



2012/2 (8)

УДК 7.035/.036:096.1(02.053.2)

Содержание*Штейнер Е. С.***Теоретическая культурология***Румянцев О. К.*Быть или понимать:
универсальность нетрадиционной
культуры (Часть 2)*Нугаев Р. М.*Социокультурные основания
европейской науки Нового времени**Историческая культурология***Сайко Е. А.*Этические и нравственные аспекты
русской культуры
повседневности в контексте книжной
культуры конца XIX — начала XX в.*Фазлуллин С. М.*Изучение и сохранение подводного
историко-культурного наследия
России**Прикладная культурология***Сеславинская М. В.*К истории «большой цыганской
миграции» в Россию:
социокультурная динамика малых
групп в свете материалов
этнической истории**Гуманитарные исследования***Фортулатова В. А.*Культурное моделирование
литературного текста*Люсий А. П.*Текстуальная революция или
семиотическая мутация?
Об одном культурологическом
путешествии в петербургской
маршрутке, концептуализированном
пробкой на улице Пестеля*Штейнер Е. С.*

Левизна художественная

**Левизна художественная и политическая
в детской книге Европы и Америки 1920–30-х гг.
(Часть 1)**

Аннотация. В статье рассматривается влияние модернистской эстетики на создание и оформление детской книги в Западной Европе. Многие ведущие художники и писатели авангарда участвовали в создании книг для детей; здесь в игровой форме они экспериментировали с радикальными (в художественном и социальном отношении) идеями и зачастую демонстрировали такие черты (стороны) своего искусства, которые не были артикулированы в главных работах, предназначенных взрослой аудитории. Инфантильные умонстроения авангарда в целом были одной из таких черт, и данный аспект европейского модернизма обсуждается автором специально.

Ключевые слова: авангард, модернизм, западноевропейское искусство, детская книга, книжка-картинка, книжный дизайн, книжная иллюстрация, немецкое искусство, французское искусство, русские художники-эмигранты

Эта статья посвящена феномену книжки-картинки (picturebook) для дошкольников и младших школьников в нескольких странах Запада, где эстетика авангарда и модернизма была особенно сильна: Германии, Франции и США. В рабочем порядке авангард здесь понимается как частный и наиболее радикальный случай модернизма, наиболее полно проявившийся в 1910-е — начале 1920-х гг. Также следует оговорить разделение понятий «модернизм» и «левый». Применительно к искусству и литературе их часто смешивают, что часто оправдано, 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).

Рассмотрение западных детских книжек для детей, интересных и сами по себе, может служить также любопытной контекстуализацией знаменитого эксперимента в детской книге в Советской стране в первые 10–15 лет ее существования [1]. Связи были весьма разносторонними, как в генетическом, так и в типологическом планах. Иногда советские и американские книжки были на удивление похожи. А если советские и американские картинка и стишки были похожи, то можно ли говорить о сходной идеологии? И если да, то почему там не получилось того, что

и политическая в детской книге Европы и Америки 1920–30-х гг. (Часть 1)

Пигальская А. М.

Подходы к конструированию истории дизайна и его практики

Ващенко А. В.

Двуликость Януса: мифология встречи старого с новым

Малая культурологическая энциклопедия

Вячеслав Леонидович Глазычев

Pro memoria

Разлогов К. Э.

Флиер А. Я.

Севан О. Г.

Вячеслав Глазычев:
архитектура человека

К 80-летию Российского института культурологии

Кудрявцева Е. Б.

Образование и первые годы существования Института

Рецензии

Рыбак К. Е.

Об итогах деятельности музеев России (по материалам доклада Союза музеев России)

Научная жизнь

Кужелева-Саган И. П.

Носова С. С.

Новомедийные формы международного научного сотрудничества

Жукова О. А.

Актуальные проблемы современного культурологического знания: глобальный мир в культурологическом измерении

Малыгина И. В.

«Семиосфера» Ю.М. Лотмана: рецепции в современном социально-гуманитарном знании

вышло с искусством и страной в Советском Союзе? Если отвечать кратко и схематично, то, прежде всего – потому, что радикальное искусство не получило в других странах государственной легитимации и поддержки и оставалось частным опытом; потому, что иным был общественный фон, да и вообще, художественные и социальные крайности и эксперименты нигде, кроме как в России, не переходили столь безудержно в мейнстрим. Тем не менее, сходное развитие новаторства в детской книге в СССР и на Западе поразительно и поучительно.

Проследим кратко наиболее характерные вехи и примеры, выделив для удобства разбора три аспекта:

1. *Модернистские тенденции, общие для российских и западных художников и литераторов;*

2. *Непосредственное влияние работ русско-советских художников на западных.* Это влияние шло в основном через книжные выставки и магазины — например, нашумевшую выставку советской детской книги, в которой принимал участие Блез Сандрар (написавший вступительную — восторженно просоветскую — статью к каталогу). Выставка была устроена в 1929 г. в Париже в книжном магазине «Эдиссон Бонапарт», на рю Бонапарт, 12, а в доме напротив, рю Бонапарт, 13, находился известный магазин книгоиздателя Жака (Якова) Поволоцкого (1882–1945), продававшего наряду со своими и советские книги и также принимавшего участие в подготовке этой выставки [2]. Кроме того, большие выставки Госиздата (с представительным детским отделом) были организованы в том же 1929 г. в Берлине, Эссене, Цюрихе и Амстердаме (о целой серии выставок в Америке см. часть вторую настоящей статьи);

3. *Участие в западном художественном и книгоиздательском процессе русских художников-эмигрантов.* Так, во Франции воздействие русских художников детской книги было весьма ощутимо: вокруг серии книжек «Альбомы папаши Бобра» (издательство «Фламарион») группировались молодые графики русского происхождения Натали Парэн (Наталья Челпанова), Элен (Елена) Гертик, Федор Рожан (Рожанковский), Юрий Черкесов (также с ними сотрудничала и маститая Александра Экстер) [3]. В США в 1920–30-е гг. иллюстрированием детских книг также занималось немало художников из России или русских по происхождению — Константин Аладжалов, Борис Арцибашев (Арцыбашев), Владимир Бобри (Бобринский), Вера Бок, Сэмюэль Гланскофф, Надежда Гришина, Бен Кучер, Николай Мордвинов, Федор Надежин, Федор Рожан, Эсфирь Слободкина и др. Они различались талантом и градусом инновации, но трое из перечисленных были отмечены престижной медалью Колдескотта за лучшую работу года в детской книге, а Э. Слободкина была видным живописцем-абстракционистом и многие годы служила председателем правления Американского общества художников-абстракционистов.

Открывает статью попытка анализа отношения модернизма к теме детства и детского сознания. Затем речь пойдет об авангардном опыте конструирования детских книг из литер и прочих элементов типографской кассы в первой половине 1920-х гг. в Германии. Далее будут обзорно рассмотрены книги художников второй половины 1920-х и начала 1930-х гг. во Франции, которые можно сопоставить с одновременной деятельностью лебедевской школы в Ленинграде. И наконец, во второй части статьи главным предметом разговора станет производственная книга в Америке — типологически сходная с одноименным советским материалом.

Будем как дети, или Жестокие игры авангарда

«Авангард постоянно талдычит на тему ребенка», — замечала не без язвительности Эстер Эверелл из Парижа на рубеже тридцатых годов [4]. Об интересе авангарда к теме молодости и детства и об инфантилизме русского авангарда как культурного явления я уже писал в книге «Авангард и построение Нового Человека». Обратимся снова здесь к этой теме — более подробно и на зарубежном материале.

С первых своих манифестов футуристы провозгласили родство между собой и юностью. «Дайте место молодежи, насилию, дерзновению», — писал в «Манифесте художников-футуристов» Умберто Боччони со товарищи [5]. В России, где «Союз молодежи» был организован в 1912 г., обращение к детству было тотальным — от Н. Гончаровой с М. Ларионовым до А. Крученых [6]. Воображаемый авангардистами ребенок (или символ ребенка) воспринимался как манящий образ ушедшего прошлого — собственного детства или блаженно-фольклорного детства народа, и, в то же время, — как образ светлого механизированного будущего, лишенного с помощью технического прогресса тягот настоящего. Для взрослых все ускоряющееся и возрастающее пришествие механизмов и машин не может не вселять тревогу, подозревали они, ибо они радикально меняют жизнь — с которой также необходимо меняться, что психологически и интеллектуально бывает непросто. Испуг (пусть даже благоговейный) перед мощью машины порождает желание не только приспособиться к ней и ей служить, но и подспудное желание ее разломать. А если машину разломать нельзя — потому что за нею сила и будущее, то возникает стремление (возможно, во многих случаях неосознанное) разломать все остальное — чтобы расчистить место машине и быть на ее стороне. Ребенок же, в отличие о фрустрированных взрослых или молодых недорослых, воспринимает технологические инновации как естественную «конфигурацию природы», как заметил еще Вальтер Беньямин [7]. За ним, таким образом, сила — и отсюда естественно вытекает: «Будем как дети, ибо их есть царствие машинное».

На насилии, упомянутом в «Манифесте художников-футуристов» и наличествующем во множестве иных такого рода текстов, следует остановиться подробнее. Созидание нового было нерасторжимо со сломом старого. Модель этого модернисты нашли в сознании ребенка. Дети любят ломать игрушки, рвать книжки, рвать цветы и выдергивать лапки букашкам. Обычно это объясняется детской любознательностью («хочется посмотреть — а что там внутри»), а также неловкостью маленьких пальчиков («не держал как надо — и сломал нечаянно»). Так оно часто и бывает. Но не менее важно признать, что в детях существует первозданная жестокость, еще не сглаженная и не подавленная воспитанием в них социального существа, то есть культурными рамками. Как писала Маргарет Хигнет, специально изучавшая тему жестокости у детей и в модернизме, «многие мыслители того периода интересовались исследованием темной стороны природы ребенка и находили жестокость там, где викторианцы видели лишь невинность ягненка» [8]. Как она остроумно и совершенно справедливо заметила в постановке проблемы своей работы, «творческое воздействие детской игры на модернизм заключается, по моему предположению, хотя бы частично, в удовольствии от разламывания предметов на части» [9]. Примерно об этом писал Вальтер Беньямин, рассуждая о любви детей к разглядыванию разного рода обломков и манипулированию с ними:

«Детей безудержно тянет ко всякому хламу — строительному, садовому, отходам от работы по дому или от шитья, или от столярных работ. В отходах они узнают лицо, которое мир вещей повернул прямо и исключительно к ним. Используя эти вещи (в игре — *Е. Ш.*), они не столько имитируют работу взрослых, сколько соединяют — в артефакте, порожденном игрой — самые разные материалы в новое, интуитивно ощущаемое родство. Дети, таким образом, производят свой маленький мир вещей внутри большого» [10]. Здесь трудно не увидеть изоморфный подход художников-модернистов к рэди-мейдам, ассамбляжам и инсталляциям — в коих желание строить, изобретательность, алогизм и необычность есть залог новизны и творческого размаха. В более общем плане здесь напрашивается параллель между детской игрой и пристрастием к играм всякого рода авангардистов — как специфическим уходом в детство, в игру, в легкие и маленькие формы, в моделирование мира «понарошку». Их — от ранних футуристов до поздних сюрреалистов — игры и игрушки получили недавно обобщающее исследование и показ (4 октября 2010 — 30 января 2011 г.) на большой выставке в Музее Пикассо в Малаге (сам Пикассо, разумеется, тоже мастерил игрушки). Среди авторов почти шестисот экспонатов — кукол всех родов, включая кукольные театры и кукольную мебель, игр и книжек-игрушек — было множество русских художников от А. Экстер до А. Родченко [11]. Разумеется, художники не просто забавлялись игрушками сами. Как сказано в аннотации выставки, она «исследовала то, как художники использовали предметы детства, чтобы проецировать свои собственные идеи на юные умы». Особый раздел этой выставки под названием «Обещание будущего», кстати, был посвящен советской детской книге 1920-х гг. [12].

Нестабильность механизированной и дегуманизированной жизни XX века, остро ощущавшаяся входившими в жизнь молодыми художниками, породила еще один аспект их творческого самопознания: регрессию в детский возраст и попытки осознать и избыть ранние фобии и комплексы. Кроме того, невписанность в большой мир провоцировала на «поэтику припоминания» — обращение к ранним воспоминаниям и попытки художественной реконструкции мира детства посредством интроспекции. Как писал Вяч. Вс. Иванов, «одной из черт, общих для науки и культуры новейшего времени, в особенности последних десятилетий, можно считать стремление к реконструкции начальных периодов... Воссоздание детства и особенно детских травм и комплексов оказалось одной из характерных черт века, начавшегося выходом книги Фрейда о толковании снов и продолжившегося во многих лучших произведениях литературы, нацеленных на реконструкцию ранних комплексов» [13]. Иванов приводит имена Андрея Белого, Михаила Зощенко, Бориса Пастернака и др., а опыт западных, преимущественно англо-американских модернистских литераторов был проанализирован в ряде недавних монографий, например, Кимберли Рейнольдс и Джульет Дюзинбер [14].

Тема инфантилизма авангарда и корреляции модернизма с детством подвела нас к феномену рецепции раннесоветских детских книжек в Америке, к которому, на примере «Рассказа о пятилетнем плане» мы обратимся позже. В предисловии к американскому изданию, профессор Джордж Каунтс заявил: «Отнюдь не ожидается, что этим переводом будут пользоваться дети» [15]. Все-таки занятно, что детскими историями про план социалистического строительства в России всерьез зачитывались американские левые интеллектуалы, для коих эти истории, вероятно, служили захватывающими воображение (и всамделишными)

сказками. Здесь можно расширить наши параллели между детьми и передовыми художниками до общества передовых американцев (и в меньшей степени также и европейских интеллектуалов). Инфантилизмом (по крайней мере, социальным) страдали все они — и не только в силу очевидного факта, что американцы-де — молодая нация. Намного более существенной причиной было то, что взрослые люди того времени были, по одной удачной формулировке, «инфантилизованы давлением современности» [16].

В-ойна букв, или Триумф типографики: как поХерили чучело

Немецкий художник Курт Швиттерс (1887–1948), работавший во всех видах искусства и во всех стилях (дадаизм, конструктивизм, сюрреализм), любил, как и многие другие, абсурд и машину. Во время войны он работал чертежником на фабрике и, как он писал впоследствии, «обнаружил мою любовь к колесу и постиг, что машины есть обобщение (абстракция) человеческого духа» [17].

Одни из самых интересных своих работ Швиттерс сделал в искусстве типографики — а именно, в нескольких книжках для детей. Он работал практически параллельно со своим другом Эль Лисицким (1890–1941) — в чем-то следуя по его стопам, в чем-то предвосхищая. Лисицкий, кстати, принимал активное участие в журнале Швиттерса «Мерц» — например,



он редактировал и оформил 8/9 его номер (1924). В том же 1924 г. Швиттерс совместно с художницей Кейт Штайниц (1889–1975) сделал книжку «Петух Петер» с интересным иррегулярным размещением печатных слов и строчек на странице [18]. С добавлением двух других сказок она была издана еще раз в книге «Сказки из рая», с довольно заурядными, примитивистски-детскими рисунками — Кейт Штайниц не училась в профессиональной художественной школе [19].

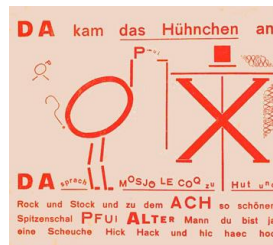
Зато следующая книга — «Чучело» (1925) — весьма стилистически выдержана и примечательна как одна из самых ярких авангардных игр с типографской кассой [20]. Текст сочинил сам Швиттерс, а дизайн был им осуществлен совместно с Кейт Штайниц и Тео ван Дусбургом (1883–1931). Ван Дусбург, собственно, был вдохновителем издания этой работы, поскольку всячески поддерживал искусство типографики и издал незадолго до того голландский перевод «Двух квадратов» Лисицкого [21]. Он-то и предложил Швиттерсу сделать нечто сходное [22]. Следует упомянуть и имя наборщика, ибо художественный набор — это главное достоинство этой книги. Набирал текст и картинки (или текстокартинки, или текстинки) Пауль Фохт.



В «Чучеле» история незамысловата, но характерна. Крестьянин сделал чучело и нарядил его в старые, но когда-то весьма приличные вещи. Чучело загордилось и почувствовало себя хозяином. Пришли Петух с Курицей и Цыплятами, посмеялись над Чучелом и поклевали зерно, а заодно — чтобы поиздеваться — и его палку. Пришел Крестьянин, рассердился и Чучело побил и забрал его палку-тросточку. Потом пришел Мальчик и побил Крестьянина и забрал палку-тросточку себе. О смысле этой сказки-притчи

мы порассуждаем чуть позже, а пока заметим, что все персонажи на картинках сделаны при помощи больших и малых букв, линеек и прочих элементов типографской кассы. Так, Чучело состоит из жирной литеры X с добавлением немногих линеек, загогулины, напоминающей тросточку, и фигуры, сходствующей очертаниями с кириллической буквой Д, что призвано изобразить голову в шляпе. Еще у Чучела есть кружевной шарф, сделанный из хитросплетения (точнее десяти) декоративных виньеток. Крестьянин состоит из большой литеры В на тонких ножках, которая выбрана не просто так — это Bauer (крестьянин), а также Bauch (брюхо).

Швиттерс не первый затеял игру с типографской кассой. Вдохновлялся он, ясное дело, дадаистской типографикой и много чем еще (см. помимо помянутого Лисицкого опыты Маринетти – Соффичи, каллиграммы Г. Аполлинера и др.). Что касается темы — то не обошлось, вероятно, без лебедевского «Чуч-ло» [23]. Но, едва ли не впервые в «Чучеле» сюжетная детская сказка вся построена на уподоблении букв реальным фигурам птиц и людей.



Любопытно, что авторы, писавшие об этой работе (по-английски или по-немецки), в основном напирают на эстетическую выразительность и новаторство Швиттерса или видят в сказке классовую подоплеку. Она, разумеется, наличествует. Чучело является — согласно собственной похвальбе («у меня есть шляпа, фрак и, ах, чудный кружевной шарф») — буржуазным франтом, будто бы отправляющимся на бал. Соответственно, Крестьянин крушит бесполезного франта под подразумеваемым лозунгом «Долой буржуев» (которых трудовой народ сам же и одел-обул — ибо это сам Крестьянин сделал Чучело). Помимо этого очевидного содержания есть в истории и более прикровенный смысл, не отмеченный в известной нам специальной литературе. Начать стоит с того, что тело Чучела, состоящее из литеры X, не очень-то на тело похоже. Другие буквы — скажем, М, — подошли бы ничуть не меньше. Специалист по литературе модернизма Маргарет Хигнет заметила, что X похоже на двубортный фракный жилет [24], — возможно. Но в сочетании с вертикальной тонкой линией, проходящей посередине этой X, и заканчивающейся д-образной шляпкой, вся конфигурация напоминает сочетание двух греческих букв — X и P (при том, что верхняя часть P повернута на 90 градусов против часовой стрелки).

В сцене нападения бауэра на Чучело шляпа слетает с него набор, и монограмма XP предстает в своем явном виде. То есть фигура Чучела — это хрисмон (иначе лабарум), символ Христа. Таким образом, сцена атаки на Чучело оказывается сценой побивания бога. Вообще, чучело — это нечто пугающее, но не то, на что оно похоже, то есть бояться его нечего — как и мертвого идола. О богоборческом характере происходящего говорит и текст. Обычно его считают малоосмысленным дадаистским коллажем, но он, пожалуй, достаточно содержателен. Лучами расходящиеся от Крестьянина (то есть В-фигуры) строчки складываются в слова:

Da forchte sich der Hut-Schapo
 Da forchte sich der Frack
 Da forchte sich der ACH so schöne Spitzenschal

Насколько мне известно, в современном немецком слово forchte не употребляется. «Da forchte sich...» заимствовано Швиттерсом из старых изданий Лютерова



перевода Библии: “Da forchte sich Saul...” (Samuel 1, 18:29) — «И убоился Саул...». В современных изданиях пишут ‘furchtete’.

Таким образом, стишки означают:

И убоился (я) шляпы

И убоился я фрака

И убоился я, ах, прекрасного кружевного шарфа

Это ирония труженика-крестьянина по поводу щеголя-пугала, который был когда-то в силе, теперь, в результате поворота колеса истории и постигшей его социальной маргинализации, его не боятся даже малые сии — ни куры, ни цыплята.

Сломав Чучело, Крестьянин отбирает у него тросточку (или пастырский посох — символ власти), но радуется недолго. Приходит В-образный Мальчик (Bursch) и отбирает палку у Крестьянина — устраивая, таким образом, революцию молодежи против отсталых гроссбуаэров (кулаков) и прочих собственников. Можно заключить, что это история о падении некогда сильных и о многократном переделе собственности. Глубоко показательно, что крестьянин (народ) свергает бога-хозяина-франта, но его самого (старого и пузатого) лишает палки мальчик — молодая революционная сила будущего. Напоследок процитируем слова американского исследователя: «Книга “Чучело” преследовала радикальную, но вместе с тем практичную задачу: поставить ребенка перед образчиком искусства/дизайна/поэзии, совместно выполненным в стиле Де Стиля и Дада так, чтобы, как верили ван Дусбург и Швиттерс, помочь ему приблизиться к главной цели — прекрасному бравому миру» [25].

Остается только заметить, что спустя три года товарищ Швиттерса Эль Лисицкий использовал формальные находки Швиттерса и ван Дусбурга и сделал еще более открытый и пропагандистский вариант книги про классовую борьбу и человеко-буквы — «Четыре арифметических действия» (1928) [26].

Негры, звери и куклы: игры эмигрантов и сюрреалистов

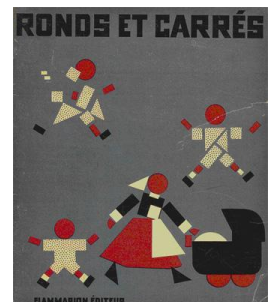
Если для американской детской книги производственная тематика, равно как и «здесь и сейчас» сюжеты были наиболее представительны, то для европейских модернистов большее значение имели формальные моменты, восходящие к революционному авангарду и его второй, «левой» волне. Так ранние работы Натали Парэн, которая до 1928 г. звалась Наталья Челпанова, были малоотличимы от хорошо знакомых ей советских лево-



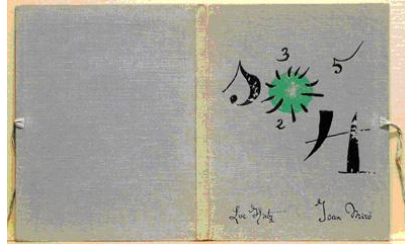
конструктивистских картинок с их обобщенными контурами, ровными цветовыми заливками и лаконичными композициями. А, скажем, ее «Круги и квадраты» (1932)

еще и делают оммаж отцам-основателям кубизма четвертьвековой давности.

Из авангардистов-сюрреалистов, оставивших след в детской книге, следует назвать прежде всего Жоана Миро (1893–1983), проиллюстрировавшего в 1928 г. сказку Лизы Хинц (в замужестве Деарм, 1898–1980) «Жила-была маленькая

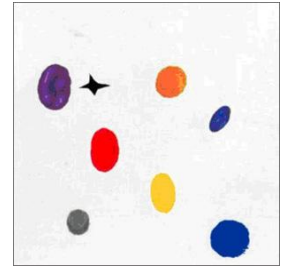


сорока» [27]. Миро активно работал в книге, подготовив всего около трех десятков изданий, но детская у него была только одна. Впрочем, в ней он

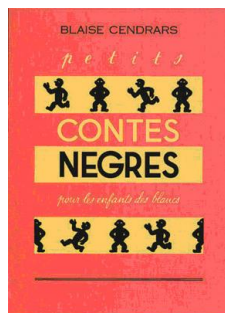


представил густой и нямало не разбавленный для малолетних сюрреалистский стиль, отчего сделал грустную историю сорочьей жизни, придуманную его соратницей по парижскому Бюро сюрреалистических исследований (А. Бретон называл ее Дамой

перчатки), еще более запредельной. Восемь полосных иллюстраций в книге были сделаны в технике трафарета, раскрашенного гуашью, и представляли собой цветные кособокие круги и изобретательно сплюснутые окружности. По отзывам очевидицы тех событий в Париже американки Эстер Эверелл, «сюрреалисты были в восторге, но детишек бесчисленные родители не подпускали к этой книжке, ибо воспринимали ее примерно как вирус скарлатины» [28].

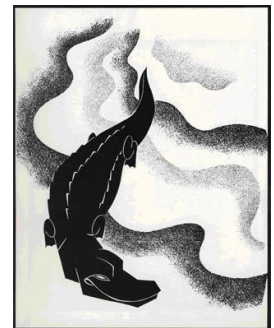


Номинально детские книги оформляли и другие известные модернисты тех лет — например, Жюль Паскен [29], Мари Лорансен [30] или Алиса Халицка. Останавливаться на их работах особого смысла нет, ибо издания эти были преимущественно дорогими и библиофильскими, а главное, иллюстрации в них мало отличались от «взрослой» продукции этих художников — разве что Паскен добавил своей Золушке побольше нимфеточности, а Лорансен своей Алисе — наивно-пастельной кукольности.



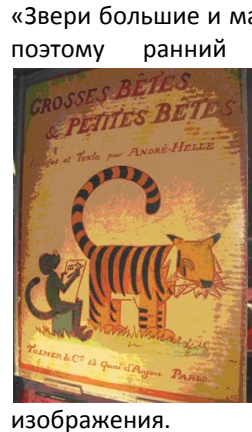
В том же году интересную книжку сделал (и через год напечатал) сюрреалист младшего призыва Пьер Пинсар (1908–1988), более известный впоследствии как живописец, театральный декоратор и архитектор культовых зданий. Он сотрудничал с Тристаном Цара (TristanTzara, 1896–1963, коего в России называют Тцара, а во Франции Дзара) и Блезом Сандраром. С последним он и подготовил книжку «Сказочки негров для белых детей» [31]. Иллюстрации выполнены в технике

гравюры на дереве и большей частью представляют собой силуэтные изображения разных животных или смешных негрятят. Фигуры лишены фона и весьма обобщены, что создает некий туземно-примитивистский колорит. Многие из иллюстраций вполне выразительны, но сейчас ревнители политкорректности назвали бы их «ориенталистскими» или даже расистскими. Нельзя не упомянуть в связи с этим об исторической иронии: в значительной степени пристрастие сюрреалистов к негритянскому и примитивному искусству было вызвано именно стремлением от имени негров контратаковать колониальный Запад посредством его завоевания туземным искусством. (Заметим, что такая стратегия оказалась весьма успешной.) Во многом эти сюжеты сопрягаются с одновременными им советскими картинками

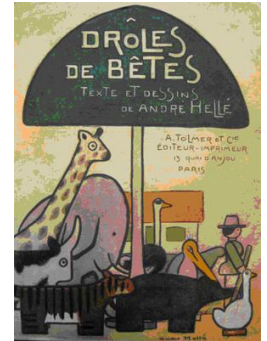




на негритянские темы, но следует все же заметить, что у Пинсара они чаще похожи на высокое искусство.

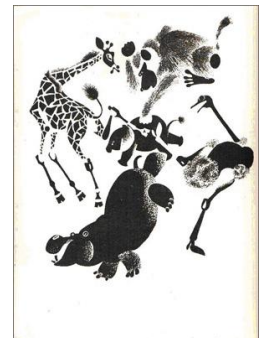


Весьма активно работал в детской книге художник Андре Элле (1871–1945), занимавшийся также театральными декорациями и изготовлением игрушек. Несколько книг он сделал о животных, начав еще до Первой мировой войны («Веселые звери», «Звери большие и маленькие». [32]). Не случайно поэтому ранний его слоненок выглядит тотальным антиподом лебедевскому, ибо является типичным (и удачным) воплощением изящной, обволакивающей цельности ар нуво. Во второй книжке Элле предстает уже мастером, предвосхитившим время ар деко — с геометризованными контурами, контрастами немногочисленных цветов и активным использованием фона как части



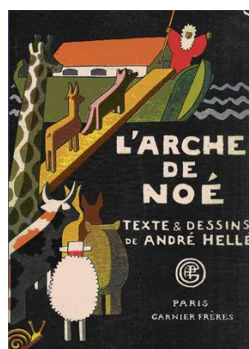
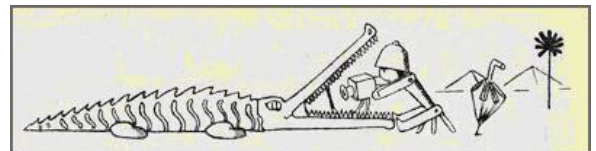
изображения.

Интересно сопоставить его жирафа с лебедевским же жирафом из «Слоненка» [33]. Оба они в какой-то степени фрагментарны, но если лебедевский брутально «разрублен» на марионеточные куски, то у Элле бежевые пятна жирафа сливаются с фоном и странным (и тревожащим) восприятием образом дематериализуют его тело.



Эта же дематериализация на иной лад повторяется упрощением до полной геометризации более мелкой фигуры жирафа на той же странице. Впрочем, впечатление это производит скорее юмористическое, нежели брутальное — как и большая часть странного зверинца Элле.

Схематизация, приводившая многих художников с середины двадцатых годов к



механизации, сказала и на Элле: человеческие фигурки он рисовал как шарнирные марионетки, а животных (особенно в книге «Ноев ковчег» [34]) — в виде плоских, словно выпиленных из доски, силуэтов. В такой трактовке, скорее всего, сказала другая сторона работы Элле — изготовление игрушек. По поводу игрушек следует упомянуть еще его работу в детском балете на музыку К. Дебюсси «Ящик с игрушками» (1913) [35]. Это действие с ожившими куклами можно считать одним из

ранних образцов последующей одержимости сюрреалистов куклами, а авангарда в целом — детством.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См. подробнее: *Steiner E. The stories for little comrades: the making of the early Soviet children's book.* Seattle ; L. : University of Washington Press, 1999; *Штейнер Е. С. Авангард и построение Нового Человека : искусство советской детской книги 1920-х гг.* М., 2002.

[2] См.: *Le Livre d'enfant en U.R.S.S. : Catalogue de l'exposition organisée par Cendrars et Povolovsky pour les Éditions Bonaparte, 27 avril — 22 mai 1929 / préface de V. Cendrars.* P., 1931. Кстати, по мнению специалиста по советской детской книге Беатрис Мишельсен, Сандрар сам этой выставки, скорее всего, не видел, а писал так — по общему (достаточно «большевизанскому») убеждению (сообщено автору в частном письме от 22 марта 2011 г.).

[3] См.: *De Saint-Rat A. L. Children's books by Russian émigré artists, 1921–1940 // The Journal of Decorative and Propaganda Arts.* 1989. Vol. 11. № 2. P. 92-105. Всего, по подсчетам В. Сеславинского, во Франции детские книжки оформляло тринадцать русских художников-эмигрантов (из крупных можно назвать еще Альтмана и Билибина), которые сделали в общей сложности 132 книги в 14 французских издательствах. См.: *Сеславинский М. В. Французская книга в оформлении русских художников-эмигрантов (1920–1940-е гг.) : автореф. дисс. ... канд. ист. наук.* М., 2010.

[4] “The avant-garde harps on the theme of the child.” См.: *Averell E. Avant-garde and traditions in France // Contemporary illustrators of children's books / compiled by B. E. Mahony, S. Whitney.* Boston : The Bookshop for Boys and Girls, 1930. P. 89. Эстер Эверелл (1902–1992) была писательницей (в том числе детской) и издателем. В Париже она основала детское издательство «Домино пресс», привлекла к сотрудничеству многих видных иллюстраторов, например, Федора Рожанковского (к которому она помогла с началом войны уехать в Америку).

[5] *Vocchioni U. et al. Manifesto of the Futurist painters, 11 February 1910 // The Niuean Pop Cultural Archive [Электронный ресурс]. URL: <http://www.unknown.nu/futurism/painters.html> (дата обращения 20.06.2012).*

[6] «Инфантилистская эстетика» художников нео-примитивистов и кубофутуристических поэтов подробно исследована в диссертации Сары Паркенир «Детский абсурд: инфантилистская эстетика русского авангарда». См.: *Pankenier S. Infant non sens : infantilist aesthetic of the Russian avant-garde, 1909–1939 : diss. / Stanford University.* 2006. P. 91-159.

[7] *Benjamin W. Arcades Project / trans. H. Eiland, K. McLaughlin ; ed. R. Tiedemann.* Cambridge (Mass) : Harvard UP, 1999. P. 390.

[8] *Higonnet M. R. Modernism and childhood: violence and renovation // The Comparatist.* 2009. Vol. 33, May. P. 101.

[9] *Ibid.* P. 93.

[10] *Benjamin W. Old forgotten children's books // Benjamin W. Selected writings.* Cambridge (Mass) : Harvard UP, 1996. Vol. 1: 1913–1926. P. 408. Цит. по: *Higonnet M. R. Op. cit.* P. 102.

[11] См. каталог: *Toys of the avant-garde / itrod. by J. Bordes ; [curators: C. Pérez, J. L. Stals].* Málaga, 2010. 374 p.

- [12] В основу этого раздела была положена парижская выставка 1929 г. После Малаги экспозиция была показана в Валенсии, в Музее иллюстрации и современности (17 февраля — 24 апреля 2011). См. каталог: *Future Promise: Blaise Cendrars and children's books in the URSS, 1926–1929* / [curators: *F. Lévêque, B. Michielsen, M. Noret*]. Valencia : Pentagraf, 2010. 442 p.
- [13] *Иванов Вяч. Вс.* Тема хронотопа в культуре новейшего времени // *Иванов Вяч. Вс.* Потом и опытом. М., 2009. С. 332.
- [14] *Reynolds K.* Radical children's literature: future visions and aesthetic transformations in juvenile fiction. NY : Palgrave Macmillan, 2007. *Dusinberre J.* Alice to the lighthouse: children's books and radical experiments in art. Basingstoke : Macmillan, 1999. В последней книге речь идет о литературе модернистов для детей и о том, как на них повлияло детство. В заглавии («Алиса на маяк...») использовано название романа Вирджинии Фулф «На Маяк» (1927).
- [15] *Counts G.* Introduction // *Ilin M.* New Russia's primer: the story of the 5-year plan / trans. by *G. S. Counts, N. P. Lodge*. NY : Houghton Mifflin, 1931. P. IX-X.
- [16] *Mickenberg J.* The new generation and the new Russia : modern childhood as collective fantasy // *American Quarterly*. 2010. Vol. 62. № 1. P. 117.
- [17] *Dietrich D.* The collages of Kurt Schwitters. Cambridge : Cambridge UP, 1993. P. 86.
- [18] *Schwitters K.* Hahne Peter. Ill. *K. Steinitz*. Hannover : Merzverlag, 1924.
- [19] *Schwitters K., Steinitz K.* Die Märchen vom Paradies. Hannover : Arossverlag, 1924.
- [20] *Schwitters K.* Die Scheuche Marchen. Hannover : Aposs Verlag, 1925.
- [21] См.: *Эль Лисицкий*. Супрематический сказ про два квадрата в 6-ти постройках. Берлин : Скифы, 1922.
- [22] «А не сделать ли нам другую книжку, еще более радикальную, где использовать только лишь типографские элементы?» См. книгу воспоминаний *К. Штайниц: Steinitz K.* Kurt Schwitters: a portrait from life. Berkeley : University of California Press, 1968. P. 41.
- [23] *Лебедев В. В.* Приключения Чуч-ло. Пг., 1922.
- [24] *Higonnet M. R.* Op. cit. P. 99.
- [25] *Atzmon L.* Scarecrow fairytale: a collaboration of Theo van Doesburg and Kurt Schwitters // *Design Issues*. 1996. Vol. 12. № 3. P. 28.
- [26] См. подробный разбор этой (оставшейся ненапечатанной и сохранившейся только в эскизах) книги: *Штейнер Е. С.* Указ. соч.
- [27] *Hirtzand L., Miró J.* Il était une petite pie. Paris : Jeanne Boucher, 1928.
- [28] *Averell E.* Op. cit. P. 90.
- [29] *Perrault Ch.* Cendrillon. Ill. par *J. Pascin*. P. : Editions M. P. Tremois, 1929.
- [30] *Carrol L.* Alice in Wonderland. Ill. par *M. Laurencin*. P. : Editions M. P. Tremois, 1930.
- [31] *Cendrars B.* Petits contes nègres pour les enfants des blancs. P. : Au Sans Pareil, [1929].

[32] *Hellé A. Drôle de bêtes*. P. : Tolmeret Companie, 1911; *Hellé A. Grosses bêtes & petites bêtes*. P. : Tolmeret Companie, 1913.

[33] *Киплинг Р. Слононок* / пер. К. Чуковского. Пг. : Эпоха, 1922.

[34] *Hellé A. L'arche de Noé*. P. : Garnier Freres, 1926.

[35] Во Франции это балет был поставлен только после войны, в 1919 г., но в России (в Петрограде) постановка была осуществлена в сезоне 1917–18 гг., с Алисой Коонен в роли Куклы и Николаем Церетели в роли Солдатика. См. об этом статью Беатрис Мишельсен «Ящик с игрушками»: *Michielsen B. La Boite à joujoux, Russie 1917–1918 // Les amis d'André Hellé : Blog de l'Association des amis d'André Hellé* [Электронный ресурс]. 23 septembre 2011. URL: <http://amisdhelle.blogspot.com/2011/09/la-boite-joujoux-russie-1917-1918.html> (дата обращения 20.06.2012).

© Штейнер Е. С., 2011

Статья поступила в редакцию 20 мая 2011 г.

Штейнер Евгений Семенович,

доктор искусствоведения,
главный научный сотрудник Центра по изучению Японии
Российского института культурологии (Москва),
Профессор-исследователь Центра по изучению Японии
при Школе востоковедения и африканистики,
Лондонский университет (Великобритания)
e-mail: evenbach@gmail.com

UDC 7.035/.036:096.1(02.053.2)

Steiner E.

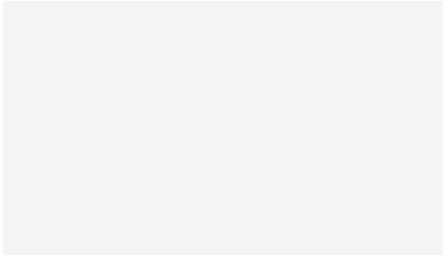
The Modernist Left in West European Children's Books in the 1920–30s

Abstract. The article explores the relationship between modernist aesthetics and the area of children's books production in Western Europe. Many leading Avant-garde artists and writers were involved in making books for the young audience. In this field they playfully experimented with radical (artistically and socially) ideas and often revealed such facets of their art that were not well articulated in their main works for adults. The infantile mindset of the Avant-garde as a whole was one of such features, and this aspect of European modernism is discussed in the article.

Key words: Avant-garde, Modernism, Western European art, children's books, picturebooks, book design, book illustration, German art, French art, Russian émigré artists

Steiner Evgeny Semyonovich,

Doctor in Art History,
Principal Researcher of the Centre for Japanies Studies,
Russian Institute for Cultural Research (Moscow);



Professorial Research Associate,
Japan Research Centre,
School of Oriental and African Studies,
University of London (United Kingdom)
e-mail: evenbach@gmail.com