

“

*хотел понять, что и почему делали,
как жили и выживали творческие люди в то
прекрасное и чудовищное время*

”

Евгений Штейнер

О

КНИЖКА ДЛЯ

ДЕТЕЙ



ОЧЕРКИ ВИЗУАЛЬНОСТИ

ЧТО ТАКОЕ ХОРОШО

идеология и искусство
в раннесоветской
детской книге

ИЗДАНИЕ
«ИЗВЕСТИЙ
В БЕССА
ИВЛИК»

Очерки визуальности

Евгений Штейнер
Что такое хорошо

«НЛО»

2019

УДК 82-93.09(47+57)«192/193»
ББК 83.83(2)61

Штейнер Е.

Что такое хорошо / Е. Штейнер — «НЛО», 2019 — (Очерки визуальности)

В книге Евгения Штейнера рассматривается феномен советской детской книги 1920-х – начала 1930-х годов. Подробно анализируются принципы иллюстрирования и графического оформления, эстетическое и смысловое воздействие иллюстраций на детскую аудиторию. Много внимания уделено и текстам – стихам и новым сказкам для советских детей. Подробно исследуется официальная идеологическая сверхзадача – создание Нового Человека, а также противоречивый художественный и ментальный контекст времени формирования советского стиля в искусстве и жизни. Книга является продолжением и развитием предыдущих работ автора на эту тему, вышедших в США (Изд-во Вашингтонского университета, 1999) и в России (Новое литературное обозрение, 2002). В этой книге значительно расширен охват материала и добавлены новые главы.

УДК 82-93.09(47+57)«192/193»

ББК 83.83(2)61

© Штейнер Е., 2019

© НЛО, 2019

Содержание

Предисловие	5
Введение	13
Глава 1	23
Между бунтарским вчера и созидательным завтра: артель «Сегодня»	23
Витебск и окрестности: квадраты и гротеск	28
Конец ознакомительного фрагмента.	30

Евгений Штейнер

Что такое хорошо

Идеология и искусство в раннесоветской детской книге

Предисловие

Эта книга – о необычайно ярком, талантливом и противоречивом феномене расцвета художественной книги для детей 1920-х годов – восходит к прототексту, написанному в 1989–1990 годах и опубликованному в 1999-м в Америке под названием «Stories for Little Comrades: Revolutionary artists and the making of the Early Soviet children's books» (Seattle; London: University of Washington Press; «Истории для маленьких товарищей: революционные художники и возникновение раннесоветской детской книги»). Основной задачей моей тогдашней работы было показать на материале текстов вторичных моделирующих систем (текстов искусства) глубинные особенности сознания (то есть, скорее, подсознания) творческих людей эпохи глобальных социальных и мировоззренческих переворотов. Сейчас я бы, пожалуй, выразился иначе: проанализировать революционно-авангардную стратегию в том ее виде, как она запечатлелась в текстах, непосредственно для того не предназначенных, – не в лозунгах, не в манифестах, не в рефлексивных дискурсах любого рода. Более того, мне показалось интересным выявить и проанализировать основные художественно-эстетические и духовные стереотипы эпохи 1920-х – начала 1930-х годов на материале достаточно маргинальном и как бы заведомо несерьезном – на иллюстрациях к детским книжкам.

В детской книге для дошкольников работали тогда почти все видные представители художественного авангарда. Легче перечислить тех, кого миновало это увлечение или, точнее, форма социальной адаптации, нежели перечислять здесь множество имен первого ряда и имен их бесчисленных продолжателей, подражателей и тех, кто составлял средневыразительный (или вовсе в эстетическом, а лучше сказать, инновационном отношении невыразительный) фон.

Поэтому, в свое время приступая к этой работе, я полагал небезынтересным помимо и до культурологически-интерпретационной направленности книги еще и первично-ознакомительный аспект ее, а именно введение в обиход малоизвестного или неизвестного вовсе материала, могущего пролить дополнительный свет на достаточно знакомые в других отношениях имена и проблемы российского художественного авангарда, а также на их более молодых последователей, начавших свою деятельность в разнообразных левых группировках 1920-х годов.

Основным пафосом – пожалуй, вполне независимо от воли автора – явилась идея о том, что передовые художники (и, разумеется, литераторы, но речь идет главным образом о визуальных текстах и изобразительном языке эпохи, хотя в тексте много и литературных цитат), сознательно (что было чаще) или бессознательно, охотно или вопреки своим человеческим хотениям, соответствовали ментальному климату своего времени и занимались художественным оформлением жизни или, зачастую, эстетическим ее проектированием и – в той или иной мере отрефлексированным – моделированием. Нередко талантливые художники на сублимированно-эстетическом уровне чистой формы и глобально-утопических и тоталитарно нетерпи-

мых манифестов проектировали прекрасный новый мир или, в лучшем случае, обкатывали идеи, которые витали в воздухе¹.

В силу исторических случайностей впервые этот текст вышел в переводе на английский. Книга была признана новаторской и получила неплохие отзывы и аналитические рецензии в научных журналах славистов, искусствоведов и специалистов по искусству книги. В ряде университетов она была включена в качестве учебного пособия в курсы по раннесоветской культуре или авангарду. Даже название книги оказалось подхвачено: в 2001 году вышла книга «Small Comrades: Revolutionizing Childhood in Soviet Russia, 1917–1932»² («Маленькие товарищи: революционизируя детство в Советской России, 1917–1932»). Два других молодых американских автора назвали свою работу на смежную тему (о левой агитации в американской детской книге 1920–1930-х годов) «Tales for Small Rebels: A Collection of Radical Children's Literature»³ («Сказки для маленьких мятежников: собрание радикальной детской литературы»).

Мои «Маленькие товарищи» оказались первой англоязычной работой на важную и ставшую потом популярной тему: феномен раннесоветской детской книги, искусство для детей и революционная идеология, формирование Нового Человека⁴. На эту тему в Америке и Европе пишутся дипломы и диссертации: так, мне приходилось быть консультантом или оппонентом на защите в Институте Курто в Лондоне. Мне самому приходилось читать множество лекций на эту тему в Нью-Йорке, Париже, Манчестере и Лондоне.

По-русски в несколько измененном виде и под другим названием – «Авангард и построение Нового Человека: искусство советской детской книги 1920-х годов» – эта работа была издана в 2002 году издательством «Новое литературное обозрение». По выходе ее оказалось, что критико-аналитический разбор некоторых тенденций раннесоветского конструктивистски ориентированного авангарда болезненно был воспринят частью критиков. Но так или иначе,

¹ Между авангардом и тоталитаризмом, как писал И. Голомшток (я об этом узнал после написания своего текста), «существует связь генетическая: из семян, заброшенных авангардом в идеологическую чересполосицу 1920-х годов, произросли не только яркие цветы свободы духа» (*Голомшток И.* Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994. С. 15).

² *Kirschenbaum L. A.* Small Comrades: Revolutionizing Childhood in Soviet Russia, 1917–1932. New York: Routledge Falmer, 2001.

³ *Mickenberg J., Nel Ph.* Tales for Small Rebels: A Collection of Radical Children's Literature. New York: New York University Press, 2008.

⁴ Во Франции полезный справочник художников-иллюстраторов был выпущен еще раньше: *Lévêque F., Plantureux S.* Dictionnaire des illustrateurs de livres d'enfants russes et soviétiques (1917–1945). Paris: Bibliothèque l'Heure Joyeuse, 1997. 368 р. Он сопровождал выставку детских книг во Франции и в Бельгии. В Париже несколько небольших каталогов издала в последние годы неутомимый энтузиаст раннесоветских детских книжек Беатрис Мишельсен. По-немецки книжное оформление упоминается в книге: *Marinelli-König G.* Russische Kinderliteratur in der Sowjetunion der Jahre 1920–1930. Munich: Verlag Otto Sagner, 2007. Среди англоязычных публикаций можно назвать следующие: огромный каталог выставки русских авангардных книг в Музее современного искусства в Нью-Йорке, где детским книгам был посвящен особый раздел – The Russian Avant-garde Book 1910–1934. MOMA Exhibition March 28 – May 21 2002. На следующий год был выпущен маленький каталог выставки из нью-йоркской коллекции Александра Лурье: From the Silver Age to Stalin: Russian Children's Book Illustration in the Sasha Lurye Collection. November 7 2003 – January 18 2004. Amherst, MA, 2003. Несколько публикаций на тему советского детства сделала Катриона Келли: *Kelly C.* Grandpa Lenin and Uncle Stalin: Soviet Leader Cult for Little Children // The Leader Cult in Communist Dictatorships: Stalin and the Eastern Bloc / Ed. B. Apor et al. Houndmills and New York: Palgrave MacMillan, 2004; *Idem.* Children's World: Growing Up in Russia 1890–1991. Yale, 2007. Тему идеологической индоктринации исследовала Марина Балина в предисловии к собранию русских и советских сказок: *Balina M.* Introduction // Politicizing Magic: An Anthology of Russian and Soviet Fairy Tales / Ed. M. Balina, H. Gosciolo, M. Lipovetsky. Evanston, Ill.: Northwestern University, 2005; *Idem.* «It's Grand to be and Orphan!»: Crafting Happy Citizens in Soviet Children's Literature of the 1920s // Petrified Utopia: Happiness Soviet Style / M. Balina, E. Dobrenko, eds. Anthem Press, 2009. P. 97–115. В 2009-м вышла монография Жаклин Олич о противоборстве идеологий в советской детской литературе: *Olich J. M.* Competing Ideologies and Children's Literature in Russia, 1918–1935. VDM Verlag: Saarbrücken, – подготовленная на основе ее переработанной докторской диссертации, название которой сходно с названием моей книги: «Competing Ideologies and Children's Books: The Making of a Soviet Children's Literature, 1918–1935» (2000). Упомяну еще и книгу *Inside the Rainbow: Russian Children's Literature 1920–35: Beautiful Books, Terrible Times* / J. Rothenstein, O. Budashevskaya, eds. London: Redstone Press, 2013.

процесс изучения и публикации старой детской книги за последние 10–15 лет пошел и в России⁵.

Между тем сейчас сделалось достаточно очевидным, что левизна в искусстве того времени хоть и не была тождественна политической левизне коммунистических властей, но часто тем или иным способом, намеренно или нет коррелировала с последней. Как справедливо писал недавно А. Якимович, «мятежный дух глубинного марксизма был вкладом в подготовку эстетической революции авангарда»⁶. Разумеется, марксизм здесь следует понимать не как принадлежность к РСДРП(б), а как романтически-революционное антибуржуазное движение души. Это явствует и из эстетической теории и художественной практики, а самое главное – иначе и быть не могло, ибо художники, за редкими исключениями, разделяли общий революционно-деструктивный и одновременно утопически-проективный дух времени (не говоря уж о том, что вынуждены были подчиняться диктату социального заказа, цензуры и рынка).

Разумеется, детская книга в первое пореволюционное десятилетие была и полигоном для новаторских (часто весьма плодотворных) экспериментов для одних и убежищем и способом заработать для других – чье «взрослое» творчество не могло пробиться сквозь советскую цензуру⁷. Достаточно вспомнить общеизвестный пример обэриутов. Но вот, скажем, тот же Александр Введенский написал в коллективной агит-книжке «Песня-молния»⁸ стихотворение «Враги и друзья пионерского слета» со строками:

Это кто же с толстой рожей?
Это римский папа Пий.
Молит бога – боже, боже,
Ты Советы потопаи.

Пусть эти стишки были вызваны жуткой жизнью, но стоит задуматься, насколько бесследно и безобидно они проскакивали через детское сознание. Или Леонид Липавский, которого Яков Друскин и Даниил Хармс называли теоретиком обэриутов-чинарей. Будучи признанным в своем кружке философом (он занимался философской антропологией) и создателем собственной лингвистической системы, он в дневное время служил издательским редактором и явился зачинателем книжек с революционной тематикой для детей и весьма плодотворным автором этого жанра. Его книжки с названиями «Охота на царя», «Ленин идет в Смольный», «Часы и карта Октября», «Ночь съезда Советов», «Штурм Зимнего», «Пионерский устав» и т. п. выходили во множестве изданий многотысячными тиражами. Мне искренне хотелось разобраться, как, условно говоря, «Охота на царя» сочеталась с философской антропологией. В итоге я не уверен, что на это можно найти непротиворечивый ответ.

⁵ См.: Старая детская книжка 1900–1930 годов. Из собрания профессора Марка Раца / Сост. Ю. Молок. М.: А и Б, 1997. Потом появились: прекрасно изданный альбом – *Блинов В. Ю.* Русская детская книжка-картинка. М.: Искусство – XXI век, 2005; монументальный двухтомник «Книга для детей 1881–1939». Т. 1–2 / Сост. Л. Ершова и В. Семенихин; авт. вступ. ст. к разделам Д. Фомин. М.: Студия «Самолет», Улей, 2009 (статьи Д. Фомина написаны с хорошим знанием предмета и пониманием контекста); альбом-справочник – *Чаткина М.* Московские художники детской книги 1900–1991. М.: Контакт-культура, 2008. (Есть немало ошибок в именах и гендерной идентификации авторов.). Следует еще назвать прекрасную книгу Юрия Левинга, которая в целом шире по тематике, но уделяет много внимания и книжкам с картинками: *Левинг Ю.* Воспитание оптикой. М.: Новое литературное обозрение, 2010.

⁶ *Якимович А.* Эстетико-философские и поэтические предшественники авангарда // Энциклопедия русского авангарда / Авт. – сост. В. Ракитин и А. Сарабьянов. М.: Global Expert & Service Team, 2014. Т. III. Кн. 2. С. 395.

⁷ См. более подробно о сочинении с двойным прицелом: *Klein-Tumanov L.* Writing for a dual audience in the former Soviet Union: The Aesopian children's literature of Kornei Chukovskii, Mikhail Zoshchenko, and Daniil Kharms // *Transcending Boundaries: Writing for a Dual Audience of Children and Adults* / Ed. S. L. Beckett. New York: Routledge, 1999. P. 128–148.

⁸ *Введенский А., Кирсанов С., Маршак С., Маяковский В., Уральский Б., Хармс Д., Эмден Э.* Песня-молния. М.; Л.: Госиздат, 1930.

Вообще, огромная роль детских книжек (литературы, иллюстраций и оформления) в формировании новых граждан страны признавалась не только в революционной России. В СССР как раз понятно: это чеканно сформулировала Крупская, заведовавшая Главполитпросветом Наркомпроса, в названии статьи в газете «Правда»: «Детская книга – могущественное орудие социалистического воспитания»⁹. Но и в Америке, где сказки для маленьких мятежников составляли существенный пласт воспитания, был популярен лозунг: «Культурное исправление Америки осуществляется через детские книги»¹⁰. Видные авангардные и/или политически «левые» художники в Америке или в Германии и во Франции работали в те годы в детской книге. О западных параллелях советскому опыту подробно пойдет речь в особой главе, помещенной после Заключения, – «Иностранная кода»¹¹. Пожалуй, можно говорить об общем духе времени – лишенный крайностей революционного эксперимента советских художников, усредненный стиль передовых американских или французских иллюстраторов и оформителей отвечал общемировому межвоенному модерну, консолидировавшемуся в конце концов в ар-деко. Этот стиль начался на Западе с конструктивистских крайностей и экспериментального формотворчества дада и Баухауса, но быстро вошел в буржуазный мейнстрим в качестве более прилаженного и удобного для жизни модернистского дизайна – с гладкими, лишенными обильных украшательств плоскостями, с идеально прочерченными («индустриальными») линиями, с ровностью цвета и гладкостью машинной фактуры. Близкую параллель этому являли своим прикладным дизайном во второй половине 1920-х и начале 1930-х и итальянские футуристы.

Иными словами, механизация жизни и массовое обезличивание под эгидой прогрессивного дизайна в той или иной степени были присущи большей части искусства 1920–1930-х и в Советском Союзе, и на Западе. В СССР на это еще наложились специфический революционный контекст и давление государства, ставшего на рубеже тридцатых вполне тоталитарным. Но тоталитаризму сочувствовали (в его коммунистической или фашистской разновидности) многие и на Западе. Однако не художников (хоть некоторые и отличились) за эту дегуманизацию винить. Они оказались пленниками своего времени – а их западные коллеги часто этим идеям, с виду благородно-демократическим, нередко симпатизировали¹². Недаром и до сих пор революционное советское искусство пользуется на Западе огромным успехом. Идеологический

⁹ Правда. № 33. 3 февраля 1931. Лишь в самое последнее время стали задумываться, что за блестящей авангардной формой есть некое воспитательное содержание – см., например, проект «Педагогика образов» (2015–2017) в Принстонском университете. Проект поставил своей задачей изучение процесса слияния текста и изображения в раннесоветской детской книге, которая создавалась для «перевода коммунизма в речения и образы, доступные детям» (см.: <https://pedagogyofimages.princeton.edu>).

¹⁰ «Cultural redemption of America is through children's books». Этот лозунг выдвинула видный просветитель и издательский работник Мэй Мэсси. См.: Wright R. Women in Publishing: May Massee // Publishers' Weekly. 1928. Sept. 29. Цит. по: Hearn M. P. Discover, Explore, Enjoy // Myth, Magic, and Mystery: One Hundred Years of American Children's Book Illustration. The Chrysler Museum of Art, 1996. P. 28.

¹¹ По-английски в сокращенном варианте она была напечатана в виде главы в коллективной монографии «Авангард и детская литература»: Steiner E. «Mirror Images: On Soviet-Western Reflections in Children's Books of the 1920s and 1930s // Children's Literature and Avant-garde. E. Druker & B. Kummerling-Meibauer, eds. Amsterdam: John Benjamin's Publishing Company, 2015. P. 189–216. Не удержусь, чтоб не заметить, что эта книга получила две награды как «Книга года»: от The Children's Literature Association и the International Research Society for Children's Literature. По-русски сходный текст появлялся в журнале «Зеркало» (2012. № 39).

¹² Интересно, что Марина Цветаева, которую вряд ли можно было упрекнуть в симпатиях к советской власти, писала в 1931 г.: «Современная Россия, которая обывателя чуть ли не насильственно – во всяком случае неустанно и неуклонно – наглядным и известным путем приучает к новому искусству, все... переместила и перевернула». В ее художественном и этическом радикализме «обыватель» был менее симпатичной фигурой, чем советская власть. Существенно для нашей темы, что она писала это в статье «О новой русской книге» (1931), где также говорилось: «Что в России действительно хорошо – это детские книжки. Именно книжки, ибо говорю о книгах дошкольного возраста, тоненьких тетрадочках в 15–30 страниц. Ряд неоспоримых качеств» (см.: Цветаева М. Автобиографическая проза. Статьи. Эссе. Переводы. М., 1994. С. 324). Возникает вопрос: почему честнейшие, образованные, вовсе не конъюнктурно ангажированные люди в России или на Западе в двадцатых, а нередко и в тридцатых годах любили этот стиль, приветствовали левизну, клеймили обывателей и воспевали дикарей (туземцев или пролетариев)? – Видимо, потому что они, независимо от их личной воли, существовали в рамках кризиса старой буржуазной культуры и давления антииндивидуалистического, антигуманистического пафоса.

и исторический контекст при этом, особенно в публикациях популярного характера, напрочь ускользает от понимания. Показательна, например, восторженная рецензия на книгу «Внутри радуги», написанная известным британским писателем Филипом Пуллманом под характерным названием «Как детские книги процветали под Сталиным». Автор, видимо, совершенно не представлял, что после того, как Сталин монополизировал власть в год «великого перелома», началось резкое ограничение той авангардной стилистики двадцатых – когда детские книжки, собственно и процветали¹³.

Кроме того, в искусстве советского авангарда 1920-х – начала 1930-х годов есть еще одно подспудно притягательное для западного человека свойство. Это дух коллективизма.

Запад сделал Западом индивидуализм – чувство личной ответственности перед Богом, осознание самоценности своей личности, опора на собственные силы, отстаивание своего взгляда на мир и независимость от соседей. С этого начались гуманизм, протестантизм, капитализм. На этом основаны европейская свобода и богатство. Но вместе с этим индивидуализм оказался чреват и отчуждением, и кризисом личности, и смертью Бога. Бремя независимости и самостоятельных решений оказалось чрезмерно тяжким для многих и многих. В начале века произвол личности привел одних к имморализму и декадентской распущенности, других – к испугу перед свободой выбора и собственным распоясавшимся эго. Интеллигентские мыслители взлелеяли и воспели жажду коллективного, тоску по соборному, воздыхание по «месту поэта в рабочем строю». «Левые» художники еще накануне революции стали изображать фигуры без лиц, с угловатой солдатско-манекенной пластикой, неотличимые друг от друга. Вскоре нашлись те, кто взял на себя работу руководить массами, – на сцену явились фюреры, дуче и народные комиссары. «Левые художники» пришли в Смольный и предложили свои услуги.

Русское революционное агитационно-массовое искусство первых лет после Октябрьского переворота действительно представляет собой уникальный феномен – сочетание художественной новизны, искренней социальной ангажированности и безоглядной утопической ментальности.

Страстная религиозная вера в народ, в коллектив, в строительство нового мира на развалинах старого обусловила мощный взрыв творческой потенции. В пластических искусствах это выражалось в создании нового формального языка, диаметрально противоположного способу выражения предшествующей поры. Язык левого искусства был ярким, экспрессивным, убедительным и притягательным. Резкие ракурсы, динамические композиции, сдвинутые оси, наклонившиеся в быстром движении вертикали и горизонталы – все это заражало пафосом, тащило вперед, подстегивало записываться добровольцем и строить пятилетку в четыре года. Простые яркие цвета без полутонов, плоские заливки одной краской, контрасты черного и белого, красного и черного кричали со стен и заборов, останавливали внимание, заставляли отбросить интеллигентские колебания, помогали дышать глубже, шагать шире и рубить сплеча. Цепочки и шеренги одинаковых фигур, уходящих за горизонт с тачками или наступающих на зрителя с журналом «Новый мир» наперевес, заставляли подтянуться и, задрвав штаны, встать в строй. Если интеллигент или буржуазный спец и не вставал в строй, то все равно: от авангардных картинок – детских иллюстраций, плакатов и «Броненосца „Потемкин“» – он ощущал томительный кисло-сладкий, то есть сладко-страшный восторг: он видел убежденную и слепую в неофитско-сектантском замахе силу и подпадал под ее неистовое обаяние.

«У художников в то время была совершенно новая социальная роль», – говорят американские специалисты¹⁴. Спорить с этим не приходится. В то же время я не согласен с катего-

¹³ *Pullman Ph.* How children's books thrived under Stalin // *The Guardian*. 2013. October 11. Friday.

¹⁴ Из каталога выставки: *Dickerman L.* Building the Collective: Soviet Graphic Design, 1917–1937. Selections from the Collection of Merrill C. Berman. New York: Columbia University, 1996.

рическим утверждением Бориса Гройса, что их роль сводилась к тому, чтобы творить «стиль Сталин». В каком-то смысле это так – если согласиться персонифицировать в фигуре Сталина весь советский проект (что вряд ли вполне корректно), но в то же время с предреволюционного футуристического бунта до, условно говоря, «СССР на стройке» – дистанция огромного размера. И наряду со «взрослым» искусством эта дистанция была пройдена – на свой особый, но не менее радикальный и извилистый лад – и в детских книжках. Анализ их может быть даже показательнее, ибо в них работало множество художников второго ряда, то есть более среднетипичных для эпохи, нежели выбивающиеся из нее гении-одиночки. Кроме того, в силу своей прагматики – то есть целевой аудитории и задач послания – детские книги это послание обычно более непосредственно, вплоть до наивной бесхитростности, выражали.

В моем обращении к детским книжкам я рассматриваю то, что их авторы хотели сказать и что из этого получилось – нередко неосознанно для самих авторов. Если кто-то из читателей в какой-то момент воскликнет: «Но автор этого не имел в виду», – я отвечу: «Возможно. Но из этого вовсе не следует, что в тексте (картинках) этого нет». А если кто-то скажет: «Но тут ничего такого не нарисовано!» – я отвечу, что картинки и рисуют для того, чтобы с помощью нарисованного выразить нечто не нарисованное. Ибо, как во времена моей застойной молодости любили говаривать, цитируя Псевдо-Дионисия и Флоренского, «вещи явленные суть воистину иконы вещей незримых»¹⁵. Если текст вызывает ассоциации, оправданные контекстом времени и стилистикой сопредельных искусств, то игнорировать эти ассоциации невозможно. В конце концов, как не без грана соли говорится, нет текста – есть интерпретация.

Примером такой внешне (но только внешне) шутливой интерпретации могут послужить когда-то (году в 1986–1987) написанные мною сценарии для анимационных фильмов по «Самовару» Хармса и «Рассеянному» Маршака, которые я считаю уместным – для контекста – привести после основного текста, в Приложении.

В заключение будет уместно привести слова Евгения Шварца, много работавшего в детской книге в те годы в качестве автора и редактора детских журналов и знавшего тот мир изнутри: «Брань и нетерпимость, сопровождавшая подъем детской литературы (точнее – расцвет книжки для детей), – многих свихнула. Вера с годами поблекла, а недоверие – расцвело»¹⁶. Эти слова можно было бы поставить эпиграфом к нашей книге, ибо она – о подъеме и нетерпимости, блеске и брани, массовой свихнутости и убывании веры.

Предыдущее русское издание было снабжено тремя краткими предисловиями, написанными в разные годы в Москве, Токио и Нью-Йорке. Сначала я хотел их оставить и приписать четвертое – под названием «Четвертая попытка», или «Четвертый сон», или даже «Четвертая проза». Потом подумал, что новый географический локус превратил бы эти предисловия в вариации на тему «Почты» Маршака, в которой письмо обошло за адресатом весь мир и о которой много говорится далее в тексте книги. В итоге от старых предисловий я отказался, но, памятуя о «Четвертой прозе», позволил себе вставить оттуда цитату, с которой, да не покажется это нескромным, солидарен: «Мой труд, в чем бы он ни выражался, воспринимается как озорство, как беззаконие, как случайность».

В настоящем издании помимо внесения новой большой главы значительно дополнены некоторые разделы и существенно увеличена база источников – как описанных, так и приведенных в виде картинок. О характере и объеме этой работы может дать представление изменение количества сносок и примечаний: 165 в издании 2002 года и 427 в нынешнем. Сильно изменен состав иллюстраций: в последние годы работы В. Лебедева и его круга стали широко доступны в печати и в интернете, поэтому я решил дать побольше картинок менее известных

¹⁵ Появление в этом контексте Псевдо-Дионисия – это ирония, ежели что.

¹⁶ Запись от 2 марта 1953 (*Шварц Е.* Живу беспокойно... Из дневников. Л.: Советский писатель, 1990. С. 300).

иллюстраторов. Нередко это мастера второго ряда, но тем они и интересны при разборе массовых стереотипов сознания.

Сначала я думал назвать эту книгу «Раннесоветские детские книжки: обработка человеческого материала»¹⁷. Однако эта обработка звучит чересчур жутко. Пока читатель дойдет до объяснения того, что это цитата из Бухарина, он уже успеет содрогнуться и отложить книгу в сторону. К тому же, поскольку некоторые из новых включенных детских книжек выходят за пределы авангардно-конструктивистской стилистики, старое название могло бы порою вызвать вопросы. И хоть слово «авангард» в современном русском употреблении давно потеряло терминологическую чистоту (а была ли, впрочем, она когда-либо?) и употребляется как условный зонтик для всего нового искусства, противостоявшего обветшавшим академически-реалистическим канонам, это слово из названия я решил убрать. Нового текста в нынешнем издании – более трети. В итоге названием стала расхожая цитата из Маяковского: «Что такое хорошо и что такое плохо».

По поводу термина «авангард» здесь будет уместно провести дистинкцию между авангардом вообще (который может быть и традиционалистским, питающимся фольклорно-примитивистскими корнями, как, скажем, у Шагала, и потому, с точки зрения Малевича, контрреволюционным) – и социально озабоченным левым модернистским искусством (обычно в той или иной степени авангардным). В рабочем порядке авангард я здесь понимаю как частный и наиболее радикальный случай модернизма, полнее всего проявившийся в 1910-х – начале 1920-х годов. Также следует оговорить разделение понятий «модернизм» и «левый». Применительно к искусству и литературе их часто смешивают, что часто оправданно, но не всегда правомерно: у отдельных художников формальные признаки модернизма могли соседствовать с традиционно-буржуазными представлениями о социальном устройстве, а некоторые левые революционеры в политике были традиционалистами и даже архаистами в искусстве (взять, к примеру, Ассоциацию художников революционной России).

Помимо расширения базы источников (непосредственно детских книг и документов того времени) в новом тексте изменен ряд характеристик и исправлены фактические ошибки и неточности; на некоторые указал в своей рецензии Ю. Я. Герчук, за что я выражаю ему признательность. Также я постарался отреагировать на замечания Д. Сегала и Вяч. Вс. Иванова, которые прочли изначальный вариант рукописи, и я им признателен.

Еще я выражаю благодарность за отзывы и рецензии своим коллегам Хелен Гоцило, Дэниэлу Джеролду, Катрине Келли, Беттине Кюммерлинг-Майбауэр, Юрию Левингу, Владимиру Паперному, Патрише Рейлинг и Льву Турчинскому. Галина Кацнельсон помогала мне на последнем этапе выверить цитаты по книгам в Российской государственной библиотеке. Наконец, моя искренняя признательность – редактору книги Галине Ельшевской и Дмитрию Макаровскому за осмысленное отношение к тонкостям набора.

Напоследок я позволю себе немного личных воспоминаний, хоть и далеко мне до патриарха. Думаю, многим читателям будет интересно узнать, почему я вообще занялся детскими книжками. Это началось лет сорок назад, когда я был студентом-искусствоведом и писал для издательства «Советский художник» и журнала «Детская литература» маленькие статейки о современных художниках детской книги. Направила меня на этот путь ныне здравствующий

¹⁷ Пугающее выражение «обработка человеческого материала» – это цитата из доклада Н. Бухарина «О работе среди молодежи» на XIII Съезде РКП(б) в 1924 г.: «Нам нужно заботиться и о том, чтобы из наших громадных образовательных лабораторий вышли наши красные спецы, нам нужно заботиться и о том, чтобы надлежащим образом была поставлена обработка человеческого материала для того, чтобы подготовить наших средних функционеров, строящих социалистическое общество... Нам надо заботиться о том, чтобы была поставлена на правильные рельсы обработка наших наиболее широких слоев молодежи, совсем молодого поколения детей» (Тринадцатый съезд РКП(б). Стенографический отчет. М.: Госполитиздат, 1963. С. 511). И там же: «Создание нового типа людей... с новыми отношениями, новыми навыками, новыми устремлениями, новой психологией и с новым идеологическим строем, это есть основное приобретение, которое обеспечивает нам развитие на целые годы нашего будущего» (Там же. С. 515).

щая Э. З. Ганкина (р. 1924), тогда заведовавшая в «Советском художнике» редакцией. Среди художников, с кем я общался по поводу детских картинок, были И. Кабаков, Э. Булатов, О. Васильев, Э. Гороховский, Б. Диодоров и др. Не обо всех мои тексты тогда дошли до печати, и хотя что-то вышло и гонорары, по моим студенческим понятиям, были совсем не плохи, главным было не это. Главным результатом стало то, что я заинтересовался истоками этого феномена – участия серьезных художников-новаторов в иллюстрировании и дизайне детской книги. И не только художников, но и поэтов и писателей. Я стал ходить в научную библиотеку Дома детской книги на улице Горького и в Ленинку и листать там хрупкие, пожелтевшие, часто замызганные книжки, на которых иногда стояло по пять-шесть штампов давно не существующих библиотек.

Но самое поразительное было узнать, что некоторые авторы – художники и литераторы – были тогда, в конце семидесятых, еще живы. Многим участникам того взрыва послереволюционной креативной энергии было по двадцать-тридцать лет, когда они занялись авангардными книжками, и кое-кому удалось просочиться между жерновами чисток, лагерей, расстрелов, войны или просто болезней – и дожить до восьмидесяти и больше. С некоторыми из иллюстраторов и авторов мне довелось немного общаться, а с одной из упоминаемых в книге – Надеждой Александровной Павлович (1895–1980) – я довольно много виделся в последние три года ее жизни, помогал ей готовить ее воспоминания к печати и слушал ее рассказы о салонах Серебряного века, о людях и творческих группировках двадцатых, о ее встречах практически со всеми. Сейчас молодым людям, наверное, трудно представить, что еще вполне живой автор (то есть я) мог разговаривать с авторами книг, вышедших почти сто лет назад. Но это так. И, пожалуй, в силу этого мое отношение к описываемому в книге материалу при всей академичности работы с источниками еще и немного личное. Это не значит, что я хотел кого-то возвеличить или низринуть – я хотел понять, что и почему делали, как жили и выживали творческие люди в то прекрасное и чудовищное время.

Введение

О революционном искусстве в революционном обществе

Когда в начале 1930-х велением верховной власти художественному авангарду и всем сколько-нибудь «левым» группировкам было отказано в праве на существование, многочисленные исполнители на местах, проводники генеральной линии как в новосозданных творческих союзах, так и в системе Наркомата внутренних дел активно приступили к ликвидации художников-пачкунов как класса и в исторически кратчайшие сроки первых пятилеток добились выполнения этой задачи в целом и основном.

Эта точка зрения до начала 1990-х годов была практически единственной в кругах прогрессивной интеллигенции в СССР и осталась доминирующей и сегодня. Между тем вряд ли правомочно и исторически корректно говорить о смерти авангарда в 1930-х годах от рук большевиков. Авангард отнюдь не умер, но лишь видоизменился сообразно новой исторической ситуации, а кроме того, было бы ошибкой видеть в его отношениях с советской властью лишь идейный антагонизм и коллизию «невинная жертва vs. бессмысленный палач»¹⁸.

Когда примерно двадцать лет спустя, на рубеже 1950–1960-х, все, что надо, было уже построено полностью и окончательно и власти на радостях объявили некоторое послабление и как бы признали некоторые ошибки и перегибы, это дало новый мощный стимул к ревитализации художественной практики и всего круга идей авангардных (точнее, модернистских) деятелей искусства. «Суровый стиль», минималистская графика и борьба с архитектурными излишествами получили дополнительную артикулированность еще и за счет использования формального языка конструктивизма 1920-х годов. К тому же такие паражудожественные факторы, как ореол несправедливо замученных «в период репрессий», а также то, что власти быстро (с начала 1960-х – ср. выставку в Манеже) спохватились, облекали всякого советского интеллигента долгом высказываться об авангарде и «левых» художниках исключительно хвалебно, доказывая, что, во-первых, они не враги народа, а всей душой были за революцию, а во-вторых, что они очень хорошие художники. Разумеется, за малыми исключениями все это именно так, но теперь, когда в последние год-два все перевернулось¹⁹, гонимые официально провозглашены героями, их не нужно защищать от несправедливых политических обвинений. Пожалуй, именно сейчас появилась впервые возможность спокойно подойти к творчеству мастеров 1920-х годов, больших и малых, великих и неизвестных, и посмотреть на них не с классовой ненавистью ревнителей соцреализма и госзаказов и не с интеллигентской недалёковидной фрондой по отношению к Системе, а просто как на художников, в высшей степени характерных для своего времени и – хорошо ли, плохо ли, – как правило, талантливо и остро выразивших его.

¹⁸ Метаморфоза авангарда и эволюция супрематизма и конструктивизма в социалистический реализм подвергнуты анализу в книге Б. Гройса «Gesamtkunstwerk Stalin» (1988), с которой мне довелось познакомиться в 1992 г. по выходе ее американского издания «The Total Art of Stalinism». Рассуждения об имплицитной тоталитарности авангарда были мне отчасти близки, а провозглашение Сталина художником показалось интересным по эпатажу, но несимпатичным по сути. За прошедшие тридцать лет идея Гройса успела овладеть продвинутыми массами и затем сделаться раскритикованной самими продвинутыми. Безотносительно товарища Сталина, его аппарата и их эстетических и жизнестроительных (или жизнеразрушительных) воззрений и методов осуществления этих воззрений, внутренняя эволюция бунтарского авангарда к созидательному конструктивизму, от элитарного беспредметничества к демократической новой вещи и мейнстримизация (то есть разжижение) радикальных художественных практик в умеренное ар-деко – явление, которое трудно отрицать. Это было неплохо показано, например, в октябре 2011 г. в Мадриде на большой выставке под названием «Авангард для пролетариата», в подготовке которой мне довелось принять скромное участие. Центральной фигурой выставки был Александр Дейнека, которого организаторы постарались вписать в широкий контекст авангарда начиная с рубежа века. См. каталог: Aleksandr Deineka. An Avantgarde for the Proletariat. Madrid: Fundasion Huan March, 2011.

¹⁹ Писано в начале 1990 г.

Здесь нелишне оговориться, что я считаю российский художественный авангард – от интерпретаторов кубизма до супрематистов и конструктивистов и наследовавших им младомодернистов вроде остовцев – в целом наиболее значительным и интересным в художественном отношении явлением культурной жизни 1920-х – начала 1930-х годов. Оценки новизны, творческой силы, глубины формальной выразительности, сделанные лучшими западными и советскими исследователями и критиками, по-своему, безусловно, справедливы. В истории искусства XX века работы авангардных советских художников первых лет существования нового режима, будь то станковые вещи, эскизы прозодежды или детские картинки, занимают по праву одно из виднейших мест.

Как известно, художник – это тот, через кого говорит время. Это расхожее, но тем не менее полное смысла утверждение верно и для художников, «нюхающих розы», по выражению Бродского, и, конечно, для тех, кто свято верит, что своими песнями он строить и жить помогает. Таковых среди художников 1920-х годов было большинство. Они сознательно разрабатывали язык новых художественных форм, чтобы выразить им новое жизненное содержание, революцию духа и быта.

История авангардно-конструктивистской и вообще новаторской детской иллюстрации 1920-х годов в высшей степени поучительна для выбранного мною ракурса в силу нескольких причин. Начать можно со всеми признаваемых художественных достоинств детских картинок. Об этом справедливо писал А. В. Луначарский в предисловии к сборнику статей «Детская литература: критический очерк» (1931):

[Н]а зависть Европы у нас интереснейшим образом разворачивается новая многообразная и многозначительная детская иллюстрация <...> в области иллюстрации тоже есть искание путей, своеобразная борьба направлений, но делается это сочно, ярко, уверенно, так что художник слова в общем и целом ясно остался позади художника образа²⁰.

В основе такого положения дел среди первых причин следует назвать внеэстетические причины: отсутствие художественного рынка и усиливавшееся давление государства, что заставляло художников искать различные формы социальной адаптации. Рисование детских картинок было едва ли не лучшей возможностью – технически необременительной, неплохо оплачиваемой и цензурно менее чреватой, если так можно выразиться²¹.

Кроме того, что более существенно для нашей темы, именно в этой сравнительно локальной сфере проявилась с особой силой и программной заданностью главная идеологическая задача послереволюционного периода – создание Нового Человека. Именно так можно назвать идеологически обусловленное формирование в гражданах большевистской России системы мировоззренческих ценностей, социальных установок, бытовой морали и поведения в соответствии с коммунистическим учением. О Новом Человеке и о том, что его нужно как-то делать для нового общества, писали тогда все и везде. Процесс называли «сотворением» или «производством» (Луначарский), «ковкой» (С. Третьяков) и т. п. Мне нравится слово «построение» – в котором содержится отсылка к конструктивизму. О том, насколько важной представлялась подготовка Нового Человека, говорил, например, Николай Бухарин: «Судьба революции теперь зависит от того, насколько мы сможем приготовить человеческий материал, который сможет построить коммунистическое общество»²².

²⁰ Луначарский А. В. Детская литература: критический очерк. М.: ГИЗ, 1931. С. 6.

²¹ Весьма показательным, что массовое пришествие серьезных художников в детскую книгу началось с нэпа, когда открылись десятки частных издательств, а также с одновременных перемен в государственной политике: реконструкция Наркомпроса, удаление Д. Штеренберга, который практически монополично распределял госзаказы и пайки, с поста руководителя ИЗО. С новым перераспределением государственных благ многим авангардистам пришлось перейти от оформления городских площадей к оформлению детских книжек.

²² Цит. по: Косенкова К. Ф. Монтажность как принцип сотворения человека и мира в советской культуре 1920-х годов //

Нет нужды много писать о том, что наряду с писаниями коммунистических классиков и практической агитацией идеологов разных уровней огромная роль в созидании нового сознания принадлежала искусству. Выраженные языком художественных форм, основные идеи времени проникали в более глубокие пласты сознания, нежели прямые дидактические указания и лозунги. Образы литературы и искусства подкрепляли и развивали господствующие идеологии, в какой-то мере упреждая их. При этом они выполняли двойную функцию: артикулировали поле семантической напряженности общества, создавая язык социального строительства, и вместе с тем способствовали подсознательной психологической адаптации масс в новых для них окружающих условиях²³. Не рассуждая долго на эту вполне понятную тему, приведем пример с ленинским планом монументальной пропаганды, которая была задумана как иконическое воплощение сонма персонажей новой социальной мифологии для подражания и поклонения. Или можно вспомнить опыты театрально-изобразительного оформления первых революционных праздников – попытки создания, по сути дела, средствами искусства нового ритуального времени-пространства, соответствовавшего семиотически отмеченным моментам годового круга новой эры.

Необходимо упомянуть также и то, что обращение к текстам вторичных моделирующих систем позволяет очертить более тонкие грани общественного сознания, нежели сугубо исторические источники и документы. Художник часто неожиданно для самого себя говорит о своем времени правдивее и беспощаднее, чем политик или философ. В художественном тексте всегда сквозит отражение менталитета эпохи, и это видно даже в конъюнктурной халтуре. Сообразно природе художественного текста, автор его не столько говорит, сколько проговаривается, то есть в супраинформативных свойствах его послания содержится не просто некая извне заданная идеологическая норма, а реальное содержание его сознания. Реальность эпохи (вообще это понятие определимо лишь в семиотических категориях) просвечивает сквозь воссоздаваемую знаковыми средствами реальность психологическую. В выборе тем и сюжетов, в специфических изгибах формы и в способе организации отдельных составляющих в целостную картину проявляется тот самый дух времени, который, пожалуй, и составляет наиболее любопытный предмет истории.

Рассмотрение художественных текстов для реконструкции ментальных клише раннесоветской эпохи помимо общих соображений провоцируется и повышенной семиотичностью советской власти, которая в своем конструировании нового общества обычно исходила из неких отвлеченных схем. И проективные задачи нового режима наилучшим образом могли воплощаться в детских книжках.

Книги для дошкольников и младших школьников, причем даже не сами книги, а картинки в них, могут показаться недостаточно серьезным материалом для реконструкции содержания того послания, которое несли в массы деятели искусства 1920-х годов, но тем не менее обращение к ним весьма познавательно и поучительно, ибо помимо художественных факторов следует иметь в виду следующие обстоятельства.

Во-первых, детские книги и, соответственно, иллюстрации в них были рассчитаны на многотысячную аудиторию, и тем самым их социальное воздействие было значительно более

Человек. 2002. Т. 1. № 1. С. 157. Готовя этот текст к набору, я еще раз проверил цитату. Оказалось, что Косенкова сама Бухарина не читала, а ссылалась на книгу Михаила Геллера «Машина и винтики. История формирования советского человека» в постсоветском переиздании (оригинал: Лондон: ОРИ, 1985. С. 166), но не привела точной страницы и переименовала текст. А Геллер не привел точной ссылки на Бухарина и переименовал его текст, что я выяснил, прочтя длиннейший доклад Бухарина по стенограмме. Пусть тут будет этот забавный штрих на тему корректности цитирования.

²³ Вот что, например, писал про это радикальный левый теоретик (и автор детских книжек) Сергей Третьяков: «...работник искусства должен стать психо-инженером, психо-конструктором. <...> Пропагандаковки нового человека, по существу, является единственным содержанием произведений футуристов» (ЛЕФ. 1923. № 1. С. 202). Цит. по: *Голомиток И.* Тоталитарное искусство. С. 35. Практические материалы по ковке правильных детишек – сочиненные им детские книжки – мы рассмотрим позже.

широким, чем текстов так называемого «большого», станкового искусства, которое, несмотря на лозунг «Искусство – в массы», обречено было оставаться в той или иной степени искусством элитарным.

Во-вторых, и это самое существенное, работа для детей имела чрезвычайно важное значение для строителей нового мира, поскольку в этом случае адресат художественного текста подвергался не переделке, а изначальному формированию как в эстетическом, так и во всех социально нагруженных аспектах. Роль художника детской книги (и, разумеется, литератора) во многих отношениях была неизмеримо более весомой, нежели у «взрослого» станковиста. Его воздействие – то, как отзывалось его «слово», – проявлялось не сразу, а через годы и десятилетия, по мере того как входили в активную жизнь его малыши, то есть его аудитория. Как писал Наум Габо, «такое искусство нуждается в новом обществе». И искусство большого «строительного» стиля, осуществляя тотальное формирование общества, культивировало и возвращало собственный боковой побег в виде детских картинок *ad usum delphini*, с тем чтобы выросшие на молочной пище могли бы перейти к соответствующей взрослой диете впоследствии²⁴.

Речь не идет о некоей мине замедленного действия – если уж называть то, что было заложено в культурное сознание народа на первых этапах большого пути миной, то деятелей искусства уместнее назвать бикфордовым шнуром (пожалуй, это будет точнее, чем имевшая хождение формулировка «приводной ремень»). Возгоревшись от искр, возникших от столкновения носившихся в воздухе идей, они (творцы нового мира) сгорали, оставляя после себя родившиеся в дыме и пламени одной шестой мирового пожара символические образы своего времени.

Социальную сверхзадачу, как правило, преобладавшую над собственно эстетическими проблемами, вполне отчетливо различали с самого начала рассматриваемой эпохи. Некто, скрывшийся под псевдонимом Кормчий, писал в газете «Правда» спустя неполных три месяца после октябрьского переворота:

Буржуазия приложила все старания к тому, чтобы наши дети чуть ли не с молоком матери начали впитывать идеи, делавшие их впоследствии рабами. Не нужно забывать, что те же средства, то же оружие годится для обратных целей <...> Детская книга, как важное оружие воспитания, должна получить самое широкое распространение. Но вместе с тем, то, чем сейчас пользуются наши дети, должно быть очищено от яда, грязи и мусора²⁵.

Отнюдь не только деятели крайне левого фланга искусств придерживались сходных взглядов. Например, известный казанский искусствовед и художник, сам тяготевший к романтическому символизму, Петр Дульский писал в опубликованной в 1925 году работе: «Современная детская книга и в связи с ней современная иллюстрация должны воспитать в ребенке будущего гражданина, который мог бы чувствовать себя подготовленным к строительству культуры нового мира»²⁶.

Следует подчеркнуть, что в этом приходилось участвовать и художникам и литераторам, нисколько не сочувствовавшим новой власти и питавшим очень мало иллюзий по ее поводу. Но кто-то – как, например, Софья Федорченко, фронтовая сестра милосердия, составившая жуткую книгу в трех томах «Народ на войне», – ограничил себя только книжками про животных. А, скажем, такой абсолютно несоветский человек, как Александр Коваленский, светский

²⁴ По поводу последней фразы в предыдущем издании «Нового литературного обозрения» ядовито упражнялся какой-то румяный критик – коему показался каким-то странным пассаж про молочную пищу. Все претензии переадресовываю к апостолу Павлу.

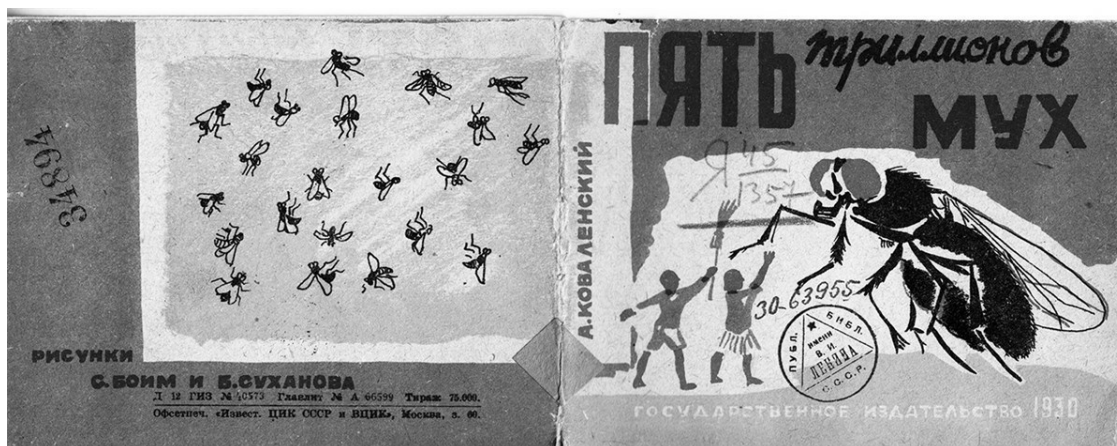
²⁵ *Кормчий Л.* Забытое оружие // Правда. 17 февраля 1918. Цит по: Книга для детей. Т. 1. С. 228 (вступ. ст. Д. Фомина). Как впоследствии установил, под этим псевдонимом писал Леонард Король-Пурашевич, он же Пирагис (1876–1944), бывший в 1919 г. редактором журнала «Красные зори», с 1920-го живший в эмиграции в Латвии, а с конца тридцатых – в Германии, где и умер. В 1936–1937 гг. был постоянным автором фашистской газеты «Новое слово», издававшейся в Берлине.

²⁶ *Дульский П., Мексин Я.* Иллюстрация в детской книге. Казань, 1925. С. 127.

барин, талантливый поэт и глубокий мистик, оказавший большое влияние на Даниила Андреева, не напечатал практически ничего, кроме детских книжек – 34 названия (а также переводов). Разумеется, большей частью они были про природу, то есть аполитичны, но он не чурался писать и про железную дорогу²⁷, и про пять триллионов мух (ил. 1), и про крестьянского мальчика:

Отца застрелили в борьбе за свободу,
Село погорело дотла;
От тифа, должно быть, в голодные годы
Ванюхина мать померла²⁸.

Символистская поэтесса и глубоко религиозный человек, духовная дочь последнего оптинского старца Нектария Надежда Павлович вынуждена была работать (совместно с левой художницей Марией Синяковой) над книжками типа «Барабанщик совхоза», сочиняя текстовки: «Каждый школьник СССР – застрельщик кролиководства»²⁹. Дрянь дрянью, но так или иначе слово все-таки отзывалось. Однако очень часто и тексты, и иллюстрации были интересны и талантливы – менее похожи на агитки и в силу этого более действенны.



Ил. 1. Коваленский А. В. Пять триллионов мух.
Рис. С. Боима и Б. Суханова. М.: ГИЗ, 1930. Обложка

Исторически сложилось так, что именно в детской книге 1920-х годов происходило формирование новых принципов книжной графики. И здесь ведущие иллюстраторы опирались на поиски авангарда предшествующего десятилетия: на супрематические опыты Малевича и его круга; на первые формальные опыты книгоиздания в издательствах «Союза молодежи», «Первого журнала русских футуристов», «Гилеи» или «Журавля» (работали в книге тогда практически все заметные художники от Татлина до Ларионова с Гончаровой или Экстер) с их футуристическими литографированными изданиями (печать с торшона, раскраска акварелью, писание текстов от руки, игра разных шрифтов и др.); на увлечение лубком и прочим околосредневековым примитивом. Именно детская иллюстрация в силу своих прагматических особенностей с наибольшей полнотой вобрала в себя амбивалентную сущность русского авангарда:

²⁷ Коваленский А. Железная дорога. Киев: Культура, 1930. Ил. Б. Крюкова. Кстати о Крюкове, крепком представителе бодрого среднеконструктивистского стиля. В конце войны он предпочел больше не участвовать в строительстве, стал перемещенным лицом и сумел выбраться в Аргентину.

²⁸ Он же. Дружок, выручай! М.: Госиздат, 1926. Ил. П. Бучкина.

²⁹ Павлович Н. Барабанщик совхоза. М.; Л.: ОГИЗ, 1931. С. 3.

энтузиастическую его устремленность к депсихологизированному техницизму и редукцию к простейшим архаическим структурам.

На внешнем, первичном, уровне для художников левого толка 1920-х годов иллюстрация была разновидностью социального заказа и социального служения, явлением одного рода с социальным служением в других формах. Тот же Дульский пронизательно писал по свежим следам:

С каким подъемом и воодушевлением левое крыло русских мастеров искусства захватило в 1918–1919 годах всю художественную жизнь страны в свои руки <...> Ясно, что эта организация молодых художественных сил народилась не сразу, и ее зачатие произошло в 1908–1909 годах, когда новейшие искания западников становились любимыми среди русской молодежи. Передача динамики и стремление к отображению окружающего мира в самых простейших объемах (кубизм), экспрессионизм и конструктивизм стали любимыми проводниками новых методов и форм в искусстве, творящих «эстетику современности». И когда разразилась Октябрьская революция, левые художники первые пришли в Зимний дворец и предложили свой опыт, свой труд и свои силы молодому правительству. Инициативная группа мастеров, организовавшая отдел изобразительных искусств при Наркомпросе и сумевшая искусство привлечь к делу общегосударственного строительства, в своем списке имела ряд крупных имен: Натана Альтмана, Н. Пунина, С. Чехонина, Фалька, А. Шевченко, Королева, Штеренберга, Кандинского, Татлина и других³⁰.

Собственно, инициатива послужить революции возникала еще до октябрьского переворота. В марте 1917 года в Петрограде возникло общество «На революцию», которое опубликовало в газете «Русская воля» воззвание, где революционным партиям и организациям предлагались услуги «в проповеди революционных идей путем искусства»: «Товарищи, – если вы хотите, чтобы ваши манифестации, плакаты и знамена были заметней, – дайте вам помочь художникам. Если вы хотите, чтобы ваши прокламации и воззвания были громче и убедительней, – дайте вам помочь поэтам и писателям <...> Побольше просьб и заказов! Работа бесплатная!» Справки и заказы предлагалось адресовать «т. Ермолаевой» или «т. Зданевичу». Подписали воззвание О. Брик, Л. Бруни, В. Ермолаева, И. Зданевич, Э. Лассон-Спирова, М. Ле-Дантю, А. Лурье, Н. Любавина, В. Маяковский, В. Мейерхольд, В. Татлин, С. Толстая и В. Шкловский. Половина из подписавшихся будет в той или иной (иногда крайне значительной) степени работать в детской книге – а фактически больше чем половина, потому что трое из списка эмигрируют, а один будет убит на фронте³¹.

В эти же дни – начало марта 1917 года, то есть спустя считанные дни после Февральской революции – левые художники организовали союз «Свобода искусству», общество «Искусство, революция» и др. Во всех этих группах наиболее активное ядро состояло из одних и тех же деятелей. Так, среди учредителей последнего общества были центральные персонажи нашей книги: В. Ермолаева, Н. Лапшин, Н. Любавина, Е. Турова (трое остальных: И. Зданевич, Л. Бруни и О. Брик). Лапшин был его председателем, а среди членов значились имена М. Куз-

³⁰ Дульский П., Мексин Я. Иллюстрация в детской книге. С. 78–79. Приведем здесь же интересное высказывание другого современника, лфовца М. Левидова: «Всякое движение в мире, ставящее сейчас ставку на сильного, ставит ее объективно на революцию, каковы бы ни были субъективные его устремления... В России советская власть – они с нею. В Италии фашистская власть – они с нею. Маяковский был бы в Италии Маринетти, а Маринетти был бы в России Маяковским» (Левидов М. ЛЕФ. 1923. № 2. С. 133–135). Цит. по: Голомшток И. Тоталитарное искусство. С. 23. Заметим, что советская власть его в итоге расстреляла.

³¹ На революцию! // Русская воля. 22 марта 1917, утр. вып. Цит. по: Сурис Б. Страница художественной жизни России в 1917 году // Искусство. 1972. № 4. С. 65.

мина, Н. Альтмана, Н. Венгрова (вошедших через год в артель детской книги «Сегодня»), а также В. Татлина, А. Родченко, В. Мейерхольда и др. Стоит привести выдержки из устава этой организации:

3. Цель общества – содействие революционным партиям и организациям в проповеди путем искусства революционных идей и политических программ.

<...>

20. Общество исполняет заказы революционных партий и организаций на составление воззваний, прокламаций, докладов, исполнение знамен, плакатов, афиш, организацию манифестаций, празднеств, увеселений, украшение домов, помещений, улиц и т. п.³²

Любопытно, что уже тогда, в 1918-м, когда инициативная группа едва успела, по выражению Дульского, прийти и организовать, власти говорили об этом с несколько извиняющимися интонациями – как в нижеследующем высказывании наркома просвещения А. В. Луначарского в статье 1918 года:

Не беда, если рабоче-крестьянская власть оказала значительную поддержку художникам-новаторам: их действительно жестоко отвергали старшие. Не говорю уже о том, что футуристы первые пришли на помощь революции, оказались среди всех интеллигентов наиболее ей родственными и к ней отзывчивыми, они и на деле проявили себя во многих отношениях хорошими организаторами³³.

Представляет интерес не только интонация большевика при портфеле и старого интеллигента, но и невзначай прорвавшаяся оговорка про то, что художников-новаторов «жестоко отвергали старшие». Эта идея (не существовавшая, впрочем, в эксплицитном виде как *идея*, но прикровенно ощущавшаяся многими, и в том числе самими «молодыми») смещает основное напряжение конфликта того времени с чисто эстетических и даже социальных проблем, переводя его в сферу конфликта поколений. В этом факте можно видеть следующую, более глубокую причину поразительного расцвета детских картинок. При этом оказывается несущественным, что кому-то из главных персонажей авангардной номы было за сорок. Реальные коллизии отношений между поколениями мало кого интересовали. Авангарду вообще изначально свойственно ощущение того, что то, что делали до него – «старшие», – это плохо и подлежит уничтожению-замещению. («Сбросить Пушкина», «разрушить музеи» и т. п.) По сути дела, авангардисты испытывали нечто вроде эдипова комплекса по отношению к культурной традиции отцов. Долгое время «старшие» – носители власти в обществе и в искусстве – «молодых» отвергали, вынуждая обиженных и фрустрированных объединяться в «Союз молодежи»³⁴.

Весьма показательны для нашей темы обстоятельства создания упоминавшихся выше творчески-политических объединений «Свобода искусству» и др. Они были спешно созданы в марте 1917 года в ответ на инициативу большой группы творческих работников (так называемых Комиссии Горького и Союза деятелей искусства) основать центральный орган – Министер-

³² ЦГИА РФ. Ф. 794. Оп. 1, 1917. Ед. хр. 43. Л. 372–373. Цит. по: *Сурис Б.* Страница художественной жизни России в 1917 году. С. 65.

³³ Цит. по: *Лобанов В. М.* Художественные группировки за последние 25 лет. М.: Изд. АХР, 1930. С. 78.

³⁴ Кстати о возрасте. О том, что понятие «молодежь» воспринималось скорее метафизически, говорит хотя бы тот факт, что видному представителю «Союза молодежи» Михаилу Матюшину было в момент его организации 49 лет, а многим другим участникам – за тридцать. Три года спустя, во время создания «Победы над солнцем», Матюшину было соответственно 52, а Малевичу – 35. В начале двадцатых всем – то есть авангардистам-футуристам первого призыва – было, естественно, еще больше. Интересно сопоставить это с первым манифестом футуризма Маринетти: «Самому старшему из нас – тридцать». Далее Маринетти выражал готовность в возрасте сорока быть сметенным новым поколением. Забавно, что в момент написания манифеста ему было уже не тридцать, а тридцать два и три месяца, – но и после сорока он был весьма активен рядом с Муссолини.

ство изящных искусств, по предложению А. Бенуа, – для охраны памятников и «разработки вопросов, связанных <...> с жизнью и развитием русского искусства». Левые немедленно опубликовали в большевистской газете «Правда» воззвание за подписью союза «Свобода искусству», который был создан за день до учредительного митинга Союза деятелей искусств, намеченного на 12 марта в Михайловском театре. Среди 28 членов «Свободы искусству» присутствуют имена всех вышеперечисленных, а Ермолаева была одним из его секретарей. В воззвании предлагалось всем «товарищам-гражданам» протестовать «против учреждения министерства искусств или иного ведомства, против захвата власти отдельными группами до воли Учредительного Собрания Деятелей Искусств»³⁵. На митинге «небольшой, но громкой Ильиной (Зданевича. – Е. Ш.) партии», как писала О. Лешкова, удалось провести резолюцию о «безусловном отложении учреждения министерства изящных искусств». Всего на митинге присутствовало около полутора тысяч человек, а в «громкую партию» Зданевича входили «Маяковский, Кузмин, Пунин, Лапшин, Вера Мих. (Ермолаева), Кат. Ив. (Турова) и еще несколько лиц»³⁶. Удалось это сделать отчасти благодаря следующей тактике борьбы, как о том вспоминал Н. Пунин: «Для того чтобы получить большое количество голосов в Союзе деятелей искусств, где каждая организация должна быть представлена одним представителем, „левые“ решили создать наскоро 50–60 обществ из молодежи»³⁷. Стоит ли особо подчеркивать историческую иронию: справившись с ненавистными «бенуистами» в марте, «молодежь» уверенно захватила новые государственные структуры (Наркомпрос – то же министерство) после октября! Но вернемся к анализу внутренних причин, побудивших их работать в числе прочего и в детской книге.

Застоявшийся и неизбитый юношеский негативизм помимо гипертрофированной воли к разрушению («до основания, а затем») породил инфантильный тип личности³⁸. С одной стороны, это сказалось в пристрастии к детским книжкам – в дополнение к перечисленным причинам расцвета детской книжной графики и детской литературы здесь следует отметить еще и такой глубинный момент, как специфический уход в детство, в игру, в легкие и маленькие формы, в моделирование мира «понарошку». В какой-то степени вся передовая литературно-художественная деятельность в детских издательствах 1920-х – начала 1930-х годов была своего рода разросшейся и затравленной обэриутской игрой³⁹. А с другой стороны, игры в детских книжках были облегченным вариантом социально репрессированной и внутренне избытой большой авангардной игры конца 1910-х – начала 1920-х годов⁴⁰. Именно тогда,

³⁵ Правда. 11 (24) марта 1917. Цит. по: *Сурис Б.* Страница художественной жизни России в 1917 году. С. 62.

³⁶ Цит. по: Там же. С. 64.

³⁷ Цит. по: *Динерштейн Е. А.* Маяковский в феврале – октябре 1917 г. // Литературное наследство. Т. 65. М.: Изд-во АН СССР, 1958. С. 544. См.: *Сурис Б.* Страница художественной жизни России в 1917 году. С. 64. Заметим, что на парламентских выборах декабря 2011 г. сходная практика получила название «карусель».

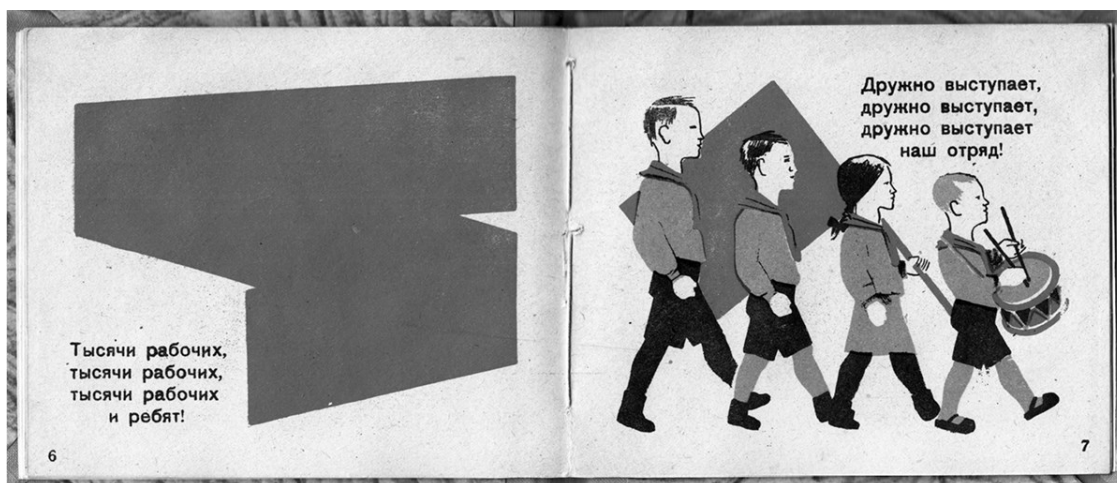
³⁸ Это мнение об инфантилизме как типе личности и творческой стратегии авангарда было высказано в 1989–1990 гг., в ранней версии этого текста. Когда в 2002-м в «Новом литературном обозрении» вышло его русское издание, кто-то из газетных критиков обиделся и возмутился. Между тем за истекшие годы эта тема вошла в мейнстрим зарубежного изучения авангарда (не только русского). О собственном образе авангардистов как «молодежи» или «детей» говорил Джон Боулт, а в 2006 г. на эту тему была защищена докторская диссертация: *Pankenier S.* Infant non sens: Infantilist Aesthetic of the Russian Avant-Garde, 1909–1939. Diss. Stanford University, 2006 («Детский абсурд: инфантилистская эстетика русского авангарда»); издана книгой в 2014 г.: *Idem.* Voiceless Vanguard: The Infantilist Aesthetic of the Russian Avant-Garde. Evanston: Northwestern University Press. Подробно о сплетении мирового авангарда, инфантилизма и обращении к детству (в детство) я буду говорить в последней главе «Иностранная кода».

³⁹ В определенном смысле дети тут были и ни при чем. Характерный отзыв оставила жена Хармса Марина Малич: «Всю жизнь он не мог терпеть детей. Просто не выносил их. Для него они были – тьфу, дрянь какая-то. Его нелюбовь к детям доходила до ненависти. И эта ненависть получала выход в том, что он делал для детей» (*Глоцер В.* Марина Дурново. Мой муж Даниил Хармс. М.: Б. С. Г.-Пресс, 2000. С. 72). Известно, что и дети Хармса не жаловали.

⁴⁰ Почти двадцать лет спустя после написания этого текста появилась неплохая статья специально на ту же тему: *Pankenier S.* Avant-garde Art as Child's Play: The Origins of Vladimir Lebedev's Picturebook Aesthetic // Expectations and Experiences: Children, Childhood and Children's Literature / Ed. by C. Bradford and V. Coghlan. Lichfield (UK): Pied Piper

в период бури и натиска, преобладающим видом художественной продукции «левых» художников были учебные композиции, составленные из чисто формальных мотивов: взаимодействия плоскостей, сочетания материалов, экспериментального цветodelения и т. п. Все эти формальные инновации были поисками визуальной поэтики, адекватной в социально-психологическом отношении революционной ментальности. Другим выходом из формально-игрового моделирования новой художественной стратегии был выход в производственное искусство или непосредственно в «производство». (На следующем витке конструктивистского дискурса был условный возврат из «производства» в детскую игру – в «производственную книгу». Об этом специфическом жанре, наиболее полно репрезентирующем конструктивистскую практику в детской книге, речь пойдет в главе 3.)

Кроме того, следует отметить и такой важный момент: не только молодые новаторы, художники и литераторы, имели глубинное сходство с детьми, но и вообще проектируемый Новый Человек был задуман во многих отношениях как не вполне взрослая и самостоятельная личность. Во-первых, в описываемое время он представлялся (вполне справедливо) еще не данностью, а зародышем. Так, А. Богданов писал, что «новый человек был еще не человеческим существом, а лярвой» (то есть червяком-куколкой)⁴¹. Весьма интересно, что при этом предполагалось, что лярва эта не вырастет в полноценную крупную особь. Один из самых заметных детских психологов двадцатых годов Аарон Залкинд писал в статье «Психология людей будущего: социально-психологическое эссе»: «Человек коммуны будет, наиболее вероятно, меньше сегодняшних наследников тысячелетий физического труда, который требовал сильные кости и мускулы»⁴². Имплицитно предполагалось (впрочем, вполне возможно, что и неосознанно для самих теоретиков), что такими новыми человеками без сильных костей и мускулов будет легче управлять – организовывать и унифицировать. Отсюда вполне логично вытекает идея необходимости Большого Брата, он же старший товарищ, вожатый (нем. *Führer*), Отец народов.



Илл. 2. Тарховская Е. Я. Бей в барабан!

Рис. Н. Денисовского. М.: ГИЗ, [1930]. Марш

Из сказанного выше вытекает такая драматическая коллизия. Родительское суперэго для авангардно-негативистского типа личности обнаруживается, как правило, в любой конкретной

Publishing, 2007. P. 259–271.

⁴¹ См.: Богданов А. В разделе «Идеал воспитания» // Пролетарская культура. 1918. № 2 (июль). С. 19.

⁴² Цит. по: Die Psychologie des Menschen der Zukunft. Sozialpsychologischer Essay // Die Neue Menschheit: Biopolitische Utopien I Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts / Herausgegeben von B. Groys und M. Hagemeyer. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005. S. 608–689. S. 671.

ситуации – до революции это была «косность старого мира», после революции (с недолгой передышкой из-за неразберихи) – железная логика железных наркомов, коей недисциплинированные инфантилы подчиняться не умели и не хотели.

Игра в пересоздание мира для инфантилов-авангардистов кончилась достаточно плачевно, когда их одновременно радикальные и разболтанные правила стали мешать сходной, но более упорядоченной большой игре партийного руководства⁴³. И детская книга какое-то время оставалась последним оплотом, где в сниженном и обрывочном виде до начала 1930-х годов сохранялись тропы и тропинки, элементы и рудименты классической авангардно-конструктивистской эстетики⁴⁴.

⁴³ В недавнем сборнике статей Вяч. Вс. Иванова я обнаружил большую цитату из Бердяева, где тот называл Андрея Белого «кубистом в литературе», равным по силе кубисту-живописцу Пикассо. «Он <...> разрушает все старые формы и создает новые». Далее Иванов пишет: «Бердяев завершает свое рассуждение пророческим замечанием о том, что дальше подобными приемами будут пользоваться не писатели и художники, а политические деятели, устраивающие революции и мировые войны» (*Иванов Вяч. Вс.* Тема хронотопа в культуре новейшего времени // Потом и опытом. М.: Центр книги ВГБИЛ им. М. И. Рудомино, 2009. С. 322). Поразительно прозорливое (для июля 1916 г.), это замечание показалось мне весьма важным и уместным в нашем контексте, но когда я обратился к тексту самого Бердяева, то, к сожалению, его там не нашел. Наиболее близким у Бердяева было вот это наблюдение, по-своему тоже для нас немаловажное: «А. Белый художественно раскрывает особую метафизику русской бюрократии. Бюрократизм – эфемерное бытие, мозговая игра, в которой все составлено из прямых линий, кубов, квадратов. Бюрократизм управляет Россией из центра по геометрическому методу» (*Бердяев Н.* Астральный роман (Размышление по поводу романа А. Белого «Петербург») // Биржевые ведомости. № 15651. 1 (14) июля 1916., утр. вып. (Читано в интернете: <http://biblioteka.bogoslov.org.ua/glavnaja/file/527-nikolaj-berdjaev-astralnyj-roman.html>)).

⁴⁴ Приведем пример сходного развития: «Следуя своему старому лозунгу сближения искусства с жизнью, совпавшему теперь с официальной доктриной, итальянский футуризм в эпоху фашизма находит себе практическое применение и в таких чисто прикладных областях, как иллюстрация, коммерческая реклама и другие формы массовой коммуникации. <...> В той же броской упрощенной манере, в какой А. Родченко в соавторстве с Маяковским рекламировал продукцию Моссельпрома в России после того, как другие области деятельности были здесь для авангарда закрыты» (*Голомиток И.* Тоталитарное искусство. С. 53).

Глава 1

Расстановка вех

Основные авторы конструктивистского проекта

Между бунтарским вчера и созидательным завтра: артель «Сегодня»

В первой половине 1918 года в Петрограде, в Басковом переулке, д. 4, кв. 20, была основана артель художников «Сегодня»⁴⁵. Организатором ее была Вера Ермолаева⁴⁶, на чьей квартире по указанному выше адресу и проходили собрания артельщиков. Кроме нее, в артели работали молодые графики: Юрий Анненков, Николай Лапшин, Надежда Любавина, Екатерина Турова⁴⁷. Основным видом продукции артели были малотиражные (обычно 125 экземпляров) детские книги, напечатанные вручную способом линогравюры или на типографском станке непосредственно с гравированных досок. Раскраска наносилась на оттиски вручную. Современный артели критик так писал о ее работе: «Разруха печатного дела родила новый вид „кустарного“ художественного издательства. В Петербурге возникла Артель писателей и художников. Они сами сочиняют и делают гравюры, сами же <...> печатают. Можно найти известное утешение в том, что современный кризис заставляет вернуться к ставшему теперь более дешевому старому прекрасному ручному мастерству»⁴⁸.

Значительная часть книжек состояла из двух двойных листов, то есть восьми страниц. Несколько книжек было сделано на тексты Натана Венгрова; среди других авторов были Алексей Ремизов, Михаил Кузмин, Иван Соколов-Микитов, Сергей Есенин, Уолт Уитмен и др.

Отметим следующие социокультурные характеристики Артели.

Во-первых, это была именно артель, то есть не просто творческая организация, а производственно-художественная ячейка общества, непосредственно работавшая на потребителя⁴⁹. В условиях резкого сокращения художественного рынка, разрушенного революцией, художникам приходилось думать о новых формах сбыта своих произведений и о новых видах художественной продукции. Переход от станковых работ к оформительству был экономически закономерен и социально оправдан. Большой градус вещной полезности отвечал жизнестроительным интенциям нового сознания.

⁴⁵ См. объявление артели в газете «Новая жизнь» от 23 июня 1918 (№ 221).

⁴⁶ О В. М. Ермолаевой и об артели «Сегодня» см.: *Ковтун Е.* Художник детской книги Вера Ермолаева // *Детская литература.* 1971. № 2. С. 33–37; *Штейнер Е.* В. М. Ермолаева // *Сто памятных дат – 1988.* М.: Советский художник, 1987. С. 132–135. Вера Ермолаева. Каталог выставки. Составители и авторы текстов: А. Заинчковская, И. Галеев. М.: Скорпион, 2009. Недавно Ермолаевой была посвящена диссертация: *Заинчковская А. Н.* Творчество В. М. Ермолаевой в контексте русского искусства 1920-х – 1930-х годов. М., 2008.

⁴⁷ Показательно, что половину участников артели и наиболее активную ее часть (Анненков и присоединившийся позднее Натан Альтман работали в ней мало) составляли молодые женщины. Этот факт, будучи спроецирован на контекст авангардной художественной культуры того времени, обнаруживает изоморфное ему соответствие. Обилие женщин в русском авангарде (Гончарова, Экстер, Розанова, Степанова, две Поповы – Любовь и Лидия, и др.) конкретизирует и биологизирует метафору «рождение нового мира». На Западе их называют «амазонки русского авангарда».

⁴⁸ Статья появилась в харьковском журнале «Творчество» в 1919 г. (*Смирнов А. А.* Сегодня // *Творчество.* 1919. Май (№ 5). Цит. по: *Ковтун Е.* Артель художников «Сегодня» // *Детская литература.* 1968. № 4. С. 42.

⁴⁹ Недаром название Артели «Сегодня» сходствует с Артелью художников, основанной в Санкт-Петербурге в 1863 г. и называемой часто Артелью Крамского. См. статьи о ее социоэкономическом характере и положении на художественном рынке: *Steiner E.* The Battle for «The People's Cause» or for the Market Case? // *Cahiers du Monde Russe.* 2010. 50:4. P. 627–646, и *Idem.* Pursuing Independence: Kramskoi and the Itinerants vs. the Academy of Arts // *Russian Review (Lawrence, KA).* 2011. № 70. P. 252–271.

Во-вторых, не случайно, что артель Ермолаевой занималась преимущественно детской книгой. Интерес артельщиков здесь был двоякого рода: а) *экономический*: книжки-картинки бывают, как правило, тонкие, то есть дешевые, то есть доступные, а стало быть, имеющие спрос даже в голодные годы военного коммунизма; б) *творческий*: маленькие книжки (обычно это были всего два двойных листа, то есть восемь страниц) делаются быстро, что позволяет работать с неослабевающим интересом, часто меняя формальные задачи и приемы, а также вполне рентабельны.

В-третьих (последнее по порядку, но не по важности), детские книги адресованы аудитории, чьи художественные вкусы и мировоззренческие позиции лишь начинают формироваться. Артель «Сегодня» развернула свою деятельность в 1918 году, на заре рождения нового мира, и несомненно, что ее участники рассчитывали на отдаленный социально-художественный эффект. Работая «сегодня», они закладывали основы «завтра».

В книжках артельщиков рисунки, а иногда и текст резали на линолеуме. Так сделаны книжки «Засупоня» (художник Н. Любавина, текст И. Соколова-Микитова), «Хвои» (художник Е. Турова, текст Н. Венгрова), ряд книжек В. Ермолаевой («Петух», «Зайчик»).

Запредельно «авангардистского» в рисунках было немного. О новом мышлении говорили разве что подчеркнутая простота, то есть эстетически обыгранная бедность, и острая графика лаконично и угловато резанных штрихов, вносящих ноту сдвинутой, непокою. В этом отношении большинство композиций художниц артели наследует книгам О. Розановой 1914–1916 годов и вписывается в экспрессионистскую эстетику тех лет⁵⁰. Преобладание неустойчивых диагональных линий над привычными пространственными осями координат через пару лет в усиленном виде станет общим местом для конструктивистского образа мира – мира, боровшегося таким образом со статикой бытия и косностью земного тяготения.

В той же тональности, но еще достаточно мягко, без нажима выдержаны и тексты, хотя в целом их тематика весьма характерна для первых революционных дней. Так, у Соколова-Микитова неведомый Засупоня, похожий на шишку о трех глазах, прогоняет с родного болота журавля, разбив перед этим его яйца и разворошив гнездо. Засупоня, кстати, – еще одно существо из неоязыческой мифологии, складывавшейся в ту пору в творчестве русских литераторов, а ряд этот достаточно широк: от Недотыкомки Сологуба до позднейшего Размахайчика Георгия Иванова, включая, разумеется, обширный тератоморфный зверинец А. Ремизова. Одно из таких существ – «зверь прыскучий – очень страшный» – появляется в его артельной книжке «Снежок» (1918, рис. Е. Туровой)⁵¹.

Лишь на первый и поверхностный взгляд этот зверинец выглядит чем-то чуждым или даже противоположным текстовой стратегии авангардных техницистов и, с позволения сказать, машинизаторов. Я уже упоминал во Введении о двупостасной архаически-футуристической природе авангарда. Неоязычество, как засупонное, так и машинное, объединяется равным отвержением иудео-христианской антропоцентристской картины мира. Для разрушения классической гуманистической традиции, которую молодые бунтари связывали с буржуазным укладом, были подтянуты два взаимодополнительных потока – один с болота, другой с фабрики⁵².

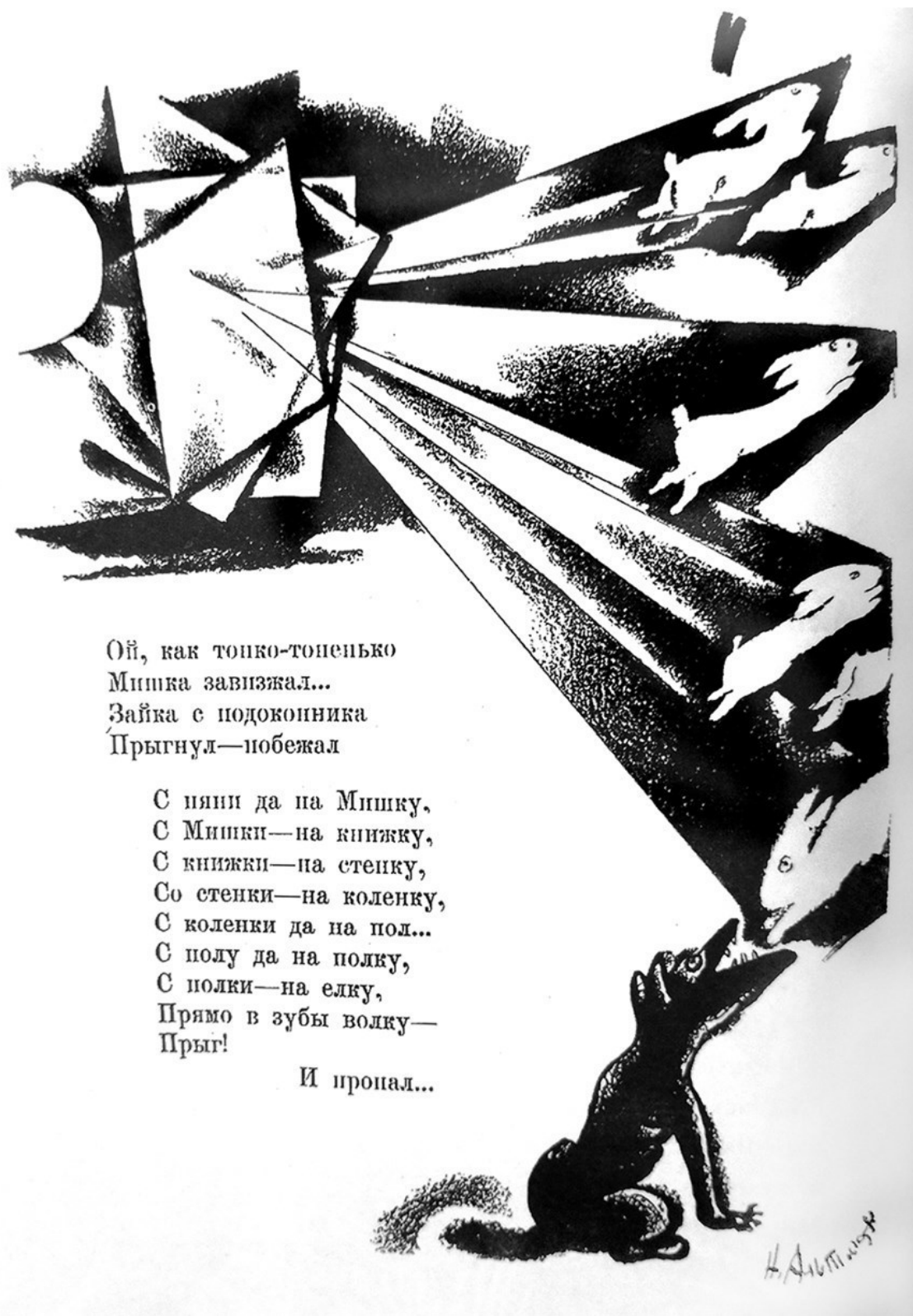
⁵⁰ Несколько лет спустя вполне экспрессионистский интерьер со сдвигающимися стенами и нависающими книжными стеллажами в духе декораций для «Кабинета доктора Калигари» нарисовал С. Чехонин для книжки С. Маршака «Книжка про книжки» (Л.; М.: Радуга, 1926). Еще позже с элементами экспрессионизма он оформил обложку книжки «Домок» (Народные стишки. Выбрал К. Чуковский. М.: НИЗ, 1929).

⁵¹ Сходные угловато-условные, с сильным налетом экспрессионизма звери появились чуть позже (1922) в книге Марка Эпштейна «Сказки», а экспрессивные, тонко нарезанные в технике линогравюры картинки с уклоном в лучизм делала там же, в Киеве, Сарра Шор (*Kinling P.* Рикки Тикки Тави. Киев: Государственное издательство Украины, 1923. Особенно примечательна композиция, где ребенок стоит перед зверьком, которого не сразу можно и разглядеть в экспрессивно-минималистских острых штрихах).

⁵² Замечу по ассоциативной смежности, что изгнанный Засупоней журавль отсылает к «Журавлю» – основанному М. Матюшиным авангардистскому издательству предреволюционных годов, в котором печатались непосредственные фор-

В деятельности артели «Сегодня» был акцентирован формально-примитивистский момент авангардного проекта (в числе прочего предполагалось, кстати, издать и книжку картинок «Детские лубки», а кроме того, В. Ермолаева была увлечена в те годы городской живописной вывеской и занималась ее собиранием и спасением).

мальные предшественники книг артели «Сегодня». См., например, оформленную Малевичем книгу «Трое» (СПб.: Журавль, 1913).



Ой, как тонко-тоненько
Мишка завизжал...
Зайка с подоконника
Прыгнул—побежал

С няни да на Мишку,
С Мишки—на книжку,
С книжки—на стенку,
Со стенки—на коленку,
С коленки да на пол...
С полу да на полку,
С полки—на елку,
Прямо в зубы волку—
Прыг!

И пропал...

Ил. 3. Венгров Н. Я. Зверушки.

Рис. Н. Альтмана. М.: ГИЗ, 1921. Солнечный зайчик

Еще одна книжка группы «Сегодня» представляет собой подлинно артельное явление — это издание стихов Натана Венгрова «Зверушки» с иллюстрациями Альтмана, Анненкова, Ермолаевой, Любавиной и Туровой (напечатана в Петрограде в 1921 году). Особо примечателен, пожалуй, рисунок Альтмана (на с. 12) к стихотворению «Про зайку солнечного» (ил. 3).

Лучи от солнца в левом верхнем углу проходят через цепочку зеркальных призм; на концах лучей обнаруживаются изображения реальных зайцев. Динамическая игра ломаных плоскостей напоминает супрематические приемы построения формы, что в данном случае полностью оправдано предметным содержанием композиции – преломлением света. Любопытно заметить, что последний «зайка солнечный», проскакав по всем зеркалам, попадает в пасть волку в соответствии со стихами: «Прямо в зубы волку – прыг!.. и пропал». Довольно необычный для сказок финал с персонификацией солнечного отражения в виде натурального зайца с последующей его гибелью в волчьей пасти заслуживает того, чтобы немного задержаться на нем.

Видимо, в основе такого сюжета лежит отнюдь не чрезмерная кровожадность автора и не жестокие нравы военного времени. Работавшая рядом В. Ермолаева в своей книжке «Зайчик»⁵³ предпочла тоже неожиданный, но именно счастливый конец: «Пиф, паф, ой, ой, ой... Убегает зайчик мой»⁵⁴. А в судьбе несчастного зайки двух Натанов, наверное, решающую роль сыграла не извечная горькая заячья доля – пропадать в зубах волка, а то, что зайка-то был *солнечный*.

Авангардистская солярофобия, подвигавшая художников-революционеров бросать солнцу вызов (Маяковский) и праздновать над ним победу (Крученых, Малевич, Матюшин⁵⁵), отозвалась и в скромном Венгрове, который сообразно мере своего дарования и дерзновения расправился хоть не с самим солнцем, так с его отражением⁵⁶. Венгровский волк-солнцеядец любопытным образом ассоциируется с современным ему механическим волком из «Загадок» Маршака, то есть с автомобилем, у коего «сердце бензином согрето» (вместо солнца), «глаза – два огня», а «голос волчий пугает в ночи народ». Но о Маршаке позже, и к мотивам гелиомагии мы еще вернемся.

Книжки артели «Сегодня» отчасти напоминают литографированные издания футуристов десятих годов. Собственный опыт артельщиков по печати изображения и текста с авторских досок или литографского камня был вскоре использован Петроградским отделением РОСТА, где тогда работали Владимир Лебедев и Владимир Козлинский. Плоскостную плакатную стилистику с акцентированием черного и белого или ярких и монотонных цветовых заливок Лебедев позже сделает одной из существенных особенностей своих детских иллюстраций.

Первое объединение советских художников детской книги существовало недолго – спустя несколько месяцев кончились запасы бумаги. Артель «Сегодня» распалась вскоре после того, как несколько участников – Любавина в январе 1919-го, а Ермолаева в апреле – отправились с бумагами от Наркомпроса в Витебск, в тамошний Художественно-практический институт, где Ермолаева стала заместителем директора.

⁵³ Издана: Пг.: Изд. С. Я. Штрайха, 1923.

⁵⁴ Интересно здесь отметить, что в 1915 г. Ермолаева вместе с Е. Туровой и Н. Лапшиным организовали авангардистскую группу «Бескровное убийство», то есть кровожадностью они не страдали.

⁵⁵ Victory Over the Sun / Ed. by P. Railing, transl. by E. Steiner. London: Artists Bookworks, 2009.

⁵⁶ Кстати, Корней Чуковский взялся за самое солнце, определив ему гелиофага позубастей – крокодила. Впрочем, чуковский крокодил был вынужден в итоге изрыгнуть солнце обратно (когда его помял русский медведь), в чем можно видеть реакцию на неудавшуюся толком электрификацию всей страны. А вообще мотив чудовища, поедающего солнце, был достаточно освоен детской литературой и детскими картинками 1920-х гг. – например, в титульном рисунке Юлия Ганфа к книжке Николая Агнивцева «Китайская болтушка» (Рязань: Друзья детей, 1925), где черный условно-силуэтный дракон имеет в пасти яркий желтый язык-солнце.

Витебск и окрестности: квадраты и гротеск

Витебск, местечковый городишко на западе бывшей Российской империи, на рубеже 1920-х стал неожиданно одним из видных художественных центров молодой Советской республики. «Напух Витебск...» – писал в 1922 году в своих «Письмах не о любви» В. Шкловский. И действительно, внезапный расцвет культурной жизни города похож на стремительное «напухание». Немало крупнейших российских художников того времени работали тогда в Витебске – достаточно назвать лишь Шагала, Лисицкого, Малевича, Фалька, не считая молодых Чашника, Школьника, Хидекеля, Юдина, Нины Коган и прочей местной «талантливой молодежи», восприимчивой к революционным веяниям. Впрочем, все это длилось недолго...

Двадцатишестилетняя Вера Ермолаева была некоторое время ректором Витебского художественного института (после изгнания оттуда Малевичем Шагала – за контрреволюционность), а кроме того, принимая активнейшее участие в культурной жизни города, явилась одним из членов-учредителей группы УНОВИС («Утвердители нового искусства»). Весьма заметную роль в этой группе играл и Лазарь Лисицкий, которому вскоре предстояло выпустить несколько важных в истории детской книги 1920-х годов изданий.

Работ в детской книге у Лисицкого, крупнейшего художника-конструктивиста необычайно широкого творческого диапазона, можно насчитать довольно много, хотя большая их часть всегда была сравнительно малоизвестна. Это полтора десятка (точнее, 16) книжек на идише, изданных в период с 1917 по 1922 год. Я не буду подробно останавливаться на них, поскольку их специфика требует отдельного разговора, однако нельзя обойти вниманием те единые приемы построения образа, которые роднят у Лисицкого религиозно-фольклорные мотивы с самыми что ни на есть авангардными.

Объединяющей с прошлым идеей и одновременно символом современной эпохи Лисицкому служит книга. Скорее, это даже Книга с большой буквы, и глубоко показательно, что, будучи представителем народа Книги, Лисицкий ставит именно книгу на место главного художественно-идеологического символа революционного переустройства мира. В небольшой программной статье под названием «Новая культура», опубликованной в витебском журнале «Школа и революция» в 1919 году, он писал:

Мы сейчас совершенно не имеем книги как формы, соответствующей ее содержанию. А ведь книга сейчас всё. Она стала в наше время тем, чем был когда-то храм, с его фресками и витражами <...> Книга стала монументом современности⁵⁷.

В этой статье Лисицкий называл архитектуру основой искусств и призывал распространить принципы тектоники на художественное оформление книги. Оформление согласно архитектонике, а вскоре и прямое чертежное конструирование, сделавшее Лисицкого ключевой фигурой нарождавшегося конструктивизма, было для самого художника естественным следствием его архитектурного образования, полученного в Дармштадте, и архитектурно-искусствоведческих разысканий в культовых зданиях Западного края. Одним из плодов этой двухлетней работы явилась статья в двух берлинских еврейских журналах на идиш и на иврите под общим названием «Бейт ха-кнессет бэ-Могилёв» («Синагога в Могилёве»). Другие плоды, более для книгоиздательского и вообще авангардно-конструктивистского дела существенные, выросли в собственной книжной практике Лисицкого.

Иллюстративно-оформительская работа Лисицкого в детских книжках нередко уподобляется по внутренней мощи и свободно-эпическому размаху храмовым росписям. Достаточно

⁵⁷ Лисицкий Л. Новая культура // Школа и революция. Витебск. 1919. № 24/25. С. 11.

здесь вспомнить его знаменитую «Козочку»⁵⁸, где 11 иллюстраций похожи на превышающие человеческий масштаб фресковые композиции. Впечатление сакральной значительности усиливается за счет дугообразно венчающих изображение лент с тяжелым, словно по камню вырезанным шрифтом, что напоминает синагогальные арки со священными текстами. Незамысловатая история про то, как козочку съела кошка, кошку – собака, собаку убила палка, палку сжег огонь и т. д. вплоть до человека-резника, погибающего от ангела смерти, который и сам гибнет потом от обрушившейся на него с небес десницы карающего Бога, – эта история превращается в графической подаче Лисицкого в жутковато-гротескный рассказ о последовательном принесении в жертву всех и каждого, о смерти и воздаянии смертью. (Что, вероятно, не было вложено в древнюю арамейскую песенку, исполнявшуюся во время пасхального застолья.) Все композиции Лисицкого пронизаны торжественным эсхатологическим пафосом. Это своего рода реквием и отходная старому миру с его козочками, ангелами и цепной реакцией неизбежных смертей. Иллюстрации (особенно изображающая козочку и кошку) предвещают будущий конструктивистский стиль Лисицкого – с крупными монотонными массами диагональных плоскостей и летяще-падающими фигурами. Черная плоскость в верхней правой части композиции похожа на стремительно спускающийся на землю (круглая масса оливкового цвета в нижней левой части) черный квадрат. Полностью абстрагированные варианты этой композиции появятся через год в книге про два квадрата.

Можно сказать, что в «Козочке» Лисицкий и построил один из вариантов монумента современности, о котором он писал в статье «Новая культура», памятник старому. Уместно здесь будет продолжить цитату из этой статьи Лисицкого:

Он (художник. – *Е. Ш.*) должен взять на себя эту работу, здесь он принужден будет оставить свои старые инструментики, перышки, кисточки, палитрочки и взяться за резец, за штихель, за свинцовую армию набора, за ротационную машину, и все это послушно завертится в его руках⁵⁹.

Таким образом, Лисицкий уподобляет художника нового типа (то есть себя) строителю-демиургу, устрояющему свой прекрасный новый мир, который сможет послушно вертеться в его руках.

К резцу и главным образом к свинцовой армии набора Лисицкий вскоре обратится и обогатит свое время небывалыми дотоле тонкостями типографики. Слова про свинцовые армии появились в то время, когда вся страна жила и мыслила категориями больших человеческих масс, армии как таковой, трудармии, продармии, армии победившего класса, наконец, армии искусств, которой можно было отдавать приказы (Маяковский). Эта ментальность была не просто сродни Лисицкому, она активно созидалась им в художественной форме. Прежде чем дойти до формулы тождества – «человеческая масса – наборная касса», Лисицкий подходил к этой идее и с другого, противоположного конца. Тогда же, в 1919 году, в его книжках (например, «Ингл-Цингл-Хват» на текст Мани-Лейба) большие рисованные буквы смешаны с фигурками людей. Буквам приданы человеческие пропорции, а люди выглядят как часть алфавита. Здесь налицо уже элементы конструирования при помощи искусственных формальных знаков и прообраз замещения этими знаками людей.

⁵⁸ *Он же*. Хад Гадья. Киев: Культур-лига, 1919. Цикл иллюстраций впервые выполнен в 1917 г. гуашью. Книга была опубликована в 1919 г. в Киеве с видоизмененными композициями, переведенными в литографию.

⁵⁹ *Лисицкий Л.* Новая культура. С. 11.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.