste*»⁵³. Морис Мен-

джиски вместе с Синьяком и Ланжевенном входил в Движение интеллектуалов за мир⁵⁴. Но они не составляли большинство. Многие публиковались под псевдонимами (Пьер-Эжен Дютёртр подписывался «Дют»⁵⁵) или вообще не указывали своего имени. Многие: Данслер, Дютёртр, Дёпе, Трюбер, Жансер (он был автором детского комикса «Les aventures de Charlochat», который выходил в «L'Humanité» и стал настоящей «звездой») и даже Робер Фюзье — также работали на массовые издания и продолжили там карьеру после войны. Очень многие внесли вклад в институционализацию их профессии, вступив после 1945 г. в Профсоюз газетных иллюстраторов. Но мало кто из них затем продолжил работать в журнале «Vaillants»⁵⁶. Среди них можно назвать Жана Трюбера, который проиллюстрировал «Вальми» Ромена Ролана (половина текста была перепечатана в приложении к «Mon Camarade», вышедшем 3 ноября 1938 г.⁵⁷ 14 иллюстраций к «Вальми», созданных Трюбером, свидетельствуют о связях, которые у этого рисовальщика установились с французскими коммунистами и СССР. В 1939 г. французский текст этого произведения вместе с его рисунками был опубликован в СССР Государственным учебно-педагогическим издательством Народного комиссариата просвещения⁵⁸.

С декабря 1936 г. благодаря «патриотическому» дискурсу и развороту к жанру комикса сотрудничество с «Mon Camarade» стало очень привлекательно для художников, которые столкнулись с сокращением рынка из-за импорта американских серий («Мики», «Тарзан», «Кот Феликс»...).

Потому в журнале могли заявить, что рисунки, которые они публикуют «на 100% французские» (в отличие от «Journal de Mickey», где «100% рисунков импортные»).

Однако с декабря 1936 г. иллюстрации и макет «Mon Camarade» переориентировались с советских на американские образцы (*Comic Strips*), а также стали подражать французской версии «Journal de Mickey», где и тексты, и иллюстрации приходили из США.

КОММУНИСТИЧЕСКИЙ «JOURNAL DE MICKEY»?

И действительно, журнал стал похож на «Journal de Mickey», который начал выходить во Франции в октябре 1934 г. в ситуации кризиса и очень большой конкуренции на этом рынке. Кроме того, «Mon Camarade» все чаще обращался не к пионерам и детям рабочих и крестьян, а ко всем детям Франции. Новая политика была

связана со стратегией «протянутой руки», которой Коммунистическая партия Франции следовала в период «Народного фронта». Наконец, благодаря росту влияния Компартии журнал усилил свои позиции. В частности, ему помогло то, что его стали распространять через коммунистические мэрии.

Следует вновь напомнить о том, сколь важную роль в истории издания сыграл Жорж Садуль. Судя по всему, будущий историк кино, при одобрении Леона Муссиака, написал — под своим именем или под псевдонимами (Рене Дюшато) — значительную часть материалов, вышедших в «*Mon Camarade*»⁵⁹.

Если судить по тому, как Муссиак представил журнал в первом номере (июнь 1933 г.) в статье, вышедшей в декабре 1936 г. на страницах «*Commune*», и в брошюре «Что читают наши дети» (1938 г.), главный редактор был настроен на то, чтобы бороться с конкурентами их же оружием [Vignaux 2016]. Речь шла не только о традиционной конкуренции с католиками⁶⁰, но в еще большей степени — о конкуренции с массовой прессой, выходявшей огромными тиражами: изданиями «американских трастов» («*Hearst*», «*Le Journal de Mickey*»), французской продукцией Оффенштадтов («*Société parisienne d'éditions*»), другими популярными изданиями (как «*Le Journal de Toto*», издававшийся «*Le Petit Parisien*») или продукцией издательства «*Del Duca*», которое он (ошибочно) считал фашистским⁶¹.

Потому сразу же после выхода первого номера «*Le Journal de Mickey*» в конце 1934 г. Муссиак стал издавать комикс «Тото и Тутун», больше коротких историй и иллюстраций. Не случайно, что в том же году, когда «Белоснежка» была с энтузиазмом встречена французскими зрителями, «*Mon Camarade*» выпустил адаптированную версию сказки братьев Гримм⁶².

Еще до резкого разворота к комиксам, случившегося в декабре 1936 г., стилистика некоторых политических материалов стала склоняться к фарсу, который контрастировал с серьезной интонацией, характерной для пионерских сюжетов. В этих публикациях звучал юмор, который скорее напоминал вселенную «Никелированных ног» («*Pieds nickelés*»)⁶³, чем советскую прессу. Так, герои комикса «Трубка, Флейта и Яблочко — дети пролетариев» («*Pipe, Flûte et Pomme, enfants de prolétaires*»)⁶⁴ в основном занимались тем, что строили каверзы фашистам, кюре и патронам. Также можно вспомнить такого персонажа как Патсум (Pat'soum), который был придуман и нарисован Робером Фюзье. Это был своего рода юный антикапиталистический дух, который, становясь невиди-

мым, помогал своим товарищам рабочим и делал жизнь работодателей невыносимой⁶⁵.

В декабре 1936 г. в «Mon Camarade», помимо историй с продолжением (4 или 5 в каждом номере; чаще всего с репликами в «облачках»), начало выходить множество серий самых настоящих комиксов. В журнале стало меньше текстов, его формат был увеличен, и издание по-настоящему перешло на полноцветную печать (до этого оно выходило в черно-белом формате, а цвет использовался только на обложке и в отдельных статьях). Параллельно там появились чисто развлекательные рубрики (игры, шарады, самodelки). Издание было смакетировано так же, как «Journal de Mickey», а стиль комиксов переориентировался на американские «Comic strips»⁶⁶. Страницы журнала захватили приключения, научная фантастика и ковбой. Садуль, который в то время возглавлял кинематографическую рубрику в «Regards», убедил других членов редакции «Mon Camarade» обратиться и к жанру вестерна («Jim Mystère»).

Потому с декабря 1936 г. «Mon Camarade» не слишком отличался от других периодических изданий, предназначенных для детей. Тем не менее, он оказался не в состоянии конкурировать со своей контр-моделью. По данным 1938 г., продажи «Mon Camarade» составили 40,000 экземпляров (в разные годы расходилось от 10,000 до 50,000 номеров), при том, что «Journal de Mickey» покупало 400,000 человек!

«MON CAMARADE» СОХРАНЯЕТ СВОЮ СПЕЦИФИКУ

Несмотря на новации в содержании, круг читателей «Mon Camarade» все равно ограничивался коммунистами и сочувствующими, жившими в тех частях страны, где КПФ в конце 1930-х гг. была сильнее всего укоренена (Парижский регион и особенно «красный пояс», а также сильно урбанизированный север Франции)⁶⁷.

Распространение журнала тоже опиралось на коммунистические ресурсы. После 1935 г. оно уже не зависело только от пионеров и «комитетов защиты» (comités de défense) «L'Humanité» (CDH)⁶⁸, а расширилось благодаря возможностям коммунистических муниципалитетов⁶⁹, которые позволяли обратиться ко всем детям из народа.

Содержание журнала осталось верным коммунистической идеологии. Некоторые из персонажей прямо выступали против

капитализма (как Путсум, созданный Робером Фюзье), почти все — против расизма (ковбой Джим Мистер сражался против ку-клукс-клана и помогал американским индейцам) и против колониализма (Джим Мистер, Тото и Тутун...). Садуль выступал против бессмысленного насилия и стремился придать содержанию журнала моральное измерение, что предвещало борьбу, которую коммунисты поведут в послевоенный период [Crépin 2002]. Его задача состояла в том, чтобы не просто развлекать, а воспитывать детей.

Воспитать маленького француза или следовать советской модели? Ребенок как автор и художник на страницах «Mon Camarade»

В рамках воспитательного процесса журнал решил мобилизовать читателей, пригласив их к сотрудничеству. «Mon Camarade» призвал их принять участие в конкурсе театральных пьес для детей — наградой для победителей должны были стать две поездки в СССР⁷⁰.

В 1934 г. журнал объявил международный конкурс детских рисунков. Их предстояло оценивать не по «качеству исполнения», а «по идейному содержанию». Детям были предложены те же сюжеты, о которых писал «Mon Camarade»: «Трудовые подвиги, школа, работа, отдых, контрасты между советской властью и капиталистическими режимами и т. д.». Лучшие рисунки были показаны на международной выставке, организованной в московском Музее изящных искусств (конец апреля — конец августа 1934 г.)⁷¹. Хотя «Mon Camarade» и опубликовал несколько рисунков, представленных на конкурс, эту задумку трудно назвать очень успешной⁷².

Сама идея, что детям очень полезно и рисовать, и сочинять, входила в педагогический арсенал «Нового образования»⁷³, а текст Садуля, вышедший на страницах «Commune» в декабре 1936 г., высоко оценивал работу французских педагогов.

Как и в статьях, выходящих в журнале, в детских рисунках политическая повестка продвигалась через сцены массовых акций (как события 6 февраля 1934 г. и митинги «Народного фронта»), типичных для капиталистического общества. В частности, среди рисунков, присланных на конкурс, была иллюстрация 12-летнего Жана Лаборда из Альфортвиля под названием «В школе Шьяппа», а также рисунок «Сладкая жизнь капиталиста», сделанный 11-летним Роже Кейрие⁷⁴.

«Красная идея» в мужском и в женском роде. От слабой дифференциации гендерных ролей к возвращению традиционной социальной нормы

Сесиль Пишон-Бонен в исследовании детских книг из принстонской коллекции Котсена выделяет две основных категории советских изданий: те, которые транслировали традиционные гендерные нормы, и те, где гендерные роли не были жестко определены, а облик мальчиков и девочек отличался не слишком заметно. Такие произведения, которые в основном выходили до конца 1920-х гг. или начала 1930-х гг. в государственных издательствах, подчеркивали, что девочки идут в пионеррию наравне с мальчиками и противопоставляли их скаутам.

В первые годы существования «Mon Camarade» статьи и иллюстрации в целом соответствовали эгалитарным принципам, характерным тогда для советской пропаганды. Однако после 1936 г. в нем восторжествовала мораль, которую можно назвать семейственной: в ней за девочками и мальчиками были закреплены традиционные роли⁷⁵.

Как уже говорилось, в первых номерах (как в текстах, так и в изображениях) главной темой была пионерская. Большинство персонажей было одето как пионеры (хотя схематичный характер рисунков не всегда позволял разглядеть все детали их формы). При этом на простых иллюстрациях, которые сопровождали статьи в значительном числе рубрик, одежда была «гендерно дифференцирована»⁷⁶. И для мальчиков, и для девочек были характерны два атрибута: красный галстук и красный цвет каких-то еще деталей одежды, которые тотчас бросались в глаза, т.к. в остальном она была белой. В первых номерах «Mon Camarade» иллюстрации были выдержаны в черно-бело-красной гамме.

Отдельно стоит отметить цвета одежды Яблочка (*Pomme*) и Флейты (*Flûte*) — маленьких белых французов, персонажей серии «Трубка, Флейта и Яблочко — дети пролетариев», которая в начале выходила в черно-белой гамме. Мальчик Флейта чаще всего одет в белые брюки или шорты и черную рубашку (с короткими или длинными рукавами в зависимости от времени года). А Яблочко носит черную юбку и белую блузку с черным круглым воротом. Тем самым они отличаются от Трубки — маленького чернокожего сироты из Африки, который одет в белые штаны и рубашку.

Хотя Яблочко была одета как девочка, она, в соответствии с пионерским идеалом, принимала участие в тех же коллектив-

ных действиях, что и ее товарищи-мальчишки. Аналогично в рубрике «Журнал одной девочки» («Le Journal d'une fillette») юные пионерки-коммунистки рассказывали о своих достижениях в школе и на фронтах рабочей борьбы. Перед нами мораль индивидуального действия, которая не была привязана к гендеру.

Напротив, после 1936 г. в рубрике «Девичий уголок» («Coin des fillettes») появляются советы Тутун по поводу вязания, домоводства, шитья и готовки. Там девочки могли узнать, как отчистить мебель от пятен, оставшихся от воды, или как связать воротник для платья... При этом комиксы, с их героями авиаторами, искателями приключений и ковбоями, становились все более «мужскими». По письмам читателей видно, что среди них росла доля мальчиков. Даже в серии «Тото и Тутун» разница между главными персонажами стала намного заметнее, чем изначально. Девочку чаще всего приходилось спасать от опасности, а главным действующим лицом стал мальчик Тото (см. «Тото и Тутун в Африке»).

Воспитание детей: политики меньше, но больше морали.

Педагогические установки журнала

Наряду с приключенческими и юмористическими комиксами, предназначенными для детей, журнал стал уделять больше внимания классической культуре. Было ли это связано только с советским влиянием?

Кроме того, там появилась литературная рубрика, где печатались фрагменты из сочинений великих писателей (от Жана-Жака Руссо и фольклора до Жюль Ромена и Эжена Даби), а также энциклопедическая страница, история великих изобретений, экспедиций и т. д., которые чудесно описывал Жак Бур. Культурные темы также были представлены в других рубриках. «Mon Camarade», который познакомил французскую публику с замечательным романом советского писателя Олеши «Три толстяка», сейчас публикует новый перевод «Острова сокровищ» Стивенсона. <...> Будем надеяться, что это издание завтра ждет новый успех, и оно сможет еще активнее «отстаивать культурные ценности» в сфере детской литературы [Commune 1936, декабрь].

«Mon Camarade» сделал ставку на то, чтобы воспитывать детей из народа с помощью Истории, Наук и знакомства с «великими литературными произведениями» от Рабле и Руссо до Мериме и Жюль Ромена. В журнале, конечно, печатались и политически ангажированные французские авторы: Ромен Роллан (который, по существующим свидетельствам, активно писал для журнала), Анри Барбюс,

Шарль Вильдрак (уже сделавший себе имя в детской литературе), Эжен Даби. Также в журнале публиковались и иностранцы, в том числе советские авторы, о которых мы говорили выше.

Крен в сторону дидактики: больше «национального», меньше «политического»

Прекрасным примером может служить «энциклопедическая» рубрика «Знаете ли вы что?», которую иллюстрировал Дёпе. После 1935–1936 гг. письма читателей свидетельствуют о том, что из журнала, который теперь рассказывал о доме, школе и каникулах, ушла пионерская тема, а юмор, лежавший в основе загадок и некоторых комиксов («Фальзар и Филош»), особенно предназначенных для самых маленьких, постепенно деполитизировался (остается вопрос, был ли этот поворот связан с изменением аудитории или с тем, как журнал ее представлял).

Кроме того, последний выпуск «Приключений Тото и Тутун», где дети отправились в путешествие по городам Франции, был посвящен прославлению архитектурного наследия страны. Возможно, тут следует видеть установку на «возвращение народу того, что народ построил для сильных мира сего»⁷⁷, которая в то время была заметна в дискурсе КПФ [Poirrier 1998].

Тем не менее, в своих нравственных установках журнал остался собой

С появлением чернокожих персонажей (прежде всего, в историях с продолжением и в комиксах, где первым из них стал мальчик Трубка — сирота, который во Франции стал торговать арахисом) в «Mon Samarade» начала звучать антиколониальная риторика КПФ⁷⁸. В этом проявилось влияние Садуля, который в «Негритянской антологии» («Negro Anthology») опубликовал статью о колониальных образах в молодежной прессе [Frioux-Salgas 2014]⁷⁹.

При этом журнал до последнего номера призывал к социальному действию и солидарности. Это видно по рубрике «Письмо Жанно», в которой публиковали написанные Садулем ответы на письма читателям, а также по тому, как «Mon Samarade» освещал войну в Испании. В частности, ей был посвящен сатирический комикс Дёпе, где ополченец Татан строил каверзы генералам, а также серия «Тото и Тутун в Испании»⁸⁰.

Как издание активистское и с самого начала следовавшее пропагандистской модели ленинского типа, «*Mon Camarade*» стремился рассказать читателям о советском детстве и о СССР. Однако его идеологические цели, основные сюжеты и задачи коллективного действия, которые он продвигал, были адаптированы к французскому контексту. Хотя читателям журнала предлагали тексты советских авторов и идеализированно-упрощенный образ СССР, со временем он начал подражать массовой детской прессе («*Le Journal de Mickey*»), а стиль его иллюстраций стал похож на американские «*comic strips*». Противопоставляя себя конкурентам, которые получали тексты и рисунки из США, «*Mon Camarade*» в основном прибегал к услугам французских художников, вероятно, плохо знакомых с СССР. Несмотря на то, что некоторые из них участвовали в антифашистской борьбе, коммунистов среди них было немного. Хотя «*Mon Camarade*» до конца хранил верность своим нравственным установкам, сюжеты и тексты из советской жизни всегда адаптировались французской командой, в которой ключевую роль играл Жорж Садуль.

Пер. с фр. Михаила Майзульса

Примечания

- ¹ Ассоциация революционных писателей и художников (AEAR), созданная во Франции в марте 1932 г., была связана с Международным союзом революционных писателей (UIER), основанном в Москве в ноябре 1927 г. См.: [Racine 1966].
- ² Жорж Садуль (1904–1967). В 1920-х гг. он был близок к сюрреалистам, но после Международного конгресса революционных писателей в Харькове (1930), куда его направили вместе с Луи Арагоном, с ними порвал. Постепенно он стал киноведом и в 1930-е гг. вел кино-рубрику в коммунистическом журнале «*Regards*». Он также был одним из редких во Франции специалистов по иллюстрированной молодежной прессе. См.: [Vignaux 2016].
- ³ Леон Муссинак (1890–1964) — коммунистический журналист, который с 1922 г. отвечал за кинокритику в газете «*Humanité*». В 1927 г. его пригласили на празднование 10-летнего юбилея Октябрьской революции. Он боролся за то, чтобы во Франции выходили в прокат советские фильмы. В 1933–1934 гг. он провел год в СССР и стал главным редактором коммунистического журнала «*Regards*» и директором «*Editions sociales internationales*» («Международного социального издательства»).
- ⁴ При этом письма приходили в основном от детей 10–13 лет.

- 5 Об истории журнала см.: [Vignaux 2016]. В данный момент Валери Виньо готовит монографию, посвященную Жоржу Садулю. См.: [Medioni 2016; David 1997].
- 6 Эта серия репортажей начала выходить в «Mon Camarade» в 1933 г. (с № 4).
- 7 Эта тема звучала не только в репортажах, но и в свидетельствах детей: «Школа существует, чтобы промывать нам мозги...»; «„История Франции“ насквозь лжива»; «Учитель говорит, что мы должны любить Третью Республику. А мы, ученики, ему отвечаем, что это республика воров».
- 8 Обращение от редактора, вышедшее в первом номере «Mon Camarade». Этот текст, без сомнения, был написан Жоржем Садулем.
- 9 Речь идет о пособии для классного чтения, которое с 1877 г. выходило в издательстве «Belin». Его автором была Огюстина Фуйе, которая печаталась под псевдонимом. Эта книга использовалась в школах до конца 1950-х гг.
- 10 Этот комикс пришел на смену первой — с более традиционным французским сюжетом — серии «Трубка, Флейта и Яблочко» (см. ниже) и печатался в «Mon Camarade» с № 16 (декабрь 1934 г.) до последнего номера, вышедшего 14 сентября 1939 г.
- 11 Антифашистский разворот Коммунистической партии Франции (9 октября 1934 г. она призвала к созданию «широкого народного антифашистского фронта») привел к ее превращению в массовую партию. В результате «Mon Camarade» постепенно отошел от строго коммунистической повестки и пытался конкурировать с коммерческой прессой. См.: [Medioni 2016, 32].
- 12 После Второй мировой войны Жорж Садуль сжег свои «коммунистические» бумаги. Благодарю Валери Виньо за эту информацию.
- 13 Отрывки, вышедшие в № 14 (октябрь 1934 г.), возможно, были проиллюстрированы Морисом Эстевом, который был членом АЕАР. Затем они были перепечатаны в первом иллюстрированном альбоме, изданном в приложении к «Mon Camarade» с иллюстрациями Дёпе.
- 14 С № 20 (июнь 1935 г.) до № 22. Иллюстрации тоже были выполнены Дёпе.
- 15 Одноименный фильм Константина Марджанова (Котэ Марджанишвили) вышел в СССР в 1929 г.
- 16 Этот сокращенный текст вышел без иллюстраций под названием «Оська» в июле 1934 г. (№ 12). Фрагмент был представлен как «рассказ из жизни автора».
- 17 Повесть, написанная в 1932–1937 гг., была издана в СССР в 1939 г. В «Mon Camarade» она выходила в № 178 (27 апреля 1939 г.) и № 179 (4 мая 1939 г.).

- ¹⁸ Рисунки были выполнены художником Пьером Дютёртром, который публиковался под псевдонимом Дют (Dut) (№ 85, 15 июля 1937 г. — № 154, 10 ноября 1938 г.).
- ¹⁹ См.: [Lévêque 2011].
- ²⁰ Из 18 книжечек «Mon Camarade» которые были связаны с СССР, можно упомянуть следующие: «В людях» Максима Горького (№ 1); «Конструктор Иванов» (№ 9); «М. Ильин. Который час?» (№ 13); «Часы» (№ 17) (иллюстрации Жансера, тексты М. Ильина). В коллекции «Mon Camarade», также издававшейся ESI (15 публикаций), вышел текст Ильина «Эпопея современного труда. Чудесное преобразование Советского союза», а также «Три толстяка» Юрия Олеши (с иллюстрациями Лаланда).
- ²¹ В то время об эпопее «Челюскина» также писали и взрослые коммунистические издания: «Regards ou Russie d'aujourd'hui» и «L'URSS en construction».
- ²² За авторством Жоржа Садуля (№ 1–3, июнь-август 1933 г.).
- ²³ Этот журнал был основан в 1921 г.
- ²⁴ Как забастовка шоферов такси и стачка школьников (8 апреля 1934 г.).
- ²⁵ Léopold Chauveau. La guerre avec Ventripoud // Mon Camarade. 1934. 15 октября.
- ²⁶ Georges Sadoul. Histoire d'un boy-scout // Mon Camarade. 1934. № 11, июль — 1935. № 19, март.
- ²⁷ Ивонна Орлианж-Клавель (1894–1976) была сестрой Маргариты Орлианж-Моино (1906–2004), секретаря редакции «Mon Camarade». См.: Le Maitron (<http://maitron-en-ligne.univ-paris1.fr/>)
- ²⁸ Клод Виллар (1922–2017) — историк-коммунист. В 12 лет он вместе с родителями побывал в СССР. Он провел несколько недель в пионерском лагере в окрестностях Москвы, а потом вместе с семьей отправился на Урал (Фонд Клода Виллара. Письма Клода Виллара его бабушке, написанные в ходе путешествия). См.: Claude Villard. Les pionniers en URSS // Mon Camarade. 1935. № 20, апрель.
- ²⁹ См. <http://vudejerusalem.20minutes-blogs.fr/archive/2013/10/02/un-enfant-a-moscou-1937-par-francois-lurcat-882849.html> и Mon Camarade. 1936. № 57, 17 декабря.
- ³⁰ Mon Camarade. 1933. № 3, сентябрь. Р. 4, 5. Следующий номер, вышедший к началу учебного года, также писал о школах в СССР и во Франции.
- ³¹ Mon Camarade. 1933. № 1, июнь.
- ³² Mon Camarade. 1933. № 4, октябрь. Тут вновь создается впечатление, что педагогические дискуссии, стоявшие за этим сюжетом, скорее были укоренены в советских реалиях 1920-х, а не 1930-х гг. [См.: Berelowitch 1977; Coumel 2014; Garreta 2005].

- ³³ См. обращение к читателям, вышедшее в первом номере журнала, а также статью о телесных наказаниях в школе, опубликованную в июле 1933 г.
- ³⁴ Как открытие школы в Вильжюифе (Mon Camarade. 1933. № 2, август.).
- ³⁵ Mon Camarade. 1934. № 14, октябрь; 1938. № 123, 7 апреля; 1938. № 124, 14 апреля.
- ³⁶ Mon Camarade. 1934. № 10, май. Текст этой песни написал Яшек, а музыку — Поль Арма (его настоящее имя — Имре Вайсхаус, 1904–1987), французский композитор венгерского происхождения. Яшек (или Жан), которого на самом деле звали Исаак Вайнфельд (родился в Польше в 1905 г.), тоже был коммунистическим активистом и беженцем. Эта песня предназначалась для одноименной театральной постановки, в которой играли дети. См.: [Arma, Arma 1986]; см. также информацию на сайте Le Maitron.
- ³⁷ Жанна Фаннонелль (1889–1982).
- ³⁸ О Павлике Морозове и его собратьях французским читателям не рассказывали. Мы благодарим Ирину Арзамасцеву за это уточнение.
- ³⁹ Этот рассказ, возможно, был написан на основе истории о советских парашютистах, опубликованной в декабре 1935 г. в журнале «СССР на стройке». Интерес к этой теме был связан еще и с тем, что как раз в то время министр авиации Пьер Кот побывал с визитом в СССР (Mon Camarade. 1938. № 124, 14 апреля).
- ⁴⁰ Mon Camarade. 1938. № 134, 14 апреля. На большинстве московских зданий XIX в. из-за снега крыши и печные трубы были покрыты цинком. Кроме того, на рисунке кровля более покатая, чем следовало.
- ⁴¹ Mon Camarade. 1934. № 14, сентябрь.
- ⁴² Комикс, посвященный их приключениям, начал выходить в декабре 1936 г. (№ 16).
- ⁴³ Клод Виллар опубликовал в «Mon Camarade» три статьи: «Французский ребенок в гостях у русских» (№ 15, 15 ноября 1934 г.); «Я видел уральских золотоискателей» о золотых рудниках и Магнитогорске (февраль 1935 г.). Третья статья, которую мы уже упоминали, была посвящена пионерам.
- ⁴⁴ См. статью Ивонны Орлианж-Клавель «Поездка в СССР» (Un voyage en URSS. 1934. № 14, октябрь). Одна из фотографий была подписана «В пионерском лагере жизнь проходит на чистом воздухе», а вторая — «Счастливое советское детство».
- ⁴⁵ Он стал выходить с № 87 (29 июля 1937 г.).
- ⁴⁶ Не скрывался ли под этим именем Жорж Садуль, или автором был Жак Бур (1905–1983) — драматург, поэт, переводчик и директор по продажам в издательстве Бернара Грассе (1936–1955). См.: https://data.bnf.fr/fr/14654786/jacques_bour/
- ⁴⁷ Mon Camarade. 1937. № 92, 2 сентября

- ⁴⁸ Климент Николаевич Редько (1897–1956), русско-украинский график и художник, жил во Франции с 1927 по 1935 гг. Рисунок иллюстрировал статью «Страна счастливой жизни — столовая для детей им. Максима Горького» (Туполев из «Правды»). См.: *Mon Camarade*. 1935. № 22, июнь.
- ⁴⁹ Вклейка и обложка были проиллюстрированы трехцветными рисунками Натана Альтмана. Мы знаем, что Берта Ласк (1878–1967) эмигрировала в СССР в 1933 г. и вернулась в Германию (ГДР) только в 1953 г. Весной 1928 г. Альтман (1889–1970) вместе с Московским государственным еврейским театром (ГОСЕТ) отправился на гастроли по Европе и жил в Париже до 1935 г.
- ⁵⁰ Журнал перепечатывал статьи, изданные в «*La Gerbe*».
- ⁵¹ В № 10 (май 1934 г.) «Беднякам зимой тяжко» он опубликовал рисунок 1932 г., созданный для номера о «Безработице», выпущенного «*Les indéclicats*» (№ 1, 1932 г.).
- ⁵² *Mon Camarade*. 1934. № 16, декабрь.
- ⁵³ С 15 октября 1935 г. он работал над «Приключениями Патсума» («*Les Aventures de Pat'soum*»).
- ⁵⁴ Он печатался в «*Mon Camarade*» только с 1937 г. (см. выше). Синьяк, судя по всему, не сотрудничал с «*Mon Camarade*».
- ⁵⁵ Он также работал на SPE (Парижское издательское общество, созданное братьями Оффенштадтами в 1919 г.).
- ⁵⁶ Название этого коммунистического журнала (*Vaillants* — «Доблестные»), который стал выходить в 1945 г., очень напоминает название католического журнала «*Cœurs vaillants*» («Доблестные сердца»), созданного в 1929 г. — прим. пер.
- ⁵⁷ Книга была опубликована 5 декабря 1938 г. в «*Editions sociales internationales*» и вышла по-русски в издательстве «Молодая Гвардия», а по-французски в «Учпетгизе» в 1939 г. Она была переиздана в 1948 и 1954 гг. См.: <https://cturss.hypotheses.org/2045>
- ⁵⁸ Книга под редакцией А. Л. Колпинской вышла в Москве 19 августа 1939 г. тиражом в 10,000 экземпляров. Оригинальные акварели Трюбера хранятся в фондах РГАЛИ (Ф. 1325. Оп. 3. Ед. хр. 20), где имя художника указано с ошибкой (Тюрбер). Единственное отличие от французского издания (помимо обложки) состоит в том, что все иллюстрации изданы в черно-белом варианте. Благодарю за эту информацию Сесиль Пишон-Бонен. Французское издание, как сообщила Мари-Сесиль Бужю, вышло тиражом в 6000 экземпляров (эти данные были указаны в документах, поданных вместе с обязательным экземпляром и уничтоженных Национальным архивом в 2016 г.).
- ⁵⁹ РГАСПИ. Ф. 495. Оп. 270. Д. 2034. Л. 6. Дело Ж. Садуля, машинописная записка от 28 апреля 1937 г., ESI [от руки]: «Сведения, предоставленные товарищем Муссиаком»: «Садуль Жорж: главный редактор „*Mon Camarade*“ и отдела литературы „*L'Humanité*“. Этот товарищ понима-

ет, что требуется детям, специализируется на этом вопросе и действительно в нем разбирается. Муссиак все чаще привлекает его в „Mon Camarade“. В политическом плане это очень надежный товарищ». Благодарю Ромена Дюкуломбье.

- ⁶⁰ См. антиклерикальные материалы, выходявшие в газете «Jeune Camarade» в 1920-х гг.
- ⁶¹ Commune. 1936, декабрь.
- ⁶² Mon Camarade. 1938. № 139, 29 июля.
- ⁶³ «Les Pieds Nickelés» — серия комиксов, созданная Луи Фортоном и выходявшая с 4 июня 1908 г. в журнале «L'Épatant», издававшемся «Presses Offenstadt». В 1930-х гг. они были выпущены отдельным изданием.
- ⁶⁴ Не стоит ли в этом видеть отсылку к комиксу «Никелированные ноги» Луи Фортона, который с 1908 г. выходил на страницах журнала «L'Épatant» в издательстве «Editions Offenstadt» (в 1930-е гг. — Société Parisiennes d'Éditions), или к «Quick et Flupke» — серии, издававшейся Эрже с января 1930 г. в бельгийском издании «Le Petit vingtième»?
- ⁶⁵ Для того, чтобы конкурировать с коммерческой прессой, журнал с 5 октября 1935 г. (№ 25) перешел на двухцветную печать (при 12-страничном формате).
- ⁶⁶ Так, с июня 1939 г. в серии «Fred Hardi» стало намного заметнее влияние «Flash Gordon» Алекса Рэмона.
- ⁶⁷ Это становится ясно из анализа писем, приходивших в редакцию.
- ⁶⁸ Некоторые продавцы «L'Humanité» бесплатно раздавали старые номера, которые читали их дети, чтобы увеличить продажи ежедневного издания. См.: [David 1997, 19].
- ⁶⁹ Муниципальные выборы 1935 г. создали новые возможности для распространения.
- ⁷⁰ Mon Camarade. 1934. № 14, октябрь.
- ⁷¹ Было объявлено, что рисунки, присланные из Франции, были созданы при поддержке Министерства народного просвещения. После выставки в 1935 г. при Центральном доме художников был создан Музей детских рисунков. См.: [Искусство детей 1935; Фомина 2014].
- ⁷² Mon Camarade. 1934. № 10, май. В июне 1934 г. (Mon Camarade, № 11) об этом вышла заметка (сама выставка открылась в конце апреля). «Нам пока мало пишут! Не забудьте, что вас ждут призы и что рисунки будут выставлены в Москве. А ну за карандаши!»
- ⁷³ Тексты и рисунки перепечатывались в газете «La Gerbe», которую издавал Селестен Френе (номер от 20 апреля 1935 г.).
- ⁷⁴ Рисунки Роже Кейрие (№ 11, июнь 1934 г.) и Жана Лаборда (№ 12). Роже Кейрие, возможно, был сыном Жана-Батиста Кейрие (род. в 1896 г.) — горнорабочего, который в 1930-х гг. был профсоюзным деятелем в Шампаньяке. После войны он стал преподавать изобразительное искусство (<http://archives.cantal.fr/ark:/16075/a011427106141csh70s>).

- ⁷⁵ Обычно считается, что после 1934–1935 гг. КПФ адаптировалась к семейной модели, которая пришла из СССР. Однако этот поворот вписывался в линию борьбы за семейные ценности и повышение рождаемости, «в которой Франция нотаблей и городских элит активно выступала за кодификацию семейного законодательства, которой удалось добиться в конце 1930-х гг.». См.: [Bellanger 2014].
- ⁷⁶ Вероятно, что большинство этих рисунков принадлежит Марко и Элиане Эйльфа и, возможно, Маргарите Орлианж (Маргарите Момино), которая закончила Школу декоративных искусств.
- ⁷⁷ Замечание Жана Вигрё.
- ⁷⁸ При этом текст феминистки Дениз Моран, опубликованный затем отдельной брошюрой, немного отличается от остальных публикаций.
- ⁷⁹ Благодарю Валери Виньо за то, что указала мне эту работу.
- ⁸⁰ Двое детей, которые боролись против нацизма в Германии, на воздушном шаре долетели до Испании, где вместе с республиканцами с Балеарских островов и из Каталонии вступили в гражданскую войну.

Литература

Источники

Искусство детей 1935 — Искусство детей / под ред. О. М. Бескина, переплет и суперобл. работы худ. М. И. Разулевича. Л.: Издательство ленинградского областного союза советских художников, 1935. (Iskusstvo detey / pod red. O. M. Beskina, pereplet i superobl. raboty khud. M. I. Razulevicha. Leningrad, 1935.)

Commune — Commune : Revue mensuelle de l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires / J. Decour (eds.). Paris. 1932–1936.

Lask 1933 — Lask B. A travers les âges. Voyage d'un enfant sur un cheval ailé (Les collections de Mon Camarade). Paris: E. S.I, 1933.

Mon Camarade — Mon Camarade: L'illustré de la jeunesse / G. Sadoul (eds.). Paris : la Fédération des enfants ouvriers et paysans avec la collaboration de l'AEAR. 1933–1939.

Исследования

Фомина 2014 — Фомина Н. Н. Международная выставка детского рисунка 1934 г. в ГМИИ // Я вхожу в мир искусств. 2014. № 2. С. 98–110. (Fomina N. N. Mezhdunarodnaya vystavka detskogo risunka 1934 goda v GMII // Ya vkhozhu v mir iskusstv. 2014. № 2. S. 98–110.)

Arma, Arma 1986 — Arma E., Arma P. Mémoires à deux voix. Témoignages de mouvement dans le mouvement. Livre 1, 1904–1945. Editions Paul Arma, 1986.

- Bellanger 2014* — Bellanger E. Une question éminemment urbaine : les mouvements sociaux de la ville // Pigenet M., Tartakowsky D. Histoire des mouvements sociaux en France. Paris : La Découverte, 2014. P. 543–554. URL : <https://www.cairn.info/histoire-des-mouvements-sociaux-en-france-9782707169853.htm>
- Berelowitch 1977* — Berelowitch W. L'école soviétique des années 1920 // Cahiers du Monde Russe. 1977. Vol. 18 (4). P. 357–375.
- Coumel 2014* — Coumel L. Rapprocher l'école et la vie? Une histoire des réformes de l'enseignement en Russie soviétique (1918–1964). Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2014.
- Crépin 2002* — Crépin Th. « Haro sur le gangster ! » La moralisation de la presse enfantine, 1934–1954. Paris : CNRS éditions, 2002.
- David 1997* — David A. Mon Camarade / préface de Roland Leroy. Montreuil : Editions la Mémoire Vivante, 1997.
- Frioux-Salgas 2014* — Frioux-Salgas S. Introduction « L'Atlantique noir » de Nancy Cunard, Negro Anthology, 1931–1934 // Gradhiva. 2014. Vol. 19. P. 4–29. URL : <https://journals.openedition.org/gradhiva/2771>
- Garreta 2005* — Garreta G. L'école en révolution. L'application des méthodes deweyennes en Russie soviétique // Kambouchner D., Jacquet-Francillon F. (eds.). La crise de la culture scolaire. Origines, interprétations, perspectives. Paris : PUF, 2005. P. 141–158.
- Lévêque 2011* — Lévêque M. Ecrire pour la jeunesse en France et en Allemagne dans l'entre-deux-guerres. Rennes : PUR, 2011.
- Medioni 2016* — Medioni R. Mon Camarade. L'intégrale. 1933–1939. Paris : Vaillant Collector, 2016.
- Pichon-Bonin 2014* — Pichon-Bonin C. A l'assaut de la 3^e année du Plan quinquennal! Un exemple d'agit-prop soviétique à destination des enfants // Strenæ [En ligne]. 2013. Vol. 6. URL : <http://journals.openedition.org/strenae/1325>
- Poirrier 1998* — Poirrier Ph. Culture nationale et antifascisme au sein de la gauche française (1934–1939). Antifascisme et nation. Les gauches européennes au temps du Front populaire, EUD, 1998. P. 239–247. URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00580762/document>
- Racine 1966* — Racine N. L'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (A. E. A. R.). La revue « Commune » et la lutte idéologique contre le fascisme (1932–1936) // Le Mouvement social. 1966. 54. P. 29–47.
- Vignaux 2016* — Vignaux V. Georges Sadoul rédacteur en chef de *Mon Camarade* (1933–1939). Un magazine illustré pour une culture de jeunesse communiste? // Strenæ. 2016. 10. URL : <http://journals.openedition.org/strenae/1498>

Rachel Mazuy

Institut d'Histoire du Temps présent

“MON CAMARADE”: SOVIET INFLUENCES AND TRANSFERS
IN A COMMUNIST MAGAZINE FOR CHILDREN?

A very militant newspaper and initially (1933) based on a model of Leninist propaganda, MC aimed at raising awareness about Soviet childhood and the USSR. But it is part of a context in which ideological objectives, mobilization themes and collective actions are adapted to France. On the other hand, if its readers can learn about Soviet authors (Lev Kassil, Alexis Tolstoy) and an idyllic and simplified representation of the USSR, the newspaper is increasingly modelled on the popular children's press (Mickey Mouse's Journal) and the illustration increasingly inspired by American comic strips. In a context of economic crisis, the newspaper then calls on French cartoonists who seem to know very little about the USSR. Also, even if MC remains until the end a newspaper with a specific ethics, the transfers from Soviet culture are always the object of a reappropriation by the French team. Its initiator, Georges Sadoul, plays a decisive role in this process.

Keywords: Mon Camarade; children's magazines; Georges Sadoul; French cartoonists; French communist Party; French Pionneers; Cultural Transfers; Comic strips; Lev Kassil; Alexis Tolstoj.

Claire Le Foll

CULTURAL TRANSFERS IN YIDDISH AND BELARUSIAN CHILDREN'S LITERATURE AND ILLUSTRATIONS IN THE BSSR (1921–1939)

The article offers an overview of the production of books for children in Yiddish and Belarusian in the BSSR between 1921 and 1939. While situating the study in the wider context of the development of Jewish and Russian/Soviet children's literature in the early 20th century, it analyses the creation of two corpuses of texts and images in parallel, taking into consideration the specificity of the Belarusian policy towards national minorities. The article evaluates the level of transfers between Belarusian, Jewish, Russian and other children's literature, through the number and choice of translations, the mobility of the artists that illustrated these books and the circulation of themes and styles. Although the number of translations between the Belarusian and Yiddish corpora was limited, the author argues that the cultural transfers were visible in the themes of the books and the style of the illustrations.

Keywords: Yiddish literature; Belarusian literature; children literature; book illustration; BSSR; Soviet history; Kultur-Lige; Belarusian history; Jewish history

Childhood studies in Russia and the Soviet Union have received increasing scholarly attention recently, becoming a subfield in the cultural and social history of Russia [Kelly 2007; Kirschenbaum 2013; Ball 1994; Pearson 1990; Tudge 1991; Kucherenko 2016; Winkler 2017]. Literature for children in the Russian/Soviet space, including book art have also gained more public and academic visibility, partly through exhibitions and associated catalogues [Steiner 1999; Children 2016; Inside 2013; Lévêque 1997; Fraser 2004; Balina 2013; Карасик 2010]. However this interest has often only revolved around two distinct "Golden Ages": the 1918–1920 Kiev Yiddish Kultur-Lige and Russia's Golden Twenties. The Kultur-Lige was a Yiddishist organisation that promoted the development of a modern secular Jewish culture and brought together young poets, artists and literary critics [Moss 2009, Kazovsky 2003, Modernism 2010]. As the project was aimed at creating a new culture

for the future, much attention was paid to education and schooling, in order to re-educate and “shape the taste” of children through literature and art. The child was seen either “as a vessel for national identity” or as a creative subject to be cultivated [Moss 2009, 202–203]. The books for children published by the Kultur-Lige, authored by renowned modernist poets such as Dovid Bergelson, Leyb Kvitko, Der Nister or Mani Leyb, and illustrated by avant-gardist artists such as Issahar Rybak, Iosif Chaikov or Lazar Lissitzky, have fascinated scholars [Hoge 2016; Koller 2016; Kazovsky 2003; Stommels Lemmens 2012]. The other “Golden Age”, Russian children’s literature of the 1920s, is personified by iconic authors such as Samuil Marshak and Kornei Chukovskij and constructivist artists such as Vladimir Lebedev and Natan Al’tman. Praise for, and interest in, avant-garde children’s book illustrations started as a consequence of the 1960s Thaw and the rediscovery of the things censored and repressed in the 1930s [Steiner 1999, 4]. If the challenge of the 1990s was to “approach the work of these artists more calmly”, as noted by Steiner in his reference book, today the urgency is to look beyond the work of the major artists of the capitals and extend the analysis beyond the 1920s. Although, Jewish-Russian transfers are well-studied [Hoge 2016; Matovan 2016; Shokolova 2016; Russian 2012], exchanges between other national groups have been neglected, especially in the peripheries. This article aims to change the focus and show that the rise of children’s literature was not limited chronologically to the 1920s and geographically to Kiev, Moscow and Leningrad. The article will focus on another centre of production of children literature — Belarus; will consider a wider period — up to the Second World War; and study works in two languages — Yiddish and Belarusian.

The cultural history of the Belarusian Soviet Socialist Republic (BSSR) is not yet well-known, in spite of some recent interest in its history more broadly, both in Belarus and abroad. Aspects of Belarusian art and literature history have been analysed but literature for children has not yet become a serious research topic [Лыч 2012; Gimpelevich 2018; Le Foll 2002; Гісторыя 2011]. Similarly, scholarship on graphic art and book illustrations in Belarus has been limited [Шмараў 1975; Ганчароў 1987; Налівайка 1997]. The monographs on Jews in Soviet Belarus published recently have investigated the development of a Yiddish culture and of Jewish politics in Belarus, without tackling the specific question of children’s education and literature, understandably [Bemporad 2003; Shneer 2004, 179–213; Sloin 2017; Зельцер 2006]. Nonetheless, Soviet Belarus provides an interesting case study, not only to have a more complete picture of children’s literature and book illus-

trations in the Soviet Union, but also to open a reflection on the specific issues connected with the development of national literatures and art in non-Russian republics, and their implications for children's books.

Although many of the questions crucial to the development of children's literature in Kiev, Moscow and Leningrad were relevant to the Belarusian context (the quest for a national style and its relation to folk art and modern art, as in the case of the Kultur-Lige; the relation between illustrations and text, and between literature and art more generally; the creation of a modernist style suitable for children and education; ideological pressure from the Soviet authorities and move away from avant-gardist tendencies at the end of the 1920s; the creation of a New Man and the building of socialism through the invention of new forms), problems of a different nature also arose. In a multi-ethnic republic that recognized four official languages, the question of national identity and Sovietness was complex, involving and interweaving different cultural and national frames of references. The implementation of indigenization and the official promotion of multiculturalism in the 1920s BSSR, while participating in the building of socialism at the Soviet level, stimulated the publication of literature in a wide range of genres and in six languages (Belarusian, Yiddish, Polish, Russian, and Lithuanian and Latvian as well). It generated technical and material complexities that I will come back to, but also possibilities for contacts and transfers in various directions. The history of children's books in the 1920s-30s in the BSSR is therefore well suited to evaluate the extent of the cultural exchanges between national groups, firstly because they stimulated literary translations but also required the work of artists-illustrators who had a high level of mobility, on different levels: geographical (from periphery to periphery, or periphery to centre, or centre to periphery); artistic (borrowing from one group/style or another); national (illustrating for different cultures and languages). This genre, because little-developed in Belarus before 1918 and less controlled in the Soviet Union than political literature, periodicals or textbooks¹, allowed more plasticity and innovation. Writers and artists participated in the creation of a literary and visual culture suitable for children following a dual objective: strengthening nascent national identities and building a new Soviet society. This corpus of text and images in the making need therefore to be analysed against the background of the constraints imposed by Moscow but also of the local, ideological and material issues at stake, including the competition between different nationalities. Most notably, the purges and attacks against the national Belarusian intelligentsia in 1928-30 mark a rupture

in the cultural history of Belarus and had a deep impact on literary and artistic production in BSSR, in terms of content, style and cultural agents.

This article will then ask to what extent the multiculturalism of the BSSR shaped the new children's literature in terms of content, themes and images. Following Hoge's assertion that illustrations for children's books were an arena conducive to exchanges and communications between different national groups [Hoge 2016, 50] and questioning the largely held assumption that Belarus was a haven for minority groups, this article will scrutinize the level of transfers in children literature both in terms of text and images. It is based on material kept in various libraries and archival repositories. Unfortunately many documents and books have not survived, including Belgosizdat archives for the period 1925–1933, and many illustrations are anonymous, which makes an exhaustive study of Yiddish and Belarusian production in BSSR in the 1920-30s almost impossible.

Context

The immediate post-revolutionary years were a period of hopes for many national groups in Eastern Europe. Belarusian nationalists had gained independence in March 1918 with the proclamation of the Belarus People's Republic (BNR). While this period of independence was short-lived and chaotic because of the Brest-Litovsk Peace and the Polish-Soviet war that resulted in repeated invasions of the Minsk region, it also spurred increased political, diplomatic and cultural Belarusian activity. Jewish culture and politics were reinvigorated too after 1917. The already-mentioned Kultur-Lige in Kiev, founded in 1918, is the most visible and striking example of a Jewish, national, secular and modern cultural institution that flourished in spite of the anarchy of post-revolutionary Ukraine. The Bolshevik victory in the civil war and the creation of the BSSR in 1921 after the Treaty of Riga did not put an end to this national growth. Not only did the Bolsheviks adopt a policy of indigenization favourable to the development of the non-Russian nationalities, but the Belarusian local elite also favoured a nation-building model that integrated the multicultural past and make-up of Belarus. The role and significance of the Jewish population was particularly singled out, as demonstrated by the project of the BNR to build a state hand in hand with Jews². Many Belarusian and Jewish intellectuals who had fled the country during the civil war — the so-called *smenohovtsy* intellectuals tolerated under the NEP — returned to Soviet

Belarus after 1924. They participated in the newly created cultural and intellectual institutions and publishing houses and contributed to the creation of the Belarusian and Jewish cultures that were meant to be both Soviet and national. They were however targeted a few years later in the anti-nationalist campaign triggered by the Zatonkyj report to the Executive Committee that denounced the excesses of the political and intellectual elite of the BSSR. In 1928–29 institutions were purged of “nationalist” elements and many intellectuals and political figures, mostly Belarusian, were bullied, arrested (e.g. Kupala) or driven to suicide (e.g. Ignatowski). Belarusian nationalism and the remaining forms of Jewish nationalism and Bundism were thereafter under suspicion, but the indigenization policy was not revoked. Publications in Belarusian and Yiddish therefore continued throughout the 1930s, but the number of Russian publications increased and content was affected by this repression against the “national-democrats”, that added itself to the ideological change that came with the Great Turn towards industrialization across the Soviet Union.

The development of a children’s literature in Yiddish and Belarusian comes relatively late. Although timidly emerging in the second half of the 19th century with stories by Mordkhe Spektor (*Yontefdike dertseylungen*³, 1888–9) and Sholem Aleykhem (*Dos meserl*, 1887), the former took off with the emergence of cultural nationalism and the Yiddishist’s concerns with schools and education in the first decade of the 20th century [Children 2016, 1]. The first school anthology of Yiddish literature, called *Dos yidishe vort* was published in three volumes in Vilna in 1912 and included a selection of texts by prominent Yiddish writers (Mendele Moykher Sforim, I. L. Pertz, Sholem Aleykhem, Sholem Asch) [Fishman 2005, 105–107]. Publishers such as Bikher Far Ale in Warsaw or Kletskin in Vilna published books for children. The first journal for children appeared in 1912–13 as a supplement to *Di yidishe vokh* (*Farn kleynem oylem*, Warsaw) while another magazine was published in Vilna from 1914 on (*Grininke beymelekh*)⁴. At this early stage, Yiddish literature for children was a combination of stories authored by classical writers and by the newer generation of Yiddish writers (Der Nister, D. Charney) as well as translations from world children’s literature (Anderson, Grimm, Kipling). Similarly, children’s literature in Belarusian emanated from the nationalist “nasha-niviste” literature (1906–1915), although some scholars refer to a longer tradition born at the time of the Great Duchy of Lithuania [Пікулік 2008]. Alaiza Pashkevich (Tsyotka) is considered the first Belarusian writer for children⁵. The journal for children in Belarusian *Zorka* was published between 1905 and 1912.

Both national literatures for children were therefore at an early stage by 1914, but underwent a boom during and following the First World War. Alongside the private publishing houses and periodicals that already existed in Belarus and survived the war, new ones appeared, connected to political parties or governments. This increase in the number of publishers in cities with Belarusian diasporas (Petrograd, Minsk, Smolensk, Vilna, Moscow, Kiev, Berlin, Orsha, Kovno or Grodno) resulted in an upsurge of publications, in spite of the political instability due to the civil war. The majority of these publications were in Russian, but some were also in Belarusian, Yiddish and Polish. The same liberation and revival characterized the post-revolutionary period for Yiddish culture. Kiev became the main centre of publication for Yiddish children's literature in the former Russian empire, with the Kultur-Lige publishing new books, translations and a periodical for children (*Freyd*). Belarus, in comparison, came out as a relatively new space for publication of modern Yiddish literature, unlike Ukraine and Russia⁶.

The systematic organization and support for publications in both Belarusian and Yiddish in Belarus came with the establishment of the BSSR in 1921 and the implementation of the *korenizatsia* policy (1923) in the multinational setting of the BSSR. The BSSR state publishing house (Дзяржаўнае выдавецтва БССР), created in December 1920 as a Belorussian section of the RSFSR Gosudarstvennoe Izdatelstvo, had the task of concentrating the editing and publication of all periodicals and books published in BSSR⁷. Reorganised in 1924 on the basis of the merger of Beltrestdruk (Белтрэстдрук) and the cooperative publisher Savetskaia Belarus (Савецкая Беларусь), Belaruskae Dziarzhau-nae Vydavetstva (Беларускае Дзяржаўнае Выдавецтва — abbreviated Belgosizdat in Russian and in this article) was meant to become the heart of all the publishing activities in BSSR, centralising the material sent by different national bureaus and overseeing the publication of textbooks, political works and belles-lettres (through journals such as *Uzvyshecha* and *Maladnyak*). Ongoing material shortages and difficulties (lack of paper and even of tables and chairs in January 1921; obsolescence of printing machinery; difficulty of printing in six languages) however hindered the capacity of Belgosizdat, that had, in the beginning at least, to outsource some of its printing to Ukrainian and Russian printers⁸. As outlined in a memorandum to the SNK SSSR in December 1928, Belgosizdat claimed to have been created from scratch (which was not entirely true), using archaic and unpractical machines taken from private printers, and having no fonts for Belarusian or the languages of the national minorities. The machinery having been only marginally renewed

after 1924, production remained slow and expensive, the report continued. The assembly and binding of books was done manually and the production of textbooks for schools in six languages implied additional technical and editorial costs [Докладная, Л. 1–2]. Belgosizdat did not succeed in becoming the only publishing house until 1930, when the monopoly was established.

Following a period of slow growth between 1924 and 1927, Belgosizdat's production gained momentum between 1927 and 1930. The majority of the books published were in Belarusian, following the official requirement for 1926–27 of distributing the available resources according to languages: 70 % Belarusian; 15 % Yiddish, 8 % Russian, 5 % Polish and 2 % others [Докладная, Л. 101об]. In the early years, publications in Belarusian represented actually more than that (78 % in 1924–25, thereafter around 75%) with Yiddish publications representing only 9% of the overall number of publications [Отчёты, Л. 1 for 1926–27].

The review of Belgosizdat's activity in 1930 in the wake of the campaign against the “national-democrat” deviation resulted in the centralisation and tightening of its production planning; a redefinition of its priorities, with a shift of focus onto areas that had been neglected by the “deviants” (building of socialism, industrialisation, collectivisation, political education of workers); and a purge of its personnel [Постановления, Л. 146–150]. Censorship (Галоўліт), which existed since 1922, was hardened and used to repress Belarusian writers in particular, becoming harsher than in RSFSR according to some scholars⁹. Children's literature was one of the areas identified as needing progress both in terms of quantity and quality, and literature for national minorities remained among the key priorities. After this general overview of Belarus' book production, let's now turn to books for children published in Belarus between 1921 and 1929.

Corpus and themes

Children literature in post-revolutionary Belarus developed in three stages: the period 1917–1921 with the publication of a few collections for children in Belarusian and Yiddish; a “Golden Age” between 1927 and 1930; and a decline and sovietisation after 1930. Let's see how children's literature in Belarusian and Yiddish developed and whether the corpora differed from each other and from others.

The collections of stories published between 1918–1921 in Yiddish and Belarusian reflect the priorities of nations-in-the-making, torn be-

tween their quest for an authentic source of inspiration in folk culture and the aspiration of the young generation for modernism and universalism. *Dziczachaja chytanka*¹⁰ included stories based on popular motifs by major Belarusian writers: Yakub Kolas (under his pseudonym Taras Gushcha as well), Sh. Iadvigin and Zmitrok Byadulya. Similarly, the Belarusian journal for children *Zorki* published in 1921 in Minsk, included short stories, folk stories, plays and poems by “classical” Belarusian writers (Kolas, Byadulya, Kupala, Ramanowski, Charot). The collection of texts for children published by L. Haretskaya (Charnyawskaja) in 1921, *Rodny Krai* (Wilna: Zairas, 1921) was, on the other hand, an attempt to create an original literature for children in Belarusian, in Tsyotka’s footsteps.

Interestingly, one of the two books for children published in Yiddish in Minsk at this period was also based on Belarusian folk-culture. *Vaysrusishe liderlakh un mayselakh* (Minsk 1921) was a collection of Yiddish translations of six stories by Leyb Kvitko and B. Ki-n, including three stories also published in *Dziczachaja chytanka* (Kolas, “The grandad and the little hare”; Iadvigin, “Bread”; Gushcha, “Dudar”). The other three were two short folk songs and one poem by Yanka Kupala (“My house”). This interest in Slavic folklore among Jewish writers was not isolated, as demonstrated by the collection of stories published and translated by the same Leyb Kvitko and illustrated by Lissitzky, *Vaysrusishe folksmayses*. Published in Berlin in 1923 by the Jewish section of the Commissariat for nationalities, it contained some of the stories published in 1921 in Minsk (“Bread”; “Dudar”; “Two brothers” published in *Zorki*) but included another eight that Kvitko found in folklore collections published before the revolution by the ethnographers P. Shejn and E. Romanov. The other collection of stories, *Liderlakh (lekoved der kinder vokh)*¹¹ included poems by Leyb Kvitko, I. L. Peretz and Mani Leyb. We see therefore a shared pattern in Belarusian and Yiddish children’s literature of the period 1917–1921, very typical of the nation-building process at large: the use and adaption of the folk repertoire by the younger generation, alongside publication of original texts by “classical” and modern authors. Although published by Bolshevik institutions, they are to be understood in the context of this transitory period between the imperial/tsarist and the Soviet period.

The emergence of a Soviet children literature after the establishment of the BSSR took some time due to the material difficulties mentioned above, but also because the three areas of priority for Soviet publication were periodicals, agitation literature and textbooks¹². Children’s literature in the BSSR took off between 1927 and the early 1930s, with the

publication of hundreds of books, all languages combined. In the plan for a peak year such as 1928–29, children literature represented 9% of the overall production of books in Belarusian (which itself represented 75% of the overall publications in BSSR) [ЦК КПБ, Л. 10]. In the first years of the BSSR, publications in Yiddish struggled to take off. The weak development of publications in Yiddish, in particular for schools, was acknowledged by the Jewish section of the Narkompros [Еврейская, Л. 1]. To compensate, Belarusian organisations imported Yiddish literature and periodicals for children from Ukraine. The Kultur-Lige was the main provider of textbooks and children's literature in Yiddish (the journal *Freyd* in particular)¹³ but books edited in Moscow were also sold in Belarus [Культур-Лига, Л. 38]. This weakness of Yiddish publishing in Belarus was still noticeable in 1926 as shown by the slowness and incompleteness of the Jewish bureau's reply to Belgosizdat's pressing request to submit its publication plan for 1926–27 [Отчёты, Л. 4, 22].

Over a hundred and fifty books for children of different ages were published in Belarusian and Yiddish between 1927 and 1930. The body of Belarusian texts is more abundant but also more varied than the Yiddish one. It includes folk-like short stories for pre-school children written by Belarusian writers¹⁴. A new generation of Belarusian writers for children also emerged at this period and produced original books for children [Чарняўская 1928; Чарняўская 1929; Чарняўская 1930; Александровіч 1930; Савёнак 1928; Колас 1925]. All these short books were richly illustrated by Belarusian graphic artists (E. Lapin, B. Malkin, A. Abramav), some of them using modernist features but more often in a realistic although colourful style. Very few translations from Russian were published for this age, the most notable exception being Chukovskij's *Myjdadzir*, published with Anenkov's illustrations [Чукоўскі 1928]. For school-age children, the collection Biblioteka Shkolnika offered a variety of short stories, very often dedicated to themes connected with nature and animals, but also edifying, scientific or historical stories translated from Russian [Фортунагаў 1929; Даніэль 1929; Крыніцкі 1929; Громаў 1930]. Books by the Soviet writer, nature-lover and son of an ornithologist Vitalij Bianki appeared in this collection and were very popular in BSSR, hence often translated in several languages [Біянкі 1928a; Біянкі 1928b; Біянкі 1929]. A few stories from world literature, often also related to nature, were translated into Belarusian from Russian in this series [Вамба 1929]. This obvious bias towards books on nature is noticeable in the creation of another collection called Malady Pryrodaznawtsa (the young naturalist) edited

by Ivan Tsvikevich, a scientist and doctor, brother of the BNR prime-minister [Оранг-збаўца 1928; Тры лвы 1928; Апошні бізон 1928; Лісіца 1929; Хмарка 1928; Зіміонкі 1928]. Books for older children often had a stronger political and ideological content [Ліліна 1926; Першае 1927; Драздоў 1928; Маўр 1929]. The collections *Biblioteka Pionera* and *Biblioteka Pionerskaga Atradu* in particular focused on militaristic and political themes. Another popular genre was adventures and discovery of the world, well-represented by the Belarusian writer Ianka Mawr [Маўр 1927a; Маўр 1927b; Маўр 1928; Маўр 1930]. Books on technology, including trains, typical of Soviet literature for children [Steiner 1999, ch. 3] were also published by Belgosizdat, but in a smaller number than books on nature, and very often they were translations from Russian and world literature [Спрэг Мітчэль 1928; Чарнова і Дрот 1928; Амічыс 1928; Жыткоў 1928; Як робяць 1929; Александровіч 1930a]. So overall, although the specific concern of the BSSR with hygiene, morale education and the fight against backwardness in the campaign more generally was reflected in children literature, its main focus was on nature (35 %), folk stories (13 %) with characters who were often animals, and adventure or technology (22 %), reflecting the republic's main focus on developing culture and national identity, rather than socialist construction¹⁵. It is therefore not surprising that political books represented a minority of the production.

The Yiddish repertoire was more limited in quantity and quality. The proportion of books on nature was identical according to my evaluation (around 35 %), which is logical since the same books (by Bianki for example) were translated into Yiddish and Belarusian [Bianki 1928; Bianki 1929; Bianki 1929a]. The number of books on technology and science was however much lower [Chernov un Drat]. Folk-inspired stories were translations or adaptations [Aleksandrove 1929; Aleksandrove 1929a; Aleksandrove 1929b] and often involved animals as in the Belarusian literature [Suralski 1929, Fortunatov 1925, Budziak 1928]. The very few books written by Belarusian-Jewish writers in that period had a strong political content, confirming the proletarian bias of Yiddish literature in BSSR [Orshanski 1927, 1929; Zamlung 1927]¹⁶. The proletarian corpus was also enriched by translations from Soviet authors [Irkutov 1928; Drozdov 1928]. The genre of adventures or fantastic stories was limited, as Mawr's books were not yet translated into Yiddish, but included the collections of stories put together by Yoysef Ravin [1928]. Belgosizdat also published a few original books for children by Jewish writers from Ukraine [Kipnis 1929; Kipnis 1929a; Kipnis 1930]. The production in Yiddish in BSSR, especially in the early years, was therefore not original

and not local (with the exception of Orshanski's stories). It followed the Belarusian production, or was reliant on the Centre and other Yiddish literary centres to fill up its quota. The themes were mixed, with a majority of books about nature, due to the choices made in the BSSR of translating texts from Russian about animals. Unlike in Belarusian language, there were however fewer books on knowledge, science, world and adventures. Overall the Yiddish production in BSSR looks more ideological and proletarian than the Yiddish production in Ukraine for example.

After 1931 and the purge of Belgosizdat, the amount and variety of books published in Yiddish increased, while the number of books in Belarusian sharply decreased, to the benefit of books in Russian¹⁷. Following the simultaneous turn to rapid industrialization and collectivization and the brake put on indigenization, book production for children changed towards more uniformity, a Sovietization of themes and a stronger influence of Russian culture. A harsher censorship was applied to children's literature as well, including to books published before 1931. Many of them were withdrawn from libraries and public circulation [Пікулік 2015а, 76; Список]. This strict censorship of manuscripts and repression of authors resulted in a brutal decline of the numbers of books published for children. The amount of translated books increased through the initiative of the Yundzetsektar at Belgosizdat, and also because many Belarusian writers were victims of oppression. For instance, Leanida Charnyawskaja, who was popular and productive in the 1920s, stopped publishing after the arrest of her husband Maksim Haretski and their exile to Viatka. The Soviet classics continued to be published (e.g. Chukovskij). Many Russian classical texts were translated by the best Belarusian poets, and illustrated by Russian artists, notably on the occasion of the celebrations of Pushkin's anniversary [Пушкін 1937; Горкі 1936; Толстой 1937]. Translations from world literature increased and were popular [Андерсен 1936, Дзісней, 1938; Твэн 1935]. The biggest success was the Belarusian translation of the *Gulliver's Travel* by J. Swift [Свіфт 1936]. Youth magazines such as *Iskry Il'icha* and *Belaruski pioner* enabled the indoctrination of young and older children. Military subjects, including airplanes, became popular in the 1930s through books on technology [Радзішчаў 1932, Заяцкі 1934]. Only a limited number of Belarusian writers continued to publish (Aleksandrovich; Kolas; Mawr who was even republished many times and won several prizes; A. Yakimovich). The number of books based on folk stories or animals/nature topics diminished in favour of books for political education [Якімовіч 1932, Дыла 1932]. Stories about spies

and masked enemies became common, while border agents and soldiers became the new heroes of this literature [Пікулік 2015a, 77].

The Yiddish corpus of books seemed less affected by the anti-nationalist campaign, perhaps because it was already quite proletarian before 1930. A similar process of Russification is noticeable in Yiddish production with the translation of Russian classical texts [Marshak 1936; Pushkin 1939; Barto 1935a] and the continued publication of Soviet Yiddish classics [Boymvol 1936; Pinchevsky 1933; Kipnis 1935]. An increasing number of books for children reflected the ideology of the 1930s focused on the building of socialism and internationalism [Medresh 1932; Shvedik 1935; Konstantinov 1936; Barto 1935]. As a symbol of this Sovietisation, the collection published in 1936 for pre-school children contained only Soviet classics (Kvitko, Chukovski, Marshak and Maltinski), in stark contrast to the first collection published in 1921 and based on Belarusian folklore [Zaltsman 1936; Vaysrusishe 1921]. Although the corpus mostly included translations from the Belarusian and Russian “authorised authors” [Maur 1935; Maur 1938; Aleksandrovich 1935; Kolas 1938; Iakimovich 1935; Linkov 1938; Pushkin 1939; Grim 1939; Swift 1937; Korolenko 1939], a slightly wider group of Yiddish writers based in Minsk authored books for older children with a political content [Teyf 1933; Tsusamen 1935; Platner 1938; Brokhes 1939; Maltinski 1934 and 1939].

Cultural transfers

This general picture of the production of books for children allows us to assess the level of cultural transfers between Jews and Belarusians. During the first period of independence and national renaissance, the cultural transfers took the form of translations from Belarusian to Yiddish which brought into the Yiddish corpus rural themes quite typical of Belarusian literature (stories about peasants or forest animals set in villages and peasant houses, involving magic but also some moral edification). During the Soviet period, transfers from Belarusian to Yiddish were very limited¹⁸, peaking only towards the end of the period under study, when a body of texts by established Belarusian writers (Mawr, Aleksandrovich, Linkov and Kolas) was published in Yiddish translations. In the other direction, translations were the exception and did not really pick up in the 1930s [Даніэль 1929; Шолам-Алейхем 1930]. The two children’s literatures in the making borrowed little from each other, and turned to Russian and world literature when needed to deliver publication plans. It seems that they translated more from Ukrainian

[Budziak 1928; Chernov un Drat 1928] than from each other. Russian cultural dominance over the minority national literatures and cultures still prevailed, as noticed by Hoge about illustrations for children's books [Hoge 2016, 69]. Nevertheless, it is interesting to notice that they shared a common programme of translation of writers interested in nature and entomology, and that towards the end of the 1930s the Yiddish corpus was a bit more belarusianized than at the end of the 1920s. A closer analysis of the texts would be necessary to understand how far they shared common tropes and literary patterns¹⁹.

Did cultural transfers happen more widely in the art for children's books? The majority of artists chose to be loyal to their nation of origin. Hence the Belarusian artists A. Abramav, V. Dvarakouski, V. Tsikhonovich, A. Tychyna, Ia. Kashkel or V. Volkov illustrated works written and published in Belarusian [Маўр 1927b; Маўр 1928; Як робяць 1929; Бя-дуля 1941; Заяіцкі 1934; Маўр 1927a; Маўр 1935; Колас 1928a; Колас 1928b and 1929b]. During this stage of formation of a national school, "in their search for style, many artists turned to the traditions of folk art and widely employed elements of Belarusian ornamentation in decorating books" [Шматаў 1978, 19]. This is particularly true for Tychyna who regularly went on ethnographic trips to the countryside [Удостоверія]. Similarly the artists of Jewish origin M. Akselrod, Ts. Kipnis, A. Krol, I. Milchin and L. Ran mostly illustrated works in Yiddish [Kharik 1928; Orshanski 1929; Platner 1933; Aleksandrove 1929; Teyf 1933]. There are however examples of Belarusian artists occasionally illustrating Yiddish books (Zmudzinski for [Orshanski 1927]; Malevich for [Suralski 1929]) while some Jewish artists did the same for Belarusian books (Eidelman for Tsurmjulen, *Syny Aishy*, 1929; Zhytnitski for Maur, *TVT* and Aleksandrovich, *Padarunak dzetkam malaletkam*, 1936). The circulation of illustrators between the two main national literatures was therefore limited but not non-existent.

If considering cultural transfers in artistic style, Russian footprint is still noticeable. While many Belarusian artists looked for a national style or tried to give their illustrations a distinctive national flavour by representing ethnographic types and including national symbols (see Dvarakouski, E. Lapin, V. Volkov), some gave a modern tone to their illustrations (see Tychyna's covers for *Спрэг Мітчэль* 1929), and used some of the constructivist patterns of geometrisation, simplification of forms or diagonal compositions (Tychyna, Davidovich). The cover for the book series *Malady Pryrodaznawtsa*, with its round dance of animals represented in a schematic way, reminds us directly of Lebedev's illustrations for *Slonjonok*. However cultural transfers took also place

between the Jewish and Belarusian visual cultures. Already in 1921, El Lissitzky when illustrating the Belarusian folk stories translated into Yiddish mentioned above used visual motifs he found on the ceilings of the Mogilev synagogue [Le Foll 2020]. In the Soviet context of the twenties and thirties, these transfers were multidirectional. Isaac Davidovich belongs to the generation of graphic artists of Jewish origin trained at the Vitebsk art tehnikum, who then joined the ranks of Belarusian graphic art. In his paintings and decorative panels, as well as in his book illustrations, he embraced Belarusian themes in a realistic style and contributed to the creation of a Belarusian style. His cover for *Maÿp* [1932], a schematically represented cityscape composed on a diagonal, also reflects wider Soviet modernist influence, OST in particular.

Another artist of Jewish origin, Boris Malkin, had an interesting trajectory that led him to BSSR. Born in Ukraine and trained at the Kiev school of art, he then worked for Yiddish theatres in Kiev as a decorator and became in 1929 artistic editor at the Belgosizdat, before returning to theatre decoration in 1937. Although not trained in Vitebsk, he used some of the distinctive visual markers developed there: the Vitebsk town hall, factories and workers are recognisable in his illustrations for *Horad Ranicoi* [Александровіч 1930b]. He modernised and Sovietised the visual imagery created by Pen and other Vitebsk artists. Furthermore, his use of red, black and white geometrical shapes to illustrate Aleksandrovich's *Kalyhanka* [Александровіч 1930] recalls works of the Unovis. In his illustrations for Belarusian folk stories [Александровіч 1930], he also imported some visual elements typical of Jewish graphic art (e. g. the merging of letters with illustrations) and adapted the Lebedvian style (plain figure, lack of detail, greyish areas, white background).

As well as being more limited than one might expect, especially in the domain of translations between Belarusian and Yiddish literatures for children, the cultural transfers were almost unnoticeable. On the one hand, they took the form of a “belorussization” of the themes of children’s literature through a strong focus on nature and animalism, and on the other hand translated into a rich and diverse body of illustrations, that reflected the cultural and geographical mobility of the Jewish artists active in the BSSR. Although the shadow of the still dominant Russian culture, the infancy of these children literatures and the necessity to produce in record time a viable corpus of texts for children hindered the extent of the exchanges between the two “small nations”, the interaction took place, slowly, at a more unconscious and deep level — that of the visual and literary imaginary world.

Notes

- ¹ Although the texts of children's books were censored by Galowlit from the beginning on, I have not found evidence of significant control over or attention to the illustrations in the archives. The fact, for example, that Belgosizdat did not have a precise list of the books for children to be published for the coming year (unlike for all other book categories) showed a lower level of concern for children's literature than for other more sensitive genres (political literature in particular) and also limited the possibility of preliminary censorship by Belgosizdat. In March 1923 for example Galowlit forbade dozens of books published before 1917 or abroad but only a couple of books for children (*Dziczachaja chytanka*, 1918 and Tsyotka, *Pershae chytan'ne dlja dzetak belarusow*, 1906) [Протоколы, Л. 31, 34].
- ² Project of agreement drafted by Samuil Zhitlovskij, BNR Minister for national minorities in 1921. See translation and analysis in Le Foll 2008. This translated in the BSSR by the second highest quotas for publication in Yiddish (after Belarusian language).
- ³ Transliterations from Yiddish are based on the YIVO system.
- ⁴ Then published by the Commissariat for education in Litbel, Folksbildung 1919 (see copy in electronic library of OLSAA, RNB).
- ⁵ *Гасцінец для малых дзяцей, Першае чытанне для дзетак беларусаў*. She also probably authored the first alphabet book in Belarusian («Белару́скі лемантар, або Пёршая наву́ка чыта́ння», 1906, St Petersburg). See Петрушкевіч 2008.
- ⁶ With the exception of the publishing house Ferlag Kultur in Minsk that existed since 1905 and published 38 items in Yiddish and Hebrew [Гісторыя 91, note 173].
- ⁷ [Распоряжения, Л. 16]. Eidelman, Belgosizdat's director, reiterated his plea for the concentration of the activities of edition, printing and diffusion in Belgosizdat in May 1921 [Распоряжения 2, Л. 5] but as he recognized a year later to the Chervjakov, the chair of TsIK Belorussij, private publishers had continued to exist [Тот же, Л. 66].
- ⁸ See correspondence with Ukrpoligrafunpravlenja in October-November 1921 [Отношения, Л. 70].
- ⁹ [Гісторыя, 214]. In 1935 Belgosizdat received a list of 1778 books published between 1921 and 1934 that had to be sent to the pestle (id, c. 215). After 1935 Galowlit published an annual list of books to be confiscated from libraries.
- ¹⁰ Published by Volnae Belarusi in Minsk in 1917, reedited by Grynblat in 1918 as the second cover indicates.
- ¹¹ Minsk, 1921, published by the Jewish section of the commissariat for education in BSSR.
- ¹² Some textbooks, readers and ABCs in Yiddish and Belorussian were published, for example S.Nekrashevich, *Belaruski Lemantar*, reedited many times, that became the main textbook of Belarusian language for children in

- the 1920s. See [Пикулік 2015, 75] or *Program fun yidish un yidish literature* Minsk, 1925.
- ¹³ See list of publications sent to the Jewish section of the Narkompros [Перапіска, Л. 2–6].
- ¹⁴ Yakub Kolas was particularly prolific: [Колас 1928a; Колас 1928b, Колас 1928c; Колас 1929a; Колас 1929b; Бядуля 1928; Александровіч 1929].
- ¹⁵ The percentages are based on the analysis of the database I have collected so far on the basis of the books kept at the National Library of Belarus, Russian State Library, National Library of Russia and Musée d'art et d'histoire du judaïsme Paris, and online.
- ¹⁶ Orshanski, Teyf or Osherovich were self-defined proletarian writers [Shneer 2004, 160; EstraiKh 2004].
- ¹⁷ The number of books published in Russian over the period 1931–1941 raised 10 times (from 38 to 362) [Пикулік 2015a, 77].
- ¹⁸ The translation of Charnyawskaja, *Kot znaidzjon* into Yiddish in 1929 is one of the very few examples I came across.
- ¹⁹ See Krutikov's analysis of Naidus and Kulbak's prose for adult [Крутиков 2017].

Bibliography

Sources

Докладная — Докладная записка СНК СССР о белорусском книгоиздательстве // НАРБ. Ф. 4П (Центральный комитет Коммунистической партии (большевик) Беларуси). Оп. 1. Д. 4196. (Dokladnaya zapiska SNK SSSR o belorussskom knigoizdatel'stve // NARB. F. 4P (Tsentral'nyu komitet Kommunisticheskoy partii (bol'shevik) Belarusi). Op. 1. D. 4196.)

Еврейская — Еврейская секция Наркомпроса, Объяснительная записка 1923г. // НАРБ. Ф. 42 (Наркомпрос). Оп. 1. Д. 1618. (Evreyskaya sektsiya Narkomprosa, Obyasnitel'naya zapiska 1923g. // NARB. F. 42 (Narkompros). Op. 1. D. 1618.)

Отношения — Отношения, протоколы и приказы Наркомпроса относящихся к Госиздату, 1921–1922 // НАРБ. Ф. 238 (Белгосиздат). Оп. 1. Д. 5а. (Otnosheniya, protokoly i prikazy Narkomprosa odnosyashchikhsya k Gosizdatu, 1921–1922 // NARB. F. 238 (Belgosizdat). Op. 1. D. 5a.)

Отчеты — Отчеты, протоколы заседаний коллегии печати 1926–1927 гг. // НАРБ. Ф. 4П (Центральный комитет Коммунистической партии (большевик) Беларуси). Оп. 1. Д. 2289. (Otchety, protokoly zasedanii kolegii pechati 1926–1927 gg. / NARB. F. 4P (Tsentral'nyu komitet Kommunisticheskoy partii (bol'shevik) Belarusi). Op. 1. D. 2289.)

Переписка — Переписка с еврейским обществом «Культур-лига» 1923 г. // НАРБ. Ф. 42 (Наркомпрос). Оп. 1. Д. 1627. (Perepiska s evreyskim obshchestvom «Kul'tur-liga» 1923 g. // NARB. F. 42 (Narkompros). Op. 1. D. 1627.)

Культур-Лига — Переписка с «Культур-Лига» белорусского главного комитета 1923 г. // НАРБ. Ф. 42 (Наркомпрос). Оп. 1. Д. 1628. (Perepiska s 'Kul'tur-Liga' belorusskogo glavnogo komiteta 1923 g. // NARB. F. 42 (Narkompros). Op. 1. D. 1628.)

Постановления — Постановления, тезисы, положения, сведения и другие материалы по реорганизации аппарата Наркомпросвещения // НАРБ. Ф. 4П (Центральный комитет Коммунистической партии (большевиков) Беларуси). Оп. 1. Д. 5036. (Postanovleniya, tezisy, polozheniya, svedeniya i drugie materialy po reorganizatsii apparata Narkomprosveshcheniya // NARB. F. 4P (Tsentral'nyu komitet Kommunisticheskoy partii (bol'shevikov) Belarusi). Op. 1. D. 5036.)

Протоколы — Протоколы заседания коллегии Главного управления по делам литературы и издательства (Главлит) БССР // НАРБ. Ф. 42 (Наркомпрос). Оп. 1. Д. 214. (Protokoly zasedanii kollegii Glavnogo upravleniya po delam literatury i izdatelstva (Glavlit) BSSR // NARB. F. 42 (Narkompros). Op. 1. D. 214.)

Распоряжения — Распоряжения и циркуляры Белгосиздата // НАРБ. Ф. 238 (Белгосиздат). Оп. 1. Д. 6. (Rasporyazheniya i tsirkulyary Belgosizdata // NARB. F. 238 (Belgosizdat). Op. 1. D. 6.)

Распоряжения 2 — Распоряжение и постановление ЦИК, СНК БССР и переписка с президиумом ЦК БССР // НАРБ. Ф. 238 (Белгосиздат). Оп. 1. Д. 3. (Rasporyazhenie i postanovlenie TsIK, SNK BSSR i perepiska s prezidiumom TsK BSSR // NARB. F. 238 (Belgosizdat). Op. 1. D. 3.)

Список — Список литературы, подлежащей изъятию из библиотек 1937 г. // НАРБ. Ф. 4П (Центральный комитет Коммунистической партии (большевиков) Беларуси). Оп. 1. Д. 11,879. (Spisok literatury, podlezhashchey izyatiyu iz bibliotek 1937 g. / NARB. F. 4P (Tsentral'nyu komitet Kommunisticheskoy partii (bol'shevikov) Belarusi). Op. 1. D. 11,879.)

Удостоверения — Удостоверения выданные на право делать зарисовки на территории Белоруссии и Кавказа // БГАМЛИ. Ф. 101 (Тычына). Оп. 1. Д. 144. (Udostoveriya vydannye na pravo delat' zarisovok na territorii Belorussii i Kavkaza // BGAMLI. F. 101 (Tychyna). Op. 1. D. 144.)

ЦК КПБ — ЦК КПБ. Отдел культуры и пропаганды. Протоколы совещания / НАРБ. Ф. 4П (Центральный комитет Коммунистической партии (большевиков) Беларуси). Оп. 1. Д. 4592. (TsK КПБ. Otdel kul'tury i propagandy. Protokoly soveshchaniya / NARB. F. 4P (Tsentral'nyu komitet Kommunisticheskoy partii (bol'shevikov) Belarusi). Op. 1. D. 4592.)

All books for children listed below were published in Minsk by Belgosizdat, unless otherwise indicated:

Александровіч 1929 — Александровіч А. Рыбак, 1929. (Aleksandrovich A. Rybak, 1929.)

Александровіч 1930 — Александровіч А. Калыханка. Хлопчык і певень, 1930. (Aleksandrovich A. Kalykhanka. Khlopchuk i peven', 1930.)

Александровіч 1930a — Александровіч А. Як дзеці памагалі будаваць сама-лёт, 1930. (Aleksandrovich A. Yak dzetsi pamagali budavats' samalet, 1930.)

Александровіч 1930b — Александровіч А. Горад раніцою, 1930. (Aleksandrovich A. Gorad ranitsoy, 1930.)

Амічыс 1928 — Амічыс Э. дэ. Як дзяўчынка выратавала поезд, 1928. (Amichys E. de. Yak dzyaŭchynka vyratavala poezd, 1928.)

Андэрсен 1936 — Андэрсен, Х. К. Брыдкае качанё: Казка, 1936. (Andersen, Kh. K. Brydkae kachane: Kazka, 1936.)

Апошні бізон 1928 — Апошні бізон, 1928. (Aposhni bizon, 1928.)

Біянкі 1928 — Біянкі В. Лясныя хаткі, 1928. (Biyanki V. Lyasnyya khatki, 1928.)

Біянкі 1929a — Біянкі В. Мурзік: Апавяданне, 1929. (Biyanki V. Murzik: Apyadanne, 1929.)

Біянкі 1929b — Біянкі В. Мышанё пік, 1929. (Biyanki V. Myshane pik, 1929.)

Бядуля 1928 — Бядуля З. Качачка-цапачка, 1928. (Byadulya Z. Kachachka-tsatsachka, 1928.)

Бядуля 1941 — Бядуля З. Люцік, 1941. (Byadulya Z. Lyutsik, 1941.)

Вамба 1929 — Вамба / pseud. Luigi Bertelli. Хвосцьцік, 1929. (Vamba / pseud. Luigi Bertelli. Khvos'tsik, 1929.)

Горкі 1936 — Горкі М. Дзед Архіп і Лёнька: Апавяданне, 1936. (Gorki M. Dzed Arkhip i Len'ka: Apyadanne, 1936.)

Громаў 1930 — Громаў М. У царскай казарме: Апавяданне з жыцця старой арміі, 1930. (Gromaŭ M. U tsarskay kazarme.: Apyadanne z zhytstsiya staroy armii, 1930.)

Даніэль 1929 — Даніэль М. Лейбка «Берлінчык», 1929. (Daniel' M. Leybka «Berlinchuk», 1929.)

Дзісней 1938 — Дзісней В. Троє парасятка, 1938. (Dzisney V. Troe parasyatak, 1938.)

Дзіцячая чытанка 1917 — Дзіцячая чытанка. Менск: Волнае Беларусі, 1917. (Dzitsyachaya chytanka. Mensk: Volnae Belarusi, 1917.)

Дзіцячая чытанка 1918 — Дзіцячая чытанка. Менск: Грынблат, 1918. (Dzitsyachaya chytanka. Mensk: Grynblat, 1918.)

- Драздоў 1928* — Драздоў А. М. Унук камунара, 1928. (Drazdoў A. M. Unuk kamunara, 1928.)
- Дыла 1932* — Дыла А. Торф, 1932. (Dyla A. Torf, 1932.)
- Жыткоў 1928* — Жыткоў Б. С. Пра гэту кніну, 1928. (Zhytkoў B. S. Pra getu kninu, 1928.)
- Заяіцкі 1934* — Заяіцкі С. Модэль нумар дзесяць, 1934. (Zayaitski S. Model' numar dzesyats', 1934.)
- Зіміонкі 1928* — Зіміонкі. Зьвяры нашых лясоў, 1928. (Zimionki. Z'vyary nashykh lyasoў, 1928.)
- Колас 1925* — Колас Я. Першыя крокі, 1925. (Kolas Ya. Pershyya kroki, 1925.)
- Колас 1928a* — Колас Я. Два марозы, 1928. (Kolas Ya. Dva marozy, 1928.)
- Колас 1928b* — Колас Я. Як пеўнік ратаваў курачку, 1928. (Kolas Ya. Yak reўnik ratavaў kurachku, 1928.)
- Колас 1928c* — Колас Я. Леў і воўк, 1928. (Kolas Ya. Leў i voўk, 1928.)
- Колас 1929a* — Колас Я. Пчала і шэршань, 1929. (Kolas Ya. Pchala i shershan', 1929.)
- Колас 1929b* — Колас Я. Зайчыкі, 1929. (Kolas Ya. Zaychyki, 1929.)
- Крыніцкі 1929* — Крыніцкі М. Пра Ваўчка: апаবাদанне, 1929. (Krynitski M. Pra Vaўchka: apavadanne, 1929.)
- Ліліна 1926* — Ліліна З. Наш настаўнік Ленін, 1926. (Lilina Z. Nash настаўнік Lenin, 1926.)
- Лісіца 1929* — Лісіца-хітрыца, 1929. (Lisitsa-khitrytsa, 1929.)
- Маўр 1927a* — Маўр Я. Чалавек ідзе. Мн: Чырвоная Змена, 1927. (Maўр Ya. Chalavek idze. Mн: Chyrvonaya Zmena, 1927.)
- Маўр 1927b* — Маўр Я. У крайне райскае птушкі, 1927. (Maўр Ya. U kraynе rayskaе ptushki, 1927.)
- Маўр 1928* — Маўр Я. Сын вады, 1928. (Maўр Ya. Syn vady, 1928.)
- Маўр 1929* — Маўр Я. Пекла. Байка, 1929. (Maўр Ya. Pekla. Bayka, 1929.)
- Маўр 1930* — Маўр Я. Палескія Робінзоны. Прыгоды двух хлапцоў у палескіх балотах, 1930. (Maўр Ya. Paleskiya Robinzony. Prygody dvukh khlaptsoў u paleskikh balotakh, 1930.)
- Маўр 1932* — Маўр Я. Аповесць будучых дзён, 1932. (Maўр Ya. Apoves'ts' buduchykh dzen, 1932.)
- Оранг-збаўца 1928* — Оранг-збаўца, 1928. (Orang-zbaўtsa, 1928.)
- Першае 1927* — Першае мая Гэлькі, 1927. (Pershae mayа Gel'ki, 1927.)
- Пушкін 1937* — Пушкін А. С. Казка пра папа і пра парабка яго Бадлу, 1937. (Pushkin A. S. Kazka пра papa i пра parabka yago Badlu, 1937.)

- Радзішчаў 1932* — Радзішчаў А. Цацкі з карабоў ад запалак, 1932. (Radzi-shchaў A. Tsatski z karabkoў ad zapalak, 1932.)
- Савёнак 1928* — Савёнак А. Разам лепей, 1928. (Savenak A. Razam lepey, 1928.)
- Свіфт 1936* — Свіфт Дж. Гулівер у Ліліпутаў, 1936. (Swift Dzh. Guliver u Liliputaў, 1936.)
- Спрэг Мітчэль 1928* — Спрэг Мітчэль. Што спарчэй / илл. Тычына, 1928. (Spreg Mitchel'. Shto sparchey / ill. Tychyna, 1928.)
- Твэн 1935* — Твэн М. Прыгоды Тома Соера: Аповесць, 1935. (Tven M. Prygody Toma Soera: Aповests', 1935.)
- Толстой 1937* — Толстой Л. Н. Апавяданні, казкі, байкі, 1937. (Tolstoy L. N. Aпаvядannі, kazki, bayki, 1937.)
- Тры львы 1928* — Тры львы, 1928. (Тру l'vy, 1928.)
- Фортунатаў 1929* — Фортунатаў Б. Як жукі ў футбол гуляюць, 1929. (Fortunataў B. Yak zhuki ў futbol gulyayuts', 1929.)
- Хмарка 1928* — Хмарка. Апаvяданьне старога вожыка, 1928. (Khmarka. Aпаvядan'ne staroga vozhyka, 1928.)
- Чарняўская 1928* — Чарняўская Л. Варка, 1928. (Charnyaўskaya L. Varka, 1928.)
- Чарняўская 1929* — Чарняўская Л. Кот «знайдзён», 1929. (Charnyaўskaya L. Kot «znaydzen», 1929.)
- Чарняўская 1930* — Чарняўская Л. Андрэйка, 1930. (Charnyaўskaya L. Andreyka, 1930.)
- Чукоўскі 1928* — Чукоўскі К. Мыйдадзір, 1928. (Chukoўski K. Myydadzir, 1928.)
- Чарнова і Дрот 1928* — Чарнова і Дрот. Наша чыгунка, 1928. (Charnova i Drot. Nasha chygunka, 1928.)
- Шолам-Алейхем 1930* — Шолам-Алейхем. Хлопчык Мотка / пер. з яўр. З.Бядуля, 1930. (Sholam-Aleykhem. Khlopchyk Motka / per. z yaўr. Z. Byadulya, 1930.)
- Як робяць 1929* — Як робяць пасуду, 1929. (Yak robyats' pasudu, 1929.)
- Якімовміч 1932* — Якімовміч А. Акцябрыты, 1932. (Yakimovmich A. Aktsyabryaty, 1932.)
- Aleksandrove 1929* — Aleksandrove E. A mayse mit dray tsigelekh, 1929
- Aleksandrove 1929a* — Aleksandrove E. Di shneyers un andere mayselekh, 1929.
- Aleksandrove 1929b* — Aleksandrove E. Murze un andere mayselekh, 1929.
- Aleksandrovich* — Aleksandrovich A. A vaysrusishe maysele, 1935.

- Barto 1935* — Barto, A yingele farkert, 1935.
- Barto 1935a* — Barto A. Briderlekh, 1935.
- Bianki 1928* — Bianki. Valdishe shtibeblekh, 1928.
- Bianki 1929* — Bianki. Murzuk, 1929.
- Bianki 1929a* — Bianki. Dos mayzele pik, 1929.
- Boymvol 1936* — Boymvol. Bertsik brud, 1936.
- Brokhes 1939* — Brokhes R. Etele, 1939.
- Budziak 1928* — Budziak. Mayn kelbele, 1928.
- Chernov un Drat 1928* — Chernov un Drat, Unser ban, 1928.
- Drozdov 1928* — Drozdov. Der komunars eynikl, 1928.
- Fortunatov 1925* — Fortunatov. Vi azoy zhukes shpilm in futbol, 1925.
- Grim 1939* — Grim. Maysselekh, 1939.
- Irkutov 1928* — Irkutov. Der marsh af vashington, 1928.
- Kharik 1928* — Kharik I. Mit Leyb un Lebn, 1928.
- Kipnis* — Kipnis I. O-A, 1929.
- Kipnis 1929a* — Kipnis I. S'kert zikh a velt, 1929.
- Kipnis 1930* — Kipnis I. Ot ver iz mir haynt gefeln, 1930.
- Kipnis 1935* — Kipnis I. Freyd, 1935.
- Kolas 1938* — Kolas. Der kreps — der vontsiker, 1938.
- Konstantinov 1936* — Konstantinov. Di karte dertseylt, 1936.
- Korolenko 1939* — Korolenko. Dos gekoyft yingl, 1939.
- Linkov 1938* — Linkov. Mikolke-lokomotiv, 1938.
- Maltinski 1934* — Maltinski Kh. Iunger leninets, 1934.
- Maltinski 1939* — Maltinski Kh. Far briderlekh un shvesterlekh, 1939.
- Marshak 1936* — Marshak S. Mister Tvist, 1936
- Maur 1935* — Maur I. PKT, 1935.
- Maur 1938* — Maur I. In land funem ganeydn-feygele, 1938.
- Medresh 1932* — Medresh B. Af der akhter distansye, 1932.
- Orshanski 1927* — Orshanski B. In dem bloen kestele, 1927.
- Orshanski 1929* — Orshanski B. Mit ofene mayler, 1929
- Pinchevsky 1933* — Pinchevsky M. Undzere kinder, 1933.
- Platner 1933* — Platner A. Fun tsvey lender, 1933.
- Platner 1938* — Platner A. Tsvishn kinder, 1938.

- Pushkin 1939* — Pushkin, A mayse mit a galekh un mit zayn arbeter badla, 1939.
- Raysin 1928* — Raysin Y. Tsvishn lebn un toyt, 1928.
- Raysin 1928a* — Raysin Y. Mayselekh in ferzn, 1928.
- Shvedik 1935* — Shvedik H. Undzer Djim, 1935.
- Suralski 1929* — Suralski. Fintiflushke, 1929.
- Svift 1937* — Svift A. Guliver ba di liliputn, 1937.
- Teyf 1933* — Teyf M. Parizer komune, 1933.
- Tsusamen 1935* — Tsusamen. Kinder zamlung, 1935.
- Vaysrusishe 1921* — Vaysrusishe liderlakh un mayselakh. Minsk, 1921.
- Yakimovich 1935* — Yakimovich. Der umgeveyntlekh ber, 1935.
- Zamlung 1927* — Zamlung fun pyonerishe dertseylungen, 1927.
- Zaltsman 1936* — Zaltsman. Literarishe zamlung far kinder-gertner, 1936.

References

- Ганчароў 1987* — Беларуская кніжная графікаю Аўт. уступ. арт. і склад. М. І. Ганчароў. Мінск: Беларусь, 1987. (Belaruskaya knizhnaya grafikayu Aўt. ustup. art. i sklad. M. I. Gancharoў. Minsk, 1987.)
- Гісторыя* — Гісторыя беларускай кнігі. Том 2: Кніжнасць новай Беларусі (XIX-XXI стст.). Мінск: Беларуская Энцыклапедыя імя Петруса Броўкі, 2011. (Gistoryya belaruskay knigi. Vol. 2: Knizhnasts' novay Belarusi (KhKhKhKhKhI stst.). Minsk, 2011.)
- Зельцер 2006* — Зельцер А. Евреи советской провинции: Витебск и местечки, 1917—1941. М.: РОССПЭН, 2006. (Zel'tser A. Evrei sovetsoy provintsii: Vitebsk i mestechki, 1917—1941. Moscow, 2006.)
- Карасик 2010* — Карасик М. Ударная книга советской детворы. М.: Контакт-Культура, 2010. (Karasik M. Udar'naya kniga sovetsoy detvory. Moscow, 2010.)
- Крутиков 2017* — Крутиков М. Райсн: «Беларусь» в модернистской поэзии на идише // Глубокое: память о еврейском местечке. М.: Сефер, 2017. С. 141–149. (Krutikov M. Raysn: «Belarus'» v modernistskoy poezii na idishe // Glubokoe: ramyat' o evreyskom mestechke. Moscow, 2017. P. 141–149.)
- Лыч 2012* — Лыч Л. М. Яўрэйская культура Беларусі — яе агульны духоўны набытак. Мінск: Лыч, 2012. (Lych L. M. Yaўreyskaya kul'tura Belarusi — yae agul'ny dukhoўny nabytak. Minsk, 2012.)
- Налівайка 1997* — Налівайка Л. Д. Мастацкае жыццё Беларусі 1917–1932 гг. (Плакат, часопісная і газетная графіка): Дыс. на атрым. навук. ступ. канд. Мастацтвазнаўства. Нац. АН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. Мінск, 1997. (Nalivayka L. D. Mastatskae

zhytstse Belarusi 1917–1932 gg. (Plakat, chasopisnaya i gazetnaya grafika): Dys. na atrym. navuk. stup. kand. Mastatstsvaznaŭstva. Nats. AN Belarusi, In-t mastatstsvaznaŭstva, etnagrafii i fal'kloru imya K. Krapivy. Minsk, 1997.)

Петрушкевіч 2008 — Петрушкевіч А. М. Алаіза Пашкевіч — аўтарка «Першага чытання для дзетак беларусаў» // Скарына і наш час : матэрыялы IV Міжнароднай навуковай канферэнцыі, Гомель, 13—14 лістапада 2008 г. : у 2 ч. / [рэдкалегія: А. А. Станкевіч (галоўны рэдактар) і інш.]. Гомель, 2008. Ч. 2. С. 231—235. (Petrushkevich A. M. Alaiza Pashkevich — aŭtarka «Pershaga chytannya dlya dzetak belarusaŭ» // Skaryna i nash chas : materyaly IV Mizhnarodnay navukovay kanferentsyi, Gomal', 13—14 listapada 2008 g.: 2 ch. Gomal', 2008. Vol. 2. P. 231—235.)

Пікулік 2008 — Пікулік А. М. Вытокі беларускай дзіцячай кніжнай ілюстрацыі // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Мінск: Нацыянальная акадэмія навук Беларусі, Дзяржаўная навуковая ўстанова «Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы», 2008. Вып. 4. С. 58—62. (Pikulik A. M. Vytoki belaruskay dzitsyachay knizhnay ilyustratsyi // Pytanni mastatstsvaznaŭstva, etnalogii i fal'klarystyki. Minsk: Natsyyanal'naya akademiya navuk Belarusi, Dzyarzhaj'naya navukovaya ūstanova «Instytut mastatstsvaznaŭstva, etnagrafii i fal'kloru imya K. Krapivy», 2008. Vol. 4. P. 58—62.)

Пікулік 2015 — Пікулік А. М. Мастацтва беларускай дзіцячай кнігі 1920-х гадоў // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Мінск: Нацыянальная акадэмія навук Беларусі, Дзяржаўная навуковая ўстанова «Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы», 2015. Вып. 18. С. 74—79. (Pikulik A. M. Mastatstva belaruskay dzitsyachay knigi 1920-kh gadoŭ // Pytanni mastatstsvaznaŭstva, etnalogii i fal'klarystyki. Minsk: Natsyyanal'naya akademiya navuk Belarusi, Dzyarzhaj'naya navukovaya ūstanova «Instytut mastatstsvaznaŭstva, etnagrafii i fal'kloru imya K. Krapivy», 2015. Vol. 18. P. 74—79.)

Пікулік 2015a — Пікулік А. М. Мастацтва беларускай дзіцячай кнігі 1930-х гадоў // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Мінск: Нацыянальная акадэмія навук Беларусі, Дзяржаўная навуковая ўстанова «Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы», 2015. Вып. 19. С. 76—81. (Pikulik A. M. Mastatstva belaruskay dzitsyachay knigi 1930-kh gadoŭ // Pytanni mastatstsvaznaŭstva, etnalogii i fal'klarystyki. Minsk: Natsyyanal'naya akademiya navuk Belarusi, Dzyarzhaj'naya navukovaya ūstanova «Instytut mastatstsvaznaŭstva, etnagrafii i fal'kloru imya K. Krapivy», 2015. Vol. 19. P. 76—81.)

Шматаў 1975 — Шматаў В. Ф. Беларуская графіка, 1917—1941 гг. Мінск: Навука і тэхніка, 1975. (Shmataŭ V. F. Belaruskaya grafika, 1917—1941 gg. Minsk, 1975.)

- Шматаў 1978* — Шматаў В. Ф. Беларуская станковая графіка. Мінск: Беларусь, 1978. (Shmataў V. F. Belaruskaya stankovaya grafika. Minsk: Belarus', 1978.)
- Ball 1994* — Ball A. And now my soul is hardened: abandoned children in Soviet Russia, 1918–1930. Berkeley; London: Univ. of California Press, 1994.
- Bemporad 2013* — Bemporad E. Becoming Soviet Jews: the Bolshevik experiment in Minsk. Bloomington: Indiana Univ. Press, 2013.
- Children 2016* — Children and Yiddish Literature: From Early Modernity to Post-Modernity / ed. by G. Estraikh, K. Hoge and M. Krutikov. Cambridge: Legenda, 2016.
- Estraikh 2004* — Estraikh G. In harness: Yiddish writers' romance with communism. Syracuse, N. Y.: Syracuse Univ. Press, 2004.
- Fishman 2005* — Fishman D. The Rise of Modern Yiddish Culture. Pittsburgh: Univ. of Pittsburgh Press, 2005.
- Fraser 2004* — Fraser J. Shima T. Russian Children's Picture books in the 1920s and 1930s. Tankosha, 2004.
- Futur 2009* — Futur antérieur : l'avant-garde et le livre yiddish, 1914–1939 / ed. by N. Hazan-Brunet. Paris : Skira Flammarion, 2009.
- Gimpelevich 2018* — Gimpelevich Z. G. The portrayal of Jews in modern Bielarussian literature. Montreal, Kingston: McGill-Queen's Univ. Press, 2018.
- Hoge 2016* — Hoge K. The design of books and lives: Yiddish children's book art by artists from the Kiev Kultur-Lige // Children and Yiddish Literature. 2016. P. 49–76.
- Inside 2013* — Inside the Rainbow: Russian Children's literature 1920–1935: Beautiful books, terrible times / ed. by J. Rothenstein, O. Budashevskaya. London: Redstone Press, 2013.
- Kazovsky 2003* — Kazovsky K. The artists of the Kultur-Lige = Художники Культур-Лиги. Moscow; Jerusalem: Mosty kul'tury; Гешарим, 2003.
- Kelly 2007* — Kelly C. Children's world: Growing up in Russia, 1890–1991. Yale: Yale Univ. Press, 2007.
- Kirschenbaum 2013* — Kirschenbaum L. Small Comrades: Revolutionizing Childhood in Soviet Russia, 1917–1932. New York: Routledge, 2013.
- Koller 2016* — Koller S. Illustrating Yiddish Children's Literature: Aesthetics and Utopia in Lissitzky's Graphics for Mani Leib's Yingl Tsing Khvat // Children and Yiddish Literature, 2016. P. 77–92.
- Kucherenko 2016* — Kucherenko O. Soviet street children and the Second World War: welfare and social control under Stalin. London: Bloomsbury, 2016.
- Le Foll 2002* — Le Foll C. L'école artistique de Vitebsk. Eveil et rayonnement autour de Pen, Chagall et Malevich. Paris : L'Harmattan, 2002.

- Le Foll 2008* — Le Foll C. The “Belorussianisation” of the Jewish population during the interwar period: discourses and achievements in political and cultural spheres // *East European Jewish Affairs*. 2008. No. 38 (1). P. 65–88.
- Le Foll 2020* — Le Foll C. Visual culture as evidence of the Soviet past // *Reading Russian Sources* / ed. by G. Gilbert. Routledge, 2020. (In press)
- Lévèque 1997* — Lévèque F. Plantureux S. Dictionnaire des illustreurs de livres d’enfants russes, 1917–1945. Paris : Agence culturelle de Paris, 1997.
- Mantovan 2016* — Mantovan D. Reading Soviet-Yiddish Poetry for Children: Der Nister’s Mayslekh in ferzn 1917–39 // *Children and Yiddish Literature*. 2016. P. 93–110.
- Modernism 2010* — *Modernism in Kyiv: Jubilant Experimentation* / ed. by I. Makaryk, V. Tkacz. Toronto: Univ. of Toronto Press, 2010.
- Moss 2009* — Moss K. Jewish Renaissance in the Russian Revolution. Harvard: Harvard Univ. Press, 2009.
- Parker 1985* — Parker S. Yiddish Children’s Literature in the Yiddish Schools // *Jewish Children’s Literature: proceedings of a conference on April 2, 1984*. Cambridge: Harvard Univ. Library, 1985. P. 29–53.
- Pearson 1990* — Pearson L. *Children of Glasnost: Growing up Soviet*. Washington: Univ. of Washington Press, 1990.
- Balina 2013* — *Russian children’s literature and culture* / ed. by M. Balina, L. Rudova. New York: Routledge, 2013.
- Russian 2012* — *The Russian Jewish Diaspora and European Culture, 1917–1937* / ed. by J. Schulte, O. Tabachnikova, P. Wagstaff. Brill: 2012.
- Shneer 2004* — Shneer D. Yiddish and the creation of Soviet-Jewish culture 1918–1930. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2004.
- Sholokhova 2016* — Sholokhova L. Soviet Propaganda in Illustrated Yiddish Children’s Books: From the Collections of the YIVO Library New York // *Children and Yiddish Literature*. 2016. P. 168–183.
- Sloin 2017* — Sloin A. *The Jewish Revolution in Belorussia*. Bloomington and Indianapolis: Indiana Univ. Press, 2017.
- Steiner 1999* — Steiner E. *Stories for Little Comrades*. Seattle: Univ. of Washington Press, 1999.
- Stommels Lemmens 2012* — Stommels S-A. Lemmens A. The Graphic Work of Issachar Ber Ryback (1897–1935): an Outstanding example of Children’s Book Art // *The Russian Jewish Diaspora and European Culture, 1917–1937*. 2012. P. 279–299.
- Tudge 1991* — Tudge J. Education of Young Children in the Soviet Union: Current Practice in Historical Perspective // *The Elementary School Journal*. 1991. 92 (1). P. 121–133.

Winkler 2017 — Winkler M. Children, Childhood, and Stalinism // *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*. 2017. 18 (3). P. 628–637.

Клэр Ле Фоль

The University of Southampton

КУЛЬТУРНЫЕ ОБМЕНИ В ИДИШСКОЙ И БЕЛОРУССКОЙ
ДЕТСКИХ ЛИТЕРАТУРАХ И ИХ ИЛЛЮСТРАЦИЯХ В БССР
(1921–1939)

В статье представлен обзор изданий книг для детей на идиш и белорусском языке в БССР в период с 1921 по 1939 гг. В то же время анализ книг, изданных на двух названных языках, предпринятый с учетом специфики белорусской политики в отношении национальных меньшинств, позволяет вписать книгоиздание в БССР в более широкий контекст развития еврейской и русской/советской детской литературы начала XX в. В статье оценивается характер обмена между белорусской, еврейской, русской и другими литературами в отношении количества и состава переводов, мобильности художников-иллюстраторов, востребованности тем и стилей. Хотя количество переводов на белорусский и идиш было невелико, в статье демонстрируется существование очевидного культурного трансфера в области тематики книг и стилем их оформления.

Ключевые слова: Литература на идиш, белорусская литература, детская литература, книжная иллюстрация, БССР, советская история, культур-*Lige*, белорусская история, еврейская история.

ОБРАЗЫ АМЕРИКИ В РАННИХ СОВЕТСКИХ КНИЖКАХ-КАРТИНКАХ МАРШАКА И ЛЕБЕДЕВА

Основное внимание статьи сфокусировано на том, как развивались и противоречили друг другу визуальные образы Америки, изображаемые в ранних советских книжках-картинках. Этот вопрос рассматривается на примере трёх произведений: «Приключения Чуч-ло» Владимира Лебедева (1922), «Цирк» (1925) и «Мистер Твистер» (1933) Самуила Маршака и Владимира Лебедева. Соотношение текста и изображений в книжках-картинках говорят о различных эстетических и идеологических влияниях, где традиционные представления о Западе соседствуют с новыми, окрашенными революционной идеологией, представлениями о Соединенных Штатах Америки. Визуальный ряд и содержание книжек, созданных Самуилом Маршаком и Владимиром Лебедевым, демонстрируют культурную привлекательность и достопримечательности Америки, сначала обращаясь к традиционным образам Дикого Запада и фронта, затем адресуясь к американской культуре 1920-х гг. и, наконец, как идеологический контрапункт, описывая жизнь Америки 1930-х гг.

Ключевые слова: Америка, книжки-картинки, Владимир Лебедев, Самуил Маршак, идеология, пропаганда, цирк, критика культуры, нация, другой, Советский Союз.

В визуальной культуре детской литературы раннего советского периода обнаруживаются противоречивые и меняющиеся с течением времени образы Америки. Об этом свидетельствует внимательное изучение ранних советских книжек-картинок, созданных писателем Самуилом Маршаком и иллюстратором Владимиром Лебедевым, а именно: «Приключения Чуч-ло» (1922), «Цирк» (1925) и «Мистер Твистер» (1933). Анализ текста, иллюстраций, визуальных кодов и скрытых цитат в этих книжках-картинках говорит о том, что интернациональный культурный контакт существовал, и будил полёт воображения писателей и художников наличием экзотического «другого». На воплощение «американской темы»

в детской литературе 1920–30-х гг. также влияли и растущие противоречия в официальной идеологии, включающие в себя критику политической, социальной и культурной жизни «других»¹. Работы В. Лебедева и С. Маршака отражают как старые представления об Америке, так и новые взгляды на эту страну, все сильнее окрашивающиеся догматической коммунистической идеологией. Смещение образности в этих книгах отражает их адаптацию к усиливающимся идеологическим требованиям и переориентацию на требования меняющейся литературной среды ранней советской детской литературы.

Характерно, что текст и изображения в работах В. Лебедева и С. Маршака подчас вступают в очевидное противоречие, что отражает влияние на их создателей различных сил, эстетических и идеологических течений. Тем не менее, и рисунки, и текст демонстрируют культурную привлекательность Америки, сначала такой, какой она была в XIX в., с её узнаваемыми образами неосвоенных территорий и дикой природы Запада, затем в карнавальной броскости американской культуры «эпохи джаза» — «ревуших двадцатых» и, наконец, в качестве своеобразного идеологического контрапункта в 1930-е гг. К 1933 г. и изображение, и текст сливаются в идеологизированную клеветническую пропаганду, рассматривающую Соединенные Штаты Америки исключительно сквозь тёмные очки. Таким образом, эти книжки-картинки представляют эволюцию советских взглядов 1920–1930-х гг. на американскую историю, культуру и идеологию. Этот взгляд колеблется между культурным притяжением и все большим идеологическим отталкиванием, что, по-видимому, и отразилось в советских книжках-картинках, сознательно или неосознанно, случайно или намеренно. Во всех этих произведениях иллюстрации и текст служат риторической цели, хотя вербальные и визуальные ассоциации при этом иногда развиваются в совершенно неожиданных и непреднамеренных направлениях. Внимательное изучение деталей канонического текста, реконтекстуализация этих деталей, а также критический взгляд, обоснованный постколониальными представлениями о расах и этносах, раскрывают более глубокий смысл этих советских изображений Америки как экзотического, почитаемого и идеологически чуждого иностранного «другого».

Книжка-картинка Владимира Лебедева «Приключения Чуч-ло» определяет отправную точку в отношении ориентации России на Соединенные Штаты Америки в начале XX века. «Приключения Чуч-ло», написанные в 1922 г., стали одной из самых ранних работ

Владимира Лебедева, причем такой, где текст был написан самим иллюстратором, что бывало редко. В качестве ранней работы, представляющей экспериментальный период в развитии творческой манеры Лебедева, она позволяет многое узнать о зарождении изобразительной манеры Лебедева и источниках, которые вдохновляли его в процессе становления творческого метода, но также демонстрирует определенную степень незрелости². В книжке про Чуч-ло описываются приключения пугала, изображающего коренного американца, которое уходит всё дальше от дома, предположительно из России, чтобы исследовать американские территории за океаном: «и перелетел через океан в Америку» [Лебедев 1922, 5]. С одной стороны, книга демонстрирует классические виды природы американского Дикого Запада; но с другой, она также включает в эту традиционную картинку элементы современных технологий и урбанизации, которые репрезентирует Америка 1920-х годов, и в чьих образах прославляется как модерн, так и авангард.

«Индийский костюм Чуч-ло», описанный в первой строке текста, кажется, приобретает независимую идентичность, как будто воображаемый персонаж появляется, чтобы заполнить мягкую игрушку, которая является настоящим действующим субъектом. Написанный с прописной буквы и немного искажённый термин «чучело» становится слегка экзотическим именем, как бы воспроизводящим фонетику иностранного языка. Эта кукла-пугало действительно наполнена оживляющим духом, а затем постепенно обретает свободу воли, вдобавок к творческой воле и находчивости, присутствующим ему с самого начала. И всё же Чуч-ло остается набитой куклой и игрушечным заместителем «другого» во многих смыслах. Описанный как «индийский костюм», он ни в одной сюжетной коллизии не избегает этой упрощенной идентичности, которая формирует экзотический образ «другого», в данном случае — американского аборигена. В самой жестокой схватке, описанной в книге, Чуч-ло сталкивается в бою со «злым и храбрым» вождем команчей. Хотя Чуч-ло бросается спасать белых людей, которым угрожает тонущий пароход, он сражается и убивает вождя команчей почти таким же способом, как режет целое стадо бизонов и потрошит медведя. В конце концов «индийский костюм» не узнает себя в «храбром» индейском вожде, с которым бьётся насмерть.

В контрасте с этими изображениями находятся современные образы парохода, поезда, самолета и небоскребов. Как показано ниже, упрощённо изображённая сцена тонущего корабля и падающих с него пассажиров предлагает отстраненную авангардную



Рис. 1. Лебедев В. В. Приключения Чуч-ло. Л: Эпоха, 1922

деконструкцию объекта и субъекта на геометрические компоненты. Даже Чуч-ло едва узнаваем, поскольку пытается играть в героя и править кораблем (Рис. 1).

Если образ парохода здесь явно относится к XIX в. и вызывает литературные ассоциации с творчеством Марка Твена, то поезд, самолет и небоскреб (Рис. 2), показанные в других частях книги, представляют образы технологически современной Америки, куда Чуч-ло стремится в своем путешествии: «Свалился Чуч-ло на самый высокий дом в мире и очутился в Нью-Йорке» [Лебедев 1922, 7].

В период между 1913 г. и 1930-ми гг., (т. е. в 1922 г., когда были написаны «Приключения Чуч-ло»), Вулворт-билдинг в Нью-Йорке действительно был самым высоким зданием в мире. Книжная иллюстрация и описание небоскреба, однако, оказываются комически неточными: «Из крыш торчало много труб и клубил черный дым» [Лебедев 1922, 7]. Для русского иллюстратора Владимира Лебедева сами небоскребы так прочно принадлежат будущему, что их с трудом воспринимают и изображают со множеством труб и потоками дыма. Американская обстановка ещё раз подчёркивается заявлением о распространённой в Америке практике путешествий, что странно применено конкретно к Нью-Йорку: «В Нью-Йорке все ездят на поездах, и ему тоже захотелось» [Лебедев 1922, 9]. Эти образы представляют видение Америки как индустриального общества эпохи модерна, далёкое от истины и находящееся в прямом противоречии с образами Дикого Запада и природной идиллии, представленными в книге. Кроме того, это отражает российскую



Рис. 2. Лебедев В. В. Приключения Чуч-ло. Л: Эпоха, 1922

реальность и представление самого автора о модернизации, что, возможно, связано со строительством в 1916 г. российской железной дороги соединяющей Москву с Владивостоком. Таким образом, изображения в книжке-картинке показывают, как воображаемая Лебедевым Америка предстает противоречивым гибридом России и Америки, старого и нового, и романтизированным воплощением мечты об экзотическом «новом мире».

Традиционные клише, при помощи которых американский Дикий Запад изображается в литературе и кинематографе, включают образы пустынных или неосвоенных природных пространств, диких животных (медведей, многочисленных бизонов) и исконных обитателей этих мест — индейцев. Эта традиция во многом сформирована книгами Фенимора Купера и Майн Рида, переводы которых были популярны в России и, безусловно, повлияли на русское видение Америки (См.о переводной детской литературе в России [Hellman 2013]). Книги Майн Рида, в том числе описывающие приключения героев на американском Западе, были чрезвычайно популярны во всем мире, и особенно в России, начиная с конца XIX в.³ Такие примеры подчеркивают литературное влияние на тексто-визуальные образы Америки, созданные Лебедевым.

Тем не менее, когда Чуч-ло убивает целое стадо бизонов, он проявляет хищническое отношение к природе, которое не соответствует его идентичности индейца, показывая, что он действительно чучело или набивная кукла: «Когда он оглянулся, то заметил, что болтается на роге большущаго бизона, а вокруг него целое стадо скачет

в страхе. Чуч-ло не растерялся и перестрелял всех бизонов» [Лебедев 1922, 11]. Здесь Чуч-ло воспроизводит поведение не индейца-аборигена, а американских охотников, которые истребили бизонов почти до полного исчезновения в 1890 г., отчасти для того, чтобы лишить коренных американцев их естественной среды обитания, привычного образа жизни и пищи. Враждебное и хищническое отношение к природе продолжается противостоянием Чуч-ло с медведем, которое разрешается победоносным выходом Чуч-ло из распоротого медвежьего живота. Изображенная здесь война с природой, хотя и имеет отношение к американской действительности, также оказывается отражением российского или советского отношения к окружающей среде и миру природы [Josephson 2013]. В советской детской литературе враждебное отношение человека к природе занимает видное место; обсуждавшийся исследователями пример — рассказ Маршака «Война с Днепром» (1931) [Orlov 2004; Husband 2006; Rudova 2013]. Л. Рудова, вслед за У. Хазбандом рассматривая специфику экологического сознания в советской детской литературе 1930-х гг., эпиграфом к своему исследованию берет цитату Сталина, задающую идеологический тон в этой сфере: «Люди ведут борьбу с природой и используют природу для производства материальных благ»⁴. Именно такая точка зрения прослеживается в «Приключениях Чуч-ло», где предлагается отчетливо советизированная версия американского отношения к окружающей среде и экологии.

Изображение коренных народов в «Приключениях Чуч-ло» оказывается проблематичным с постколониальной точки зрения. Никакого признания себя в «другом» не происходит: Америка в этом характерно русском изображении остается всесторонне «другой», она предстает как чистый лист и *terra incognita* для полета воображения и детских фантазий о приключениях и славе, где такие персонажи, как «индеец» и дикие животные, выступают в качестве готовых стереотипных картонных персонажей. Точно так же, как Чуч-ло оставляет на своем пути убитых животных, бизона и медведя, индейский вождь остается распростёртым, пронзённым стрелой из лука Чуч-ло. Неспособность Чуч-ло узнать себя в индейском вожде (настолько чужеродно он воспринимается как «другой») показывает, что и он сам является картонным стереотипным персонажем. Вместе со взглядом Чуч-ло на фигуру «другого» обращен русский взгляд, который не видит ничего, кроме своей собственной проекции, со всеми ее экзотическими, расистскими и колонизаторскими составляющими. В этом смысле книга отражает историческую действительность, созданную Старым Светом и заданную ев-

ропоцентрическим и колониальным взглядом на североамериканские территории и их коренных жителей. Это хищническое отношение к природе и коренному населению Америки также связано и с американской исторической действительностью, но, как кажется, в большей степени здесь выражено российское отношение к своим, казалось бы, беспредельным границам, природе и природным ресурсам [Josephson 2014].

Сотрудничество Маршака и Лебедева в работе над книжкой-картинкой «Цирк», вышедшей в 1925 г., отображает совершенно другой, отчетливо современный взгляд на Америку и её культуру, привлекательную для России своей яркостью и броской эффектностью, которую можно определить как своего рода «карнавальность». Тема цирка в стихотворении Маршака отражает хаос и воодушевление карнавальная атмосферы. Многочисленные отсылки, как текстовые, так и визуальные, связывают этот, на первый взгляд, лишенный национальной принадлежности, иностранный цирк именно с Америкой. Прежде всего, упоминается, что цирк находится в России впервые и потому явно не является русским. Афиша, упоминающаяся в начале повествования, гласит: «Впервые / в России / проездом в Нью-Йорк / Цирк Цанибони» [Маршак 1925, 1]. Этот передвижной, всемирно известный и признанный цирк, носящий итальянское имя «Цанибони», не обязательно должен быть связан с Америкой. Тем не менее, тот факт, что он направляется в Нью-Йорк, кажется значительным и символически свидетельствует о культурном магнетизме Соединенных Штатов в это время: цирк только проезжает через Россию, он на самом деле направляется в Нью-Йорк. Пункт назначения явно служит повышению привлекательности в России, что и рекламируется на вышеупомянутой афише.

Обращаясь к репутации Америки в цирковой индустрии, стоит отметить, что знаменитый цирк Барнума и Бейли, основанный в Америке в 1875 г., достиг большой популярности уже к 1880-м гг. В частности, он был известен выступлениями Джамбо (Jumbo), которого рекламировали как самого большого в мире слона. Речь идёт об африканском саванном слоне, принадлежавшем зоопарку в Париже, затем в Лондоне, где его в 1881 г. купил Ф. Т. Барнум (1810–1891) и вывез в Нью-Йорк для выставки в 1882 г. Этот поступок Барнума можно рассматривать как символ восхождения Америки к господству в цирковой среде. С этого момента персоны Барнума и Бейли, образы Америки, Нью-Йорка и слона Джамбо стали неразрывно связываться в ассоциативном поле массовой культуры. Таким

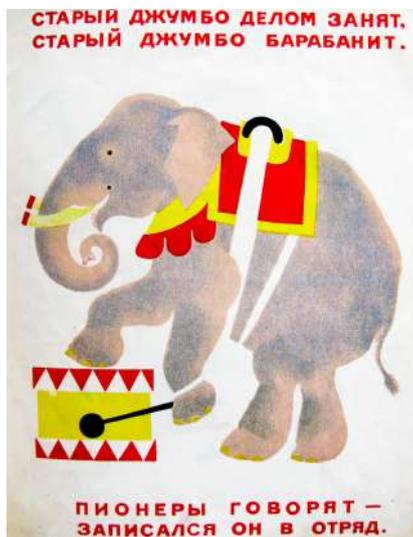


Рис. 3. Маршак С. Я. Цирк. Илл. В. Лебедев. Л.: Радуга, 1925

образом, упоминание в тексте Маршака слона по имени Джумбо явно или аллюзионно отсылает читателя именно к американскому цирку и соответствующим ассоциациям: «Старый Джумбо делом занят / Старый Джумбо барабанит» [Маршак 1925, 7]. Действительно, судя по всему, рисунок Лебедева (Рис. 3) изображает тот же вид африканского саванного слона с большими ушами и широко растопыренными пальцами, что и Джумбо.

Эпизод с Джумбо завершается словами: «Пионеры говорят / записался он в отряд» [Маршак 1925, 7]. Так текст, обращенный к советскому читателю-ребенку, символически переосмысляет знаменитый образ слона Джамбо, апеллируя к деятельности советского пионерского движения, основанного всего за несколько лет до этого, в 1922 г. Здесь огромный слон покорен и используется для имперских амбиций самого Советского Союза.

Ассоциации с реалиями американского цирка, включенные в текст, сочетаются с визуальными отсылками к отчетливо американским культурным маркерам. На одной из первых страниц (Рис. 4) читаем: «Подбрасывает сразу и ловит он шутя / фарфоровую вазу / бутылку и дитя» [Маршак 1925, 3].

Хотя нигде в тексте Маршака не появляется четкой ассоциации конкретно с Америкой, в иллюстрациях Лебедева множество

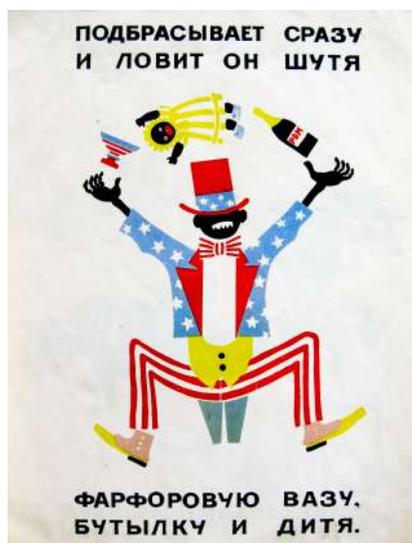


Рис. 4. Маршак С. Я. Цирк. Илл. В. Лебедев. Л.: Радуга, 1925

кодов, связанных с культурными символами и злободневными проблемами США, а также с представлением об Америке в культуре других стран. Так, на рисунке Лебедева циркач одет в звездно-полосатый костюм, брюки и галстук-бабочку в красную и белую полосу, куртку с белыми звездами на синем фоне и с красными лацканами, его красный цилиндр с синей полосой с белыми звездами повторяет рисунок на куртке. Этот наряд неразрывно связывает персонаж Лебедева с классическим олицетворением Америки — «Дядей Сэмом», чье изображение вошло в обиход в 1812 г., распространялось в политических карикатурах на протяжении XIX в., и окончательно было увековечено в вербовочных плакатах времен Первой Мировой войны. Универсальные элементы в изображениях Дяди Сэма включают красно-белые полосатые брюки и куртку, галстук-бабочку и цилиндр с вариациями изображений синих и белых звезд. Иллюстрация Лебедева в совершенстве соблюдает сложившуюся иконографию, превращая таким образом эту фигуру в персонифицированную репрезентацию Америки.

Интересно, однако, что Лебедев отразил расовую составляющую при помощи образа Дяди Сэма, который относится к представителям белого населения США. Неоднократно отмечалось, что персонификация Америки в образе белого человека способствует ниве-

лированию «черного опыта» Америки, который состоит в том, что афроамериканское население было лишено основных прав человека с первых дней американского рабства. Белая кожа Дяди Сэма как олицетворение Америки сделала не белое население Америки невидимым, как и созданный много позднее афроамериканским писателем Ральфом Эллисоном «Человек-невидимка». На иллюстрации Лебедева кожа персонажа черная, тем самым изменена раса фигуры, традиционно олицетворяющей США. Тем не менее, нельзя утверждать, что художественное решение Лебедева обращено именно к расовому вопросу, поскольку упрощенное и стилизованное изображение фигуры, где чертами лица являются только белые зубы, по сути, является дегуманизирующей карикатурой — явление, к сожалению, актуальное в те дни. Здесь тёмная кожа героя рисунка экзотична, читатель очаровывается непонятым расовым «другим», которого наблюдает только издали.

Это изображение, таким образом, напоминает блэкфейс, театральный грим, использовавшийся белыми актерами в менестрель-шоу⁵ и водевилях, где, на протяжении XIX в. и до первой половины XX в. изображались стилизовано карикатурные персонажи-негры. Действительно, форменная одежда этого исполнителя и полосатые брюки также напоминают типичный костюм актёра-менестреля. Тем самым образ получает необычное сочетание специфической фигуры Дяди Сэма и общего стиля менестрель-шоу. Разнородные американские символы объединены в один образ, в котором действительно смешиваются знаковые американские культурные детали воедино, что в контексте советской культуры 1920-х гг. может представлять критику типичных американских практик того времени, которые сделали опыт афроамериканцев либо невидимым, либо карикатурным. Изображение черного лица этого циркового артиста также перекликается с дизайном куклы, буквально «ребёнка», которой он жонглирует в воздухе. Эту расово карикатурную куклу с огромным красным ртом можно сравнить с куклами-менестрелями, популяризированными печально известным Голливогом. Речь идет о тряпичной кукле, которую американская оформительница детских книг Флоренс Кейт Аптон придумала в 1895 г., основываясь на образах кукол-менестрелей, в детстве служивших ей игрушками и ставших очень популярными, но при этом очень спорными, особенно в Америке, до сегодняшнего дня⁶.

В отличие от наполненных намеками на расовые проблемы изображений персонажей, которые так или иначе ассоциируются с Америкой, Дядей Сэмом и менестрель-шоу, другие образы героев,



Рис. 5. Маршак С. Я. Цирк. Илл. В. Лебедев. Л.: Радуга, 1925

принадлежащих к этносам, не связанным с Америкой, выполнены в совсем иной тональности. Примечательна в этом отношении иллюстрация Лебедева (Рис. 5) межрасового брака москвича Спиридона Кузьмича и иностранки Дарья: «Спиридон Кузьмич / коренной Москвич. / А его супруга Дарья / из другого полушарья» [Маршак 1925, 8].

Здесь торжество многообразия и межрасового взаимопонимания и гармонии принадлежит России. Действительно, некоторые американские штаты до 1960-х гг. всё ещё придерживались законов, запрещающих смешанные браки. В советский период вопрос о недопустимости расизма все чаще пропагандировался для того, чтобы провести различие между двумя нациями, в то же время показывая на Соединенные Штаты все более в негативном свете, как это показано в следующей книжке-картинке.

Критика Америки как расистской страны достигает апогея в советской детской литературе на страницах пропагандистской книжки-картинки «Мистер Твистер», созданной в 1933 г. С. Маршаком и В. Лебедевым. Этому произведению посвящен ряд содержательных исследований [Галанов 1969; Гаспаров 1994; Hellman 2008; Левинг 2010; Вьюгин 2013], где, однако не делается особый акцент на рассмотрении американских образов. В «Мистере-Твистере» проблемы, связанные с расовой дискриминацией, лишь косвенно затронуты в книжках «Приключения

Чу-ло» и «Цирк», перемещаются на передний план и становятся ключом к сюжету, а также к культурным и идеологическим различиям между США и Советским Союзом, которые открыто пропагандируются в стихотворении Маршака. В книжке рассказывается история о чрезвычайно богатом Мистере Твистере — «Мистер / Твистер, / бывший министр, / Мистер / Твистер, / делец и банкир, / владелец заводов, / газет, пароходов, / решил на досуге / объехать мир» [Маршак 1933, 5]. Как показывает многозначный эпитет *twister*, в образе героя, носящего это имя, сосредоточены множественные ассоциации с реалиями американской культуры [см. также: Leving 2011, 296].

Как бывший министр — титул, который рифмуется с его фамилией Твистер, — этот персонаж в некотором смысле даже представляет правительство Соединенных Штатов. Ю. Левинг отмечает, что более поздние издания даже делают Твистера членом Конгресса, чтобы еще больше подчеркнуть эту связь [Leving 2011, 286–287]. Ссылка на правительство подчеркивает идеологический аспект текста, который явно противопоставляет капитализм и коммунизм, а также расизм и интернационализм. Однако в то же время англо-американское имя мистера Твистера предлагает множество ассоциаций, связанных с репрезентацией его образа в сюжете стихотворения. Будучи переводчиком английской поэзии, в том числе и детской, Маршак, конечно, не мог не понимать основные смыслы выбранного имени, хотя от детской аудитории они вполне могли ускользнуть. Лингвистическая аллюзия здесь адресована очень специфической образованной взрослой аудитории, точно так же, как идеологические значения также не могут быть полностью восприняты ребенком. Действительно, персонаж представляет собой «извращенного» или испорченного человека с неверными ценностями, в то время как сюжет строится на разрушении ожиданий, с которым он сталкивается в Советской России — в том числе, и с помощью швейцара отеля, который решает преподавать ему урок.

В то же время, имя «*Twister*» отсылает большинство читателей к очень динамичному действию, связанному с американской музыкальной и танцевальной традицией, истоками которой послужили афроамериканские и западноафриканские танцы. Например, свинг как стиль джазовой музыки и танца, который возник в афроамериканских общинах, штурмом взял Америку и мир в «ревуших двадцатых», в период, когда такие города, как Нью-Йорк и Чикаго, достигли процветания и стали культурными ориентирами, с которыми был вынужден считаться весь мир. Более поздний танец

«твист» также возник на основе афроамериканского танца плантации *wringin' and twistin*, который можно проследить до XIX в. Кроме того, одним из хитов ранних менестрель-шоу была песня «Grape Vine Twist» Джозела Уокера Суини, которая также была вдохновлена пением рабов и исполнялась в середине XIX в. [Winans 1976, 412]. Есть мнение, что странная фамилия мистера Твистера могла родиться и из ассоциации с освободительной, межрасовой культурной традицией, которую американская культура представляла за рубежом, особенно в сфере популярной музыки и танцев.

Мистер Твистер, представитель американского мира богатства и неравенства, банкир, бизнесмен и директор, отправляется путешествовать по миру со женой и дочерью: «Мистер / Твистер, / миллионер, / едет туристом / в СССР» [Маршак 1933, 15]. Как ни странно, рифма соединяет, казалось бы, идеологически противоположные слова «миллионер» и заключительную букву «Р» в «СССР». Твистер путешествует с двадцатью четырьмя чемоданами, которые несут четверо гигантских слуг: «Следом / четыре / идут / великана / двадцать четыре / несут чемодана» [Маршак 1933, 8]. Чемоданы демонстрируют его непомерное материальное могущество.

Карикатура на американского олигарха и сюжет этой истории культурного противостояния дополняется ядовитым расизмом мистера Твистера, который становится примером для язвительной критики Соединенных Штатов. Он дает инструкцию: «Только смотрите / чтоб не было / рядом / негров / малайцев / и прочего / сброда. / Мистер / не любит / цветного народа» [Маршак 1933, 7]. Таким образом, книга создает критическую карикатуру на американский расизм в противовес предполагаемому интернационализму коммунистических идеалов. Очевидно, что «другой» используется для проецирования положительной версии «себя», или Советского Союза, как антитеза своей идеологической противоположности — Соединенным Штатам Америки. Когда Твистер путешествует по океану — «Плывет пароход / из Америки к нам» [Маршак 1933, 12] — его вполне устраивает расовая сегрегация [Маршак 1933, 14]. Люди, которых он терпеть не может только из-за цвета кожи, путешествуют по морям на другом пароходе.

Отмеченные здесь вопросы социальной сегрегации на борту судна вызывают ассоциацию с трагедией «Титаника», крушение которого в 1912 г. диспропорционально затронуло низшие классы, находившиеся на борту судна, поскольку спасательных шлюпок оказалось слишком мало. Действительно, визуальное изображение Лебедевым корабля, на котором путешествует Мистер Тви-

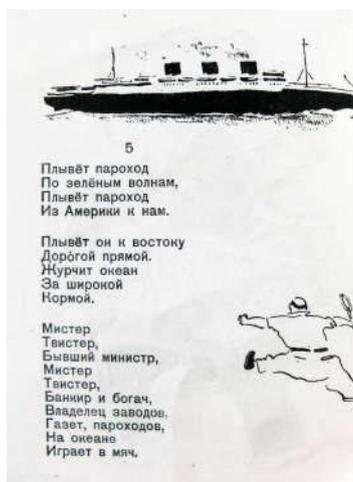


Рис. 6. Маршак С. Я. Мистер Твистер. Илл. В. Лебедев. М.: ОГИЗ, 1933

стер (рис. 6), в изданиях 1933 и 1937 гг. обладает явным сходством с самим «Титаником».

Контрастом бедствиям, испытанным на борту корабля представителями низших классов, является поведение героя: «Мистер / Твистер, / бывший министр, / банкир и богач, / владелец заводов, / газет, пароходов / на океане / играет в мяч» [Маршак 1933, 13]. Твистер, таким образом, стоит на вершине пирамиды и властной структуры, дискредитированной простым швейцаром и критикуемой коммунистической пропагандой. То, что книга издана в эпоху Великой депрессии, еще больше подчеркивает несправедливость столь неравномерного распределения ресурсов и показной демонстрации Твистером своего богатства и роскоши досуга.

В Советской России, однако, Мистер Твистер обнаруживает, что он не может продолжать придерживаться своих расистских стандартов. Бронируя номер в знаменитой дореволюционной гостинице «Англетер» (Hotel d'Angleterre), что в переводе с французского означает «Англия». Твистеры останавливаются в месте, маркированном как англо-американское пространство внутри Советской России. Позже название гостиницы изменили на «Европейская», сделав его более общим, чем специфическое «Англия», при этом использовалось прилагательное, написанное по-русски, в отличие от иностранного слова, заимствованного из французского, т. е. в ис-



Рис. 7. Маршак С. Я. Мистер Твистер. Илл. В. Лебедев. М.: ЦК ВЛКСМ Изд. детской литературы, 1937

торическом контексте, языка русской аристократии. Но и во время поездки в Советский Союз мистер Твистер обнаруживает, что не может расстаться со своими расистскими предрассудками, хотя идеология Советского Союза к ним нетерпима. В своем отеле он встречает чернокожего человека: «Вдруг иностранцы / разинули рот. / Мистера Твистера кинуло в пот. // Сверху / из номера / сто девяносто / шел / чернокожий / огромного роста» [Маршак 1933, 22]. Иллюстрации издания 1937 г. (рис. 7) изображают вычурно и безукоризненно одетого высокого чернокожего в шляпе и с трубкой, спускающегося по лестнице и отражающегося в зеркалах вокруг: «Чернокожий / рукою / касаясь / перил / шел он / спокойно / и трубку / курил. / А в зеркалах / друг на друга / похожие / шли / чернокожие, / шли / чернокожие» [Маршак 1933, 24].

Этот стильный человек, как подчеркивает его динамичное и кинематографичное визуальное представление, напоминает известных кинозвезд той эпохи, таких, как Бастер Китон (Buster Keaton). Но в рассматриваемом историческом времени и пространстве (советские 1920–30-е гг.) это изображение может относиться и к поэту Гарлемского ренессанса [Вьюгин 2014, 174]. Ямайский поэт и член Гарлемского ренессанса Клод Маккей (Claude McKay) посетил Советский Союз еще в 1922 г., свой визит он описывает в статье 1923 г. «Советская Россия и негр» (Soviet Russia and

the Negro) [McKay 1923; McKay 1924]. Действительно, Маккей завершает описание своего визита рассказом о разговоре с англофилом по фамилии Чуковский. Чуковский рассказал Клоду Маккею историю об американском расизме, случившуюся во время его пребывания в Лондоне. Чуковский останавливался в пансионе, когда его попросили стать посыльным для хозяйки в расово-дискриминационной ситуации: хозяйка чувствовала себя вынужденной отказать чернокожему американскому джентльмену в доступе к гостевой комнате, чтобы удовлетворить требования белой американской семьи, настроенной расистски [McKay 1924, 118]. Кажется, что именно этот эпизод отражен в несколько трансформированном виде в стихотворении Маршака, в том числе в англофильской специфике отеля «Англетер», и есть основания предполагать, что и Твистеры, и темнокожий (не африканский) гость являются американцами. Развитие событий в стихотворении Маршака также представляет собой встраивание мотива расизма в своеобразный травелог, где путешественники не «ведут себя как римляне» в Риме.

Другого деятеля Гарлемского ренессанса, американского поэта Лэнгстона Хьюза, пригласили посетить Советский Союз в 1932 г., за год до публикации «Мистера Твистера», вместе с двадцатью двумя другими чернокожими интеллектуалами, которые были сыты по горло юридической сегрегацией в Соединенных Штатах и с надеждой смотрели на идеалы международного коммунизма, воплощенные в СССР. Визит этих афроамериканских поэтов представлял собой пропагандистскую возможность для Советского Союза и давал возможность осудить Соединенные Штаты за расизм. Действительно, изображение темнокожего персонажа в менее стилизованном издании 1937 г., очевидно показывает определенное сходство с Лэнгстоном Хьюзом. Трубка напоминает о любви поэта к курению табака, связанный с этим мотив фигурирует в стихотворении Хьюза «Тема для английской В» («Theme for English B») в строках: “Well, I like to eat, sleep, drink, and be in love. / I love to work, read, learn, and understand life. / I like a pipe for a Christmas present, / or records, Bessie, bop, or Bach” [Hughes 1999, 207]. Стихотворение продолжает развивать тему, соответствующую «Мистеру Твистеру»: “I guess being colored doesn’t make me not like / the same things other folks like who are other races. / So will my page be colored that I write? / Being me, it will not be white”. Высказывания Хьюза о расе, так же как и его игра с цветом, письмом и проекцией самого себя на странице, оказывается подходящим источником и для «Мистера Твистера» Маршака и Лебедева.



Рис. 8. Маршак С. Я. Мистер Твистер. Илл. В. Лебедев. М.: ОГИЗ, 1933

Американский бизнесмен не может мириться с расовой интеграцией, с которой сталкивается в Советском Союзе: «Мистер / не мог / удержаться от гнева, / смотрит / направо / и смотрит налево. // „Если в гостинице / негры живут, / Мы ни за что останемся тут“» [Маршак 1933, 25]. В поисках в России жилья, соответствующего его расистским стандартам и американской практике сегрегации (которая закончилась благодаря деятельности Движения за гражданские права чернокожих только в 1960-х гг.), мистера Твистера перехитрил русский швейцар. Когда все советские отели отказываются предоставить семье жилье, дочь Твистера предлагает просто купить дом, в очередной раз пародируя капиталистическое чрезмерное потребление: «„Купишь!“ / Отец / отвечает, / вздыхая, / „Ты не в Чикаго, / моя дорогая“» [Маршак 1933, 35]. Это знаменитая строка, где избалованная дочь вынуждена пересмотреть свои предубеждения перед лицом совершенно новых условий, показывает новые ограничения, наложенные на Твистеров, путешествующих за пределами Америки и попадающих в Советский Союз. Таким образом, ксенофобия по отношению к «другому», проявленная мистером Твистером, дополнена и антиамериканской ксенофобией, которую пропагандирует книга, даже если эта ксенофобия мотивируется идеологически, а не расово.

Упоминание в тексте Чикаго специально привлекает внимание к другому аспекту характеристики мистера Твистера. Действительно, визуальные описания мистера Твистера у Лебедева (рис. 8)

во всем, включая сигару и шляпу-федору, напоминают печально известного американского гангстера Аль Капоне, возглавлявшего преступный синдикат «The Chicago Outfit» и действовавшего в 1920-е годы вплоть до 1931.

Другие детали изображения мистера Твистера, вторящие образу Аль Капоне, — это его выдающиеся брови и растительность на лице, его черты лица и телосложение, а также его поза и типичный ракурс со шрамами на одной стороне лица. Из-за аллюзии, созданной иллюстрациями, а также, возможно, вызванной упоминанием в тексте Чикаго (где, как указывает ответ отца на предложение дочери, возможно всё), чрезмерно богатый американец в истории — и, возможно, вся Америка — запятнан ассоциациями с преступностью и коррупцией. Действительно, к богатству относятся подозрительно, однако, возвращаясь к Советской России, этот вывод странным образом коррелирует с недавней новой экономической политикой (НЭП) периода экономической либерализации 1920-х гг. в Советском Союзе. Это также относится к стойкому русско-му скептицизму по отношению к несправедливо нажитому богатству, глубоко укоренившемуся в народной традиции.

В сюжете о злоключениях мистера Твистера американский миллионер вынужден занять помещение, простейшее из возможных. Ему снится кошмар, что ему не дают гостиничного номера даже в собственном доме, что подчеркивает: он не может везде возить с собой домашние порядки. В конце концов, мистери Твистеру приходится принять новые советские условия, предложенные ему в советской гостинице для интуристов. Портье уточняет экуменическую позицию власти: «Только при этом / имейте в виду: / комнату справа снимает китаец, / комнату слева / снимает малаец. / Номер над вами снимает индус, / номер под вами / снимает зулус» [Маршак 1933, 44–46].

Советский Союз таким образом представляется как привлекательный для представителей всех рас и этносов и интернационально равноправный мир; стремление к такой модели воплотилось в пропаганде, возможно, куда в большей степени, чем в самой советской реальности.

Предлагая аналогичное обвинение Америке в расизме, знаменитый советский фильм «Цирк», снятый в 1936 г., смешивает многие темы ранних советских книжек-картинок [Александров, Симков 1936]. Например, фильм завершается сценой, в которой советские граждане разных национальностей обнимают ребенка смешанной расы и поют ему колыбельную, рожденному белой

американкой, артисткой цирка, павшей на своей родине жертвой расизма, но нашедшей убежище, любовь и счастье в СССР. Сопоставление таких ценностей и ранней советской пропаганды с проблемами, все еще актуальными сегодня в обеих странах, подчеркивает, как одни и те же проблемы повторяются: каждая страна пытается определить себя через оппозицию и спроецировать свои собственные уродливые социальные черты на «другого». Очевидно, что пропаганда или риторика в отношении расы и этнической принадлежности отличаются от реальной действительности в России и Соединенных Штатах Америки, но критический взгляд, который каждый предлагает на «другого» извне, может позволить рассмотреть каждую страну и ее собственную национальную пропаганду и мифотворчество в другом свете.

Подводя итог, отмечу, что рассматриваемые в статье книжки-картинки Лебедева и Маршака показывают трансформационный сдвиг в изображении Америки и её символическом положении, которое она занимала в 1920–1930 гг. в глазах Советского Союза. Идеологичность в визуальной культуре ранней советской книжки-картинки нарастает. Эти книги пропагандируют характерные взгляды на «другого», сформированные литературой и культурой с XIX в. по XX в. и трансформировавшиеся в ранний советский период. Как кажется, «Мистер-Твистер» отражает изменяющуюся в 1930-е гг. эстетику, которая отойдя от радикальных авангардных изображений и приблизившись к реализму или своего рода карикатуре, показывает, как Советский Союз начал выстраивать свою собственную идентичность в противовес Америке как идеологическому «другому». Идеологические перемены в общественно-политической жизни СССР в 1930-е гг. приводят к тому, что создатели детской литературы начинают отгораживаться от культурной привлекательности Америки, следы которой легко обнаруживаются в книжках 1920-х гг. Тем самым демонстрируется эволюция советской пропаганды, основывающейся на советской системе ценностей и опасениях советского общества. Описания и изображения реалий американской жизни колеблются в книжках-картинках Лебедева и Маршака между полюсами культурного притяжения и идеологического отталкивания. При этом они демонстрируют пристальное внимание СССР к Америке, говорящее о соперничестве, а возможно, даже и о притяжении между противоположностями: авторы изображают взаимный интерес и одновременно ужас русских и американцев по отношению к культуре и системе ценностей другого.

Пер. с англ. Виктории Левченко

Примечания

- ¹ Материал данной статьи ранее был опубликован на английском [Weld 2018].
- ² По словам искусствоведа Всеволода Петрова, Лебедев сам чувствовал, что совершает здесь ошибки неопытного детского писателя и иллюстратора [Петров 1976, 5]. Действительно, Лебедев больше никогда не предпринимал попыток такого откровенного подражания детям.
- ³ Например, в десятой главе автобиографии Владимира Набокова «Память, говори» (1966) рассказывается о «Всаднике без головы» Майн Рида (1866), когда Набоков описывает собственное детское чтение в России в первые десятилетия XX в. [Johnson 1992, 99].
- ⁴ И. В. Сталин. О диалектическом и историческом материализме // Политическое просвещение. 2013. № 1 (72). URL: <https://www.politpros.com/journal/read/?ID=1762>.
- ⁵ Менестрель-шоу (англ. minstrel show) — форма американского народного театра XIX в., в котором загримированные под негров белые актёры разыгрывали комические сцены из жизни негров, а также исполняли стилизованную музыку и танцы африканских невольников.
- ⁶ По этой причине в недавнем англоязычном переиздании «Цирка» Маршака и Лебедева с оригинальными иллюстрациями 1925 г., сделанном галереей Тейт, предпочли заменить эту часть иллюстрации, тем самым оградив современную детскую аудиторию от расово противоречивого изображения [Marshak 2013].

*Литература**Источники*

- Александров, Симков 1936* — Александров Г., Симков И. Цирк: [фильм] / реж. Г. Александров, И. Симаков. М.: Мосфильм, 1936. (Aleksandrov G., Simkov I. Tsirk: [film] / producer G. Aleksandrov, I. Simakov. Moscow, 1936.)
- Лебедев 1922* — Лебедев В. В. Приключения Чуч-ло. СПб.: Эпоха, 1922. (Lebedev V. V. Priklyucheniya Chuch-lo. Saint-Petersburg, 1922.)
- Маршак 1925* — Маршак С. Я. Цирк. / илл. В. Лебедев. Л.: Радуга, 1925. (Marshak S. Ya. Tsirk. Leningrad, 1925.)
- Маршак 1931* — Маршак С. Я. Война с Днепром / илл. Г. Бибикив. Л.: ОГИЗ Молодая гвардия, 1931. (Marshak S. Ya. Voyna s Dneprom. Leningrad, 1931.)
- Маршак 1933* — Маршак С. Я. Мистер Твистер / илл. В. Лебедев. М.: ОГИЗ, 1933. (Marshak S. Ya. Mister Tvister. Moscow, 1933.)
- Marshak 2013* — Marshak S. Circus and Other Stories / ill. Vladimir Lebedev; transl. by S. Capus. London: Tate Publishing, 2013.

McKay 1923 — McKay C. “Soviet Russia and the Negro” // *Crisis*. 1923. Dec. P. 61–65.

McKay 1924 — McKay C. “Soviet Russia and the Negro” // *Crisis*. 1924. Jan. P. 114–118.

Nabokov 1966 — Nabokov V. *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*. N. Y.: Putnam, 1966.

Hughes 1999 — Hughes L. “Theme for English B” // *Hughes L. Poems*. N. Y.: Knopf, 1999. P. 207–208.

Reid 1866 — Reid M. *The Headless Horseman. A Strange Tale of Texas*. London: Routledge, 1866.

Исследования

Вьюгин 2013 — Вьюгин В. Чистые люди, почти «святые»: («Мистер Твистер», Маршак и табу) // *Детские чтения*. № 4 (2). 2013. С. 152–189. URL: <http://detskie-chtenia.ru/index.php/journal/article/view/97> (дата обращения: 03.07.2019). (V'yugin V. Chistye lyudi, pochti «svyatyte»: («Mister Twister», Marshak i tabu) // *Detskie chteniya*. No. 4 (2). 2013. P. 152–189. URL: <http://detskie-chtenia.ru/index.php/journal/article/view/97> (accessed: 03.07.2019).

Галанов 1969 — Галанов Б. Е. Мистер Блистер и мистер Твистер // *Детская литература*. 1969. № 11. С. 18–22. (Galanov B. E. Mister Blister i mister Twister // *Detskaya literatura*. 1969. No. 11. P. 18–22.)

Гаспаров 1994 — Гаспаров М. Л. Маршак и время // *Литературная учеба*. 1994. № 6 (нояб.-дек.) С. 153–167. (Gasparov M. L. Marshak i vremya // *Literaturnaya ucheba*. 1994. No. 6 (Nov.-Dec.) P. 153–167.)

Левинг 2010 — Левинг Ю. Мистер Твистер в стране большевиков: история в 24-х чемоданах // *Воспитание оптикой*. М.: НЛЮ, 2010. С. 102–252. (Leving Yu. Mister Twister v strane bol'shevikov: istoriya v 24-kh chemodanakh // *Vospitanie optiko*y. Moscow, 2010. P. 102–252.)

Петров 1976 — Петров В. Предисловие // Владимир Лебедев. Десять книжек для детей / под ред. Г. И Чугунова. Л.: Художник РСФСР, 1976. С. 3–7. (Petrov V. Introd // Vladimir Lebedev. Desyat' knizhek dlya detey / ed. by G. I Chugunova. Leningrad, 1976. P. 3–7.)

Рудова 2013 — Рудова Л. Экологическое сознание советской детской литературы 1930-х гг. // *Убить Чарскую. Парадоксы советской литературы для детей, 1920-е — 1930-е годы* / под ред. М. Балиной и В. Вьюгина. СПб.: Алетейя, 2013. С. 152–169. (Rudova L. Ekologicheskoe soznanie sovetskoj detskoj literatury 1930-kh gg. // *Ubit' Charskuyu. Paradoksy sovetskoj literatury dlya detey, 1920-e — 1930-e gody* / ed. by M. Balinoy i V. V'yugina. Saint-Petersburg, 2013. P. 152–169.)

Leving 2011 — Leving Y. Mr. Twister in the Land of the Bolsheviks: Sketching Laughter in Marshak's Poem // *Slavic Review*. 2011. No. 70 (2). P. 279–306.

Orlov 2004 — Orlov J. Rape of Mother Nature by decree: Environmental representation in Soviet books for children: Paper read at XVI conference for Nordic Slavists. Uppsala, 2004.

Hellman 2008 — Hellman B. "Samuil Marshak: Yesterday and Today" // *Russian Children's Literature and Culture* / ed. by M. Balina and L. Rudova. N. Y.: Taylor & Francis, 2008. P. 217–240.

Hellman 2013 — Hellman B. *Fairy Tales and True Stories: The History of Russian Literature for Children and Young People*. Leiden: Brill, 2013.

Husband 2006 — Husband W. B. "Correcting Nature's Mistakes": Transforming the Environment and Soviet Children's Literature, 1928–1941 // *Environmental History*. 2006. No. 11 (2). P. 300–318.

Johnson 1992 — Johnson D. B. "Vladimir Nabokov and Captain Mayne Reid" // *Cycnos*. 1993. No. 10 (1). P. 99–106.

Josephson 2013 — *An Environmental History of Russia* / ed. by P. R. Josephson, N. Dronin, A. Cherp. N. Y.: Cambridge Univ. Press, 2013.

Josephson 2014 — Josephson P. R. *The Conquest of the Russian Arctic*. Cambridge: Harvard Univ. Press, 2014.

Weld 2018 — Weld S. P. *An Ecology of the Russian Avant-Garde Picturebook*. Amsterdam: John Benjamins, 2018.

Winans 1976 — Winans R. B. The Folk, the Stage, and the Five-String Banjo in the Nineteenth Century // *The Journal of American Folklore*. 1976. No. 89 (354). P. 407–437.

Sara Pankenier Weld

University of California

IMAGES OF AMERICA IN EARLY SOVIET PICTUREBOOKS BY MARSHAK AND LEBEDEV

An examination of visual culture evident in three early Soviet picturebooks, "The Adventures of Scare-Crow" ("Priklucheniia Chuch-lo", 1922) by Vladimir Lebedev and "Circus" ("Tsirk", 1925) and "Mister Twister" ("Mister Twister", 1933) by Samuil Marshak and Vladimir Lebedev, reveals evolving and contradictory images of America. A word and image perspective on these picturebooks exposes a variety of influences, aesthetics, and ideologies that include both old visions of the West and new views of the United States of America increasingly colored by revolutionary ideology. The interplay of image and text displays the cultural attraction of America,

first in older images of the frontier and wilderness of the West, then in the appeal of American culture in the 1920s, and finally as an ideological counterpoint in the 1930s.

Keywords: America, picturebooks, Vladimir Lebedev, Samuil Marshak, ideology, propaganda, racism, circus, cultural critique, nation, other, Soviet Union.

ЦВЕТА И ФОРМЫ В КНИГАХ МОНТЕЙРУ ЛОБАТУ И САМУИЛА МАРШАКА

В статье рассматриваются некоторые примеры оформления книг Самуила Маршака и Монтейру Лобату, выпущенных для детей в 1920-е годы. Эти авторы сыграли ключевую роль в развитии детской литературы в своих странах: в России и в Бразилии. Оба писателя были также переводчиками и выдающимися редакторами, собравшими вокруг себя графиков и художников из разных школ, таких как Л. Лемми (Волголин) (1884–1926), Б. Бастус Карнейру (Белмонти) (1897–1947), К. Визе (1877–1974), с одной стороны; и В. Лебедев (1891–1967), В. Коначевич (1888–1963), М. Цехановский (1889–1965) — с другой. Анализ, предлагаемый в этой статье, основывается на основе общих критериев (эстетическая близость, сходство содержания и др.), но речь не идет об установлении конкретной связи или преемственности между этими двумя деятелями культуры. Основная цель статьи — представить на одном хронологическом отрезке анализ развития двух детских литератур, не имевших друг на друга прямых влияний.

Ключевые слова: Монтейру Лобату, Самуил Маршак, обложки книг, дизайн, 1920-е годы, авангард, модернизм, издательский рынок.

К тому моменту, когда лондонский почтальон из стихотворения «Почта», написанного в 1927 г., мистер Смит отправился искать Житкова и узнал, что тот уехал в Бразилию, Самуил Маршак (1887–1964) уже написал такие произведения, как «Детки в клетке» (1923), «Цирк» (1925), «Мороженое» (1925) и «Багаж» (1926). Когда бразильский почтальон дон Базилио шагал «под пальмами» в поисках Житкова и узнал, что тот вернулся в Ленинград, Монтейру Лобату (1862–1948) уже написал такие книги, как «Носишка» (1921) и «Маркиз де Рабико» (1922), в которых появился Орден Желтого Дятла и персонажи, принесшие автору славу основателя современной бразильской литературы для детей.

Основной целью статьи является сравнение изданий книг С. Маршака и М. Лобату, вышедших в 1920-е гг. Мы рассматриваем книгоиздание для детей в России и в Бразилии в названный

период как две стороны одного культурного явления, которое развивалось параллельно. «Таким образом, исследование одной и той же проблемы в разных литературных контекстах позволяет расширить горизонты эстетического знания, а сопоставительный анализ помогает критически смотреть на особенности национальных литератур», — отмечает Тania Франку Карвальял [Carvalho 2006].

Если в России имя Маршака в детской поэзии начала 1920-х гг. обычно упоминают вместе с именем Корнея Чуковского, то в Бразилии звезда Монтейру Лобату сияет в детской прозе практически в одиночестве (стихотворных произведений для детей в то десятилетие появлялось значительно меньше, чем прозаических). Имя Монтейру Лобату присвоено бразильскому городу, его жизнь и творчество — тема разнообразных культурных мероприятий, в его честь был открыт музей, его творчество послужило материалом для многих исследователей, его рассказы переведены на самые разные языки, в том числе на русский. В советское время появились и были впоследствии переизданы сборники «Сказки тетушки Настасии», впервые опубликованный в 1958 г. в переводе С. Гиланова, и «Орден Желтого Дятла», опубликованный в 1961 г. в переводе И. Тыняновой¹.

В 1920 г. бразилец Монтейру Лобату написал свою первую детскую книгу, «Курносую девчонку», в которой упоминается Орден Желтого Дятла. Автор использовал менее архаичный и вычурный, чем его предшественники², стиль, более отвечающий детским вкусам того времени, создавал «оригинальные и современные произведения, написанные очаровательным, самым что ни на есть живым языком» [Candido 1999, 62], как охарактеризовал их один из авторитетных критиков Антонио Кандидо (1918–2017). Фантазия и реальность свободно уживаются в мире персонажей, которые населяют усадьбу³. Сельский мирок, пронизанный бескомпромиссным национализмом, — вот сценарий большинства произведений Лобату.

С момента обретения Бразилией независимости от Португалии в 1822 г. вопрос, что значит быть бразильцем, чем это отличается от того, чтобы быть португальцем, обрел особую актуальность; на него в литературе отвечали романтики, искавшие ответа в основном в окружающей природе и в образе индейцев, ставших национальным символом: «Достаточно сказать, что с обретением независимости понимание, что бразильская литература отличается или должна отличаться от португальской <...>, становилось все более и более ясным» [Кандидо 1999, 36]. С отменой в 1888 г. рабства

и последовавшим провозглашением республики этот романтический идеал, подпитывавшийся ускоренной и бездумной урбанизацией, в какой-то степени возродился и проявился в ряде произведений первой волны бразильских авторов, писавших для детей (конец XIX в.). В целом, эти произведения отличал дидактический и патристический пафос. Лобату не уклоняется от национальных проблем, но рассматривает их с юмором и фантазией, использует традиционные сказочные средства, такие как антропоморфизм, и вступает в прямой диалог со своими юными читателями. Многие из приемов, которые использовал Лобату, можно обнаружить и в поэтическом наследии Маршака (юмор, антропоморфизм, элементы фольклора и т. д.), хотя произведения обоих авторов отвечают вполне конкретным социально-историческим условиям.

Еще одно обстоятельство связывает писателей: Маршак и Лобату были не только талантливыми писателями, но и прекрасными издателями. Самуил Маршак понимал, что для того, чтобы привлечь внимание детей, журналы и книги, для них издаваемые, должны быть веселыми и интересными, и привлекал к работе новых художников-графиков. Монтейру Лобату также был сторонником высокой эстетики, но при этом обладал не менее выраженным рыночным подходом: «Я вызвал дизайнеров, потребовал использовать яркие краски для обложек. И еще я потребовал использовать рисунки!» [Hallewell 2005, 326]. «Курносая девчонка» была выпущена в принадлежавшем ему издательстве Monteiro Lobato e Cia., впоследствии переименованном в Cia. Gráfica Editora Monteiro Lobato, которое было создано журналом *Revista do Brasil*, купленным писателем в 1918 г. Книга была так хорошо принята детьми, что Лобату предложил правительству выпустить более дешевое школьное издание тиражом 50 500 экземпляров (коммерческий тираж художественной литературы в Бразилии был намного меньше и мог начинаться с 1000 экземпляров).

В 1924 г. издательство Лобату первым в стране закупило за рубежом офсетную печатную машину для книжного производства (компания *Companhia Lithográfica Ferreira Pinto*, которая уже имела такое типографское оборудование, работала в основном с сигаретной фабрикой *Souza Cruz*). Неудивительно, что замена типографской техники на новую (которая получит распространение в стране только спустя десятилетия) в условиях экономической нестабильности, которую переживала аграрная и консервативная Бразилия, сильно ударила по финансам предприятия, которое в результате в 1925 г. обанкротилось, сменило владельца и превратилось в издательство

Companhia Editora Nacional, существующее и по сей день. Этот пример демонстрирует неумную предприимчивость Лобату, который сумел по-новому взглянуть на книжную индустрию и принимал непосредственное участие во всех этапах книжного производства, от переговоров с авторами о приобретении прав до печати, распространения и рекламы (он размещал рекламу в газете, чего тогда не признавали другие издатели). Можно утверждать, что Монтейру Лобату произвел революцию в книжном производстве:

Раньше его книги либо издавали в Европе, либо выпускали здесь [в Бразилии — *Д. М.*] в виде невыразительных изданий небольшие компании или издательства, ассоциированные с европейскими фирмами. Монтейру Лобату придумал оригинальную концепцию оформления книги, дешевого и элегантного, предназначенного для произведений современных бразильских авторов. Попытка закончилась несколькими годами позже экономическим крахом, но издательство, у истоков которого он стоял, после того как сменило владельца, стало одним из самых крупных в Бразилии [Candido 1999, 67].

Когда Лобату основал свое издательство, национальная книжная индустрия все еще находилась в зародышевом состоянии и отличалась неустойчивостью. Печатная пресса появилась в Бразилии только после переезда в страну в 1808 г. короля Жуана VI, который, преследуемый наполеоновскими войсками, укрылся в своей крупнейшей колонии и решил создать первую в стране типографию (до этого любая издательская деятельность на бразильской земле была запрещена, чтобы не допустить волнений). Однако только в следующем столетии, начиная с 1920-х гг., книжное производство начало развиваться всерьез, в том числе и в области графического оформления, и Монтейру Лобату сыграл выдающуюся роль в этом процессе.

Он родился в Таубате, маленьком городе штата Сан-Паулу, с юных лет увлекался живописью и даже думал об изучении изобразительного искусства, но, уступив давлению своего деда, виконта Тремембе, в конечном итоге переехал в город Сан-Паулу для изучения юриспруденции. Однако он не утратил художественных талантов и даже сотрудничал в некоторых журналах в качестве рисовальщика (Рис. 1).

Как редактор, искренне заинтересованный в привлечении внимания читателя к произведению, Лобату вкладывал все силы в книжное производство, приглашая к сотрудничеству талантливых



Рис. 1. Рисунок тушью авторства Монтейру Лобату. Источник: monteirolobato.com

художников и выпуская богато иллюстрированные издания, которые концептуально очень близки к современному книгоизданию:

Надо сказать, что значение вклада Монтейру Лобату далеко не ограничивается масштабом авторов, которых он опубликовал. То, что сделали позднее издательства, такие, как José Olympio, стало возможно только потому, что они могли следовать по пути, который уже проложил Лобату. За семь лет своего первого издательского опыта ему удалось совершить революцию во всех сферах этой индустрии [Hallewell 2005, 326].

Для оформления своей первой детской книги он пригласил художника из Сан-Паулу Леммо Лемми (1884–1926), более известного по псевдониму Волтолино. Волтолино, сын итальянских иммигрантов, работал карикатуристом в нескольких бразильских изданиях и получил известность, в частности, благодаря иллюстрациям, сделанным им в 1911–1917 гг. для журнала «O Pirralho», основанного лидером школы бразильского модернизма писателем Освальдом де Андраде (1890–1954). Волтолино владел техникой «гибкой, нервной и легкой линии»:

<...> в которой обращает на себя внимание экономичное использование графических средств. Четкость линий и скорость исполнения придают



Рис. 2. «Курносая девчонка» (A menina do narizinho arrebitado). Книжка в картинках. Изд-во Monteiro Lobato & Cia. 1 изд., декабрь 1920 г., Сан-Паулу. Размер: 29x22 см.

органичность его персонажам. Волтолино сначала рисует карандашом, а затем, уже приняв окончательное решение, заканчивает рисунок тушью. Он любит использовать чистые и насыщенные контрастные цвета. По мелованной бумаге он рисует тушью и акварелью, в остальных случаях он использует яркие, насыщенные краски [Enciclopédia Itaú Cultural].

Обложка первого издания «Курносой девчонки» (Рис. 2) привлекает внимание обрамлением, включающим в себя изображение персонажей, выполненное извилистыми линиями в стиле модерн (art nouveau), напоминающее арабеску. В глаза бросаются яркие контрастные цвета платья девочки, фантастические фигуры, перемешанные с реальными персонажами, и самое главное — изображение девочки как центральной фигуры композиции, выходящей за рамку обрамления:

Нестандартное оформление книги с использованием обложки, разрисованной и раскрашенной по всей поверхности, показало, с каким вниманием Монтейру Лобату как издатель относился к подаче выпускаемой продукции, его желание отойти от устоявшихся в то время стереотипов в оформлении книг в желтоватых тонах, выпускавшихся по типу популярных французских изданий [Koshiyama 1982, 70].

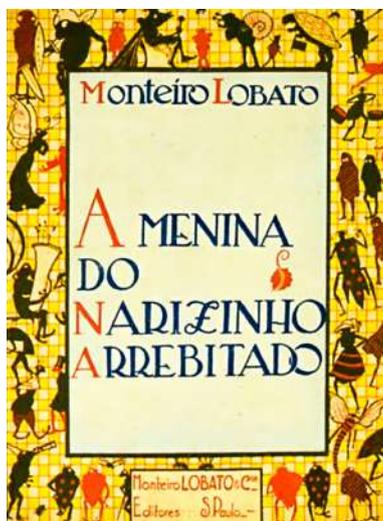


Рис. 3. «Курносовая девчонка». Книжка в картинках. Изд-во Monteiro Lobato & Cia. 2-е издание, декабрь 1920 г., Сан-Паулу.

В последующих изданиях (Рис. 3, 4) Волтолино сохранил обрамление обложки, украшенное животными, фантастическими существами, сопровождающими приключения героев. На обложке пятого издания в центр поместил крупное изображение лица девочки.

Волтолино также разработал обложку для «Басен», для которой с 1922 г. использовал традиционный силуэт, отсылающий к творениям Эзопа и Лафонтена, адаптированным Лобату к бразильским условиям. В том же году проводилась Неделя современного искусства: с 11 по 18 февраля в городском театре Сан-Паулу проходили публичные чтения, выставки и концерты представителей бразильского модернизма, таких как Анита Малфатти (1889–1964), Освалд де Андраде (1890–1954), Эйтор Вилла-Лобос (1887–1959) и Мариу ди Андради (1893). Монтейру Лобату конфликтовал с модернистами, но, несмотря на это, определенные идеи этого движения нашли отражение в его творчестве. Между тем Маршак, не принадлежавший к числу авангардистов, тем не менее окружал себя представителями этого движения.

Общим для российских и бразильских художников было увлечение цирком. «Цирк» Маршака с иллюстрациями В. Лебедева является прекрасным примером взаимосвязи, которую Фомин увидел



Рис. 4. «Курносая девчонка». Изд-во Companhia Editora Nacional. 5-е издание, 1938, Сан-Паулу

в отношениях между книжным производством 1920-х гг. и зрелищными искусствами: на каждой странице книжки читатель (зритель) видит цирковой номер. Лебедев даже жил рядом с цирком и был его большим поклонником [Фомин, 2015, 220].

Не обошел вниманием цирковую тему и Монтейру Лобату. В 1929 г. его произведение *O circo do escavalinho* вышло в свет с обложкой Белмонти (1897–1947) (Рис. 5) — позднее эта история вошла в сборник «Носишкины забавы» (1931) вместе с другими приключениями героев Ордена Желтого Дятла: донны Бенты, ее внучки Лусии, Носишки, ее двоюродного брата Педриньо, куклы Эмилии, которую тетя Настасия сшила и тряпок, маркиза де Рабико, графа де Кукурузо... Когда вышла книга, Лобату был в Соединенных Штатах, потому что тогдашний президент Бразилии Вашингтон Луис (1868–1957) назначил его торговым атташе Бразилии в США.

Дружба Лобату с Белмонти, которого в действительности звали Бенедиту Карнейру Бастус Баррету, была плодотворной — пять книг, выпущенных в партнерстве. Белмонти был не только художником-графиком, но и журналистом и историком. Он сотрудничал с несколькими сатирическими журналами и стал известен благодаря созданному в 1925 г. для газеты *Folha da Noite* персонажу

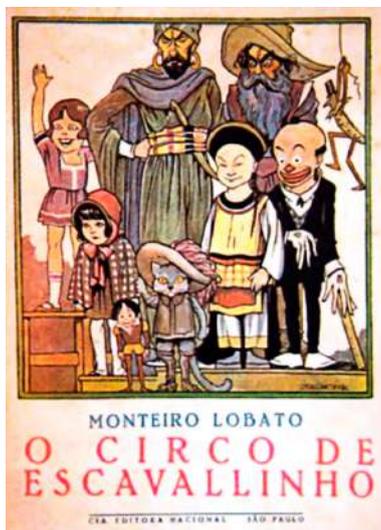


Рис. 5. *O circo do Escavallinho*. Изд-во Cia. Editora Nacional. Худ. Белмонти

по имени Жука Пату. Бельмонти был ярким сторонником Ж. Карлоса (1884–1950), одного из самых талантливых бразильских карикатуристов начала XX в. (его талант высоко ценил Уолт Дисней). Монтейру Лобату не относил себя к сторонникам авангарда, однако привлек к изданию своих книг выдающихся карикатуристов.

Книга *O circo do escavallinho* рассказывает о приключениях детей, живущих на ферме, когда они решают создать свой цирк. Символично, что на обложке персонажи расположены в верхней части и обращены к читателю (зрителю). Художник очень внимателен к деталям, использует четкие и ясные линии: «Тщательно проработанные рисунки Белмонти с аккуратно подстриженной челкой у Носишки и с удалым Педриньо помогли росту популярности art déco в Бразилии» [Catálogo 2015].

Карикатурные элементы можно найти и в изданиях книг С. Маршака, как, например, в книге «Кривоносый», изданной в 1928 г. «Госиздатом» с обложкой Владимира Конашевича (Рис. 6). Рисунки Конашевича характеризуют «выразительность, умение художника придать яркость и драматизм даже проходной сцене, сделать все без исключения изображенные объекты, включая неодушевленные, действующими лицами, придать им легко опознаваемую характерность» [Фомин 2015, 452].



Рис. 6. С. Маршак «Кривоносый». Госиздат. 1-е издание, 1928. Худ. В. Конашевич.

Еще одно важное сходство Маршака и Лобату состоит в том, что оба они хотели усовершенствовать детскую литературу, используя ее образовательный потенциал. Маршак очень много внимания уделял развитию детской литературы именно в части представления детям реального знания о мире. Монтейру Лобату также волновали образовательные аспекты детской литературы, и это особенно проявилось в его произведениях в 1930-е гг., когда писатель сдружился с педагогом из штата Баия Анизиу Тейшейрой (1900–1971). Тейшейра, один из создателей «Движения за новую школу», поддерживал идеи американского философа и педагога Джона Дьюи (1859–1952), выступал за демократизацию воспитания, основанную на ненасильственной передаче ребенку практического опыта. Примеры приверженности Лобату таким взглядам можно найти, в частности, в его книгах «История мира для детей» (1933), «География Донны Бенты» (1935), «Арифметика Эмили» (1935), «Эмили в стране грамматики» (1934). В последнем из упомянутых произ-

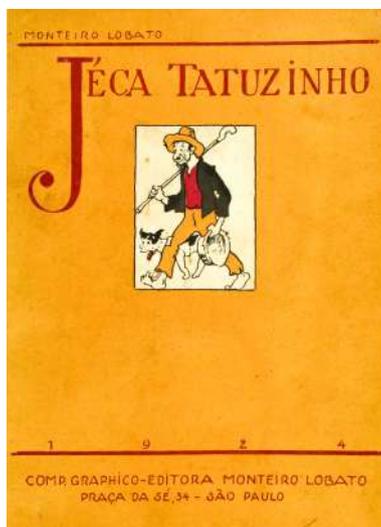


Рис. 7. *Jéca Tatuzinho*. Изд-во Cia. Gráfico-Editora Monteiro Lobato. 1-е изд. 1924. Сан-Паулу. Обложка: К. Визе.

ведений носорог Киндин берет друзей из Ордена Желтого Дятла — куклу Эмилию, Педриньо, Носишку и графа Кукурузо — в путешествие по стране прилагательных, местоимений и наречий...

При этом Лобату всегда стремился участвовать в решении насущных проблем бразильского общества. Большой резонанс получила его книга «Нефтяной скандал» (1936), в которой писатель, восхищаясь успехами США в области нефтедобычи, критиковал президента Жетулиу Варгаса (1882–1954) за отказ развивать эту отрасль в Бразилии и за запрет на ведение нефтеразработки (сам Лобату даже создал небольшую компанию по разведке нефти). За неоднократную антиправительственную критику в 1941 г. писатель был арестован на несколько месяцев.

Лобату активно занимался и медицинским просвещением. В 1924 г. вышла его книга «Жека Татузинью» с обложкой и иллюстрациями немецкого художника Курта Визе (1887–1974) (Рис. 7). Это издание знакомило детей с основными понятиями санитарии и гигиены. Герой книжки Жека Татузинью связан с другим персонажем — Жека Тату, который появился еще в первой книге Лобату для взрослых *Urupês* (1918). Жека Тату олицетворял собой необразованного, невежественного и вечно сонного крестьянина, отмеченного печатью отверженности и безысходной нищеты. Фигуру Жеки



Рис. 8. Jéca Tatuzinho. Илл. К. Визе

Татузинью выбрала в качестве символа для своей рекламной кампании фармацевтическая лаборатория Fontoura. Она использовала образ Жеки Татузинью, например, для продвижения укрепляющего лекарства *Vitôdnico Fontoura*, разместив его изображение на развешанных по всей Бразилии плакатах, созданных иллюстраторами книг Лобату Ж. У. Кампусом (1903–1972), Белмонти и Куртом Визе.

Курт Визе вел жизнь полную приключений: он прожил шесть лет в Китае и, попав в плен к японцам в Первую мировую войну, провел затем пять лет в Австралии. Он некоторое время жил в Бразилии, а потом перебрался в США (1927), где сделал успешную карьеру. Во время пребывания в Бразилии он создал несколько обложек для книг Лобату, нарисованных энергичными и выразительными линиями, стилистически напоминавшими изобразительный язык комиксов (Рис. 8).

* * *

Монтейру Лобату и Самуил Маршак сыграли большую роль в создании в своих странах нового типа литературы для детей и юношества.

Роль Маршака в этом процессе хорошо известна (см. работы Б. Хеллмана, Е. Кулешова и мн. др. [Hellman 2013, Кулешов 2012]). Вклад Лобату в развитие бразильской детской литературы не менее очевиден. Во времена Старой Республики (Первая бразильская республика, 1889–1930 гг.) в стране распространился целый ряд передовых тенденций в образовании, возникших в Европе после Первой мировой войны и получивших распространение

в Бразилии в 1920-х гг. Тогда были предприняты попытки реформ в Сан-Паулу — госсекретарем просвещения Антониу ди Сампайю Дория (1883–1964) с его неоднозначным планом введения всеобщей грамотности, в Рио-де-Жанейро — университетским профессором Фернанду ди Азеведу (1894–1974), в Баие — педагогом Анизью Тейшейрой («Движение за новую школу») и другими. Именно тогда Монтейру Лобату внес радикальные изменения в книжное производство, особенно выпуск книг для детей, сделав эти издания более веселыми и привлекательными за счет приглашения к их оформлению художников из периодических изданий и позднее из рекламных компаний. Кроме того, в его издательстве книги выпускались в более дешевом формате, тираж выкупался государством, и книги направлялись в школы.

В 1930-е гг. бразильская детская литература упрочила позиции, а количество выпускавшихся книг росло: писатели и редакторы осознали, что выпуск учебников и учебной литературы мог стать настоящей золотой жилой. В 1946 г. Монтейру Лобату покинул издательство Companhia Editora Nacional и стал одним из партнеров издательства Brasiliense, с которым подписал несколько контрактов. Основанное в 1943 г. Кайю Праду Жуниором, Леандру Дюпре, Эрмесом Лимой, Артуром Невисом и Кайю да SILVA Праду, издательство Brasiliense впоследствии стало одним из крупнейших в стране.

Лобату умер от инсульта в 1948 г. На протяжении всей своей жизни он конфликтовал с церковью, либералами, консерваторами. Он был адвокатом, писателем, издателем. В интервью газете *Folha da Noite* (22.04.1947) Лобату, готовясь вернуться в страну после пребывания в Аргентине (где его книги широко публиковались), сказал: «Был у меня конь, да изъездился, а мне как наезднику интересно посмотреть, каков смертный знак препинания: запятая, точка с запятой или финальная точка» [Folha].

Пер. с португальского Павла Голуба

Примечания

- ¹ Выход этих книжек стал возможен благодаря успеху у бразильских читателей «Ордена Желтого Дятла», на котором выросло несколько поколений бразильских детей, причем не только благодаря собственным достоинствам этого сборника, но и потому, что в 1950-х гг. бразильянка, родившаяся в Санкт-Петербурге, Татьяна Белинки (1919–2013), популяризатор русской детской литературы в Бразилии, адаптировала

его для телевидения, после чего его герои неоднократно появлялись на телеэкранах. Детские произведения Монтейру Лобату привили маленькой девочке-полиглоту (Белинки было 10 лет, когда она вместе с матерью переехала в Бразилию) любовь к бразильской литературе, и позже, став взрослой, она сама превратилась в плодovitого детского писателя и известного переводчика, она перевела на португальский язык, например, ряд детских стихотворений Самуила Маршакa, опубликованных в антологии русской поэзии «Раз-ные» (Di-versos, Изд-во Scipione, 1992).

- ² Однако недавно Норма Сандра де Алмейда Феррейра, исследовательница Университета Кампинас, обнаружила и изучила рукопись педагога Жoана Кепке (1852–1926) под названием «Стихи для детей» (1886–1897). Это стихи сильного звучания и заразительного ритма. Феррейра показывает, что Монтейру Лобату был не единственным автором, использовавшим в детских произведениях более близкий к разговорному язык [Ferreira 2014]. В России до Чуковского и Маршакa также предпринимались юмористические и пародийные литературные опыты, не основанные исключительно на дидактических задачах, например, произведения С. Городецкого и М. Моравской [Головин 2014].
- ³ В русском переводе оригинальное название книги было изменено: вместо «Усадьбы Желтого Дятла» появился «Орден Желтого Дятла», вероятно, потому, что в СССР слово «усадьба» считалось «слишком буржуазным», как считают литературоведы Марина Дармарос и Джон Милтон. Сравнивая переводы «Ордена Желтого Дятла» с оригиналом, исследователи анализируют внесенные в перевод изменения: характеристики персонажей (Эмилия, например, становится менее непослушной и упрямой), изъятие из текста книги большинства ссылок на реалии США и высказываний на расовые темы, встречающихся в произведении Лобату [Darmaros, Milton 2019]. Расистские высказывания, присутствующие в детских рассказах Лобату, особенно в отношении характера тетушки Настасии, являются сегодня широко обсуждаемой темой в Бразилии среди педагогов, родителей и писателей. Есть сторонники идеи переработки произведений автора, есть и сторонники того, чтобы оставить книги Лобату неизменными, чтобы молодой читатель мог воспринимать их критически и делать самостоятельные выводы.

Литература

Исследования

Головин 2014 — Головин В. Журнал «Галченoк» (1911–1913) как литературный эксперимент // Детские чтения. 2014. № 2 (6). С. 23–37. (Golovin V. Zhurnal «Galchenok» (1911–1913) kak literaturnyy eksperiment // Detskie chteniya. 2014. № 2 (6). S. 23–37)

Кулешов 2012 — Кулешов Е. Самуил Маршак (1887–1964) // Детские чтения. 2012. № 2 (2), С. 76–86 (Kuleshov E. Samuil Marshak (1887–1964) // Detskie chteniya. 2012. № 2 (2), S. 76–86.)

Фомин 2015 — Фомин Д. Искусство книги в контексте культуры 1920-х годов. М., Пашков дом, 2015. (Fomin D. Iskusstvo knigi v kontekste kul'tury 1920-kh godov. Moscow, Pashkov dom, 2015.)

Enciclopédia — Enciclopédia Itaú Cultural Voltolino // Enciclopédia Itaú Cultural URL: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2488/voltolino> (дата обращения: 08.11.2019)

Darmaros, Milton 2019 — Darmaros Marina, Milton John. Emília, a cidadã-modelo soviética: Como a obra infantil de Monteiro Lobato foi traduzida na URSS. DELTA, 2019, P. 35–1. URL: <http://dx.doi.org/10.1590/1678-460x2019350105>

Candido 1999 — Candido Antonio. Iniciação à Literatura Brasileira. São Paulo: Humanitas, 1999.

Catálogo 2015 — Catálogo da Exposição “Ilustradores de Lobato: a construção do livro infantil brasileiro (1920–1948)”. 12 de outubro a 27 de dezembro de 2015. SESC São José dos Campos. URL: https://issuu.com/sescsp/docs/sesc_sao_jose_dos_campos_ilustrador

Carvalho 2006 — Carvalho Tania Franco. Literatura comparada. São Paulo: Editora Ática, 4ª edição, 2006.

Koshiyama 1982 — Koshiyama Alice Mitika. Monteiro Lobato: intelectual, empresário, editor. São Paulo, T. A. Queiroz, 1982.

Ferreira 2014 — Ferreira Norma Sandra de Almeida. “Um estudo sobre ‘Versos para os pequeninos’, manuscrito de João Köpke.” Tese de Livre-docência. UNICAMP, São Paulo, 2014. URL: https://www.alleaula.fe.unicamp.br/pf-alleaula/texto_completo_pesquisa_27.01.pdf

Hellman 2013 — Hellman Ben. Samuil Marchak: Yesterday and Today. In: Balina, Mariana; Rudova, Larissa. Russian Children’s Literature and Culture. Routledge, 2013.

Hallewell 2005 — Hallewell Laurence. O livro no Brasil. São Paulo: Edusp, 2005.

Folha — Электронный архив Folha. URL: <http://almanaque.folha.uol.com.br/entlobato.htm>

Daniela Mountian

University of São Paulo, with support from Fapesp (The São Paulo State Research Support Foundation, process 2019/05678-1)

SHAPES AND COLOURS IN MONTEIRO LOBATO AND SAMUEL MARCHAK

The article presents some covers of children books of the 1920s — a period that a global revolution in the book art begins, according to D. Fomim — produced for Samuel Marchak (1867–1964) and Monteiro Lobato (1862–1948), two key authors for the development of modern children literature in each country: Marchak in Russian and Lobato in Brazil. They were writers, translators and important editors, attracting a number of artists and painters from various schools, such as Belmonte (1896–1947), K. Wiese (1877–1974), V. Lebedev (1891–1967), V. Konachevitch (1888–1963), M. Tsekhanovski (1889–1965). The analysis proposed is part of my post-doctoral project: “Russian and Brazilian Children Literature: a comparative analysis (1919–1943)”. This Project also involves publishing a series of comparative essays, from the literary and graphic viewpoint, from Russian and Brazilian artists of the same period. The analysis takes into account some aspects (historical period, similar aesthetics, similar activities etc), however the aim is not to establish real contacts or filiations between these two cultures, as proposed by early French comparative studies. The aim is, having the same investigative question, to compare two different *semiospheres*: “So, the investigation of a same problem in different literary contexts allows to broaden the horizons of the aesthetic knowledge at the same time that, by contrastive analysis, it allows a critical view of national literatures”, as pointed out by Tania Franco Carvalhal.

Keywords: Monteiro Lobato, Samuel Marchak, book covers, design, 1920s, avant-garde vanguard, modernism, book market.

Андрей Устинов

«СВИНОПАС» ДОБУЖИНСКОГО И КНИГОИЗДАНИЕ РУССКОГО БЕРЛИНА

Статья реконструирует историю издания сказки Ганса-Христиана Андерсена «Свинопас» в оформлении Мстислава Добужинского. Иллюстрации были выполнены художником в 1917 г. по заказу Зиновия Гржебина для петроградского издательства «Парус», но выпустить книгу ему удалось только пять лет спустя. Издание «Свинопаса», осуществленное им в Берлине, стало образцом для эмигрантской книжной продукции. «Андерсеновским Добужинским» Гржебин начал серию иллюстрированных книг для детей, выход которых способствовал дискуссии о книгоиздании в эмиграции. Кроме того, изысканное оформление книги, исполненное Добужинским, открыло новые возможности для русских иллюстрированных изданий в Берлине. Факт выпуска Гржебиным «Свинопаса» имел также личное значение — это был оммаж издателя мастерству художника, оформившего книгу. Не менее личным был этот проект и для Добужинского: своими иллюстрациями, которые сам он определил как воплощение «беглой и свободной линии», он отдавал дань одному из своих любимых писателей — Добужинский неоднократно обращался к историям Андерсена и на бумаге («Принцесса на горошине»), и на сцене («Сказки Андерсена»). «Редко между двумя художниками может быть такое соответствие, — отмечал Михаил Кузмин. — Едва ли можно представить себе другого живописца при имени Андерсен».

Ключевые слова: книги для детей, русские издательства в эмиграции, русские иллюстрированные издания, русский Берлин, Ганс-Христиан Андерсен, Мстислав Добужинский, Зиновий Гржебин, Александр Бенуа, Владислав Ходасевич, Михаил Кузмин

The first books we knew, before we could read, were picture books with stories that were read aloud to us. We absorbed the stories and the rhythms of their narratives, and at the same time were drawn into a visual environment created by an artist, perhaps even felt in those moments that we lived inside the book. Our first books gave us an alternate reality to inhabit. In a very real sense, artists' books are children's books for an adult sensibility.

Stephen Woodall



Рис. 1. М. В. Добужинский. Шарж на З. И. Гржебина (1905; эпиграмма И. Я. Билибина). ГРМ

Появление сказки Ганса-Христиана Андерсена «Свинопас», выпущенной берлинским «Издательством З. И. Гржебина» в оформлении Мстислава Добужинского осенью 1922 г., имело предысторию, связанную с книжной антрепризой пятилетней давности.

В 1916 г. Зиновий Гржебин (Рис. 1) был привлечен — по настоянию М. Горького — к работе в новом петроградском издательстве «Парус». Как опытному специалисту в книжном деле ему, среди прочих обязанностей, было поручено развитие издательских серий «Паруса». Решающее значение здесь, несомненно, имел успех предшествующего начинания Гржебина — выпускавшиеся им «Литературно-художественные альманахи издательства „Шиповник“» и «Северные Сборники». Как вспоминала его младшая дочь Елена Гржебина, успех этих изданий объяснялся тем, что он решительно привлек «в свое издательство самых крупных писателей и художников того времени, таких как — Андреев, Аверченко, Бальмонт, Андрей Белый, Блок, Бенуа, Билибин, Брюсов, Бунин, Добужинский, Зайцев, Замятин, Лансере, Ремизов, Сологуб, Тэффи, Саша Черный, Чехонин, Шолом Аш» [Grjebine 1987, 10–11].

Поскольку на Гржебина в «Парусе», среди прочих обязанностей, были также возложены отношения с авторами, он комбинировал свой предыдущий опыт в учреждении серии «Парус: Детские книги. Под редакцией Александра Бенуа и М. Горького», главная

особенность которой заключалась в том, что иллюстрировать сказки — и классические Андерсена, Шарля Перро и братьев Grimm, и написанные специально для издательства — Гржебин пригласил участников общества «Мир Искусства» или художников, близких им по творческим установкам.

Общее оформление серии выполнил Сергей Чехонин¹. «Дюймовочку» Андерсена должен был иллюстрировать Георгий Нарбут, «Принцессу на горошине» и «Свинопаса» — Добужинский, «Мальчика с пальчик» Перро — Александр Бенуа, «Золотую птицу» братьев Grimm — Валентина Ходасевич². Владислав Ходасевич вспоминал в «Некрополе», как он рекомендовал «Парусу» свою племянницу и какое внимание оказал ей Горький:

Моя литературная жизнь протекала среди людей, которые Горькому были чужды и которым Горький был так же чужд. В 1916 году в Москву приехал Корней Чуковский³. Он сказал мне, что возникшее в Петербурге издательство «Парус» собирается выпускать детские книги, и спросил, не знаю ли я молодых художников, которым можно заказать иллюстрации. Я назвал двух — трех москвичей и дал адрес моей племянницы, жившей в Петербурге. Ее пригласили в «Парус», там она познакомилась с Горьким и вскоре сделалась своим человеком в его шумном, всегда многолюдном доме [Ходасевич 1997, 151].

Развитие рабочих отношений Гржебина с иллюстраторами можно проследить по дневниковым записям Бенуа. Из них следует, что Гржебин проявил удивительное упорство в том, чтобы наладить детскую серию «Паруса», тем более, что сам художник довольно скептически отнесся к этому начинанию. «Я один у Добужинских, — отметил Бенуа 26 сентября 1916 г. — В 4 ч. должен был прийти Гржебин, <...> однако надул» [Бенуа 2003, 17]. Впрочем, как показывает запись 19 октября, причины его неудовольствия были иного, более глобального свойства:

В три часа совещание у Максима Горького об издательстве художественных детских книжек. К сожалению, получилась та же бестолочь, какая всегда бывает, когда много народу и каждый лезет со своими предложениями и доводами. Алексей Максимович совсем приуныл. Решено в следующий раз собраться в более тесной компании и у меня. <...> В общем же, меня берет досада на Гржебина за то, что ему удалось-таки снова втянуть в какую-то толчею воды. Какие теперь детские книжки, когда всё трещит и готово распасться! Тем не менее чувствую *долг* что-либо делать. Да вот всё запоздало! [Там же, 28].⁴

При этом Бенуа сравнительно легко согласился выступить в качестве составителя детского альманаха, к работе над которым Гржебин — тоже с подачи Горького — пригласил Корнея Чуковского. «...однажды, в сентябре 1916 года, ко мне пришел от него художник Зиновий Гржебин, — вспоминал Чуковский, — работавший в издательстве „Парус“, и сказал, что Алексей Максимович намерен наладить при этом издательстве детский отдел с очень широкой программой и хочет привлечь к этому делу меня» [Чуковский 2012, 69]. Он немедленно принял предложение Гржебина и меньше, чем через месяц, писал поэту и критику Максимилиану Волошину:⁵

Вы на днях получите письмо от Алекс[андра] Ник[олаевича] Бенуа: он попросит Вас, чтобы Вы перевели с французского сказки, которые он хочет иллюстрировать. Тут затевается целое издательство, под эгидой Горького. Участвуют Бенуа, Добужинский и др. Мне поручили редактировать сборник альманаха для самых маленьких детей. <...> Пришлите возможно скорее всё, что у Вас напишется, если не оригинальное, то хоть переводное. <...>

Если у Вас на примете есть такие поэты или художники, к[ото]рые могли бы пригодиться для детского альманаха, — пожалуйста, направьте их к нам [Чуковский 2013, 395–396]⁶.

Этот альманах, получивший заглавие «Ёлка: Книжка для маленьких детей», оказался первым и единственным изданием, вышедшим в январе 1918 г. под грифом детской серии «Паруса». Выпуск других книг не состоялся, поскольку издательство вскоре прекратило свою деятельность. Ни Волошин, ни рекомендованная им Марина Цветаева не приняли участия в «Ёлке», в отличие от Ходасевича, чье стихотворение «Разговор человека с мышкой, которая ест его книги» (стр. 26),⁷ было проиллюстрировано в альманахе учеником Добужинского художником Борисом Поповым (1886 — 1948), который в скором времени начал заниматься рисованием с дочками Гржебина. «А какое воспитание дает он этим трем удивительным девочкам! — записывал Чуковский, посетив Гржебиных с дочкой Лидочкой 16 марта 1919 г., — К ним ездит художник Попов, зять Бенуа, и учит их рисовать — я видел рисунки — сверхъестественные» [Чуковский 1991, 104–105].

Добужинский поместил в «Ёлке» непростой для разгадки ребус «Ночной сторож» (стр. 55), «третье» которого представлял его знаменитый рисунок «Сто рож», включавший, наряду с выдуманностями физиономиями, карикатурные портреты участников альманаха —



Рис. 2. М. В. Добужинский «Сто рож». «Ёлка» (1918). С. 39

Горького, Чуковского, Бенуа, Замирайло, Алексея Толстого. Первым, в левом верхнем углу, шло изображение Гржебина, а сотым был авто-шарж самого художника (Рис. 2).

Кроме того, Добужинский нарисовал фронтиспис или даже обложку⁸ для другого детского альманаха «Радуга», который тоже готовился «Парусом» к изданию, но так и не вышел в свет (Рис. 3).⁹ О его составе можно судить по письму Чуковского харьковским барышням О. Самариной и Е. Романович в декабре 1916 г.: «Конечно, есть отрада в том, что выйдет отличная детская книга „Радуга“: Горький дал мне отличную сказку, Куприн — прелестную детскую повесть. Репин — великолепную картинку: „Иванушка Дурачок“ — каждая запятая в этой книге меня увлекает, волнует <...>. К Пасхе я пришлю Юрику „Радугу“, о, если бы мне удалось на Пасху вырваться в Харьков» [Чуковский 2013, 402–403].

Неизданными остались также обе сказки Андерсена, хотя к осени 1917 г. Добужинский уже завершил работу над иллюстрациями. Более того, к отдельным рисункам были изготовлены клише, кото-

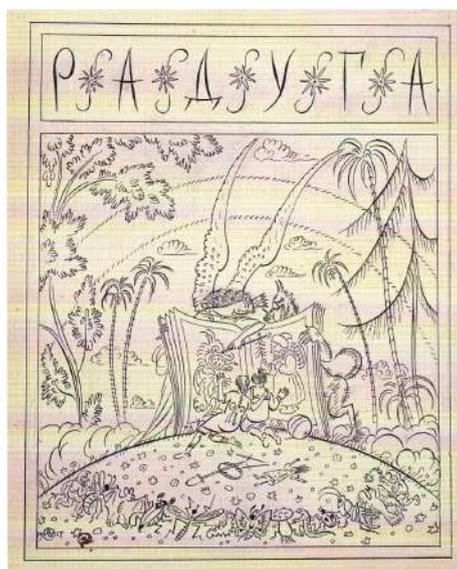


Рис. 3. М. В. Добужинский. Обложка альманаха «Радуга» для издательства «Парус» (1917). Эскиз. Частное собрание

рые после закрытия «Паруса» отложились у Гржебина, сохранявшего оптимизм, несмотря на все случившиеся катаклизмы, и вообще считавшего происходящее в стране временными трудностями. Во второй половине 1918 г. он вернулся к издательской работе — сначала в горьковской «Всемирной литературе», а, начиная с ранней весны 1919 г. — в собственном «Издательстве З. И. Гржебина». 17 марта Чуковский не без восхищения записывал в дневнике:

Вообще вкус у этого толстяка — тонкий, нюх — безошибочный, а энергия — как у маньяка. Это его великая сила. Сколько я помню его, он всегда влюблялся в какую-н[ибудь] одну идею — и отдавал ей всего себя, только о ней и говорил, видел ее во сне. Теперь он весь охвачен планами издательскими. Он купил сочинения Мережк[овского], Розанова, Гиппиус, Ремизова, Гумилева, Кузмина и т. д. — и ни минуты не говорил со мной ни о чем ином, а только о них. Как вы думаете: купить Иннок[ентия] Анненского? Как назвать издательство? и т. д. Я помню, что точно так же он пламенел идеей о картинах для школ, и потом — о заселении и застроении [sic!] острова Голодай, а потом о создании журнала «Отечество», а потом — о создании детских сборников и т. д. Когда видишь этот энтузиазм, то невольно желаешь человеку успеха [Чуковский 1991, 105].



Рис. 4. М. В. Добужинский. Обложка «Свинопаса» для издательства «Парус» (1917). Эскиз. Частное собрание.

Масштабная книжная программа Гржебина включала также издание детских книг, среди которых был заявлен и выпуск «Андерсеновского Добужинского», — если воспользоваться определением Михаила Кузмина.¹⁰ «В самом ближайшем времени выйдет в свет около 60 книг, — говорилось в информационной статье о планах издательства в первом выпуске журнала „Дом Искусств“. — Из них: <...> Сказки и повести Андерсена, „Свинопас“ Андерсена с иллюстрациями М. В. Добужинского, „Индийские сказки в передаче С. Ф. Ольденбурга...“».¹¹ Однако, выпустить «Свинопаса» книгой Гржебину удалось только за границей (Рис. 4).

16 октября 1921 г., сопровождая Горького, он вместе со своей семьей выехал из Петрограда в Германию [Динерштейн 1997, 377]. О причинах отъезда Гржебина можно догадаться из дневниковой записи Чуковского о нанесенном ему 6 марта 1921 г. визите:

Он лежит зеленый — мертвец: его доконали б[ольшеви]ки. Он три года уложил работы, чтобы дать для России хорошие книги; сколько заседаний, комиссий для выработки плана, сколько денег, тревог. Съездил за границу, напечатал десятки книг — в переплетах, с картинками,

и — теперь всё провалилось. «Госуд[арственное] Издательство» не хочет взять у него эти книги (которые были заказаны ему Гос. Изд-вом), придираясь к каким-то пустякам. Всё дело в том, что во главе изд-ва стоит красноглазый вор Вейс, который служил когда-то у Грж[ебина] в «Шиповнике». Теперь от него зависит судьба этого большого и даровитого человека¹² [Чуковский 1991, 161].

Елена Гржебина вспоминала маршрут и обстоятельства их перемещения в Германию: «В середине октября 1921 года семья Гржебина, он сам, В. В. Шайкевич со своей дочерью Ниной [Тихоновой] выехали из России вместе с Горьким. Все мы проездом остановились в Финляндии в пансионате Мункнеса (Munksnäs) под Гельсингфорсом. Теперь на этом здании висит золотая дощечка с именем Горького. Мы все жили там две недели. Из Финляндии мы поехали в Швецию, потом в Берлин» [Grjebine 1987, 20].

Немедленно по приезде в Берлин Гржебин «начинает хлопотать о продолжении начатого в Петрограде издательства. Для этого он старается получить кредиты у немецких фирм. На этот кредит и на свои деньги, переведенные с разрешения властей из России, он начинает издавать книги» [Grjebine 1987, 21]. Сходным образом о начале его книжной деятельности в Германии вспоминал и Ходасевич:

Гржебин устал бороться с инстанциями, помпадурами, типографиями. Он добился того, что его отпустили за границу. В Берлине организовал большое издательство. <...> Вложив все свои средства в это дело и получив кредит у германских фирм, Гржебин начал печатать. Он издавал книги великолепно и дешево. Если бы они в самом деле попали в Россию, русское просвещение еще раз стало бы многим обязано Гржебину [Ходасевич 1929, 3].¹³

Уже в мае 1922 г. петроградский еженедельник «Жизнь Искусства» в редкой сводке русских заграничных новостей культуры сообщил о возрождении его издательства: «На будущей неделе возобновившее свою деятельность книгоиздательство З. И. Гржебина в Берлине выпускает серию новых русских книг. Судя по намеченной программе, книгоиздательству Гржебина суждено будет стать самым большим издательством не только в Берлине, но и в России». ¹⁴

С мая 1922 г. по октябрь 1923 г. «Издательство З. И. Гржебина» выпустило под своей маркой «225 названий» [Grjebine 1987, 21]. «Да, ты не знаешь, Аля, кто такой Гржебин? — спрашивал Виктор

Шкловский в „Письме седьмом“ своей повести „Зоо или письма не о любви“. — Гржебин — издатель, издавал альманах „Шиповник“, издавал „Пантеон“, а сейчас у него, кажется, самое крупное издательство в Берлине» [Шкловский 2002, 288]¹⁵.

«О моем издательстве много чепухи писали, но судить нужно по моим делам», — настаивал Гржебин в одном из писем¹⁶. И продолжал: «Я издаю русскую литературу, учебники, биографии замечательных людей, детскую литературу, книги по искусству<...>. Я совершенно независим и печатаю то, что нахожу нужным. Я не могу оторваться от России, хочу, чтобы мои книги попали в Россию, но разве в этом мне нужно оправдываться» [Grjebine 1987, 23–24]. Впрочем, эта независимость далась ему очень непросто.

Добужинский, обычно сдержанный на письме, не избежал эмоциональных эпитетов, перечисляя в прочувствованном очерке памяти Гржебина невероятные трудности, которые тому пришлось преодолеть, чтобы осуществить свою монументальную книгоиздательскую программу:

В самом начале революции Гржебин проявил новый необыкновенный даже для него подъем деятельности, увлекся мыслью нового колоссального издательства, предвидя в нем огромный двигатель культуры <...>. К несчастью мысль эта возникла «не в добрый час» и, несмотря на все усилия, искреннее увлечение и огромный интерес к делу со стороны сотрудников, энергия Гржебина развивалась под натиском всё усиливающегося и всё мертвящего доктринерства и непрошенного вмешательства. <...>

При этом необходимо вспомнить исключительную корректность самого Гржебина и отзывчивость к работе сотрудников в это уже крайне тяжелое в моральном и материальном отношении время. В конце концов ему пришлось бросить всю налаженную организацию в Петербурге и с величайшими трудностями начать всё заново в Берлине. <...> Он всё-таки не сдавался, и я видел еще его усилия создать самостоятельное издательство в Берлине, с по-прежнему интересными проектами, успевшее отлично напечатать много ценных книг и литературного, и научного характера [Добужинский 1929].

Частью этой программы Гржебина стал выпуск детских книг. Он решил вернуться к своему проекту, неосуществленному в «Парусе», и, на этот раз, довести его до печати. Задуманная им детская серия — теперь уже «Издательства З. И. Гржебина» — должна была открываться «Андерсеновским Добужинским». Поскольку Гржебин вывез с собой в Берлин законченные иллюстрации, потребовалось только найти качественную типографию. Он явно торопил

выпуск книги, поскольку на протяжении 1921 г. заявлял ее в своих списках как уже вышедшую (впрочем, среди других, еще не изданных):

Известный петроградский издатель, З. И. Гржебин, вследствие недостатка бумаги и топлива в России перенес временно свою издательскую деятельность за границу. Сначала он издал около 20 книг в Стокгольме (три книги Горького, сказки Андерсена, «Изумруд» Куприна, «Зверобой» и «Последний из могикиан» Ф. Купера <...>). Теперь он живет в Берлине и печатает свои книги у Шламера в Лейпциге. К новому году уже вышло свыше 30 книг (четыре книги Горького, избранные сочинения Лермонтова под ред. А. Блока, избранн[ые] сочинения Чехова под ред. и с биографией Ев[гения] Замятина, <...> «Свинопас» сказка Андерсена с рисунками Добужинского, «Индийские сказки» Ольденбурга и ряд книг научного содержания. <...> Книги эти тотчас же по их отпечатании отправляются в Россию и пока, к сожалению, в продажу за границей не поступают¹⁷.

О гржебинских изданиях написал в программной статье «Русская книга после октябрьского переворота», открывавшей дебютный выпуск журнала «Русская Книга», его главный редактор Александр Яценко, рассуждая о значении детской литературы для эмиграции. Поскольку номер вышел в конце января, за несколько месяцев до переезда Гржебина в Германию, когда тот вряд ли еще задумывался о том, чтобы покинуть Петроград, статья Яценко придала его антрепризе некий промежуточный — «и там, и здесь» или «не здесь и не там» — статус:¹⁸

Чтобы дать детям матерьял для чтения, различные издательства начали усиленно печатать детскую литературу, и «Наша Речь» в Праге, давшая несколько с большим вкусом подобранных сказок, и «Слово» в Берлине, наметившее издание русских классиков для детей, и «Северные Огни» в Стокгольме. <...> К сказкам теперь обращаются с особенной любовью. Даже З. Гржебин, приехавший, за неизмением бумаги в России, печатать свои книги в Лейпциге, первым же делом, наряду с некоторыми книгами Горького, приступил к печатанию детских книг: иллюстрированных изданий с раскрашенными картинками для детей, «Индийских сказок» в переводе академика С. Ольденбурга, «Сказок Андерсена», романов Фенимора Купера и т. д. Очевидно, в сказочный мир просится сейчас душа не одних детей, но и старых поседелых отцов. Когда всё вокруг неуютно, когда впереди неприглядно темно, тогда особенно хочется забыться в фантастическом мире фей, добрых духов, прекрасных царевен и мужественных Иванов Царевичей, среди волшебных садов «с журчащими фонтанами, на роскошных пирах, где

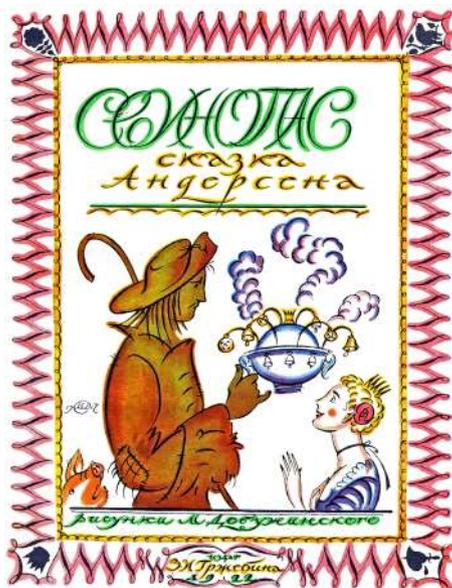


Рис. 5. М. В. Добужинский. «Свинопас». Обложка. Берлин: Издательство З. И. Гржебина, 1922

вино и мед не только текут по усам. Перенестись хотя бы на час в золотые годы детства! Кто из беженцев с удовольствием не раскрывал купленную для сына книжку сказок и не зачитывался ею и не забывал свою горькую, бездомную, сиротливую жизнь беженца» [Яценко 1921, 6].¹⁹

Если Гржебин всё-таки издал сказку, что заставляет предположить замечание Добужинского в письме к жене 28 января 1921 г.: «Был у Горького, видел моего *Свинопаса*, отлично напечатан[ного] Гржебиным в Берлине»²⁰, — то это мог быть пробный экземпляр, который остался недоступным даже самому художнику. Решусь предположить, что Добужинский имел в виду не законченное издание, а типографские отпечатки тех рисунков, к которым были изготовлены клише и которые Гржебин, вернувшись в Петроград, передал Горькому, чтобы продемонстрировать качество берлинской печати.

Однако тиража книги пришлось ждать больше года, и выход в свет «Свинопаса» в конце сентября 1922 г. (Рис. 5) — о чем сообщалось в библиографическом разделе газеты «Руль»,²¹ — был осуществлен на грани первой волны берлинского кризиса Гржебина.

Как раз этой осенью доставка книг под грифом его издательства в советскую Россию была сведена к минимуму из-за непредвиденных сложностей, возникших у него с государственными инстанциями. Подробно эти обстоятельства изложил в некрологе Гржебина Ходасевич:

Но его ошибкою было то, что он поверил большевикам; заключил с ними договор на поставку громадной серии учебников, классиков и т. д. Думал, что в самом деле большевикам всё это нужно. На самом деле, им нужна была реклама, да еще взятки. <...>

Меж тем, большевики начали всячески уклоняться от принятия заказов. Сперва оттягивали уплату денег. Потом обнаглели и стали требовать, чтобы Гржебин выпускал свои книги без своего имени и без пометы «Берлин»: хотели к его изданиям приклеивать свои заглавные листы и обложки с маркой Госиздата и пометкой «Москва». Хотели выдавать его труды и его умение — за свои. На это, разумеется, Гржебин не пошел. Тогда большевики окончательно запретили ввоз его изданий в СССР. Книги так и остались у Гржебина мертвым капиталом. Гржебин был разорен [Ходасевич 1929, 3].²²

Даже на фоне берлинского книжного бума гржебинское издание «Свинопаса» разительно выделялось, как отметил рецензент газеты «Руль», «блестящими иллюстрациями» Добужинского и высочайшим качеством полиграфического исполнения:

Среди всё увеличивающегося потока книг по детской литературе, совершенно особняком стоит только что вышедшая, хорошо знакомая прелестная сказка Андерсена.

Блестящие иллюстрации и заставки в красках, отлично воспроизведенные, одного из лучших русских графиков М. Добужинского, четкая печать, прекрасная обложка и бумага делают эту книгу ценным вкладом в столь небогатую истинно-художественными изданиями библиотеку маленьких читателей [Дм. 1922а, 11].²³

Факт выпуска Гржебиным «Свинопаса» имел также личное значение — это был оммаж издателя мастерству художника, оформившего книгу. Не менее личным был этот проект и для Добужинского: своими иллюстрациями, которые сам он определил как воплощение «беглой и свободной линии»²⁴, он отдавал дань одному из своих любимых писателей²⁵ — Добужинский неоднократно обращался к историям Андерсена и на бумаге, и на сцене²⁶. «Редко между двумя художниками может быть такое соответствие, — писал в отзыве на постановку „Сказок Андерсена“ Михаил Кузмин. —

Едва ли можно представить себе другого живописца при имени Андерсен. И если я не ошибаюсь, впервые Добужинский так свежо и полно высказал всю поэзию комнатной жизни, уюта детских, домашней фантазии (без особенной фантастики), трогательности и милого юмора» [Кузмин 1919, 1].

Благодаря такому «личному отношению» к сказке и ее автору Добужинскому удалось выстроить в единое целое все элементы книги, представив «Свинопаса» не столько как иллюстрированное издание, сколько как законченную «книгу художника» («livre d'artiste»):

Проникнутые духом сказки и исполненные в одном стиле иллюстрации, заставки, виньетки составляют графический ансамбль, который только и может дать ощущение изобразительной цельности книги. Выбор шрифта, стилистически близкого рисункам, и некоторые графические приемы в соединении с продуманностью распределения иллюстраций на разворотах позволили Добужинскому блестяще решить задачу создания иллюстрированной книги как качественно нового художественного феномена (для русской графики начала XX века такая задача являлась еще не решенной проблемой) [Чугунов 1983].

Изданием «Свинопаса» Гржебин открыл свою «детскую серию»,²⁷ которая, как отмечал рецензент газеты «Накануне» выгодно отличалась от другой эмигрантской книжной продукции для детей:

Потребность в хорошей детской книге весьма ощутительна на русском книжном рынке. Попытки удовлетворения этой потребности были до сих пор, в большинстве случаев, неудачны. Книжки для детей удручали либо педагогической и художественной безграмотностью, либо ценой, рассчитанной на «сливки эмиграции».

Книги, изданные З. И. Гржебиным, выгодно отличаются от указанных выше и по содержанию, и по исполнению. Они изданы просто, но с большим вкусом, причем пушкинская сказка приведена в тщательной, впервые появляющейся редакции такого выдающегося пушкиноведа, как Н. Лернер. Уже это обстоятельство указывает, как внимательно отнесся издатель к своей задаче. Рисунки Вл. Конашевича очень стильны и не имеют ничего общего с той слащавой и пошлой мазней, какой обыкновенно украшались издания сытинского типа.

В заключение следует отметить прекрасный шрифт и заботливую корректуру, имеющие, с педагогической точки зрения, не последнее значение в детских книгах [Ахру 1922, 6].

Успех ее был настолько разительным, что он способствовал выпадению «конкурирующей стороны» — в обзорной статье об эмигрантских детских изданиях писательница Лидия Коварская (урожд. Налон-Домбровская; 1874 — 1965), составитель детских антологий для парижского издательства Якова Поволоцкого, и жена владельца парижского книжного магазина и издательства «Родник», которое как раз намеревалось предпринять выпуск книг для детей, представила гржебинскую серию не в выигрышном свете:

Издательство Гржебина также выпустило ряд детских книжек. «Всякая всячина» — картинки для детей Вл. Конашевича поражают своим несоблюдением естественных пропорций, очень вредным с педагогической точки зрения. Заяц и верблюд на одной и той же странице почти одного роста, растение земляники производит впечатление дерева, рак больше человека. Книжка издана на плохой бумаге. Хорошо издана «Сказка о рыбаке и рыбке», с недурными иллюстрациями, крупным и отчетливым шрифтом. В сказках Андерсена слишком мелка печать и плоха бумага. <...>

Парижское книгоиздательство «Я. Поволоцкий» выпустило сборник стихотворений «Родное», составленный Л. Коварской, несколько русских сказок и 2 сборника рассказов «Дети — Детям», написанных и иллюстрированных самими детьми. (Под редакцией И. и Л. Коварских) [Коварская 1923, 4].

Напротив, тот же рецензент газеты «Руль», который первым откликнулся на выход в свет «Свинопаса», совсем иначе оценил иллюстрации Владимира Конашевича для гржебинского издания «Сказки о рыбаке и рыбке»:

«Сказка сказкой, однажды сказал Пушкин, а язык наш — сам по себе, и ему нигде нельзя дать этого русского раздолья, как в сказке».

И это русское раздолье с гениальным проникновением в дух народной поэзии и тайники народного языка запечатлевают Пушкинские сказки, делая их неуязвимыми, а знакомство с ними маленьких читателей настоящей необходимостью.

Поэтому нельзя не приветствовать только что вышедшей прекрасно изданной с отличными рисунками В. Конашевича пушкинской сказки, которая является исключительно ценным подарком для детей [Дм. 19226, 13].

В другом отзыве Александр Бахрах противопоставил гржебинскую серию новым веяниям в детской литературе, в частности,

«Супрематическому сказу про два квадрата в 6-ти постройках» (Берлин, 1922) Эль Лисицкого, в особенности, отметив издание «Свинопаса»:

После длинного ряда макулатурных детских изданий, после бессмысленных попыток беспредметников создать новую детскую книгу — особенно приятно видеть названные три книжки, изданные с большим вкусом и в художественном отношении безупречные, любовно выпускаемые изд[ательством] З. И. Гржебина. Особенно хорош андерсеновский «Свинопас» с иллюстрациями такого тонкого графика, как Добужинский. Не только детям, но и каждому любителю книги доставит эстетическое удовольствие перелистывание подобных изданий [Бахрах 1922, 7].

Иллюстрации Добужинского подняли русскую книжную продукцию в эмиграции на европейский уровень. «Свинопас» задавал тон и устанавливал планку для последующих иллюстрированных изданий. Именно «Андерсеновского Добужинского» выбрали в качестве ориентира в книжном оформлении учредители созданного в апреле 1923 г. берлинского издательства «Вальтер Ракинт и Ко», которые, как сообщал их анонс, предполагали выпуск *éditions de luxe* для детей, буквально повторяя программу детской серии Гржебина:

В ближайшее время в издательстве Вальтера и Ракинта выходит книга, посвященная мастерам современной французской живописи: Пикассо, Браку, Дерэну, Лежэ, Хуан[у] Гри[су] и Фламэнку. Статьи написаны русскими художниками: В. Боберманом, Ф. Гозисоном, Л. Заком и И. Пуни. К книге будет приложено около 40 иллюстраций.

То же издательство готовит к печати художественные издания детских сказок Пушкина и Андерсена²⁸.

Поэтому, когда в мае 1923 г. Добужинский прибыл в Германию, он смог убедиться в том, что в «русском Берлине», как он написал своему другу и confidentу Федору Нотгафту, «„Свинопас“ имел „потрясающий“, как любят говорить в Эрмитаже, успех» [Добужинский 2001, 171]. После такой реакции он был в праве рассчитывать на новые издательские проекты, но его надеждам не дано было осуществиться из-за краха русского книжного дела в Берлине и скорого переезда Гржебина во Францию. Это, впрочем, не помешало ему представить «Свинопаса» Добужинского на «Выставке книг издательства З. И. Гржебина», открывшейся 11 января 1924 г. в парижском книжном магазине «A la joie du Bibliophile»²⁹.

Примечания

- ¹ Изображенная Чехониным на фронтисписе читающая девочка — это портрет «старшей дочери Гржебина — Ляли» [Grjebine 1987, 14]. «Я часто бывал у него в доме на Таврической улице, — вспоминал Чуковский, — так как привязался к его детворе. Детей у него было трое: Капа, Буба и Ляля. Ляля Гржебина — изящная, тоненькая семилетняя девочка — стала героиней моей сказки „Крокодил“» [Чукоккала 1979, 84]. Алексей Ремизов рассказывал о дочерях Гржебина в очерке «Исаич» (1915):

Какие у Зиновия Исаевича дети чудесные, если бы только вы их видели: Ляля, Буба и Капочка! Ляля самая внимательная и всё рисует розовые картинки, Буба самая умная и говорит басом, а Капочка самая говорливая и веселая. И все они очень ласковые и приветливые — чудесные. Встретишь другой раз в праздник на Каменноостровском — идут с Зиновием Исаевичем — так тебе чего-то обрадуются и так затормошат совсем.

А как хорош сам Зиновий Исаевич, когда он так важно шествует с своими любимыми, как птички, щебетуньями.

—Папочка, папочка! Папочка, посмотри, папочка, обернись! — сквозь и самые гудки автомобильные услышите.

И все останавливаются. И всем они улыбаются и всякому кланяются. <...>

Да, хорош с ними Зиновий Исаевич! И без того во всём одно добродушие, а уж тут он, как весеннее солнышко, и черепаховые очки его огромные так и поблескивают [Ремизов 2000, 315].

Все три дочери Гржебина — Лия (Ляля; 1906—1991); Ирина (Буба; 1907—1994); Елена (Капа; 1909—1990) были крестными Ремизова.

- ² Подробнее см.: [Голубева 1968, 90].

- ³ Ср. в письме к М. Б. Чуковской из Москвы (ноябрь-декабрь 1916 г.): «Хлопочу о детском журнале. Сегодня приглашают к Ал. Толстому. Видел Ходасевича, он уже написал для журнала милые стишки» [Чуковский 2013, 400]. 13 ноября 1916 г. Ходасевич писал Чуковскому: «Сколько я ни думал о том, кто бы еще из московских поэтов мог Вам пригодиться, — никого, кроме Марины Цветаевой не придумал. Позволил к ней, но она уже сама получила письмо от Вас. Она говорит, что могла бы здесь подойти Любовь Столица, — и даже собирается к Столице обратиться. Поговорю еще с Парнок. Больше, кажется, в Москве нет никого. „Великих“ Вы сами знаете — а не великие могут писать только или экзотическое, или заумное. Я же, повторяю, постараюсь быть Вам полезным» [Ходасевич 1997, 407].

- ⁴ Как показывает запись 9 ноября, Бенуа и далее не избавился от сомнений: «Днем на заседании [по поводу] издания детских книжек. Горький

- снова не пришел, а явились только Гржебин, Добужинский, Нарбут. Каши не сварись. Нет у меня веры, что вообще эта затея станет осуществляться. Не до этого!» [Бенуа 2003, 40].
- ⁵ Ср. запись Бенуа 24 октября 1916 г. о первой рабочей встрече с Чуковским: «К обеду Корней Чуковский, пришедший специально поговорить об издании детских книжек. Très pittoresque. И до чего же ему идет его длинный, торчком торчащий нос! Однако вел он себя немного уж слишком развязно для первого раза; кокетничал своим хулиганством перед дамами! И даже напросился со мной в ложу к Гессенам на „Романтиков“. Пьеса плохая; сплошная подделка под что-то, мозаика, к тому [же] плохо склеенная. <...> В постановке перепевы „Месяца в деревне“» [Бенуа 2003, 31]. Для поставленной в МХТ К. Станиславским и И. Москвиным комедии И. Тургенева декорации и костюмы делал Добужинский. Сценография «Месяца в деревне» была его первой большой работой в театре (премьера состоялась 9 декабря 1909 г.).
- ⁶ Комментаторы приводят ответ Волошина: «Из художников я бы посоветовал Вам обратиться к Юлии Леонидовне Оболенской <...>, из поэтов — к Марине Цветаевой <...> и к Ходасевичу <...>. Сейчас не вижу других, которых бы Вы сами могли не знать и уже не обратиться к ним» [Чуковский 2013, 397].
- ⁷ Первоначально Чуковский планировал отдать эти «милые стишки» Ходасевича в редактируемое им «Ежемесячное иллюстрированное приложение к журналу „Нива“ — „Для детей“» (см. прим. 3). Сам он напечатал в альманахе пересказанные им английскую сказку «Джек — победитель великанов» (стр. 11–18), проиллюстрированную Виктором Замирайло и позже выпущенную отдельным изданием; и норвежскую «Сказку о Глупом Царе» с рисунками Валентины Ходасевич (стр. 19–25).
- ⁸ См. «Список графических работ М. В. Добужинского» Ф. Нотгафта [Графика Добужинского 1924, 70]. Рисунок к «Радуге», «Ребус» из «Ёлки» и «„Свинопас“ Андерсена, изд. З. И. Гржебина — обл. и иллюстр.» числятся в списке Нотгафта за 1917 г. Если первые две работы отнесены к издательству «Парус», то в случае «Свинопаса» указание на «Издательство З. И. Гржебина» сделано, очевидно, уже после выхода книги под этой маркой в Берлине. Эскиз обложки («maquette pour une couverture») для «Радуги» воспроизведен во втором выпуске аукционной продажи собрания Ростислава Добужинского (лот 76 [Mstislav Dobuzhinsky 2005, 34]).
- ⁹ Утверждение, что альманах «Радуга» был переименован и издан под заглавием «Ёлка» [Ходасевич 1997, 631], — ошибочно.
- ¹⁰ Название отзыва Кузмина на постановку «Сказки Андерсена» в петроградском кабаре «Привал комедиантов» 26 апреля 1919 г. (см. афишу: Жизнь Искусства. 1919. № 122. 26 апреля. С. 5).

- ¹¹ Дом Искусств. 1921. № 1. С. 73. «Издательство работает под общей редакцией Максима Горького, Александра Бенуа, акад. С. Ф. Ольденбурга и проф. А. П. Пинкевича, — сообщалось здесь же. — К участию в редакционных совещаниях по отделам приглашен ряд видных петербургских ученых и писателей». Добужинский был назван среди приглашенных «по отделу изобразительных искусств» (стр. 72).
- ¹² Ходасевич писал в поминальном очерке: «Гржебин был человек, и, должно быть, были у него грехи, слабости, как у всех нас. Но прежде всего и больше всего это был вечный труженик, милый и честный человек, добрый на деле, не на словах. Случалось — писатели на него ворчали. Но — знаю наверное: он имел куда больше поводов ворчать на нас. И вот, что замечательно: никогда этого не делал. Впрочем, среди писателей и художников, да и среди разных других людей его друзья были многочисленнее. Многие были ему обязаны заботой, участием, помощью. Очень многие будут всегда вспоминать его с любовью и благодарностью. В том числе — пишущий эти строки» [Ходасевич 1929, 3].
- ¹³ Ходасевич называет Гржебина среди близких ему людей в письме к Горькому 13 мая 1924 г.: «В Париже (французском) жить хорошо. В русском — недурно. Впрочем, *мой* русский Париж невелик: „Современные Записки“, Осоргин, Зайцев, Познер, Гржебин, Ремизов, еще 2–3 человека — и всё» [Ходасевич 1997, 472].
- ¹⁴ Русская книга за границей // Жизнь Искусства. 1922. № 21 (844). 29 мая. С. 4.
- ¹⁵ А. Галушкин и В. Нехотин называют другую цифру: «Гржебиным было выпущено 218 изданий» [Шкловский 2002, 444].
- ¹⁶ Письмо 18 февраля 1923 г. к Владимиру Могилевскому (1879 — 1974). Согласно указателю имен к воспоминаниям Е. Гржебиной, Могилевский — «главный бухгалтер и кассир и заведующий конторой газеты „Последние Новости“ (Париж)» [Grjebine 1987, 38]. Е. Динерштейн отметил, что сохранились его «небольшие воспоминания» о Гржебине, «оканчивавшиеся словами глубокого сожаления: „Погиб человек большой энергии, большого кругозора, которому теперь отведено было бы место в строительстве дорогой ему родины“» [Динерштейн 2014, 374–375].
- ¹⁷ Русская Книга (Берлин) 1921. № 1. С. 9; см. также: № 2. С. 35; № 3. С. 41.
- ¹⁸ Ср. также изложение книги П. В. Витязева «Частные издательства в Советской России», сделанное Яценко для «Русской Книги», где он допустил показательную оговорку: «Кроме всех этих перечисленных издательств, в Петербурге существуют и другие издательства, как *З. Гржебина*, „Мысль“ и др. На деятельности их П. Витязев не останавливается» (Русская Книга (Берлин). 1921. № 7–8. С. 12).
- ¹⁹ См. полемические замечания приват-доцента С. Карцевского: «Нужно вообще сказать, что издания для детей от 10 до 15 лет следует обязательно снабжать примечаниями, толкующими областные и устарелые

- слова, а в некоторых случаях даже и ударениями. Но пока еще эта мысль не проложила себе дороги. Русская книга за границей должна быть рассматриваема, как наше национальное, всем нам дорогое дело, поэтому мы обязаны быть к ней требовательными и напоминать ей, на какую высоту поставлена и каким сиянием великомученицы озарена ее сестра — Русская Книга по ту сторону огненной черты» [Карцевский 1922, 3].
- ²⁰ Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka. Retų knygų ir rankraščių skyrius. F. 30 (Kolekcijos Mstislavas Dobužinskis). Apr. 1. Nr 2593. L. 4; далее везде — LNB с указанием описи и единицы хранения.
- ²¹ Руль (Берлин). 1922. № 560. 1 октября. С. 9. «Свинопас» также числится в «Новой Русской Книге» в списке изданий, «полученных редакцией для отзыва», однако, рецензия так и не появилась, в связи со скорым закрытием журнала (Новая русская книга (Берлин). 1922. № 10. С. 47; номер вышел в декабре).
- ²² Документальная реконструкция взаимоотношений Гржебина с советскими инстанциями была предложена в критическом регистре Р. Янгировым [Янгиров 2004, 547–573], а после его смерти в полемике с ним — Е. Динерштейном [Динерштейн 2014, 293–316 и др.].
- ²³ Важно заметить, что рецензент отметил соответствие полиграфического качества издания уровню работы художника, в особенности на фоне обычных критических порицаний, как, например, в извещении о выходе альбома Сергея Залшупина (Serge Choubine; 1898 — 1931), которому в подобном соответствии было отказано: «В из[дательст]ве „Гамаюн“ вышел альбом офортов С. Залшупина „Портреты русских писателей“. Альбом издан очень роскошно и тщательно. Значительно менее удачно исполнение самих офортов» (Дни. 1923. № 99. 25 февраля. С. 10).
- ²⁴ Из письма Добужинского к Сергею Маковскому второй половины 1923 г.: «Именно с [1]914 [года] линия больше подчинялась *воле* (особенно я помню в своих рисунках с натуры), одновременно, но понемногу (вероятно, имела значение нервная и быстрая работа с натуры на войне — поездка с [Н. А.] Врангелем и в следующем, [1]915 году, когда я очень много и усиленно рисовал с натуры, и увлечение Дюером и Альтдорфером), — я в сем нахожу склонность к *почерку*, беглой и свободной линии („Свинопас“ [1]916–17 гг., опять-таки „Калиостро“, 1918)» [Добужинский 2001, 178].
- ²⁵ Имя Андерсена названо в составленном Добужинским списке «*Любимые авторы*: художники поэты писатели», наряду с Гофманом, Достоевским, Уэллсом, Диккенсом и Лесковым (LNB. Apr. 1. Nr 3350. L. 34).
- ²⁶ Ср. замечание Эриха Голлербаха: «От Андерсена передалась ему живая симпатия к вещам и рано научился он узнавать черты одушевленности в так называемых „неодушевленных“ вещах» [Голлербах 1923б, 15], — сделанное на основании его «личных бесед» с Добужинским. На эти разговоры осенью 1922 г. он ссылаясь в юбилейном очерке

к 25-летию творческой работы художника: «Биографические сведения о Добужинском появляются в печати впервые. Личные беседы с художником дали нам обширный материал, использованный здесь частично» [Голлербах 1923а, 57]. Скорее всего именно Голлербах извещил «Накануне» о планах Добужинского посетить Берлин (см. Накануне (Берлин). 1922. № 187. 16 ноября. С. 5).

- ²⁷ См. рекламу «Издательства З. И. Гржебина», где «Свинопас» указан как первое издание в разделе «Детские книги» (Накануне. 1922. № 153. 7 октября. С. 6). Выпуск качественной «детской серии» был вызван также безрадостной ситуацией с детской литературой в эмиграции. «Оригинальной детской литературы появилось в эмиграции немного, — описывал ситуацию обозреватель еженедельника „Время“. — Удовлетворяя спрос издательства печатали и печатают всё, что попадает под руки: переиздаются старые довоенные издания, переводятся и переиздаются иностранные авторы, и затем в очень сравнительно небольшом количестве выпущено несколько оригинальных произведений русских авторов. <...> Жизнь ушла значительно вперед, перед глазами детей в эмиграции открылись новые картины культурной жизни, а наши писатели берут старые темы и пережевывают их, не считаясь совершенно ни с новой обстановкой, ни с меняющейся психологией детей» [—ий 1923]. М. Шруба предположил, что автором статьи мог быть Анатолий Герман-Вершковский [Шруба 2018, 209].

- ²⁸ Руль (Берлин). 1923. № 875. 14 октября. С. 9.

- ²⁹ Последние Новости (Париж). 1924. № 1138. 9 января. С. 3.

Литература

Источники

Ахру 1922 — Ахру. [Рецензия] // Накануне. Берлин, 1922. № 177, 4 нояб. С. 6. Рец. на кн.: Пушкин. Сказка о рыбаке и рыбке. С рис. Вл. Конашевича. Кот в сапогах: сказка. Рис. Вл. Конашевича. Изд. З. И. Гржебина. Птб.—Берл[ин] 1922. (Akhru. [Rev.] // Nakanune. Berlin, 1922. No. 177, 4 nov. P. 6. Rets. na kn.: Pushkin. Skazka o rybake i rybke. S ris. Vl. Konashevicha. Kot v sapogakh: skazka. Ris. Vl. Konashevicha. Izd. Z. I. Grzhebina. Ptb.—Berl[in] 1922.)

Б[ахра]х 1922 — Б[ахра]х А. [Рецензия] // Дни. Берлин, 1922. № 35, 9 дек. С. 7. Рец. на кн.: Андерсен. — Свинопас (с рис. М. Добужинского); Пушкин — Сказка о рыбаке и рыбке (с рис. В. Конашевича); Кот в сапогах (с рис. В. Конашевича). Изд. З. И. Гржебина. Берлин 1922 г. (B[akhra]kh A. [Rev.] // Dni. Berlin, 1922. No. 35, 9 dec. P. 7. Rets. na kn.: Andersen. — Svinopas (s ris. M. Dobuzhinskogo); Pushkin — Skazka o rybake i rybke (s ris. V. Konashevicha); Kot v sapogakh (s ris. V. Konashevicha). Izd. Z. I. Grzhebina. Berlin 1922 g.)

Голлербах 1923a — Голлербах Э. М.В. Добужинский (К 25-летию художественной деятельности) // Балтийский альманах. 1923а. № 1. С. 57–60. (Gollerbakh E. M.V. Dobuzhinskiy (K 25-letiyu khudozhestvennoy deyatel'nosti) // Baltiyskiy al'manakh. 1923a. No. 1. P. 57–60.)

Голлербах 1923б — Голлербах Э. Рисунки М. Добужинского. М.-Пг.: ГИЗ, 1923б. (Gollerbakh E. Risunki M. Dobuzhinskogo. Moscow-Petrograd, 1923b.)

Графика 1924 — Графика М. В. Добужинского / текст С. Маковского и Ф. Нотгафта. [Берлин: Петрополис, 1924]. (Grafika M. V. Dobuzhinskogo. [Berlin, 1924].)

Дм 1922a — Дм. [Рецензия] // Руль. Берлин, 1922а. № 566, 8 окт. С. 11. Рец. на кн.: Свинопас. Сказка Андерсена. Рис. М. Добужинского. Изд. 3. И. Гржебина. Берлин, 1922 г. (Dm. [Rev.] // Ruľ. Berlin, 1922a. No. 566, 8 oct. P. 11. Rets. na kn.: Svinopas. Skazka Andersena. Ris. M. Dobuzhinskogo. Izd. Z. I. Grzhebina. Berlin, 1922 g.)

Дм 1922б — Дм. [Рецензия] // Руль. Берлин, 1922б. № 590, 5 нояб. С. 13. Рец. на кн.: А. С. Пушкин. «Сказка о рыбаке и рыбке» с рисунками Вл. Конашевича. Из-во З. И. Гржебина. Петербург-Берлин 1922 г. (Dm. [Rev.] // Ruľ. Berlin, 1922b. No. 590, 5 nov. P. 13. Rets. na kn.: A. S. Pushkin. «Skazka o rybake i rybke» s risunkami Vl. Konashevicha. Iz-vo Z. I. Grzhebina. Peterburg-Berlin 1922 g.)

Добужинский 1929 — Добужинский М. Гржебин // Сегодня. Рига, 1929. № 102, 14 апр. С. 4. (Dobuzhinskiy M. Grzhebin // Segodnya. Riga, 1929. No. 102, 14 apr. P. 4.)

Карцевский 1922 — Карцевский С. Русская книга. Итоги 1921 г. // Последние новости. Париж, 1922. № 529, 5 янв. С. 2–3. (Kartsevskiy S. Russkaya kniga. Itogi 1921 goda // Poslednie novosti. Paris, 1922. No. 529, 5 jan. P. 2–3.)

Коварская 1923 — Коварская Л. Книги для детей // Последние новости. Париж, 1923. № 1127, 25 дек. С. 4. (Kovarskaya L. Knigi dlya detey // Poslednie novosti. Paris, 1923. No. 1127, 25 dec. P. 4.)

Кузмин 1919 — Кузмин М. Андерсеновский Добужинский // Жизнь искусства. 1919. № 123, 29 апр. С. 1. (Kuzmin M. Andersenovskiy Dobuzhinskiy // Zhizn' iskusstva. 1919. No. 123, 29 apr. P. 1.)

Ходасевич 1929 — Ходасевич В. Летучие листы: Памяти З. И. Гржебина // Возрождение. Париж, 1929. № 1367, 28 февраля. С. 3. (Khodasevich V. Letuchie listy: Pamyati Z. I. Grzhebina // Vozrozhdenie. Paris, 1929. No. 1367, 28 febr. P. 3.)

Чукоккала 1979 — Чукоккала: Рукописный альманах Корнея Чуковского / пред. И. Андроникова; [под ред. Е. Чуковской]. М.: Искусство, 1979. (Chukokkala: Rukopisnyu al'manakh Korneya Chukovskogo. Moscow, 1979.)

Яценко 1921 — Яценко А. Русская книга после октябрьского переворота // Русская книга. Берлин, 1921. № 1. С. 2–7. (Yashchenko A. Russkaya kniga posle oktyabr'skogo perevorota // Russkaya kniga. Berlin, 1921. No. 1. P. 2–7.)

—ий 1923 — [Вершковский А.?]. Детская литература в эмиграции // Время. Берлин, 1923. № 283. 24 дек. С. 3. (—iy [Vershkhovskiy A.?]. Detskaya literatura v emigratsii // Vremya. Berlin, 1923. No. 283. 24 dec. P. 3.)

Grjebine 1987 — Grjebine Hélène. The Publisher Zinovii Isaevich Grzhebin: A Documentary Memoir / ed. by R. Davies // Solanus: Intern. J. for Russian & East European Bibliographic ; New Series. 1987. Vol. 1. P. 4–40.

Dobuzhinsky 2005 — Mstislav Dobuzhinsky. Ensemble d'œuvres provenant de la succession de son fils, Rostislaw Doboujinsky. 2e vente. Paris: Drouot-Montaigne, 2005.

Исследования

Бенуа 2003 — Бенуа А. Мой Дневник 1916—1917—1918 / вступ. ст. Дж. Э. Боулта, Н. Д. Лобанова-Ростовского, подг. текста Н. И. Александровой и Т. В. Есиной, комм. Н. И. Александровой и А. В. Ревякина. М.: Русский путь, 2003. (Наше недавнее. Всероссийская мемуарная библиотека. Вып. 10). (Benua A. Moy Dnevnik 1916—1917—1918. Moscow, 2003.)

Голубева 1968 — Голубева О. Горький — издатель. М.: Книга, 1968. (Golubeva O. Gor'kiy — izdatel'. Moscow, 1968.)

Динерштейн 1997 — Динерштейн Е. К истории отъезда М. Горького из Советской России // Новое литературное обозрение. 1997. № 26. С. 377–386. (Dinershteyn E. K istorii ot'ezda M. Gor'kogo iz Sovetskoy Rossii // Novoe literaturnoe obozrenie. 1997. No. 26. P. 377–386.)

Динерштейн 2014 — Динерштейн Е. Синяя птица Зиновия Гржебина. М.: Новое литературное обозрение, 2014. (Dinershteyn E. Sinyaya ptitsa Zinoviya Grzhebina. Moscow, 2014.)

Добужинский 2001 — Добужинский М. Письма / ред. Г. И. Чугунов. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. (Dobuzhinskiy M. Pis'ma / ed. by G. I. Chugunov. Saint-Petersburg, 2001.)

Мстислав Добужинский 1982 — Мстислав Добужинский: Живопись. Графика. Театр / сост. А. П. Гусарова. М.: Изобразительное искусство, 1982. (Mstislav Dobuzhinskiy: Zhivopis'. Grafika. Teatr / ed. by A. P. Gusarova. Moscow, 1982.)

Ремизов 2000 — Ремизов А. Собр. соч.: в 10 т. Т. 2. Оказион / подг. текста, посл., комм. Е. Р. Обатниной. М.: Русская книга, 2000. (Remizov A. Sobr. soch.: v 10 t. T. 2. Okazion / ed. by E. R. Obatninoy. Moscow, 2000.)

Флейшман, Хьюз, Раевская-Хьюз 1983 — Флейшман Л., Хьюз Р., Раевская-Хьюз О. Русский Берлин 1921—1923: По материалам архива Б. И. Николаевского в Гуверовском институте. Paris: YMCA-Press, 1983. (Литературное наследство русской эмиграции). (Fleyshman L, Kh'yuz R., Raevskaya-Kh'yuz O. Russkiy Berlin 1921—1923: Po materialam arkhiva B. I. Nikolaevskogo v Guverovskom institute. Paris, 1983.)

Ходасевич 1997 — Ходасевич В. Собр. соч.: в 4 т. Т. 4: Некрополь. Воспоминания. Письма. М.: Согласие, 1997. (Khodasevich V. Sobr. soch.: v 4 t. T. 4: Nekropol'. Vospominaniya. Pis'ma. Moscow, 1997.)

Чугунов 1983 — Чугунов Г. О художнике этой книги // Ганс-Христиан Андерсен. Свинопас. Художник М. Добужинский. Переиздание. Л.: Художник РСФСР, 1983. (Художники детям. Из истории советской детской книги). (Chugunov G. O khudozhnike etoy knigi // Gans-Khristian Andersen. Svinopas. Khudozhnik M. Dobuzhinskiy. Pereizdanie. Leningrad, 1983.)

Чуковский 1991 — Чуковский К. Дневник 1901—1929 / подг. текста и комм. Е. Ц. Чуковской. М.: Советский писатель, 1991. (Chukovskiy K. Dnevnik 1901—1929 / ed. by E. Ts. Chukovskoy. Moscow, 1991.)

Чуковский 2012 — Чуковский К. Собр. соч.: в 15 т. Т. 5. Современники: Портреты и этюды / сост., коммент. е. Чуковской. 2-е изд. М.: Агентство ФТМ, Лтд., 2012. (Chukovskiy K. Sobr. soch.: v 15 t. T. 5. Sovremenniki: Portrety i etyudy / ed. by E. Chukovskoy. 2-ed. Moscow, 2012.)

Чуковский 2013 — Чуковский К. Собр. соч.: в 15 т. Т. 14. Письма (1903—1925). 2-е изд. М.: Агентство ФТМ, Лтд., 2013. (Chukovskiy K. Sobr. soch.: v 15 t. T. 14. Pis'ma (1903—1925). 2-ed. Moscow, 2013.)

Шкловский 2002 — Шкловский В. «Еще ничего не кончилось...» / пред. А. Галушкина, комм. А. Галушкина, В. Нехотина. М.: Пропганда, 2002. (Shklovskiy V. «Eshche nichego ne konchilos'...» / ed. by A. Galushkina, komm. A. Galushkina, V. Nekhotina. Moscow, 2002.)

Шруба 2018 — Шруба М. Словарь псевдонимов русского зарубежья в Европе (1917 — 1945). М.: Новое литературное обозрение, 2018. (Shruba M. Slovar' psevdonimov russkogo zarubezh'ya v Evrope (1917 — 1945). Moscow, 2018.)

Янгиров 2004 — Янгиров Р. Из истории русской зарубежной печати и книгоиздательства 1920-х годов // Диаспора: Новые материалы. СПб.; Париж: Athenaeum-Феникс, 2004. Вып. 6. С. 525–590. (Yangiroy R. Iz istorii russkoy zarubezhnoy pechati i knigoizdatel'stva 1920-kh godov // Diaspora: Novye materialy. Saint-Petersbug ; Paris, 2004. Vol. 6. P. 525–590.)

Архивы

ГРМ — Государственный Русский музей (СПб.). Отдел рукописей.

ЛНБ — Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka (Vilnius). Retų knygų ir rankraščių skyrius. F. 30 (Kolekcijos Mstislavas Dobužinskis). [Литовская национальная библиотека им. Мартина Мажвидаса. Отдел редких книг и рукописей. Ф. 30 (Коллекция Мстислава Добужинского)].

Andrei Ustinov

The “Aquilon” Books & Publishing (San Francisco, USA)

MSTISLAV DOBUZHINSKY’S “THE SWINEHERD” AND BOOK
PUBLISHING IN RUSSIAN BERLIN

This essay reconstructs history of the publication of Hans-Christian Andersen’s story “The Swineherd,” designed and illustrated by Mstislav Dobuzhinsky. The artist prepared his illustrations at the request of Zinovii Grzhebin for the Petrograd publishing house “Parus” in 1917. However, Grzhebin managed to publish “The Swineherd” only 5 years later. This edition issued in Berlin in the Fall of 1922, became a perfect model for the émigré book production. “The Swineherd” became the first book in the Grzhebin’s series of illustrated editions for children, that stimulated the discussion about book publishing in exile. Dobuzhinsky’s exquisite design carried out as a “livre d’artiste” opened up new opportunities for Russian illustrated editions in Berlin. Grzhebin’s edition of “The Swineherd” was also of personal importance; it was a publisher’s homage to the artist who designed the book. This project was no less personal for Dobuzhinsky: his illustrations, which he defined as the embodiment of a “fluent and free line,” paid tribute to Andersen, one of his favorite writers. Dobuzhinsky turned to Andersen’s stories on paper (“The Princess and the Pea”) and on stage. “Rarely can there be such a congruence between two artists. One can hardly imagine another painter, when Andersen is mentioned,” wrote Mikhail Kuzmin in his review of Dobuzhinsky’s production of “Andersen’s Fairy Tales.”

Keywords: books for children, Russian publishers in exile, Russian illustrated publications, Russian Berlin, Hans-Christian Andersen, Mstislav Dobuzhinsky, Zinovii Grzhebin, Alexander Benois, Vladislav Khodasevich, Mikhail Kuzmin.

Дмитрий Лебедев

ИЛЛЮСТРАЦИИ АНГЛИЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ ДЕТСКОЙ КНИГИ РУБЕЖА XIX–XX ВВ. В РУССКИХ ДОРЕВОЛЮЦИОННЫХ ИЗДАНИЯХ: ВЛИЯНИЕ И ПАРАЛЛЕЛИ

Некоторые русские художники рубежа XIX–XX вв. формировались под влиянием известных, порой революционных зарубежных мастеров. Великобритания в этот период стала одной из стран, чье искусство дало плоды для размышлений и подражаний русским графикам и иллюстраторам. Особенно сильно это отразилось на творчестве мирискусников, полюбивших графические композиции Обри Бердслея и его английских последователей. В статье рассматриваются и анализируются иллюстрации английских художников преимущественно эдвардианского периода (первого десятилетия XX в.), чьи работы видели или могли видеть русские мастера — их современники. На данном материале прослеживается влияние английских графиков на русских и параллели в их творчестве в области книжной иллюстрации. Особенно важны в рамках исследования русские издания А. Ф. Девриена и И. Д. Сытина, некоторые из которых, выпущенные в период правления Николая II, являлись переизданиями английских книг, проиллюстрированных известными зарубежными иллюстраторами — Чарльзом Робинсоном (1870–1937), Артуром Рэкхемом (1867–1939) и Эдмундом Дюлаком (1882–1953). Анализ произведений упомянутых художников является основополагающей частью статьи, т.к. они повлияли на русских графиков Александра Бенуа (1870–1960), Георгия Нарбута (1886–1920), Дмитрия Митрохина (1883–1973) и некоторых других мастеров преимущественно дореволюционного периода.

Ключевые слова: Артур Рэкхем, Эдмунд Дюлак, Чарльз Робинсон, Александр Бенуа, Иван Билибин, Дмитрий Митрохин, «Мир искусства», книжная графика, иллюстрация, эдвардианская эпоха (период), искусство Великобритании (Англии).

Рубеж XIX–XX вв. — время преобразований в индустрии книжного оформления Великобритании. Этот период, явившийся стыком долгой викторианской эпохи и кратковременной, но насыщенной событиями эдвардианской, был богат на новые имена художни-

ков, графиков и иллюстраторов. Последние, начиная со знаменитого Обри Бердслея, стали основателями целого направления в искусстве Англии — ответвлением стиля ар нуво с его изящной линией и декоративной плоскостностью рисунка. Плеяда ведущих иллюстраторов последней трети XIX в. — Уолтер Крейн, Кейт Гринуэй и Рэндольф Колдекотт закрепила традиции иллюстрирования детской литературы, развитые позже в творчестве выдающихся графиков первого десятилетия XX в. — Артура Рэкхема, Эдмунда Дюлака и братьев Чарльза и Уильяма Хита Робинсонов. Все эти мастера были известны не только в западной, но и в восточной Европе, их влияние отразилось на деятельности художников многих стран, в том числе и представителей «Мира искусства».

В Российской Империи этот исторический период пришелся на правление последнего императора династии Романовых — Николая II. Русско-английские связи в предшествующее Первой Мировой войне время были весьма тесными как в политическом, так и культурном плане. Интеллигенция Петербурга увлекалась английскими писателями, читала их в том числе в оригинале. Многие художники¹ черпали вдохновение в работах знаменитого Бердслея, подражали ему, стремились ввести и закрепить собственную интерпретацию стиля ар нуво в русскую культуру. Издатели², в свою очередь, находили выдающиеся экземпляры так называемых подарочных рождественских книг, ежегодно выходивших в Англии, и переиздавали их в России с иллюстрациями ведущих английских художников, перечисленных выше. Некоторые мастера, будучи сами заинтересованными в прототипах для своих эскизов, покупали иллюстрированные зарубежные издания во время поездок за границу, и таким образом пополняли свои библиотеки. Другие покупали книги, вышедшие на британских островах через посредника — популярный в те годы магазин «Уоткинсон и Ко», который находился на Большой Морской улице в Санкт-Петербурге (на этой же улице, как известно, проживало и семейство Набоковых — известных англоманов) и специализировался на подобной литературе.

На страницах журнала «Мир искусства», выпускаемого в 1899–1904 гг. одноименным содружеством выдающихся представителей своей эпохи, легко найти статьи об Обри Бердслее³, ставшим путеводной звездой для таких художников, как Александр Бенуа, Мстислав Добужинский, Лев Бакст, Константин Сомов и Иван Билибин, по крайней мере на ранних этапах их творческого пути⁴. Потому несложно найти параллели в творчестве англичан-эдвардианцев и мирискусников, учитывая, что точкой отсчета для обеих сторон был

именно Бердслей. Более важно, что английские мастера — наследники и продолжатели традиций Бердслея — также вызывали интерес у русских художников, не желавших «заикливаться» на одном лишь гении *fin de siècle*.

Однако нельзя считать, что увлечение русских мастеров английской книжной графикой началось с Бердслея. Сестра знаменитого художника Василия Дмитриевича Поленова, Елена Дмитриевна Поленова, в одном из своих писем вспоминала, как ее впечатлил английский иллюстратор Уолтер Крейн [Сахарова 1964, 568]. Творческая манера Крейна отразилась в цикле иллюстраций Поленовой для сказки «Война грибов» (1889) и в некоторых других ее работах. Эти проекты русской художницы, в свою очередь, в значительной степени повлияли на стилистику ранних и наиболее известных иллюстраций Ивана Билибина — главного иллюстратора русских народных и авторских сказок, прославившегося в первом десятилетии XX в. Любопытно, что сам Крейн также оценил эскизы Поленовой (к сожалению, уже после ее смерти), о чем свидетельствуют слова английской журналистки Н. Пикок [Сахарова 1964, 781]. Исследователь Л. И. Юниверг также отметил, что влияние Крейна чувствуется в циклах иллюстраций Поленовой к сказкам «Сынко-Филиппо», «Рыжий и красный» и «Плутоватый мужик» [Юниверг 1989, 13].

Другая английская художница и иллюстратор 1870–80-х Кейт Гринуэй была также известна русским мастерам. Издания для детей с ее рисунками имелись во многих семьях, принадлежавших к высшему обществу Петербурга, Москвы и других крупных городов европейской части России. И хотя сами книги не переводились в дореволюционные годы, рисунки Гринуэй успешно заменяли детям иностранные строчки и влюбляли в себя легкостью исполнения и виртуозностью линии, цвета и композиции.

Иначе обстоит судьба английских иллюстраторов — наследников бердслеевской традиции. Русским художникам эти мастера были известны лишь по отдельным своим произведениям, и если про самого Бердслея в России много писали и говорили в художественных кругах, подражали ему и открыто признавали его влияние, то с английскими графиками первых десятилетий XX в. дело обстоит совсем иначе — об интересе русских мастеров к ним можно утверждать лишь по отдельным порой косвенным «улика́м».

Так, вероятно, у Александра Бенуа в его богатой книжной коллекции имелось англоязычное издание сказок братьев Гримм 1900 г. с иллюстрациями Артура Рэкхема — один из полосных ри-

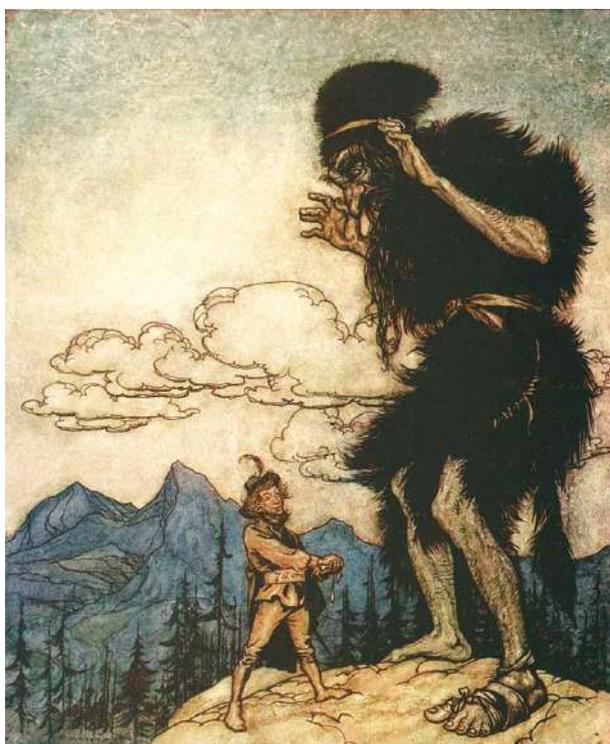


Рис. 1. Рэксем А. Полосная иллюстрация к строкам «Выхватил он из кармана свой сыр, да так его сжал в руках, что из него сок выступил» из сказки «Храбрый портняжка» Я. и В. Гримм

сунков англичанина (Рис. 1) по композиционной структуре, фону и сюжету напоминает изображение, соответствующее букве «В — волшебник, великан» из «Азбуки в картинах» А. Бенуа, изданной в 1904 г. (Рис. 2). Лес в интерпретации Бенуа — многочисленные темные худые ели — словно продолжает подобного же рода мрачный пейзаж, изображенный на иллюстрации А. Рэксема к сказкам братьев Гримм.

Образы великанов лишь слегка отличаются — Рэксем предоставил своему герою северное меховое одеяние, в то время как персонаж Бенуа носит тряпичные обноски. Лица великанов гротескны, на них выделяется крупный выпуклый нос. Учитывая, что Бенуа руководствовался в своих образах для «Азбуки» в числе прочего именно сказками братьев Гримм (на что указывает другая иллю-

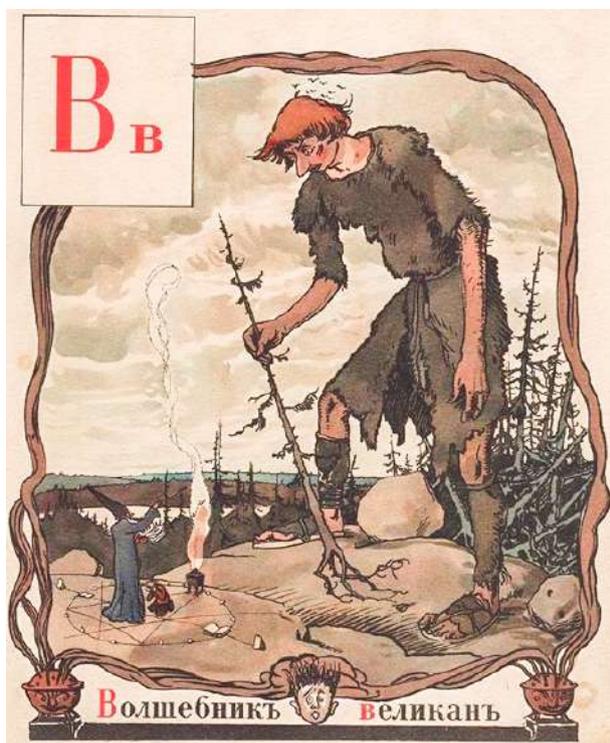


Рис. 2. Бенуа А. Полосная иллюстрация «В—волшебник, великан» из «Азбуки в картинах Александра Бенуа» 1904 г.

страция из его азбуки, к букве «С — сласти», очевидно, освещающая кульминационный эпизод сказки «Гензель и Гретель»), непосредственное влияние быстро ставших хрестоматийными на Западе иллюстраций Рэхема на русского мастера весьма вероятно.

Иллюстрации еще одного популярного английского мастера — Чарльза Робинсона — появились в переведенном с иностранного языка издании под новым названием «Для милых крошек про черных кошек» в 1907 г. Оригинальная книга — «The Black Cat Book», от начала до конца продуманная Робинсоном, вышла в Лондоне в 1905 г. В свои рисунки английский иллюстратор время от времени вставлял текст, который любопытным способом преобразовали в русском издании — алфавит изменился с латиницы на кириллицу, но шрифт сохранил первоначальную авторскую структуру оформления. Особенно важную роль такой текст играл на странице с на-

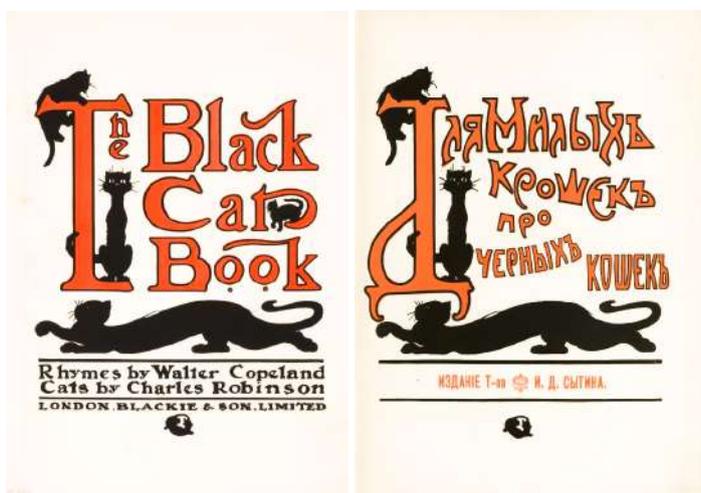


Рис. 3. Робинсон Ч. Титульный лист из издания «The Black Cat Book» / «Для Милых Крошек про Черных Кошек»

званием произведения, где заглавная буква английского алфавита «Т» была виртуозно заменена в русском издательстве на «Д» (Рис. 3) без существенных преобразований в теле буквы. В то же время черные кошки окаймляли буквы со всех сторон, гармонично сочетаясь с текстовым материалом. Множество небольших виньеток с черными кошками, сопровождающих страницы этой книжки, формируют ее внутреннюю структуру, выделяют и подчеркивают строчки истории. Одна из лучших полосных иллюстраций этого издания находится на фронтисписе и представляет собой изображение усыпанных черными кошками крыш лондонских домов (Рис. 4).

Декоративность иллюстрации определяется уравновешенной композицией, представляющей собой равномерное распределение персонажей кошек по всему листу на приблизительно равном расстоянии друг от друга. Ритмичность этого «живого узора» завораживает. Остальные рисунки Робинсона к этой детской истории отличаются плоскостным, выдержанным в единой манере стилем, впоследствии воспринятым русскими художниками-иллюстраторами кнебелевских подарочных изданий начала 1910-х гг.

О том, что английских мастеров эдвардианского периода знали в России, свидетельствуют также некоторые научные публикации и выступления русских исследователей начала XX в. Артур Рэкхем, как и его ключевой соперник на рынке книжной графики Велико-

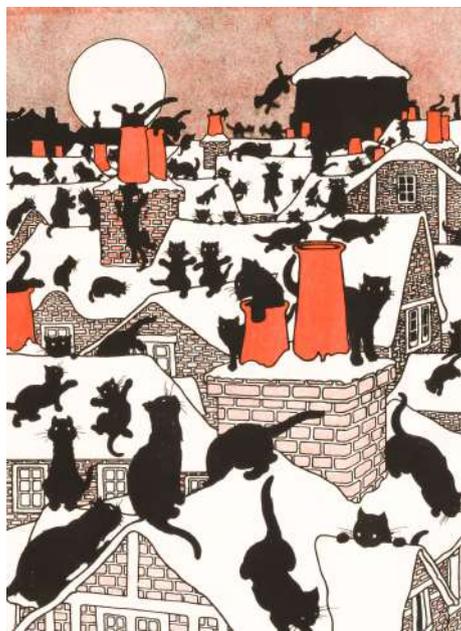


Рис. 4. Робинсон Ч. Полосная иллюстрация из издания 1905 г.
«The Black Cat Book»

британии Эдмунд Дюлак, были упомянуты в докладе П. Дульского «Современная иллюстрация в детской книге» (1916). Автор доклада пишет следующее:

Из талантливой семьи этих художников назовем Артура Рэггема, весьма тонкого иллюстратора. В числе его произведений, известных нам, перечислим прекрасные иллюстрации: «Спасение», где изображены гномы освобождающие пчелу попавшую в сети паука, «Подснежник», «Старичек», «Игра друзей» и друг. Затем, мы бы хотели указать на художника Е. Дюлака принадлежащего к франко-английской школе. Он стал работать очень недавно. Но несмотря на это, сразу завоевал признание всех любителей графики своими красивыми иллюстрациями, богатыми фантазией и декоративными достоинствами... [Дульский 1916, 7]⁵

В 1920-х гг. в совместно написанном П. Дульским и Я. Мексичным научном труде «Иллюстрация в детской книге» авторы более подробно рассматривают этих английских иллюстраторов, упоминаемая издания Девриена, вышедшие с их рисунками в 1912 и 1913 гг. [Дульский 1925, 18–19].



Рис. 5. Рэкхем А. Полосная иллюстрация к строкам «Здесь я недаром; хочу проводить вас. . .» из повести «Ундины» Фуке Ф. де ла М. в русском переиздании 1912 г. названной «Ундины. Старинная повесть из Ламотт-Фуке в стихах В.А. Жуковского»

Первым из этих двух выдающихся изданий вышло произведение «Ундины» Фридриха де ла Мотт Фуке в стихотворном переводе В. А. Жуковского с 16 цветными полосными иллюстрациями Артура Рэкхема. Английское издание появилось за пару лет до этого — в 1909 г., в период, когда Артур серьезно увлекся немецким искусством и культурой в целом (что достигло кульминационной точки в циклах его иллюстраций к «Кольцу Нибелунга» Рихарда Вагнера, созданных им в 1910 и 1911 гг.).

Особенный интерес тогда художник питал к творчеству знаменитого мастера Северного Возрождения Альбрехта Дюрера. Это считается благодаря одному из наиболее выдающихся рисунков, выполненных им к изданию «Ундины» под названием «Здесь я недаром; хочу проводить вас...» (Рис. 5). В центре иллюстрации изображена сама героиня верхом на коне, окруженная двумя старцами и едва заметным рыцарем на фоне рedeющего леса с холмом и горами вдалеке. Вся композиция изображения заимствована ил-



Рис. 6. Рэкхем А. Виньетка из повести «Ундина» Фуке Ф. де ла М. в русском переиздании 1912 г. названной «Ундина. Старинная повесть из Ламотт-Фуке в стихах В.А. Жуковского»

люстратором из знаменитой гравюры Дюрера — «Рыцарь, смерть и дьявол». Доподлинно известно, что репродукция этой гравюры знаменитого художника висела в гостиной дома, где в конце 1900-х гг. жил Рэкхем [Hamilton 1990, 99]. Сравнивая два эти рисунка легко заметить сходство в интерпретациях персонажей (иконография изображения представленного на переднем плане у Рэкхема патера Хайльманна отсылает к дюреровскому антропоморфному образу Смерти) и в ходе лошади, поступь которой на иллюстрации Рэкхема соответствует прообразу начала XVI в. Дерево же у английского художника в правой части композиции будто то же самое, что и на работе немецкого мастера. Холм в левом верхнем углу, пусть и не завершается у английского иллюстратора изображенным в отдалении замком (этот сопутствующий романтическому восприятию рисунка элемент Рэкхем не упускает на многих других своих иллюстрациях), но вторит линиям гравюры Дюрера.

«В водном мире „Ундины“ Рэкхем увидел возможность возродить и развить свой более ранний линейный декоративный рисунок в стиле ар нуво...» [Gettings 1976, 123] — в первую очередь это выразилось в интерпретации виньеток, насыщенных орнаментами с вкрапленными в них персонажами. Наиболее характерным можно назвать узор из переплетающихся водорослей, чередующихся с закрученными телами обнаженных русалок (ундин), позы которых подчеркивают орнаментальный ритмический характер всей композиции (Рис. 6). Такого рода изображения берут свое начало в декоративных полотнах прерафаэлит Эдварда Берн-Джонса. Примером здесь может служить его работа «Судьба исполнена» 1888 г., изображающая героя Персея, сражающегося со змеем — вся композиция имеет изысканную декоративную трактовку, воспринятую

сперва Обри Бердслеем (что отразилось в его цикле иллюстраций к «Смерти Артура» 1893–1894 гг.), а затем иллюстраторами эдвардианской эпохи — Артуром Рэкхемом, Эдмундом Дюлаком и братьями Чарльзом и Уильямом Хитом Робинсонами. Интерес к повествовательному орнаменту и ритмике узоров из Англии проник в Россию и проявился в графических циклах мирискусников. Подобного типа орнаменты окаймляли рисунки иллюстратора Ивана Билибина к русским народным сказкам, а также встречались на страницах журнала «Мир искусства» в виде виньеток.

В цикле иллюстраций к «Ундины» кроме прочих влияний считается вдохновение Рэкхема японской гравюрой XVIII–XIX вв. Главными героями японского искусства для Рэкхема и многих его английских коллег были Кацусика Хокусай (1760–1849) и Утагава Хиросигэ (1797–1858). Среди множества «Видов Фудзи» первого из упомянутых мастеров некоторые (с изображением водной стихии) были знакомы Рэкхему. Это особенно заметно при сравнении иллюстрации англичанина «...Следа не оставив, в Дунае / Вся распустилась она...» (Рис. 7) с рисунком японского графика «Большая волна» (Рис. 8). Несмотря на то, что штормовые волны Хокусая более резки, даже остры по завершению их белоснежных вершин, а валы на иллюстрации Рэкхема увенчиваются мягкими закругленными пенистыми гребнями в духе ар нуво, морская стихия трактуется в остальном почти идентично, словно один рисунок можно продолжить другим. Схожее влияние гравюр Хокусая можно заметить на известной иллюстрации Билибина «Бочка по морю плывет...» к «Сказке о царе Салтане» — это говорит об общем происхождении ключевых стилистических элементов стиля ар нуво в книжной графике разных европейских стран. Иллюстрация Рэкхема также выделяется тем, что одеяние героини, исчезающей в морской пучине, уподобляется волнам, становится их частью, что символически интерпретирует текст Фуке и является метафорой по отношению к самой Ундине (первоначально королевской особе подводного царства).

В печати оригинальное английское издание «Ундины» встретили с восторгом. Например, в газете «The Guardian» писали следующее:

Мистер Рэкхем, в первую очередь являющийся мастером черно-белого графического рисунка, добавляет цвет в свои работы с особой сдержанностью и искусностью. В этом ключе можно восхищаться его иллюстрациями к «Ундине»: рисунки хороши в той же степени, что и для

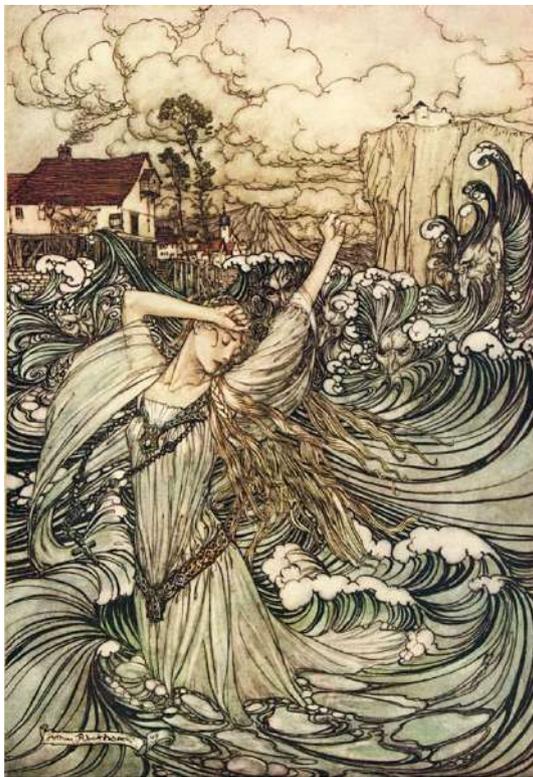


Рис. 7. Рэкхем А. Полосная иллюстрация к строкам «... Следа не оставив, в Дунае / Вся распустилась она. . .» из повести «Ундины» Фуке Ф. де ла М. в русском переиздании 1912 г. названной «Ундины. Старинная повесть из Ламотт-Фуке в стихах В. А. Жуковского»

«Рип ван Винкля» или «Питера Пэна»... Изображения рыцаря в зачарованном лесу и маленькой насквозь мокрой Ундины, входящей в дом рыбака — блестящие примеры стиля мистера Рэкхема [Guardian 1909].

Эта цитата подтверждает тот факт, что Рэкхем был уже очень популярен в Англии, стилистика его работ успела приобрести почитателей и подражателей на родине и начала свою экспансию в континентальную Европу. Про влияние Рэкхема на русских графиков, весьма вероятно также в связи с данным изданием «Ундины», писала искусствовед Татьяна Филипповна Верижникова: «им [Рэкхемом] аналитически серьезно увлекался Митрохин, создавший



Рис. 8. Хокусай К. «Большая волна». Первая половина XIX в.

позднее близкую по художественной концепции графическую систему; в силуэтной иллюстрации Рэкхем также имел последователей: М. Я. Чемберс, Г. Нарбут, Е. Бем» [Верижникова 2005, 113]. Манера Рэкхема не стала абсолютным идеалом для перечисленных русских мастеров, однако его иллюстрации действительно оказали определенное влияние на петербургских и даже московских графиков в 1910-х гг. Нельзя не упомянуть, что мастерство силуэтной графики Рэкхем развил до высшей точки в рамках своей карьеры лишь в конце 1910-х гг., когда он выполнил серии подобных иллюстраций к «Золушке» и «Спящей красавице» (дошедшие до русского читателя значительно позже). Подытоживает успех Рэкхема в цикле иллюстраций к «Ундине» исследователь творчества иллюстратора Дерек Хадсон: «Концептуальное единство графических черно-белых рисунков с цветными изображениями, а также мастерская передача изменений настроения героини насыщают произведение должным оттенком искреннего сочувствия» [Hudson 1960, 80].

Другое издание Девриена, проиллюстрированное франко-английским иллюстратором Эдмундом Дюлаком, также достойно подробного разбора. В газете «Illustrated London News» от 3 декабря 1910 г. автор написал про него следующее: «С точки зрения переплета, шрифта и иллюстраций — это издание представляет собой все, о чем мы только могли мечтать» [Hughes 1995]. Книгу хвалили многие газеты и журналы, считая ее цельным произведением искусства. В оригинальном английском издании 1910 г.

сборник назывался “The Sleeping Beauty and Other Fairy Tales From the Old French”; в русской версии 1913 г. название переименовали в «Красавицу и чудовище и другие старофранцузские сказки». Блестящие цветные полосные иллюстрации освещают здесь несколько знаменитых произведений: «Красавицу и чудовище», «Синюю бороду», «Золушку» и «Спящую красавицу». Все иллюстрации окружены простым, но изящным черно-белым контуром-орнаментом и имеют подписи с фразами, соответствующими изображенному на иллюстрациях визуальному материалу. К каждому из представленных в издании произведений иллюстратор выполнил несколько рисунков. Дюлак в привычной его творчеству манере переносит персонажей и место действия сказок на Восток, отчего стилистика носит оттенок ориентализма. В черед рисунков к первому из произведений сборника «Красавице и чудовищу» выделяется иллюстрация к словам «Не успели они увидеть красавицу, как начали приветствовать ее радостными криками». На ней мы видим многочисленных экзотических попугаев разных видов и цветов, громогласно приветствующих героиню в тюрбане с пером. На примере данной иллюстрации чувствуется талант Дюлака как анималиста (изображение разного рода птиц было популярным на рубеже XIX–XX вв., особенно после соответственных рисунков, созданных иллюстраторами братьями Эдвардом и Чарльзом Детмолдами). Восточные одеяния, весьма вероятно, полюбили Дюлаку благодаря знаменитым «Русским сезонам» Сергея Дягилева, ставшим популярными как раз на рубеже 1900–10-х гг. Однако персонажи на некоторых картинках порой слегка гротескны или даже карикатурны — например, чудовище выглядит скорее смешным, чем наводящим ужас.

В «Золушке» Дюлака чувствуется основательное изучение этим мастером творчества его соперника на рынке книжной графики — Рэхема. На первой же иллюстрации к этому произведению, соответствующей словам «Она любила забраться в уголок очага и сидеть на остывающей золе», перед зрителем открывается интерьер дома, написанный в духе упомянутого мастера. Изображенные предметы как бы вступают в диалог с читателем, рассказывая о ежедневной утомительной деятельности героини — уборке, готовке и т. д. Печальное лицо Золушки подчеркивает эту удручающую атмосферу начала сказки. Моделью для Золушки послужила жена знакомого Дюлака по его родному городу Тулуза (Дюлак приютил у себя Эмиля и Лею Риксенов, незадолго до этого бежавших из Франции) [White 1976, 46] (Рис. 9).



Рис. 9. Дюлак Э. Полосная иллюстрация к строкам «Она любила забраться в уголок очага и сидеть на остывающей золе» из русского переиздания 1913 г. сборника «Красавица и чудовище и несколько других старофранцузских сказок»

Любопытна также иллюстрация «Они послали за лучшим парикмахером, какого только могли найти в городе» — ее плоскостность, композиция и сюжет говорят об интересе Дюлака к творчеству знаменитого Обри Бердслея. Прямые вертикальные линии, декорирующие представленную на рисунке стену комнаты, вторят плоскостности графического листа. Единственное отличие от великого предшественника — наличие цвета. Иллюстратор также играет с пространством, изображая зеркало и отражающуюся в нем противоположную стену комнаты. «Синяя борода» насквозь пропитана тем же ориентализмом, что и «Красавица и чудовище», а иллюстрацию «Соседки не могли вдоволь налюбоваться множеством великолепных ковров, диванов...» можно назвать парной к уже упомянутой выше «Не успели они увидеть красавицу, как начали приветствовать ее радостными криками» (отличие лишь в более светлом колорите и в том, что вместо множества попуга-

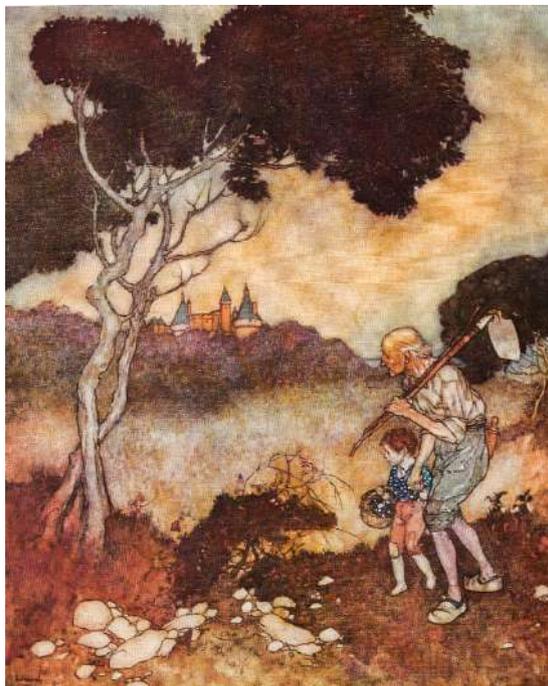


Рис. 10. Дюлак Э. Полосная иллюстрация к строкам «Они росли до тех пор, пока от замка не остались видны только верхушки башен» из русского переиздания 1913 г. сборника «Красавица и чудовище и несколько других старофранцузских сказок»

ев и одной восточной красавицы здесь один попугай и несколько девушек все в тех же восточных одеяниях). Наконец, некоторые из акварелей к «Спящей красавице» напоминают цикл рисунков к «Буре» Шекспира, выполненных Дюлаком в 1908 г. — особенно в этом ключе выделяется иллюстрация «Они росли до тех пор, пока от замка не остались видны только верхушки башен» (Рис. 10). Кроме того, она носит символические нотки — добавленные на передний план иллюстрации старик с ребенком представляют собой намек художника на необратимость времени и смену поколений, характеризующие представленный эпизод сказки.

Т. Ф. Верижникова пишет, что «графика Дьюлака имела определенное влияние на некоторых мастеров „Мира искусства“» [Верижникова 2005, 112], однако указывать на конкретные заимствования сложно, поскольку русские художники стремились в первую оче-

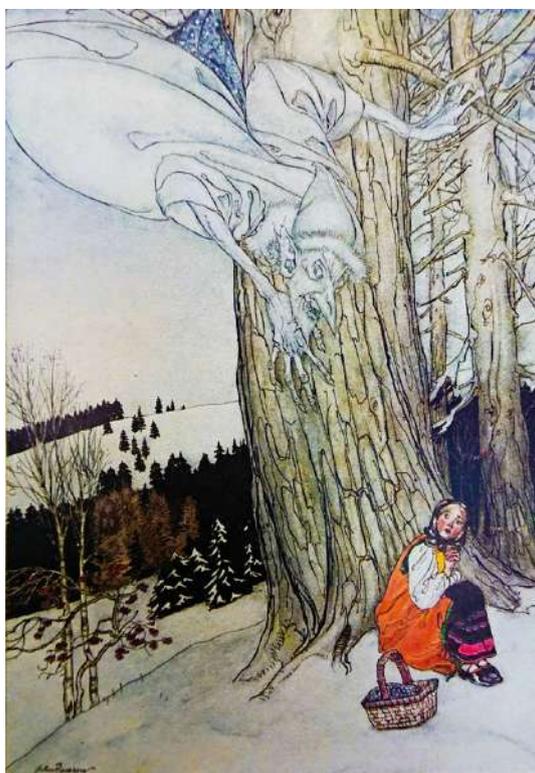


Рис. 11. Рэкхем А. Полосная иллюстрация к строкам «Тепло ли тебе, девица? Тепло ли тебе, красная?» из русской народной сказки «Морозко»

редь научиться тем сочетаниям линии и цвета, которыми славилось творчество Дюлака, но не слепо подражать его манере.

Нельзя не упомянуть и о том, что Рэкхем и Дюлак в годы Первой Мировой войны в Англии проиллюстрировали сборники сказок, в числе которых были и русские народные притчи. Если Рэкхем подошел к визуализации сказки «Морозко», оставаясь верным своей манере, и изобразил Мороз в виде одного из типичных для его творчества гротескных лесных духов, намекнув на славянские корни сказки лишь одеянием ее героини (Рис. 11.), то Дюлак, напротив, интерпретировал несколько сказок через призму русского лубка, то есть относительно стилистических особенностей славянского искусства. Дюлак, таким образом, продемонстрировал тща-

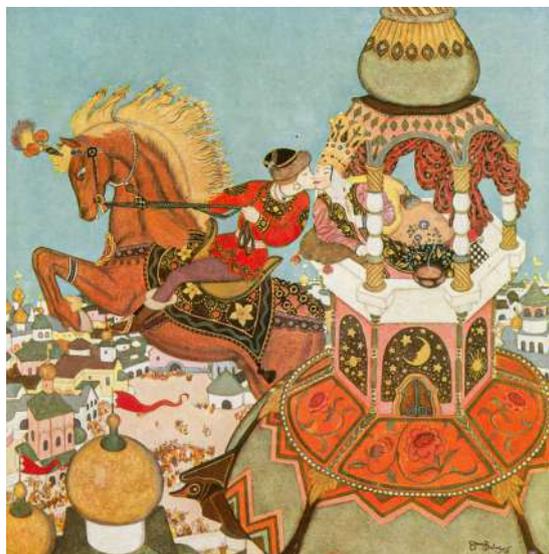


Рис. 12. Дюлак Э. Полосная иллюстрация из издания 1916 г. «Edmund Dulac's Fairy Book»

тельное изучение русского народного искусства и, весьма вероятно, творчества Ивана Билибина. Так, архитектурный фон его иллюстрации к вариации сказки «Сивка-бурка» (Рис. 12) изображает типичный русский город времен монгольского нашествия с православным однокупольным храмом и множеством построек по типу приземистых белокаменных домов Новгорода Великого, представленных в стилистике, близкой билибинскому стилю, как и первый план на иллюстрации с героями произведения. Еще более схематично и аутентично им выполнены рисунки к сказкам «Снегурочка» и «Жар-птица», где изображения деревьев и персонажей стилистически уподобляются схематично-условным росписям русских шкатулок (не считая тщательной проработки деталей костюмов, характерной почти для любого английского художника этого периода).

В 1916 г. в издательстве В. М. Саблина вышли «Сказки Андерсена» с иллюстрациями Уильяма Хита Робинсона, брата Чарльза Робинсона. К сожалению, работы этого иллюстратора появились в России слишком поздно — менее, чем за год до революции, изменившей ход не только истории, но и искусства России. Потому они не произвели должного эффекта на общественность, несмотря на высокую планку таланта и техники английского иллюстратора.

Русские графики Георгий Нарбут, Дмитрий Митрохин, Николай Ульянов и некоторые другие восприняли рисунки английских иллюстраторов и под их влиянием создали несколько циклов иллюстраций к различным сказкам в так называемой кнебелевской подарочной серии. Эта серия стала жемчужиной русского книжного искусства первой половины 1910-х гг. Более того, Митрохин стал тем художником, который продемонстрировал мастерство иллюстрации мирискусников английской интеллигенции. В 1916 г. он выполнил серию иллюстраций к русским сказкам в изложении Артура Рэнсома, изданным в Великобритании. Эти весьма типичные для второго поколения мирискусников рисунки являются одним из последних примеров книжной графики, тяготеющей к стилистике ар нуво в России (сам Митрохин в 1920-е гг. серьезно изменил стилистку своих работ).

Таким образом, можно заключить, что в начале XX столетия мир детства дореволюционной России и Англии был во многом схож. Дети интеллигентных не бедствовавших семей читали одни и те же книги, смотрели на тех же художников-иллюстраторов классической литературы. Русские иллюстраторы тех лет под влиянием английской художественной традиции викторианской и эдвардианской эпох формировали визуальный мир детей, образы которого во многом напоминали персонажей и стилистику английских иллюстраторов. Этот процесс шел постепенно: начиная с иллюстраторов 1870–80-х гг. Уолтера Крейна и Кейт Гринуэй возникает интерес у русских мастеров (в частности, у Елены Поленовой и, затем, у Ивана Билибина) к английской книжной графике. Позже — в самом начале XX в., в период, предшествующий революции и привнесенным ей изменениям в культуре оформления книжных изданий, в России в нескольких издательствах вышли книги, демонстрировавшие на своих страницах работу английских мастеров эдвардианской эпохи Артура Рэкхема, Эдмунда Дюлака, а также братьев Чарльза и Уильяма Хита Робинсонов (наследников викторианцев и Обри Бердслея, развивших их традиции). Рисунки и общее художественное оформление этих изданий повлияли на мастеров «Мира искусства», а также многих других художников и графиков, работавших в России в те годы. Однако, к сожалению, после революции 1917 г. имена этих зарубежных мастеров были по большей части забыты, а русские художники, увлеченные ими прежде, изменили свой стиль и обратились к другим, «менее буржуазным» источникам вдохновения. Несмотря на это, спустя годы, интерес к изданиям англичан у русских иллюстраторов возобновился, и потому в грядущем

ших научных работах представляется важным проследить не только дореволюционные, но и современные параллели в русском искусстве с английской книжной графикой рубежа XIX–XX вв., что открывает новые перспективы в изучении данного вопроса.

Примечания

- ¹ Александр Бенуа, Константин Сомов, Георгий Нарбут, Дмитрий Митрохин и др.
- ² А. Ф. Девриен, И. Д. Сытин и др.
- ³ Имеются ввиду статьи: А. Н. Обри Бердслей // Мир искусства. 1899. № 3–4. С. 16–17.; Макколл Д. // Мир искусства. 1900. № 7–8, № 9–10, № 11–12.
- ⁴ Сведения о влиянии Обри Бердслея на русскую художественную среду рубежа XIX–XX вв. можно найти в статье исследователя Екатерины Вязовой «Бердслей в России» в журнале «Наше Наследие» № 115, 2015.
- ⁵ Сохранены авторская орфография и пунктуация.

Литература

Источники

Бенуа 1904 — Бенуа А. Н. Азбука в картинках Александра Бенуа. Санкт-Петербург: Экспедиция заготовления гос. бумаг, 1904. (Benua A. N. Azbuka v kartinkakh Aleksandra Benua. Sankt-Peterburg, 1904.)

Для милых крошек 1907 — Для милых крошек про черных кошек. Москва: Т-во И. Д. Сытина, 1907. (Dlya milykh kroshek pro chernykh koshek. Moskva, 1907.)

Красавица и чудовище 1913 — Красавица и чудовище и несколько других старофранцузских сказок. Санкт-Петербург: А. Ф. Девриен, 1913. (Krasavitsa i chudovishche i neskol'ko drugikh starofrantsuzskikh skazok. Sankt-Peterburg, 1913.)

Фуке 1912 — Фуке Ф. де ла М. Ундина. Старинная повесть из Ламотт-Фуке в стихах В. А. Жуковского. Санкт-Петербург: А. Ф. Девриен, 1912. (Fouqué F. de la M. Undine. Starinnaya povest' iz Lamott-Fuke v stikhakh V. A. Zhukovskogo. Sankt-Peterburg, 1912.)

Исследования

Верижникова 2005 — Вержникова Т. Ф. Искусство книги Англии второй половины XIX — начала XX в. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, 2005. (Verizhnikova T. F. Iskusstvo knigi Anglii vtoroy poloviny XIX — nachala XX veka. Sankt-Peterburg, 2005.)

Дульский 1916 — Дульский П. Современная иллюстрация в детской книге. Казань: Типо-литография Императорского Университета, 1916. (Dul'skiy P. Sovremennaya illyustratsiya v detskoj knige. Kazan', 1916.)

Дульский 1925 — Дульский П. Мексин Я. Иллюстрация в детской книге. Казань: Школа Полиграфического производства им. А. В. Луначарского, 1925. (Dul'skiy P. Meksin Ya. Illyustratsiya v detskoj knige. Kazan', 1925.)

Сахарова 1964 — Сахарова Е. В. Василий Дмитриевич Поленов. Елена Дмитриевна Поленова. Хроника семьи художников. Москва: Искусство, 1964. (Sakharova E. V. Vasiliy Dmitrievich Polenov. Elena Dmitrievna Polenova. Khronika sem'i khudozhnikov. Moskva, 1964.)

Юниверг 1989 — Издательство И. Н. Кнебель и художники детской книги / сост. Л. И. Юниверг. Москва: Книга, 1989. (Izdatel'stvo I. N. Knebel' i khudozhniki detskoj knigi / ed. Yuniverg L. I. Moskva, 1989.)

Gettings 1976 — Gettings F. Arthur Rackham. London: Studio Vista, 1976.

Guardian 1909 — The Guardian. 20.11.1909

Hamilton 1990 — Hamilton J. Arthur Rackham. A Life with Illustration. London: Pavilion Books Limited, 1990.

Hudson 1960 — Hudson D. Arthur Rackham. His Life and Work. New York: Charles Scribner's Sons, 1960.

Hughey 1995 — Hughey A. C. Edmund Dulac — His Book Illustrations. Potomac: The Buttonwood Press, 1995.

White 1976 — White C. Edmund Dulac. London: Studio Vista, 1976.

Dmitry Lebedev

The State Institute for Art Studies (SIAS); The Pushkin State Museum of Fine Arts

BOOK GRAPHICS OF BRITISH CHILDREN'S BOOKS
ILLUSTRATORS AT THE TURN OF THE XIX-XX CENTURIES IN
RUSSIAN PRE-REVOLUTIONARY EDITIONS: ANALYSES,
INFLUENCES AND PARALLELS

At the turn of the XIX-XX centuries some Russian painters were influenced by the well-known foreign artists. Great Britain during this period became one of the countries which art was perceived and sometimes even imitated by Russian graphics and illustrators. That was especially reflected in the work of the "Mir iskusstva" (The World of Art) artists, who loved the linear compositions of Aubrey Beardsley and his English followers.

The article discusses and analyses book illustrations created by Edwardian British artists (the first decade of the XX century), whose works were seen or could be seen by Russian painters — their contemporaries. This material traces the influence of English book illustrators on Russian one's and analyses some parallels in their work.

Russian editions of A. F. Devrien and I. D. Sytin are especially important in the research. Some of them, published during the reign of Nicholas II, were reprints of English books illustrated by famous foreign illustrators — Charles Robinson (1870–1937), Arthur Rackham (1867–1939) and Edmund Dulac (1882–1953). The analysis of the works of these painters is a fundamental part of the article, because they influenced Russian graphic artists such as Alexandre Benois (1870–1960), George Narbut (1886–1920), Dmitry Mitrokhin (1883–1973) and many other illustrators during mainly pre-revolutionary period.

Keywords: Arthur Rackham, Edmund Dulac, Charles Robinson, Alexandre Benois, Ivan Bilibin, Dmitry Mitrokhin, «World of Art» («Mir iskusstva»), book graphics, illustration, Edwardian era (period), British art.

ДИСНЕЙ В СТРАНЕ СОВЕТОВ, 1930-Е ГГ.

Влияние фильмов Уолта Диснея на советскую анимацию начинает ощущаться с середины 1930-х годов. В статье подробно рассматриваются развернувшиеся в СССР на страницах киножурналов и в профессиональной среде дискуссии вокруг творчества Диснея, устройства его студии, методов работы, и их применимости на советских мультипликационных студиях. По мере внедрения американской организации труда в только что созданном «Союзмультфильме» наметились изменения сюжетов и стиля советской анимации. Дискуссии тогда сфокусировались на сравнении новейших советских мультфильмов с диснеевскими и на путях дальнейшего развития советской анимации. Обсуждались как технические стороны, так и эстетические, вопросы идеологического контента, воспитательной функции мультфильмов, роль музыки, проблемы жанров, драматургической структуры, или типажей действующих лиц. Степень разработки этих вопросов и разносторонность высказанных мнений резко отличается от дискуссий, разворачивавшиеся в это время во других областях искусства.

Ключевые слова: Уолт Дисней, история советской анимации, советская кинокритика, история кино в СССР, Союзмультфильм

При обзоре множества работ, которые за последние двадцать лет были посвящены истории российской и советской анимации,¹ становятся заметны две важные тенденции. Первая из них — это интерес к истокам. Исследователи смогли выявить немало редких фильмов и выяснили обстоятельства, при которых они были созданы. Так удалось отыскать давно забытые произведения хореографа Александра Ширяева, которого теперь вместо Владислава Старевича считают отцом русской мультипликации и патриархом мировой анимации². Вторая тенденция, отчасти связанная с первой (и, возможно, ее объясняющая), состоит в том, что исследователи склонны подчеркивать исключительность российско-советской анимации. Порой это приводит к преувеличению ее специфики и, соответственно, к преуменьшению или даже отрицанию внешних

влиятельных или заимствований. Однако любой непредвзятый зритель, который смотрел советские анимационные фильмы, выпущенные с 1930-х гг., не может не обратить внимания на то, насколько там заметно влияние Уолта Диснея. При этом историография последних десятилетий почти обходит этот вопрос стороной.

Ниже мы рассмотрим его в первую очередь на материале дискуссий о Диснее и советской анимации, которые с 1930-х гг. шли среди критиков. Хотя этот источник влияния с исторической дистанции не вызывает сомнений, необходимо проанализировать реакции акторов и наблюдателей, живших в то время. Кратко очертив историю мультипликации предшествующего периода (1920-х гг.), мы опишем, как в СССР в начале следующего десятилетия были встречены первые фильмы Диснея, и проанализируем, что привело к радикальным переменам в восприятии их стиля, а также в оценке созданной в США системы кинопроизводства и профессиональной организации мультипликаторов. Разобравшись в этих вопросах, мы сможем рассмотреть споры, которые диснеевская «модель» провоцировала вплоть до Второй мировой войны.

Первые шаги советской анимации: жанры и становление профессии

У советской анимации, которая зародилась в 1923–1924 гг., было несколько специфических черт. Упомянем из них лишь две: одна касается жанровых предпочтений, вторая — профессиональной организации.

В первые годы советская анимация отдавала предпочтение жанру политической сатиры. Фильмы в основном ориентировались на взрослую аудиторию, а действовавшие в них карикатурные типажи (банкиры, попы, капиталисты, буржуи и т. д.) были вдохновлены политическими плакатами. Эти картины были скроены по лекалам газетной карикатуры, и многие профессионалы пришли в мультипликацию из печатной прессы. Режиссерами и художниками становились выходцы из сатирических изданий, часто опытные карикатуристы, как Дмитрий Моор (настоящая фамилия — Орлов) или В. Н. Дени (Денисов), которые стали известны благодаря «Окнам РОСТА». Как раз в то время в мультипликацию пришли Юрий Меркулов, сестры Зинаида и Валентина Брумберг, Ольга Ходатаева, Иван Иванов-Вано и Владимир Сутеев, чьи произведения позже стали классикой. В качестве примера фильмов, выпущенных в тот период, когда господствовала техника бумажной перекладки, мож-

но назвать первые картины «Межпланетная революция» (1924) или «Китай в огне» (1925), которые сегодня известны по всему миру.

Именно в тот период стали складываться первые мультипликационные коллективы и началась институционализация профессии. Однако эти группы были очень невелики и включали не больше 4–5 человек. Чаще всего авторы мультипликационных лент работали в одиночку, а их труд не слишком высоко ценился на студиях, поскольку им обычно поручали создание надписей, мультипликационных схем и карт. Это был вспомогательный жанр на службе у художественных и документальных картин. Кроме того, анимация оставалась малорентабельна, т. к. хронометраж мультфильмов был очень короток, их прокат — чрезвычайно узок, а ресурсы, которые выделяли на их создание, сводились к минимуму: совсем мало пленки, одна (часто устаревшая) камера на несколько съемочных групп и мультипликационные станки, смастеренные самими мультипликаторами. «Степень оснащенности, без преувеличения можно было выразить такой формулой: Голые стены — бумага — тушь и... энтузиазм!» [Елизаров 1966, 6]³

Разнообразии и эксперименты. Случай Цехановского

Тем не менее, в конце 1920-х гг. в студии Межрабпома, руководство которой решило переориентироваться на детскую аудиторию, появилась целая группа мультипликаторов [Уринов 1927, 4]⁴. После короткого «Катка» (Юрий Желябужский, 1927 г.), где персонажи были прорисованы всего несколькими штрихами, но изящество рисунка оставляло большой простор для фантазии, в феврале 1928 г. вышел «Сенька-Африканец» (Даниил Черкес, Иван Иванов-Вано, Юрий Меркулов), поставленный по знаменитой сказке Корнея Чуковского «Крокодил». Успех этой картины был связан с сочетанием разных техник: рисованные фрагменты чередовались с кадрами кинохроники (снятыми в зоопарке и на улице) или встраивались в игровые сцены, разворачивающиеся в настоящих декорациях, активно использовались различные спецэффекты и т. д.

Первые оригинальные мультфильмы (те из них, которым повезло попасть в прокат) оказались довольно успешны. Параллельно другие группы, работавшие с марионетками и куклами из глины, начали выпускать трехмерную анимацию. Одну из лучших картин, созданных на раннем этапе истории советской анимации, снял в Ленинграде график и иллюстратор детских книг Михаил Цехановский. В картине «Почта» (первая немая версия — 1929 г.),

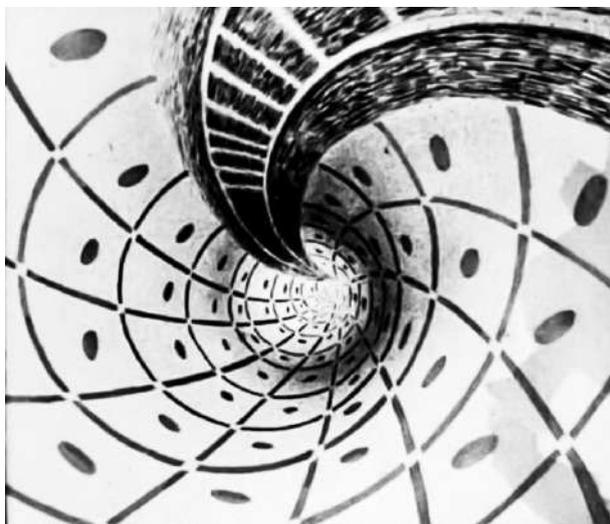


Рис. 1. «Почта» (М. Цехановский, 1929). Фрагмент

созданной на основе его собственных иллюстраций к одноименному стихотворению Самуила Маршака (1927 г.), очень удачно сыграла графика, отмеченная явным влиянием конструктивистов. (Рис. 1). Это была добродушная ода во славу профессионального единства скромных работников почты из разных стран. Ее персонажи — почтальоны, которые оказываются в самых разных ситуациях и перемещаются на множестве видов транспорта: от самых экзотических до сверхсовременных (Рис. 2). В своей мультипликационной интерпретации Цехановский исходил из ритмического рисунка и рифм, которые использовались в стихотворении Маршака. Он работал с формами, чтобы создать иллюстративный ряд, в котором главную роль играли повторы, параллели, контрасты и сдвиги, и не ставил перед собой цель создать четкую повествовательную структуру (Рис. 3). Цехановский тотчас был признан выдающимся мультипликатором и, главное, подлинным мастером ритма. Его фильм стал вехой на пути признания анимации как одного из легитимных путей развития советского кинематографа. Оценки этой картины среди кинематографистов-профессионалов были исключительно хвалебными [Цехановский, Дневник; Соколов, 1930; Пиотровский, 1929]⁵. Еще с большим энтузиазмом была встречена звуковая версия, вышедшая на заре звукового кино — в краткий, но плодотворный период киноэкспериментов.

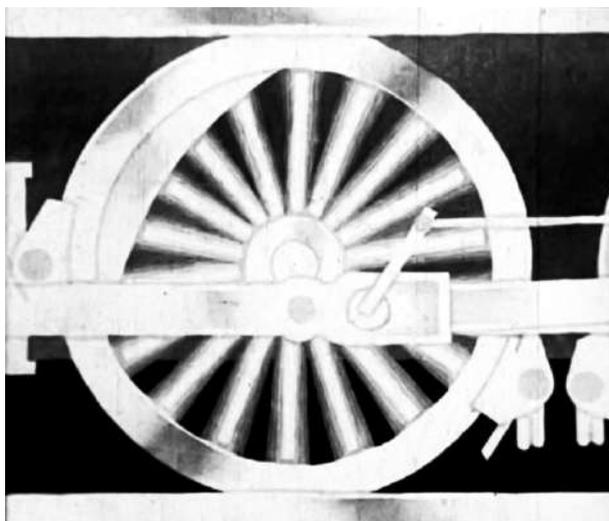


Рис. 2. «Почта» (М. Цехановский, 1929). Фрагмент

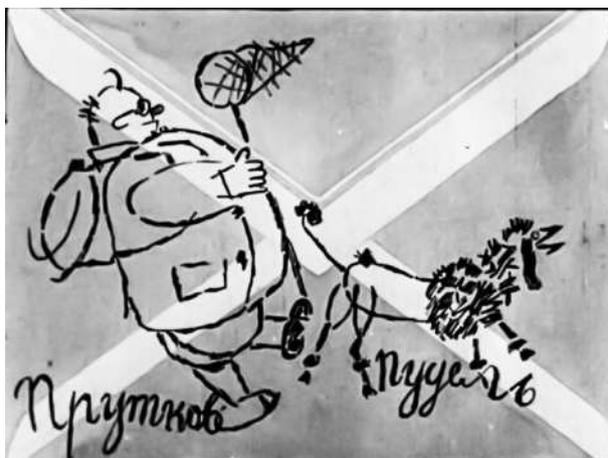


Рис. 3. «Почта» (М. Цехановский, 1929). Фрагмент

Цехановский разделил задачу на два этапа: сначала он заказал партитуру для уже снятого немого фильма, а когда она была записана, переработал изображение. Он проанализировал, в какой момент звучит каждое слово, каждый акцент музыкальной фразы, каждый звук, а затем подогнал под этот ритм свою «визуальную партитуру». Благодаря этому он в каждом такте, в каждом мгновении сумел идеально соотнести изображение и звук. Эта работа, проводившаяся методом проб и ошибок, позволила Цехановскому глубже осмыслить будущее звукового кино:

Звуковая рисованная фильма есть искусство, где впервые в истории встретились музыка и изобразительное искусство. Более того, не существует ни одного другого комплексного искусства, в котором музыкально-звуковая и зрительная формы слились бы столь тесно, органично, как это происходит в звуковой рисованной фильме. Со включением в нее цвета (а это вопрос уже разрешенный) на наших глазах произойдет зарождение подлинно нового искусства — искусства звучащей, динамизированной живописи [Цехановский 1930, 15].

Благодаря этому успеху Цехановского на некоторое время стали воспринимать как лидера «Ленинградской школы» советской мультипликации. Однако его дневник ясно показывает, что средства, выделявшиеся этому сектору кинопроизводства, оставались чрезвычайно ограничены, и режиссеру приходилось самому выполнять множество разных работ [Цехановский 2001, 226–230].

Размышления и методы Цехановского поражают еще и тем, что многие из принципов, которые он выработал в ходе работы над звуковой версией «Почты», оказались созвучны тем, которые несколько лет спустя будут отстаивать многие участники споров, разгоревшихся в СССР вокруг фильмов Диснея. Однако сам Цехановский долго не принимал в них участия: он быстро оказался маргинализован, и ему не позволили закончить «Сказку о попе и его работнике Балде» (1933–1936) по поэме Пушкина. Музыка для этой картины, которая должна была воплотить его размышления о синтезе музыки и графики, написал Шостакович. От фильма сохранилось всего несколько фрагментов.

«Туп-Топ» — предшественник Мики?

Не только вокруг Цехановского в Ленинграде, но и в Киеве, а также в четырех действовавших тогда в Москве студиях

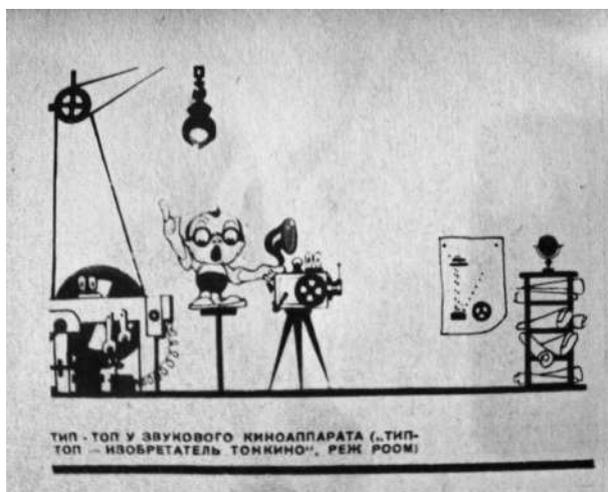


Рис. 4. «Тип-Топ изобретатель тонфильма» (А. Роом, И. Иванов-Вано, 1930)

(«Межрабпом-фильме» и трех отделах «Союзкино») в то время активно шли споры о путях развития анимации. Дискуссии и эксперименты, которыми занимались мультипликаторы, касались как выбора жанров (фильмы для детской или для взрослой публики, политическая сатира или образовательные сюжеты), так и художественных, технических и графических решений. Многие призывали создать какого-то постоянного персонажа, который обеспечил бы верность публики и помог бы ускорить производственные процессы⁶. Именно тогда Юрий Меркулов придумал Братишкина — мальчика, который потом стал героем множества агитационных и образовательных короткометражек [Меркулов 1971, 122–140], а Александр Иванов в «Межрабпومه» создал серию про Тип-Топ — негритенка, которого с помощью комбинированной съемки вставляли внутрь реального изображения (Рис. 4). В одном из фильмов Тип-Топ вместе с комиссаром народного просвещения Анатолием Луначарским представлял систему звукового кино, которая была разработана студией («Тип-Топ изобретатель тонфильма», А. Роом, мастерская Иванова-Вано, 1930 г.). Поскольку ни один из этих эпизодов не сохранился, трудно судить, насколько они были удачны, но пресса и некоторые из коллег-кинематографистов тогда встретили их очень критично: «Их художественный образ неясен, расплывчат и неубедителен» [Ходатаев 1932, 44].



Рис. 5. «Клякса-парикмахер» (Л. Атаманов, 1935)

Дисней в СССР: первые отклики и оценки

Подобные поиски, которые стали особо интенсивны с 1929–1930 гг., были связаны как с производственными задачами (ускорение съемок и сокращение расходов), так и со стремлением к заимствованию иностранных, а точнее американских образцов. Такие попытки предпринимались на многих студиях: помимо Тип-Тоба и Братишкина, в Ленинграде появились Клякса и Бузилка⁷ (Рис. 5). Правда, черная кожа Тип-Тоба подсказывает, что его родители могли быть американцами⁸. Режиссер Ходатаев прямо говорил о двойной генеалогии этих персонажей: они были вдохновлены Мурзилкой и американскими мультфильмами, которые поверхностно адаптировали к советскому контексту [Ходатаев 1932].

Обстоятельства, при которых первые фильмы Диснея попали в СССР, остаются плохо известны. «Танец скелетов» (1929 г.), с которого начался сериал «Глупые симфонии», судя по всему, вышел в советский прокат в 1930 г. без лицензии и был благосклонно встречен публикой (Рис. 6, 7). Николай Ходатаев, который стал одним из самых известных мультипликаторов страны, два года спустя так описывал этот период:

Говорят, в правлении Союзкино бесконечно крутили Мики-Маусы и вздыхали, негодуя на советских мультипликаторов, что таких не делают. А советские мультипликаторы наивно оправдывались, говоря, что для того, чтобы делать Мики-Маусы, нужны мастерские в 60–100 человек, американский конвейер и американский штамп типажа [Ходатаев 1932, 46].



Рис. 6. «Танец скелетов» (У. Дисней, 1929). Фрагмент



Рис. 7. «Танец скелетов» (У. Дисней, 1929). Фрагмент

Ходатаев, который был настроен против бездумного подражательства Диснею, тут же описывал первые попытки внедрения в СССР конвейерной системы, не продержавшейся, по его словам, в «Совкино» и года:

Решив делать мультипликацию по образцу прославленных американских, он [директор] разделил всех совкиновских мультипликаторов, не щадя ни пола, ни возраста, не считаясь с их склонностью к той или иной работе, на безликие, лишенные всякой инициативы множительные мультмашины. Этими мультмашинами должны были руководить мэтры во главе с приглашенным Моором из особой «мозговой комнаты», отделенной от всей массы презренных мультипликаторов капитальной стеной [Ходатаев 1932, 46].

Ниже мы еще вернемся к аргументации, которую использовал Ходатаев. Пока важно отметить, насколько быстро в СССР попадали картины Диснея и начинали внедряться используемые им методы: Микки Маус был создан в 1928 г., и всего год спустя в Москве уже говорили о необходимости взять на вооружение этот образ, и были предприняты первые практические шаги в таком направлении. Само собой, речь не шла о слепом копировании — имя карикатуриста Моора указывает на то, что образец предстояло адаптировать к советской традиции политического рисунка. Именно этот разрыв между системой производства и содержанием лент, о котором не могли не знать руководители советской мультипликации, столь резко критиковал Ходатаев. Американизация съемочного процесса, на его взгляд, таила в себе угрозу: конвейерная система, какую отстроил на своей студии Дисней, была нацелена на то, чтобы потакать вкусам мелкой буржуазии Америки. Однако в рамках системы, которая подавляет всякую инициативу и поручает каждому из мультипликаторов лишь второстепенные и механические задачи, запрещая любые эксперименты и ограничивая воображение, невозможно выпускать картины, которые были бы политически выдержаны и в то же время художественно смелы [Ходатаев 1932, 47].

Тем не менее, именно такая производственная система в последующие годы была внедрена в Советском союзе. Ее создание проходило в несколько этапов, хронологию которых нам предстоит описать.

В первую очередь, не следует преуменьшать влияние, которое в профессиональных кругах оказывал Эйзенштейн. Вернувшись в 1932 г. из США, он не уставал нахваливать фильмы Диснея. Советский режиссер познакомился с ним в 1930 г., вскоре после приезда в Голливуд, и был восхищен его свободным и точным рисунком. Эйзенштейн напишет о Диснее лишь в конце десятилетия, но известно, что по возвращении из Америки он стал одним из самых активных и влиятельных проводников его влияния в СССР. Конечно, советского режиссера интересовала не столько система производства, сколько графика (в которой он ощущал родство с собственным стилем рисунка), а также соотношение между изображением и музыкой. Однако, учитывая авторитет Эйзенштейна в среде кинематографистов, очень вероятно, что восхищение, которое он испытывал перед фильмами Диснея, легко передалось и другим [Эйзенштейн 2014].

В следующем, 1933 г. на фестивале мультипликационных фильмов, организованном по инициативе посольства США в кинотеатре

«Ударник», видимо, был показан «Пароходик Вилли» (*Steamboat Willie*, 1928 г.) и, возможно, даже более новый фильм «Три поросятка» (*The Three Little Pigs*, 1933 г.). Этот первоклассный кинозал был открыт в центре Москвы в 1931 г. и мог похвастаться превосходным звуковым оборудованием⁹. В феврале того же года Профсоюз работников искусства (вернее, его московское отделение — «Мособлрабис») организовал первую конференцию, посвященную мультипликации. На ней председатель ЦК РАБИС Павел Бляхин произнес гневную речь о плачевном состоянии мультипликационных мастерских, раскритиковал вопиющую нехватку средств и потребовал принять меры [Елизаров 1966, 14–15]. Накануне открытия конференции в отраслевом журнале «Кино» вышло несколько статей, которые так же били в набат [Внимание 1933]. Именно в этом контексте впервые прозвучало предложение основать специализированную мультипликационную студию.

Как писал Г. Елизаров, меры, принятые в сентябре 1933 г. на уровне руководства кинематографии, были спровоцированы расформированием ленинградского отдела мультипликации по решению руководства студии [Елизаров 1966, 15]¹⁰. 10 сентября Б. Шумяцкий собрал совещание, на котором глава треста «Росфильм», отвечавший за производство, констатировал безрадостное состояние дел [Елизаров 1966, 16]¹¹. Вслед за этим 27 сентября вышел приказ, предусматривавший комплекс мер: различные студии должны были выделить необходимые средства и помещения, зарплаты мультипликаторов предстояло вывести на уровень, принятый в игровом кино, а чтобы определить типаж «советского комического персонажа», который должен был стать советским ответом Микки, решили организовать конкурс (прямо на Микки-Мауса никто не ссылаясь, но эта отсылка ясна из контекста) [Протокол 1933]. Владимиру Смирнову, директору советского кинематографического представительства («Амкино») в Нью-Йорке, поручили изучить американскую систему производства анимационных фильмов (прежде всего, на студии Диснея), а также применяющееся там оборудование [Елизаров 1966, 18].

Дисней на советский лад. Первый опыт — «Смирновская» студия

По завершении подготовительной фазы на следующий год были приняты конкретные меры: на основе предложений Смирнова — «в целях разработки комедийно-комического жанра графической мультипликации и освоения западно-европейской и американской

техники, а также в целях изучения технологии процессов производства подобных фильмов» — была создана экспериментальная студия¹². Следует обратить внимание на то, что в этом документе «разработка жанра» была напрямую связана с организацией «процесса производства». Цеху предстояло нанять 30 сотрудников — по сравнению с предыдущими анимационными студиями, это был большой шаг вперед. Наконец, «директором-постановщиком», который был поставлен во главе нового учреждения, стал сам Смирнов, ранее занимавшийся продвижением советского кинематографа в США. Ни одна из должностей, которые он занимал в прошлом, не предвещала подобной метаморфозы: хотя на счету Смирнова и было несколько буклетов и сценариев, он всегда занимал административные должности¹³. Это назначение явно свидетельствовало о приоритетах, которыми руководствовалась дирекция: в первую очередь требовалось правильным образом наладить производство.

Хотя уровень финансирования остался крайне скромным¹⁴, процесс производства был существенно усовершенствован благодаря широкому внедрению целлулоида и фиксации листа при помощи штифтов, призванной стабилизировать рисунок. Смирнов также стал использовать более совершенные столы с подсветкой — их преимущество он мог наблюдать на американских студиях. Чтобы ввести подобные инновации и, главное, реорганизовать производственные процессы, Смирнов нанял Люсиль Кремер, которая до того работала на студии братьев Флейшер (создателей Бетти Буп и Моряка Полая). Ей поручили написать брошюру (затем переведенную на русский язык), которая была призвана очертить круг необходимых мер [Кремер 1934] (Рис. 8). Предисловие к ней написал Николай Ходатаев, который за два года до того резко критиковал американскую конвейерную систему. Тем интереснее проанализировать его аргументы в пользу ее введения.

Советский режиссер последовательно разобрал все технические инновации, которые предлагала Крамер: в одних случаях он приходил к выводу, что они не представляют интереса или — как использование целлулоида! — не применимы ко всем задачам; в других, более многочисленных случаях он заявлял, что они уже давно (!) известны и внедрены в СССР. При этом теперь он поддержал применение конвейера, а также сопряженное с ним разделение и распределение задач: «Эта часть книги наиболее интересна и наиболее для нас актуальна. Здесь мы действительно находимся в положении, требующем самых решительных перестроек» [Кремер 1934, 4]. Он в традиционном духе ссылаясь на то, что конвейер позволяет сэко-

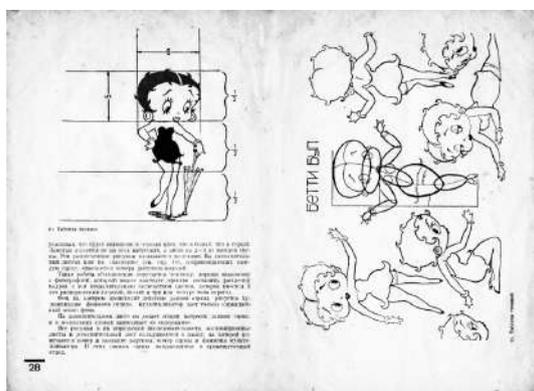


Рис. 8. Л. Кремер «Производство звуковых рисованных фильм в американских мультипликационных мастерских», 1934

номить время и повышает качество работы. По словам Ходатаева, многие этапы не требуют участия творцов — нужны лишь точные и аккуратные сотрудники. Подчеркивая «коллективный» характер производства, он, тем не менее, четко разграничивал «творческий» и «технический труд». Расширение штата технических сотрудников, как он писал, конечно, приведет к увеличению расходов на персонал, но их удастся компенсировать за счет большего числа снятых лент. Наконец, стандартизация некоторых задач должна обеспечить рост профессионализма, который, по его словам, можно только приветствовать. Эти доводы были крайне далеки от его предыдущих взглядов. Тем коллегам и читателям, которых могла удивить столь резкая смена позиций, Ходатаев привел два аргумента. Один из них касался первой, состоявшейся в 1929–1930 гг., попытки реорганизовать в Москве кинопроизводство на американский лад. Ходатаев объяснял ее провал искажением — он даже говорил о «пародии» — исходной модели. Дирекция потребовала — без какого-либо конкретного сценария — создать впрок серию персонажей с подборкой типовых движений, что советские мультипликаторы справедливо сочли абсурдным. Другой аргумент лежал уже в идеологической плоскости: вместо того, чтобы слепо копировать американскую систему (неприятие конформизма и стандартизации как проявлений капиталистического духа никуда не исчезло), следовало ее адаптировать к советским принципам регулирования искусства и идеологии. Иначе говоря, Ходатаев выступал за реорганизацию анимационной отрасли на «американский лад», но с со-

хранением оригинальности и многообразия индивидуальных стилей, которые были характерны для советских студий. Он ратовал за внедрение американской системы производства с сохранением собственного, советского содержания и стиля графики.

Период «Смирновской мастерской» (1934–1935) принципиально важен для понимания того, как в СССР со временем воспроизвели диснеевскую модель. В рамках новой студии производство было разделено на 10 этапов (от создания сценария до съемок), а различные процессы координировались с помощью экспозиционного листа. Параллельно число сотрудников выросло до 26 на одного режиссера-постановщика¹⁵. Подчеркнем, что сначала на студии не было известных имен. Лишь после долгих сомнений и колебаний к этому коллективу в качестве художников присоединились некоторые состоявшиеся мультипликаторы (Владимир Сутеев, Петр Носов). И результаты не заставили себя ждать: за шесть месяцев было снято три фильма. Этот опыт дважды продлевался руководством ГУКФ, а в ноябре 1935 г. экспериментальная мастерская была присоединена к «Мосфильму». Все семь картин, которые в итоге были выпущены, были подписаны именем Смирнова¹⁶. И ни одну из них не отнесешь к числу шедевров, которыми сегодня может гордиться российская анимация. Художественный провал стал совершенно ясен уже в январе 1935 г., когда их показали на торжествах, посвященных 15-летию советского кинематографа. Как писали критики, создатели этих фильмов не только слепо копировали американские образцы, но и были начисто лишены чувства юмора [Гринберг 1935]¹⁷.

От Московского фестиваля к созданию Союзмультфильма

Однако после такого провала случилось еще одно событие, которое избавило от сомнений по поводу американской системы и склонило чашу весов в ее пользу. В феврале на Первом Московском кинофестивале с фильмами Диснея смогла познакомиться и широкая публика. В частности, ей показали «Три поросенка» (1933 г.) (Рис. 9), «Забавных пингвинов» (1934 г.) и «Летучую мышь» (1934 г.). На зрителей, особенно на детей, они произвели сильное впечатление¹⁸. Уолт Дисней был удостоен третьего места в конкурсе — это было удивительно, ведь речь шла о короткометражках, да еще о мультфильмах, снятых за рубежом. Официальное обоснование этого решения выглядело следующим образом: «За художественные мультипликационные фильмы, являющиеся



Рис. 9. Советская кукла по диснеевским «Трем пороссятам» («Советская игрушка». 1938. № 8–9. С. 27)

высоким образцом мастерства (высокое живописное качество цвета, графическая культура и исключительная музыкальность)» [Постановление жюри 1935, 2].

Советским мультипликаторам был брошен колоссальный вызов. Через два месяца, в апреле 1935 г., было организовано Первое Всесоюзное совещание работников мультипликации. И на нем только и говорили о Диснее. Главный докладчик, Григорий Рошаль — режиссер художественных картин, который, на первый взгляд, был далек от профессиональных задач анимации, заявил, что знакомство с произведениями Диснея изменило само восприятие этого типа картин: «Мультипликация — не жанр, мультипликация является специфической, самостоятельной формой кинематографии, и эта форма является частью синтетического искусства кино и обладает всеми его качествами...» [К. С. 1935, 3]¹⁹. По сути эта оценка совпадала с тем, что за несколько лет до того говорил Цехановский. Признавая значение мультипликации, Рошаль призвал осваивать разные формы и жанры (фольклор, народная сказка, комедия, политическая сатира). Что касается фильмов Диснея, то похвала в их адрес явно демонстрировала недостатки советского кинопроизводства: «Дисней еще долгое время может быть образцом для



Рис. 10. Первая всесоюзная конференция по мультипликации (шарж Д. Бабиченко. «Кино». 6 января 1935)

нас. Нам следует изучить драматургию вещей Диснея, его опыт и колоссальное богатство режиссерской выдумки» [Там же, 3]. В ответ советские мультипликаторы стали ссылаться на техническую отсталость, которая делает неизбежным упрощение композиции и применение рисунка, ограниченного толстой и жирной линией контура [Елизаров, 41]²⁰.

Несколько месяцев спустя Шумяцкий нанес еще один удар в книге «Кинематография миллионов». Там он посвятил длинный пассаж американцу, на студиях которого он побывал летом вместе с официальной делегацией советских кинематографистов:

Мультипликации Диснея выгодно отличаются от работ многих других мастеров прежде всего предельной ясностью темы. Ни в трактовке темы, ни в сюжетном развертывании, ни в обрисовке образов у Диснея нет ничего лишнего, затрудняющего восприятие. Диснея характеризует прекрасная четкость рисунка и движения. <...> В самом рисунке нет ничего лишнего, предельно сжатыми штрихами обрисован персонаж. <...> Музыка в них органически связана с движением и с рисунком. Цвет прекрасен; он придает кадрам замечательную глубину и тональность и хорошо подчеркивает действие [Шумяцкий 1935, 332–333].

Шумяцкий особо подчеркивал, насколько качественно у Диснея звук синхронизирован с изображением. По его словам, это стало возможно благодаря разделению труда и точной координации производственного процесса. И хотя содержание этих фильмов проникнуто капиталистической моралью, она «не является привязанной к действию, а вытекает из него». Фильмы, созданные в СССР (тут Шумяцкий методично перечислил лучших постановщиков, в том числе Цехановского), не выдерживают сравнения с американскими — причем как по форме, так и по содержанию.

Эта сверхкритичная оценка предвещала перемены. И они не заставили себя ждать. В конце декабря 1935 г. кинематографическое руководство организовало «производственно-тематическое совещание», в ходе которого Шумяцкий озвучил проект реорганизации всей отрасли на основе принципов, по которым работала студия Диснея (13–17 декабря 1935) [Елизаров 1966, 41–43; Шумяцкий 1936]. До создания «Союзмультфильма» в мае 1936 г. было проведено еще несколько совещаний, у которых было две отличительные особенности. Во-первых, в них активно участвовали высокопоставленные политработники, прежде всего из ЦК и Комсомола. Очевидно, что этот вопрос приобрел в их глазах существенное значение. Во-вторых, советская анимация стала рассматриваться в рамках общего плана по созданию кинопродукции для детей, призванной стать эффективным воспитательным инструментом²¹. С этого момента судьба различных групп мультипликаторов оказалась связана с «Межрабпомфильмом», который вскоре был преобразован в «Союздетфильм» — студию, ориентировавшуюся на детей и подростков. В этом контексте за анимационными фильмами был закреплен свой сегмент аудитории.

«Союзмультфильм», созданный весной 1936 г., объединил все московские коллективы, и быстро стал главным в СССР производителем анимационных лент. Ему были выделены необходимые средства, оборудование, мультстанки (сконструированные по образцу диснеевской камеры «Multiplane») и, конечно, сотрудники. Но дело было не только в техническом оснащении — на «Союзмультфильме» были массово внедрены те методы производства (разделение труда и профессиональная специализация), которые ранее протестировал Смирнов. И количество снятых лент быстро стало расти. В истории советской анимации открылась новая страница.

Конечно, как мы увидим в дальнейшем, споры о рецепции методов Диснея свидетельствуют о том, что далеко не все были с этим согласны. Тем не менее, первый период проб, экспериментов и со-

мнений по поводу целесообразности применения американских рецептов в СССР подходил к концу. Основные участники споров, которые развернулись с начала 1930-х гг. в специализированной прессе, успели сменить позиции. Первые критики Диснея (среди них было немало ведущих мультипликаторов) были обеспокоены его возможным влиянием и энергично критиковали как идеологическое послание, заложенное в его фильмах, так и его производственные методы и эстетику. Однако, когда советская мультипликация постепенно встала на новые рельсы, их взгляды тоже переменялись. Уже в августе вышла статья, которая обрушилась с критикой на противников диснеевской модели: «Рассуждения мультипликаторов о каких-то своеобразных путях советской мультипликации, сугубо отличных от американских <...> задерживают рост советской мультипликации»²². После 1935 г. профессиональные мультипликаторы частично солидаризировались с Шумяцким и принялись нахваливать американского режиссера. «Местами мастерство и техника совершенно ошеломляют», — писал Александр Иванов [Иванов 1936, 45]. Однако столь явный триумф не положил конец ожесточенной полемике, продолжавшейся с начала десятилетия.

Дисней и советская анимация: темы споров

Тематическое изложение основных аргументов, которые выдвигали участники дискуссии, позволит выявить ее общую логику и стоявшие за ней противоречия. Хотя в 1930-е гг. (особенно после 1936 г.) в художественной критике постепенно установилось единомыслие, в сфере мультипликации, как это видно по спорам вокруг Диснея, продолжало звучать множество точек зрения. Ниже мы представим основные позиции и аргументы.

Главными участниками дискуссии были кинокритики и профессионалы-мультипликаторы. Среди них были и продуктивные режиссеры, признанные в мультипликационном сообществе (как Ходатаев), и сценаристы (Скытев), и композиторы (Черемухин). Также среди них встречались и администраторы, отвечавшие за кинопроизводство, — некоторые из них вдобавок были профессиональными критиками (Хрисанф Херсонский). Однако различия позиций чаще всего не были связаны с профессиональной принадлежностью того или иного участника спора (скажем, критики против режиссеров и т. д.). Так что наше решение изложить эту дискуссию по сюжетам представляется самым логичным.

Столь сильные колебания позиций ясно показывают, что мультипликаторы и критики быстро адаптировались к постоянно меняющейся обстановке: сегодня они могли восхвалять то, что вчера еще жестко критиковали. Однако подобная гибкость часто требовала применения сложной, а порой и обманчивой аргументации, что хорошо видно на примере Ходатаева. Кроме того, не может не удивлять резкость тона и прямота критики, которая, не ограничиваясь ярлыками, характерными для 1930-х гг. (обвинения в идеализме или формализме), говорила о сути: сюжетах, персонажах, графике, музыке и структуре повествования. По каждому из этих вопросов спор сводился к Диснею: для кого-то он был моделью, которой требовалось подражать, для кого-то — антимоделью, от которой следовало дистанцироваться.

Наконец, на протяжении спора конфигурация трех основных плюсов (организация кинопроизводства, техника и эстетика) постоянно менялась. При этом их редко увязывали друг с другом, а когда это происходило, участники дискуссий обходились без марксистской аргументации.

Спор о производственной базе

Хотя выше мы уже кратко очертили историю мультипликационных студий и производств, этот вопрос заслуживает более подробного рассмотрения. По контрасту с состоянием дел в советской анимации, кинопрофессионалы очень высоко оценивали технику и средства производства, которые находились в распоряжении Диснея. В отличие от советских коллег, он располагал обширным штатом профессиональных художников. Как уже говорилось, за каждую из фаз производства отвечали особые специалисты, а процесс был организован так, чтобы сократить сроки. Везде использовался целлулоид, а многоуровневые мультстанки позволяли выборочно менять элементы композиции. Наконец, каждое движение было разделено на множество фаз, что обеспечивало большую плавность и естественность.

Хотя на первых порах подобная схема производства ассоциировалась исключительно с роботизацией и примитивизацией, которая лишала мультипликаторов всякой возможности экспериментировать [Ходатаев 1932]²³, советские кинематографисты со временем тоже перешли на эту модель и стали критично оценивать свои прежние методы. Так, Александр Иванов, который уже сделал себя имя как постановщик анимационных лент, писал о том, что совет-

ский мультипликатор вынужден браться сразу за все задачи — он «и швец и жнец и на дуде игрец»²⁴. Его вывод был ясен: необходимо положить конец «кустарщине» и тому, что он назвал «вредным универсализмом».

На взгляд многих участников этой дискуссии, столь существенные различия между советской и американской анимацией были в первую очередь связаны с разным статусом этого жанра. В США — это процветающая индустрия, которая приносит солидный доход, публика ждет мультфильмов, а пресса их широко обсуждает [Цехановский 1934]. Щедрое финансирование объясняет высокий технический и художественный уровень американской мультипликации. По словам Ходатаева, в СССР ситуация стала исправляться только после 1934 г. благодаря изменению статуса анимации и введению конвейерной системы. Освободившись от части рутинных задач, постановщики смогли сосредоточиться на художественных проблемах как совершенствование движений и рисунка. Иначе говоря, реорганизация производства на американский лад обеспечила художественную свободу. Оставалось только полностью изменить производство: ввести деление на отделы, дифференцировать задачи, наладить съемки актеров, чтобы лучше изучить, как устроено движение, перейти на множество дублей, чтобы потом выбирать лучшие, и создать постоянные команды профессионалов (постановщик, ассистент, главный художник, композитор и писатель-сценарист), чтобы они привыкли работать вместе, — в рамках общего стиля и производственного алгоритма [Иванов 1936]²⁵. Во имя искусства мультипликаторы предъявляли все больше и больше требований.

Хотя результаты, полученные студией Смирнова на первой фазе преобразований, были раскритикованы как самими мультипликаторами, так и Шумяцким, создание «Союзмультфильма» позволило сделать рывок — не только по объему производства (хотя, по сравнению с США, он все еще был крайне скромным), но и в плане техники, позволившей сделать движения персонажей намного более плавными. По оценке А. Каменогорского, советские мультипликаторы достигли, а где-то и превзошли средний уровень иностранных коллег [Каменогорский 1938]²⁶. Режиссер А. Иванов высоко оценил результаты, достигнутые «Союзмультфильмом» за несколько лет: «Прекрасная студия с коллективом около 400 человек, производственно организованная и технически оснащенная, должна в самое ближайшее время выйти на первое место в мире» [Иванов 1940, 77–78]. На смену художникам-одиночкам, который методом

проб и ошибок пытались создать новый язык (что прекрасно описано Цехановским в его дневнике), пришла новая: промышленная, технологическая и управленческая — модель. Однако на деле лучезарное будущее казалось все более далеким, а то и вовсе недостижимым.

Для кого предназначены анимационные фильмы?

Как мы видели, влияние Диснея в СССР привело к тому, что мультипликаторы стали прежде всего ориентироваться на детскую аудиторию. Только два фильма, снятых в 1930-х гг., были предназначены для юношеской, а то и взрослой публики²⁷.

Однако не все были согласны с подобным выбором. В то время (особенно в конце десятилетия) все громче стали звучать голоса, призывавшие возобновить производство картин для взрослых. Двух созданных фильмов (хотя некоторые кинематографисты высоко их оценивали) явно было недостаточно, чтобы удовлетворить эту публику и создать у нее запрос на новые мультипликационные ленты [Каменогорский 1938]. Ставка только на «детей младшего и среднего возраста» казалась слишком узкой для «Союзмультфильма» как крупнейшей студии страны. Труднее всего было найти баланс, который удалось отыскать Диснею, покорившему одновременно и детскую, и взрослую аудиторию [Карпов, Кравченко 1940, 57].

Некоторые мультфильмы и вовсе были адресованы неизвестно кому. Так, роман Дюма «Три мушкетера» предназначался для подростков и молодежи. Однако в его киноверсии, выпущенной И. Ивановым-Вано (1938 г.) (Рис. 11), все персонажи оказались заменены на зверей, что немало удивило В. Гарина: «Сами по себе эти собаковидные коты или котообразные собаки очень милы, и если бы фильм предназначался для ребят младшего возраста, то эти зверюшки нашли бы себе почитателей. Но А. Дюма не писал свой роман для дошкольников. Судите сами, кому придет в голову знакомить малых ребят с этими бесконечными поединками, морем пролитой крови, кучей авантюры и политических интриг» [Гарин 1939].

Колебания и сомнения по поводу аудитории, по мнению некоторых наблюдателей, объяснялись чрезвычайно узким прокатом. Из-за него профессиональные мультипликаторы абсолютно не представляли своего зрителя и его ожидания [Каменогорский 1938, 65]. Помимо возраста целевой аудитории, в то время обсуждали, насколько тот или иной стиль изображения (например, тот, что ис-

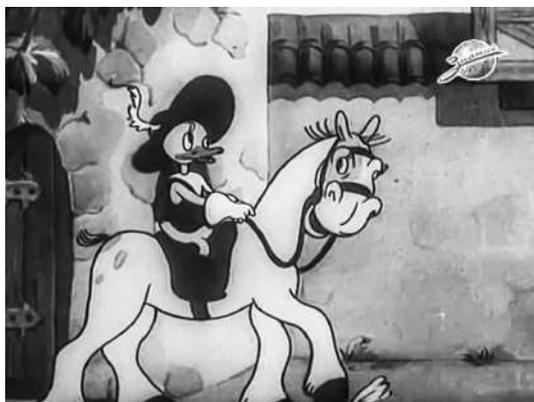


Рис. 11. «Три Мушкетера» (И. Иванов-Вано, 1938). Фрагмент

пользовали в киноверсии «Трех мушкетеров» Дюма) вообще подходит для публики.

Также был поднят вопрос о дидактическом потенциале анимационных лент. Говорили, что, если сделать ставку только на детскую аудиторию и взять за образец фильмы Диснея, советская мультипликация рискует скатиться в чистую развлекательность. Эти опасения емко резюмировал Ходатаев: «Представьте себе кота Феликса, организующего колхоз, или Мики-Мауса, открывающего ясли, — и вы сразу поймете, что идея колхоза и ясель была бы моментально дискредитирована» [Ходатаев 1932].

Наконец, детская аудитория подразумевала определенные ограничения. Так, некоторые педагоги считали, что дети не понимают визуальных гипербол и деформации черт персонажей. Им просто кажется, что это ошибки художников. И они не могут разобраться, что за животное перед ними. Потому карикатурных приемов следует избегать [Польман 1937]. Этот аргумент заставил отказаться от мультфильмов, которые были вдохновлены газетной сатирой.

Жанровый вопрос

Самые острые споры развернулись вокруг выбора жанров. Подражание Диснею явно подталкивало к комизму. Но как понимать это слово? Критики постоянно хвалили тонкое чувство юмора и иронию Диснея. При этом одни видели в его фильмах комедию характеров, другие — комедию положений, а третьи — новую *Commedia dell'arte* [Скытев 1936, 42]. Существовало мнение, что очарование



Рис. 12. «Красная шапочка» (В. и З. Брумберг, 1938). Фрагмент

этих фильмов связано с тем, что они вызывают улыбку, но лишены сарказма. «Притом в этой улыбке нет ничего отвлеченного или умозрительного — смеешься не над мыслью, а над развитием совершенно конкретного, осязаемого образа» [Черемухин 1936, 39]. А это считалось чрезвычайно важным с педагогической точки зрения — ведь мультфильмы формируют личность ребенка.

Тем не менее, этот взгляд, который, в частности, отстаивал Шумяцкий, не получил всеобщего одобрения. Так, Ходатаев и Цехановский считали диснеевские картины поверхностными и называли их жанр «Мурзилка» [Ходатаев, 1932; Ходатаев 1934, 32; Цехановский 1934, 20]. Оба призывали коллег поиску оригинальных решений. Мультипликационные фильмы вовсе не обязательно снимать в жанре легкой комедии. Они ратовали за то, чтобы вернуться к сатире и карикатуре, которая откликается на злобу дня. По их мнению, анимация должна оставаться могучим политическим инструментом.

Несколько лет спустя стали звучать голоса, призывавшие ориентироваться на русский фольклор и мировую сокровищницу народных сказок. Однако первые опыты, как «Красная шапочка» (режиссеры В. и З. Брумберг) (Рис. 12) и «Дед-мороз и серый волк» (сценарий В. Сутеева, режиссер О. Ходатаева), подверглись критике за то, что отклонились от канонического сюжета, вызвав непонимание у детской аудитории [Каменорский 1938, 61]. По мнению Анохиной, «Белоснежка» стала одной из самых удачных картин Диснея как раз потому, что американцу удалось убедительно переложить сказку братьев Гримм на язык анимации [Анохина 1938].



Рис. 13. «Охотник Федор» (А. Иванов, 1938). Фрагмент

Напротив, В. Гарин считал, что советским мультипликаторам стоит вдохновляться русскими сказками, а не «Мюнхгаузеном» или «Тремя мушкетерами» [Гарин 1939, 34]. А педагоги, которые, как ни странно, почти не принимали участия в этих спорах, скорее ратовали за фильмы, посвященные животным, или снятые на материале современных сказок, где действуют летчики, парашютисты или альпинисты — покорители Памира или Эльбруса [Аиров 1935].

Если в 1938 г. одни хвалили «Белоснежку» за реализм, поэтичность, нежность и детскую доброту, другие требовали, чтобы анимационные фильмы больше говорили о сегодняшнем дне, прежде всего, о защите родины: будь то в жанре приключенческого кино, как «Охотник Федор» (где главный герой взял в плен японцев, пытавшихся проникнуть на советскую территорию, рис. 13), или в историческом жанре, как «Боевые страницы» (этот фильм был посвящен истории обороны страны с XIII в., рис. 14) [Гарин 1939, 35–35]. При этом другие критики оценивали те же картины как неудачные, скучные и непрофессиональные [Карпов, Кравченко 1940, 55–56].

В конце десятилетия международная обстановка склонила чашу весов в сторону политической сатиры. Хотя на протяжении 1930-х гг. мультипликационные фильмы и споры о них были почти свободны от идеологии, запрос на нее вновь вернулся.

Нужна ли в анимационных фильмах идеология?

Когда вопрос об идеологическом наполнении фильмов Диснея все-таки поднимался, его ожидаемо объявляли вредным. Самые



Рис. 14. «Боевые страницы» (Д. Бабиченко, 1939). Фрагмент

жесткие критики утверждали, что и методы производства, и типы персонажей, и даже графический стиль этих лент суть плоть от плоти капиталистической системы. Их вывод был однозначен: это пустые фильмы, которые служат интересам китов американской киноиндустрии [Цехановский 1934]. Другие сетовали на то, что мораль, которую проповедают картины Диснея, сводится к набору прописных истин: «заботься о завтрашнем дне» («Три поросятка») или «трудолюбие и скромность всегда побеждают» («Заяц и черепаха») и т. д. Это буржуазная мораль, которая ставит во главу угла «добропорядочность», что абсолютно недостаточно. Так что такие картины — это «блестящие пустячки», способные лишь развлечь зрителя [Скытев 1936, 44].

Потому первые советские мультфильмы, которые воспринимались как подражания Диснею, были раскритикованы за продвижение реакционной идеологии. В 1932 г. «Сказку про белого бычка», посвященную международному положению, Женевской конференции и проектам военной интервенции против СССР, обвинили в «выхолащивании классовости, партийности». Причина того, что фильм был сочтен «антисоветской стряпней», состояла в том, что сюжет, по мнению критиков, был использован лишь как предлог для шуток и зубоскальства [Вальдман, Носовы 1932, 46].

Одни критики отстаивали идею, что задача советских анимационных фильмов состоит в том, чтобы воспитывать детей в коммунистическом духе. Если картины Диснея успешно прививают зрителю буржуазную мораль, советские ленты не справляются со своими за-

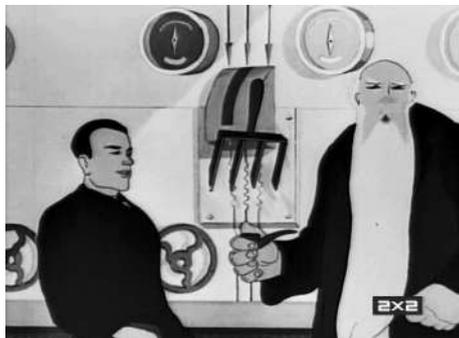


Рис. 15. «Дед Иван» (А. Иванов, 1939). Фрагмент



Рис. 16. «Дед Иван» (А. Иванов, 1939). Фрагмент

дачами, поскольку оказываются недостаточно увлекательны [Артамонов 1935]²⁸. Некоторые критики, например, Александр Иванов, полагали, что тематический план на 1940 г. способен улучшить ситуацию благодаря тому, что правительство и ЦК Комсомола приняли резолюцию, призванную повысить идеологический и художественный уровень детского кинематографа²⁹.

Другие, напротив, предупреждали об опасности возвращения к агитационным фильмам: «В игровом кино давно отжили свой век примитивные агитки. В мультфильме они не только возродились, но даже находят своих „теоретиков“, пытающихся вдолбить в головы наших советских мультипликаторов, что это-де и есть подлинный творческий путь». По их мнению, примером «беспомощной агитки» может служить «Дед Иван» (А. Иванов, 1939 г.) [Карпов, Кравченко, 1940, 56] (рис. 15, 16, 17, 18).



Рис. 17. «Дед Иван» (А. Иванов, 1939). Фрагмент



Рис. 18. «Дед Иван» (А. Иванов, 1939). Фрагмент

Хотя мнения настолько разделились, важно подчеркнуть, что в 1930-х гг. споры об анимации почти не касались идеологического содержания мультфильмов, и, в отличие от других искусств (прежде всего, литературы и игрового кинематографа), в статьях критиков этот вопрос занимал маргинальное положение. Это подтверждает особый статус мультипликации и само по себе требует объяснения. С одной стороны, можно предположить, что детская аудитория делала идеологические критерии не столь актуальными. Ведь основная задача таких картин состояла в том, чтобы задолго до всякой идеологии привить детям базовую систему ценностей (справедливость, честность, равенство и т. д.). С другой стороны, вероятно, что оценки, высказанные Шумяцким, и его явное восхищение Диснеем приглушили критику этих фильмов (и их советских подражаний) за «идеологические недоработки». Следует заметить,

что этот вопрос вновь встал на повестку дня после ареста Шумяцкого в 1938 г. Однако факт остается фактом: критики в основном спорили о качестве сценариев и изъянах в повествовательной ткани мультфильмов, а идеология отходила на второй план.

Драматургическая структура и сценарий: уроки Диснея

До «Диснеевского периода» сценарии мультипликационных фильмов в СССР чаще всего писали сами постановщики. Вот почему, на взгляд некоторых критиков, их творения выходили настолько рыхлыми, в них было столько провисов в сюжете и длиннот. Этим они разительно отличались от диснеевских лент, с их лаконичным сценарием и тщательно выстроенной структурой, где нарастающий к концу ритм поддерживался гэггами. Хрисанф Херсонский, один из самых влиятельных кино- и театральных критиков (одно время он был художественным руководителем отдела анимации «Союзкино»), посвятил длинную статью тому, как Дисней применяет прием повтора [Херсонский 1934]. Привлекая внимание к какой-то детали происходящего или какому-то свойству персонажа, повторы, по его мнению, выполняют семантические и ритмические функции, усиливая напряжение. Повторы делают повествование более ясным, прозрачным и понятным, особенно для детей; они выявляют «архитектонику» фильма; наконец, поскольку повторы сопровождаются вариациями, этот прием позволяет ввести в повествование элемент неожиданности, регулярно обманывая ожидания зрителей. Наконец, есть еще один важный момент: по словам Херсонского, этот прием обеспечивает экономию при производстве. Потому он призвал максимально тщательно проанализировать фильмы Диснея, чтобы использовать их как образец для создания советских сценариев. Херсонский был не единственным, кто подчеркивал высокое качество письма и ясность нарративной структуры диснеевских лент. Так, сценарист Сергей Скутев, чье имя было указано в титрах многих анимационных картин, в одной из статей анализировал, как устроены гэги в фильме «Заяц и черепаха» (*The Tortoise and the Hare*, 1935 г.), где, по его оценке, они служили главным катализатором действия [Скутев 1936].

В 1930-х гг. взгляды советских мультипликаторов на фильмы Диснея разительно отличались от оценок критиков и сценаристов: Цехановский упрекал американского режиссера за то, что в его

фильмах нет настоящей истории и интриги; Ходатаев в 1934 г. говорил о них как об «ассортименте трюков». По его мнению, эти фильмы — всего лишь вереница газетных карикатур [Цехановский 1934, 24; Ходатаев 1934].

Однако, на взгляд критиков, советские имитации диснеевских картин получаются слишком медленными. Либо ограничиваются тем, что «нанизывают занимательные, но бессмысленные трюки» [Вальдман, Носовы 1932, 45]³⁰. У них неубедительная драматургическая структура, а порой они и вовсе «лишены сюжета» [Карпов, Кравченко 1940, 58; Каменогорский 1938, 63]. По мнению других критиков, их сценарии перегружены, а оттого слишком сбивчивы: «В сюжете часто нет того предельного лаконизма, нет той железной логики, которые так необходимы для графических фильмов» [Шумяцкий 1935, 335]. В менее успешных картинах вообще трудно понять, кто там главный герой. Они критиковали скучные, схематичные и иллюстративные картины-компиляции. А также те, где авторы решили изменить известные детям сюжеты сказок («Кот в сапогах», «Красная шапочка»). Тут тоже предлагалось ориентироваться на Диснея. Как писал В. Гарин, «в этом отношении почти безукоризненны сценарии фильмов Уолта Диснея, где все ясно и просто, где нет лишнего миллиграмма нагрузки» [Гарин 1939, 34].

Многие объясняли драматургическую слабость советских мультфильмов нехваткой сценаристов [Артамонов 1935; Карпов, Кравченко 1940, 55]. И действительно ни один из выпускников ВГИКа не спешил в анимацию. Трудно найти авторов, которые написали бы сценарии к нескольким фильмам (Каменогорский упоминает только одного)³¹ [Каменогорский 1938, 63]. Чтобы решить эту проблему, руководство советской кинематографии в 1940 г. решило доверить написание сценариев только писателям, которые уже сделали себе имя в детской литературе: Чуковскому, Барто и др. [Иванов 1940, 78].

Однако, на взгляд самых суровых критиков, проблемы не ограничивались нарративной структурой: «Сюжеты построены на абстрактном, оторванном от реальной жизни материале, что придает им умозрительный, формальный характер» [Карпов, Кравченко 1940, 59]. По этой причине Дисней одержал на советской земле безоговорочную победу. Еще чаще вопрос о привязке к реальности, а также о сложном соотношении между условностью и необходимой долей правдоподобия обсуждался, когда речь заходила о выборе персонажей — и тут тоже критики были далеки от единодушия.

Какими должны быть персонажи?

Одним из первых признаков диснеевского поворота в советской мультипликации была общая анимализация персонажей. Животные с фермы или из леса, реже звери из зоопарка быстро стали главными героями картин, которые выпускал «Союзмультфильм». Однако в начале десятилетия участники споров о Диснее выступали против такой трансформации, поскольку она нарушала священный принцип «показа живого человека», который проповедовал РАПП, а затем подхватили многочисленные адепты реалистического искусства, в том числе и в области анимации [Вальдман, Носовы 1932]. Анимализация не всегда оказывалась успешной: в отличие от персонажей Диснея, по мнению некоторых критиков, в советских картинах «животные от начала до конца одинаковы и производят впечатление людей, переодетых животными» [Артамонов 1935].

Помимо внешнего облика персонажей, в СССР спорили и об их психологии. Многие критики утверждали, что герои Диснея — это маски, как в *comedia dell'arte*, но их характеры вовсе не одномерны. Главное, что они отсылают к социальным реалиям, которые американский зритель без труда считывает. В отличие от них, персонажи советских мультфильмов, которые вдохновлены диснеевскими картинками, не имеют никаких социальных привязок или отсылают к контексту, который советский зритель не способен оценить. Микки — это юный повеса из мелкобуржуазной семьи. Его подруга Минни — сентиментальная барышня, легкомысленная и ветреная. Режиссер показывает их с ироничной дистанции, а гамма чувств и реакций, которые они демонстрируют, придает им реальную психологическую глубину. Сочетание условности с подлинностью, установка на «правдивость» — таковы, по мнению Херсонского, ориентиры, которым должна следовать советская мультипликация. Для этого важно не подражать американской анимации, а отталкиваться от типажей, характерных для советского социума [Херсонский 1934; см. сходное требование соотношения между условной формой и реальным характером: Скутнев 1936; Каменогоский 1938; Карпов и Кравченко 1940]. Тему «маленького человека в хаосе капиталистического общества», которая объясняет, как Диснее удалось сочетать юмор с нежностью, невозможно механически перенести на советскую почву [Каменогоский 1938, 58]. На взгляд Каменогоского, это пародийное измерение, без которого невозможно понять фильмы американца, не было учтено советскими мультипли-

каторами, которые бездумно копировали диснеевских персонажей. Критики благосклонно встретили лишь те советские фильмы (как «Квартет» А. Иванова, 1935 г.), где персонажи-животные по своему поведению и психологии напоминали людей³². Кроме того, Боблоян настаивал на том, что, вдохновляясь Диснеем, следует расширить репертуар героев с помощью персонификаций сил природы и неживых объектов (деревьев, волн...) [Боблоян 1940, 73–76].

В итоге спор, начавшийся с критики анимализации персонажей, привел к консенсусу, суть которого емко резюмировали Карпов и Кравченко: «Одной из мнимых проблем является решение вопроса: кто должен играть в советских мультипликационных фильмах — зверюшки или живые человечки?» Схематичные и психологически неубедительные персонажи-люди (как в «Деде Иване», «Охотнике Федоре» и «Боевых страницах») скорее приведут к провалу картины, чем персонажи-животные [Карпов, Кравченко 1940, 57].

Для успеха фильма, конечно, была важна не только графика. Советские критики подробно писали о звуковом ряде, который придавал диснеевским фильмам такое очарование и помогал очертить характер персонажей. Об этом критики и постановщики много говорили в 1930-х гг., и каждый выдвигал свои предложения.

Музыка как один из методов характеристики персонажей

Советские зрители были особо впечатлены тем, как органично в фильмах Диснея рисунок и жесты рифмуются с музыкой. По мнению Александра Иванова, музыка служит одним из двигателей повествования и «играет сюжетно» [Иванов 1936, 45]. Один композитор даже написал длинную статью, в которой с энтузиазмом разобрал, как этого удалось достичь: ритмический рисунок точно соответствует количеству кадров в секунду, на каждый прыжок, жест или резкое движение персонажа приходится сильная доля такта. Название «Silly Symphonies» («Глупые симфонии»), которое Дисней дал сериалу, свидетельствует об огромном внимании к «архитектонике»: у каждого персонажа есть своя музыкальная тема, инструменты идеально подобраны под характер каждого из героев, а шумы украшают картину, не нарушая общую музыкальную структуру [Черемухин 1936]. Иванов советовал коллегам сотрудничать с композиторами, которые еще до съемок, как у Диснея, смогут скоординировать свою работу со сценаристами. Для того, чтобы их совместная работа стала более плодотворной, он предлагал включить в программы подготовки мультипликаторов изучение

музыки и основы танца [Иванов 1936, 46]. Это предложение, возможно, было вдохновлено тем, что Уолт Дисней сам показывал художникам движения персонажей...

Подробное описание того, как строилась работа над «Белоснежкой» (предварительное написание музыки, стремление ее идеально согласовать с визуальным рядом), явно звучало как вызов для советских мультипликаторов [Анохина 1938]³³. Тем не менее последовательность этапов, описанных в этой статье, полностью соответствовала тому, что несколькими годами ранее предлагал Цехановский. Надо полагать, что рецепт, присланный из-за границы и разработанный таким признанным мастером, как Дисней, по определению звучал более убедительно. Хотя в том, что касалось создания музыки и ее соответствия изображению, все были единодушны, вокруг графического стиля споры не утихали.

Вопрос о графическом стиле

Не удивительно, что именно тут советские мультипликаторы резче всего выступили против стиля Диснея. По мнению Цехановского, он скопирован с юмористических журналов самого низкого пошиба. Он называл их «антихудожественной продукцией» и осуждал «незатейливое творчество этих посредственных карикатуристов» [Цехановский 1934, 26]. Ходатаев видел в таких мультфильмах упрощение рисунка («мурзильячий типаж»), способное удовлетворить лишь самого нетребовательного зрителя, и призывал коллег ориентироваться на старых японских мастеров [Ходатаев 1934, 31]. При подражании стилю Диснея, по его словам, возникает еще одна опасность: слишком большое расхождение между тщательно прорисованным фоном и до крайности упрощенными персонажами. Он видел ее признаки уже в «Царе Дурандае» (И. Иванов-Вано, В. и З. Брумберг, 1934 г.). Чтобы уйти от этой тенденции, Ходатаев предложил обратиться к опытным графикам. В частности, он высоко оценивал работу гравера Ечеистова для «Органчика» (Н. Ходатаев, 1933 г.) (Рис. 19, 20).

Хотя до 1935 г. споры не утихали, оценки постепенно склонились в пользу Диснея. Даже самые упорные критики со временем оценили ясность контуров, точность линии, плавную передачу движения, умелое владение ракурсом, экспрессию сцен, поз, жестов и мимики — иначе говоря, в фильмах американца было чему подражать [Ходатаев 1935, 47]. Нужно сказать, что Шумяцкий в книге «Кинематография миллионов» обрушился с критикой на советских



Рис. 19. «Органчик» (Н. Ходатаев, 1934). Фрагмент



Рис. 20. «Органчик» (Н. Ходатаев, 1934). Фрагмент

мультипликаторов, которые с точки зрения графики были намного менее убедительны, чем Дисней: «Движения в большинстве случаев прерывисты и внутренне скованы, точно движутся не живые существа, а фигурки на шарнирах. В самом рисунке много лишнего, нередко рисунок тяжел, а действие растянуто» [Шумяцкий 1935, 335]³⁴.

Однако не все были согласны видеть в стиле Диснея непрекращаемый образец. В конце 1930-х гг. многие стали активнее выступать против «диснеизированной» графики, которая утвердилась в советских мультипликационных лентах. Так, одни критики отмечали, что волк из «Красной шапочки» очень похож на волка из «Трех поросят», который, в свою очередь, был вдохновлен карикатурами на бродяг из американской сатирической прессы (советский



Рис. 21. Лисица в фильме «Котофей Котофеевич» (И. Иванов-Вано, 1937). Фрагмент

зритель этих отсылок считать не мог). Также под удар критики попал фильм «Котофей Котофеевич» (рис. 21), в котором лисица красит губы помадой, а «американский кот печет американский пирог в американской печи» [Карпов, Кравченко 1940, 55] (рис. 22). В других картинах («Шумное плавание», «Волшебная флейта», «Сладкий пирог», «Заяц портной») крольчата и мышки слишком напоминают персонажей «Диснея» (рис. 23). Критики призывали ориентироваться на другие образцы: лубок, фольклор народов СССР, иллюстрации Серова к басням Крылова или работы советских анималистов как В. Ватагин и В. Лебедев³⁵ [Гарин 1939; Карпов, Кравченко 1940]. Другие ратовали за возвращение к традициям советской карикатуры (Кукрыниксы, Ефимов, Черемных, Моор, Дени, Ротов) [Каменогорский 1938, 60].

При этом критики категорически осуждали саму идею копирования: «Дисней тем и хорош, что сумел найти собственный стиль и язык, сумел создать собственный мультипликационный мир» [Карпов, Кравченко 1940, 56]. Иначе говоря, они очень ценили оригинальность... что не мешало многим участникам спора перечислять графиков, чьи работы могли служить образцом или источником вдохновения.

Следует упомянуть о последнем предмете споров — технике. В этом вопросе авторитет Диснея был непреерекаем. Валентина Брумберг очень точно описала метод, который он применял, чтобы добиться идеальной синхронизации звука и изображения, и высоко оценивала его точность и тщательность. Профессионалы



Рис. 22. Американский пирог в фильме «Котофей Котофеевич» (И. Иванов-Вано, 1937). Фрагмент



Рис. 23. «Заяц портной» (В. и З. Брумберг, 1937). Фрагмент

не могли не восхищаться естественностью и плавностью движений. По сравнению с фильмами Диснея, в советских мультипликационных лентах персонажи двигались очень дискретно [Ходатаев 1935, 35; Боблоян 1940]; Шумяцкий говорил об «аритмичности движения (несовершенстве техники)» [Шумяцкий 1935, 333]. Незадолго до создания «Союзмультфильма» Иванов предлагал, чтобы изучить движения и научиться лучше их имитировать, наладить работу с актерами. Советские мультипликаторы также завидовали тому, что американцам удалось добиться стабильности оттенков, которой они не могли похвастаться даже в черно-белых картинах. Целлулоид местами поблескивает, из-за чего изображение в советских мультфильмах часто выглядит неряшливо [Ходатаев 1935, 46].

Главное, что вызывало зависть и восхищение, — это, конечно, цвет. Если в СССР «двухцветка» еще не достигла необходимого качества, Дисней в партнерстве с «Technicolor» выпускал фильмы в «трехцветке», с богатой палитрой оттенков и прекрасной цветопередачей [Ходатаев 1935, 46]³⁶. Только Цехановский считал, что у Диснея цвета плохо продуманы, и призывал коллег подбирать палитру для каждого фильма в отдельности: базовые цвета должны соответствовать сути происходящего, характеру персонажей и отношениям между ними. По его мнению, за образец следовало брать новейшую продукцию «Ленфильма»³⁷ [Цехановский 1940, 64–65].

Краткая рецензия на «Фантазию», опубликованная в «Искусстве кино» в ноябре 1940 г. (вскоре после того, как лента вышла в США), была выдержана в духе, противоположном тому, что писал Цехановский. Анонимный автор восхищался смелостью Диснея, который обратился к пастели и масляной живописи. Он также высоко оценил совмещение актеров и рисованных персонажей [Фантазия 1940]³⁸. Как и в других текстах, Диснея хвалили в первую очередь за технические и художественные новации, изобретательность и силу воображения. Парадоксальным образом, музыкальную поэтику «Фантазии» превозносили за те же принципы, которые Цехановский предлагал заложить в основу анимации еще в начале десятилетия.

Заключение

Несмотря на расхождения точек зрения, споры критиков и профессиональных кинематографистов в 1930-х гг. постоянно вращались вокруг Диснея. Его фильмы и методы, применявшиеся на его студии, превратились в точку отсчета для любого разговора о мультипликации. О продукции других студий почти не вспоминали. Лучшим свидетельством той важной роли, которую играл Дисней, может служить призыв, брошенный советским кинематографистам: «Если нашим мультипликаторам удастся сделать ряд фильмов на таком художественном уровне, как „Три поросенка“ Диснея, это и будет решение большой художественной задачи. А ведь мы обязаны не только догнать, но и перегнать Диснея» [Карпов, Кравченко 1940, 59]. Эта формула очень характерна для советского взгляда на США, которые в то время были одновременно и жупелом, и моделью для подражания.

Споры о мультипликации были необычны сразу по нескольким параметрам. Во-первых, на протяжении 1930-х гг. в ходе этой

полемики почти никто не вспоминал о «соцреализме» и не требовал соответствовать его нормам. То, насколько ничтожна была роль соцреалистического дискурса, становится ясно по материалам конференции 1935 г. В расшифровке речи Рошала вслед за фразой, в которой он представил Диснея как непререкаемый образец, вставлена ритуальная формула, полностью лишенная содержания: «Вопрос социалистического реализма — такой же решающий вопрос стиля для мультипликации, как и для художественного фильма» [К. С. 1935, 3]. Больше о соцреализме там не сказано ни слова. Идеологических проклятий, как «идеализм» или «формализм», которые постоянно звучали при обсуждении других видов искусства, здесь тоже не встретишь. В мире мультипликации фантастическое и чудесное размывали само понятие реализма, а значит, частично освобождали от необходимости хранить ему верность³⁹. От анимационных лент требовали только достаточного правдоподобия и убедительности персонажей. Их социальный профиль не вписывался в жесткую схему, которую к тому времени взяли на вооружение советские критики. Следует особо отметить, что Диснея хвалили за точность социальных портретов, а советских авторов упрекали в том, что их персонажи социально не укоренены, а потому недостаточно убедительны.

Несмотря на диаметрально противоположные позиции, участники спора были согласны с тем, что в основе мультипликации как искусства лежит особое соотношение между «условностью и правдивостью»: ведь в конечном счете важно не то, действуют ли в фильме люди или звери, а то, каковы их характеры, сколь убедительны социальные или психологические типы и к каким реальным ситуациям они отсылают. Однако в этом советская анимация не блистала: если не считать нескольких удач («Кошкин дом», «Сказка о попе...», «Квартет», «Лимпопо»...), персонажи мультфильмов, по мнению критиков, были слишком схематичны, а сюжеты слишком далеки от детского опыта. Даже картины, которые казались смешными и удачными с точки зрения техники или графики, в целом оказывались слишком путанными или, хуже того, спекулятивными и абстрактными.

При этом вопрос об идеологическом содержании этих фильмов почти не поднимался — в культурном и художественном пейзаже тех лет такое почти не случалось. Не было ли это связано с тем, что в рамках идеологической работы с населением культурная продукция для детей воспринималась как особый жанр, где дозволена «чистая развлекательность» — «добродушный смех», о котором

говорил Шумяцкий? Кроме того, можно предположить, что задача, которую ставил руководитель советской кинематографии — создание «фильмов для миллионов» — легитимировала в том числе и коммерческую продукцию. С ее помощью было проще завлечь зрителей в кинозалы, чем с помощью образовательных и политических картин, которые выпускали в предшествующие годы.

В то время, как в игровом кино 1930-х гг. стремление к развлекательности, которое вело к заимствованию мотивов, жанров и нарративных схем у американского кинематографа, сопровождалось все более жесткими идеологическими требованиями, споры об анимационных фильмах свидетельствуют о еще более удивительном парадоксе. От советских мультипликаторов требовали, чтобы они были как Дисней (или даже лучше, чем он), но при этом радикально от него отличались — причем, вовсе не по своему идеологическому или социалистическому посланию.

Кроме того, никто из авторов — кроме Ходатаева в самом начале спора — не обсуждал, к чему в профессиональном и художественном плане ведет перенос на советскую почву принятых в США производственных методов. Важно уточнить, что в своем увлечении американской конвейерной системой советские кинематографисты не ассоциировали ее с эксплуатацией трудящихся. Потому один критик, восхищенный тем, как работает студия Диснея, в 1935 г. мог воскликнуть: «Дисней — это Форд в искусстве!» [Израилович 1935]. В том, что последовательное внедрение таких производственных методов, сопровождавшееся восхвалением фильмов Диснея, привело к усилению подражательных тенденций в графике, нет по сути ничего удивительного. А их обличение критиками не имело особых последствий. Ситуация стала резко меняться после того, как СССР вступил в войну. Однако диснеевская продукция была осуждена только в 1949 г. в рамках кампании по борьбе с «космополитизмом» и «низкопоклонством перед Западом» [Малянтович 2001]. Одержав в 1930-х гг. победу в войне образов, Дисней пал жертвой холодной войны.

Пер. с фр. Михаила Майзульса

Примечания

- ¹ См. краткую библиографию в конце статьи на русском, английском и французском языках. Следует также обратиться к работам Георгия Бородин. Он сейчас готовит обзорный труд, в котором будут обобщены его многочисленные статьи и доклады. Вот уже несколько лет мы ожи-

даем выхода книги Биргит Бёмерс (Birgit Beumers), которая поставила перед собой цель осветить всю историю российской и советской анимации.

- ² Произведения Ширияева (1906–1909) были вновь открыты в 1990-х гг., а в 2009 г. их представили публике на международном фестивале в Порденоне [Beumers, Vocharov, Robinson 2009]. Первый фильм Старевича вышел в 1912 г. («Прекрасная Луканида, или война усачей с рогаками») [Martin, Martin 2003; Martin 2018].
- ³ Автор ссылается на множество статей из специализированной прессы, которые критиковали подобное положение дел.
- ⁴ Тем не менее, как отмечала редколлегия журнала «Советский Экран», в новой группе кинематографистов, которая решила специализироваться на детских фильмах, не было педагога. Редакция призвала мультипликаторов обратить внимание на исследования, проводившиеся Наркомпросом. Решение обратиться к детскому кинематографу могло быть связано с финансовыми соображениями (возможность не платить некоторые налоги). Этот вопрос будет уточнен в диссертации, над которой сейчас работает Елизавета Жданкова (Европейский университет в Санкт-Петербурге). Мы благодарим ее за эти уточнения.
- ⁵ См. записи от 24 октября (1928 г.): «Вчера был просмотр Пиотровским. Все благополучно: „Фильм замечательный, европейский“, „очень хороший“, и пр.». 27 марта (1929 г.): «„Почта“ в Москве прошла хорошо: „Гром аплодисментов“». См. также запись от 11 декабря 1930 г.: «В сущности, если взглянуть объективно, успех „Почты“ — большой успех. Статья Пиотровского и его книга, „триумф“ на звуковой конференции с хвалебными отзывами в превосходной степени, статейка в „Кино-фронте“ статья в „Кино и жизнь“ Ип[полита] Соколова и, наконец, бесчисленное количество комплиментов знатоков и „корифеев“ от кинематографии — всего в целом вполне достаточно».
- ⁶ Такие персонажи — например, Мурзилка — уже существовали в иллюстрированных журналах. Приключения Мурзилки, впервые вышедшие в свет в 1889 г., многократно переиздавались до 1915 г. После революции этот персонаж не был забыт, его облик подкорректировали, а в 1924 г. был создан журнал, названный его именем. Первый мультипликационный фильм, где он стал персонажем: «Мурзилка в Африке» (Е. Горбач, С. Гущский), — был снят в Киеве и вышел в марте 1935 г.
- ⁷ Эти задачи будут занимать советских мультипликаторов в течение многих лет. См.: «Клякса в Арктике» (Л. Атаманов, Д. Бабиченко, В. Сутеев, А. Беляков, 1934 г.), «Клякса-парикмахер» (Л. Атаманов, 1935 г.)
- ⁸ Этот персонаж, видимо, был вдохновлен маленьким чернокожим Самбо (Little Black Sambo) — героем серии детских книг, которые начали выходить в США в 1899 г. (в 1935 г. на их основе был поставлен фильм).

- ⁹ Именно поэтому посольство США проводило в Ударнике свои показы, предназначенные для профессионалов и тщательно отобранной публики. По данным Оксаны Булгаковой, в фонде Эйзенштейна в РГАЛИ хранятся приглашения на такие показы.
- ¹⁰ Причины расформирования ленинградского цеха мультипликации не уточнялись. Отметим, что «Летопись российского кино» об этом факте не упоминает.
- ¹¹ Речь идет о докладе Б. Котиева, который сетовал на текучку кадров, постоянное снижение числа снятых фильмов и нехватку оборудования. Основная вина за это была возложена на... руководство студии.
- ¹² Студия была создана в рамках Государственного института кинематографии (ГИК), но по факту напрямую подчинялась Главному управлению кинопромышленности (ГУКФ). См. приказ от 14 января 1934 г. [Елизаров 1966, 19].
- ¹³ Виктор Федорович Смирнов (1896–1946) был опытным аппаратчиком. В разные годы он занимал должности инспектора Внешторга и Госторга, секретаря торгпредства в Токио, а затем референта при Совете труда и обороны и Совнарком. С 1929 г. он перешел на ответственные посты в сфере культуры: во МХАТе, «Союзкино» и «Амкино». Затем его карьера продолжилась в ВОКСе, во время войны он вернулся на пост директора «Союзмультфильма», а потом ушел в историческую комиссию Министерства морского флота. Единственное «произведение», которое ассоциируется с его именем, — это блеклое либретто для балета «Болт» (1927 г.), музыку для которого вынудили написать Шостаковича. «Болт» продержался на сцене всего две недели.
- ¹⁴ Помещения ограничивались двумя комнатами, в одной из которых продолжал работать буфет Общества бывших политкаторжан. Официально студия входила в состав Научно-исследовательского сектора ГИКа.
- ¹⁵ См.: [Елизаров 1966, 23]. На других студиях (как «Межрабпом» и «Москинокомбинат») это соотношение составляло 1 к 4 или 1 к 5 (Там же).
- ¹⁶ «Трепак», «Пустынный и медведь», «Рельсы бормочут», «Чемпион поневоле», «Город без спичек», «Мишка аэронавт», «У синя моря». Видимо, из этих картин сохранился лишь «Чемпион поневоле».
- ¹⁷ См. также критику Бориса Шумяцкого, который так оценивал картины «У синя моря» и «Рельсы бормочут», выпущенные студией Смирнова: «Они тяжеловесны, и мораль их вязнет в зубах у зрителя» [Шумяцкий 1935, 335–336].
- ¹⁸ «При виде поросят Диснея, они [дети] поднимали такой визг, так яростно выражали свою радость, что зал сотрясался. В те минуты мне было стыдно за нашу кинематографию, которая может, но почему-то не делает таких картин, доставляющих море радости детишкам» [Азарин 1936].

- ¹⁹ Далее Рошаль использовал термин «органический», который ранее применял Цехановский.
- ²⁰ Тем не менее режиссеры также указывали на то, что увлечение диснеевским стилем приводило к утрате оригинальности и снижению качества выпущенных картин [Ходатаев, Ваню 1935, 3].
- ²¹ См. выступление секретаря ЦК ВКП(б) А. А. Андреева на Первой Всесоюзной конференции по планированию детских художественных фильмов (22 декабря 1935 г.), на которой присутствовали представители ЦК ВЛКСМ [Первая Всесоюзная Конференция 1936].
- ²² Автор особенно жестко критиковал теоретиков «искусства динамической формы» (так называлась статья Н. Ходатаева и И. Ваню, опубликованная в «Кино» чуть раньше) [Артамонов 1935, 3].
- ²³ См., что в 1935 г. писал Хрисанф Херсонский: «Это нивелирует индивидуальность художников, ограничивает выбор тем, сокращает опыт создания новых жанров. Ведет художника к постоянному повторению самого себя» [Херсонский 1935, 3].
- ²⁴ Александр Иванов в 1936 г. оценил эти методы производства максимально критично. Он сетовал на экономию пленки и низкие тарифы, не позволяющие задействовать талантливых актеров для озвучания. На это, по его словам, накладывались вечные проблемы с прокатом: хронометраж сеансов не позволял показывать мультфильмы в первой части; в итоге их группировали блоками по несколько десятиминутных лент, что очень ограничивало прокат. [Иванов, 1936, 45–46]. Он использовал те же аргументы, что за год до того Н. Ходатаев и И. Ваню, которые критиковали метод расчета процента с проката (не 35 % как в художественном кино, а 6 % — при эквивалентных расходах на производство), и настаивали на том, что мультипликаторам требуется больше сотрудников [Ходатаев, Ваню 1935].
- ²⁵ Хрисанф Херсонский предложил интересную альтернативу американской системе кинопроизводства — подготовительный план из 9 пунктов, которые требовалось реализовать прежде чем приступить к съемкам [Херсонский 1935, 3].
- ²⁶ Автор уточнял, что советская продукция еще уступает диснеевской, но это объяснимо, поскольку американская мультипликация остается самой сильной в мире.
- ²⁷ «Любимец публики» (А. Иванов, 1937 г.) и «Привет героям» (Н. Воинов, Б. Дежкин, Г. Филиппов, 1937 г.).
- ²⁸ Автор приводит в пример фильм «Кто убил снегира» (*Who killed Cock Robin*, 1935 г.).
- ²⁹ А. Иванов писал: «Утвержденный сценарный тематический план 1940 г. в основном отвечает постановлению правительства и решению ЦК ВЛКСМ и Комитета по делам кинематографии о повышении идейно-художественного уровня детской и, в частности, мультипликационной

- кинематографии. Сегодня советская мультипликация выходит на дорогу большого искусства» [Иванов 1940, 78].
- ³⁰ Речь шла о фильме «Сказка про белого бычка».
- ³¹ Речь об Эммануиле Двинском (1910–1985). С 1935 по 1947 гг. Двинский создал 7 сценариев анимационных фильмов, в т. ч. дважды работал над знаменитым «Квартетом» (П. Сазонов, А. Иванов, 1935 и 1947 гг.).
- ³² «Действующие персонажи наделены хотя и весьма неполными, но достаточно выразительными, человеческими, т. е. живыми, реальными характеристиками <...> поэтому эти фигурки обрели жизнь, фильм стал осмысленным и интересным, в нем появился подлинный юмор» [Карпов, Кравченко 1940, 57]. См. также похвалы Аирова [Аиров 1935, 3].
- ³³ Шумяцкий также считал, что советские фильмы «перегружены музыкой» [Шумяцкий 1935, 335], тогда как в фильмах Диснея «музыка органически связана с движением и с рисунком» [Шумяцкий 1935, 333].
- ³⁴ См. также рецензию Г. Артамонова: «Герои не умеют сценично двигаться, актерски слабы, неартистичны, отсюда невыразительны и лишены оттенка юмора» [Артамонов 1935].
- ³⁵ Упоминание Лебедева выглядит неожиданно, поскольку в 1936 г. звучит тем более удивительно, поскольку в 1936 г. он был в центре кампании против формализма.
- ³⁶ См. также горячие похвалы Шумяцкого [Шумяцкий, 1935, 333]. Анохина в июле 1938 г. высоко оценивала пастельные цвета «Белоснежки». По ее словам, Дисней сумел добиться почти «стереоскопического эффекта» [Анохина, 1938].
- ³⁷ Он, в частности, приводил в пример «Джябжу» (М. Пашенко, 1938 г.) и «Цирк» (А. Синицин, В. Сюмкин, 1940 г.).
- ³⁸ Тем не менее этот фильм в СССР не вышел.
- ³⁹ В корпусе текстов, которые мы использовали, этот термин использовался лишь дважды. Причем один раз по отношению к... «Белоснежке».

Литература

Источники

- Азарин 1936* — Азарин А. Непроизнесенная речь. О детском кино вообще и о мнении Л. Кассиля о советской мультипликации // *Кино*. 1936. № 1. 6 янв. С. 5. (Azarin A. Neproiznesennaya rech'. O detskom kino voobshche i o mnenii L. Kassilya o sovetskoj mul'tiplikatsii // *Kino*. 1936. No. 1 (6 yanv). P. 5.)
- Аиров 1935* — Аиров. На просмотре в доме кино. «Квартет» // *Кино*. 1935. № 34. 23 июл. С. 3. (Airov. Na prosmotre v dome kino. «Kvartet» // *Kino*. 1935. No. 34 (23 iyul). P. 3.)

- Анохина 1938* — Анохина О. Белоснежка Уолта Диснея // Искусство кино. 1938. № 7. С. 62–63. (Anokhina O. Belosnezhka Uolta Disneya // Iskusstvo kino. 1938. No. 7. P. 62–63.)
- Артамонов 1935* — Артамонов Г. Советская мультипликация // Кино. 1935. № 39. 23 авг. С. 3. (Artamonov G. Sovetskaya mul'tiplikatsiya // Kino. 1935. No. 39 (23 avg). P. 3.)
- Боблоян 1940* — Боблоян. Объемная мультипликация // Искусство кино. 1940. № 1. С. 73–76. (Bobloyan. Ob'emnaya mul'tiplikatsiya // Iskusstvo kino. 1940. No. 1. P. 73–76.)
- Вальдман, Носовы 1932* — Вальдман Э., Носов Н., Носов И. Контрабанда американщины в советской мультипликации // Пролетарское кино. 1932. № 5. С. 45–48. (Val'dman E., Nosov N., Nosov I. Kontrabanda amerikanshchiny v sovetskoy mul'tiplikatsii // Proletarskoe kino. 1932. No. 5. P. 45–48.)
- Внимание 1933* — Внимание мультипликационной фильме! // Кино. 1933. 10 фев. № 7. С. 1. (Vnimanie mul'tiplikatsionnoy fil'me! // Kino. 1933. 10 fev. No. 7. P. 1.)
- Гарин 1939* — Гарин В. Новые работы Мультифильма // Искусство кино. 1939. № 5. С. 34–36. (Garin V. Novye raboty Mul'tfil'ma // Iskusstvo kino. 1939. No. 5. P. 34–36.)
- Гринберг 1935* — Гринберг М. Парад мультифильмов // Кино. 1935. № 4. 22 янв. С. 4. (Grinberg M. Parad mul'tfil'mov // Kino. 1935. No. 4 (22 yanv). P. 4.)
- Иванов 1936* — Иванов А. Задачи советской мультипликации. О методике работы над созданием мультипликации // Искусство кино. 1936. № 3. С. 45–46. (Ivanov A. Zadachi sovetskoy mul'tiplikatsii. O metodike raboty nad sozdaniem mul'tiplikatsii // Iskusstvo kino. 1936. No. 3. P. 45–46.)
- Иванов 1940* — Иванов А. Рисованный фильм // Искусство кино. 1940. № 1. С. 77–78. (Ivanov A. Risovannyu fil'm // Iskusstvo kino. 1940. No. 1. P. 77–78.)
- Израилович 1935* — Израилович. Как работает Уолт Дисней // Кино. 1935. № 48. 11 окт. С. 4. (Izrailovich. Kak rabetaet Uolt Disney // Kino. 1935. No. 48. 11 okt. P. 4.)
- Каменогорский 1938* — Каменогорский А. На ложном пути // Искусство кино. 1938. № 4–5. С. 57–65. (Kamenogorskiy A. Na lozhnom puti // Iskusstvo kino. 1938. No. 4–5. P. 57–65.)
- Карпов, Кравченко 1940* — Карпов А., Кравченко Ф. Графическая мультипликация и ее недостатки // Искусство кино. 1940. № 6. С. 54–59. (Karpov A., Kravchenko F. Graficheskaya mul'tiplikatsiya i ee nedostatki // Iskusstvo kino. 1940. No. 6. P. 54–59.)
- Кремер 1934* — Кремер Л. Производство звуковых рисованных фильм в американских мультипликационных мастерских. М.: Гизлегпром, 1934. (Kremer L. Proizvodstvo zvukovykh risovannykh fil'm v amerikanskikh mul'tiplikatsionnykh masterskikh. Moscow, 1934.)

К. С. 1935 — К. С. Самый молодой раздел кино. 1-е Всесоюзное совещание работников мультипликации // Кино. 1935. № 19. 22 апр. (K. S. Samyy molodoy razdel kino. 1-e Vsesoyuznoe soveshchanie rabotnikov mul'tiplikatsii // Kino. 1935. No. 19. 22 apr. P. 3.)

Малянтович 2001 — Малянтович К. Как боролись с космополитами на Союзмультифильме (рассказ-воспоминание) // Киноведческие записки. 2001. № 52. С. 191–205. (Malyantovich K. Kak borolis' s kosmopolitami na Soyuzmul'tfil'me (rasskaz-vospominanie) // Kinovedcheskie zapiski. 2001. No. 52. P. 191–205.)

Меркулов 1971 — Меркулов Ю. Советская мультипликация начиналась так // Жизнь в кино. М.: Искусство, 1971. С. 122–140. (Merkulov Yu. Sovetskaya mul'tiplikatsiya nachinalas' tak // Zhizn' v kino. Moscow, 1971. P. 122–140.)

Первая Всесоюзная конференция 1936 — Первая Всесоюзная конференция по планированию детских художественных фильмов (22 декабря 1935 г.) // Кино. 1936. № 1. 6 янв. С. 1. (Pervaya Vsesoyuznaya konferentsiya po planirovaniyu detskikh khudozhestvennykh fil'mov (22 dekabrya 1935 g.) // Kino. 1936. No. 1. 6 yanv. P. 1.)

Пиотровский 1929 — Пиотровский А. Кинофикация искусств, Л., 1929. (Piotrovskiy A. Kinofikatsiya iskusstv. Leningrad, 1929.)

Польман 1937 — Польман М. Заимствовать образы в кино // Советская игрушка. 1937. № 3. С. 16–17. (Pol'man M. Zaimstvovat' obrazy v kino // Sovetskaya igrushka. 1937. No. 3. P. 16–17.)

Постановление жюри 1935 — Постановление жюри первого кинофестиваля // Правда. 1935. 3 марта (№ 61 (6307)). С. 2. (Postanovlenie zhyuri pervogo kinofestivalya // Pravda. 1935. 3 marta (№ 61 (6307)). P. 2.)

Протокол, 1933 — Протоколы совещания замов Главного управления кинопромышленности // РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 64. Л. 135–137. (Protokoly soveshchaniya zamov Glavnogo upravleniya kinopromyshlennosti // RGALI. F. 2456. Op. 1. D. 64. L. 135–137.)

Скытев 1936 — Скытев С. Драматургия фильмов Уолта Диснея // Искусство кино. 1936. № 3. С. 42–44. (Skytev S. Dramaturgiya fil'mov Uolta Disneya // Iskusstvo kino. 1936. No. 3. P. 42–44.)

Соколов 1930 — Соколов И. Третья программа тонфильм // Кино и жизни. 1930. № 29–30. С. 9. (Sokolov I. Tret'ya programma tonfil'm // Kino i zhizni. 1930. No. 29–30. P. 9.)

Тальский 1932 — Тальский С. В загоне (О неполадках в области мульти) // Кино-газета. 1932. № 35. 30 июля. С. 2. (Tal'skiy S. V zagone (O nepoladkakh v oblasti mul'ti) // Kino-gazeta. 1932. No. 35. 30 iyulya. P. 2.)

Уринов 1927 — Уринов Я. Крокодил Крокодилович // Советский экран. 1927. № 8. С. 4. (Urinov Ya. Krokodil Krokodilovich // Sovetskiy ekran. 1927. No. 8. P. 4.)

Фантазия 1940 — Фантазия Диснея и Стоковского // Искусство кино. 1940. № 11. С. 64. (Fantaziya Disneya i Stokovskogo // Iskusstvo kino. 1940. No. 11. P. 64.)

Херсонский 1934 — Херсонский Х. Прием повторы в приключениях Мики Маус // Советское кино. 1934. № 8. С. 70–77. (Khersonskiy Kh. Priem povtory v priklyucheniakh Miki Maus // Sovetskoe kino. 1934. No. 8. P. 70–77.)

Херсонский 1935 — Херсонский Х. Рисованный фильм // Кино. 1935. 17 апр. № 18. С. 3. (Khersonskiy Kh. Risovannyy fil'm // Kino. 1935. 17 apr. No. 18. P. 3.)

Ходатаев 1932 — Ходатаев Н. О художественной мультипликации // Пролетарское кино. 1932. № 11. С. 44–49. (Khotataev N. O khudozhestvennoy mul'tiplikatsii // Proletarskoe kino. 1932. No. 11. P. 44–49.)

Ходатаев 1932a — Ходатаев Н. Беспризорная мультипликация. О состоянии производства мультфильмов // Кино-газета. 1932. № 46. 8 окт. С. 3. (Khodataev N. Besprizornaya mul'tiplikatsiya. O sostoyanii proizvodstva mul'tfil'mov // Kino-gazeta. 1932. No. 46. 8 okt. P. 3.)

Ходатаев 1934 — Ходатаев Н. Художники в мультипликации // Советское кино. 1934. № 10. С. 28–34. (Khodataev N. Khudozhniki v mul'tiplikatsii // Sovetskoe kino. 1934. No. 10. P. 28–34.)

Ходатаев, Вано 1935 — Ходатаев Н., Вано И. Искусство динамической графики // Кино. 1935. № 18. 17 апреля. С. 3. (Khodataev N., Vano I. Iskusstvo dinamicheskoy grafiki // Kino. 1935. No. 18. 17 aprelya. P. 3.)

Ходатаев 1935 — Ходатаев Н. Пути мультфильма // Советское кино. 1935. № 4. С. 46–48. (Khodataev N. Puti mul'tfil'ma // Sovetskoe kino. 1935. No. 4. P. 46–48.)

Цехановский 2001 — Цехановский М. Дневник // Киноведческие записки. 2001. № 54. С. 170–211 ; 2001. № 55. С. 226–230. (Tsekhanovskiy M. Dnevnik // Kinovedcheskie zapiski. 2001. No. 54. P. 170–211 ; 2001. No. 55. P. 226–230.)

Цехановский 1930 — Цехановский М. О звуковой рисованной фильме (в порядке обсуждения) // Кино и жизнь. 1930. № 34–35. С. 15. (Tsekhanovskiy M. O zvukovoy risovannoy fil'me (v poryadke obsuzhdeniya) // Kino i zhizn'. 1930. No. 34–35. P. 15.)

Цехановский 1934 — Цехановский М. От Мурзилки к большому искусству // Советское кино. 1934. № 10. С. 20–27. (Tsekhanovskiy M. Ot Murzilki k bol'shому iskusstvu // Sovetskoe kino. 1934. No. 10. P. 20–27.)

Цехановский 1940 — Цехановский М. Цвет в кино // Искусство кино. 1940. № 7. С. 64–65. (Tsekhanovskiy M. Tsvet v kino // Iskusstvo kino. 1940. No. 7. P. 64–65.)

Черемухин 1936 — Черемухин М. «Наивные симфонии» Уолта Диснея // Искусство кино. 1936. № 3. С. 39–41. (Cheremukhin M. «Naivnyye simfonii» Uolta Disneya // Iskusstvo kino. 1936. No. 3. P. 39–41.)

Шумяцкий 1935 — Шумяцкий Б. Кинематография миллионов: Опыт анализа. М.: Кинофотоиздат, 1935. (Shumyatskiy B. Kinematografiya millionov: Opyt analiza. Moscow, 1935.)

Шумяцкий 1936 — Шумяцкий Б. Советская кинематография сегодня и завтра. М.: Кинофотоиздат, 1936. (Shumyatskiy B. Sovetskaya kinematografiya segodnya i zavtra. Moscow, 1936.)

Эйзенштейн 2014 — Эйзенштейн С. Дисней. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. (Eyzenshteyn S. Disney. Moscow, 2014.)

Исследования

Елизаров 1966 — Елизаров Г. Союзмультфильм // Советская мультипликация. Справочник. М.: Госфильмофонд, 1966. (Elizarov G. Soyuzmul'tfil'm // Sovetskaya mul'tiplikatsiya. Spravochnik. Moscow, 1966.)

Киноведческие записки 2000 — Киноведческие записки. 2000. № 46. (Kinovedcheskie zapiski. 2000. No. 46.)

Кривулия 2012 — Кривулия Н. История анимации. М.: ВГИК, 2012. (Krivuliya N. Istoriya animatsii. Moscow, 2012)

Beumers, Bocharov, Robinson 2009 — Beumers B., Bocharov V., Robinson D. Alexander Shiryayev: Master of Movement. Gemona: Le Giornate del Cinema Muto, 2009.

Martin, Martin 2003 — Martin L. B., Martin F. Ladislav Starewitch, 1882–1965. Paris: L'Harmattan, collection «Champs visuels», 2003.

Martin 2018 — Martin Fr. (dir.). Animer Starewitch. Paris: L'Harmattan, collection «Champs visuels», 2018.

Mélat 2019 — Mélat Hélène (dir.), À l'Est de Pixar : le film d'animation russe et soviétique [website]. Paris, 2019.

URL: <https://slovo.episciences.org/volume/view/id/364>

Valérie Pozner

CNRS (Thalim)

DISNEY IN SOVIET COUNTRY, THE 1930S

The influence of Walt Disney's films on Soviet animation began to be felt in the mid-1930s. The article discusses in detail the discussions that took place in the USSR on the pages of film journals and in the professional milieu about the work of Disney, the structure of his studio, methods of work, and their applicability to the Soviet animation studios. As the American labor organization was introduced and Soyuzmultfilm was founded, one can see changes in the plot and style of Soviet animation. Discussions then focused on comparing the latest Soviet cartoons with Disney ones and on ways to further develop Soviet animation. Both technical and aesthetic aspects were discussed, as well as issues of ideological content, educational function of cartoons, the role of music, problems of genres, dramaturgical structure, or types of characters. The degree of development of these issues and the diversity of the opinions expressed differs sharply from the discussions that were taking place in other fields of art at that time.

Keywords: Walt Disney, History of Soviet animation, Soviet film critics, Soviet film history, Soyuzmultfilm.

Елена Казакова

ФОРМУЛА ПУТЕШЕСТВИЯ В РОССИЙСКОМ РОУД-МУВИ 2000-Х ГГ.: «ВОЗВРАЩЕНИЕ» И «КОКТЕБЕЛЬ»

Статья посвящена анализу сюжетной формулы одного из поджанров роуд-муви — путешествия взрослого и ребенка — на примере российский фильмов «Возвращение» и «Коктебель». Во вступлении автор помещает поджанр в общий кинематографический контекст, определяет его место относительно большого жанра роуд-муви и время появления в советском кино. Затем, взяв за основу морфологический подход к тексту, автор выделяет крупные сюжетные элементы и устойчивые характеристики главных персонажей и сравнивает их. Таким образом получается аргументированно выявить то общее, на основании чего критики часто рассматривают эти фильмы вместе. Однако важнее оказывается разница в подходе режиссеров к использованию сюжетной формулы, позволяющая создать принципиально отличные произведения, формально принадлежащие общему поджанру. Статья сопровождается выборочной отечественной и зарубежной фильмографией поджанра путешествия взрослого и ребенка.

Ключевые слова: роуд-муви; сюжет; сюжетная формула; поджанры роуд-муви; путешествие; детство; взрослый и ребенок.

В рамках жанра роуд-муви в американском кино к концу 1930-х гг. сформировался поджанр путешествия взрослого и ребенка с устойчивой сюжетной формулой¹: ребенок, утративший семью, отправляется на ее поиски, в пути ему встречается взрослый, который помогает ребенку отыскать или заново обрести семью. Каноническая сюжетная схема в наиболее общем и универсальном виде состоит из трех крупных базовых элементов: стартовая ситуация неблагополучия ребенка, путешествие-приключение со взрослым спутником, обретение семьи. Персонажи сначала переживают период взаимного неприятия, но затем сближаются в процессе путешествия и совместного преодоления препятствий, и, наконец,

проникаются взаимной симпатией. Третий элемент является разрешением изначальной ситуации, путешествующие либо находят родителя, либо объединяются в семью. Сюжет развивается за счет напряжения между полярными ситуациями одиночества и обретения семьи. В числе ранних и характерных примеров поджанра — фильмы «Малыш» Чарли Чаплина², «Безбилетник» с Ширли Темпл и даже «Волшебник страны Оз».

Этот поджанр наряду с большим жанром перекочевал из американского в европейский кинематограф, а в отечественном кино впервые появился в период оттепели на волне интереса режиссеров к поэтике неореализма³. Описанная сюжетная формула лежит в основе фильмов «Мы, двое мужчин» (1962) Юрия Лысенко и «Мой папа — капитан» (1969) Владимира Бычкова. Кроме того, она довольно неожиданно обнаруживается в двух экранизациях произведений Аркадия Гайдара — «Судьбе барабанщика» (1955) Виктора Эйсымонта и «Голубой чашке» (1965) Виктора Храмова. Нельзя не упомянуть фильм-сказку Александра Роу «Марья-искусница» (1959), а вместе с тем формульность сказок и морфологический анализ как один из способов осмысления поджанра⁴. 1990-е отмечены появлением фильма Карена Шахназарова «Американская дочь» (1995), снятого по всем законам американского жанра роуд-муви.

В 2000-е гг. исследователи фиксируют частое обращение режиссеров к жанру роуд-муви. В одном только 2003 г. появились фильмы «Бумер», «Похитители книг», «Трио», «Прогулка», герои которых идут, едут, перемещаются. В киноведческом сообществе ведутся дискуссии о причинах возросшего интереса к жанру, о допустимости использования жанрового определения, о самих границах жанра [Виноградова 2004; И вот мы на свободе 2004]. В том же 2003 г. на большой экран вышли фильмы «Возвращение» Андрея Звягинцева и «Коктебель» Бориса Хлебникова и Алексея Попогребского, воспринятые и критиками, и зрителями как вариации одной темы [Секацкий 2005; Сирипля 2004; Соловьева 2010]. Действительно, несложно заметить их сходство и выделить общий набор героев и сюжетных элементов. Однако сходства и различия между этими кинокартинами лежат несколько глубже, нежели в обобщенном мнении о том, что оба фильма про отцовско-сыновние отношения, только один из них «обнадеживающий», а другой «безнадежный». «Возвращение» и «Коктебель» могут и должны рассматриваться вместе, чтобы продемонстрировать, как формула объединяет их при очень разном режиссерском решении. Ниже мы подробно раз-

берем, как общий для поджанра «костяк» обрастает непохожей «плотью». Хотя художественный язык этих фильмов — это тот параметр, по которому они значительно различаются, мы не будем делать на нем акцент в этой статье, чтобы не смешивать разные уровни анализа.

Первый элемент: семейное неблагополучие

Отправной ситуацией для развития сюжета, как правило, служит семейное неблагополучие, отсутствие одного или обоих родителей⁵, что становится причиной, побуждающей героя к путешествию — он ищет родителя или же намерен сделать что-то для восстановления семьи. Уже в первом элементе видны сюжетно-формульные различия между фильмами. В «Коктебеле» отсутствующим родителем стала мать, а отец сопровождает сына в путешествии. В фабуле «Возвращения» отсутствующий родитель — отец, он же становится спутником сыновей, так что сюжетно отсутствующим родителем становится мать. Таким образом, очевидное сходство фильмов — в тематике отцовства, а формульное различие в том, что один из них про «знакомого» отца, а другой — про «незнакомого».

Динамика «дорожной» темы в роуд-муви уравновешена мотивами семьи и дома: сам троп «дорога» нуждается в концепте «дома», точнее, в его структурном отсутствии [Robertson 1997, 271], что мы и наблюдаем в наших примерах. Существует мнение, что и жанр роуд-муви сформировался в том числе как культурная реакция на «распад семейного единства» [The road movie book 1997, 2].

Герои «Коктебеля» добираются из Москвы в Крым в надежде на помощь родственников и устройство новой жизни, в совместном путешествии отец, подобно Антонио из «Похитителей велосипедов», стремится не потерять связь с сыном. «Возвращение» лишь на первом этапе просмотра может интерпретироваться как сюжет об отсутствовавшем отце, который решает восстановить связь с сыновьями и берет их в путешествие (как, например, в фильмах «Дальнобойщица» или «Изо всех сил»). Цель отца в «Возвращении» так и не будет раскрыта зрителю, мы не узнаем, что находилось в закопанном ящике — однако логически это никак не связано с воссоединением семьи. Сохранить формульность фильму помогает именно этот неявный мотив путешествия-знакомства отца с сыновьями, которые росли без него.

Второй элемент: путешествие со взрослым спутником

Здесь необходимо акцентировать различие и сходство между приключенческим фильмом и фильмом-путешествием. Приключения и путешествие не равны друг другу и не всегда присутствуют вместе. Хотя литературоведы позволяют себе в значительной мере абстрагировать понятие пути, нам принципиально важно выделить собственно мотив путешествия как перемещения в пространстве. По сути путешествие является частным случаем приключения, где важными становятся переходы от одного приключенческого эпизода к другому, то есть буквальное перемещение героев в пространстве. Чем более выражено собственно перемещение, и нивелированы события и встречи с персонажами, тем «чище» жанр роуд-муви. И, напротив, чем активнее приключенческая, событийная часть, тем менее выражен жанр путешествия. В свою очередь, чем сложнее характеры и смена психологических состояний героев, тем менее активна тема дороги: психологический и приключенческий романы «глушат» роман-путешествие⁶.

Персонажи

В центре сюжета почти всегда оказывается пара персонажей, которая является доминантной конфигурацией для роуд-муви. Этому можно предложить разные объяснения: от удобства построения диалогов и сюжетного конфликта до формирования устойчивого визуального кадра, когда двое путешественников сидят на переднем сиденье автомобиля [The road movie book 1997, 8]. В рамках большого жанра роуд-муви героями часто становится «беззаконная пара» (outlaw couple) [Creekmur 1997]. В более узком пространстве поджанра под это определение попадут как персонажи, промышленяющие мелким мошенничеством (например, в фильмах «Малыш», «Бумажная луна»), так и герои криминальных сюжетов («Глория», «Джулия» и другие гангстерские драмы). Эта «беззаконность» улавливается в героях «Коктебеля»: отец и сын едут в товарных вагонах, попадают в передрыгу с хозяином дома. Но применить эту характеристику к персонажам «Возвращения» оказывается невозможно.

Взрослый спутник, сопровождающий ребенка в путешествии, часто кажется наименее подходящей персоной на роль «заместителя родителя», покровителя, хотя бы и временного. Исследователи

определяют его как «маргинала, который не способен ассимилироваться в культуре мейнстрима» [The road movie book 1997, 7], аутсайдера, противопоставляющего себя обществу, бросающего ему вызов или бегущего от него [Creekmur 1997]. Этот образ варьируется в довольно широком диапазоне: от праздного прожигателя жизни до преступника. Обычно это незнакомец, однако существуют сюжетная вариация путешествия с родителем, в этом случае за путешествием стоит переосмысление его взаимоотношений с ребенком, попытка «перезагрузки семьи».

В рамках поджанра взрослый носит облик антигероя. Поскольку в теории литературных формул Джона Кавелти одним из главных способов оживления типичного образа является придание ему черт, противоположных стереотипу [Кавелти 1996], все формульные персонажи-«антигерои» обладают чертами положительного героя. Развернув эту трансформацию в обратную сторону, мы приходим к выводу, что формула поджанра берет начало в героическом эпосе с положительным героем или антигероем, «благородным разбойником». Таким образом, тип героя всегда будет колебаться между двумя полюсами, становясь то более положительным, то более отрицательным. Режиссеры со временем начинают сталкивать в образах героев все более контрастные характеристики — так появляются совестливые убийцы и нежные гангстеры. Здесь следует искать объяснения противоречивым характеристикам отцов в фильмах Звягинцева и Хлебникова. Однако если пьющий и безработный отец из «Коктебеля» легко укладывается в формульную характеристику неудачника–аутайдера–маргинала, то в образе отца из «Возвращения» аутсайдерство полностью замещено таинственностью, неясностью. Строго говоря, единственное, что известно о герое — это то, что он ушел из семьи, и это неполнота внутрисюжетной информации не позволяет построить логичную и убедительную связь его характера и его действий.

Поскольку в формульном фильме два главных героя, от режиссерского (или зрительского) акцента зависит, будет ли это история об отважном ребенке, который отправился на поиски семьи, или история о сложной судьбе взрослого, которого ребенок побудил вернуться к жизни. Обычно между героями происходит взаимное влияние: спутник помогает ребенку стать взрослее, учит его правилам жизни, вселяет в него уверенность; ребенок, напротив, пробуждает во взрослом детские черты, помогает ему немного «оттаять», стать менее циничным. Советский киновед Владимир Дмитриев, иронизируя над терминологией критиков, вывел сюжетную форму-

лу фильмов «о сиротке, растопившей закосневшее в грехах сердце мошенника» [Дмитриев 1977, 100].

Сын в «Коктебеле» — это формульный ребенок, конфронтирующий со взрослым и одерживающий своеобразную моральную победу, проявив себя более принципиальным и решительным в противоположность отцу. В противовес «бытовым» отцовским стремлениям — дому, семье, заработку, стабильности — поставлены романтические подростковые ожидания — море, горы, что-то совсем непохожее на Москву, выраженное в «мифе» о листке бумаги, который уносит восходящим потоком воздуха. По мере путешествия нарастает конфликт между «отцовским приземленным» и «сыновним возвышенным».

Двое сыновей в «Возвращении» разделяют между собой две поведенческих модели ребенка: старший симпатизирует отцу и начинает выстраивать с ним новые отношения, младший, напротив, вступает в противостояние. Если в канонической формуле эти действия появляются последовательно, то здесь — одновременно.

Сходство двух картин подкреплено еще и гендерным составом путешествующих персонажей. Авторы, исследующие этот аспект кинофильмов, отмечают значительное преобладание мужских персонажей в роуд-муви и даже утверждают, что «чистый» роуд-муви — это сюжет именно про мужчин, а женские персонажи появляются на этапе слома канона [The road movie book 1997, 2–3]. В рамках поджанра ребенок-девочка появляется довольно рано⁷ и таких сюжетов немало («Безбилетник», «Бумажная луна», «Алиса в городах», «Красная сирена»), а женщина-спутница появляется в 1980-х и остается в меньшинстве («Глория», «Джулия», «Нудл»). Что касается варианта путешествия женщины-спутницы с девочкой, то нам такие примеры не известны.

Третий элемент: обретение семьи

В довоенном кино формируется первый канон поджанра, где ребенок — ребенок, а взрослый спутник — лишь временный неудачник, а по сути — заведомый победитель: «Неудачники — рохли, мямли, растяпы — встречались в картинах, но лишь для того, чтобы, преодолевая робость и неумение, прорываться наверх к собственному, им одним принадлежащему успеху» [Дмитриев 1977, 96]. В таких фильмах героя к победе приводит ребенок, и они объединяются в семью («Безбилетник», «Алиса в городах», «Бумажная луна»).

Советские и российские фильмы, преимущественно построенные на отцовско-сыновних взаимоотношениях, словно бы произрастают из «Похитителей велосипедов». «Коктебель», наследуя этой традиции, предлагает каноническое формульное решение: отец, отказываясь от условного семейного счастья, воссоединяется с сыном, и эта новая встреча маркирует новый этап отношений между ними.

Еще одной вариацией третьего элемента является смерть спутника, которая, однако, сопровождается мотивом надежды на обретение семьи, возможности возврата ребенка к нормальной жизни («Землянин», «Дорога»). «Возвращение» использует эту сюжетную вариацию, удвоив ее: отец «погибает дважды» — сначала он разбивается, затем тонет его тело. Однако завершающим и придающим «формульность» элементом становится не смерть отца, а фоторяд (где на последних снимках запечатлена молодая семья), вынесенный в конец, но дающий предысторию, превращающий сюжет в завершенный. Происходит подмена будущего прошлым, но именно в этот момент история этой семьи «очеловечивается», становится не притчей, а повествованием. Герой «Коктебеля» заново обретает знакомого отца, а герои «Возвращения» так и не обретают незнакомого.

В эпизоде с откапыванием загадочного ящика зрителю может показаться, что близка и разгадка всего сюжета, но и здесь режиссер избегает однозначности. Если бы зрителю стало известно, что спрятано в ящике — это придало бы всему сюжету ненужную «конкретность», немедленно сделало бы фильм более «предметным», сузило границы интерпретаций.

Режиссеры фильма «Коктебель» создали сбалансированное визуальное повествование, в котором легко считывается устоявшаяся сюжетная формула и характеристики персонажей. История привязана к реалиям, в нее с большим трудом можно «вчитать» другие интерпретации. Критики неспроста отмечают присутствие в фильме некоторой архаичности: он очень «каноничный», сюжетной формулой и визуальной поэтикой он прочно связан с историей жанра — «подключен к аккумулятору прошлого»⁸.

«Возвращение» же во многом строится на прямо противоположных режиссерских решениях. Устойчивая сюжетная формула в нем полностью пересматривается, хотя и берется за основу. Парадоксальным образом сохраняются ее ключевые элементы, но при внимательном разборе оказывается, что ни один из них не работает. Из жесткой основы, на которой держится сюжет, формула здесь превращается в череду неявных отсылок к самой себе. В от-

личие от «Коктебеля», все почти предельно беспредметно: места, ландшафты, время. Неясны мотивы персонажей, неоднозначны их образы. Фильм постоянно держит зрителя в некотором недоумении-напряжении, оставляя его в пространстве всевозможных толкований. Неопределенность возведена в прием.

Хотя морфологический подход и не оценивается как однозначно актуальный в современном киноведении, он может дать интересные результаты. В нашем случае он позволяет задать анализу четкую структуру, формализовать рассуждения, внятно артикулировать общее и различное в двух тесно сосуществующих кинематографических текстах.

Примечания

- ¹ За некоторыми поджанрами в киноведении уже закрепились обозначения, например, «buddy movie» о путешествии двух друзей, другие еще не обзавелись коротким и удобным сокращением.
- ² Строго говоря, фильм Чаплина не является роуд-муви, в его сюжетной формуле второй элемент — приключение, а не путешествие (см. сноску б). Однако он оказал значительное влияние на формирование поджанра и, несомненно, стал одним из самых узнаваемых формульных фильмов.
- ³ Фильм Витторио Де Сики «Похитители велосипедов» (1948) можно назвать манифестом итальянского неореализма, в нем представлены основные принципы поэтики, а его сюжетная формула путешествия ребенка с родителем легла в основу многих кинолент.
- ⁴ Применение морфологического подхода В. Я. Проппа используется как для киноведческого анализа, так и для создания сценариев [см.: Седых 2019].
- ⁵ Мотив сиротства, столь прочно укоренившийся в литературе, появляется и в кино, он становится одним из самых «удобных» способов создать для героя крайне неблагоприятную исходную ситуацию, дающую толчок к развитию сюжета. Сиротство рассматривается обществом как максимально неблагоприятное начало жизни, и герой-сирота этим обстоятельством словно бы отброшен далеко назад на своем пути к успеху.
- ⁶ Сигизмунд Кржижановский описывает ситуацию для литературных романов, но ее универсальность позволяет нам полностью перенести ее на кинематографические жанры: «Тему о смене пространства (точнее содержания его) глушит не только тема *смены внутренних событий* (психологический роман), — еще большая опасность грозит ей со стороны темы *смены событий во-вне*, приводящей в область *романа приключений*. Роман приключений внешне схож с романом странствий: но на самом деле, в то время как последний жив пространством, страст-

но влечется в него, для первого — пространство лишь препятствие, подлежащее преодолению» [см.: Кржижановский 1925, 705].

⁷ Фильм Мориса Турнера «Бедная маленькая богатая девочка» 1917 г. не вписывается в рамки поджанра по формальным признакам, но предвосхищает его появление.

⁸ «Нина Цыркун. ...в „Коктебеле“, где эта архаичность проявляется на уровне технологии, в том, что весь фильм практически снят со штатива; ...в „Коктебеле“ этот архаизм принципиален, существен, оправдан, потому что действие, поскольку речь идет о провинции, слегка завязло в советском прошлом. Зрительский и фестивальныи успех „Коктебеля“ я объяснила бы тем, что здесь выполнена сверхзадача: архаизация как своеобразный мастер-класс. В условиях социально-психологической обессиленности общества особенно полезным бывает то, что психологи называют подключением к аккумулятору прошлого» [И вот мы на свободе 2004].

Литература

Источники

Мальши — Мальш, реж. Чарльз Спенсер Чаплин, США, 1921.

Безбилетник — Безбилетник, реж. Уильям Сайтер, США, 1936.

Волшебник страны Оз — Волшебник страны Оз, реж. Виктор Флеминг, США, 1939.

Похитители велосипедов — Похитители велосипедов, реж. Витторио Де Сика, Италия, 1948.

Судьба Барабанщика — Судьба Барабанщика, реж. Виктор Эйсымонт, СССР, 1955.

Марья-искусница — Марья-искусница, реж. Александр Роу, СССР, 1959.

Мы, двое мужчин — Мы, двое мужчин, реж. Юрий Лысенко, СССР, 1962.

Голубая чашка — Голубая чашка, реж. Владимир Храмов, СССР, 1965.

Мой папа — капитан — Мой папа — капитан, реж. Владимир Бычков, СССР, 1969.

Бумажная луна — Бумажная луна, реж. Питер Богданович, США, 1973.

Алиса в городах — Алиса в городах, реж. Вим Вендерс, ФРГ, 1974.

Глория — Глория, реж. Джон Кассаветис, США, 1980.

Изо всех сил — Изо всех сил, реж. Менахем Голан, США, 1987.

Американская дочь — Американская дочь, реж. Карен Шахназаров, Россия—Казахстан, 1995.

- Красная сирена* — Красная сирена, реж. Оливье Мегатон, Франция, 2002.
- Возвращение* — Возвращение, реж. Андрей Звягинцев, Россия, 2003.
- Коктебель* — Коктебель, реж. Борис Хлебников, Алексей Попогребский, Россия, 2003.
- Нудл* — Нудл, реж. Айелет Менахеми, Израиль, 2007.
- Джулия* — Джулия, реж. Эрик Зонка, США и др., 2008.
- Дальнойбойщица* — Дальнойбойщица, реж. Джеймс Моттерн, США, 2008.

Исследования

- Виноградова 2004* — Виноградова Е. Метафизика движения, или «Асфальтовые» фильмы 2003 г. // Киноведческие записки. 2004. № 68. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/4/> (дата обращения 07.10.2019). (Vinogradova E. Metafizika dvizheniya, ili «Asfal'tovye» fil'my 2003 goda // Kinovedcheskie zapiski. 2004. No. 68. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/4/> (accessed: 07.10.2019).)
- Дмитриев 1977* — Дмитриев В. Сентиментальное путешествие (послесловие в семи комментариях) // Сарджент Э., Богданович П. Бумажная луна: Литературная запись по фильму А. Гаврилова. М.: Искусство, 1977. (Dmitriev V. Sentimental'noe puteshestvie (posleslovie v semi kommentariyakh) // Sardzhent E., Bogdanovich P. Bumazhnaya luna: Literaturnaya zapis' po fil'mu A. Gavrilova. Moskva, 1977.)
- И вот мы на свободе 2004* — И вот мы на свободе... Российское кино—2003. Редакционный круглый стол // Искусство кино. 2004. № 1. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2004/01/n1-article2> (дата обращения: 07.10.2019). (I vot my na svobode... Rossiyskoe kino-2003. Redaktsionnyy kruglyy stol // Iskusstvo kino. 2004. No. 1. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2004/01/n1-article2> (accessed: 07.10.2019).)
- Кавелти 1996* — Кавелти Дж. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 33–64. (Cawelti J. The study of literary formulas // Novoe literaturnoe obozrenie. 1996. No. 22. P. 33–64. — In Russ.)
- Кржижановский 1925* — Кржижановский С. Reise-Roman // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: в 2-х тт. / под ред. Н. Бродского и др. М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. (Krzhizhanovskiy S. Reise-Roman // Literaturnaya entsiklopediya: Slovar' literaturnykh terminov: V 2-kh t. / ed. N. Brodskiy. Moskva, Leningrad, 1925.)
- Седых 2019* — Седых О. М. Миф и антимиф как основа киносценария (о прагматических возможностях фольклористики В. Я. Проппа) // Сб. статей материалов VIII Международной научной конференции / отв. ред. Н. В. Карташева. М: Наука, 2019. С. 169–180. (Sedykh O. M. Mif i antimif kak osnova kinostsenariya (o pragmaticheskikh vozmozhnostiyakh fol'kloristiki

V. Ya. Proppa) // Sb. statey materialov VIII Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii / ed. N. V. Kartasheva. Moskva, 2019. P. 169–180.)

Секацкий 2005 — Секацкий А. Отцеприимство // Нева. 2005. № 2.

URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2005/2/se12.html> (дата обращения: 07.10.2019). (Sekatskiy A. Ottsepriimstvo // Neva. 2005. No. 2. URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2005/2/se12.html> (accessed: 07.10.2019).)

Сиривля 2004 — Сиривля Н. Отцы и дети // Новый мир. 2004. № 1.

URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2004/1/kinoobozrenie-natali-sirivli-13.html (дата обращения: 07.10.2019). (Sirivlya N. Ottsy i deti // Novyy mir. 2004. No. 1.

URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2004/1/kinoobozrenie-natali-sirivli-13.html (accessed: 07.10.2019)).

Соловьева 2010 — Соловьева А. Заблудившиеся отцы, упрямые сыновья // Сеанс. 2010. № 41–21. URL: <https://seance.ru/n/41-42/child-as-adult/rebenok-kak-vzroslyiy-istoriya-voprosa/zabludivshiesya-ottsy-upryamyie-synovya>

(дата обращения: 07.10.2019). (Solov'eva A. Zabludivshiesya ottsy, upryamyie synov'ya // Seans. 2010. No. 41–21. URL: <https://seance.ru/n/41-42/child-as-adult/rebenok-kak-vzroslyiy-istoriya-voprosa/zabludivshiesya-ottsy-upryamyie-synovya/> (accessed: 07.10.2019).)

Creekmur 1997 — Creekmur C. K. On the run and on the road: Fame and outlaw couple in American cinema // The road movie book / ed. by S. Cohan, I. R. Hark. London; New York: Routledge, 1997. P. 90–109.

Robertson 1997 — Robertson P. Home and Away: Friends of Dorothy on the road in Oz // The road movie book / ed. by S. Cohan, I. R. Hark. London; New York: Routledge, 1997. P. 271–287.

The road movie book 1997 — The road movie book / ed. by S. Cohan, I. R. Hark. London; New York: Routledge, 1997.

Elena Kazakova

Institute of Russian Literature (Pushkinskij Dom) of the Russian Academy of Sciences

FORMULA OF TRAVELLING IN RUSSIAN ROAD-MOVIE CINEMA OF 2000S: “THE RETURN” AND “ROADS TO KOKTEBEL”

The article defines plot pattern of road-movie subgenre “child and adult travelling”. Author analyzes plots of Russian films “The return” and “Roads to Koktebel”. Introduction is dedicated to contextualizing the subgenre, defining its place in the road-movie genre structure and the time of arrival in soviet cinema. Then author separates out and compare main plot elements and permanent features of main characters using morphological method

that allows to highlight evidently the common things, on which critics often review these films together. Even more important is the difference in directors' approaches to plot formula usage, which allows to create totally dissimilar films within the same subgenre framework. A selective Russian and foreign filmography of "child and adult travelling" subgenre is provided as a supplement.

Keywords: road-movie; subgenre; plot pattern; plot formula; child and adult; travelling; childhood.

Дмитрий Сергеев

ЧТО МЫ ЧИТАЕМ? К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ДЕТСКОЙ КНИЖКИ-КАРТИНКИ

В работе анализируется эволюция понятия «книжка-картинка» на протяжении XX и XXI вв. С момента появления в английской литературе во второй половине XIX в. термин «picturebook» изменил свой смысл. Если Льюис Кэрролл сам называет произведения о приключениях Алисы книжкой-картинкой, то современные исследователи считают такое использование терминологии некорректным. Художественные эксперименты с формой и содержанием книжек-картинок на всем протяжении XX в. размывают границы между различными видами графической литературы, что подстегивает дискуссии о принадлежности книжки-картинки к литературе или визуальному искусству и об ее определении как отдельного вида последовательного искусства. В первую очередь, книжка-картинка формируется как жанр с определенными признаками: синтетическое единство иллюстрации и текста, особое их размещение друг относительно друга, учет возрастных особенностей при создании произведения, композиционные особенности иллюстрации и ряд других. Однако произведения графической литературы обладают схожими признаками, что делает в ряде случаев невозможным их различение. Некоторые исследователи предлагают развивать целостную теорию последовательного искусства без разграничения графической литературы на отдельные подвиды. Другие ученые в попытке сформулировать определение книжки-картинки отказались от поиска ее формальных признаков и обратились к исследованию особенностей чтения разных видов графической литературы, что сближает данный подход с методологией социологии текста.

Ключевые слова: детская литература, книжка-картинка, иллюстрация, графический роман, комикс, последовательное искусство, социология текста, социальная семиотика.

Попытки дать определение книжки-картинки осуществляются с самых первых научных работ, посвященных анализу этого жанра в литературе. Возможно, трудности с пониманием, что есть книжка-картинка, вызваны, среди прочего, кажущейся очевидностью объекта исследования. Но, как это часто и случается с очевидными

явлениями, их сложнее описывать и определять. В данной работе мы задаемся целью проследить, как невозможность определить литературный жанр исключительно через его литературные признаки подталкивает исследователей и авторов к поиску внелитературных характеристик. Обоснованием таких поисков выступает его двойственная природа.

Книжка-картинка — действительно не простая система, поскольку создается на основе двух знаковых систем: вербальной и визуальной. Исследователей привлекает, в первую очередь, синтетичность смыслопорождения жанра, который рождается из единства нарративного повествования и последовательности иллюстраций. Глубина этих отношений описывается и объясняется в постоянно увеличивающихся работах. Эта особенность жанра обнаруживается в определениях, поскольку она долгое время считалась основным отличительным признаком. Собственно уже с этого момента анализа мы сталкиваемся с определенными проблемами. Потенциал вербально-визуального синтеза используют не только книжка-картинка, но и другие жанры визуальной литературы, например, комикс и в целом графический роман. Проблема осложняется наличием особых книжек-картинок, например, бессловесных книжек-картинок, где отсутствует текстуальная составляющая, и повествование полностью строится только на иллюстрациях.

Часто воспроизводимое в разных исследованиях определение Барбары Бейдер, признаваемой в качестве одного из первых исследователей, кто начал системно изучать теорию и историю книжки-картинки, отражает желание показать многоаспектность этого явления:

Книжка-картинка — текст, иллюстрация и в целом дизайн; объект производства и коммерческой продажи; социальный, культурный, исторический документ; и, прежде всего, опыт для детей. Как форма искусства она держится на взаимозависимости картинок и слов, на одновременной экспозиции двух противостоящих страниц и на драматургии переворачиваемой страницы [Bader 1976, 1].

В исследованиях мы часто сталкиваемся с подобной ситуацией: определение, вместо того, чтобы вносить ясность, открывает дискуссию, затягивающуюся на многие десятилетия. Американский историк литературы, по сути, указывает на многофакторность явления, которое определяется сложными процессами в обществе и культуре. Сложность с определением книжки-картинки с позиций

литературы и, как это было уже отмечено, дихотомичность её природы дают основание попыткам отнести её не к литературному жанру, а к визуальному искусству. В частности, Кеннет Маранц настаивает на том, что книжка-картинка — это визуальное искусство, а не жанр литературы [Marantz 1983]. Он объясняет это тем, что в литературе доминирует слово, в то время как книжка-картинка не является произведением, построенным исключительно на вербальном нарративе.

Однако литературоведы и лингвисты не готовы сдаваться и признать провал в определении книжки-картинки. Поскольку пробудившийся интерес к книжке-картинке совпал в целом с желанием разобраться с проблемой взаимодействия визуального и словесного в литературных произведениях, то продолжают попытки рассматривать его как жанр литературы. К примеру, Беттина Кюммерлинг-Мейбауэр рассматривает книжку-картинку как подвид иллюстрированных книг, к которым она относит любые литературные произведения, содержащие по крайней мере хотя бы одно изображение [Kümmerling-Meibauer 2006, 276].

Переломным моментом в исследовании книжки-картинки можно считать выход монографии Перри Ноделмана в 1988 г. «Слова о картинках», где впервые системно и комплексно исследуется проблематика этого жанра. В этой работе канадский автор указывает на необходимость более внимательного отношения к визуальному аспекту книжки-картинки. Его работа также важна для объяснения популярности визуальных исследований в гуманитарных науках. Перри Ноделман пишет, что картинка со второй половины XIX в. стала считаться наиболее эффективным средством педагогики и коммуникации детей, поскольку базируется на самоочевидном характере изображения [Nodelman 1988, 4–5]. Это представление распространено и в наши дни. Иллюстрация как будто не предполагает особых созерцательных навыков, поскольку изображение — особенно реалистичное — не нуждается, как считалось ранее, в предварительной подготовке и понимается без всяких дополнительных психологических и педагогических усилий. Сейчас мы знаем, что это не так. Можно говорить с большой долей уверенности о ценности эстетического опыта, необходимого для рассматривания иллюстраций, так же как и о наличии визуальной грамотности, которая формируется через постоянный опыт созерцания эстетически выдержанных картинок. Визуальная грамотность становится важнейшей культурной компетенцией для подрастающего поколения в наши дни, что, безусловно, усиливает педагогическую

ценность книжки-картинки в качестве высокохудожественного образа в условиях бурного увеличения визуального материала вокруг нас.

В противовес прежним установкам о легковесности иллюстрированной литературы предпринимаются усилия доказать равнозначность визуальных медиа вербальным каналам общения. В качестве примера можно привести докторскую диссертацию Ника Сусанис, написанную в форме графического романа [Sousanis 2015]. Целая вереница исследователей убеждает, что визуальный текст имеет самостоятельную ценность и может функционировать отдельно от слова, а не только быть его украшением или пояснением. По этой причине графические романы приобретают популярность среди взрослых, поскольку они обращаются к обсуждению недетских проблем (см., например, [Barry 2017]).

Дальнейшие попытки уточнить определение книжки-картинки реализуются в контексте анализа синтеза визуального и вербального в этом жанре, что объясняет наличие целого ряда сосуществующих терминов в англоязычной литературе: бимодальная форма текста (*bimodal form of text*), мультимодальный или бимодальный текст (*multimodal or bimodal text*); визуально-вербальное единство (*visual-verbal unit*); текстуальный объект (*textual object*) (Пейнтер, Мартин, Ансворзи); иконотекст (*iconotext*) (Холлберг); имидж-текст (*imagetext*) (Митчелл); синергия (*synergy*) (Сайп); полисистема, экосистема или интеранимация (*polysystemy, ecosystem and interanimation*) (Льюис) и т. д. Этот поток терминов и понятий дополняется различными метафорами, заимствованными из разных предметных областей или видов искусства (например, контрапункт из музыки). Они необходимы авторам, чтобы более наглядно подчеркнуть изучаемые ими аспекты книжки-картинки. Приведённый перечень указывает также на усилия, прилагаемые исследователями, чтобы вскрыть, как оказалось, непростые отношения между визуальными и словесными частями книги. Детская книжка оказалась самым подходящим «полигоном» для разнообразных научных и эстетических экспериментов, позволяющих показать, как этот синтез устроен и как он работает.

Ситуация осложняется тем, что в разных странах предлагаются собственные термины, обозначающие этот жанр и плохо соотносящиеся с другими национальными терминологическими традициями. К примеру, Мария Николаева и Кэрл Скотт вкладывают разное понимание в понятия «*picturebook*» и «*picture book*». Безусловно, в исследовании истории и эволюции книжки-картинки

ориентир должен быть направлен на национальные литературы. Тем не менее, в фокусе нашего внимания находится история английского термина «picturebook», поскольку русский эквивалент «книжка-картинка» является его калькой.

Кроме того, отдельные исследователи разрабатывают смысловые различия необходимые для их собственных проектов. К примеру, Джойс Ирен Уэйлли различает два понятия «иллюстрированная книга» и «книга с картинками». Если первый термин обозначает книгу, которая отвечает предъявляемым стандартам, то второй указывает на наличие явных недостатков: «картинки неудачно соотносятся с текстом, или неудачно размещены и плохо нарисованы или пропечатаны» [Whalley 2004, 318].

В конечном счёте в современной научно-исследовательской литературе можно обнаружить достаточное количество работ, где подводятся итоги обозначенным дискуссиям и где книжка-картинка обозначается через перечисление определенного набора отличительных характеристик. Элизабет Бёрд и Йанко Йокота предлагают следующие характеристики в качестве основных для книжки-картинки: использование картинок, повествующих историю; небольшое количество слов на страницу; смыслообразование на основе взаимодействия текста и иллюстрации [Bird, Yokota 2017, 281]. Эти же исследователи принадлежат к той группе ученых, кто считает визуальную составляющую ведущим элементом книжки-картинки, в то время как текст только помогает в уточнении сюжетной линии повествования. Но и приведенные, довольно убедительные, характеристики порождают ряд проблем. Исследовательницы отсылают к работам Мартина Салисбери и Морага Стайлза, которые определяют книжку-картинку как повествование через последовательное использование иллюстраций. При таком подходе текст играет подчиненную по отношению к картинке роль [Salisbury, Styles 2012, 7]. В целом эти рассуждения находятся в рамках методологии, разработанной Крессом и ван Лёвеном, которые задались целью построить визуальную грамматику, что объясняет их пристальное внимание именно к визуальному [Kress, van Leeuwen 2006]. В дальнейшем это породит такой многообещающий методологический проект как социальная семиотика, в рамках которой сегодня проводятся по-настоящему революционные исследования иллюстраций в книжках-картинках [Painter, Martin, Unsworth 2013].

Убежденность в значимости картинки, что отражается в самом термине «книжка-картинка», вырастает из кажущегося самооче-

видным факта: подобные книжки издаются для детей, которые ещё не умеют читать, либо только осваивают правила чтения. В этом социальное назначение этой литературы. По сути, эти книги издаются с учетом, что читать их будут взрослые детям, или дети их будут читать вместе со взрослыми. Это, кстати, ещё один отличительный признак книжки-картинки, к чему я ещё вернусь чуть позже.

Однако выделенные Марией Николаевой и Кэрл Скотт типы отношений между картинкой и текстом указывают на то, что взаимодействие визуального и вербального может быть довольно сложным. Ученые показывают на разных примерах, как текст и иллюстрации, среди прочих типов взаимодействий, ведут параллельное повествование или конфликтуют между собой [Nikolajeva, Scott 2000; Nikolajeva, Scott 2001]. Исследовательницы очень четко определяют книжку-картинку (picturebook) как произведение, где и визуальное, и словесное одинаково важны для полноценной коммуникации [Nikolajeva, Scott 2000, 226].

На тезисе о равном значении картинки и слов строит свою теорию Лоуренс Сайп. Он утверждает, что картинки не просто иллюстрируют то, что текст уже проговорил, но добавляют нечто иное и новое. По этой причине он использует термин «синергия» (synergy), призванный помочь в раскрытии особенностей взаимодействия картинки и текста в процессе совместного смыслопорождения [Sipe 2011, 238]. Другой американский исследователь, Д. Льюис, в этом же смысле использует понятие «экосистема», что указывает на аналогию с живыми биосистемами, где все части одинаково важны и необходимы для выживания каждого члена экосистемы [Lewis 2001].

Таким образом, очевидно, что теоретико-методологические пристрастия ученых играют важную роль в выборе модели, объясняющей, как функционирует сложная система книжки-картинки, и какой элемент важнее, или обе составляющие этой структуры наделяются одинаково важным значением. Лингвисты и литераторы явно отдают предпочтение в пользу рассмотрения книжки-картинки как жанра литературы, что ставит текст в главенствующее положение. С таким пониманием принципов функционирования книжки-картинки не согласны иллюстраторы. Стелла Ист указывает на проблему признания иллюстраторов в качестве художников со стороны их коллег, и полноценных соавторов детских книг [East 2018].

Однако различие акцентов, которые исследователи расставляют в определении, какой элемент в паре текст — картинка важнее, зависит не только от их научной специализации, но и от постоянно-

го развития самой книжки-картинки. Если сравнить определения книжки-картинки в первых работах [Bader 1976], посвященных системному анализу теории и истории этого явления в литературе и культуре, с последующими, постоянно появляющимися понятиями, то возникает стойкое убеждение, что вновь возникающая терминология пытается поспевать за развитием этого жанра и включить в своё понимание его новые черты и характеристики.

Более того, со второй половины XIX в. и до наших дней термин «picturebook» в англоязычной литературе изменил смысл существенным образом. Л. Кэрролл в предисловии к шестому изданию книги о приключениях Алисы, говоря о своём произведении, называет его «picture book» [Carroll 1998, 6]. Однако, согласно выделенным Э. Бёрд и Й. Йокота характеристикам, обе книги об Алисе не попадают под определение «книжка-картинка». Такое разночтение и неустойчивость в употреблении понятия можно объяснить тем, что писатель и исследователи, разделённые стапятидесятилетней дистанцией, вкладывают в него разный смысл. Собственно в середине XIX в. ещё и не существовало такого жанра, он только зарождается. Признавая значимость творческого тандема Л. Кэрролла и Д. Тенниела, которые беспрецедентно продемонстрировали слаженную работу писателя и иллюстратора, тем не менее первенство в качестве автора книжки-картинки в привычном нам формате отдаётся Беатрикс Поттер и её истории о Питере Кролике. Тем самым непосредственное рождение книжки-картинки относится к самому началу XX в.

Практически вся первая половина XX в. и послевоенное время отличаются процессами становления современных форматов издания книжки-картинки. Опять же в первую очередь мы говорим об англоязычной детской литературе, поскольку Великобритания и США считаются лидерами формирования необходимой инфраструктуры для издания книжки-картинки, а также её трансформации в отрасль культурных индустрий.

Следующие книжки-картинки, по моему мнению, отмечают основные вехи в эволюции жанра в форматы, привычные для настоящего времени: Ванда Гэг «Миллионы кошек» (Wanda Gag's «Millions of Cats»), Вирджиния Ли Бертон «Маленький домик» (Virginia Lee Burton's «The Little House»), Морис Сендак «Там, где живут чудовища» (Maurice Sendak's «Where the Wild Things Are»), Маргарет Уайз Браун «Баю-баюшки, луна» (Margaret Wise Brown's «Good Night Moon»), Эзра Джек Китс «Снежный день» (Ezra Jack Keats's «The Snowy Day») и др. Все книги, за исключением произ-

ведения Браун, были удостоены медали Калдекотта. Каждая книга из данного, возможно, случайного, перечня является шедевром и привносит в развитие культуры книжки-картинки что-то новое в художественном, эстетическом, культурном и содержательном планах. Они, как и многочисленные другие работы, формируют своего рода канон книжки-картинки, который тем не менее не ведет к стабилизации жанровых признаков. Как кажется, эти признаки нужны лишь с одной целью — быть нарушенными.

Книжке-картинке «повезло» родиться и проходить этапы своего становления в течение всего бурного XX в. Она является одним из последних «отпрысков» детской литературы — самой молодой литературы в мировой истории. Поэтому претензия на формирование канона жанра, взросление которого приходится на эпоху экспериментов и разрушения традиций, может показаться беспочвенной и даже ненужной. Если учесть, что книжка-картинка во многом зарождалась как отрасль культурных индустрий с их установками на извлечение прибыли, то становится понятным постоянное желание авторов экспериментировать с её разными (или всеми сразу) элементами как наиболее выигрышной стратегией поведения на довольно плотном и конкурентном рынке.

В целом приходится признать, что книжка-картинка как никакой другой жанр литературы (если мы всё-таки соглашаемся с этим утверждением) зависит от технического прогресса в области книгопечатания. По этой причине её история тесно связана с биографией художников и издателей, привнесших усовершенствование в производство иллюстрированных книг. Эдмунд Эванс — один из тех, кто обогатил искусство иллюстрации детской книги новыми технологиями. Важно подчеркнуть, что значение его художественной деятельности, как и вклад Уолтера Крейна, Кейт Гринуэй, Рандольфа Калдекотта, заключается не только в тех художественных и технических новшествах, которые они применяли в своём творчестве. Своим авторитетом они утверждали социальную значимость профессии иллюстратора, которая изначально имела низкий статус, поскольку связывалась с производством дешёвой литературы, книг для малограмотных людей и низких слоёв населения. Потребовался практически весь XIX в. для того, чтобы сформировать позитивное отношение к этой профессии, а самим иллюстраторам понять культурную ценность их профессиональной деятельности. Судя по биографии Гюстава Доре, ещё одного признанного иллюстратора этого времени, данный процесс в разных странах проходил по-разному. Если в Великобритании достаточно рано начинает формироваться

социальный престиж профессии, то во Франции эта деятельность значительно дольше не признавалась серьёзной в художественных кругах [Kaenel 1987].

Безусловно, желание экспериментировать связано не только с прагматическими установками на извлечение финансовой прибыли. Будь книжка-картинка жанром литературы или объектом визуального искусства, она в любом случае является предметом для творчества. Автор в поисках собственного стиля и голоса увлечен художественными поисками, которые призваны помочь ему отличаться от его или её коллег. К тому же стимулом в этих поисках могут служить различные новомодные философские течения и интеллектуальные споры, служащие историко-культурным контекстом эволюции книжки-картинки. К примеру, постмодернизм, среди установок которого мы обнаруживаем интенцию в одном произведении обращаться сразу к разным читательским слоям, порождает произведения с многочисленными смысловыми и семиотическими уровнями.

Так, сюжет книжки-картинки Джона Чешки и Лейна Смита «Человек-Вонючий Сыр и другие глупые истории» (Jon Scieszka's and Lane Smith's «The Stinky Cheese Man and Other Fairly Stupid Tales») строится на обозначении формальных элементов этого жанра и игре с ними. Но понять подобный авторский ход маленький читатель вряд ли может в силу ограниченного культурного опыта, что делает это произведение интересным для взрослой аудитории, которая и способна уловить всю иронию манеры рассказывания историй. Или в книжке-картинке «Настоящая история о трех маленьких поросятах» (Jon Scieszka's «The True Story of the Three Little Pigs») Джон Чешка по сути затрагивает одновременно антропологическую и политическую проблему «голоса», понимаемую как возможность или невозможность высказаться определенным персонажам, репрезентирующим здесь дискриминируемые социальные группы, которые ранее были лишены символических и культурных возможностей быть услышанными. Естественно, что такая интерпретация слишком сложна для детей, и понять её за тонким постмодернистским юмором может взрослый человек. В свою очередь расширение аудитории книжки-картинки — теперь она становится интересна и взрослому, который может читать её для себя в отсутствие ребёнка — также ведёт к размыванию характеристик жанра, поскольку лишает эти произведения самого устойчивого признака: детей как целевую аудиторию книжек-картинок. Если продолжить рассуждения в этом направлении, то научный анализ

получает устойчивое основание для удлинения история книжки-картинки, которая, как в случае с аргументами Барбары Кифер, возводится к первобытной наскальной живописи, или (что выглядит более правдоподобно) к иллюстрированным текстам Древнего Египта [Kiefer 2011, 88].

Отсюда же понятна обозначенная ранее проницаемость границы между комиксом и книжкой-картинкой, что также вносит путаницу в попытки их разграничения и определения книжки-картинки. Л. Сайп утверждает, что жанровые границы между книжкой-картинкой, комиксом и графическим романом и далее будут размываться вплоть до полного их стирания. Исследователь видит в этом закономерный процесс, на который все более и более будет влиять развитие информационных технологий, и предлагает развить не отдельную теорию книжки-картинки, а целостную теорию последовательного искусства (*sequential art*) [Sipe 2011, 249].

В отечественном литературоведении проблему размывания границ между комиксами и книжкой-картинкой изучает М. Скаф. Она предлагает решать данную проблематику в рамках визуальной литературы как «особого вида искусства, построенного на постоянном взаимодействии текста и изображения, которые сцеплены так плотно, что в принципе невозможны друг без друга» [Скаф 2016, 286]. Исследовательница показывает на конкретных примерах, как художественные эксперименты авторов книжек-картинок и комиксов делают границу между этими жанрами всё более и более прозрачной.

Сложность с установлением отличительных признаков жанра с позиций литературоведения подталкивает ученых описать его с внелитературоведческих позиций. Перри Нодельман уже указывает на особенность чтения этих произведений, что существенно отличает их от чтения художественной литературы вообще. Сложно сказать, знал ли канадский исследователь о том, что в этот же самый момент на другом берегу Атлантики зарождается новая наука исследования книжной культуры [McKenzie 1999]. Во всяком случае, в списке литературы нет ссылок на работу Д. Маккензи, основоположника социологии текста, или других представителей этого направления. Социология текста, которая получит мощное теоретико-методологическое обоснование в 1990-е годы, постулирует культурную обусловленность чтения и доказывает зависимость смыслопорождения от формы текста [Histoire 1997].

Перри Нодельман рассуждает в категориях этой науки, когда говорит о предполагаемом читателе (*implied reader*), который зада-

ется текстом, потому что сам текст подразумевает наличие навыков и знаний, необходимых для его прочтения. Текст конструирует своего читателя, заранее наделяя его определенными социальными и культурными чертами [Nodelman 1988, 6].

Сложно представить, что ранее литературный жанр получал своё обоснование через анализ внелитературных характеристик. Это первый случай в истории литературы, когда отличительной особенностью произведения выступает особая манера его чтения. Она заключается в постоянном перемещении внимания между текстом и картинкой. Это нарушает привычную линейную последовательность чтения, поскольку понимание книжки-картинки рождается в синтезе считываемой информации из текста и иллюстрации, что определяет неоднократное возвращение от слов к изображению и от изображения к словам. Перри Нодельман более детально останавливается на этой особенности чтения книжки-картинки, размышляя над разными ритмами, которые могут быть выстроены на взаимодействии визуального и словесного [Nodelman 1988, 242–276].

На особенность чтения книжки-картинки обращают внимание не только исследователи, но и авторы. Вирджиния Ли Бёртон в своей речи по случаю присуждения медали Калдекотт отмечает эти особенности. Будучи одновременно автором — иллюстратором и писателем в одном лице — и матерью двоих детей, она признается, что апробировала все свои книги на собственных сыновьях. Ли Бёртон отмечает внимательность детей к разного рода деталям. Американская писательница признается, что при создании произведений она учитывала постоянное смещение внимания детей от текста к иллюстрациям, которые они готовы рассматривать, даже если это занятие прерывает чтение истории. Этим она объяснила композицию истории «Маленький домик», где текст располагается на одной странице с иллюстрацией и является неотъемлемым элементом изображаемого [Lee Burton 1957].

Однако попытка определить книжку-картинку через особенность её чтения не спасает положение, поскольку любой текст, чье смыслопорождение зависит от синтеза слова и изображения — неважно, идёт ли речь о комиксе или диссертации Ника Сусаниса — читается подобным же образом: внимание постоянно перемещается от текста к иллюстрации и от иллюстрации к тексту.

Наконец, среди самых последних попыток дать внелитературное определение книжки-картинки самым удачным можно назвать Джо Сандерса [Sanders 2013]. Начиная с разбора провальных по-

пыткок разграничить книжку-картинку и комикс через самые разные признаки, которые в конечном счете указывают на их сходство, нежели различие, исследователь приходит к выводу, что единственное, чем различаются эти два жанра графической литературы, — кто и как их читает. Исследователь утверждает, что комиксы изначально предназначались для индивидуального чтения. Книжка-картинка предполагает активное участие взрослого, который либо сам читает ребёнку, либо помогает читать. Джо Сандерс видит только в этом возможность хоть как-то разграничить эти два жанра, а также пускается в рассуждения об идеологической составляющей этих двух типов чтения, которые влияют в конечном итоге на смыслопорождение. Несмотря на то, что Сандерс дает ссылки на работы Р. Барта и М. Фуко, по сути его рассуждения находятся в пространстве социологии текста, поскольку, по его мнению, комикс и книжка-картинка «предвосхищают» (anticipate) определенный тип читателя [Sanders 2013, 85].

Применение положений социологии текста может оказаться очень перспективным. В частности, становится обоснованным изменение формата изданий книжки-картинки. Из первоначального карманного формата, каковым были книга Джона Ньюбери «Маленькая хорошенькая карманная книжечка» и книги Беатрикс Поттер о приключениях кролика Питера, книжка-картинка приобрела современный вид, поскольку именно такая форма позволяет читать её вдвоём, когда взрослый держит книгу перед собой и ребёнком.

Таким образом, двойственная природа книжки-картинки как одновременно текстового и визуального явления позволяет исследователям поочередно причислять его то к жанру литературы, то к предмету визуального искусства. Это же провоцирует дискуссии по поводу определения книжки-картинки, которая наделяется следующими отличительными признаками: жанр детской литературы, использующий одновременно визуальные и вербальные знаковые системы в процессе смыслопорождения, небольшое количество слов на страницу, возможность параллельного повествования через текст и иллюстрации, особое размещение текста и картинок относительно друг друга, ориентация материала на детский возраст. Но эти характеристики приписываются и другим жанрам графической литературы, в частности, комиксам как особенно близкого к книжке-картинке жанра детской литературы. Кроме того, размытие границ жанров определяется творческими поисками писателей и иллюстраторов, конкуренцией на рынке культурных индустрий, влиянием господствующих интеллектуальных течений.

По этой причине складываются параллельные подходы к пониманию, что есть книжка-картинка. Собственно литературоведческая точка зрения на проблему её определения обусловлена научными традициями описывать повествовательное явление «изнутри», вычлняя признаки жанра и по ним определяя его. Научная принадлежность исследователей влияет на пристрастность их отношений к изучаемому объекту. Лингвисты и литераторы отдают предпочтение рассмотрению книжки-картинки как литературного жанра, где слово и текст считаются доминирующими элементами. С этим явно не согласны иллюстраторы.

С определенного момента начинается формироваться иной подход, который можно обозначить как социолого-семиотический. Его смысл заключается в описании специфики жанра через анализ субъектов жанрового семиозиса, выявлении их социальных ролей и паттернов взаимодействия до, после и в процессе чтения книжки-картинки. Такой подход активно привлекает методологический и теоретический потенциал социологии текста, обращающийся к анализу экстралингвистических факторов создания и чтения книжки-картинки. Это также позволяет объяснить специфику жанра через анализ распределения социальных ролей читающих, что отражается в форматах изданий. Кроме того, ряд исследователей предлагают отказаться от попыток отграничить жанр от других типов графической литературы и развить общую теорию последовательного искусства или визуальной литературы.

Литература

Источники

- Barry 2017* — Barry L. One! Hundred! Demons! Montreal: Drawn and Quarterly, 2017.
- Brown 1947* — Brown M. W. Good Night Moon. N. Y.: Harper & Row, 1947.
- Carroll 1998* — Carroll L. Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass. Oxford: Oxford Univ. Press, 1998.
- Gag 1928* — Gag W. Millions of Cats. N. Y.: Coward-McCann, 1928.
- Keats 1962* — Keats E. J. The Snowy Day. N. Y.: Viking Press, 1962.
- Lee Burton 1942* — Lee Burton V. The Little House. Boston: Houghton Mifflin, 1942.
- Scieszka 1989* — Scieszka J. The True Story of the Three Little Pigs. N. Y.: Harper & Row, 1989.

Scieszka 1992 — Scieszka J., Smith L. The Stinky Cheese Man and Other Fairly Stupid Tales. N. Y.: Viking Press, 1992.

Sendak 1963 — Sendak M. Where the Wild Things Are. N. Y.: Harper & Row, 1963.

Sousanis 2015 — Sousanis N. Unflattening. Harvard: Harvard Univ. Press, 2015.

Исследования

Скаф 2016 — Скаф М. Комикс и книжка-картинка: границы визуально-литературных жанров // Детские чтения. 2016. No. 10. С. 285–303. (Skaf M. Komiks i knizhka-kartinka: granicy vizual'no-literaturnyh zhanrov // Detskie chtenija. 2016. No. 10. P. 285–303.)

Bader 1976 — Bader B. American picturebooks from Noah's ark to the beast within. N. Y.: MacMillan Publishing Co., Ink., 1976.

Bird, Yokota 2017 — Bird E., Yokota J. Picturebooks and Illustrated Books // Routledge Companion to Children's Literature / ed. by B. Kümmerling-Meibauer. L.: Routledge. 2018. P. 281–290.

East 2018 — East S. Recognizing Picturebook Images as Language: A means to Understanding how Word and Image Work [Electronic resource] // Picturebooks Conference; Synergy and Contradiction: How Picturebooks and Picture Books Work, Cambridge, 2018. URL: http://www.stellaeast.com/wp-content/uploads/2018/09/Recognizing_Picturebook_Images_as_Language.pdf (дата обращения: 28.12.2018).

Histoire 1997 — Histoire de la lecture dans le monde occidental / Sous la direction de G. Cavallo, R. Chartier. Paris: Editon du Seuil, 1997.

Kaenel 1987 — Kaenel P. Le plus illustre des illustrateurs... le cas Gustave Doré (1832–1883) // Actes de la recherche en sciences sociales: Histoires d'art. 1987. No. 66–67. P. 35–46.

Kiefer 2011 — Kiefer B. What is a Picturebook? Across The Borders of History // New Review of Children's Literature and Librarianship. 2011. No. 17. P. 86–102.

Kress, van Leeuwen 2006 — Kress G., van Leeuwen T. Reading images: the grammar of visual design. N. Y.: Routledge, 2006.

Kümmerling-Meibauer 2006 — Kümmerling-Meibauer B. Illustration // The Oxford Encyclopedia of Children's Literature / ed. by J. Zipes. Vol. 2. Oxford: Oxford Univ. Press, 2006. P. 276–281.

Lee Burton 1957 — Lee Burton V. Making Picture Books // Caldecott Medal Books: 1938–1957. Vol. II. Boston: The Horn Book Papers, 1957. P. 88–92.

Lewis 2001 — Lewis D. Reading contemporary picturebooks: Picturing text. L.: Routledge Falmer, 2001.

Marantz 1983 — Marantz K. The Picture Book as Art Object: A Call for Balanced Reviewing // Signposts to Criticism of Children's Literature / ed. by R. Bator. Chicago: American Library Association, 1983. P. 152–155.

McKenzie 1999 — McKenzie D. Sociology of the text. Cambridge: The Univ. Press, 1999.

Nikolajeva, Scott 2001 — Nikolajeva M., Scott C. How picturebooks work. N. Y., L.: Routledge, 2001.

Nikolajeva, Scott 2000 — Nikolajeva M., Scott C. The Dynamics of Picturebook Communication // Children's Literature in Education. 2000. Vol. 31. No. 4. P. 225–239.

Nodelman 1988 — Nodelman P. Words About Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books. Athens: Univ. of Georgia Press, 1988.

Painter, Martin, Unsworth 2013 — Painter C., Martin J. R., Unsworth L. Reading visual narratives: images analysis of children's picture book. Bristol: Equinox, 2013.

Salisbury, Styles 2012 — Salisbury M., Styles M. Children's Picturebooks: The Art of Visual Storytelling. London: Laurence King, 2012.

Sanders 2013 — Sanders J. S. Chaperoning Words: Meaning-Making in Comics and Picture Books // Children's Literature. 2013. Vol. 41. P. 57–90.

Sipe 1998 — Sipe L. R. How Picture books work: A semiotically framed theory of text-picture relationships // Children's Literature in Education. 1998. No. 29. P. 97–108.

Sipe 2011 — Sipe L. R. The Art of the Picturebook // Handbook of Research on Children's and Young Adult Literature / ed. by S. A. Wolf, K. Coats, P. Enciso, C. A. Jenkins. N. Y.: Routledge, 2011. P. 238–252.

Whalley 2004 — Whalley J. I. The Development of Illustrated Texts and Picture Books // International Companion Encyclopedia of Children's Literature / ed. by P. Hunt. Vol. 1. N. Y.: Routledge, 2004. P. 318–327.

Dmitry Sergeev

Transbaikal State University

WHAT ARE WE READING? TOWARD A DEFINITION OF THE CHILDREN'S PICTUREBOOK

The paper analyzes the evolution of the notion “children's picturebook” over the 20th and 21st centuries. Since the second half of the 19th century this notion was coined in the English literature, it has been radically changing its meaning. Lewis Carroll called his two books about Alice's adventures

“a picture book”, whereas contemporary scholars would refrain from relating these stories to this notion. Artistic experimentation in picturebook form and content throughout the entire 20th century blurs the boundaries of graphic literature genres that fuels the discussions about picturebook’s belonging to literature or visual art, and about its definition as a particular art. In the first place picturebook develops as a literary genre with distinctive features: polysystemic unity of illustration and text, a specific layout of text and image, age peculiarities of readers, structural distinctions of illustration, and some others. However, works of graphic literature stand out for having the similar features which prevent from differentiating them from each other. A handful of scholars initiate the development of wholistic theory of sequential art without dividing the graphical literature into subsets. The other researchers advancing attempts to define the picturebook paused the investigation of its formal features and began the survey on the peculiarities of reading situations anticipated to be different graphic literature genres. This approach refers to sociology of text.

Keywords: children’s literature, picturebook, illustration, graphical novel, comics, sequential art, sociology of text, social semiotics

Екатерина Асонова

ВИЗУАЛЬНОЕ В ЛИТЕРАТУРЕ, ИЛИ О СОВРЕМЕННОМ КОМПЕТЕНТНОМ РЕБЕНКЕ

В статье раскрывается тезис о том, что развитие визуальной литературы: комиксов, графических романов, других жанров визуального нарратива — стало для современных детей и подростков условием их успешной интеграции в информационный мир, формированию компетенций информационной безопасности. В качестве аргументов, доказывающих данную мысль, приводятся материалы исследования мнений взрослых читателей, оценивающих различия в собственном восприятии визуальной литературы (преимущественно комиксов) и восприятии детей и подростков, а также приводится описание стратегий и практик чтения визуального нарратива, являющихся, по мнению автора статьи, важными условиями формирования новых читательских компетенций, определяющих качественно новые способы взаимодействия с произведением, пристальное внимание к деталям, основанное на «проживании» прочитанного.

Ключевые слова: компетентный ребенок, визуальная литература, комиксы, графический роман, опрос.

В последние лет пять-десять стало модным говорить о том, что современные дети очень отличаются от детей предыдущих поколений. Совершенно серьезно в медийном пространстве мы, взрослые, рассуждаем об особенностях поколения Z, миллениалах и детях индиго. На мой взгляд, точнее было бы говорить не о «новых людях», а о принципиально меняющихся условиях жизни. Так, например, дети не знают каких-то устаревших слов, но свободно пользуются новыми, недавно появившимися, связанными с современной повседневностью. Но большинство взрослых как правило не задумывается о том, что само исчезновение тех или иных слов в первую очередь связано с изменением активного словаря основных носителей, то есть взрослых.

Наиболее значимым изменением в жизни общества (не только нового поколения) стоит признать абсолютную доступность любой информации. Факты, мнения, домыслы, подлинные и фальшивые новости в самой разной форме являются постоянным информационным, а иногда и событийным фоном жизни социума, причем это касается не только темы интернета: социальных сетей, поисковых систем, информационных сервисов, но и других средств массовой информации, учебных материалов. Информационная безопасность — одна из самых актуальных тем развития книжного рынка, трендов развития литературы для детей и подростков. И этим, пожалуй, современная ситуация взросления принципиально отличается от опыта предыдущих поколений.

Современные родители предлагают своим детям читать, рассматривать, обсуждать не только книги своего детства, но и новые книги, которые помогают и родителям, и детям адаптироваться в новых информационных условиях. Эти книги, наряду с кино, образовательными и просветительскими проектами, являются основой такого подхода в воспитании детей, когда взрослые отказываются от принципа «вырастешь — узнаешь» и ищут самые разные способы объяснить сложное, неоднозначное, «недетское» детям. Учатся предупреждать, но не запрещать. В родительской культуре объяснения и принятия информационной свободы детей родилось понятие «компетентный ребенок», характеризующее отношение взрослых к безопасности: защитить — это значит предупредить и научить действовать в небезопасной ситуации¹. Понятие «компетентный ребенок» — это характеристика не нового поколения детей, а принципиально иного отношения общества к тому, как должно быть организовано взаимодействие ребенка с информацией о мире, о человеке. Современные детские и подростковые книги играют ведущую роль в формировании новой дидактики открытости и компетентности. Интересно, что иллюстрированная и визуальная литература работает в этой сфере эффективнее, чем текстовая.

Современный информационный мир все больше становится визуальным, и мне кажется, что это в большей степени определяется рынком: картинка, яркий визуальный образ — основной прием рекламы, востребованный сегодня не только в продвижении товаров, но и услуг, интеллектуальных продуктов. Привлекательная картинка дополняет или вовсе заменяет тексты — так производитель или продавец надеется быстрее попасть в поле внимания потребителя.

Компетенция читателя в данном случае определяется его умением «читать картинку», то есть понимать, о чем она рассказывает,

какие символы или образы эксплуатирует, как воздействует на читателя; умением соотносить содержание текста и изображения, то есть видеть, какой аспект текста (высказывания) стал более значимым именно благодаря визуализации; умением замечать несоответствия и смысловые зазоры между текстом и его визуализацией.

Это современное явление нашей жизни оказывается по-своему вписано в историю детской книги, которая всегда была более визуальна, чем книги для взрослых. XXI в. привнес в детскую культуру визуальности новые идеи и возможности, связанные с развитием компьютерных технологий и полиграфии. Современные книги для детей самых разных возрастов «умеют разговаривать» о самых разных вещах очень разными иллюстративными способами и приемами. В качестве примера приведу иллюстрированные сборники поэзии (работы художников Игоря Олейникова, Евгения Подколзина, Кати Толстой, Тима Яржомбека и многих других), познавательную литературу для детей, создаваемую художниками (Зина Сурова, Лена Шеберг, Петр Соха, Леонид Шмельков и др.). Особое место занимают в круге чтения современных детей сказочные миры, созданные Свенем Нурдквистом (сказки), Шоном Таном (графический роман).

Но, безусловно, лидерами движения детского и подросткового визуального чтения являются стремительно развивающиеся сегодня комиксы и графические романы — произведения, использующие особые приемы создания повествования, образа героев, сюжета. Я придерживаюсь точки зрения на эти произведения как на литературные, так как им свойственен очень близкий именно словесному виду искусства метод взаимоотношений читателя и текста. А вот приемы создания образа в большей степени тяготеют к театру, кино, мультипликации: композиция кадра, ракурс, динамика смены изображений, работа с пластикой героя, деталью — все это гораздо ближе к этим видам искусства.

За последнее время в медийном пространстве не один раз возникла ситуация с обсуждением комиксов — с достаточно высокой трибуны² транслировалось мнение, что чтение этого рода визуальной литературы наносит вред детям, которые ищут легкого пути. Интересно, что ответная волна на эти высказывания, как правило, процентов на пятьдесят состоит из высказываний о том, что детям в визуальной форме легче воспринимать информацию. Но есть оппоненты из числа сторонников комиксов, которые невольно выводят эту литературу в область массовой и простой, пересказывающей сложные для восприятия словесные произведения в легкой

форме рисунка. Однако простота чтения визуального нарратива обманчива: привыкший к линейному чтению текста взрослый воспринимает чаще всего только то, что написано, затрудняясь в декодировке других приемов создания образа. Как и в привычной текстовой литературе, где образ создается речевыми средствами (грамматическими, стилистическими, лексическими, фонетическими) и структурными (композиция, система персонажей, пространство и время действия и тп), в комиксе автор создает образы, задает темп, разворачивает действие, только работает с цветом, штриховкой, композицией кадра и композицией расположения кадров на листе. И самое важное иногда читателю надо «увидеть» между кадрами, то есть понять, чего автор не изобразил, оставив читателю возможность установить причинно-следственную связь между кадрами. Иными словами, чтение комикса требует иной читательской компетенции, которая детям свойственна в большей степени, чем взрослым. В качестве объяснения этого феномена предположу, что молодым довелось стать не только цифровыми аборигенами (вырасти с мобильными устройствами и воспринимать их не как осваиваемое в сознательном возрасте цифровое чудо, а как абсолютно естественную часть своего жизненного пространства и культуры повседневности), но и визуальными читателями, которым повезло «вырасти на избыточном визуальном материале» и научиться «читать» иллюстрации в книге, воспринимая их не только как дополнение к тексту, но и как текст.

Небольшой опрос о комиксах, проведенный мною в сети Facebook, показал, что думают о комиксах (и графических романах) взрослые читатели: издатели, учителя, исследователи³. Для проведения исследования был выбран вопрос, предлагающий не столько охарактеризовать детское чтение, сколько определить собственное отношение к феномену комикса, выбрав одно из предложенных определений или предложив свое. Были предложены следующие варианты определения комиксов:

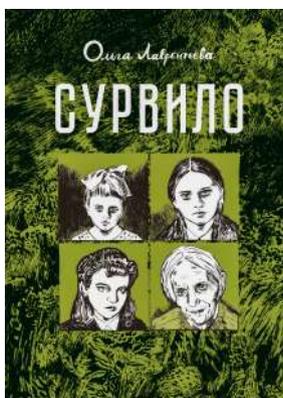
1. картинки, которые читать легче, чем текст, поэтому их так любит молодежь;
2. особый вид литературы, которую далеко не все понимают, да и читать ее непросто.

В первую очередь взрослые читатели признали комикс особым, трудным для понимания видом литературы: более трети всех ответов содержали утверждение, что читать комикс трудно: «Мне трудно читать комиксы. Не замечаю деталей на картинках, многое

упускаю. Глаза привыкли вылавливать текст». Многие респонденты отмечали собственную неготовность к восприятию нарратива, построенного «по новым правилам», указывая на отсутствие линейности, особый темп чтения, исключительную индивидуальность «чтения», при котором «свой внутренний голос рассказывает историю». Мотив «истории» присутствовал во многих ответах, обосновывающих принадлежность комикса к литературе: «комикс — особый вид рассказа историй, которую далеко не все понимают, да и читать ее непросто». И практически каждый второй комментарий такого характера сопровождался описанием удивительной легкости, с которой комиксы читают дети, овладевшие навыком такого чтения с детства.

Но не только о визуальной компетенции говорили респонденты. Они выделяли значение комикса как особого вида литературы или синтетического вида искусства в формировании знаний, формировании отношения к непростым социальным, гражданским, историческим темам: «Для меня комиксы — это отличная форма, дающая простор для автора. Читаю их не то чтобы часто, но искренне люблю. Считаю их идеальным жанром, чтобы говорить о непростых темах»; «Комикс — универсальное визуальное средство. Я не перестаю восхищаться „Маусом“⁴ или „Прибытием“⁵, например, в котором так круто передана история мигрантов без единого слова. Что касается секс-образования для подростков, комикс — вообще отличный формат, по-моему. Мне кажется, графические истории могут соблюсти одновременно и простоту понимания, и четкое выражение истории».

Феномен чтения комиксов на трудные исторические и социальные темы, как мне кажется, еще предстоит исследовать: учитывая что читателю необходимо самостоятельно выстраивать повествование при чтении визуального произведения, можно предположить, что именно дополнительная нагрузка, связанная с глубокой читательской включенностью в произведение, определенной «медленностью» чтения изображения (взгляд «прочитывает» картинку несколько раз в поисках нужной информации об обстановке, мимике, содержании и характере высказывания), делает сложное более доступным для понимания. Читатель прилагает достаточно серьезные усилия для реконструкции передаваемого художником нарратива: наиболее распространенный способ организации повествования для комикса на историческую или социальную тему («Сурвило» Ольги Лаврентьевой [Лаврентьева 2019], «Священная болезнь» Давида Б. [Давид 2011] и др.) — это воспоминание (в сре-



(а) О. Лаврентьева Сурвило. Санкт-Петербург: Бумкнига, 2019.



(б) Б. Давид Священная болезнь: (автобиографический роман). Санкт-Петербург: Бумкнига, 2011

де подростков принято называть это «flashback»), рассказ старшего родственника о пережитом, рассказ героя-повествователя о собственных переживаниях. Необходимость «увидеть» историю ставит читателя в позицию сотворчества, когда «недостающие кадры фильма нужно допридумать» (цитирую подростка, активно читающего комиксы и графические романы). Привлекательными и по-своему «тормозящими» чтение становятся следующие факторы: визуальный образ, а главное — приемы его создания воспринимаются гораздо ближе к собственным возможностям создать нечто похожее; гораздо актуальнее становится не только содержание, но и поэтика произведения, когда совершенно иначе воспринимаются такие факты текста, как портрет героя, описание обстановки, пейзаж или интерьер. «Перечитывание» отдельных кадров комикса связано с желанием «понять, как это сделано».

Уже сейчас можно говорить о том, что интерес к комиксам как объекту искусствоведческого и литературоведческого внимания [см. Кунин 2013, Кунин, Шмарина 2015, Манга 2015, Манга 2018, Samutina 2018, Скаф, Скаф 2013, Скаф 2018] дополняется его активным использованием в школьном преподавании и библиотечной работе [см. Комиксы 2015, Работа библиотек 2019]. Существуют методические пособия о том, как работать и с комиксами и графическими романами (их обзор см. [Бостон]), на книжном рынке активно развивается сегмент учебных комиксов, педагоги используют комикс как вид учебной работы, когда на основе оригинального сюжета или классического произведения ученики создают свой комикс.

Примечания

- ¹ Впервые я услышала это словосочетание от шведской журналистки Анны Когстрем, когда брала у нее интервью. Текст интервью опубликован на сайте МЕЛ в моем блоге [Когстрем]. Понятие «компетентный ребенок» введено мною в статье для портала «Вести образования».
- ² Наиболее резонансным было высказывание министра культуры А. Мединского о том, что комиксы читают дебилы, которое прозвучало на Международной московской книжной ярмарке в сентябре 2019 г.
- ³ Всего в опросе приняло участие более 100 человек, которые откликнулись на следующий пост (всего оставлено 250 комментариев).
- ⁴ Речь идет о графическом романе «Маус: рассказ выжившего», написанном Артом Шпигельманом (1972 г.). На русском языке роман вышел в 2013 г. под названием «Маус» в издательстве «Corpus» [Шпигельман 2013].
- ⁵ Речь идет о графическом романе австралийского художника Шона Тана, вышедшей в издательстве «Комильфо» в 2015 г. [Тан 2015].

Литература

Источники

Давид 2011 — Давид Б. Священная болезнь / пер. с фр. Ольги Кустовой. Санкт-Петербург: Бумкнига, 2011. (David B. Svyashchennaya bolezn': / per. s fr. Ol'gi Kustovoy. Sankt-Peterburg: Bumkniga, 2011.)

Лаврентьева 2019 — Лаврентьева О. Сурвило. Санкт-Петербург: Бумкнига, 2019. (Lavrent'eva O. Survilo. Sankt-Peterburg: Bumkniga, 2019.)

Тан 2015 — Тан Шон. Красное дерево. Пер. с английского Ксении Бобковой. — Санкт-Петербург: «КОМИЛЬФО», 2015. (Tan Shon. Krasnoe derevo. Per. s angliyskogo Ksenii Bobkovoy. — Sankt-Peterburg: «KOMIL'FO», 2015.)

Шпигельман 2013 — Шпигельман, Арт. Маус / пер. с английского В. Шевченко. — Москва: АСТ, CJRPUS, 2013. (Shpigel'man, Art. Maus / per. s angliyskogo V. Shevchenko. — Moskva: AST, CJRPUS, 2013.)

Исследования

Бостон — Бостон М. Шон Тан и искусство графического романа. URL: <https://www.papmambook.ru/articles/1618/> (дата обращения: 08.11.2019). (Boston M. Shon Tan i iskusstvo graficheskogo romana. URL: <https://www.papmambook.ru/articles/1618/>)

Комиксы 2015 — Комиксы из разных стран за уважение и уважуху. Как работать с комиксами проекта «Респект 2.0». Методическое пособие для

преподавателей и просветителей. Воронеж, 2015. (Komiksy iz raznykh stran za respekt i uvazhkuhu. Kak rabotat' s komiksami proekta «Respekt 2.0». Metodicheskoe posobie dlya prepodavateley i prosvetiteley. Voronezh, 2015.)

Кунин 2013 — Кунин А. И. Комикс в России // Библиография. 2013. № 4. С. 45–55. (Kunin A. I. Komiks v Rossii // Bibliografiya. 2013. № 4. P. 45–55.)

Кунин, Шмарина 2015 — Кунин А. И., Шмарина О. И. История рисованных историй. Комиксы в Российской государственной библиотеке для молодежи // Библиотечное дело. 2015. № 17. С. 2–5. (Kunin A. I., Shamarina O. I. Istoriya risovannykh istoriy. Komiksy v Rossiyskoy gosudarstvennoy biblioteke dlya molodezhi // Bibliotchnoe delo. 2015. № 17. P. 2–5.)

Когстрем — Когстрем А. Кто такой компетентный ребенок? Интервью с Анной Когстрем / беседовала Е. Асонова URL: <https://mel.fm/blog/yekaterina-asonova/78014-kto-takoy-kompetentny-rebenok> (дата обращения: 08.11.2019) (Kogstrem A. Kto takoy kompetentnyu rebenok? Interv'yu s Annoy Kogstrem / besedovala E. Asonova. URL: <https://mel.fm/blog/yekaterina-asonova/78014-kto-takoy-kompetentny-rebenok>)

Манга 2015 — Манга в Японии и России. Субкультура отаку, история и анатомия японского комикса. / Под ред. Ю. Магера. М.: Фабрика комиксов, 2015. (Manga v Yaponii i Rossii. Subkul'tura otaku, istoriya i anatomiya yaponskogo komiksa. / Pod red. Yu. Magera. M.: Fabrika komiksov, 2015.)

Манга 2018 — Манга в Японии и России. Выпуск 2 / Под ред. Ю. Магера. М.: Фабрика комиксов, 2018. (Manga v Yaponii i Rossii. Vypusk 2 / Pod red. Yu. Magera. M.: Fabrika komiksov, 2018.)

Работа библиотек 2019 — Работа библиотек с комиксами в целях приобщения молодежи к чтению: методические рекомендации / Сост. Р. С. Сахаренкова. Краснодар: МУК ЦБС г. Краснодара, 2019. (Rabota bibliotek s komiksami v tselyakh priobshcheniya molodezhi k chteniyu: metodicheskie rekomendatsii / Sost. R. S. Sakharenkova. Krasnodar: MUK TsBS g. Krasnodara, 2019.)

Скаф — Скаф М. Все время мира. Сайт фестиваля «Морс» URL: <http://berrywaterfestbookillustration.ru/blexborex> (дата обращения: 08.11.2019) (Vse vremya mira. Sayt festivalya «Mors». URL: <http://berrywaterfestbookillustration.ru/blexborex> (accessed: 08.11.2019).)

Скаф 2013 — Скаф М. Традиция последовательного визуального повествования в США: этапы, жанры, поэтика // Детские чтения. 2013. 4 (2). С. 63–82. URL: <http://detskie-chtenia.ru/index.php/journal/article/view/98>. (дата обращения: 08.11.2019) (Skaf M. Traditsiya posledovatel'nogo vizual'nogo povestvovaniya v SSHa: etapy, zhanry, poetika // Detskie chteniya. 2013. 4 (2). S. 63–82. URL: <http://detskie-chtenia.ru/index.php/journal/article/view/98>.)

Скаф 2018 — Скаф М. Эволюция героя: образы классических сказок в современном визуальном контексте // Читатель в поиске / Под ред.

Е. А. Асоновой, Е. С. Романичевой. М.: Библиомир, 2018. С. 68 — 82. (Skaf M. Evolyutsiya geroya: obrazy klassicheskikh skazok v sovremennom vizual'nom kontekste // Chitalel' v poiske / Pod red. E. A. Asonovoy, E. S. Romanichevoy. М.: Bibliomir, 2018. P. 68 — 82.)

Samutina 2018 — Samutina N. The Made in Abyss Controversy: Transnational Participatory Cultures as Cultural Interpreters of Japanese Texts // *Orientaliska studier* (Sweden). 2018. Vol. 156. P. 214–229.

Ekaterina Asonova

Moscow City Pedagogical University

THE VISUAL IN LITERATURE, OR ON A CONTEMPORARY
COMPETENT CHILD

The article elaborates on the premise that the development of visual literature (comics, graphic novels and other genres of visual narrative) has become a condition of contemporary children and adolescents' successful integration into information world and a condition of nurturing competences of information security. As arguments in favour of the stated idea the research data are cited concerning the opinions of adult readers who evaluated the differences between their own perception of visual literature (mostly comics) and children and adolescents' perception. Strategies and practices of visual narrative reading are also described; the author of the article considers them to be important conditions of nurturing new readers' competences which determine whole new ways of interacting with a text, close attention to detail grounded in 'living through' what has been read.

Keywords: competent child, visual literature, comics, graphic novel, survey.

МАТЕРИАЛЫ

Ирина Львовская

НЕИЗВЕСТНАЯ РАБОТА АЛИСЫ ПОРЕТ В ДЕТСКОЙ КНИГЕ

Статья посвящена иллюстрациям Алисы Ивановны Порет, созданным ею в 1957 г. для детской книги-гармошки О. Бедарева «Обида», которые хранятся в коллекции иллюстрированных книг и книжной графики автора данной публикации. Основная цель данной статьи — познакомить широкий круг читателей, интересующихся книжной иллюстрацией и, в частности, иллюстрацией в детской книге, с этой, по-видимому, неизвестной работой Алисы Порет.

Ключевые слова: книжная иллюстрация, детская книга, коллекция, А. И. Порет, О. К. Бедарев, неизвестная работа, творческое наследие.

Основная задача и цель нашей публикации — познакомить читателей с неизвестными иллюстрациями художника¹ Алисы Ивановны Порет.

Алиса Ивановна Порет (1902 — 1984) родилась в Санкт-Петербурге. Училась в Анненшуле. В 1917–1919 гг. занималась в рисовальной школе Обществе поощрения художеств (ОПХ) в Петрограде, затем в 1920 г. поступила в Художественно-промышленный техникум. В 1921 г. перешла в бывшую Академию художеств в класс К. С. Петрова-Водкина. С 1925 г. Порет начала посещать мастерскую П. Н. Филонова в той же Академии художеств и вскоре стала одним из верных учеников и последователей мастера. Вместе с другими филоновцами иллюстрировала книгу «Калевала. Финский народный эпос» (издательство «Academia», 1933). Принимала участие в оформлении ленинградского Дома печати в составе группы «Мастера аналитического искусства» (МАИ) (1927). В 1930 г., в момент раскола в коллективе МАИ, осталась в группе «старых» учеников Филонова. В 1926 г. Порет вступила в объединение «Круг художников». А. Порет вместе с Т. Глебовой оформили

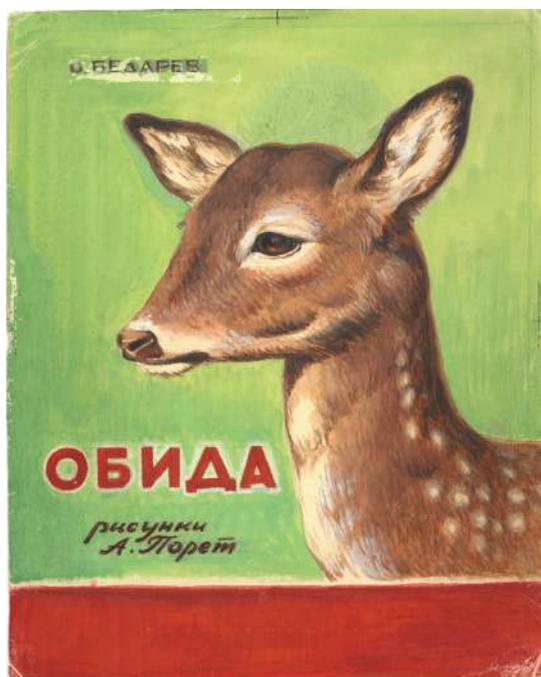


Рис. 1. Порет А. И. Оригинал-макет книги О. Бедарева «Обида».
Обложка

в довоенные годы более полутора десятков детских книг, однако в целом их творчество выходило за рамки этого направления. Но в более поздние годы деятельность Алисы Порет как художника ограничилась детской иллюстрацией и портретным творчеством.

С 1928 по 1932 гг. общалась и дружила с Д. И. Хармсом и другими поэтами-обэриутами. Они часто собирались в квартире Алисы Ивановны на Фонтанке. Помимо поэтов, там бывали Д. Д. Шостакович, А. А. Осмёркин, М. В. Юдина [Сарабьянов 2013].

На сегодняшний день некоторые произведения из творческого наследия, созданного А. И. Порет, например, макеты проиллюстрированных художником книг, оригиналы иллюстраций, находятся в ряде частных собраний и архивов. Волею случая одна из работ Алисы Ивановны оказалась и в нашем собрании иллюстрированных книг и книжной графики. Это оригинал-макет книги Олега Бедарева «Обида», выполненный для издательства «Детский мир» и подписанный к печати 19 апреля 1957 г. (12 листов, гуашь, аква-



Рис. 2. Бедарев О. К. «Обида». Лицевая сторона развернутой книги

рель), а также 2 дополнительных листа иллюстраций (гуашь, акварель), не включенных в макет.

Хранится у нас и типографский экземпляр книжки-гармошки «Обида» (Москва: Детский мир, 1957), также из архива А. Порет.

Несколько слов об авторе книги. Олег Кельсиевич Бедарев родился в Москве². В 1921 г. семья переехала в деревню Пестово Нижегородской области. В 1932 г. поступил в Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС), по окончании образования работал художником в московских издательствах. В июле 1941 г. О. Бедарев добровольно ушел на фронт, до конца Великой Отечественной войны воевал в составе 75 Гвардейской стрелковой дивизии в должностях политрука, а затем секретаря редакции, зам. редактора дивизионной газеты «Вперед, на врага!». Закончил войну в звании капитана комендантом города Бляйхероде в Германии. Олег Кельсиевич участвовал в боях на Курской дуге, под Сталинградом, Киевом и Берлином, был награжден орденами и медалями. С октября 1947 г. О. Бедарев был главным редактором журнала «Мурзилка», затем зам. зав. отделом агитации и пропаганды ЦК ВЛКСМ, членом редколлегии газеты «Комсомольская правда», вместе с Сергеем Михалковым руководил секцией детской литературы в Союзе писателей. В ноябре 1950 г. по доносу был арестован, был приговорен к 25 годам лагерей. В 1956 г. Олег Бедарев был реабилитирован.

По поводу реабилитации Е. И. Бедарева пишет: «Реабилитировали Олега Кельсиевича полностью, восстановили в партии и в Союзе писателей. Вернули воинское звание гвардии — капитана, 3 боевых ордена и 4 медали» [Жемчужины земли пестовской 2017, 13]. О своей дружбе с Олегом Бедаревым, начавшейся в лагере, вспо-

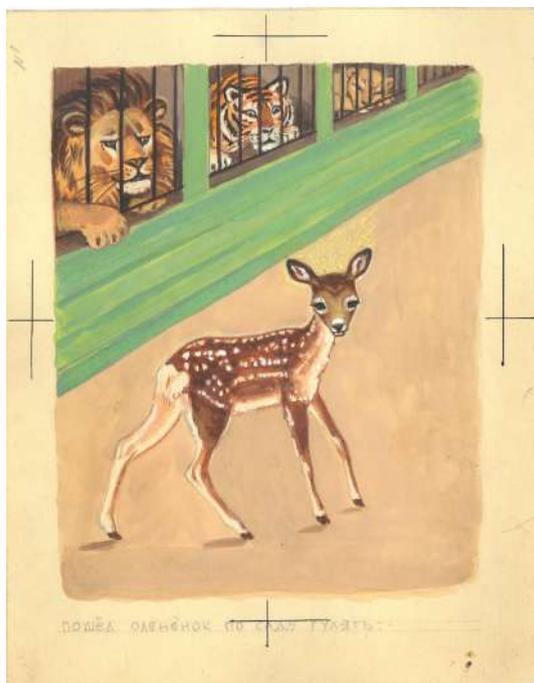


Рис. 3. Порет А. И. Оригинал-макет книги О. Бедарева «Обида».
Первая страница

минает Л. А. Вознесенский [Вознесенский 2004], а А. И. Шифрин в своей книге пишет о впечатлении от стихов О. Бедарева, записанных и прочитанных автором в заключении [Шифрин 1973].

Какова судьба книжки для детей, написанной Олегом Бедаревым? Довольно долго мы считали, что эта детская книжка-гармошка (ширма) была издана (ведь у нас помимо оригинал-макета находится и напечатанный в типографии экземпляр). Но со временем мы обратили внимание на то, что никогда и нигде не встречались с упоминанием этого издания (за одним исключением, о котором будет сказано ниже). Книги не оказалось ни в фондах библиотек (ни в Российской государственной детской библиотеке, ни в Российской национальной библиотеке и пр.). Не приведена она и в наиболее полном списке книг, в оформлении которых принимала участие А. И. Порет [Алиса Ивановна Порет 2013]. Не указано также издание в «Книжной летописи» за 1957 г. и в известной библиографии И. И. Старцева [Старцев 1959].

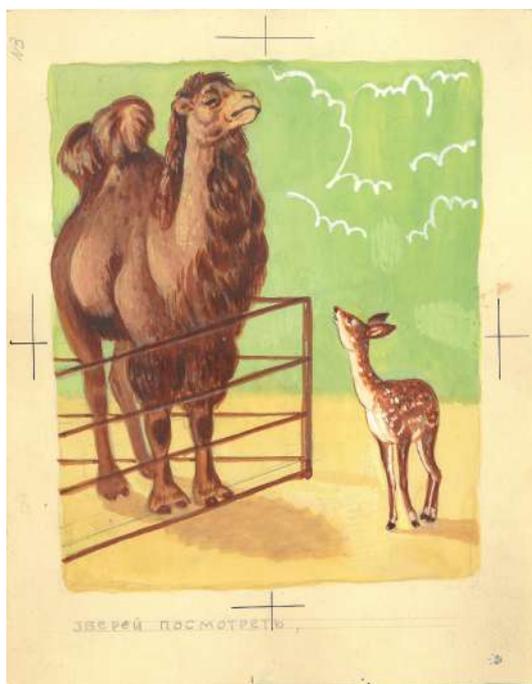


Рис. 4. Порет А. И. Оригинал-макет книги О. Бедарева «Обида». Вторая страница

Необходимо также подчеркнуть, что в наши дни множество страниц и сайтов в интернете посвящено детской книге и книжной иллюстрации, в том числе, и книжкам издательства «Детский мир» 1950–60-х гг., библиографии составляются энтузиастами и любителями книжной иллюстрации по каталогам библиотек, по частным домашним собраниям, книги часто выкладываются постранично. Но нигде никаких упоминаний об этой работе нам не встречалось. Нет ее типографского экземпляра и в значительном и обширном собрании детской книги замечательного коллекционера Сергея Чистобаева, издающего в настоящий момент многотомную энциклопедию о советской детской книге 1945–1991 гг.

Следует отметить тот факт, что детские книжки-гармошки (ширмы) часто относили к играм, а не книгам, и поэтому они могли и не поступать в собрания библиотек или не описываться в библиотечных каталогах, они могли быть за эти годы списаны. Как правило, книги этого типа не попадали в библиографию

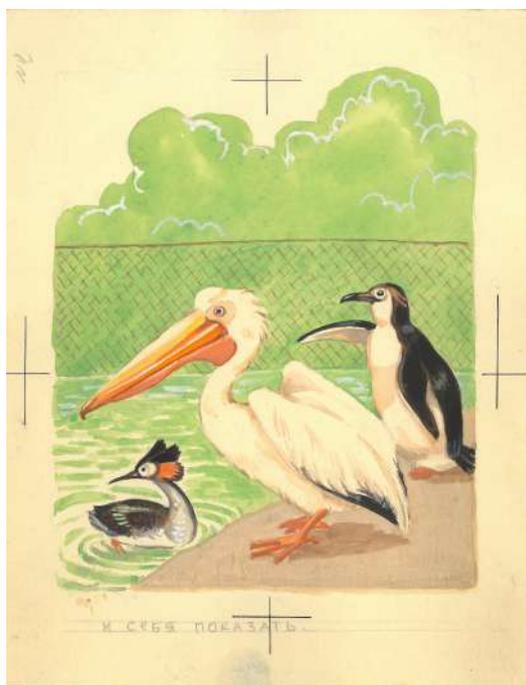


Рис. 5. Порет А. И. Оригинал-макет книги О. Бедарева «Обида».
Третья страница

И. И. Старцева (на этот факт обратил наше внимание коллекционер Сергей Чистобаев). Мы проанализировали некоторую выборку книжек-гармошек 1948–1965 гг., выложенных на сайтах, то есть, изданных и известных, и не получили явной и четкой картины. Так, некоторые из них были найдены в каталогах Российской Национальной библиотеки и в соответствующих томах «Детская литература: библиография» И. Старцева, другие указывались Старцевым, но мы не находили их в библиотеке, третьих не было ни в одном из названных ресурсов.

Удалось обнаружить упоминание книжки «Обида» в биобиблиографическом словаре, посвященном детским книгам [Советские детские писатели 1961, 36]. В краткой и неполной биографии писателя и поэта Олега Бедарева в библиографии его работ последней книгой автора (в словарь вошли детские издания до 1957 г.) указана искомая книжка «Обида».

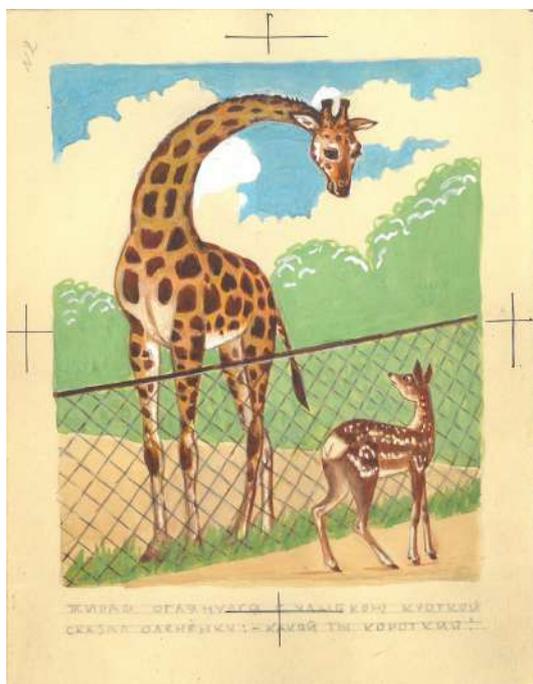


Рис. 6. Порет А. И. Оригинал-макет книги О. Бедарева «Обида». Четвертая страница

Этот факт, хотя формально и подтверждает издание книги, все-таки не является точным доказательством, ведь составители словаря в 1957 г. могли быть знакомы с планами издательства или видеть сигнальные экземпляры, или получить информацию о готовящемся издании от самого писателя.

Так был ли вообще тираж интересующей нас книги, ведь она совершенно отсутствует в публичном пространстве? Сначала мы предположили, что, по-видимому, все-таки отсутствие тиража могло быть связано с арестом писателя, хотя его и реабилитировали в 1956 г. Но петербургский литературовед и библиограф Валерий Николаевич Сажин, к которому мы обратились по совету Ирины Тархановой³, опроверг наше предположение. В. Н. Сажин проанализировал публикации того времени, как произведений автора текста — Олега Бедарева, так и Алисы Порет. Валерий Николаевич также обратил внимание, что в выходных данных нашего экземпля-

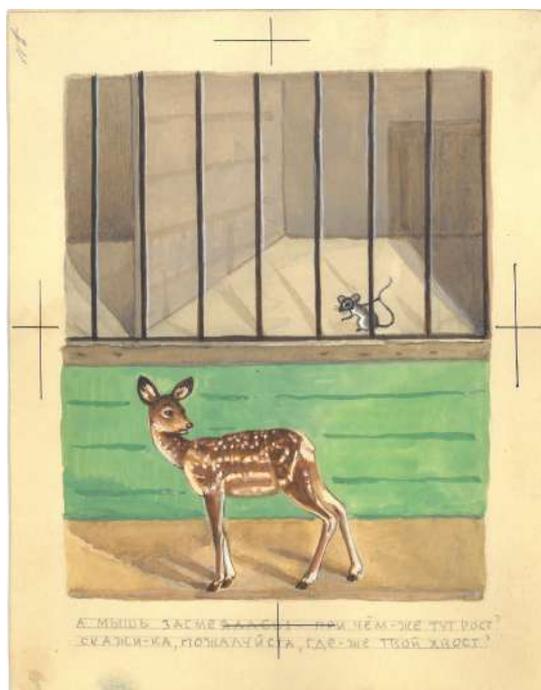


Рис. 7. Порет А. И. Оригинал-макет книги О. Бедарева «Обида».
Пятая страница

ра книжки на задней странице обложки отсутствуют номер Горлита — разрешения цензуры и издательский номер (Изд. №), который присваивался при печати тиража, и предположил, что наш экземпляр книги — сигнальный. В. Сажин написал нам следующее:

Почти на сто процентов убежден, что книжку запретила цензура. Бедарева после реабилитации не дискриминировали, он сразу — в 1956 г. — выпустил книжку и потом постоянно печатался. Но показательно, что «Обида» — его единственная книга в «Детском мире»: он после этого издавался только в Детгизе и «Молодой гвардии», где был детский отдел. Порет же, после не вышедшей «Обиды», в «Детском мире» издала несколько книжек. Из этого следует, я уверен, что цензор предъявил претензии именно к тексту, а не к иллюстрациям. За каждым издательством был закреплен свой цензор и Бедарев очевидно решил удалиться от однажды «наказавшего» его. Порет, которая вела учет всех своих работ, не упоминала об этой несостоявшейся, потому что немислимо было объявить, что какая-то ее работа не опубликована из-за запрета

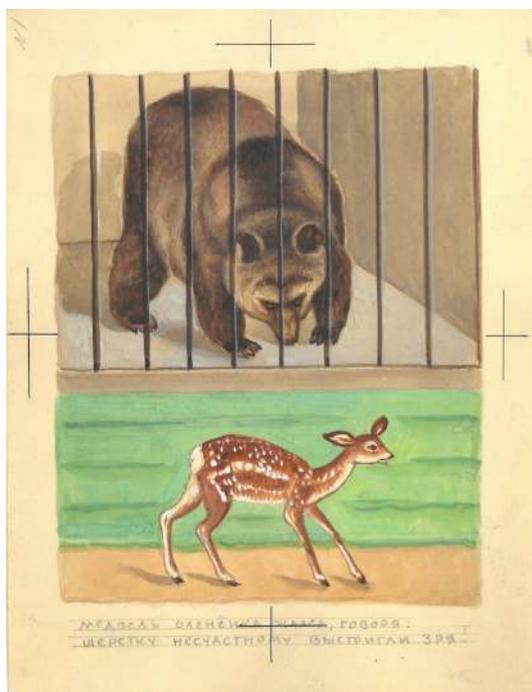


Рис. 8. Порет А. И. Оригинал-макет книги О. Бедарева «Обида». Шестая страница

книжки цензурой. Рационально объяснить, к чему именно придрался цензор, не стоит и пытаться — мы знаем одиозные случаи идеологической цензуры, а было бесчисленное множество рядовых случаев, о которых мы не знаем [Личный архив автора статьи].

Запрет публикации текста кажется довольно странным, так как в 6 номере журнала «Мурзилка» за 1948 г. стихотворение О. Бедарева «Обида» уже публиковалось (с иллюстрациями Е. Рачева). Эту информацию мы увидели на сайте, посвященном книжной иллюстрации, а поделился ею Глеб Георгиевич Бедарев, художник и книжный график, племянник Олега Кельсиевича⁴. Мы отправили запрос в Государственный архив Российской Федерации (ГАРФ), где хранится архивный фонд издательства «Малыш» («Детский мир» в 1963 г. был преобразован в издательство «Малыш»). Никаких сведений о прекращении издания, списании расходов и т. д., и тем более о цензурных ограничениях и запретах

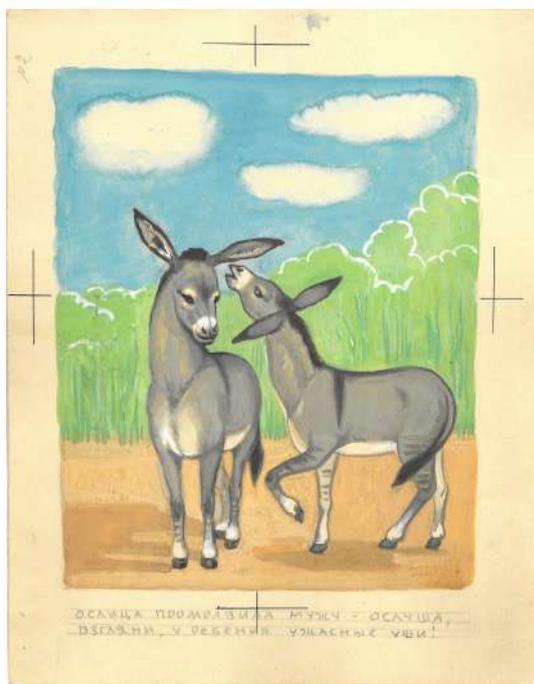


Рис. 9. Порет А. И. Оригинал-макет книги О. Бедарева «Обида». Седьмая страница

нам из ГАРФ не прислали. Однако нам удалось получить копии тех документов, в которых упоминается книга, а именно:

1. Тематический план редакционных работ на 1957–1958 гг. редакции изданий для детей издательства Росгизместпром (Издательство «Детский мир» создано в 1957 г. на базе Росгизместпрома), утвержденный Зам. Министра местной промышленности Гусаровым, в котором под № 311 значится «Обида» Бедарева, указан планируемый тираж (100 тыс.), а в краткой аннотации в плане стоит определение «Книга об очеловеченных зверях»;
2. Протокол № 43 расценочной комиссии при управляющем Росгизместпрома от 9/III — 57 г., где слушали вопрос: «Авт. Бедарев О. К. Стихи на ширму „Обида“ (тема № 311)» и постановили: «Заключить договор с авт. Бедаревым»;

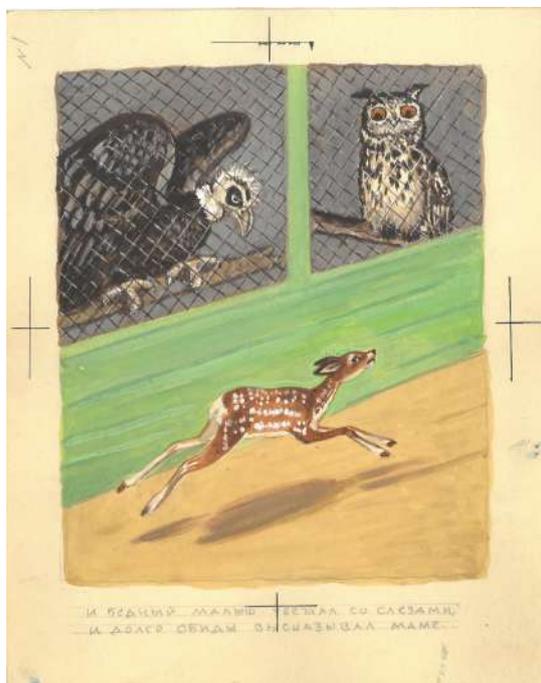


Рис. 10. Порет А. И. Оригинал-макет книги О. Бедарева «Обида». Восьмая страница

3. Протокол №46 расценочной комиссии при управляющем Розгизместпрома от 13/IV — 57 г., где слушали вопрос: «Худ. Порет. Оформление ширмы „Обида“. Обложка, Концевая полоса, Орнаментальный лист, 10 иллюстраций (тема № 311)» и постановили: «Заключить договор с худ. Порет».

В пришедшем нам из Государственного архива сопроводительном письме подчеркивалось, что «других документов, содержащих информацию об интересующей Вас книге в просмотренных делах из архивного фонда Издательства „Малыш“ за 1957, 1958 гг. не обнаружено».

Написали мы письма и Глебу Георгиевичу Бедареву, племяннику писателя, и Екатерине Игоревне Бедаревой (Пиляевой), внучке Олега Кельсиевича. Екатерина Игоревна нам ответила, написала, что не знает ничего о судьбе книги, но типографский экземпляр «Обиды» у нее есть. На данный момент нам не удалось сравнить

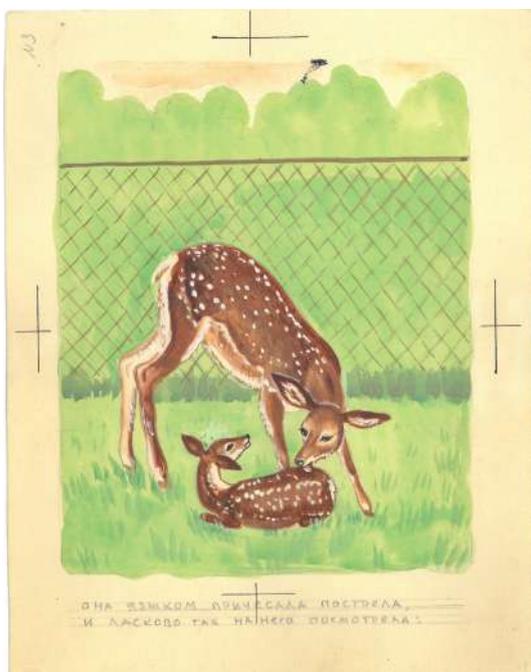


Рис. 11. Порет А. И. Оригинал-макет книги О. Бедарева «Обида».
Девятая страница

экземпляры — наш, из архива Алисы Порет, и экземпляр из семьи Бедаревых, бытовые сложности затруднили поиск второй книжки. Мы можем пока только высказать предположение о том, что в семье Бедаревых хранится тоже сигнальный экземпляр.

Пролить свет на историю этой детской книжки на сегодняшний день так и не удалось.

Стихотворение Олега Бедарева «Обида», как уже отмечалось, было опубликовано, а рисунки Алисы Порет, как вытекает из всего выше сказанного, по всей видимости, нет. Мы убеждены, что любой этап в творческой судьбе художника должен быть известен, ведь Алиса Ивановна не уничтожила свою работу, а тщательно хранила. И познакомить с ней интересующихся творчеством художника и книжной иллюстрацией — основная задача нашей публикации.

Алиса Ивановна Порет работала в детской книге шестьдесят лет, как она вспоминала, с 1924 г. [Алиса Порет рассказывает и рисует 1989, 393]. «С этого времени я постоянно работаю в детской



Рис. 12. Порет А. И. Оригинал-макет книги О. Бедарева «Обида». Десятая страница

книжке, не исключая лет, проведенных в эвакуации, в Свердловске», — писала художник [Художники детской книги 1987, 210].

В послевоенные годы (именно в этот период жизни и творчества художника создавались иллюстрации к книжке «Обида») и до последних лет жизни Алиса Порет много и плодотворно работала в детской книге, ее иллюстрации той поры создавали мир светлый и добрый, в котором жили и взрослые, и дети, и, конечно, большие друзья детей — котята, щенки и другие зверушки, привлекающие маленьких читателей чувствами, переживаниями, эмоциями и поступками, понятными каждому ребенку, — то лукавством или любопытством, то удивлением или грустью, то храбростью или, наоборот, нерешительностью и растерянностью. Нескольким поколениям малышей известны и любимы книги с рисунками Алисы Ивановны. Такие, как: В. В. Бианки «Мастера без топора» (1946); «Книжка для маленьких детей» (1948); С. В. Михалков «Мой щенок» ([1950]); С. В. Михалков «Котенок»

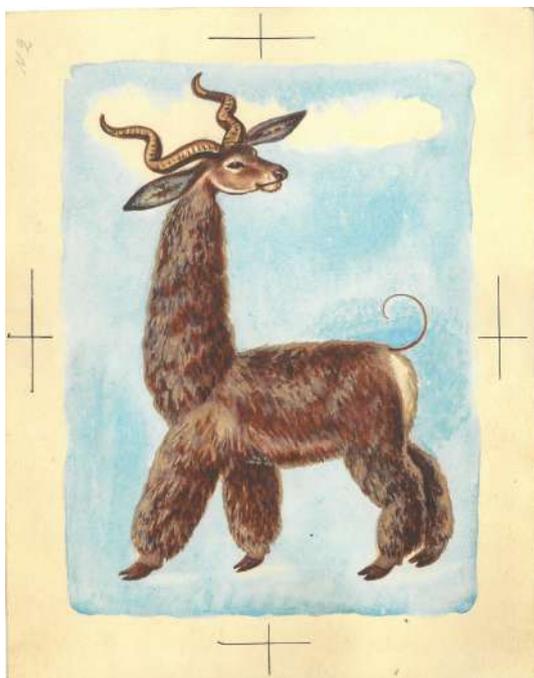


Рис. 13. Порет А. И. Оригинал-макет книги О. Бедарева «Обида». Орнаментальный лист⁵

(1957); Б. С. Майзель «Белый дом и черный кот. Дождик» (1960); Э. Петишка «Как Мартинек заболел» (1960); И. П. Токмакова «Подарки» (1962); Е. Н. Селезнева «Котенок, который хотел быть тигром» (1963); Н. М. Грибачев «Рыжий» (1964); С. Л. Прокофьева «Сказка о твоих ботинках» (1965); Д. И. Хармс «Загадочные картинки» (1980) и многие другие. И, конечно, книга А. А. Милна «Винни-Пух и все остальные», впервые вышедшая в русском пересказе Б. Заходера в издательстве «Детский мир» (1960) и впоследствии несколько раз переизданная. Уверены, что персонажи этой книги, такие, какими их придумала и нарисовала А. Порет, знакомы всем, и детям, и взрослым.

«... У меня в характере есть вещи, которые нужны для детской книжки. <...> У меня есть веселость, жизнерадостность и доброта. . . », — так говорила художник о себе [Художники детской книги 1987, 209]. И продолжала: «Облегчило мне работу в детской книге необыкновенно быстрое возникновение образа, — это было



Рис. 14. Порет А. И. Иллюстрация к книге «Обида», не включенная в оригинал-макет

для меня не мучительно. Только что прочитанное слово мгновенно превращалось в картинку, и уже настолько, что менять я никогда ни за что не хотела. . . если были какие-то требования в издательстве, что, <впрочем>, бывало редко, потому что я всю работу сдавала сразу, и как-то это всех убеждало» [Там же, 211].

Писатель Исай Рахтанов в своей статье «Притягательный мир подробностей» делится своими впечатлениями об искусстве Алисы Порет:

. . . Алиса Ивановна любит писать и рисовать животных. Ее подход к ним глубоко психологичен, не зря же у нее есть серия акварелей, объединенных темой «душа» — душа собаки, душа кота и душа даже неодушевленных явлений природы — водопада, травы, леса. Радостно брать в руки детские книги Порет. < . . . > Ее книги пронизаны радостным, солнечным колоритом, краски ясны и чисты, почти нет полутонов, рисунок максимально приближен к детскому восприятию. Художник словно бы наблюдает мир широко



Рис. 15. Порет А. И. Иллюстрация к книге «Обида», не включенная в оригинал-макет

раскрытыми детскими глазами, и каждая подробность этого мира кажется ему притягательной. Что может быть, например, лучше воздушного шарика, в радужной оболочке которого сверкает одно солнце! Алисе Ивановне не приходится приспосабливаться к детскому восприятию — оно органично для нее, она и сама чувствует так же [Рахтанов 1968, 61].

«Наши» зверюшки, «действующие лица» ярких, выразительных, призванных обязательно привлечь внимание ребенка, иллюстраций к книге «Обида», вполне вписываются в замечательный ряд образов, созданных Алисой Порет в этот период. «Книга об очеловеченных зверях» — так написано в тематическом плане издательства. И эта формулировка очень подходит к персонажам иллюстраций.

Вот верблюд, величаво демонстрирующий свое превосходство главному герою — олененку, или жирафу, до изнеможения вытянувший свою и так длинную шею, каждый из них красуется перед растерянным маленьким «ребенком», показывая свою значительность. И да, конечно, только мама сможет все объяснить, успокоить, приласкать обиженного олененка. Большой любовью и пониманием к детям, адресатам иллюстраций, и к самим персонажам книжки пронизана эта работа. Светлый день, солнечная погода,

ярко-голубое небо с пушистыми симпатичными облачками, сочная зелень — такой ласковый и яркий мир окружает зверюшек, а у самих зверюшек такая мягкая шерстка, что так и хочется дотрогнуться и погладить, а «мордочки» такие выразительные, что все их чувства и эмоции должны легко считываться даже маленьким читателем. И хотя зверюшки «обижают» героя книжки, создается впечатление, что Алиса Порет их «прощает» и каждому дает шанс на исправление.

Очень, надеемся, что эта публикация поможет разгадать «загадку» книги и познакомит с неизвестной страницей творчества Алисы Ивановны Порет.

Примечания

- ¹ Мы намеренно избегаем в нашей статье привычного слова «художница» применительно к женщинам-художникам, уважая память Алисы Ивановны Порет. Она не любила, когда ее называли художницей. «Я рисую — я художник», — так писала А. Порет в своих воспоминаниях [Алиса Порет рассказывает и рисует 1989, 395].
- ² Сведения о жизни писателя и поэта Олега Кельсиевича Бедарева (1916–1959) мы нашли в статье «Жемчужины земли пестовской», подготовленной к печати Антониной Ефимовой (г. Пестово), в которой историю рода Бедаревых рассказывает внучка писателя Екатерина Пиляева-Бедарева [Жемчужины земли пестовской 2017], и в антологии поэзии, где о своем отце написала его дочь Елена Бедарева [Поэзия узников ГУЛАГа 2005].
- ³ Ирина Тарханова, издатель двухтомника «Алиса Порет. Записки, рисунки, воспоминания», М.: «Барбарис», 2012 г. (1 том), 2016 г. (2 т.)
- ⁴ URL: <https://illustrators.ru/posts/tvorcheskie-spory-illyustratorov> (дата обращения: 15.08.2019).
- ⁵ Приведено название страницы в соответствии с формулировками Протокола № 46 расценочной комиссии при управляющем Розгизместпрома от 13 /IV — 57 г.: «Худ. Порет. Оформление ширмы „Обида“. Обложка, Концевая полоса, Орнаментальный лист, 10 иллюстраций (тема № 311)».

Литература

Алиса Ивановна Порет 2013 — Алиса Ивановна Порет, 1902–1984: Живопись, графика. Фотоархив. Воспоминания /сост. и ком. Ильдар Галеев. М.: Галеев Галерея, 2013. С. 271–273. (Alisa Ivanovna Poret, 1902–1984: Zhivopis', grafika. Fotoarkhiv. Vospominaniya /sost. i kom. Il'dar Galeev. M.: Galeev Galereya, 2013. P. 271–273.)

Алиса Порет рассказывает и рисует 1989 — Алиса Порет рассказывает и рисует: Из альбомов художника /пред., публ. и примеч. Владимира Глоцера // Панорама искусств. М.: Советский художник, 1989. № 12. С. 392–408. (Alisa Poret rasskazyvaet i risuet: Iz al'bomov khudozhnika /pred., publ. i primеч. Vladimira Glotsera // Panorama iskusstv. M.: Sovetskiy khudozhnik, 1989. No 12. P. 392–408.)

Вознесенский 2004 — Вознесенский Л. А. Истины ради. М.: Республика, 2004. С. 328–330. (Voznesenskiy L. A. Istiny radi. M.: Respublika, 2004. P. 328–330.)

Жемчужины земли пестовской 2017 — Жемчужины земли пестовской. Сопратник Сергея Михалкова (подг. мат. Антонина Ефимова) // Невский альманах, 2017. № 1 (93). С. 9–15. (Zhemchuzhiny zemli pestovskoy. Soratnik Sergeya Mikhalkova (podg. mat. Antonina Efimova) // Nevskiy al'manakh, 2017. No 1 (93). P. 9–15.)

Поэзия узников ГУЛАГа 2005 — Поэзия узников ГУЛАГа: антология / сост. С. С. Виленский. — М.: Междунар. фонд «Демократия»; Материк, 2005. (Россия. XX век : документы / под ред. акад. А. Н. Яковлева). С. 900–901. (Poeziya uznikov GULAGA: antologiya / sost. S. S. Vilenskiy. — M.: Mezhdunar. fond «Demokratiya»; Materik, 2005. (Rossiya. KhKh vek : dokumenty / pod red. akad. A. N. Yakovleva). P. 900–901.)

Рахтанов 1968 — Рахтанов И. А. Притягательный мир подробностей // Детская литература, 1968. № 2 С. 58–61. (Rakhtanov I. A. Prityagatel'nyu mir podrobnostey // Detskaya literatura, 1968. № 2. P. 58–61.)

Сарабьянов 2013 — Сарабьянов А. Д. Порет Алиса Ивановна // Ракигин В. И., Сарабьянов А. Д. Энциклопедия русского авангарда. Изобразительное искусство. Архитектура. В 2 томах. Том 2. Л-Я: Биографии. [М.]: Глобал Эксперт энд Сервис Тим, 2013. С. 248. (Sarab'yanov A. D. Poret Alisa Ivanovna // Rakitin V. I., Sarab'yanov A. D. Entsiklopediya russkogo avangarda. Izobrazitel'noe iskusstvo. Arkhitektura. V 2 tomakh. Tom 2. L-Ya: Biografii. [M.]: Global Ekspert end Servis Tim, 2013. P. 248.)

Советские детские писатели 1961 — Советские детские писатели. Биобиблиографический словарь (1917–1957) / сост. А. М. Витман и Л. Г. Оськина. М.: Детгиз, 1961. (Sovetskie detskie pisateli. Biobibliograficheskiy slovar' (1917–1957) / sost. A. M. Vitman i L. G. Os'kina. M.: Detgiz, 1961.)

Старцев 1959 — Старцев И. И. Детская литература: библиография. 1955–1957. [Вып 8]. М. : Детгиз, 1959. (Startsev I. I. Detskaya literatura: bibliografiya. 1955–1957. [Vyp 8]. M. : Detgiz, 1959.)

Художники детской книги 1987 — Художники детской книги о себе и своём искусстве: Статьи, рассказы, заметки, выступления /Сост. В. Глоцер. — М.: Книга, 1987. С. 209–216. (Khudozhniki detskoй knigi o sebe i svoem iskusstve: Stat'i, rasskazy, zametki, vystupleniya /Sost. V. Glotser. — M.: Kniga, 1987. S. 209–216.)

Шифрин 1973 — Шифрин А. И. Четвертое измерение. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1973. С. 145. (Shifrin 1973 — Shifrin A. I. Chetvertoe izmerenie. Frankfurt-na-Mayne: Posev, 1973.)

Irina Lvovskaya

UNKNOWN WORK OF ALISA PORET IN CHILDREN'S BOOK

The article is devoted to illustrations of Alice Ivanovna Poret, created by her in 1957 for children's book-harmoshka O. Bedareva "Obida", stored in the collection of illustrated books and book graphics by the author of this article. The text also describes the author's attempts to find this children's book in circulation or at least some signs of the publication's presence in public space. The main purpose of this article is to acquaint a wide range of readers interested in the book illustration and, in particular, the illustration in the children's book with this apparently unknown work of Alice Poret.

Keywords: book illustration, children's book, collection, A. I. Poret, O. K. Bedarev, unknown work, creative heritage.

Ольга Селиванова

КТО НЕ ЗНАЕТ РОБИНЗОНА?: КНИГИ СЕРИИ «РОБИНЗОНАДЫ» В КРУГЕ ДЕТСКОГО ЧТЕНИЯ (ПО МАТЕРИАЛАМ ФОНДА ФУНДАМЕНТАЛЬНОЙ БИБЛИОТЕКИ РГПУ ИМ. А. И. ГЕРЦЕНА)

Статья посвящена описанию книг, связанных с именем Робинзона Крузо, которые составляют одну из специально сформированных тематических коллекций фундаментальной библиотеки РГПУ им. А. И. Герцена. В «робинзонаду» вошли 234 книги, изданные в XVIII — начале XX в. на европейских языках, рассчитанные на детскую читательскую аудиторию и содержащие не только различные переводы и сокращения изначального романа Д. Дефо, но и разнообразные переделки исходной сюжетной линии, а также эпигонские произведения, герои которых оказываются в состоянии изоляции. Коллекция книг серии «робинзонады» является ярким примером перехода популярного сюжета в круг детского чтения и его адаптации к детским читательским запросам. Подробно рассмотрены «робинзонады» на английском, французском, немецком и русском языках, отмечена специфика восприятия романа Д. Дефо в европейской и русской литературной традиции. История бытования отдельных экземпляров коллекции представляет особый интерес для исследования: дарственные надписи служат яркими маркерами межличностных отношений в семейной, дружеской или профессиональной сферах, а книжные знаки (экслибрисы и штампы) позволяют проследить пути формирования фондов фундаментальной библиотеки.

Ключевые слова: Педагогический институт дошкольного образования, Показательная библиотека по детскому чтению, О. И. Капица, Е. П. Привалова, история педагогики, детское чтение, детская литература, Робинзон Крузо, робинзонада, книжные памятники

Уникальная коллекция книг серии «робинзонады» является частью истории формирования фондов фундаментальной библиотеки РГПУ им. А. И. Герцена¹. Коллекция поступила вместе с фондами Показательной библиотеки по детскому чтению в 1925 г.² Существует мнение, что цикл книг о Робинзоне в отдельную серию начала выделять О. И. Капица³, идейный вдохновитель и организатор

Показательной библиотеки. Сохранился полулегендарный рассказ о том, что в холодную зиму 1918 г. О. И. Капица обходила брошенные хозяевами Петроградские особняки, «буквально спасая ценные издания детских книг из разоренных частных библиотек, мешками принося их в здание на набережной реки Мойки, где располагался тогда Педагогический институт дошкольного образования» [Миронова 2003, 177]. У Ф. С. Капицы, правнука О. И. Капицы, встречаем более достоверные сведения, как студенты ПИДО «помогали отбирать и перевозить книги из других собраний, конфискованных во время революции» [Капица 2011, 28].

Формируя тематически единую коллекцию книг о Робинзоне, О. И. Капица руководствовалась профессиональными интересами. «Робинзонада» способствовала разработке и внедрению в учебную практику новой дисциплины, раскрывающей историю и развитие детской литературы. Е. П. Привалова⁴, ученица и коллега О. И. Капицы, отмечает, что начало научного изучения романа Д. Дефо и его всевозможных переделок было положено в 1922 г. в кружке детских писателей, который был организован при Показательной библиотеке [Привалова 2012, 42]. В архиве Показательной библиотеки сохранилась тетрадь с пересказом наиболее полного и точного перевода романа «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо, Йоркского моряка, рассказанные им самим» (в 2-х частях, М., 1888–1889), выполненного П. А. Кончаловским. Почерк принадлежит О. И. Капице, орфография новая. Вероятно, О. И. Капица составила этот пересказ для использования самой близкой к оригиналу версии на лекциях или практических занятиях.

На сегодняшний день книги серии «робинзонады» сохраняют свой статус отдельной тематической коллекции и являются яркой и оригинальной частью фонда редких и ценных изданий фундаментальной библиотеки РГПУ им. А. И. Герцена. «Робинзонада» состоит из 77 книг на русском и 157 книг на иностранных языках (французском, английском, немецком, польском, латышском) XVIII — первой трети XX в. В цикл «робинзонады» входят издания самого романа, его переводы на разные языки, сокращения и адаптации для детей разного возраста, произведения, написанные по мотивам исходного текста, а также произведения, далекие от первоначального сюжета, сохраняющие лишь основную ситуацию изоляции и имеющие в заглавии ссылку на имя главного героя.

По датам издания и языкам книги серии «робинзонады» можно представить следующим образом:

	XVIII в.	XIX в.	недатированные	XX в.
на иностранных языках	11	96	45	5
на русском языке	—	26	14	37

Среди датированных изданий XIX в. на русском языке немногие относятся к началу или середине века, количество русских «робинзонад» увеличивается лишь к концу столетия. По качеству бумаги и полиграфии к изданиям второй половины XIX в. можно отнести и большую часть недатированных книг на иностранных языках, в то время как русские недатированные «робинзонады» больше похожи на издания XX в.

В серии книг о Робинзоне имеется 19 книг на английском языке, большинство из них являются различными изданиями исходного текста Д. Дефо, в том числе и самая ранняя книга всей коллекции — семнадцатое Лондонское издание второй части приключений Робинзона — «The farther adventures of Robinson Crusoe: being the second and last part of his life and of the strange surprising accounts of his travels round three parts of the Globe, written by himself (Дальнейшие приключения Робинзона Крузо: вторая и последняя часть его жизни и странные удивительные рассказы о его путешествиях по трем частям земного шара, написанные им самим)» (London, 1741).

По словам Е. П. Приваловой, «Англия не расставалась с подлинным Робинзоном, первенство книги Дефо никогда серьезно не оспаривалось там ни одной робинзонадой» [Привалова 2012, 46]. Тем более интересны встречающиеся единичные переводы на английский язык сочинения пастора Й. Д. Висса⁵ о швейцарской семье, попавшей на необитаемый остров: «The swiss family Robinson: an account of the adventures of a swiss pastor and his family on an uninhabited island (Швейцарская семья Робинзонов: рассказ о приключениях швейцарского пастора и его семьи на необитаемом острове)» (London, s. a) и «The swiss family Robinson, or Adventures of a father, mother and four sons on a desert island (Швейцарская семья Робинзонов, или Приключения отца, матери и четырех сыновей на необитаемом острове)» (London, s. a). По данным «Британской энциклопедии», английский перевод «Швейцарского Робинзона» был произведен в 1814 г., через два года после выхода первой незаконченной версии романа Й. Д. Висса, и завоевал значительную популярность в англоговорящих странах (The Swiss Family Robinson).

Стоит отметить еще одну «робинзонаду» на английском языке, посвященную необычной теме. Это оригинальное произведение неизвестного ныне писателя М. Гилберта «Six hundred Robinson Crusoes, or The voyage of the Golden Fleece: a true story for old and young (Шестьсот Робинзонов Крузо, или путешествие Золотого руна: правдивая история для старых и молодых)» (London, 1878), повествующее о приключениях 600 шахтеров, потерпевших кораблекрушение на пути из Нью-Йорка в Калифорнию во времена золотой лихорадки. Дополнительной отличительной чертой этой книги является экслибрис библиотеки Императорского Александровского лицея, наклеенный на передний форзац.

Наиболее широко представлена «робинзонада» на французском языке — всего 99 книг, что не удивительно. С одной стороны, во Франции «Робинзон Крузо» был крайне востребован. Сначала он воспринимался исключительно как авантюрный роман, однако, после публикации «Эмиля» появилась «длинная цепь робинзонад, ставившая своей целью приспособление Робинзона к идеям Руссо» [Привалова 2012, 47]. С другой стороны, французский на протяжении XIX в., особенно его первой половины, был не только языком международного, но и бытового общения дворянского сословия в России. Книги на французском языке занимали большую часть любой библиотеки.

Самым ранним изданием на французском языке является четвертое издание первого перевода романа Д. Дефо, который был прекрасно выполнен и не утратил значения до сих пор: «*La vie et les aventures surprenantes de Robinson Crusoe contenant, entre autres événements, le séjour qu'il a fait pendant vingt-huit ans dans une Ile deserte situee sur la Cote de l'Amérique, pres l'embouchure de la grande Riviere Oroonoque. Le tout écrit par lui-même* (Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо, содержащие среди других событий пребывание в течение двадцати восьми лет на пустынном острове, расположенном близ побережья Америки, недалеко от устья великой реки Оронок. Все написано им самим)» (Amsterdam, 1743). В коллекции имеются также Парижские издания перевода 1768 и 1796 г. По переводам, выпущенным в XIX в., можно предположить некоторый спад интереса к исходному роману в начале века (единичные издания 1820 — 30-х гг.) и возобновление внимания с середины столетия (регулярные издания 1846, 1848, 1869, 1870, 1874 гг. и т. д.).

Такое положение дел объясняется появлением в 1813 г. одной из самых известных версий «робинзонады» — сочинения пастора

Й. Д. Висса «Швейцарский Робинзон», переведенное и переработанное для французской публики баронессой И. де Монтолье⁶ — «Le Robinson Suisse, ou Journal d'un pere de famille naufrage avec ses enfans (Швейцарский Робинзон, или Дневник кораблекрушения отца семейства со своими детьми)» (Paris, 1821). В коллекции имеются 33 различных издания этого произведения на французском языке. «Швейцарский Робинзон» был настолько востребован, что его переводили несколько раз, имеются переводы П. Бланшара «Le Robinson Suisse, ou Recit d'un pere de famille jette par un naufrage dans ile deserte, avec sa femme et se enfants: traduction nouvelle, contenant la suite donnee par l'auteur allemand, m. Wyss (Швейцарский Робинзон, или рассказ отца семьи, выброшенного кораблекрушением на необитаемый остров, с женой и детьми: новый перевод, содержащий продолжение, данное немецким автором, г. Виссом)» (Paris, 1837), Э. Войар «Le Robinson Suisse (Швейцарский Робинзон)» (Paris, 1841), Ф. Миллера «Le Robinson Suisse, ou Histoire d'une famille suisse naufragée (Швейцарский Робинзон, или История швейцарской семьи, потерпевшей кораблекрушение)» (Tours, 1857).

Другая классическая «робинзоианада» — переделка немецкого педагога И. Г. Кампе — также была переведена на французский язык «Le nouveau Robinson: pour servir a l'amusement et a l'instruction des enfans de l'un et de l'autre sexe (Новый Робинзон, служащий развлечению и воспитанию детей обоего пола)» (Hambourg, 1782) и выдержала несколько переизданий, однако, дальше своего времени она не продвинулась. Среди «робинзоианад» на французском языке имеются всего 8 книг «Нового Робинзона», последнее издание датировано 1821 г.

Именно французская «робинзоианада» дает наибольшее количество примеров использования исходного сюжета для создания авторских произведений. Здесь можно встретить и Робинзонов на Луне, и подземных Робинзонов, и Робинзонов в Сибирском лесу, Робинзонов разного возраста и пола и т. д. Целый ряд эпигонских сочинений, главными героями которых выступали дети или девушки, создавался женщинами-романистками. Например, роман французской писательницы Ж.-С. Малль де Больё⁷ «Le Robinson de douze ans: histoire intéressante d'un jeune mousse français abandonné dans une ile déserte. Auteur des contes d'une mere a sa fille (Двенадцатилетний Робинзон: интересная история о молодом французском матросе, выброшенном на пустынный остров. Рассказ матери для своей дочери)» (Paris, 1834) пользовался популярностью и неоднократно переиздавался. В коллекции французской «робинзоианады»

имеются издания 1843 и 1882 гг. Этот роман стал единственным произведением из всего творчества писательницы, которое было переведено на русский язык. В собрании русской «робинзоны» имеется книга «Двенадцатилетний Робинзон: повествование для юношества» (СПб., 1891).

Э. Фoa⁸ была профессиональной писательницей, полностью сохранившей себя своими трудами, она писала в разных жанрах, но самыми читаемыми книгами были книги для детей. Сочинения Э. Фoa носили ярко выраженный дидактический характер, подчеркивая такие добродетели, как милосердие, трудолюбие, религиозная терпимость. Героями историй были угнетенные, чьи права и достоинства необходимо было защищать: рабы, женщины, глухие и, конечно же, дети. Особым успехом пользовался роман Э. Фoa «*Le petit Robinson de Paris, ou Le triomphe de l'industrie* (Маленький Робинзон из Парижа, или Триумф промышленности)» (Paris, 1840), который выдержал около десяти переизданий во Франции и Соединенных Штатах.

Христианской моралью проникнуты произведения для юношества К. Войлез, более известной как *madame Woillez*⁹. В коллекции имеются два экземпляра ее романа «*Le Robinson des demoiselles* (Девушка-Робинзон)» (Paris, 1880). На переднем форзаце одного из экземпляров имеется дарственная надпись «*Le 1-er Janvier 1883. J. Roy*», свидетельствующая о том, что книга в красном коленкоровом переплете с цветным тиснением и золоченым обрезом, послужила прекрасным новогодним подарком.

Девичью линию «робинзоны» продолжает сентиментальная повесть французского писателя Э. Мюллера¹⁰ «*Robinsonette: histoire d'une petite orpheline* (Робинзонетта: История маленькой сироты)» (Paris, 1875). Эта маленькая изящная книга в красном коленкоровом переплете с золоченым тиснением, выпущенная в серии «*Bibliothèque rose illustrée* (Иллюстрированная розовая библиотека)», также была преподнесена в качестве подарка, вероятно, гувернанткой своей воспитаннице, так как содержит дарственную надпись: «*Ma chere, bien chere, petite Nina. Mle S. Dumond* (Моя дорогая, дорогая, маленькая Нина. Мадмуазель С. Дюмон)». Русский перевод повести выдержал несколько переизданий. В коллекции русской «робинзоны» имеются два издания: «Девочка-Робинзон» (СПб., 1901) и «Девочка-Робинзон: (Леля на необитаемом острове)» (Одесса, 1927). Экземпляр издания 1901 г. на первой странице текста содержит дарственную надпись: «Маленькой Адели дарю эту книгу».

В целом «робинзонады», в которых главными героями выступали дети, являлись отличным подарком на различные праздники. Например, на одном из экземпляров романа французского писателя и журналиста Ф. Одебранда¹¹ «Un petit-fils de Robinson (Внук Робинзона)» (Paris, 1864) имеется владельческая надпись, сделанная детским почерком по заранее расчерченным линиям: «Souvenir de Michel Boutkevitch a l'occasion de mon jour de naissance le 27 Fevrier 1869. A. Cheremeteff (Подарок Мишеля Буткевича по случаю моего дня рождения 27 февраля 1869 г. А. Шереметев)». Можно предположить, что получателем подарка был Александр Дмитриевич Шереметев (1859–1931), русский меценат и музыкант-любитель, которому на момент поздравлений было 10 лет. А дарителем являлся Михаил Николаевич Буткевич (1855 — после 1930), член Государственного совета Российской империи, крупный помещик и юрист, которому на момент вручения подарка было 14 лет. Или форматное издание в иллюстрированном коленкоровом переплете с золоченым обрезом французского писателя Э. Дриана¹², более известного под псевдонимом капитан Данри «Robinsons souterrains (Подземные Робинзоны)» (Paris, [1912]) сопровождается дарственной надписью: «En Souvenir... 1915. Hellen Bailly, comte[ss]e; Irene Bailly, comte[ss]e (На память... 1915. Элен Бейли, графиня; Ирэн Бейли, графиня)».

Историческая тематика раскрывается в романе французского писателя Ж. Толье¹³ «Les deux petits Robinsons de la grande-chartreuse (Два маленьких Робинзона Гран-Шартрез)» (Paris, 1867). В романе рассказывается о судьбе двух мальчиков на фоне одного из трагических событий французской революции, осаде Лиона 1793 г. Книга интересна тем, что на переднем форзаце имеется эскиз «Из книг княжны Елизаветы Владимировны Барятинской». Е. В. Барятинская (1882–1940) была женой бывшего Таврического губернатора, действительного статского советника, графа Петра Николаевича Апраксина, состоявшего при государыне императрице Александре Федоровне. После революции супруги были вынуждены эмигрировать с детьми в Бельгию.

Количество «робинзонад» было настолько велико, что появлялись даже «робинзонады» в ответ на предыдущие «робинзонады». Так, английский писатель Ф. Марриет¹⁴, обладавший к тому же большим опытом в мореплавании, был крайне раздражен романом Й. Д. Висса «Швейцарский Робинзон», поскольку в нем кораблекрушение было показано романтическим приключением и совершенно не учитывалась сила и роль природы. В ответ он написал соб-

ственный приключенческий роман для детей «Крушение Великого океана». В коллекции имеется перевод его произведения на французский язык «*Sigismond Rustig, ou Le naufrage du Pacifique: Nouveau Robinson* (Сигизмунд Рустиг, или Крушение Тихого океана: новый Робинзон)» (Leipzig, s.a.).

Своей общей известностью Робинзон служил и учебным целям. Среди изданий встречаем учебники, в которых использован уже знакомый сюжет для обучения иностранному языку, например, английский для французов: Hamilton H. «*Abrégé de la vie et des aventures de Robinson Crusoe: arrangé en serie de leçons progressives de langue anglaise d'après la méthode-Robertson, a l'usage des maisons d'éducation* (Краткое изложение жизни и приключений Робинзона Крузо: организованы в серию прогрессивных уроков английского языка по методу Робертсона для использования в образовательных учреждениях)» (Paris, 1856) или учебник для изучения немецкого языка «*Robinson Crusoe: mit Unterstussund von Gelehrten und Schulmannern fur die Jugend bearbeitet von G. A. Grabner. Bevorwortet von Dr. C. Kuhner, Dir. der Musterschule in Frankfurt a. M.; Prof. Dr. Ziller, Dir. d. pad. Seminars und Prof. Dr. K. Beidermann in Leipzig* (Робинзон Крузо: при поддержке ученых и школьных работников для молодежи...)» (Leipzig, 1874).

«Робинзонада» на немецком языке состоит из 37 книг, из них только 6 книг являются изданиями перевода романа Д. Дефо, причем в некоторых случаях в названиях для читателей даются пояснительные объяснения, о каком именно Робинзоне идет речь. De Foe D. «*Der erste und älteste Robinson: Robinson Crusoe, des Aelteren Reisen, wunderbare Abenteuer und Erlebnisse* (Первый и старший Робинзон: Робинзон Крузо, его путешествие, чудесные приключения и похождения)» (Leipzig, 1869). Все это издания второй половины XIX в.

Большую часть немецкой «робинзонады» (21 книга) составляет сочинение гамбургского педагога И. Г. Кампе «*Robinson der Jungere: ein Lesenbuch fur Kinder* (Робинзон младший: книга для чтения детям)» (Braunschweig, 1846). В коллекции имеются также Берлинские и Штутгартские издания, преимущественно второй половины XIX в. В Германии переработка сюжета о Робинзоне в пространный назидательный диалог отца со своими детьми стала классической детской книгой и оттеснила роман Д. Дефо на задний план [Привалова 2012, 47]. Роман И. Г. Кампе выдержал более 300 переизданий, был переведен на многие языки и везде становился популярным.

«Робинзонада» пастора Й. Д. Висса как в своем исходном виде, так и доработанная его сыном Й. Р. Виссом, все-таки пользовалась большим спросом во французском варианте. На немецком языке имеются всего 7 книг «Der Schweizerische Robinson, oder der Schiffbrüchige Schweizer-Prediger und seine Familie: ein lehrreiches Buch für Kinder und Kinder-Freunde zu Stadt und Land (Швейцарский Робинзон, или Потерпевший кораблекрушение швейцарский проповедник и его семья: поучительная книга для детей и их друзей из города и деревни)» (Zurich, 1821).

О других авторских «робинзонадах» на немецком языке можем лишь сообщить автора и название, поскольку более подробных сведений об этих немецких изданиях обнаружить не удалось: Hertwig R. «Die beiden Robinsons: eine Jugenderzahlung (Два Робинзона: повесть для юношества)» (Furth, s. a.), Holzhammer I. «Ein neuer Robinson: Eine Erzählung aus der Polarwelt (Новый Робинзон: рассказ с Северного полюса)» (Berlin, 1897) и свободно пересказанный для юношества роман капитана Ф. Марриета «Sigismund Rustig der Bremer Steuermann: ein neuer Robinson (Сигизмунд Рустиг — Бременский шкипер: новый Робинзон)» (Leipzig, 1887).

Единичными примерами представлены «робинзонады» на других европейских языках. Например, читаемая в свое время авантюрная история польского писателя для молодежи С. Гебарски¹⁵ «Robinson Tatranski: Opowiadanie z pierwszej polowy biezacego stulecia (Робинзон Татранский: история первой половины нынешнего века)» (Warszawa, 1896), а также издание романа Д. Дефо в обработке К. Чуковского на латышском языке «Robinsona Kruzo: Dzive un divaine pasakaine peedzivojumi (Робинзон Крузо: жизнь и два невероятных приключения)» (Maskava, 1935).

В России Робинзона знали еще в XVIII в., он сразу попал в круг детского чтения. Первый перевод романа на русский язык был осуществлен в 1762–64 гг. Я. Трусовым с французского сокращения и был больше похож на переделку текста. В коллекции «робинзонады» имеется четвертое издание «Жизнь и приключения Робинзона Круза, природного англичанина» (СПб., 1814). Известны также переводы Я. Лангена (1811), П. А. Корсакова (1842), П. А. Кончаловского (1888–1889), последний полный перевод романа Д. Дефо был сделан в 1902 г. переводчицами М. А. Шишмаревой и З. Н. Журавской, который и лег в основу большинства современных изданий с поправками А. А. Франковского (1931) [Алексеев 1963, 98–100]. Всего в коллекции имеются 16 изданий полного перевода романа, выпущенных в разные годы.

Для детских и юношеских «Робинзонов» характерны извлечения, разные степени адаптации и сокращения исключительно первой части романа, в которой повествуется о приключениях героя. Переделкой «Робинзона» занимался Л. Н. Толстой, он поместил пересказ, озаглавленный «Робинзон», в своем журнале «Ясная поляна» впервые в 1862 г. № 2. В коллекции сохранились 5-е и 6-е издания этого журнала за 1888 и 1912 гг., а также отдельное издание переработки, вышедшее в 1933 г. в издательстве «Молодая гвардия». Особый интерес этому изданию придают опубликованные в нем шесть рисунков Д. К. Кардовского из более обширного цикла акварелей к «Робинзону Крузо» Д. Дефо. Полным циклом акварелей иллюстрирована книга «Жизнь и странные небывалые приключения Робинзона Крузо» (М., 1935) в переработке К. Чуковского.

Как известно, в начале XX в. активно разрабатывались вопросы, посвященные детскому чтению. В библиографических рекомендациях того времени встречаем имена авторов, пишущих для детей, которые специально занимались обработкой столь распространенного сюжета для различных возрастов (см., например, журналы «Новости детской литературы» и «Что и как читать детям»). Книги Е. Шведера¹⁶ «Мой первый Робинзон» (СПб., 1913) и Н. Митькова «Робинзон Крузо для малышей» (М., [1908]) предназначены для дошкольного возраста. Составленные А. Н. Яхонтовым¹⁷ «Приключения Робинзона Крузе» (СПб., 1908) ориентированы на читателя среднего школьного возраста или народную аудиторию. Переработки А. Алтаева¹⁸ «Робинзон Крузо» (Пг., 1918), А. Н. Анненской¹⁹ «Робинзон Крузе» (СПб., 1899), Н. Н. Блинова²⁰ «Жизнь Робинзона: (в чем счастье?)» (СПб., 1902) рассчитаны на детей старшего возраста. В коллекции русской «робинзоны» находим 35 изданий, содержащих пространное или краткое изложение приключений Робинзона. Все издания для детей красочно оформлены, имеют большое количество иллюстраций, многие в твердом переплете и с уплотненными страницами, что особенно важно для детей младшего возраста.

Новая версия русского перевода романа И. Г. Кампе была сделана В. С. Межевичем в 1840-х гг. [Зотов 1889, 333], в фонде имеется третье издание этого перевода «Робинзон Крузе: роман для детей» (СПб., 1859). И хотя в коллекции русской «робинзоны» сохранилось всего 5 книг с переработкой И. Г. Кампе, нельзя сказать, что это произведение было невостребованным. В издании 1880 г. в предисловии издателя читаем сеговетования книгопродавца Д. Федорова, что «требования на эту книгу, несмотря на множество вышедших

различных новых Робинзонов, не перестают поступать не только здесь в столице, но и из провинции» [Кампе 1880, 5].

Русский перевод романа Й. Д. Висса представлен всего двумя изданиями: «Швейцарский Робинзон» (СПб., 1869) и «Новый швейцарский Робинзон» (СПб., [1909]). Зато широко представлена оригинальная и переводная «робинзонада», в которой можно встретить Робинзонов каких угодно профессий и национальностей, чьи приключения разворачиваются в разных концах света, на разных географических широтах.

В русской литературе «робинзонада» расцвела в 1860–80-е гг. Можно упомянуть историю английского моряка Александра Селькирка, заимствованная А. Е. Разиным из французского источника «Настоящий Робинзон» (СПб., 1884). Сочувствие и улыбку вызывают маленькие герои повести С. Дестунис²¹ «Петербургские Робинзоны» (СПб., 1874), потерявшие на маленьком островке в устье Невы; более серьезные испытания выпали на долю героя повести С. И. Турбина²² «Русский Робинзон» (СПб., 1883), который штормом был выброшен на один из островов в Белом море; полон этнографических сведений очерк П. Инфантьева²³ «Полярный Робинзон: рассказ из жизни эскимосов» (СПб., 1911) и т. д.

Известный Петербургский издатель Э. А. Гранстрем²⁴ выпустил роман по мотивам романа Д. Дефо «Елена-Робинзон (приключения одной девочки на необитаемом острове)» (СПб., 1896), главной героиней которого представлена девочка, оказавшаяся на необитаемом острове после кораблекрушения вместе со своим отцом. Сходство со всеми «робинзонадами» заключалось в постоянной энергии и находчивости девочки, в ее умении пользоваться для своего благополучия совершенно неожиданными предметами. Книга вышла в подарочном варианте с многочисленными иллюстрациями, в твердом переплете с золотым обрезом. Это, пожалуй, одно из немногих русских изданий «робинзонады», которое соответствует иностранным изданиям по красочности оформления и качеству полиграфии.

О большой популярности у детей «робинзонады» свидетельствует тот факт, что сюжет о Робинзоне включен в сборник избранных пьес для детских домашних спектаклей, чтобы дети имели возможность сами поучаствовать в приключениях «Игра детей в Робинзоны Крузо» (СПб., 1875). В целом подражания и всевозможные произведения по мотивам романа Д. Дефо составляют 26 изданий из собрания «робинзонады» на русском языке.

Для установления источников формирования коллекции «робинзонады» большое значение имеют штампы, которыми отмечен-

ны книги. Насчитывается до 17 самых разнообразных штампов, большинство из которых говорит о прежней принадлежности изданий к различным учебным заведениям как дореволюционным, так и советским: Санкт-Петербургский Сиротский институт императора Николая I, Женский педагогический институт, 2-й Кадетский корпус, Путиловское коммерческое училище, Академия Коммунистического воспитания им. Н. К. Крупской, а также штампы школ: Александро-Невское мужское с 5 классами городское начальное училище, Спасское смешанное с 12-ю классами начальное училище, Санкт-Петербургское химико-техническое училище, 15-я Советская единая трудовая школа, Библиотека 51 школы, Библиотека 86 Советской школы им. А. И. Герцена, Библиотека-читальня 176 школы. Наряду со штампами учебных заведений можно упомянуть Подвижной музей учебных пособий. Еще одним источником пополнения фондов Показательной библиотеки служили различные учреждения, например, после 1917 г. в фонд поступила часть библиотек Министерства финансов и Государственного банка.

Другой источник поступления книг в Показательную библиотеку — это личные собрания, на принадлежность к ним указывают владельческие знаки или дарственные надписи. Книги от О. И. Капицы и из ее личного собрания, согласно сведениям инвентарей, поступали в библиотеку на протяжении нескольких лет. 12 книг из коллекции «робинзоны» помечены владельческой подписью «О. Капица», а две имеют дарственные надписи авторов: это рассказ С. Н. Турбина «Русский Робинзон» (надпись «О. Капице») и переработка романа Д. Дефо для детей младшего возраста «Жизнь и приключения Робинзона Крузо» М. Л. Толмачевой²⁵ (надпись «Ольге Иеронимовне Капице с робостью предлагаю прочесть эту книгу и с вниманием буду ждать ее мнения, которым очень дорожу. М. Толмачева. 16 июня 1923 г.»). При Показательной библиотеке работал рецензентский кружок, на заседания которого авторы или издатели могли приносить свои книги. Некоторые экземпляры коллекции имеют штамп «Для отзыва».

Несомненный интерес представляют книги с экслибрисами семьи Романовых, поступившие из Мраморного дворца. Экслибрисы наклеены, как правило, на передний форзац и содержат инициалы: «КН» — владельческий знак великого князя Константина Николаевича — на двенадцатом издании романа С. Больё «Le Robinson de douze ans...» (Paris, 1834) или двухтомнике И. Г. Кампе «Le nouveau Robinson...» (Gand, 1821); «ЕМ» — владельческий знак великой княгини Елизаветы Маврикиевны, прин-

цессы Саксен-Альтенбургской, супруги Константина Константиновича — на немецкой версии романа капитана Ф. Марриета «*Sigismund Rustig der Bremer Steuermann...*» (Leipzig, s.a.); «ВА» — владельческий знак великого князя Владимира Александровича — на французском переводе романа И. Г. Кампе «*Le Robinson Allemand*» (Paris, s.a.); «БВ» — владельческий знак великого князя Бориса Владимировича — на шестом издании романа Ж. Толье «*Les deux petits Robinsons de la grande-chartreuse*» (Paris, 1883) и т. д.

Таким образом, на протяжении все своей истории во всем своем разнообразии «Робинзон Крузо» был интересен буквально всем читателям. Коллекция «робинзоны» фундаментальной библиотеки РГПУ им. А. И. Герцена предоставляет уникальную возможность проследить изменения читательских вкусов и предпочтений от XVIII до начала XX в. «Робинзоны» на русском языке отражает более широкий охват детской читательской аудитории по возрастам: в коллекции присутствуют как краткие адаптации для детей дошкольного возраста, так и подробные переложения и переводы для детей среднего и старшего возраста. В русской «робинзонаде» также прослеживается тенденция разделения изданий по целевому назначению (книга для чтения, учебная книга, методические рекомендации для игры, детский театр и т. д.). «Робинзоны» на иностранных языках представлена в основном книгами в твердом красочно оформленном переплете, предназначенными для детских библиотек богатых слоев населения. Русская «робинзоны» в этом смысле более демократична, содержит доступные по цене издания второй половины XIX — начала XX в.

Е. П. Привалова еще в 1929 г. наметила несколько этапов работы по изучению цикла произведений, связанных с именем Робинзона: 1) собирание материалов по восстановлению истории Робинзона в детской литературе, 2) социологический анализ фактов, осмысливание истории книги, 3) выделение из сопоставления переделок Робинзона того основного зерна, который делает книгу детской по существу [Привалова 2012, 42]. Однако до сих пор ни один из этапов не доведен до конца. Особенно важен вопрос о восприятии книги читателем-ребенком и о взгляде взрослых на круг детского чтения. Почему, например, «Робинзон Крузо» всегда с удовольствием читался детьми и, несмотря на отдельные критические замечания к некоторым его переделкам и адаптациям, безоговорочно рекомендовался специалистами для детского чтения, в то время как «Степка-растрепка», так же с восторгом принимаемый детьми, подвергался запрету со стороны методистов и педагогов.

В заключение хотелось бы отметить современный проект, связанный с оцифровкой книг серии «робинзоны», который реализует Российская государственная детская библиотека²⁶. На странице Национальной электронной детской библиотеки в рубрике «Архив оцифрованных материалов» в свободном доступе выложены полнотекстовые версии изданий о Робинзоне с указанием места хранения источника электронной копии. Всего для просмотра доступны 24 единицы хранения на русском языке, в том числе и диалог, созданный художником В. Г. Шевченко. Наличие проектов, осуществляющих сведение тематически единых блоков из разных фондохранилищ в общий информационный ресурс, способствует доступности книжных памятников для читателей. Коллекция «робинзоны» фундаментальной библиотеки РГПУ им. А. И. Герцена могла бы значительно расширить рамки проекта, в том числе и «робинзоной» на иностранных языках.

Примечания

- ¹ Некоторые краткие сведения о коллекции книг серии «робинзоны» опубликованы ранее в статьях автора: *Селиванова О. В.* Книжные знаки в коллекции «робинзоны» детской литературы фундаментальной библиотеки // Университетские библиотеки в изменяющемся мире образования, науки и культуры. К 210-летию Герценовского университета: материалы второй междунар. науч.-практ. конф., С.-Петербург, 21–24 мая 2007 г. СПб., 2007. С. 186–189; *Селиванова О. В.* Коллекция «робинзоны» в фонде детской литературы фундаментальной библиотеки // Вестник Герценовского университета. СПб., 2008. № 5 (55). С. 50–53.
- ² Показательная библиотека по детскому чтению была организована в 1919 г. при Педагогическом институте дошкольного образования. В результате глобальной реорганизации педагогических вузов Ленинграда Педагогический институт дошкольного образования в 1925 г. вошел в состав Ленинградского государственного педагогического института им. А. И. Герцена в качестве дошкольного отделения.
- ³ Капица Ольга Иеронимовна (1866–1937) — выпускница Высших женских (Бестужевских) курсов по историко-филологическому отделению, крупный специалист по детскому фольклору и литературе, профессор Педагогического института дошкольного образования, профессор кафедры дошкольной педагогики ЛГПИ им. А. И. Герцена, организатор Показательной библиотеки по детскому чтению, руководитель кружка детских писателей.
- ⁴ Привалова Екатерина Петровна (1891–1977) — выпускница Высших женских (Бестужевских) курсов по историко-филологическому отде-

лению, литературовед и библиограф, аспирант О. И. Капицы, доцент кафедры дошкольной педагогики ЛГПИ им. А. И. Герцена, заведующая детской читальной при Показательной библиотеке, организатор и первая заведующая кафедрой детской литературы Библиотечного института им. Н. К. Крупской.

- ⁵ Висс Йоханн Давид (Wyss Johann David, 1743–1818) — швейцарский прозаик, реформаторский пастор. Стал известен благодаря своей книге «Швейцарский Робинзон» (1812 г.), которая являлась переработкой романа Д. Дефо и была задумана как поучительная история для детей, пропитанная христианской моралью. Книга была доработана сыновьями Й. Д. Висса: с научной точки зрения текст подправил Иоганн Рудольф Висс, иллюстрации к книге нарисовал Иоганн Эммануил Висс.
- ⁶ Монтолье Изабель де (Montolieu Isabelle de, 1751–1832) — швейцарская писательница и переводчица. Написала несколько оригинальных романов, которые при жизни писательницы стали бестселлерами. Перевела на французский язык множество произведений, в том числе романов Дж. Остин. Одним из самых удачных был перевод романа Й. Д. Висса, который И. де Монтолье дополнила некоторыми собственными эпизодами. Именно эта версия легла в основу следующих переводов, например, на английский и русский языки.
- ⁷ Больё Жанна-Софи Малль де (Beaulieu Jeanne-Sophie Malles de, 1760–1826) — французская писательница. Писала поучительные и воспитательные произведения для детей.
- ⁸ Фoa Эжени (Foa Eugénie, 1796–1952) — французская писательница, родом из богатой еврейской семьи. После непродолжительного неудачного брака занялась литературной деятельностью и стала профессиональной писательницей. Писала романтические романы и книги для детей, основала первый специальный журнал для детей «Journal des enfants». Сотрудничала со многими периодическими изданиями, поддерживала феминистское движение, выступала за улучшение женского образования и общественную поддержку труда женщин-писателей.
- ⁹ Войлез Катарина (Catherine Woillez, или madame Woillez, 1781–1859) — французская писательница. Получила строгое домашнее образование. После замужества посвятила себя воспитанию двух детей и писательской деятельности. Кроме книг для детей, которые составляли основную часть ее литературных произведений, участвовала в составлении «Каталога ранней и современной литературы», писала словарные статьи, переводила с итальянского.
- ¹⁰ Мюллер Эжен (Muller Eugène, 1826–1913) — французский писатель, историк. Работал хранителем в Парижской Библиотеке арсенала. Автор ряда романов и сентиментальных повестей о девочках, популярностью пользовались и его книги в жанре non-fiction о молодых годах великих людей, о французской вежливости, о лесах и т. д.

- ¹¹ Одебранд Филиберт (Audebrand Philibert, 1815–1906) — французский писатель и журналист, автор сатирических стихов и исторических романов.
- ¹² Дриан Эмиль (Driant Émile Augustin Cyprien, 1855–1916) — французский пехотный офицер, полковник, национальный герой Франции. В литературных кругах известен под псевдонимом капитан Данри (его называли армейским Жюлем Верном), написал множество романов о будущих войнах с целью подготовить французов к войне с Германией.
- ¹³ Толье Жюль (Taulier Jules, 1808–?) — французский писатель.
- ¹⁴ Марриет Фредерик (Frederick Joseph Marryat, 1792–1848) — английский мореплаватель, писатель, автор приключенческих романов, более известный под именем капитан Марриет. Профессиональный военный моряк, офицер Королевского флота, не раз спасал товарищей, упавших за борт, избрал спасательную шлюпку. После отставки решил заняться литературной деятельностью, его приключенческие романы служат художественным воспроизведением многолетнего опыта, полученного в морском флоте, хотя зачастую вопросы семейных отношений и социального статуса затмевают батальные сцены. Ф. Марриет сам послужил прототипом для некоторых персонажей.
- ¹⁵ Гебарски Стефан (Stefan Gebarski, 1864–1920) — польский учитель, писатель и журналист. Руководил литературным отделом популярного детского журнала «Przyjacieł Dzieci», был очень читаемым и признанным автором для народа и молодежи, в своих исторических произведениях излагал в доступной форме национальную и мировую историю.
- ¹⁶ Шведер Евгений Иосифович (1879–1946) — писатель, журналист, литературный критик. Работал делопроизводителем в Управлении Северо-Западных железных дорог, публиковался в Виленских и Псковских газетах, писал публицистические заметки, статьи, очерки, сказки, рассказы, библиографические сообщения и рецензии. Сотрудничал с многочисленными детскими журналами, рассказы и сказки иллюстрировал собственными рисунками.
- ¹⁷ Яхонтов Александр Николаевич (1820–1890) — русский поэт и переводчик, общественный деятель. В пятилетнем возрасте читал стихотворение А. С. Пушкина перед самим поэтом, позже был определен родителями в Царскосельский лицей. Занимал пост директора гимназии в Пскове, писал немного и печатался не регулярно, занимался переводами.
- ¹⁸ Алтаев Александр (псевдоним, настоящее имя Ямщикова Маргарита Владимировна, 1872–1959) — детская писательница, прозаик, мемуарист. Очень плодовитый автор, писала в разных жанрах: биографии известных людей, исторические романы для юношества, методические рекомендации о проведении досуга с детьми, сказки, воспоминания о встречах с известными людьми и т. д. Сотрудничала со многими периодическими изданиями.

- ¹⁹ Анненская Александра Никитична (1840–1915) — детская писательница, переводчица, педагог. Произведения А. Н. Анненской входили в основное ядро любой детской библиотеки. А. Н. Анненская участвовала в переводе многих педагогических сочинений, составила жизнеописание Н. В. Гоголя, Ч. Диккенса и Ф. Рабле для биографической библиотеки Павленкова, для «Детской библиотеки» написала «Детство и юность Бенджамин Франклина». Её биографии, путешествия и перелетки из иностранной литературы не устарели до сих пор, в том числе переработка романа Д. Дефо, которая выдержала много переизданий.
- ²⁰ Блинов Николай Николаевич (1839–1917) — священник, этнограф, краевед, просветитель и педагог. Вел духовную, общественную, просветительскую и педагогическую деятельность в Вятской губернии. Интересы исследователя были разносторонними: история, этнография, литература, статистика. Его жизнь была посвящена просвещению крестьян, изучению народной жизни и быта.
- ²¹ Дестунис София — детская писательница 1870–80-х гг., сотрудничала с журналом «Семья и школа», выпустила ряд отдельных произведений.
- ²² Турбин Сергей Иванович (1821–1884) — журналист и драматург. По своим служебным обязанностям побывал во многих местах Российской империи, свои впечатления от поездок публиковал в виде бытовых очерков в журнале «Современник». Ряд пьес С. И. Турбина долгое время пользовались популярностью и входили в основной театральный репертуар.
- ²³ Инфантьев Порфирий Павлович (1860–1913) — прозаик, этнограф. Издал около сорока книг по этнографии, посвященных бурятам, чувашам, гилякам, камчадалам, сибирякам. Автор фантастической повести о путешествии на Марс.
- ²⁴ Гранстрем Эдуард Андреевич (1843–1918) — издатель, писатель переводчик, автор книг для детей и юношества.
- ²⁵ Толмачева Мария Львовна (1867–1942) — детская писательница. Печаталась в популярном детском журнале «Тропинка», некоторые произведения М. Л. Толмачевой до сих пор читаются детьми.
- ²⁶ Такие разные Робинзоны // Национальная электронная детская библиотека: архив оцифрованных материалов [Электронный ресурс]. URL: https://arch.rgdb.ru/xmlui/handle/123456789/36757/browse?order=ASC&gpp=20&sort_by=1&etal=-1&offset=0&type=title (дата обращения: 23.10.2019).

Литература

Источники

Зотов 1890 — Зотов В. Р. Петербург в сороковых годах (выдержки из автобиографических заметок) // Исторический вестник: историко-литератур-

ный журнал. Том 39. СПб., 1890. №2. С. 324–343. (Zotov V. R. Peterburg v sorokovykh godakh (vyderzhki iz avtobiograficheskikh zametok) // Istoricheskiy vestnik: istoriko-literaturnyy zhurnal. Tom 39. 1890. No. 2. P. 324–343.)

Кампе 1880 — Кампе И. Г. Робинзон младший: книга для детей в двух частях. Ч. I. СПб., 1880. (Kampe I. G. Robinzon mladshiy: kniga dlya detey v dvukh chastyakh. Pt. I. Saint-Petersburg, 1880.)

Исследования

The Swiss Family Robinson — The Swiss Family Robinson: novel by Wyss and Wyss // Encyclopaedia Britannica [Электронный ресурс]. URL: <https://www.britannica.com/topic/The-Swiss-Family-Robinson> (дата обращения: 23.10.2019) (The Swiss Family Robinson: novel by Wyss and Wyss // Encyclopaedia Britannica. URL: <https://www.britannica.com/topic/The-Swiss-Family-Robinson> (accessed: 23.10.2019).)

Алексеев 1963 — Алексеев М. П. «Робинзон Крузо» в русских переводах // Международные связи русской литературы: сб. статей. М.; Л., 1963. С. 86–100. (Alekseev M. P. «Robinzon Kruzo» v russkikh perevodakh // Mezhdunarodnye svyazi russkoy literatury: sb. statey. Moscow; Leningrad, 1963. P. 86–100.)

Волков 1987 — Волков А. Р. Русские робинзонаты XIX в. / А. Р. Волков, Ю. И. Попов // Вопросы русской литературы: республиканский межведомственный научный сборник. Вып. 2 (50). Львов, 1987. С. 112–119. (Volkov A. R. Russkie robinzonaty XIX v. / A. R. Volkov, Yu. I. Popov // Voprosy russkoy literatury: respublikanskiy mezhvedomstvennyy nauchnyy sbornik. Vol. 2 (50). L'vov, 1987. P. 112–119.)

Капица 2011 — Капица Ф. С. Русский детский фольклор / Ф. С. Капица, Т. М. Колядич. М., 2011. (Kapitsa F. S. Russkiy detskiy fol'klor / F. S. Kapitsa, T. M. Kolyadich. Moscow, 2011.)

Миронова 2003 — Миронова Т. С. Библиотека детской литературы РГПУ им. А. И. Герцена: история и современность // Университетские библиотеки: прошлое, настоящее, будущее. СПб., 2003. С. 176–179. (Mironova T. S. Biblioteka detskoj literatury RGPU im. A. I. Gertsena: istoriya i sovremennoost' // Universitetskie biblioteki: poshloe, nastoyashchee, budushchee. Saint-Petersburg, 2003. P. 176–179.)

Привалова 2012 — Привалова Е. П. «Робинзон Крузо» в детской и педагогической литературе // Детские чтения. 2012. № 2 (2). С. 41–54. (Privalova E. P. «Robinzon Kruzo» v detskoj i pedagogicheskoy literature // Detskie chteniya. 2012. No. 2 (2). P. 41–54.)

Путилова 2000 — Путилова Е. О. Русская «робинзоната» для детей // Детская литература: литературно-критический и библиографический журнал. 2000. № 2–3. С. 40–45. (Putilova E. O. Russkaya «robinzonata» dlya detey //

Detskaya literatura: literaturno-kriticheskiy i bibliograficheskiy zhurnal. 2000. No. 2–3. P. 40–45.)

Чехов 1927 — Чехов Н. В. Очерки истории русской детской литературы (1750–1855) // Материалы по истории русской детской литературы. Вып. 1. М., 1927. С. 16–87. (Chekhov N. V. Ocherki istorii russkoy detskoj literatury (1750–1855) // Materialy po istorii russkoy detskoj literatury. Vol. 1. Moscow, 1927. P. 16–87.)

Olga Selivanova

Herzen State Pedagogical University

WHO DOESN'T KNOW ROBINSON?: SERIES OF BOOKS
“ROBINSONADE” IN THE CIRCLE OF CHILDREN'S READING
(ACCORDING TO THE MATERIALS OF THE FUNDAMENTAL
LIBRARY, HERZEN STATE PEDAGOGICAL UNIVERSITY)

The article covers the books about Robinson Crusoe which are one of the especially composed thematic collections at the Fundamental Library of Herzen University. The “robinsonade” includes 234 books published in the XVIII — early XX century. in european languages, designed for children's readership and containing not only various translations and abbreviations of the original novel by D.Defoe, but also a variety of alterations of the original storyline, as well as epigon works, the heroes of which are in a state of isolation. The collection of books of the series “robinsonade” is a vivid example of the transition of a popular story in the circle of children's reading and its adaptation to children's reader's needs. English, French, German and Russian “robinsonades” are considered in detail, the specificity of the perception of the novel by D.Defoe in the european and russian literary tradition is noted. The history of existence of individual copies of the collection is of particular interest for research: gift inscriptions serve as bright markers of interpersonal relations in the family, friendly or professional spheres, and book signs (ex-libris and stamps) allow to trace the ways of formation of funds of the Fundamental Library.

Keywords: Pedagogical institute of preschool education, Indicative library for children's reading, O. I. Kapitsa, E. P. Privalova, history of pedagogy, children's reading, children's literature, Robinson Crusoe, robinsonade, book monuments.

БИБЛИОГРАФИЯ

Евгения Лекаревич

ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЕ И ПОПУЛЯРНЫЕ ПОСОБИЯ ДЛЯ ДЕВОЧЕК: ИСТОРИЯ И БИБЛИОГРАФИЯ¹

Детская литература была и остается проектом преимущественно дидактическим. Хотя, начиная с момента своего зарождения в эпоху Просвещения, она все дальше и дальше отходит от прямолинейно-авторитарной назидательности и нравоучительности, стремясь облечь дидактику в увлекательную форму, а иногда и вовсе обойтись без неё. Сегодня книжный рынок предлагает множество жанров и форм детской и подростковой литературы, которые ребенок может читать самостоятельно, в том числе и исключительно для развлечения и, читая, проводить время автономно от родителей. В отличие от современной ситуации в начале своего становления, в XVIII в., детская литература на русском языке была нацелена на развитие, понимаемое как социальная нормализация, ребенка, куда в большей степени, чем на его развлечения. Книги, ставящие своей целью формовку читателя-ребенка, его воспитание в соответствии с определенными образцами, использующие дидактику в форме открытого нравоучения, например, эпистолярного послания, имели в конце XVIII—начале XIX вв. не меньшее хождение, чем дидактическая беллетристика. Одной из частных задач социализации ребенка является гендерная социализация, и литература, обслуживающая эту задачу, появляется в России в числе первых переводных и переработанных, адресованных детям.

Эпоха Просвещения в Российской империи становится веком, меняющим брачный статус девушки-подростка, отодвигающим минимальный возраст вступления в брак с 12 лет (в допетровское время) к 16 годам (в начале XIX в.) [Пушкарева, 1997]. Примечательно, что ближе к этому рубежу, в последней трети XVIII в. начинают появляться издания, адресованные «дочерям», «девицам», «ученицам», «воспитанницам», «молодым девицам» и «молодым женщинам» — читательницам, готовящимся вступить в брак,

юным и незамужним. Появление литературы такого рода отвечает на удлинение периода детства, в процессе которого ребенок готовится к социальному переходу. «Подростковая» литература, появляющаяся в Российской империи в виде книг, адресованные юношеству, девичеству, сыновьям и дочерям русского дворянства, преследовала задачу более комплексную, чем пояснение морального порядка в категориях «добродетельный» и «порочный» на примере образа бесполого дитяти в нравоучительной повести [см. Сергиенко 2015]. Книги, адресованные читателям более старшего возраста, инструктируют о более сложных способах производства социального различия между мужским и женским. Уже издание «Честного зеркала» (1717), вышедшего в петровскую эпоху, предписывает разные моральные стандарты и нормы поведения для юношей и девиц: будучи структурно разделенным на «женскую» и «мужскую» части, оно инструктирует читателя о разном содержании понятия «благочинность», включающем в себя светское воспитание для мальчиков и нормы сексуального самоконтроля для девочек. Более поздние издания привносят новые дополнительные измерения в создании гендера — нормативы домашней экономии и управления хозяйством, домашний труд, в процессе которого «производятся и воспроизводятся господствующий и подчиненный статусы категорий принадлежности по полу» [Уэст, Зиммерман, 214].

Книги для девочек, вышедшие в конце XVIII — начале XIX в., инструктирующие о производстве гендера затрагивают темы добрачных романтических и сексуальных отношений, но с одной целью — показать их предосудительность. Проявления сексуальности могут быть обнаружены в нескромности одежды и речи, в невоздержанности в алкоголе и в «распущенном» досуге. Репрезентация добрачных отношений как проблемного феномена сильно сужает возможности положительного изображения юношей — добродетельный юноша в сексуальные контексты не включен, что и является, видимо, определяющим критерием его благонамеренности. Сексуальная революция начала XX в. привносит в обсуждение с подростками сексуальных и брачных отношений новую модальность — они могут и должны теперь обсуждаться между молодыми людьми открыто и свободно [Тарабукина, 2003, с. 90]. Универсальные пособия, инструктирующие девочек о нормах гендерного производства, оказываются невостребованными большую часть советского времени², но с 1960-х начинают вновь появляться в издательском обиходе, причем, знакомство русскоязычного читателя с книгами жанра снова, как и в XVIII в., начинается с переводных пособий. Новую



Рис. 1. Энциклопедии последних лет приобретают стилистику глянцевого журнала. Большая энциклопедия для девочек / В. Губина и др. М.: АСТ, 2015. (слева); Большая энциклопедия для девочек / Е. Хомич. М.: АСТ, 2014. (справа)

волну популярности жанр «энциклопедий для девочек» и «энциклопедий для мальчиков» переживает в начале XXI в., сегодня таких изданий выпускается порядка 15 наименований в год, впрочем, пик издательского интереса приходится на 2000-е и 2010-е годы. Отметим, что существенно изменилась форма книг такого рода — сегодняшние гендерные пособия напоминают скорее формат глянцевого журнала или книжки-картинки, а собственно инструктирующего текста в них немного (Рис. 1).

Современные энциклопедии для девочек инструктируют о том, каким следует быть женскому гендеру с помощью списков советов и правил, касающихся разных областей традиционно женского знания: кулинарии, домоводства, внешнего вида — все эти вопросы так или иначе затрагиваются и в пособиях XVIII—XIX вв.. Качественное же различие заключается в том, что вопросы телесности и сексуальности обсуждаются более открыто; взаимоотношения с мальчиками перестают быть табуированным предметом, и в модусе «доверительной беседы» девочкам адресуются инструкции, «приемы», «хитрости» — разнообразные стратегии взаимодействия с мальчиками. Образы мальчиков начинают проступать в литературе, адресованной противоположному полу, образ юноши теперь может развиваться вне жесткой модели «супруг или

совратитель», появляются более будничные, повседневные образы мальчиков-одноклассников, друзей, соседей.

В библиографический список, отражающий историческое развитие жанра, включены пособия по гендерной социализации, адресованные как мальчикам, так и девочкам, поскольку важным представляется отразить двусторонность процесса. Заметим, что большая часть гендерных пособий написана мужчинами (около 56 %, анонимные авторы — около 30 % и авторы-женщины — около 10 %, известен один случай соавторства разнополюх писателей), но ровно половина их адресована девочкам (мальчикам — 42 %, детям обоего пола — 8 %), что продолжает и в целом подтверждает наблюдение Хуаните Райс о том, что дидактическая литература чаще написана мужчинами, но адресуется женщинам [Ruys 2008], однако наше наблюдение указывает на присутствие исторической динамики.

Визуальное представление библиографического материала гендерных пособий XVIII—XIX в. позволяет оценить период наиболее интенсивной издательской интенсивности, импорта гендерной нормы, приходящегося на периоды правления Екатерины II и Александра I (Рис. 2), гендерные пособия начинают активно издаваться во времена освоения европейской эмоциональной культуры и ее телесного кода, будучи переводными изданиями (Переводы с франц. — около 37 %, с нем. — 13 %, оригинальные русскоязычные тексты — 24 %. Спорадически появляются переводы и с других языков, например, с английского, с латыни и пр., а в случае с анонимными текстами не всегда возможно установить язык оригинала). Если мы обратимся к части библиографии, отражающей гендерные издания советской эпохи, то увидим, что в относительно небольшом предварительном списке переводы будут вновь занимать значимое место — в частности, переводы с языков стран Восточного блока (польского, чешского, эстонского).

В историческую часть библиографии включены издания, которые носят разные жанровые характеристики: наиболее популярным форматом в XVIII—XIX вв. становится «родительское послание» (53 % всех гендерных пособий), также присутствуют стилизованные беседы, письма, авторские и анонимные дидактики. Однако сравнивая жанровую рамку в библиографии XVIII—XIX вв. и XX—XIX вв., мы можем заметить, что родительское послание перестает быть популярным жанром, единственным, кажется, здесь исключением станут «Секреты моей мамы» (впрочем, эта книга не является родительским посланием, но её название отсылает к семейному



Рис. 2. Период активной публикации пособий по гендерной социализации и наставительных книг, содержащих поло-ролевой инструктаж, приходится на 1760-е—1820-е гг.

кругу, создавая своеобразную символическую преемственность), что может быть признаком изменения возрастной нормативности в целом; советские же издания принимают экспертную (зачастую, базирующуюся на «медицинском подходе») воспитательную позицию. Обратим внимание, что частотная для авторов XVIII—XIX в. тенденция сохранять анонимность воспроизводится (возможно случайным образом) и в энциклопедиях XXI в, для литературного процесса которого авторская анонимность оказывается скорее исключением, чем издательской нормой.

К настоящему моменту представляется хорошо проработанной библиография XVIII—XIX в., представленный список базируется на исследовательских библиографиях Катрионы Келли и Марины Костюхиной [Kelly 2001, Костюхина 2008], дополненным по оцифрованным изданиям из архивов Российской государственной детской библиотеки, Российской национальной библиотеки и Российской государственной библиотеки. Для дальнейшего анализа планируется углубленная работа с аналогичными материалами XX в. Собранный к настоящему моменту библиография порождает гипотезу

тезу о том, что гендерная инструкция была не востребована советским литературно-идеологическим аппаратом, эту гипотезу предстоит подтвердить или опровергнуть в ходе дальнейшей работы. Планируется также расширить библиографию XXI в., которая в настоящий момент отражает структуру и содержание корпуса энциклопедий для девочек, составленного автором данного очерка.

Примечания

- ¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта No 19-013-00381 «Педагогические концепции гендерной социализации в русской детской литературе».
- ² Говоря о инструктирующей книге о гендере я не имею в виду книги, отражающие единственный аспект гендерного производства, как материнство, домохозяйство, рукоделие или кулинария; я имею в виду компиляции из разных областей социального инструктажа, суммарно создающих объемное представление о том, как следует исполнять гендер.

Литература

Исследования

Kelly 2001 — Kelly C. R. *Advice Literature, Polite Culture, and Gender from Catherine to Yeltsin*. Oxford, 2001. 488 p.

Ruys 2008 — Ruys J. F. *Didactic 'I's and the Voice of Experience in Advice from Medieval and Early-Modern Parents to their Children // What Nature Does Not Teach: Didactic Literature in the Medieval and Early-Modern Periods*. 2008. P. 129–162.

Костюхина 2017 — Костюхина М. С. *Записки куклы: модное воспитание в литературе для девиц конца XVIII — начала XX в. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 301 с.*

Пушкарева 1997 — Пушкарева Н. Л. *Частная жизнь русской женщины: невеста, жена, любовница (X в. — XIX в.)*. М., Ладомир. 1997.

Сергиенко 2015 — Сергиенко И. А. «Смерть героя»: сюжет о гибели ребенка в нравоучительной прозе конца XVIII в. // *Детские чтения*. 2015. № 1 (7). С. 113–127.

Тарабукина 2003 — Тарабукина А. «Здравствуй, дружок!»: подросток в детской сексологии // *Детский сборник*. М.: ОГИ, 2003. С. 90–98.

Уэт, Зиммерман 2000 — Уэт К., Зиммерман Д. *Создание гендера // Хрестоматия феминистских текстов*. СПб.: Издательство «Дмитрий Буланин», 2000. С. 193–220.

Материалы к указателю «Энциклопедические и популярные пособия для девочек: история и библиография»

Пособия по гендерной социализации (XVIII—XIX в.)

1. Благовоспитанная женщина или умение держать себя с тактом дома и в обществе. СПб.: Г. Гоппе, 1895. 171 с.
2. Гостинец прекрасным малюткам, или Наставление молодым девицам в разных рукоделиях и домашнем хозяйстве. М.: Тип. С. Селивановского, 1821. 40 с.
3. Добрые мысли, или Последняя наставления отца к сыну, исполненные различными разсуждениями / пер. с лат. [Александра Губина]. М.: Унив. тип. у В. Окорокова, 1789. 115 с.
4. Дружеские советы молодому человеку, начинающему жить в свете. М.: Gedr. in der Kaiserl. Univ. Buchdr. durch Factor Höjer, 1762. 59 с.
5. Записки доброй матери, или последние ее наставления при выходе дочери в свет. СПб.: Изд. М. О. Вольфа, 1857. 198 с.
6. Каким образом можно сохранять здравие и красоту молодых женщин / пер. с нем. Андрея Тихомирова. М.: Губ. тип. А. Решетникова, 1793. 121 с.
7. Карманная, или Памятная книжка для молодых девиц, содержащая в себе наставления прекрасному полу, с показанием, в чем должны состоять упражнения их. М.: Иждив. Н. Новикова и Компании, 1784. 55 с.
8. Книга премудрости и добродетели, или Состояние человеческой жизни. Индейское нравоучение. Ч. 1 / с англ. на нем., с нем. на российск. яз. пер. В. П[одшиваловым]. М.: Унив. тип. у Новикова, 1786. 80 с.
9. Наставление добродетельной матери к ее дочери: С присовокуплением Благодарения от чувствительной дочери к своей матери в день ее рождения / пер. с нем. девиц Веры и Надежды Кусовниковых. М.: Губ. тип. А. Решетникова, 1804. 84 с.
10. Наставление молодому человеку о светской жизни / пер. с фр. Казань: Губ. тип., 1806. 29 с.

11. Путеводитель юношества, или Наставление отца к сыну / пер. с фр. М.: Комп. тип., 1786. 132 с.
12. Сокровенные тайны женского туалета, необходимая настольная книжка дамских будуаров, приятный подарок маленьким дамам и девицам модного света. СПб.: Тип. Э. Веймара, 1851.
13. Юности честное зеркало или Показание к житейскому обхождению / собранное от разных авторов. Напечатана повелением царского величества. СПб., 1717. 88 с.
14. Беркен А. Молодой Грандиссон: Служащий для детского чтения: В письмах. Ч. 1–2. М.: Унив. тип., у В. Огорокова, 1792–1794.
15. Богданов В. И. Руководство к щастию и блаженству. Наставление отца к сыну о познании Бога и самого себя от чего человек имеет свои несовершенства, которые ведут к порокам и всем слабостям и как от оных надлежит сохранить себя. Соч. Всл. Богданова. СПб.: Тип. Вильковского, 1798. 300 с.
16. Борноволоков Т. С. Отцовский подарок дочери, при вступлении ея в свет. М.: Унив. тип., 1808. 162 с.
17. Борноволоков Т. С. Советы семидесятилетней бабки внуке. СПб.: И. Байков, 1809. 196 с.
18. Буйи Ж.-Н. Советы моей дочери, или Бесценные примеры для благовоспитанных людей обоого пола и всякаго возраста. Соч. знаменитого г. Бульи / пер. с фр. М.: Тип. Н. Всеволожского, 1815. 174 с.
19. Варжемон де. Наставления юношеству, г. маркиза Ванжемон-та / пер. с фр. Ник. Розановым. М.: Тип. А. Решетникова, 1793. 157 с.
20. Винтер. Письма отца к сыну, служащие руководством, как он вести себя должен, вступая в свет / пер. с фр. СПб.: Тип. В. Плавильщикова, 1808. 49 с.
21. Воскресенский И. И. Нравоучение для благородных воспитанниц общества благородных девиц и института Ордена Св. Екатерины. Ч. 1–4. СПб.: При 1-м кадет. корп., 1813. 199 с.

22. Галифакс Дж. С. Советы знатного человека своей дочери. Соч. г. маркизом Галифаксом / пер. с фр. Петр Баженов. М.: Унив. тип. у В. Окорокова, 1790. 168 с.
23. Геллерт Х. Ф. Наставление отца сыну своему при отправлении в университет. Соч. господина Геллерта / пер. с ин. яз. Ф. П. СПб.: При Губ. правлении, 1802. 86 с.
24. Грайар де Гравиль Б. К. Друг девиц / пер. с фр. Павел Фон Визин. М.: При Имп. Моск. ун-те, 1765. 184 с.
25. Грегори Дж. Наставления от отца дочерям / пер. с фр. Николай Загоровской. М.: Унив. тип. у Н. Новикова, 1784. 111 с.
26. Друкцовцов С. В. Духовная. Сочиненная его высочайшим статским советником, и Вольного санктпетербургского экономического общества членом, Сергеем Васильевичем г. Друкцовцовым в наставление его детям обоего пола. 1780 года, января 1 дня. СПб.: [Тип. Артиллер. и Инж. кад. корп.], 1780. 32 с.
27. Дююи Ла Шапель Н. Наставление отца дочери своей: сочиненная г. Депуй / пер. с фр. А[лександром] Р[ылеевым]. СПб: Тип. М. Овчинникова, 1786. 28 с.
28. Золотницкий, Владимир Трофимович. Наставление сыну / В. Т. Золотницкий. [Екатеринослав]: Екатеринослав. тип., 1796. 44 с.
29. Извольский С. П. Интересные записки для молодых людей, желающих сделаться в обществе развязными, ловкими, умными, образованными и любезными кавалерами: С прил. писемника молодых людей и некоторых приветствий / Сост. С. Извольским. М.: Манухин, 1867. 71 с.
30. Кампе И.-Г. Отеческие советы моей дочери. Ч. 1-2. СПб: При 1-м Кадет. корп., 1803-1804.
31. Ла Шетарди Тротти де. Наставление знатному молодому господину, или Воображение о светском человеке / пер. с фр. на русс. яз. Лейб-гвардии Измайловскаго полку подпрапорщиком Иваном Муравьевым. СПб: При Артиллер. и Инж. шляхетном кадет. корп., иждив. тип. содержания Х. Ф. Клезна, 1778. 48 с.

32. Ламбер де А. Т. Письма госпожи де Ламберт к ея сыну о праведной чести и к дочери о добродетелях приличных женскому полу. СПб.: [Тип. Акад. наук], 1761. 158 с.
33. Ленобль Э. Светская школа или Отеческое наставление сыну об обхождении в свете. Чрез г. ле Нобль / с фр. на росс. яз. перевел Сергей Волчков. СПб.: При Имп. Акад. наук, 1761. 222 с.
34. Лепренс де Бомон М. Детское училище или Нравоучительные разговоры между разумною учительницею и знатными разных лет ученицами. Ч 1–4. Сочиненные на французском языке госпожею Ле Пренсь де Бомонт. СПб.: [Тип. Сухопут. кадет. корпуса], 1761–1767.
35. Мерсиерклер А. Вступление молодой девицы в свет, или Наставление, как должна поступать молодая девица при визитах, на балах, обедах и ужинах, в театре, концентрах и собраниях / пер. с нем. баронессы Юлии фон Икскуль. СПб.: Тип. И. Глазунова и К°, 1852. 84 с.
36. Пеннингтон С., Мур Э. Советы нещастныя матери ея дочерям, полезные для молодых девиц, вступающих в свет / пер. с англ. на фр., а с фр. на росс. яз. Николай Яценков. [М.]: Моск. Сенат. тип., у В. О[корокова], 1788. 240 с.
37. Секреты дамского туалета и тайны женского сердца, или испытанные и верные наставления молодым дамам и девицам, как сохранять красоту, поддерживать молодость, сберечь здоровье, одеваться со вкусом и нравиться, с присовокуплением сердечных тайн, известных одним женщинам, но которые недурно узнать и мужчинам. В 2 ч. Соч. Виктории Лю. . . ой. М.: Тип. Готье и Монигетти, 1848. 70 с.
38. Татищев В. Н. Духовная тайнаго советника и астраханскаго губернатора Василия Никитича Татищева: Сочиненная в 1733 году сыну его Евграфу Васильевичу. СПб.: [Тип. Сухопут. кадет. корпуса], 1773. 57 с.
39. Теплов Г. Н. Наставление сыну. СПб: Тип. при Имп. Акад. наук, 1768. 95 с.
40. Трельч К. Ф. Женская школа, или Нравоучительныя правила для наставления прекраснаго пола, как оному в свете разумно

себя вести при всяких случаях должно? / пер. с нем. на русс. яз. в Троицкой семинар. И. Х. М.: Иждив. Х.-Л. Вевера: При Имп. Моск. унив., 1773. 140 с.

Советская книга для девочек (XX в.)

41. Александрова Т. А. От понедельника до понедельника. М.: Мол. гвардия, 1985. 224 с.
42. Винтовкина И. С. Девочке-подростку. М.: Медицина, 1973. 47 с.
43. Курм Х. К. Тебе, девушка / пер. с эст. 2-е изд., испр. и доп. Таллин: Валгус, 1978. 48 с.
44. Лежнева С. Б. Дочки-матери. М.: Физкультура и спорт, 1986. 110 с.
45. Могилевская С. А. Девочки, книга для вас! / рис. Б. Кыштымова. М.: Дет. лит., 1967. 441 с.
46. Петер Р., Гыне Й., Шебек В. Девушка превращается в женщину / пер. с чешск. Д. А. Быстролетова; под ред. Б.Д. Петрова. М.: Медгиз, 1960. 139 с.
47. Римкунас Т. А., Бергмане Г. Р. Что должна знать каждая девушка. М.: Медицина, 1984. 32 с.
48. Стоппард М. Полезные советы девушкам / пер. с англ. Н. М. Ляйко. М.: Медицина, 1991. 190 с.
49. Яцкевич Э. О чем хочет знать каждая девушка / пер. с польск. Ф. В. Городинского. М.: Медицина, 1966. 32 с.

Энциклопедии для девочек XXI в.

50. Будь самой собой!: Настольная книга классных девчонок: мода, красота, спорт, психология, хобби. М.: Эксмо, 2015. 318 с.: ил.
51. Настольная книга для девочек XXI века. М.: Эксмо, 2006. 379 с.: ил.
52. Энциклопедия современной девочки / ред.-сост. А. В. Коновалова. М.: РИПОЛ классик, 2009 (Краснодар: КубаньПечать). 255 с.: ил.

53. Вакса О. Все, что должны знать девочки. М.: Рипол Классик, 1999. 414 с.: ил.
54. Веселова А. 1000 советов для девочек на все случаи жизни. М.: АСТ, 2000. 382 с.: ил.
55. Землянская М. Новейшая энциклопедия для девочек. [Б.г.]: Литрес, 2009. Режим доступа: <https://www.litres.ru/margarita-zemlyanskaya/noveyshaya-enciklopediya-dlya-devochek>.
56. Иванова Н. С. Секреты моей мамы: энциклопедия взрослых тайн для девочек. М.: РИПОЛ классик, 2008. 253 с.
57. Классная энциклопедия для девочек: отличные советы, как быть лучшей во всем! / [Вечерина Е. Ю.]. М.: Рипол классик, 2012. 254 с.: ил.
58. Кураева Ю. Г. Как стать супер. Только для девочек. М.: Росмэн, 2008. 254 с.: ил.
59. Лещинская В. В., Иевлева А. С. Для вас, девочки: как стать красивой, маленькая хозяйка, ты в семье и в школе, кое-что о мальчиках. М.: Аделант, 2006. 351 с.: ил.
60. Лубенец С., Андреева И. В., Терехина Ю. Настольная книга маленькой принцессы: [для среднего школьного возраста]. М.: Эксмо, 2009. 253 с.: ил.
61. Луковкина А. Девчоночьи секреты. [Б.г.]: Литрес, 2015. Режим доступа: <https://www.litres.ru/aurika-lukovkina/devchonochi-sekrety/>
62. Луковкина А. Настольная книга для девочек. [Б.г.]: Литрес, 2015. Режим доступа: <https://www.litres.ru/aurika-lukovkina/nastolnaya-kniga-dlya-devochek/>.
63. Мазаева И. Super girl!: энциклопедия для современных девочек. М.: Эксмо, 2011. 332 с.: ил.
64. Клечковская Л. Новая энциклопедия для девочек. [Б.г.]: Мельников И. В., 2005. Режим доступа: <https://www.litres.ru/ludmila-klechkovskaya/novaya-enciklopediya-dlya-devochek/>.
65. Синичкина Е. Уроки стилиста. Книга для девочек. [Б.г.]: Литрес, 2014. Режим доступа: <https://www.litres.ru/esinichkina/uroki-stilista-kniga-dlya-devochek/>.

66. Снегирева А. Модная девчонка. М.: РИПОЛ классик, 2001. 350 с.
67. Снегирева А. Секреты красоты, тайны женской магии. Книга для девочек. [Б.г.], Литрес, 2013. Режим доступа: <https://www.litres.ru/alena-snegireva/sekrety-krasoty-tauny-zhenskoj-magii-kniga-dlya-devochek/>
68. Снегирева А. Я сама. Книга для девочек. [Б.г.]: Литрес, 2013. Режим доступа: <https://www.litres.ru/alena-snegireva/ya-sama-kniga-dlya-devochek/>
69. Усачева Е. А., Андреева И. В. 14, 15, 16! Все о любви и красоте для девочек. М.: Эксмо, 2009. 283 с.: ил.
70. Усачева Е. А., Веркин Э. Н. Для стильных девчонок... и не только: настольная книга по жизни. М.: Эксмо, 2006. 366 с.: ил.

Yauheniya Lekarevich

Institute of Russian Literature (Pushkinskij Dom) of the Russian Academy of Sciences

RUSSIAN ADVICE LITERATURE FOR GIRLS: BRIEF HISTORY AND BIBLIOGRAPHY

The article is dedicated to the successful commercial genre of advice literature for girls. Originating in 18th-century didactic books of parental advice the genre was not in great demand in Soviet time but has returned triumphantly after the Soviet Union fell. The article discusses publication dynamics and provides a bibliography of gendered didactic literature of the 18th-19th centuries and a selected bibliography of encyclopedias for girls of the 20th-21st centuries.

Keywords: advice literature, didactic literature, encyclopedias for girls

МАЛЬЧИК В ПЛАТЬЕ: НОВЫЕ ГЕРОИ В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ ДЛЯ ПОДРОСТКОВ¹

В список включены книги, изданные на русском языке за последнее десятилетие, в которых в той или иной форме затрагивается гендерная проблематика. Ниже представлена переводная художественная литература и литература non/fiction для детей и подростков, в которой описывается гендерное поведение и самовыражение героев, выходящее за рамки традиционных представлений о мужских и женских поло-ролевых моделях, т. е. являющееся гендерно-неконформным. Это персонажи литературных сказок, чей образ и поведение отличаются от предписанного жанровой традицией, героини-подростки, противящиеся гендерному неравенству и стереотипии в конкретной культурно-исторической среде, героини, транслирующие идеи феминизма, бодипозитива и свободного выбора гендерной идентичности. Основное внимание авторов книг сосредоточено на том, как меняются сегодня представления о понятиях «мужественности» и «женственности», какие требования выдвигает современное общество к подростку в сфере гендерной социализации, какие возможности и риски несут изменения в «гендерном порядке».

На этом фоне обращает на себя внимание практическое отсутствие книг отечественных авторов, как в жанре беллетристики, так и в образовательной литературе, где вопросы гендера проблематизировались бы с такой же определенностью и представляли бы гендерно-неконформных героев. В данный список включены только четыре книги российских авторов: повести Д. Вильке, Г. Узрютовой и беллетризованные биографии Евфросинии Керсновской и Натальи Горбаневской, изданные в рамках проекта «Женская история для детей».

Примечания

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта No 19-013-00381 «Педагогические концепции гендерной социализации в русской детской литературе».

1. Альберталли Б. Саймон и программа Homo sapiens / Бекки Алберталли; пер. с англ. М. Поляковой, А. Кузнецовой. Москва: Popcorn books, 2018. — 367 с. (Rebel).
2. Асиман А. Назови меня своим именем / Андре Асиман; пер. с англ. А. Захарьевой. Москва: Popcorn books, 2019. 359 с. (Se L'amore).
3. Бейртен Э. Беги и живи / Элс Бейртен; пер. с нидерл. Е. Торищной. Москва: Самокат, 2018. 261 с. (Встречное движение).
4. Бурегрен С. Что мы празднуем 8 марта / Сасса Бурегрен, Элин Линделл; пер. со швед. Е. Тепляшиной. Москва: Белая ворона, 2017. 89 с.
5. Вильке Д. В. Шутовской колпак / Дарья Вильке. Москва: Самокат, 2013. 151 с. (Встречное движение).
6. Грин Дж. Уилл Грейсон, Уилл Грейсон / Джон Грин, Дэвид Левитан; пер. с англ. Ю. Фёдоровой. Москва: АСТ, 2016.— 317 с. (Виноваты звёзды).
7. Докрилл Д. Широкая кость / Лора Докрилл; пер. с англ. О. Бараш. Москва: Like Book: Эксмо, 2019. 320 с.
8. Женщины и мужчины / идея и текст группы «Плантель»; ил. Люси Гутьерес; пер. с исп. Н. Беленькой. Москва: Самокат, 2018. 48 с. (Книги завтрашнего дня).
9. Ирвинг Э. Эффект Матильды / Элли Ирвинг; пер. с англ. А. Глебовской. Санкт-Петербург: Поляндрия, 2019. 317 с.
10. Каздепке Г. А я не хочу быть принцессой / Гжегож Каздепке; ил. Эмилии Дзюбак. Санкт-Петербург; Москва: Речь, 2017. 31 с. (Яркая речь).
11. Келли Ж. Удивительный мир Кэлпурнии Тейт / Жаклин Келли; пер. с англ. О. Бухиной, Г. Гимон. Москва: Самокат, 2016. 339 с.
12. Келли Ж. Эволюция Кэлпурнии Тейт / Жаклин Келли; пер. с англ. О. Бухиной, Г. Гимон. Москва: Самокат, 2015. 348 с.
13. Корсо М. д. Амелия, которая умела летать / Мара даль Корсо; ил. Д. Вольпари; пер. с итал. И. Константиновой. Санкт-Петербург: Поляндрия, 2016. 32 с.

14. Лентон С. Принцесса Розетта, дракон и незадачливые рыцари / Стивен Лентон; ил. автора; пер. с англ. Ю. Фокиной. Москва: Клевер-Медиа-Групп, 2018. 32 с. (Bookaboo).
15. Мёрфи Д. Пышечка / Джули Мёрфи; пер. с англ. А. Казаковой. Москва: Porcogn books, 2019. 455 с. (Rebel).
16. Минэ Б. Мама-фея и Розмари / Брижит Минэ; худож. Карл Кнот; пер. с нидерл. Д. Налепиной. Москва: Нигма, 2018. 40 с.
17. Мохаммади Д. Маленькая торговка спичками из Кабула / Диана Мохаммади; в соавт. с Мари Бурро; пер. с фр. М. Павловской. Москва: КомпасГид, 2011. 174 с. (Гражданин мира).
18. Малышева Л. Наталья Горбаневская. 1936–2013: моя история — это история меня среди моих друзей / Любава Малышева; рис. Нюси Красовицкой.—Москва: [б. и.], 2018. 31 с. (Женская история для детей).
19. Малышева Л. Евфросиния Керсновская / Любава Малышева; рис. Христины Балухиной. Москва: [б. и.], 2017. 31 с. (Женская история для детей).
20. Мюрай М.-О. Мисс Черити / Мари-Од Мюрай; пер. с фр. Н. Бунтман. Москва: Самокат, 2017. 568 с.
21. Нестлингер К. Гретхен / Кристине Нестлингер; пер. с нем. М. Кореновой. Москва: КомпасГид, 2019. 560 с.
22. Пандазопулос И. Три девушки в ярости / Изабель Пандазопулос; пер. с фр. Д. Савосина. Москва: Самокат, 2019. 333 с. (Недетские книжки).
23. Розофф М. Каким я был / Мег Розофф; пер. с англ. О. Бухиной, Г. Гимон. Москва: Белая ворона, 2018. 199 с.
24. Сатрапи М. Персеполис / Маржан Сатрапи; пер. с фр. А. Зайцевой. Санкт-Петербург: Бумкнига, 2014. 356 с.
25. Саэнс Б. А. Аристотель и Данте открывают тайны Вселенной / Бенджамин Алире Саэнс; пер. с англ. А. Кузнецовой. Москва: Porcogn Books, 2019. 131 с. (Rebel).
26. Свобода, равенство, сестринство: 150 лет борьбы женщин за свои права / Марта Бреен, Йенни Юрдал; пер. с норв. Е. Воробьевой. Москва: Самокат, 2019. 121 с.

27. Уолден Т. Пируэт / Тилли Уолден; пер. с англ. А. Хазиной. Санкт-Петербург: Бумкнига, 2019. 400 с.
28. Уэльямс Д. Мальчик в платье / Дэвид Уэльямс; пер. с англ. Е. Микериной; худож. К. Блейк. — Москва: Клевер-Медиа-Групп, 2013. 224 с. — (Уморительно смешные книги).
29. Фукс К. Свора девчонок / Кирстен Фукс; пер. с нем. А. Горбовой. Москва: Самокат, 2019. 491 с. (Встречное движение).
30. Хардинг Ф. Дерево лжи / Фрэнсис Хардинг; пер. с англ. Е. Измайловой. Москва: Клевер-Медиа-Групп, 2016. 475 с. (Романы Френсис Хардинг).
31. Штайнхёфель А. В центре Вселенной / Андреас Штайнхёфель; пер. с нем. Т. Збровской. Москва: КомпасГид, 2018. 431 с. (Young Adult).
32. Узрютова Г. Страна Саша / Гала Узрютова. Москва: КомпасГид, 2019. 147 с.
33. Уоллмарк Л. Ада Байрон Лавлейс — первый программист / Лори Уоллмарк; худож. Э. Чу; пер. с англ. О. Варшавер. Москва: Пешком в историю, 2017. 40 с. (Мир вокруг нас).
34. Юсуфзай М. Я — Малала: уникальная история мужества, которая потрясла весь мир / Малала Юсуфзай; в соавт. с Кристиной Лэм; пер. с англ. Е. Большелаповой. Москва: КоЛибри: Азбука-Аттикус; Киев: Махаон-Украина, 2014. 399 с.

Liubov Aleynik

Leningrad Regional Children's Library

THE BOY IN THE DRESS: NEW HEROES IN MODERN
CHILDREN'S LITERATURE

The bibliography collects children's books depicting alternative gender performances published in Russian in the last decade. The author notes that Russian authors are not engaged yet in gender equality agenda and consequently the large majority of books on the list are translated ones.

Keywords: children's literature, gender agenda

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Алейник Любовь Николаевна (luba_karreras@mail.ru), Ленинградская областная детская библиотека, Санкт-Петербург.

Асонова Екатерина Андреевна (asonova_ea@mail.ru), Московский городской педагогический университет (ГАОУ ВО МГПУ).

Вельд-Панкеньер Сара (saraweld@ucsb.edu), Университет Калифорнии, Санта-Барбара, США.

Виноградова Ольга Владимировна (didonica@gmail.com), издательство «Волчок», Москва.

Захаров Кирилл Алексеевич (grafbewaker@gmail.com), издательство «Albus corvus», Москва.

Казакова Елена Олеговна (elena.mail.kazakova@gmail.com), Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург.

Лебедев Дмитрий Леонидович (dlebedev@yandex.ru), Государственный институт искусствознания (ГИИ), Москва.

Лекаревич Евгения Валерьевна (e.lekarevich@gmail.com), Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург.

Ле Фоль Клер (c.le-foll@soton.ac.uk), Университет Саутгемптона, Парк Институт, Великобритания.

Львовская Ирина Григорьевна (lvirina056@gmail.com), независимый исследователь, Санкт-Петербург.

Мазюи Рашель (rachelmazuy@gmail.com), Институт современной истории, CNRS, Париж, Франция.

Моунтиан Даниэла (dmountian@gmail.com), Университет Сан-Паулу, Бразилия.

Пишон-Бонен Сесиль (cpichonbonin@gmail.com), Центр Жоржа Шеврие, CNRS, Дижон, Франция.

Познер Валери (vpozner@free.fr), Национальный центр научных исследований, CNRS, Париж, Франция.

Селиванова Ольга Владиславовна (ol.vl.sel@gmail.com), Фундаментальная библиотека РГПУ им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург.

Сергеев Дмитрий Валентинович (dimvalsergeev@gmail.com), Забайкальский государственный университет, Чита.

Устинов Андрей (abooks@gmail.com), издательство «Аквилон», Сан-Франциско, США.

Ушакин Сергей (oushakin@princeton.edu), кафедра антропологии и кафедры славистики, кафедра антропологии, Принстонский университет, США.

Фомин Дмитрий Владимирович (dfomin13@yandex.ru), Российская государственная библиотека (РГБ); НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств (НИИ РАХ).

Адрес редакции «Детские чтения»: detskie.chtenia@gmail.com

Сайт журнала: www.detskie-chtenia.ru

Бильд-редактор Е. Емельянова

Оформление обложки Е. Мороз

Подписано в печать 01.12.2019. Формат 60×84 1/16.

Бумага офсетная. Печать офсетная.

Тираж 200 экз.