

2012/3 (9)

Содержание

Теоретическая культурология

Горин Д. Г.

К феноменологии должного и сущего: «иное царство» и метафизика власти в культуре России

Савруцкая Е. П.

Коммуникационный аспект инновационных трансформаций в конструировании социальной реальности

Историческая культурология

Чистякова В. О.

Отечественное военное кино 1911–2011 годов: медиатизация памяти

*Сорокин А. П.**Лосунов А. М.*

Мифологема «столичности» города Омска: исторические основания и современный контекст

Прикладная культурология

Синецкий С. Б.

Культурные трансформации в XXI веке: осмысление перспектив

Садохин А. П.

Теоретико-методологические ресурсы культурологической экспертизы

*Кочеляева Н. А.,**Разлогов К. Э.*

Современное понимание культуры: от теории к законодательной практике

УДК 7.035/.036:096.1(02.053.2)

Штейнер Е. С.

ЛЕВИЗНА ХУДОЖЕСТВЕННАЯ И ПОЛИТИЧЕСКАЯ
В ДЕТСКОЙ КНИГЕ ЕВРОПЫ И АМЕРИКИ, 1920–30 гг.
(Часть 2)

Аннотация. Публикация представляет собой вторую часть статьи о влиянии модернистской эстетики на создание и оформление детской книги в Западной Европе и Америке. 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. В центре внимания находится жанр книги о машинах и механизмах и о том, как сделаны вещи (так называемая «производственная книга»). Подробно рассматриваются идеи американских специалистов по образованию о социальном воспитании детей (например, теория Люси Спрэг-Митчелл «здесь и сейчас») и их интерес к опыту социалистического строительства и воспитания в СССР.

Ключевые слова: авангард, модернизм, американское искусство 1920-30-х, детская книга, книжная иллюстрация, «левое» искусство в США, механизмы и машины в искусстве, роботы, советско-американские параллели

Левое «здесь и сейчас» для американских детей

Во второй половине двадцатых годов, то есть во время «бури и натиска» советских инноваций в детской книге, пионеры создания новой детской книги в Соединенных Штатах **выдвинули** лозунг: «Культурное исправление Америки осуществляется через детские книги» [1]. Этот лозунг представляется ныне несколько идеалистическим, но он прекрасно показывает энергичное неопитское горение молодых американских культуртрегеров — издателей, писателей и художников. Удивителен параллелизм развития институций детской литературы в СССР и США: 1918 — первая неделя детской книги проходит в Нью-Йорке; 1918 — создание редакции детских книг в нью-йоркском издательстве «Макмиллан и К^о»; 1922 — создание редакции детских книг в издательстве «Даблдэй, Доран и К^о»; 1922 — учреждение медали Джона Ньюбери за лучшую детскую книгу; 1923 — первая выставка «50 лучших книг года», организованная Американским институтом графических искусств; 1924 — в Бостоне основан первый посвященный детским книгам журнал «Хорн бук» («Книга-горн») и т.д.

Как и в Советском Союзе, в Америке шли дебаты о роли «производственной» книги, способах социализации ребенка посредством книжного искусства, об идеологическом воздействии

Гуманитарные исследования

Штейнер Е. С.

Левизна художественная и политическая в детской книге Европы и Америки 1920–30-х гг. (Часть 2)

К 80-летию Российского института культурологии

Visual studies: теоретические исследования в Санкт-Петербургском отделении Российского института культурологии

Доклады, прочитанные на юбилейной сессии Ученого совета Российского института культурологии

Чикишева А. С.

Феномен ностальгии и его проблематизация в современном культурологическом знании

Васильев А. Г.

Vita memoriae, casus Poloniae

Рабинович В. Л.

«Изгой нынчести»: Маяковский и Че Гевара

Рецензии

Фадеева И. Е.

Текстуальные революции как феномен российской цивилизации: от геопоэтики к геосемиотике

Рейфман Б. В.

Путешествие как ойкумена, ищущая свою границу: по поводу книги «Путешествие как феномен культуры»

Научная жизнь

Богатырёва Е. А.

Разноречие и разногласия: дискуссии о М. М. Бахтине в Бертиноро

Гончарик А. А.

Международный культурный форум 2012 в Ульяновске: итоги и перспективы

разного рода историй и приемлемости изображения оживших машин и механизмов. Собственно, почему шла речь об «исправлении» (букв. «искуплении» или «спасении» — redemption) Америки через детские книги? Потому, что влиятельные социальные психологи и культурные антропологи, как, например, Рут Бенедикт (1887–1948), считали, что человеческая природа может быть бесконечно подвижной и изменяемой и что, соответственно, если правильно и вовремя воздействовать на ребенка, то существует «возможность спасения цивилизации при помощи ребенка» [2]. Марксистский социальный историк Артур Уоллес Колхаун (1899–1975) в известной статье «Сознание ребенка как общественный продукт» писал, что «сознание детей и подростков является ключевым для успешной трансформации общества» [3]. Статья Колхауна появилась в нашумевшей книге «Новое поколение», изданной в Нью-Йорке в 1930 г. и включавшей около тридцати статей ведущих специалистов по общественным наукам, а также предисловие Бертрانا Рассела. Термин «новое поколение» там примерно соответствует советскому «новый человек». Это не случайно: многие авторы не раз обращались к советскому опыту как положительному образцу. Параллели эти неплохо проанализированы специалистом по американской детской радикальной литературе Джулией Микенберг в ее недавней статье. В заключительной ее части она пишет: «...мечта, что мудро руководимые машины освободят людей (по словам радикала из Гринвич Виллидж Флойда Делла, “тех, кто знает машину как замечательную игрушку, а не как ненавистного тирана”), вдохновляла американцев с начала индустриальной эры» [4].

Одним из главных пропагандистов жанра детской производственной книги в Америке была Люси Спрэг-Митчелл (1878–1967) — ученица Джона Дьюи, писательница, учительница и социальный реформатор. В начале 1920-х она основала Бюро образовательных экспериментов; кроме всего прочего, она была большим другом Советского Союза, а ее детские книжки про паровозы, небоскребы и водопровод не раз переводили в СССР. На нее уважительно ссылался К. И. Чуковский, именуя «американской исследовательницей детской психики» [5].

Среди типичных американских производственных книжек той эпохи можно назвать «Маленький Черный Нос: история пионера» (1929) Хильдегарды Хойт-Свифт с рисунками Линда Уорда [6], «Паровозик, который смог» (1930) Уэтти Пайпер [7], «Как работает подъемный кран» (1930) Уилфреда Джонса, «Копатели и строители» (1931) Генри Лента, «Паровой экскаватор для меня» (1933) Веры Эделстадт [8], «Чу-чу — убежавший паровозик» (1935) Вирджинии Ли Бартон [9] и ее же «Майк Муллиган и его паровой экскаватор» (1939) [10].

Большей частью картинки в перечисленных и подобных книгах представляли собой вариации модернистских стилей, восходящих к футуризму, экспрессионизму и конструктивизму в пределах общей парадигмы Ар Деко — с резкими контрастами черного и белого, динамичными ракурсами, необычными точками зрения и диагональными построениями. Особо можно отметить работы Уилфреда Джонса (1888–1968), писавшего тексты к своим картинкам, и Линда Уорда (1905–1985), в чьих черно-белых гравюрах явственно ощущается влияние немецких экспрессионистов (он учился в Германии) и Франса Мазерееля. Уорд сам признавал родство с европейскими художниками книги. В 1930-м в бостонском журнале детской литературы «Хорн бук» он писал о своей и своих единомышленников, молодых художников, работе: «Вдохновленные революцией, уже победившей в сходных условиях в Европе, мы медленно, осторожно, хитро и незаметно

восстали» [11]. Каковы были каналы знакомства и заимствования для американских художников у своих европейских и, в первую очередь, российских (эмигрантских и советских) собратьев? В дополнение к собственным поездкам в Европу и долгому в ней жительству (например, Хард учился в Париже у Фернана Леже и сотрудничал с Гертрудой Стайн), они вообще были неплохо знакомы с заокеанским модернизмом еще с предвоенного времени. Начало положила эпохальная «Выставка в Арсенале» (Armory Show), она же Международная выставка современного искусства (1913). Например, показанная там скандальная картина Марселя Дюшана «Обнаженная, спускающаяся по лестнице, № 2» (1912, ныне в Художественном музее Филадельфии) отозвалась спустя несколько лет в книжке «Внутри и наружу, вверх и вниз» с иллюстрациями Джо МакМагона и текстом Джона Мартина, где герои путешествуют по лестнице вверх и вниз, и, соответственно, текст читается на одной странице, как и полагается, сверху вниз, а на соседней — снизу вверх [12]. Тот же Дюшан, а также Франсис Пикабия переехали два года спустя в Нью-Йорк (1915), где демонстрировали «реди-мейды» (Дюшан) и произведения «машинной эстетики» (Пикабия).

В 1920-м Дюшан вместе с Кэтрин Драйер (1877–1952), художницей и социальной активисткой, основал галерею Société anonyme, где выставлялись авангардные работы кубистов, футуристов, дадаистов, абстракционистов, экспрессионистов, конструктивистов и т.п. Название, звучащее загадочно для американского уха — если перевести буквально, то получится «Общество безымянных» — во французском языке означает прозаическое «акционерное общество»; его предложил, в порядке дадаистского стеба, Ман Рэй. Среди многих мэтров европейского авангарда (В. Кандинский, П. Клее, Ф. Леже и др.), впервые показанных в Америке на персональной выставке, там не раз, начиная с 1920 г., выставляли работы Курта Швиттерса, чьи радикальные детские книги (перекликающиеся с Эль Лисицким) мы разбирали ранее [13]. Сам Лисицкий, кстати, участвовал в создании нескольких номеров журнала «Метла» (Broom, 1923, № 4) [14] — наряду с другой авангардной книжницей Натальей Гончаровой. Также в 1923-м в Бруклинском художественном музее прошла выставка современной русской живописи и скульптуры, а еще две выставки современного русского искусства состоялись на следующий год — одна из них в галерее Société anonyme.

Все это, а также поставленную в Нью-Йорке в 1922 г. пьесу Карела Чапека «R.U.R.» (написана в 1920-м) о восстании человекообразных механизмов, которых он назвал «роботами», породив это слово, могла видеть жительница Нью-Йорка Мэри Лидделл, автор и иллюстратор. На ее книге *Little Machinery*, вышедшей в 1926 г. [15], следует остановиться подробнее. Ключевая фигура в американском книжном деле для детей Берта Махони (1882–1969) назвала ее в своем аннотированном указателе детской литературы 1920-х годов «уникальной и опередившей время» [16].

Мэри Лидделл, в замужестве Лидделл-Уэле (1891–1978), придумала «волшебное создание» по имени Little Machinery, что нелегко перевести на русский. Machinery означает «машина», «механизм», «машины» в собирательном смысле, нечто работающее. В данном случае — это живое существо. Его можно было бы назвать Машинкой или Механистиком, но лучше всего, пожалуй, будет звать его Самоделкинским — по имени железного человечка, придуманного Юрием Дружковым (1927–1983) в 1956 г. для журнала «Веселые картинки» [17]. Как и советский Самоделкин, Механистик у Мэри Лидделл был создан из деталей разных машин: «Он вырос из разных частей взорвавшегося

паровоза, трамвая, который не мог больше бегать по рельсам, и сломанного автомобиля. Он делает вещи при помощи пара как паровик. Или при помощи электричества как электромобиль — он выбирает то так, то этак. Он весело разъезжает на маленьком автомобильном колесе, которое питается бензином. А живет Самоделкин в лесу, который растет сразу за рельсами железной дороги. В лесу обитает множество зверей, с которыми он играет — они его любят, и ходят за ним, и смотрят, как он работает» [18].

Впервые Самоделкин появляется в книге на с. 3. Одна нога у него кончается автомобильным колесом, другая — буровом. На левой руке — пила, на правой — гаечный ключ. Тело состоит из непонятных элементов и шестеренок, и все это венчается идеально круглой головой с кокетливыми рыжими вихрами, круглыми глазками, предвосхищающими анимэ [19], и улыбчивым ротиком. Согнутые конечности на шарнирных сочленениях не умещаются в двойной рамке и намекают на кипучую натуру Самоделкина, который выбивается из рамок, всегда работает и никогда не отдыхает. Облик Самоделкина мог быть вдохновлен всеми перечисленными выше примерами высокого европейского модернизма, но наибольшее, даже пугающее визуальное сходство он имеет с роботом Топотун, созданным Михаилом Цехановским в Ленинграде в том же 1926 году.

Поскольку оба робота были опубликованы в один и тот же год, фактор заимствования приходится исключить. Тем поразительнее представить параллелизм образного визуального мышления американской художницы (весьма неплохо социально устроенной и в силу того либеральной) и советского конструктивиста. Но есть и существенное различие, которое, впрочем, относится не к языку художественных форм, а к плану содержания — что можно видеть и на картинках. Американский Самоделкин всегда улыбается и работает (бесплатно) для лесных зверей, тогда как советский Топотун только поучает, как надо себя вести, и угрожает ослушникам. В американском нашло воплощение достаточно наивное представление о том, что машины несут облегчение и улучшение жизни в природе, — так, Самоделкин делает домики для птиц, кормушки для зайцев и острит когти орлам [20]. В советском роботе преобладает железный порядок и железная воля, согласно которой переделывали природу и железной рукой загоняли к счастью отсталое человечество. Впрочем, и американский выступает в качестве единственного активного начала при пассивном лесном зверье, ожидающем его милостей и усовершенствований — как дети от взрослых. Так, он делает деревянную кроватку медвежонку, и всем зверям лепит из глины чашки, «чтобы они могли пить, не опуская морду в воду». Звери все это принимают, цивилизуясь помаленьку, а активны они бывают только в одном — мешают его работе, когда, например, сороки, крадут блестящие шестеренки Самоделкина (см. стр. 12–13).



Таким образом, американская и советская версии роботов сходятся не только визуально, но и в том, что их назначение — наставлять и помогать несмышленым и неидеальным биологическим созданиям — капризным детям или глупым зверюшкам (которые бывают при этом, пользуясь советской терминологией, несуннами, вредителями и расхитителями). В этом проявилась, по определению американской исследовательницы Сьюзен Бак-Морс, «утопическая мечта о том, что промышленная современность может обеспечить и так и обеспечит счастье для масс» [21]. Отмеченное качество, а также то, что Самоделкин не нуждается в еде, отдыхе и вообще чем-то личным, делает его идеальным

работником, с одной стороны, но с другой — показывает его сверхбиологическую (в частности — сверх-человеческую) сущность. Он эффективнее и сильнее тех, кому помогает, но он сам выбирает, что, как и кому делать. Зверюшки это принимают и подчиняются. Сам же Самоделкин не имеет никакой контролирующей или сдерживающей его силы, то есть он является лидером и распределителем благ.

Это — потенциально тоталитарное — начало было отмечено в недавней статье американского исследователя Натали оп де Бек: «Самоделкин, благодущный автомат, царит над всеми живыми существами. Сказка неявно устанавливает иерархию, в которой Самоделкин не подчиняется никому и ничему, и это искусственное неравноправие выражает тоталитарное зерно Самоделкина. Он осуществляет непререкаемую власть над своими малышами, сделанными из плоти и крови, которые не выражают почти никакой индивидуальности за исключением жадного любопытства и склонности к мелким проказам» [22].

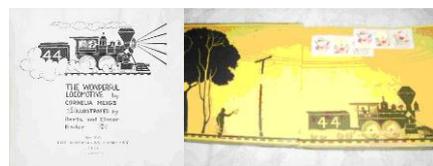
В завершение разговора о книгах Мэри Лидделл заметим, что после этой работы она продолжила тему ожившей куклы-марионетки, проиллюстрировав две книжки про деревянного мальчика: «Пиноккио в Америке» и «Приключения Пиноккио» [23].

Подводя итог вышесказанному, можно привести слова Дж. Микенберг о ситуации 1920–30-х гг.: «Многие американские либералы... подобно большевикам, верили, что и технология, и дети, руководимые надлежащим образом, были ключами к лучшему будущему» [24].

Еще раньше, с середины двадцатых годов, появилось множество книжек о работающих механизмах, не всегда связанных непосредственно с производством, но скорее отображающих увлеченность, подчас до одержимости, машиной. Как писала Марико Турк, работавшая над диссертацией на тему машины как навязчивой идеи модернизма, «одержимость машиной заметна в широком спектре модернистских произведений в сфере искусства и культуры — от “Бесплодной земли” (1922) Т. С. Элиота до книжек-картинок, подобных [Самоделкину Мэри] Лидделл» [25].



При этом в детских книжках истории могли рассказывать о дружбе и взаимодействии человека и механизмов — как, например, в книге Корнелии Мэйг «Чудесный локомотив» (1928) [26], где, по словам Натали оп де Бек, подразумевается сплавление человека и автомата в своего рода сказочное машинное создание» [27].



Картинки Берты и Элмера Хэйдеров в «Чудесном локомотиве», сделанные в минималистском стиле, восходящем к конструктивистской эстетике противопоставления черного и белого, предмета и фона, вполне отвечают машинному пафосу

модернизма двадцатых годов.

Необходимо еще раз подчеркнуть левый, а иногда откровенно пролетарский или даже коммунистический пафос многих активных деятелей американской культуры тех лет — радикальное искусство было связано с радикальными общественными взглядами. Ряд иллюстраторов детских книг, например, столь значительные и переиздающиеся до сих пор Ванда Гаг (1893–1946) и Джэн (Ян) Матулка (1890–1972), сотрудничали с марксистским журналом «Новые массы» (New Masses). Наряду с «сочувствующими», среди которых были Теодор Драйзер, Джон Дос Пассос, Эптон Синклер, Дороти Паркер, Лэнгстон Хьюз, Юджин О’Нил, Эрнест Хемингуэй и другие классики, там были и откровенно левые и даже «пролетарские» авторы вроде Макса Истмена, Джозефа Фримена или Майкла Голда. К последним принадлежал и Матулка. Литераторы и художники, группировавшиеся вокруг этого журнала (а в 1929 г. он стал вполне сталинистским и антитроцкистским), стремились создать радикальную общенародную культуру в противовес массовой, понимавшейся ими как мелкобуржуазная. Исследователь Майкл Деннинг назвал этот период «вторым американским ренессансом», который навсегда изменил и модернизм, и массовую культуру в Соединенных Штатах [28].



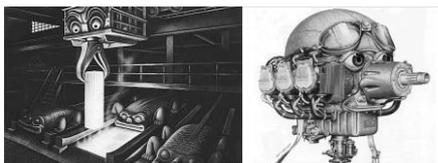
Джэн Матулка работал для «Новых масс» с 1926 г., а ранее, с 1919-го, делил время между Нью-Йорком и Парижем, где у него была мастерская и где он был вхож



в салон Гертруды Стайн и дружил со многими модернистами. В 1919 г. он проиллюстрировал «Чехословацкие народные сказки» [29]. Многие его иллюстрации представляют собой полу-абстрактные геометрические виньетки, построенные на резких контрастах черного и белого, в которых динамические круги и зигзаги фона мешают восприятию фигуративных мотивов первого плана. Иные картинки более предметны, но не менее экспрессивны. В целом они напоминают опыты русских художников-авангардистов десятых годов, а также восходят к восточноевропейской лубочно-фольклорной стилистике, преломленной через фрагментированное видение современника кубистов и футуристов.

В сходной стилистике работал в те годы и Борис Арцибашев (1899–1965), родившийся в Харькове и попавший в Нью-Йорк в двадцатилетнем возрасте, пройдя Гражданскую войну в рядах Белой армии. Он быстро стал одним из самых заметных книжников; его задачей было создание книги как единого целостного организма. Арцибашев умел работать в совершенно разных стилях — этого требовала его профессия журнального коммерческого художника, — но ранние его работы отличаются резкие диагональные композиции, контрасты белого и черного без полутонов, лаконизм вплоть до плакатного и, нередко, страсть к макабрическим сюжетам. Примером могут служить картинка из «Яркой Шейки» [30], которая удостоилась премии Дж. Ньюбери как лучшая книга года. Некоторые из этих иллюстраций близко сходятся с картинками художников артели «Сегодня» — Арцибашев вряд ли был знаком с ними, но их видение и стилистику мог разделять.





Позднее, вскоре после Второй мировой войны, в авторской книге «Как я вижу» Арцибашев опубликовал большую серию «Машиналия»

(Machinalia) — про фантастических монстров-роботов. Как типичный передовой человек, чья молодость пришлось на двадцатые годы, он говорит в этой книге: «Я совершенно захвачен силой машины, ее точностью и готовностью работать над любой задачей — неважно, насколько тяжелой или монотонной она окажется. Мне приятнее смотреть, как тысячетонная землечерпалка роет канал, нежели наблюдать, как этим занимается тысяча понуждаемых плеткой рабов. Я люблю машины» [31]. При этом антропоморфизированные машины у него выглядят вполне в традициях сюрреализма. Но, помимо общемодернистских игр с очеловечиванием неодушевленных монстров, на это увлечение Арцибашева скорее всего повлияли его занятия сказочными сюжетами в детской книге.

Всеобщее — от русского белоэмигранта до американского интеллектуала — увлечение машиной и вера в социальную инженерию посредством управления машиной и детским воспитанием в 1920-е гг. (прямо перед Великой депрессией) и даже в 1930-е (несмотря на Великую депрессию, а, пожалуй, и благодаря ей) показывает пугающую изоморфность модернистских культурных веяний в Америке и Советском Союзе. Для (социально/интеллектуально/художественно) прогрессивных американцев это было настоящим «любовным романом с экономическим прогрессом», который у многих завязался от восхищения Советской Россией, как показала Джулия Микенберг в уже упоминавшейся статье «Новое поколение и Новая Россия» [32]. В этой статье она разбирает огромное воздействие на умы американцев перевода книги Михаила Ильина «Рассказ о пятилетнем плане» (М. : Гиз, 1930).

Перевод ее под названием «Учебник по новой России: рассказ о пятилетнем плане» вышел в 1931 г. и был выполнен Джорджем Каунтсом, профессором Педагогического института при Колумбийском университете в Нью-Йорке [33]. Книга была написана талантливо и завлекательно. Сам Ильин говорил: «Я не могу не писать и не могу писать спокойно. <...> Ведь я не просто рассказываю о плане, а вербую людей для работы» [34]. Но еще до вербовки Ильина многие подпали под неистовое обаяние социально-художественного эксперимента в России. Дж. Микенберг писала о «восхищении, вызванном самой революцией, среди авангарда в Соединенных Штатах в последовавшие за большевистской революцией годы» [35], а профессор Каунтс в своем предисловии отмечал, что революция породила «чувство коллективных возможностей» [36]. К этому можно добавить наивное прекраснотушие членов американской делегации работников детского образования, отправившихся в СССР в 1928 г. посмотреть, что там делают с детьми, и перенять опыт. Главным гостем был маститый философ Джон Дьюи, писавший потом, что он видел «революцию ума и сердца», а также «воздвигание («воспитание-обработку» — cultivation) народа, особенно — эстетическое, какого мир еще никогда не видывал» [37]. Из других побывавших тогда в СССР и писавших о советском опыте книгоиздателей и педагогов можно назвать Мэри Рид, профессора Педагогического института при Колумбийском университете и консультанта в прогрессивном детском издательстве «Бэнк стрит букс», а также Люси Уилсон и Мириам Финн-Скотт [38].

На деятельности «Бэнк стрит букс» следует остановиться чуть подробнее. Она была производной от педагогических экспериментов одноименной школы (Bank Street School). Школа эта (включавшая и детский сад) была основана уже упоминавшейся Люси Спрэг Митчелл, которая исповедовала принцип «здесь и сейчас» (here and now, от лат. hic et nunc) [39]. Согласно этой философии образования, основанной на многолетних эмпирических наблюдениях, малышам волшебные сказки с феями и гномами были чужды и неинтересны. Их интересовал окружающий мир — то, что можно было видеть «здесь и сейчас»: небоскребы, машины, приборы и механизмы. Митчелл и ее сотрудники считали, что об этих штуковинах и нужно рассказывать детям — впрочем, можно и с элементами вымысла. Несложно заметить, что основная идея здесь перекликается с учением советской педологии — против сказки и за знакомство с окружающим материальным миром.

Несколько парадоксальным образом это знакомство с материальным миром взяли на себя в тридцатые годы молодые художники-модернисты (модернистами их уместнее называть, чтобы не смешивать с пионерами-авангардистами 1910–20-х гг.). Первой была Эсфирь Слободкина (1908–2002), родившаяся в Сибири и попавшая в юном возрасте через Китай в Америку, где она стала радикальным художником и долгие годы была председателем правления Американского общества художников-абстракционистов. Как и многие выдающиеся раннесоветские авангардисты, Слободкина впервые обратилась к детской книге из-за вполне житейских соображений (чтобы быстренько заработать на квартплату), но осталась в ней на все последующие десятилетия.

Как она сама писала в воспоминаниях (многотомных и интересных), она быстро поняла, что работа в детской книге дает ей блестящую возможность сочетать свою страсть к абстрактному искусству с природной ее склонностью к рассказыванию историй. Свои полуабстрактные геометризированные коллажи, напоминающие элементарные детские картинки, она представила молодому передовому редактору и автору Маргарет Уайз Браун [40]. Та работала в только что открывшемся издательстве «Уильям Скотт и К^о», выросшем из «Бэнк стрит букс» и находившимся по тому же адресу на Бэнк-стрит. Книга Слободкиной (на текст Браун) «Маленький пожарный» была первой американской детской книгой, выполненной в технике коллажа из цветной бумаги, и образцом простоты, броскости и цельности [41]. Эти картинки вполне могли быть сделаны в Советском Союзе — лет на 8–10 раньше.



За Слободкиной в детское книгоиздание потянулись ее друзья и соратники. Среди них был вдохновлявшийся кубизмом молодой график Леонард Вайсгард (1916–2000), который впоследствии прославился как один из самых плодотворных и популярных американских иллюстраторов для детей. По приглашению Маргарет Браун он попробовал свои силы в иллюстрировании детской книги Гертруды Стайн «Мир — круглый» и создал эскизы с плоскостными обобщенными формами, напоминающими по пластике и очертаниям фигуры Пикассо, но одетые в однотонные платья в манере позднейших декупажей А. Матисса.





Эскизы Вайгарда не были в итоге приняты, и работа по иллюстрированию и оформлению книги Гертруды Стайн досталась другому модернисту постарше, который был вхож в ее парижский салон

лично. Это был Климент Хард (1908–1988), учившийся в Париже у Фернана Леже. К работе над «Мир — круглый» его, как и Вайсгарда, пригласила Маргарет Браун, активно рекрутировавшая молодых модернистов. Книга у Харда получилась цельной и минималистичной: сплошная розовая заливка страниц и лаконичные фигуры в две краски — белую и синюю. Пейзажи переданы немногими деталями, скорее намекающими на то, что действие происходит на природе, нежели показывающими какие-то виды. При этом деревья или горы трактованы условными геометризованными угловатыми образами, восходящими к кубистическому построению формы. Фигуры детей даны без светотеневой моделировки и без лиц. В целом страницы привлекают внимание с первого взгляда как целостный визуальный образ и рассчитаны скорее на эмпатическое вживание, чем на долгое разглядывание деталей (которых практически и нет). Иллюстрации служат своего рода отдохновением для глаза после попыток чтения вязкой прозы Г. Стайн, состоящей, как ей свойственно, из длиннющих предложений практически без знаков пунктуации. (Впрочем, текст при желании можно назвать и стихами, поскольку он сложен из ритмических и временами рифмованных сегментов.)



Еще один друг Эсфири Слободкиной, художник-абстракционист Чарльз Шоу (1892–1974) сделал несколько примечательных детских книжек, в коих эволюционировал от плоскостных однотонных заливок в манере коллажей к минималистским полуабстрактным композициям. Пример — его

оформленные книжки «Кап-кап» или знаменитой «Это похоже на пролитое молоко», построенной на игровом начале — детям предлагается угадать, что собой представляют белые загадочные фигуры (в конце выясняется, что это облака) [42].

Книгам от «Бэнк стрит» наследовали книги серии «Маленькие золотые книжки» на базе издательства «Саймон энд Шустер» (с 1942 г.). В их создании сыграли ключевую роль те же Люси Спрэг Митчелл и Мэри Рид — неизменные пропагандисты «жизненных» книжек для детей. Подытожить сказанное выше можно словами Джулии Микенберг: «Американские детские книги этой эпохи были так же (как и советские. — *Е. Ш.*) полны машин, и, хотя производственные книжки иначе резонировали в Соединенных Штатах, советское влияние на американскую детскую литературу 1930–40-х гг. с эстетической, идеологической и практической сторон несомненно. Даже практика издания массовых дешевых книжек, наиболее успешно осуществленная серией «Маленькие золотые книжки», черпала вдохновение в советском опыте» [43]. В более широком плане стилистически-идеологический контекст может быть расширен до общего межвоенного модернистского Zeitgeist. Не будет ошибкой признать, как это сформулировала Натали оп де Бек, что «книжки-картинки того времени, в центре которых были машины, появились в контексте радикальным образом изменившейся американской и международной культуры, когда озабоченность пролетарскими проблемами и мировая напряженность серьезно воздействовали на внутреннюю форму детской литературы» [44].

Социально-модернистский инфантилизм [45] рука об руку с левизной стал уходить из мейнстрима искусства в Америке и Европе где-то с середины тридцатых годов — взрослению (не всех, но многих либералов) помогла отчасти Великая депрессия, отчасти показательные процессы в Советском Союзе, отчасти все более очевидное перерождение прекраснородушного социализма в фашизм, нацизм и сталинизм. Увлечение пятилетним планом и прочим советским осталось «смущающим» (или «стыдным» — embarrassing) эпизодом в истории американского либерализма, как считают современные исследователи [46]. Экспериментов с круто модернистским оформлением детских книжек и книжек с машинной тематикой стало меньше. (С другой стороны, книгоиздательский мейнстрим вообрал в себя это опыт и использовал его в разжиженной форме.) Отметим под конец, что среди восторженного хора рецензий на «Учебник Новой России» все же встречались и более трезвые. Например, газета «Нью-Йорк Таймс» в рецензии под названием «Делание маленьких роботов в Советской России» отмечала, что эта книга обнаруживает «странную нечувствительность к предписанному созданию расы роботов» [47]. Нет нужды удивляться отсутствию этой чувствительности у современников. Вместо нее у внуков и правнуков наших дней приходит историческое осознание.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] “Cultural redemption of America is through children’s books.” Этот лозунг выдвинула видный просветитель и издательский работник Мэй Мэсси (1881–1966). Ее роль в американском книгоиздании для детей можно уподобить роли С. Я. Маршака и В. В. Лебедева в книгоиздании советском. Странница новых современных тем, она к тому же имела особый интерес к целостному книжному дизайну и искусству типографики. См.: *Wright R. Women in publishing: May Massee // Publishers’ Weekly. 1928. 29 Sept. Цит. по: Hearn M. P. Discover, explore, enjoy // Myth, magic, and mystery: one hundred years of American children’s book illustration. Norfolk, VA : the Chrysler Museum of Art, 1996. P. 28.*

[2] *Benedict R. The family as scapegoat : review of New Generation // New York Herald Tribune Books. 1930. 27 April. P. 3. Цит. по: Mickenberg J. The New Generation and the New Russia : modern childhood as collective fantasy // American Quarterly. 2010. Vol. 62. № 1, March. P. 107.*

[3] *Calhoun A. W. The child mind as a social product // The New Generation: the intimate problems of modern parents and children / ed. V. F. Calverton, S. D. Schmalhausen. N.Y., 1930. P. 87.*

[4] *Mickenberg J. Op. cit. P. 112.*

[5] *Чуковский К. И. От двух до пяти. М. : Детгиз, 1963. С. 362.*

[6] *Hoyt Swift H. Little Blacknose: the story of a pioneer / ill. by L. Ward. N.Y., 1929.*

[7] *Piper W. The Little Engine that could / ill. by L. Lensky. N.Y. : Platt & Munk, 1930. Эта книжка больше сказочная, нежели производственная, но она, во-первых, была и есть чрезвычайно популярна, а во-вторых, создана на основе более ранних схожих историй про паровозы, известных в нескольких вариантах с начала XX века. См. исследование истории публикаций и авторства в статье Роя Плотника (Университет Иллинойса, Чикаго): *Plotnick R. E. In search of watty piper: a brief history of the “Little**

Engine” : story celebrating more than one hundred years of thinking I can! // University of Illinois at Chicago [Электронный ресурс]. URL: <http://tigger.uic.edu/~plotnick/littleng.htm> (дата обращения: 30.05.2012).

[8] Jones W. J. How the Derrick works. N.Y. : McMillan, 1930; Lent H. B. Diggers and builders. N.Y. : McMillan, 1931; Edelstadt V. A steam shovel for me! N.Y. : Frederick A. Stockes C°, 1933.

[9] Burton V. L. ChooChoo: the story of a little engine who ran away. Boston : Houghton Mifflin, 1935. Кстати, слова «чу-чу» были знакомы всем уважающим себя советским стилистам и их потомкам, ибо являются рефреном в культовой песне оркестра Гленна Миллера «Чаттануга чу-чу», или «Поезд на Чаттанугу» из фильма «Серенада Солнечной долины». «Убежавший паровозик» также может напомнить своего советского старшего брата — книжку «Паровоз-гуляка» Надежды Павлович с иллюстрациями Бориса Кустодиева (1925).

[10] Eadem. Mike Mulligan and his steam shovel. Boston : Houghton Mifflin, 1939. Вообще из семи книг, написанных и проиллюстрированных Вирджинией Ли Бартон (1909–1965), четыре повествуют о больших машинах — поезде, экскаваторе, вагоне канатной дороги и снегоуборщике.

[11] Цит. по: Contemporary illustrators of children’s books / compiled by V. E. Mahony, E. Whitney. Boston : the Bookshop for Boys and Girls, Women’s Educational and Industrial Union, 1930. P. 1.

[12] McMahon J.L.G. In and out, up and down : a door book. N.Y. : John Martin’s Book House, 1922. Другое описание: см. http://www.ebay.com/itm/1922-In-and-Out-Up-and-Down-A-Door-Book-Childrens-Book-by-John-Martin-/251081437651?pt=Antiquarian_Collectible&hash=item3a759eb1d3#ht_12963wt_1139.

[13] См. первую часть статьи во втором номере настоящего журнала: Штейнер Е. С. Левизна художественная и политическая в детской книге Европы и Америки, 1920–30-х гг. (Ч. 1) // Культурологический журнал [Электронный ресурс]. 2012. № 2 (7). URL: http://www.cr-journal.ru/rus/journals/127.html&j_id=10 (дата обращения: 21.09.2012).

[14] Полное его название — “Broom: an International Magazine of the Arts”. Журнал издавался в течение двух с небольшим лет Харольдом Лёбом, выходцем из семьи Гуггенхаймов, и был призван знакомить американцев с новейшим европейским искусством. Название «Метла» отражает задачу издания — выметать старое искусство. Стоит заметить, что в Советском Союзе в тридцатые годы существовали журналы с таким же названием — на уровне местных обличительных листов.

[15] Liddell M. Little Machinery. N.Y. : Doubleday Page and Co, 1926. 62 p. : ill. Факсимильное критическое издание см.: http://books.google.ru/books?id=to7xsacgN58C&pg=PR2&lpg=PR2&dq=>Liddell,+M.+Little+Machinery&source=bl&ots=mImFtMKHcc&sig=zqK3ec-X2jLrH4DFdgP8r1ier0U&hl=ru&sa=X&ei=cy0_UK79lu_Z4QTmroGADw&ved0CC8Q6=AEwAA#v=onepage&q=Liddell2C20M.20Little20Machinery&f=false (дата обращения: 30.08.2012).

[16] Mahony B. Realms of gold. Boston : Horn Book, 1929. P. 131.

[17] Выражаю признательность Наташе Рибалш (д. Камышинка Калужской обл.), напомнившей мне про Самоделкина.

[18] Liddell M. Op. cit. P. 2, 4.

[19] Кстати об анимэ: еще одной параллелью к образно-пластическому мышлению автора «Самodelкина» (а то и просто одним из источников вдохновения) мог быть фильм Фернана Леже (в титрах не значится помогавший ему Дадли Мерфи) «Механический балет» (1924) с его крутящимися колесиками и вертящимися штуковинами (анимационные эпизоды покадровой съемки сочетались там со съемкой «на скорую»). В «Механическом балете» вполне кубистическая фигурка Шарло с пластикой шарнирной марионетки открывает титры и также танцует в течение последней минуты. Посмотреть этот пятнадцатиминутный фильм полностью (с наложением оригинальной музыки Жоржа Антея, изначально отсутствовавшей на пленке по техническим причинам) можно: <http://www.liketelevision.com/liketelevision/tuner.php?channel=1100&format=movie&theme=guide>.

[20] В наши дни бедного бескорыстного «Самodelкина» и прекрасодушную буржуазку Мэри Лидделл за это сурово ругает молодая левая профессура. Заточка когтей орлам и зубов бобрам, оказывается, была нарушением экологического баланса в природе. См.: *Higonnet M. R. Modernism and childhood: violence and renovation // The Comparatist. 2009. Vol. 33, May. P. 106.* В целом же это интересная статья, которая объединяет модернизм и детей через интерес к насилию и новизне, см. часть первую настоящей статьи.

[21] *Buck-Morss S. Dreamworld and catastrophe : the passing of mass Utopia in East and West. Cambridge (Mass.) : MIT Press, 2000. P. XIV.*

[22] *Beeck N. op de. The first picture book for modern children : Mary Liddell's Little Machinery and the fairy tale of modernity // Children's Literature. 2004. Vol. 32. P. 53.*

[23] *Patri A. Pinocchio in America. N.Y. : Doubleday, Doran & Co, 1928; Patri A. The adventures of Pinocchio. N.Y. : Doubleday, Doran & Co, 1930.* Анджело Патри (1876–1965) был педагогом и последователем Джона Дьюи.

[24] *Mickenberg J. Op. cit. P. 107.*

[25] См.: *Turk M. Little Machinery // Kid Lit at UF : blog [Электронный ресурс]. URL: <http://ufkidlit.wordpress.com/2011/11/17/little-machinery/> (дата обращения: 30.08.2012).*

[26] *Meig C. The wonderful Locomotive / ill. by B. Hader, E. Hader. N.Y. : Mcmillan Co, 1928.*

[27] *Beeck N. op de. Op. cit. P. 55.*

[28] См.: *Denning M. The cultural front : the laboring of american culture in the twentieth century. N.Y. : Verso, 1996. P. XI-XX.*

[29] *Fillmore P. Czechoslovak fairy tales, retold by P. Fillmore / ill. J. Matulka. N.Y. : W. Collins, Sons & Co, 1919.*

[30] *Mukerji D. Gl. Gay-neck : the story of a pigeon. N.Y. : Dutton, 1928.*

[31] *Artzybasheff B. As I see. N.Y. : Dodd, Mead, 1954.*

[32] См. примеч. 2.

[33] *Ilin M. New Russia's primer: the story of the 5-year plan / trans. by G. S. Counts, N. P. Lodge. N.Y. : Houghton Mifflin, 1931.* Интересно, что нововышедшая книга Ильина была отправлена в Нью-Йорк для перевода на английский в пропагандистских целях по инициативе М. Горького. Еще через год (1932) большой друг Советского Союза Ромен Роллан писал:

«Эта книга — маленький шедевр, и было бы хорошо, если бы ее перевели на все языки. Ни одна книга не передает так ясно и общедоступно великое значение героической работы Советского Союза». Она и была переведена — почти на все европейские языки. Уместно еще заметить, что в продвижении на американский рынок книг Ильина (после этой были изданы и другие) активно участвовал упоминавшийся выше сталинистский журнал «Новые массы». Что касается слова «primer», то его часто переводят как «азбука». В данном случае это скорее учебник для младших классов.

[34] *Сегал Е.* Из воспоминаний // Жизнь и творчество М. Ильина / сост. *Б. В. Ляпунов*. М. : Детгиз, 1962. С. 277.

[35] *Mickenberg J.* Op.cit. P. 103. См. также: *Stansell Ch.* American moderns: Bohemian New York and the creation of a new century. N.Y. : Metropolitan Books, 2000. P. 321.

[36] *Counts G.* A word to the American reader // *Ilin M.* Op. cit. P. VIII.

[37] *Dewey J.* Impressions of Soviet Russia and the revolutionary world, Mexico – China – Turkey. N.Y. : New Republic, 1929. P. 31 (цит. по: *Mickenberg J.* Op.cit. P. 121).

[38] См. их весьма позитивные отзывы об увиденном: *Wilson L. L. W.* The new schools in the new Russia // *Progressive Education*. 1928. Vol. 5. № 3; *Finn Scott M.* Russia's children // *Woman's Journal*. 1929. Vol. 14. № 9. К этому можно добавить восхищение тем «жаром и энергией», с которым советские книжки «вербуют (recruit) детей», в статье «Русские дети и их книги», см.: *Evans E.* Russian children and their books // *Asia*. 1931. Vol. 31 (November).

[39] См. ранний советский перевод: *Митчель Л. С.* Книга рассказов про здесь и теперь для детей от 2 до 7 лет / пер. с англ. *В. М. Федяевской*. М. : Госиздат, [1925]. 106 с.

[40] См. о роли в книгоиздательстве и жизни рано (в 42 года) умершей Маргарет Браун: *Marcus L. C.* Margaret Wise Brown: awakened by the moon. Boston : Beacon, 1992 (переиздавалась в 1999 и 2001 гг.).

[41] *The Little Fireman* / pictures by *E. Slobodkina* ; words by *M. Wise Brown*. N.Y. : William Scott & Company, 1938.

[42] *Shaw D.* Pitter Patter / ill. by *Ch. G. Shaw*. N.Y., 1943.

[43] *Mickenberg J.* Op. cit. P. 114.

[44] *Beeck N.* op de. Op. cit. P. 55.

[45] Осмыслению этой проблемы была в те годы (рубеж тридцатых) посвящена интересная работа «Мы, американцы: изучение инфантилизма» в коллективном труде «Наш невротический век», см.: *Bates E. S.* We Americans : a study infantilism // *Our neurotic age* / ed. *S. D. Schmalhausen*. N.Y. : Farrar and Rinehart, 1932. P. 438.

[46] *Mickenberg J.* Op. cit. P. 126.

[47] Making little robots in Soviet Russia // *New York Times*. 1931. 17 May. P. 66 (цит. по: *Mickenberg J.* Op. cit. P. 127).

© Штейнер Е. С., 2012

Статья поступила в редакцию 20 мая 2012 г.

Штейнер Евгений Семенович,

доктор искусствоведения,
главный научный сотрудник Центра по изучению японской культуры,
Российский институт культурологии (Москва);
профессор НИУ — Высшей школы экономики;
Профессор-исследователь Центра по изучению Японии
при Школе востоковедения и африканистики
Лондонского университета (Лондон),
e-mail: evenbach@gmail.com

UDC 7.035/.036:096.1(02.053.2)

Steiner E.

**THE MODERNIST LEFT IN WEST EUROPEAN AND AMERICAN CHILDREN'S BOOKS IN THE
1920–30s (PART 2)**

Abstract. This is the second part of the article that explores the relationship between modernist aesthetics and the area of children's books production in Western Europe and America. 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. In the centre of the publication is the so called "production book", the genre of the children's books about machines and mechanisms and about how things are made. It corresponded with the idea "here and now" proclaimed by the American educator Lucy Sprague Mitchell whose books were popular not only in the USA but in the USSR as well.

Key words: children's literature, children's books illustration, Avant-garde, Modernism, Soviet art 1920-30s, American art 1920–30s, left ideas in art, education in children's books, mechanisms and machines in art, robots

Steiner Evgeny Semyonovich,

Doctor in Art History,
Principal Researcher of the Centre for Japanese Studies,
Russian Institute for Cultural Research (Moscow);
Professor, Higher School of Economics (Moscow);
Professorial Research Associate,
Japan Research Centre,
School of Oriental and African Studies,
University of London (United Kingdom),
e-mail: evenbach@gmail.com