

## АРХИВ: ОПТИЧЕСКИЙ ПОВОРОТ И ДЕТСКАЯ КНИГА В РАННЕСОВЕТСКОЙ РОССИИ

*Сергей Ушакин*

### АЭРОПЛАН ВМЕСТО КРЕСТИКА, ИЛИ КАК РАБОТАТЬ ГЛАЗУ

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

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

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

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

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

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



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

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

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

При всей своей важности, такой подход, на мой взгляд, упускает из виду — буквально и метафорически — те глубинные изменения, благодаря которым активное развитие и использование визуальных средств и стало возможным в России в 1920–30-е годы. История радикальной медиатизации советского общества, как и оптический поворот, с помощью которого эта медиатизация была осуществлена, все еще ждут своих исследователей<sup>1</sup>.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

выразительными формами [Земенков 1925, 14, 15] и служила «лабораторией для опытов», казавшихся тогда многим «рискованными» [Мексин 1928, 44]. Вместе с тем, именно в рамках детской литературы — с ее ориентацией на «простоту, ясность и плоскостное разрешение формы», свойственные политическому плакату [Башилов, Волков 1926, 83], — закладывались установки, прорабатывались методы и тиражировались приемы, которые позднее послужат основой для «взрослой» литературы<sup>2</sup>. Детская иллюстрированная литература одновременно оказывалась и наследницей (радикальных) визуальных установок Пролеткульта, и колыбелью (консервативного) соцреализма. Авангард и традиционализм находили в ней возможность для мирного сосуществования.

У этой двойственности иллюстрированной детской литературы были веские материальные причины. Производство книг для детей в послереволюционной России складывалось непросто. Если в 1918 г. в свет вышло 474 названия детских книг, то уже в следующем году их число сократилось до 184. В 1921 г. книжное производство достигло своего самого низкого исторического показателя: из-за отсутствия и/или дороговизны бумажных и типографских ресурсов, на рынок было выпущено только 33 наименования книг для детей. Ситуация постепенно стала исправляться в 1922 г., когда было издано 200 наименований. Решающим оказался 1925 г. — именно тогда количество изданий превысило 550 названий<sup>3</sup>. При всей своей неполноте, эта статистика, тем не менее, позволяет судить об общей тенденции — с середины 1920-х гг. можно наблюдать формирование четкого курса государства на производство массовой дешевой книги для детей.

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

Появление новых медиа-платформ, резкий рост их числа и активности не мог не вызвать закономерной тревоги по поводу форм и содержания, которые эти платформы были призваны распространять. Практически каждое партийно-государственное решение 1920-х гг. с ритуальной периодичностью отмечало, что новые советские издания должны быть «максимально доступны» «широкому кругу читателей», «максимально близки» им и «максимально понятны»<sup>4</sup>. Собственно эта ориентация на «доступность» и будет реализована с помощью «оптических» средств. Привилегированное положение текста в совокупности с длительной традицией восприятия иллюстрации как «вне-литературного материала» [Варшавский 1931, 30], сменится установкой на подчеркнута диалогические отношения между словом и образом<sup>5</sup>. За короткий промежуток времени эта установка драматически изменит ситуацию с книгоизданием. В 1927 г. Анна Покровская, бывший руководитель Института детского чтения, отмечала в своем обзоре детской литературы: «... в настоящее время считается принципиально необходимым обильно иллюстрировать книгу для детей» [Покровская 1927, 50]<sup>6</sup>. Всего лишь за несколько лет до этого подобная «принципиальная необходимость» казалась непозволительной и ненужной роскошью<sup>7</sup>.

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

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

Владимира Конашевича (1888 — 1963) стали наиболее ярким отражением первого, «эстетического», течения, а работы Владимира Лебедева (1891–1967) хорошо выразили экспрессивный лаконизм и художественные поиски второго, «экспериментального», направления<sup>8</sup>.

\* \* \*

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

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

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

литературы вообще и ее визуальной стороны в особенности. Подбирая статьи для публикации, я хотел отразить спектр позиций и подходов, которые стали складываться в указанный период. Архивный блок открывает обзорная статья Якова Мексина (1886 — 1943), автора детских книжек-картинок, активного популяризатора этого жанра и страстного собирателя детской книги<sup>9</sup>. Статья может служить хорошим примером той эмоциональной смеси энтузиазма и фрустрации, которая сопровождала создание детской литературы. Как и многие авторы того времени, Мексин связывал формирование советской детской книги с активным отказом от дореволюционных традиций. Новая книга — это не только книга массовая, ориентированная на читателя из рабочей и крестьянской среды. Новая книга — это книга, прежде всего, обильно и оригинально иллюстрированная. При этом изобретательность иллюстрации нередко оказывалась следствием и способом маскировки «плохих качеств нашей бумаги, краски, печати» [Мексин 1925, 41].

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*Примечания*

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

*Литература**Источники*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*О партийной 1954* — О партийной и советской печати. Об истории советской массовой печати: сб. документов. М.: Правда, 1954. (O partiynou i sovetskoj pečhati. Ob istorii sovetskoj massovoju pečhati. Moscow, 1954.)

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

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

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

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

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

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

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

### *Исследования*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*Serguei Alex. Oushakine*

Princeton University

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

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

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

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