

*Сесиль Пишон-Бонен*

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

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

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

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

DOI 10.31860/2304-5817-2019-2-16-152-179

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

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

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

трудничали с Полем Фоше с 1931 по 1941 гг., 1/3 составляли русские эмигранты. Именно им принадлежат иллюстрации 59 из 107 (т.е. 55 %) опубликованных книг. В 1931 и 1932 гг. все выпущенные издания были проиллюстрированы художниками русского происхождения, а в 1933 г. — русскими и чехами. То, что с «Père Castor» сотрудничало столько художников из Восточной Европы и что Поль Фоше заинтересовался иллюстрированными книгами из этих стран, во многом было связано с влиянием Лиды Дурдиковой — супруги Фоше, писательницы и бывшей помощницы пражского педагога Франтишека Бакуле [Defourny 2000]. Из этой среды издатель набрал себе команду и вместе с ней сформулировал принципы, по которым работал в дальнейшем [Raynaud-Barat 2001, 209]. Самые первые альбомы были созданы Натали Парэн. Иллюстрации для 11 альбомов были реализованы четырьмя чешскими художниками<sup>6</sup>. Это означает, что более 65 % изданий появились благодаря художникам из Восточной Европы.

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

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

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

Анализируя альбомы «Père Castor», Жюльет Ру предлагает систематизировать их по двум наборам критериев: 1) по типу издания («книжки-игрушки», сказки, документальные истории) и 2) по трем разным стилям. Она выделяет орнаментальный стиль Билибина, натурализм Рожанковского и формальные игры и геометризацию пространства, характерные для Натали Парэн. Мы полагаем, что вклад, который русские иллюстраторы внесли во французское книгоиздание для детей, особо заметен в трех сферах, которые нам предстоит рассмотреть. Речь идет о разработке тем из русского фольклора (прежде всего, в работах Ивана Билибина и в меньшей степени у Натали Парэн и Шема); развитии концепта ребенка-конструктора (эта идея была особо важна для Натали Парэн и Вишневого); и об исследованиях «фактуры» (которые в очень разном ключе занимались Федор Рожанковский и Натали Парэн, а также Элен Гертик и Александра Экстер). Задача этой статьи — описать биографические траектории русских художников, работавших во Франции, и проанализировать их работу над «фактурой» произведений. Понятие ребенка-конструктора, а также посредническая роль русских иллюстраторов в культурном обмене между СССР и Францией будут рассмотрены в дополнительном исследовании<sup>8</sup>.

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

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

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

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

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

на друга рисунки Натали Парэн и Элен Гертик в «Магическом альбоме» («Album magique») [Parmegiani 1989, 257]. Михаил Сеславинский также напоминает о значении Союза русских художников, учрежденного во Франции в 1920 г., и Русской художественной мастерской, основанной в 1928 г. как профессиональная ассоциация. В 1933 г. Иван Билибин возглавил только что созданную художественную секцию в рамках Союза, призванного защищать авторские права и обеспечивать творческим работникам юридическую поддержку [Сеславинский 2009; Soslavinski 2010]. В Ля Фавьер приезжали Рожан, Билибин, супруги Парэн и Ларионов с Гончаровой. Мы уже упоминали о том, что благодаря Лиде Дурдиковой вокруг «Père Castor» объединился коллектив художников из Восточной Европы. Поль Фоше познакомился с супругами Парэн, когда представлял в «Gallimard» свой первый издательский проект, который тогда был отвергнут. Будучи членом литературно-художественного совета Гастона Галлимара, Брис Парэн активно участвовал в отборе детской литературы, выпускавшейся этим издателем. В 1928 г. на заседании совета он предложил создать отдел молодежной литературы, который ориентировался бы на книги, изданные в СССР, и их стилистические, педагогические и нарративные инновации [Maître 2018, 347–348]. Однако реальное воплощение этой задумки началось лишь в 1933 г., после прихода русского эмигранта Жака Шифрина<sup>9</sup> [Maître 2018, 348]. В список первых четырех книг, опубликованных в коллекции, вошла «Каштанка» Антона Чехова, вышедшая с иллюстрациями Натали Парэн, и сказки Марселя Эме, проиллюстрированные Натаном Альтманом. Натали Парэн, на счету которой уже была детская книга, выпущенная «NRF» в 1931 г., начала работать на Поля Фоше, а затем представила ему своих подруг Элен Гертик и Александру Экстер. Через «NRF» к сотрудничеству с «Père Castor» пришел и Жорж Черкесов. Поль Фоше также привлек Рожанковского — это случилось после того, как ему случайно попала на глаза проиллюстрированная им книжка с 12 баснями Лафонтена (это была реклама, которую распространяла парижская фармацевтическая лаборатория «Rosa»). С Вишневым издателя познакомил Иван Билибин, который с ним работал в русской школе, открытой в Париже в 1932 г. [Paugaud-Barat 2001, 210].

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

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

Поль Фоше категорически требовал от иллюстраторов, чтобы они работали только на него и, с учетом его отношений с Брисом Парэном, был готов допустить лишь ограниченное сотрудничество с «NRF» и «Gallimard», где Парэн в 1927 г. приобрел важное положение [Договоры; Письма Парэн; Письмо Гертик]<sup>10</sup>. Тем не менее, художники выполняли заказы и для других издателей: Натали Парэн проиллюстрировала первую книгу для «NRF» в 1931 г., а затем создала 15 альбомов для «Père Castor». Для «Gallimard» она проиллюстрировала два произведения, переведенных с русского («Каштанку» в 1934 г. и «Правдивые истории, рассказанные Толстым» в 1936 г.), «Краткую историю путешествий» под псевдонимом Дениз Мари [Письмо Парэн 1935]<sup>11</sup>, а после 1937 г. — все «Сказки кота Мурлыки». В издательстве «Excelsior» у нее вышла книжка «Фригуле в стране чисел» (1933), а по поводу ее сотрудничества с «Tolmer» еще требуются уточнения. Натан Альтман, на счету которого была одна книга для «Père Castor», сотрудничал с «NRF» и «Editions sociales internationales». Билибин к началу 1930-х гг. уже был известным книжным иллюстратором<sup>12</sup>. Он продолжил сотрудничество с издательствами «Fernand Nathan» (где у него в 1931 г. вышло несколько книг по истории Франции и России), «Boivin & Cie» («Сказки избы», 1931 г.; «Сказки ужа» Жанны Рош-Мазон, 1932 г.; «Сказки братьев Grimm», 1935 г.) и проиллюстрировал три сказки для «Père Castor». До начала работы с Полем Фоше Рожан с 1926 по 1933 гг. опубликовал пять детских книг в издательстве «Domino Press», а затем, присоединившись к команде «Père Castor», проиллюстрировал 27 альбомов<sup>13</sup>. Вишневецкий также публиковался в издательстве «Tolmer» — одном из главных конкурентов «Père Castor». Жорж Черкесов в 1933–1934 гг. создал иллюстрации для трех книг, вышедших в серии «Père Castor», а в издательстве «Lagousse» принял участие в создании раскраски под названием «Ярмарка» («La fête foraine»). В начале 1920-х гг. он выпустил в Ленинграде «Праздник игрушек». Мы продолжаем работу

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

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

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

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

В целом страны Восточной Европы в то время пользовались репутацией первопроходцев в сфере педагогики и образовательной литературы для детей. Это представление отстаивали и продвигали такие интеллектуалы, как Брис Парэн, Жан Бокомон<sup>16</sup> и

Андре Бёклер<sup>17</sup>, коммунисты или сочувствующие, женатые на русских женщинах или сами имевшие русские корни [Pagain 1931, 282; Beucler 1929, 319–329]. Некоторые статьи критиков подчеркивали, что альбомы «Père Castor» соперничают с лучшими чешскими, советскими или немецкими изданиями [Vaucumont 1934]. За подобную ориентацию на заграничные образцы Поля Фоше порой хвалили, а порой критиковали<sup>18</sup>. В этом проявилась оппозиция двух типов детских книг: американских альбомов, призванных развлекать, и восточноевропейских альбомов, которые должны были обучать и воспитывать.

Интерес к педагогике и преподаванию рисунка вписывается в более широкий контекст — и русские авангардисты, и авангардисты из других стран были увлечены темой детства и детским творчеством. Уже в XIX в. психологи, педагоги, педологи, историки искусства и художники стали изучать детские рисунки. В 1900-х гг. по всей Европе их начали собирать, выставлять и писать о них теоретические и аналитические работы<sup>19</sup>. Некоторые русские художники, как Кандинский, Кручёных и Ларионов, принялись коллекционировать произведения, созданные детьми. Для многих живописцев, особенно неопримитивистов, детские рисунки служили источником вдохновения, а ребенок воплощали идеал творца, способного к свободному и спонтанному творчеству [Fineberg 1997; Fineberg 2006; Boissel 1990; Pernoud 2003]. В начале 1920-х гг. в СССР начали обсуждать, в какой мере рисунки детей могут служить источником вдохновения для иллюстраций, предназначенных для детей. Ярким примером тут могут служить «Приключения Чучло» Владимира Лебедева. Детские рисунки должны были рассказать, как ребенок видит мир, и как устроено его восприятие. И это подпитывало размышления о том, как должны выглядеть иллюстрации, предназначенные для самых маленьких. Подобные вопросы очень занимали русских и советских художников 1910–1920 гг.

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

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

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

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

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

#### *Работа над фактурой-текстурой*

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Рис. 1. Д. П. Штеренберг, серия Фактурные искания, 1920-е гг., литография, 37x22,5, частное собрание, Андрей Ерёмин для семьи Штеренберг

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

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



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

Так, Натали Парэн вставляла в рисунки к «Моему коту» кусочки русских газет. Для русских иллюстраторов было характерно сочетание таких техник, как воздушная кисть, трафареты, граттаж, вырезание из бумаги и папье-колле<sup>20</sup>. Это хорошо видно по трем панорамам, созданным Экстер, и по иллюстрированным историям работы Натали Парэн и Элен Гертик. Во всех этих книгах очень сильны контрасты между различными материалами.

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

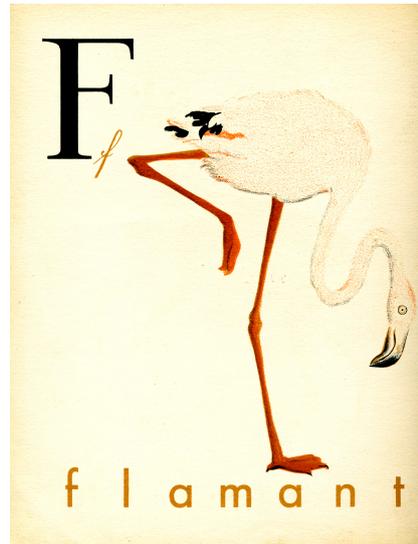


Рис. 3. Рожан «Красный фламинго». *L'ABC du Père Castor* — Les albums du Père Castor. Flammarion, 1936

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

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

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



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

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

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

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

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

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

Благодаря этим приемам в книге сочеталось множество разных фактур, которые даровали ребенку новые тактильные ощущения. Изображения предметов или животных могли быть гладкими или шероховатыми, теплыми или холодными, мягкими или колющимися — список можно продолжать до бесконечности. Пластические поиски авангардистов встретились с открытиями, сделанными в области детской психологии. В конце XIX в. в ней произошла настоящая революция, которая поставила под сомнение первенствующую роль зрения на разных этапах развития, в освоении и восприятии мира. Место глаза заняла рука. И основным чувством стали считать осязание. Психологи и педагоги признали необходимость различных ручных и сенсорных занятий, и этот вопрос регулярно поднимался в работах критиков, писавших об альбомах «Père Castor» [Vaucoumont 1934]. Поль Фоше, который в 1931 г. посетил Прагу, с интересом прислушивался к Ладиславу Хавранеку, который объяснял, что «движение и сенсорный опыт — особенно деятельность „низших“ чувств (осязания, вкуса и обоняния) — занимают важнейшее место в жизни маленького ребенка» [Payraud-Barat 2001, 364]. Фоше писал Хавранеку: «С тех пор как около тридцати лет назад я познакомился с идеями Эдуарда Сегена<sup>21</sup>, все наблюдения приводят к меня убеждению, что у детей обучение обязательно должно опираться на физиологический, сенсорный и двигательный базис» [Письмо Поля Фоше 1957]. Любое подлинное знание коренится в этом первоначальном опыте<sup>22</sup>.

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

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

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

У Поля Фоше интерес к фактуре был связан с увлечением поэзией реальности, стремлением открыть для детей чувственное познание мира через изучение форм, пространств и материй, а также с установкой на натуралистически точное изображение животных<sup>23</sup>. Эта установка была особенно заметна в серии «Роман о животных» (1934–1939), которая включала восемь альбомов: текст для них был написан Лидой, а иллюстрации сделаны Рожаном. Каждый из альбомов описывал жизнь одного зверя в его природной среде: чем он питается, как взрослеет, как общается, что делает и т. д. Такой вектор был напрямую связан с живым интересом к природе и взаимодействию с ней, который продвигало «Новое образование». Фоше, как и некоторые из советских литературных критиков 1920-х гг., отвергал антропоморфизм и ратовал за открытость к миру вокруг, документальность и педагогический подход к реальности<sup>24</sup>. Эта специфика была отмечена многими критиками — они противопоставляли книги, проиллюстрированные Рожаном, и «„стилизированных животных“, которые были характерны для многих детских изданий, или „очеловеченных“ животных, каких на поток рисовал Бенжамен Рабье и поэтизировал Артур Рэкем» [Bost 1934]. У Поля Фоше научная реальность и поэзия реального дополняли друг друга.

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

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

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

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

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

В письме Фоше сообщал Рожану:

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

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

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

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

*Пер. с фр. Михаила Майзульса*

#### *Примечания*

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

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

- ний документ подтверждает ее право преподавать в школах первой и второй ступени начиная с сентября 1923 г.
- <sup>16</sup> Жан Бокомон (1891–1967), который был близок к Полю Фоше, стал известен благодаря работам о детском фольклоре, особенно о детских песенках и считалках, которые он собирал и изучал.
- <sup>17</sup> Андре Бёклер, родившийся в Санкт-Петербурге в 1898 г., был романистом, журналистом, эссеистом, переводчиком и активным популяризатором русской культуры во Франции. Он писал исследования, посвященные русским художникам, и знакомил французов с молодой советской литературой, которую переводил на французский.
- <sup>18</sup> «Многие торговые агенты сочли необходимым поделиться со мной мнением их клиентов об альбомах “Père Castor”, и я им за это в высшей степени благодарен. Некоторые книготорговцы критикуют альбомы “Père Castor” за то, что все в них сделано по иностранным лекалам, и что над ними работают сплошь художники из-за границы. Если бы это было правдой, я бы сам первый об этом во всеуслышание заявил. Однако это совершенно не соответствует действительности. Абсолютное большинство альбомов „Père Castor“ было придумано мной. Я ничего не заимствовал у альбомов или детских книг, публикуемых в других странах. Из-за границы была взята лишь идея книги „Я делаю себе игрушки из растений“ (“Je fais mes jouets avec des plantes”). Однако, насколько я знаю, на ее базе еще никто не делал детских альбомов. Книга, опубликованная „Larousse“, не имеет с нашей ничего общего. А потому, раз уж зашел такой разговор, этот альбом вполне может претендовать на то, чтобы считаться французским. Это не мы копируем за границу, а за граница копирует нас. Примеры: книга „Я делаю маски“ (“Je fais mes masques”), которая была воспроизведена в СССР, и „Гирлянды“ (“Ribambelles”), выпущенные тиражом в 100,000 экземпляров по 15 франков штука государственным советским издательством (тот же формат, тот же цвет; если не считать двух рисунков — точная копия) <...> Книготорговцы, столь озабоченные происхождением альбомов “Père Castor”, могут успокоиться и, если им то угодно, обратить свою принципиальность на „Мики“ („Mickey“), который был только что издан домом „Н“ по готовому американскому макету, или на „Кота Феликса“ (“Félix le chat”). <...> Что касается имен наших сотрудников, то хотелось бы заметить столь чувствительным книготорговцам, что иностранное звучание имени не мешает человеку быть французом... Большинство сотрудников “Père Castor” — граждане Франции, но мы также гордимся, что привлекли нескольких иностранцев (правда, живущих в Париже), которые разделяют наше представление о том, какими должны быть детские книги» [Письмо Фоше 1934].
- <sup>19</sup> В 1870-х гг. при Императорской академии художеств в Санкт-Петербурге была создана комиссия с участием педагога Р. Р. Чистяковой, которая начала проводить выставки детских рисунков. Первые, видимо,

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

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

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

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

### *Литература*

#### *Источники*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### *Исследования*

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

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

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

- Parmegiani 1989* — Parmegiani Cl.-A. Les Petits Français illustrés 1860–1940. Paris: Cercle de la librairie, 1989.
- Payraud-Barat 2001* — Payraud-Barat M.-Fr. P. Faucher «Le Père Castor». Réflexion pédagogique et albums pour enfants // Thèse de l'Université de Rennes. 2001. №2. P. 135–158.
- Pernoud 2003* — Pernoud E. L'invention du dessin d'enfant. En France à l'aube des avant-gardes. Paris: Hazan, 2003.
- Pichon-Bonin 2013* — Pichon-Bonin C. Peinture et politique en URSS. L'itinéraire des membres de la Société des artistes de chevalet, 1917–1941. Dijon: Presses du réel, coll. Œuvres en sociétés, 2013.
- Piquard 2011* — Piquard M. Paul Faucher, concepteur des albums du Père Castor, sergent recruteur de la Nouvelle Éducation dans l'entre-deux-guerres // Recherches & éducations [En ligne]. 2011. №4. URL: <http://rechercheseducations.revues.org/782>
- Promesas de Futuro 2010* — Promesas de Futuro, Blaise Cendrars y el libro para niños en la URSS, 1926–1929. Valencia: Pentagraf, 2010.
- Roux 2010* — Roux J. Au cœur des problématiques des avant-gardes: six albums du Père Castor (1931–1940): Mémoire de Master II Histoire de l'art. Univ. Paul Valéry Montpellier III, 2010.
- Roux 2009* — Roux J. Collaborations d'artistes Russes et d'Europe de l'est avec le Père Castor de 1931 à 1940: illustration, mise en perspective et analyse d'image. Quelle place dans l'histoire de l'art?: Mémoire de Master 1 Histoire de l'art, Université Paul Valéry Montpellier III, 2009.
- Seslavinski 2010* — Seslavinski M. Rendez-vous: les artistes russes dans le livre français // Catalogue de l'exposition de la collection personnelle de Mikhaïl Seslavinski. Paris: Bibliothèque Sainte-Geneviève, 2010.

*Cécile Pichon-Bonin*

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

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

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

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

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