

О. Мязотс

СОВЕТСКИЕ ДЕТСКИЕ КНИГИ В ЕВРОПЕ И В США В 1920–1930-е гг.

1920-е гг. — период бурного развития советской детской книги, эпоха авангардных экспериментов с формой и содержанием. Новаторские приемы, предложенные в эти годы советскими писателями, художниками и оформителями, изменили лицо детской книги в целом. Книжки-картинки В. Лебедева, Е. Чарушина, Ю. Васнецова и др. стали «агентами художественного влияния», дав мощный импульс развитию новаторской детской книги в Европе и Америке. В статье очерчивается путь советских детских книг на Запад, рассматриваются некоторые аспекты культурной рецепции и влияния экспериментов советских авторов и иллюстраторов на зарубежную детскую книгу.

Ключевые слова: детская книга 1920–1930-х гг., книжки-картинки, советская детская книга 1920-х гг., художники русской эмиграции.

В начале XXI в. в мире возрастает интерес к советской детской книге 1920–1930-х гг. Забытый на десятилетия этот небывалый по масштабу и значимости эксперимент в детской книге сегодня привлекает внимание не только историков и литературоведов, но и самой широкой публики. Советские детские книги 1920–1930-х гг. начинают активно собирать коллекционеры, а уже имеющиеся коллекции, такие, например, как собрание Александра Лурье в США или коллекция Натали Парэн в Париже, становятся предметом тщательного изучения. Крупнейшие библиотеки и музеи мира — Британская библиотека и Публичная Нью-Йоркская, Музей Виктории и Альберта, Библиотека Франсуазы Саган в Париже, Международный институт социальной истории в Нидерландах и многие университетские библиотеки мира гордятся тем, что имеют в своих собраниях эти уникальные артефакты. Чудом сохранившиеся тоненькие детские книжки даже на фоне новейших достижений печатной индустрии поражают высочайшим мастерством художественного исполнения и воспринимаются не только как историческое свидетельство, но и как образец дерзкого прорыва в будущее, определившего развитие детской книги на столетие вперед в России и в мире.

В данной статье рассматривается путь советской детской книги за рубеж, очерчивается ее влияние на развитие детского книгоиздания на Западе в период между двумя мировыми войнами, анализируется рецепция современников. Для анализа выбран массив детских книг, вышедших в Дании, Великобритании, США и Франции — странах, которые восприняли опыт советского эксперимента и использовали его для развития собственной детской литературы и детского книгоиздания, что позволяет составить представление о тенденции в целом¹.

Изучая европейскую детскую книгу межвоенного периода, особенно 1920-х гг., большинство исследователей отмечают тенденцию репродуцировать идеалы и художественные формы предыдущей довоенной эпохи в качестве доминирующей и называют детскую литературу этого времени «безотрадной и обращенной в прошлое» [Townsend 1965, p. 163]. Пережитая трагедия Первой мировой войны привела к разочарованию в прежних идеалах, а вернувшееся с фронта «потерянное поколение» оказалось неспособно создать новые. Возвращение в безмятежное довоенное прошлое представлялось весьма привлекательной и, главное, безопасной перспективой: авторы пытались удержать детей в мире волшебных сказок и ограничить их пространство защищенной территорией школы и дома². Это неизбежно приводило к противоречию: детская литература обращена в будущее — к новому поколению, а многообразие современной жизни, полной перемен и социальных конфликтов, в детскую книгу почти не пробивалось. «За редкими исключениями мир детской литературы оставался комфортным миром среднего класса; он не допускал и мысли об активной политической миссии литературы» [Hunt 1995, p. 195]. Этим «редким исключением» была литература, которая создавалась писателями, придерживающимися левых взглядов, ищущими путей обновления послевоенного общества и возлагающих большие надежды на воспитание нового поколения, свободного от предрассудков прошлого. Идея изменения общества — не только политическим путем, но и через просвещение и образование, а также с помощью литературы и искусства уже не первый раз в истории человечества овладела умами многих и отразилась в книгах, которые современные исследователи называют «радикальной литературой»³.

В Советской России наблюдалась совершенно иная обстановка — главной задачей было провозглашено построение нового коммунистического общества. Все усилия, таким образом, были

устремлены в будущее. Этим социальным оптимизмом проникнуты и детские книги 1920-х гг. Вера в то, что уже следующее поколение будет жить при коммунизме, придавала особую ценность детству и детям.

Новому поколению нужны были новые книги, причем в огромном количестве. Они воспринимались не только как образовательный ресурс в стране, которой еще только предстояло победить неграмотность, но и как действенное воспитательное и пропагандистское средство, призванное сформировать нового человека.

«Советская детская книга должна быть орудием классового, пролетарского воспитания ребенка», — указывали руководители детским чтением и выдвигали серьезные требования к детской литературе:

<...> надо, чтобы книга зажгла его (ребенка. — *О. М.*) творческим энтузиазмом, раскрыла перед ним величие наших дней; надо, чтобы книга зажгла в ребенке ненависть ко всему старому, отжившему, что путается еще в ногах у поколения строителей социализма; надо, чтобы с детства книга воспитывала из него коллективиста, человека, умеющего сознательно подчинить свою волю воле пролетарского коллектива; надо, чтобы книга сделала ребенка радостным, веселым, бодрым, сильным, смелым, самостоятельным и инициативным [100 книг твоему ребенку 1931, с. 7].

Обращенные к читателю-ребенку, нередко еще малограмотному, новые детские книги должны были быть не просто познавательны и интересны, они должны были увлекать, притягивать внимание не привыкшей к книжной культуре аудитории. И вот тут на помощь приходила и традиция народного лубка, и опыт создания агитационных плакатов. Книга разговаривала с читателем не столько через текст, сколько через изображение, и была понятна даже тому, кто еще не очень силен в грамоте.

Детские книги издавались многотысячными тиражами и поражали количеством и разнообразием наименований. Такой книжный бум могла обеспечить лишь дешевая книжка. Однако усилиями обратившихся к детскому книгоизданию редакторов и художников она, став массовой, не только не потеряла, но значительно повысила художественное качество. Художники-графики, работавшие в детской книге, были не меньшими новаторами, чем их коллеги, создававшие «большое» искусство. Важно отметить и то, что в 1920-е гг. рынок живописи и графики в России практически исчез, и в книжную иллюстрацию в поисках заработка волей-

неволей пришло много выдающихся художников, которые обогатили своим опытом и талантом детскую книгу. Создатели советской детской книги при всей своей революционности впитали многообразный опыт предшествующей эпохи и отталкивались от него в своем развитии.

В 1920-е гг. в культурную жизнь Запада врывается советское искусство авангарда. Демонстрировавшиеся на многочисленных выставках по всему миру работы советских художников поражали не только дерзостью экспериментов, но и социальным оптимизмом, устремленностью в будущее. В те годы отношение к Советской России в мире балансировало между неприятием и страхом и восхищением и надеждой на то, что большевистская революция может указать выход из послевоенного кризиса всему Западному миру.

Интерес к происходившему в Советской России был огромен. «Что происходит в России? Этот вопрос задавали и задают до сих пор даже те, кто никогда не интересовался Россией как страной. <...> почти каждую неделю у нас появляется какая-нибудь новая книга, написанная тем, кто совершил десятидневную поездку в Москву и кто наконец готов сообщить нам “правду о России”», — писал в 1929 г. в предисловии к книге Николая Огнева «Дневник Кости Рябцева» переводчик Александр Верт⁴.

На выставках советского искусства, проходивших в 1920–1930-е гг. по всему миру⁵, детские книги, хоть и не считались главными экспонатами, неизменно привлекали к себе большое внимание: они наглядно рассказывали о жизни в СССР и представляли совершенно новое отношение к детям — не только как к объектам воспитания, но и как к активным созидателям нового общества. Западного зрителя поражало тематическое разнообразие советской детской литературы. Так, датская левая газета “Arbejder Bladet” писала в 1932 г.:

Русские книжки-картинки изображают сказку современной повседневной жизни, то, как люди покорили природу. <...> Детям представляют чудеса техники, керосин и электричество, корабли и самолеты. <...> И все это с иллюстрациями лучших русских художников, яркими красками и с детской фантазией в лучшем смысле слова. Растения и животные, жизнь на ферме, Красная армия, революция, развитие социалистического общества, жизнь пионеров — вся сказка Советского Союза отражена в них, направляя интерес ребенка к природе; труд и жизнь приобретают новое значение и свежие краски, работа больше не бремя, а путь в новую лучшую жизнь [Arbejder Bladet. 1932. May 24].

Вызывали восхищение художественные достоинства детских книг — не только великолепные цветные иллюстрации и их новаторская стилистика, но и многоцветная печать всей книги в целом (что в те времена было редкостью), яркие емкие образы, мастерство дизайнера и типографики.

В 1925 г. детские книги издательства «Радуга» были отмечены на Международной выставке прикладных искусств в Париже. Издательство было награждено серебряной медалью за качество оформления и удостоилось восторженных отзывов западной прессы⁶.

На рубеже 1930-х гг. появляются первые выставки детских книг. Некоторые из них проводятся по инициативе зарубежных издателей, книготорговцев и авторов, симпатизировавших СССР.

В 1927 г. в берлинском Центральном институте по воспитанию и обучению по инициативе Немецкого общества по изучению Восточной Европы и при содействии ВОКСа состоялась выставка, на которой была показана не только советская детская книга «в лучших и типичных образцах продукции Госиздата» [Советская детская книга в Германии 1928, с. 41], но были представлены и дореволюционные издания, в первую очередь, работы художников «Мира искусств», а также переводы книг европейских и американских писателей. Всего — свыше двухсот наименований. Выставка вызвала определенный интерес как в профессиональной среде — у педагогов, издателей, писателей и иллюстраторов, так и у широкой публики — учащейся молодежи и рабочих. На это обстоятельство обращает внимание советский рецензент: «Приходили рабочие, у которых интерес и симпатия к Советскому Союзу так велики, что каждая русская печатная страница в их глазах приобретает особое значение» [Советская детская книга в Германии 1928, с. 41]. Книжная выставка воспринималась как источник информации о жизни в СССР. Репортер коммунистической газеты “Die rote Fahne” специально отмечает для своих читателей, что «благодаря яркому подбору иллюстративного материала, большинство этих книг вполне доступно и не знающим русского языка» [Советская детская книга в Германии 1928, с. 41].

Выставка многообразно была освещена в прессе, причем в изданиях самой разной идеологической направленности. Практически все рецензенты, независимо от их политических взглядов, признавали, что детская книга в Советской России «в последние годы сделала громадные успехи» [Советская детская книга в Германии 1928, с. 42]. Так, например, газета “Deutsche Allgemeine

Zeitung”⁷, не отличавшаяся симпатиями к коммунистам, уделила большое внимание качеству иллюстраций.

В маленьких ярких тетрадах, которые можно купить за небольшие деньги, рассыпано множество живых образов и свежих чувств. <...> Рисунки исполнены в плакатной манере, широкой и плоскостной, и насыщенной стремительной динамикой. Легкие, необычайной выразительности рисунки часто напоминают японское искусство. Мы видим это у К. Кузнецова, а также у Л. Бруни, каждая картинка которого — художественное произведение. Чудесные крестьянские типы, которые дал В. Конашевич в «Народных песенках». Также рисунки В. Лебедева и А. Куликова. Люди, животные, вещи живут на этих картинках, сделанных в беглых штрихах и в немногих красках [Советская детская книга в Германии 1928, с. 42–43].

Эльза Штейп, специалист по детской литературе, в статье в консервативной “Deutsche Tageszeitung”⁸ рассматривала в том числе и педагогические принципы, на которых основывается советская детская книга, и отмечала, что главное ее назначение — воспитать «стойкого борца за идеи рабочего класса». В целом позитивно оценивая советскую детскую книгу, критик обращала внимание на то, что в СССР из детского чтения исключено все то, «что пробуждает детскую фантазию», и сожалела о том, что «эльфы и домовые, говорящие столы и стулья и все прочие милые принадлежности сказки в России не пользуются правом гражданства», как и книги, «связующие нас с прошлым, — легенды и героический эпос» [Советская детская книга в Германии 1928, с. 43]. Размышляя о подобной практике, Штейп колко замечает: «Интересно было бы установить, предпочитают ли дети реалистические рассказы красочным сказкам, когда представляется свободный выбор. Но этот опыт вряд ли был сделан» [Советская детская книга в Германии 1928, с. 44].

Отмечая техническое отставание советской полиграфии, немецкий журнал “Die Literarische Welt” писал в январе 1928 г.: «Русские могут у нас поучиться технике, которая располагает машинами, делающими чудеса (двенадцати красочный офсет!)» [Советская детская книга в Германии 1928, с. 46]. Но в то же время немецкие специалисты признавали, что русские художники сумели найти способы преодолеть технологические трудности и дать детям многообразную по тематике яркую и увлекательную книгу: «В общем можно сказать: нет ни одного уголка детской жизни, которая не нашла бы отражения в книге. Особенно обогатила ее техника. Русские ближе к детскому. У них более молодые глаза. Русские книги

забавнее, динамичнее, ярче наших. Может быть, наши печатники взглянут свысока на внешность этих книжек, но наши дети примут их с восторгом» [Советская детская книга в Германии 1928, с. 47].

После успешной демонстрации в Берлине, где выставка насчитывала порядка тысячи посетителей в неделю, экспозиция переместилась в Лейпциг, где с докладом о советской детской книге выступил детский писатель и педагог Яков Петрович Мексин (1886–1943), сотрудник отдела детской литературы ГИЗа. Выставка породила планы на дальнейшее сотрудничество. «Ряд советских книжек уже переводится на немецкий язык и выйдет в свет в ближайшее время», — сообщает советский рецензент [Советская детская книга в Германии 1928, с. 41]. Возможно, речь идет о готовившихся в берлинском издательстве Verlag der Jugendinternationale переводах книг Н. Огнева и Г. Белых и Л. Пантелеева⁹.

К сожалению, планам на сотрудничество в детском книгоиздании не суждено было сбыться. В том числе и потому, что возникший в 1920-е гг. интерес к советскому эксперименту был подавлен реакционной политикой пришедших к власти национал-социалистов, которые вели яростную борьбу с коммунизмом, а также объявили новаторские эксперименты художников «дегенеративным искусством» и отправили на костер произведения прогрессивных писателей.

Одной из самых известных и значительных по произведенному эффекту стала выставка советских детских книг, устроенная в апреле-мае 1929 г. в Париже в книжном магазине «Эдисон Бонапарт». Одним из ее инициаторов был бывший дипломат, работавший в начале 1920-х гг. в Советской России, а в дальнейшем переводчик и редактор Брис Парэн (1897–1971). К выставке был издан небольшой каталог, предисловие к которому сочинил известный писатель Блез Сандрар. Прославляя отношение к детям в СССР, он писал:

Все знают, что в России дети — единственные, кто «нажился» на Революции, только они. Все принадлежит им — страна с ее городами, поезда, самолеты, будущее. <...> Не пора ли попросить маленьких русских детей показать нам их прекрасные книги с картинками и научить нас читать — нас, неразумных взрослых Запада [Livres d'Enfants Russes 1997, p. V].

На выставке экспонировалось 164 книги. Она проходила всего лишь в течение месяца — с 27 апреля по 22 мая, но стала заметным событием в книжном мире и сумела привлечь внимание

тех издателей и художников, кто, вдохновившись советским экспериментом, мечтал использовать этот опыт для создания новых детских книг в Европе. После посещения выставки французский издатель Гастон Галлимар написал художнику Владимиру Лебедеву письмо, приглашая к сотрудничеству. Друг Галлимара писатель Андре Бекле изложил свои впечатления от выставки в журнале “Arts et métiers graphiques” от 15 января 1930 г.:

Изображения, которые приводят нас в состояние наивности и нежности, были увидены мной этой весной на улице Бонапарта на выставке, посвященной детской книге в СССР. Иллюстрации, созданные для юной души и молодых глаз, пока еще не отягощенных воспоминаниями, обнаруживают глубокое знание темы, почти влюбленность в этот предмет... Лебедев готовит композицию книги, выбирает шрифт, верстает и располагает свои иллюстрации в том порядке и с таким тайным умыслом, которые еще больше увеличивают выразительную силу рисунка. И в результате он очаровывает всеми средствами своей столь яркой доброты и своего столь щедрого таланта как граждан, которые еще читают по слогам, так и тех, кто уже имеет жизненный опыт [Цит. по Сеславинский 2009, с. 30].

В том же 1929 г. в апреле-мае с успехом прошла и выставка в Амстердаме, где демонстрировались 148 советских детских книг и был издан каталог.

В Копенгагене в 1932 г. выставка советской детской книги была организована по инициативе Оге Йоргенсена, заведующего отделом книги универмага «Иллумс», который побывал ранее на выставке в «Эдисон Бонапарт». Бывший учитель, Оге Йоргенсен рассматривал детские книжки как важное средство преобразования общества, именно с этой точки зрения он оценивал и советский опыт: «Я думаю, что все — и те, кто следят за Советским государством с пониманием и сочувствием, и его противники — должны признать, глядя на эти книги, что они представляют высочайший художественный уровень в решении как развлекательных, так и образовательных задач» [Цит. По: Christensen 2016, p. 173].

Советское государство быстро осознало пропагандистский потенциал детских книжек, и с конца 1920-х гг. их стали рассматривать как самостоятельный выставочный проект. В начале 1930-х гг. в Европе — в Таллине, Риге, Гамбурге, Берлине, Праге, Цюрихе и Вене экспонировалась выставка, подготовленная Яковом Мексиним. Несмотря на отсутствие переводов и специально сохраненное автором «внешне скромное оформление» экспозиции [Мексин

1932, с. 55], она производила огромное впечатление. Например, в Вене ее посещало до двух тысяч человек в день, а количество посвященных выставке статей в зарубежной прессе составило около 150 публикаций.

Главную причину успеха Мексин видел «в огромном интересе трудящихся Запада к советской культуре, к успехам нашего социалистического строительства» [Мексин 1932, с. 55]. Он писал: «Даже буржуазия не может не поддаться этому интересу. Оно и понятно: то, что составляет надежду рабочего класса, является для буржуазии грозным призраком» [Мексин 1932, с. 55]. И «буржуазия» прекрасно считывала пропагандистский потенциал советских детских книжек: «Чего хочет советская выставка? Чтобы дети учились самостоятельно думать, разумеется, в советском духе. Всюду чувствуется фанатическая воля к политике, к вколачиванию советских идеалов в восприимчивые детские мозги. Под покровом детской наивности проводится самая ненавистная пропаганда, какую можно себе представить, и которая в десять раз опаснее тем, что облекается в такие наглядные формы», — писал корреспондент австрийской газеты “*Neues Wiener Journal*” [Мексин 1932, с. 55].

Но одновременно критики отмечали и то, что советская детская книга способна обеспечить детям «радостное воспитание» (как писала в январе 1931 г. газета чешских коммунистов “*Rudé právo*”), и высоко оценивали ее воспитательный потенциал. «Это — блистательная живая педагогика, которая имеет мужество из всех путей новейшей детской психологии избрать наименее всего затоптанные и довести тенденцию наглядности до последней степени последовательности»¹⁰. В то же время зарубежные специалисты признавали: «Эта детская выставка наводит нас на грустные размышления о том, что экспериментальные учреждения стареющей Европы не в силах дать западным детям что-либо подобное, и что если нам где-нибудь учиться, то именно здесь»¹¹.

Выставки вызвали не только восхищение, но и желание подражать, использовать советский опыт для обновления детской книги и практики книгоиздания в целом. При сравнении детских книг, выпускавшихся в 1920-е гг. в Европе и США, с советскими книжками, отличия были очевидны: на Западе все еще преобладали толстые издания в твердых переплетах, часто совсем без иллюстраций (или лишь с цветными вклейками), книга оставалась дорогой, «подарочной». Советские книжки, выходившие огромными тиражами на дешевой бумаге и часто печатавшиеся

автолитографическим способом, не в последнюю очередь привлекали издателей, искавших в этот период выход из экономического кризиса, в том числе и своей дешевизной и простотой исполнения. «Технологии позволяли, а политика поощряла — в результате есть сведения, что тиражи достигали 50 000 в 1930 г., а к 1934 г. возросли до миллиона, при этом книги обычно продавались по цене в 10 центов (в то время как в Америке средний тираж составлял 25 000, а средняя цена — 2 доллара)» — восхищенно комментировали ситуацию американские издатели [Bader 1976, p. 88]. Высокое художественное качество делает советские детские книжки объектом изучения и коллекционирования. В 1931 г. Брис Парэн, бывший культурный атташе Франции в Советской России, переводчик и редактор, опубликовал в «Монд» статью о русских детских книгах, где, в частности, писал: «Все представители бомонда, возвращаясь из СССР, привозили детские книги. Они производили не меньший фурор, чем японские рисунки, готические статуи, английские тосты. Им посвящали выставки по всей Европе»¹². Коллекция его жены, русской художницы Натали Парэн (урожденной Натальи Челпановой), собиравшаяся годами, превратилась в крупнейшее зарубежное собрание советских детских книг, часть ее попала в парижскую библиотеку L'Heure Joyeuse («Веселый час»), где книги не только бережно хранились, но и исследовались¹³.

Интерес к советской детской книге проявляли и русские эмигранты. И хотя многие издания обладали ярко выраженной пропагандистской направленностью, перед очарованием книг, оформленных Юрием Васнецовым, Евгением Чарушиным, Валентином Курдовым, Николаем Купреяновым, трудно было устоять, как трудно было не поддаться обаянию тонкого юмора Владимира Конашевича, не признать мастерства Владимира Лебедева, Евгении Эвенбах, Веры Ермолаевой и других.

Находившаяся в это время во Франции Марина Цветаева с восторгом отзывалась о детских книжках, которые она выписывала из Советской России для своего сына Мура. В 1931 г. она написала статью «О новой русской детской книге», где противопоставила советские детские книжки «бездарному, бесстыдному, безграмотному вздору» [Цветаева 1988, с. 354] эмигрантских изданий для детей. Цветаева приветствует жизненную, взятую из реальных условий, тематику новых детских книжек, противопоставленных «так долго и еще так недавно господствовавшей в русской дошкольной литературе лжефантастике, всем этим феям, гномам, цветочкам и мотыльч-

кам, не соответствующим ни народности (первые), ни природе (вторые)» [Цветаева 1988, с. 352]¹⁴. Она признается, что, хотя «техника» ей самой в тягость и даже «враг», но для детей она — важнейшая часть их жизни. Во всех книгах Цветаева отмечает как «высокую культуру стиха», так и изобразительные достоинства — «высокую культуру руки и глаза» [Цветаева 1988, с. 354]. Вывод: «русская дошкольная книга — лучшая в мире» [Цветаева 1988, с. 356].

Помимо неоспоримых художественных достоинств советская книжка-картинка обладала большим образовательным потенциалом, что привлекало внимание прогрессивных педагогов. Авторы советских детских книг всерьез относились к ребенку-читателю и особенностям его мировосприятия, а некоторые, в том числе и С. Я. Маршак¹⁵, были знакомы с зарубежным и отечественным педагогическим опытом и, разделяя прогрессивные идеи, сознательно стремились реализовать их в новом типе книг, предназначенных не только для развлечения, но и в еще большей степени для просвещения — как детей, так и взрослых¹⁶. Эти задачи совпадали с требованиями, которые выдвигали к детской книге прогрессивные педагоги и издатели разных стран, поэтому советский опыт становился особенно важен¹⁷.

Советская детская книга показывала пути обновления детской литературы, примеры освоения новых современных тем, учила говорить о социальных переменах, техническом прогрессе, достижениях науки. Новые детские книги не только агитировали за советскую власть, но и открывали читателю окно в большой мир: рассказывали о природе, индустриальном строительстве и мировой политике. Маленьким читателям предлагали и умело представляли самые большие темы. Новаторством было использование в советской детской книге приемов интерактивности: «предпринимались самые разнообразные попытки усилить игровое начало детской книги, превратить ребенка из пассивного созерцателя чужого произведения в его героя или соавтора» [Детская иллюстрированная книга в истории России 1881–1939. Т. 2, с. 336].

Особой популярностью пользовались за рубежом книги М. Ильина. Они были переведены на десятки языков и выходили в Англии, Франции, Германии, Скандинавии, США, в Южной Америке, Австралии, Китае и других странах. «Учебник, который читается, как сказка!» — восхищался известный знаток книги Хельмут Леман-Хаупт книгой М. Ильина «Черным по белому», рассказывающей об истории письменности [Lehmann-Haupt Hellmut 1932, p. 432].



A LARGE STEAM TURBINE OF FIFTY THOUSAND HORSE-POWER. DO YOU KNOW HOW MANY TIMES STRONGER THAN THE MAN IT IS? ONE MILLION TIMES. AND AFTER ALL, IT DOES NOT OCCUPY SO MUCH SPACE, ONLY ONE ROOM.

Английское издание книги М. Ильина «Рассказ о великом плане». Обложка и иллюстрация художника Уильяма Кермода. Ilin, M. Moscow has a plan: A Soviet primer. ill. by William Kermode. London: Johnathan Cape, 1931

Популярность книг М. Ильина определил не только талант автора, но и его просветительский демократизм: умение обращаться к новому поколению читателей «из народа» — людям, которые только недавно получили доступ к образованию и культуре.

В то же время М. Горький, обращаясь к американским читателям, отмечал как заслугу М. Ильина его классовый подход к социальным преобразованиям, то, что писатель «показывает источник подлейшего испуга буржуазии перед техникой, смысл которой — освободить человека от легко устранимой тяжести физического труда» [Горький 1958, с. 154]. Большой интерес — у взрослых и юных читателей за рубежом — вызвала книга М. Ильина «Рассказ о великом плане» (1930), посвященная первой пятилетке, где автор буквально «с цифрами в руках» объяснял преимущества плановой социалистической экономики и подсказывал западному читателю способ избавления от тисков капиталистического кризиса. Это был новый вид сказки — сказки об индустриализации и техническом прогрессе, о том, как гигантские машины помогают советским людям, преодолев отсталость и неграмотность, вырваться из пут прошлого и преобразить огромную страну. Оптимизм, с которым М. Ильин рассказывал об успехах индустри-

ализации в СССР, был призван внушить зарубежному читателю, что именно СССР демонстрирует миру путь выхода из кризиса, не случайно в немецком переводе книга называлась «Пять лет, которые преобразуют мир» (“Fünf Jahre, die Welt veränderten”, 1932), а в английском — «У Москвы есть план» (“Moscow has a Plan: a Soviet Primer”, 1931). Западный читатель воспринимал книгу М. Ильина как доказательство того, что советская утопия уже стала реальностью¹⁸. Штутгартская газета “Sonntag Zeitung” писала: «Инженер Ильин создал нечто замечательное: он свел сложный грандиозный пятилетний план к общепонятной формуле. Основываясь на статистическом материале, он рассказывает историю самого великого преобразования части земного шара, когда-либо известного в истории. Этот эпос рассказан просто, сжато, с прерывающимся ритмом. Это прозаическое произведение полно романтики действительности» [Глухов 1976, с. 52].

С особым восторгом книга Ильина о первой пятилетке была встречена в США. Книга вышла в Нью-Йорке в 1931 г. в переводе видного американского педагога и публициста Джорджа Каунтса (1889–1974) под названием «Азбука новой России» и сразу же получила широкий отклик. Успех был столь велик, что нью-йоркский «Клуб лучшей книги за месяц» выбрал это произведение для своего майского подарка. Книга оказалась созвучна чаяниям и надеждам американских читателей: индустриальный триумф, описанный Ильиным, воспринимался в годы Великой депрессии как желанный идеал. Леворадикально настроенные американцы (как, впрочем, и европейцы) возлагали утопические надежды на то, что технический прогресс, повсеместная механизация помогут не только справиться с кризисом, но и, освободив людей от тяжелого труда, приведут к созданию свободного общества равных возможностей. Так что «поражающая воображение картина материальных и социальных свершений первой пятилетки подстегивала мечты об экономическом развитии, которые в равной степени лелеяли как граждане СССР, так и американцы» [Mickenberg Julia 2010, p. 103]. Английская исследовательница Кимберли Рейнольдс отмечает, что успеху книги у юных читателей в СССР и за рубежом содействовало и то, что автор «подчеркивал важную роль, которую сами дети могут сыграть в создании обновленного будущего» [Reynolds 2016, p. 92].

Если зарубежных читателей в книгах М. Ильина привлекало увлекательное и доступное описание социально-политических событий современности, то собратьев по перу восхищало его

мастерство рассказчика (Поль Элюар даже назвал М. Ильина «поэтом пятилетних планов» [Ляпунов 1955, с. 75]). Советскому писателю удалось создать новый вид познавательной книги, где напряженный драматизм повествования умело смягчен легким юмором, а факты и цифры, вплетенные в литературный сюжет, придают достоверность событиям, представленным со сказочным размахом — так, что в движение приходят даже горы и реки. Важнейшую роль в книгах Ильина играли иллюстрации — и как элемент наглядности, и как прием, создающий особый эмоциональный настрой¹⁹. Эти новаторские книги не только дали мощный толчок развитию научно-популярных изданий для детей, но и повлияли на детскую литературу в целом. Английский писатель и знаток детской книги Джеффри Триз (1909–1998), вошедший в литературу как раз на волне радикальных настроений 1930-х гг., признавался, что на него сильное впечатление произвела книга М. Ильина:

Будучи в Лондоне, я натолкнулся на книгу, переведенную с русского «У Москвы есть план». Советский автор великолепно драматизировал для юных читателей свершения первой пятилетки, которые уже привлекли внимание взрослых. Я не хотел писать точно так же, да и не смог бы, но Ильин заложил во мне бомбу с таймером, которая вдруг взорвалась, породив различные темы и замыслы [Trease 1971, p. 145].

Триз был не единственным, кто уловил мощный творческий заряд, заложенный в детской книге молодой Страны Советов. Этот опыт осваивался и осмыслялся во многих странах. Рассмотрим несколько примеров.

ДАНИЯ

Импульсом для создания новой детской книги в Дании стали радикальные социальные перемены, начавшиеся с приходом в 1924 г. к власти социал-демократов, которые приступили к реализации важных реформ, в том числе в области народного образования и демократизации школьной системы.

В Дании в 1930-е гг. шли оживленные педагогические дебаты, в которых важную роль играли сторонники прогрессивной педагогики. Среди них были не только педагоги, но и писатели с художниками, такие, например, как Торбен Грегерсен и Йенс Сигсгорд, которые сами сочиняли книжки-картинки, пропагандируя новые педагогические идеи. Они хотели воспитать человека, сочетающего в себе яркий индивидуализм и ответственную общественную

позицию, а также обладающего чувством прекрасного и богатой фантазией.

Важную роль в решении этих задач призвана была играть детская книга, от которой прогрессивная педагогика ждала современного содержания и новых художественных форм его воплощения. Неудивительно, что советский опыт представлял для реформаторов значительный интерес.

После выставки советской детской книги в Копенгагене в Дании было издано несколько новаторских по форме и содержанию детских книг, которые, как считает датский исследователь Нина Кристенсен, «представляли вариации типичных черт русского художественного авангарда» [Christensen 2016, p. 175] и в то же время были тесно связаны с идеями прогрессивной педагогики²⁰.

Так, книга Ханса Кирка с иллюстрациями Арне Унгермана и Эдварда Хейберга «Колесо Йоргена» построена по тому же принципу, что и «Вчера и сегодня» В. Лебедева и С. Маршака: на разворотах на левой странице представлены «старые» виды транспорта, а на правой — «новые», при этом «старые» — велосипед, карета, конка, парусный корабль — изображены «старыми» средствами в «старой» манере, а «новые» на правой странице — поезд, гоночный автомобиль, самолет — в «новой», с использованием фотомонтажа. На обложке провозглашено, что авторы ставили перед собой задачу создать именно «современную книжку-картинку», поэтому они активно используют опыт как Баухауса (где Хейберг преподавал в 1930 г.), так и книжных мастеров советского авангарда. Если в оформлении обложки, заголовков на которой выполнен простым рубленным шрифтом без заглавных букв, прослеживается очевидное влияние Баухауса, то композиции внутри книги построены в соответствии с советской книжной эстетикой и отражают «присущую русскому авангарду склонность использовать один основной цвет в сочетании с черно-белым фоном, композицию, построенную по диагонали, отсутствие центральной перспективы, и стремление изобразить машины и двигатели в таком ракурсе, чтобы максимально выразительно отразить их мощь» [Christensen 2016, p. 176].

Автор другой новаторской книги «Что мы учим в школе?», известный датский писатель-коммунист Ханс Шерфиг, берет на вооружение и пропагандистский потенциал советской детской книги. Он объясняет детям, чему их неправильно учат в школе и чему должны учить на самом деле.

Мы слышим истории о королях и героях, но нам не рассказывают о пользе повседневного труда. Мы узнаем о войнах, энтузиазме и героизме, но ничего не знаем об интересах капиталистов, которые вызывают войны. <...> Нам рассказывают, что в России страшные беспорядки, что люди убивают друг друга или умирают от голода, но нам известно, что это не так. В Советском Союзе рабочие строят новый мир. <...> Религия учит нас быть довольными своим положением здесь на земле <...> если мы терпеливо будем сносить трудности, нам воздастся на небе, мы получим жареное мясо, но только после смерти. Но мы понимаем, что нам надо бороться, если мы хотим улучшить свою жизнь [Цит по Christensen 2016, p. 178].

Знакомство с советскими детскими книгами подсказывало датским авторам и иллюстраторам не только современные художественные решения, но и пути расширения тематики, обогащения литературного содержания, в котором начинают громче звучать социальные мотивы, новые городские и индустриальные темы. Хотя новаторских детских книг в Дании в 1930-е гг. было немного, но именно они положили начало важным переменам в детской литературе, где ребенок начинает рассматриваться не как пассивный объект воспитания, а как активная личность, будущий гражданин страны, где, как надеются авторы, будут воплощены в жизнь левые социал-демократические идеалы.

Эти принципы будут развиты в последующие десятилетия и уже в 1940-е гг. воплотятся в книжках-картинках ведущих датских иллюстраторов Эгона Матисена (1907–1976) и Иба Спанг Ольсена (1921–2012), которые были тесно связаны с прогрессивной педагогикой, а также в творчестве известного детского писателя и психолога Йенса Сиггорда (1910–1991), чья книга «Палле один на свете» (1942) с иллюстрациями Арне Унгермана отразила новое уважительное и заинтересованное отношение к ребенку и его внутреннему миру. Маленький герой воспринимается как активная творческая личность, но в то же время автор сознает и ограниченность возможностей ребенка и ответственность взрослого как воспитателя и защитника. Книга оказалась созвучна настроениям послевоенной Европы, она была переведена на многие языки и остается популярной до сих пор.

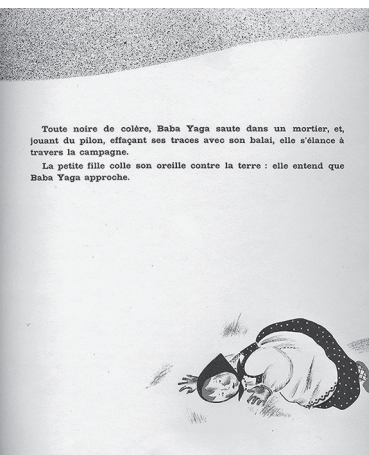
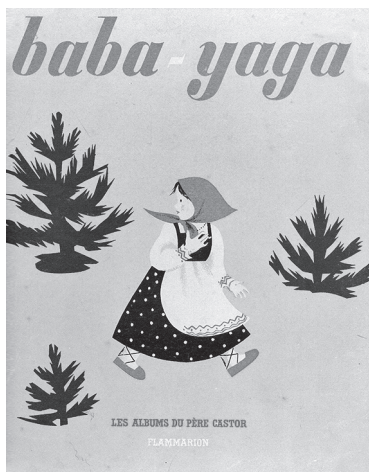
ФРАНЦИЯ

Выставка 1929 г. в Париже имела важные последствия для развития французского детского книгоиздания. В первую очередь это касается таких знаменитых издательств, как «Фламарион»

и «Галлимар», которые в 1930-е гг. начинают выпуск детских книг. Одной из ключевых фигур в этой сфере становится Натали Парэн (1897–1958). Она получила образование в России, в знаменитом ВХУТЕМАСе, где занималась в мастерской П. П. Кончаловского. Ее творческая манера впитала стилистику первого послереволюционного десятилетия: лаконичную и емкую плакатную выразительность, работу цветовыми пятнами, использование коллажа и оригинальный графический дизайн. Оказавшись за границей, художница продолжала обращаться к опыту коллег-иллюстраторов, работавших в СССР: посещала выставки, собирала советские детские книжки, которые специально заказывала из России для своей маленькой дочери Татьяны. Свою первую детскую книгу Натали Парэн оформила в 1930 г. для «Галлимара», с которым в качестве редактора и специалиста по русской книге сотрудничал ее муж Брис Парэн. В духе эстетики конструктивизма Натали Парэн проиллюстрировала книжку «Моя кошка» Андре Бекле²¹.

В 1920-е гг. русские художники-эмигранты воспринимались на западе, в первую очередь, как носители «русского стиля» — яркого, декоративного, нарочито «народного», вошедшего в моду в начале XX в. во многом благодаря «Русским сезонам» Дягилева и закрепившегося как главная художественная ассоциация с Россией. Но работа в сфере детской книги позволила русским художникам проявить иные грани своего таланта: издатели ждали от них не повторения старого, а новых выразительных образов. Натали Парэн не пыталась подражать «русскому стилю», который воспроизводили Иван Билибин, Борис Зворыкин или Наталья Гончарова. В поисках собственной художественной манеры Парэн равнялась на тех, кто вырвался вперед, предлагая новые модернистские художественные решения.

В работах Натали Парэн творческий поиск часто превращался в спор с устоявшейся традицией. Так, в книжке «Баба Яга» (1932), которая вышла в Париже одновременно на русском («ИМКА-Пресс»), пересказ Надежды Тэффи) и французском языках («Галлимар») ²², Парэн вступила в очевидную полемику не только с Иваном Билибиным, чьи книги также выходили в это время во Франции, но и со всей традицией иллюстрирования сказок в экзотическом декоративном стиле. В «Бабе-Яге» Натали Парэн искала ключ к решению типичной задачи переводчика: как сделать народную сказку, сохранив ее национальные особенности, интересной и понятной в иной культурной среде. Отметая



Toute noire de colère, Baba Yaga saute dans un mortier, et, jouant du pilon, effaçant ses traces avec son balai, elle s'élançe à travers la campagne.

La petite fille colle son oreille contre la terre : elle entend que Baba Yaga approche.

Баба-Яга Ивана Билибина (слева сверху) и Натали Парэн (справа сверху, внизу)

псевдоконкретику и нарочитую бутафорию, художница пыталась выразить суть сказочного сюжета в простых, доступных пониманию, но выразительных и запоминающихся образах, одновременно привнося в книгу элементы спектакля, праздника. Лаконичная выразительная художественная манера Натали Парэн очевидно перекликается с эстетикой советской детской иллюстрации, в первую очередь, с работами Владимира Лебедева.

Натали Парэн как талантливая самобытная художница не просто подражала советским иллюстраторам (что само по себе было

сложной задачей, учитывая разнообразие творческих манер и высокое художественное качество), она соединяла русский опыт с тем, что открывала для себя во Франции. Так складывался ее собственный стиль — сочетание русской экспрессивности с французской изысканностью и космополитичной конструктивистской лаконичностью, что рождало образы яркие, плакатные и в то же время изящные, по-детски озорные и шуточные. Таковы иллюстрации к «Каштанке» А. П. Чехова (1934) и «Рассказам для детей» Льва Толстого (1936), выполненные Парэн для «Галлимара». «Каштанка» Парэн — по-цирковому праздничная, красочная, построенная на игре, не только явно противостоит пронизанным трагизмом знаменитым иллюстрациям Д. Н. Кардовского, но и отмечает саму традицию восприятия цирка как веселья поневоле, где грустная интонация непременно пробивается сквозь нарочитый смех. Художница показала, что цирк — не только праздник,

но и упорный труд. В иллюстрациях Натали Парэн отразилось ее восхищение мастерством цирковых актеров, людей и животных, всей атмосферой цирка: цирковым реквизитом — от барабана до обруча, через который прыгают звери, и даже рубанка, пилы, молотка, без которых также невозможно представить себе цирковое хозяйство. В данном случае художница, несомненно, следовала примеру Владимира Лебедева, уважавшего труд и мастерство и ценившего фактуру, материальность предметов.



Чехов А. П. «Каштанка». Иллюстрации Натали Парэн (1934) (вверху) и Дмитрия Кардовского (1903) (внизу)

Параллельно с сотрудничеством в «Галлимаре» Натали Парэн приступила к работе над серией «Альбомы Папаши Бобра» в издательстве «Фламарион». Эта легендарная серия во многом обязана своим успехом именно русским художникам. В начале 1930-х гг. директор издательства «Фламарион» Поль Фоше решил начать выпуск книг для детей. Фоше увлекали идеи чешского педагога Франтишека Бакуле, и он хотел издавать такие детские книги, которые не только бы развлекали, но и развивали детей, побуждая их к самостоятельному творчеству и экспериментам. Так родился замысел новой серии «Альбомы Папаши Бобра», целью которой было, удивив ребенка, пробудить в нем интерес к творчеству и самостоятельному познанию окружающего мира. Книжки «Папаши Бобра» были предназначены для совместного чтения и обсуждения. Это книги-игры с увлекательными заданиями, выполняя которые, ребенок сам экспериментировал, творил, делал открытия. Большое внимание уделялось детскому восприятию: рукописи проходили специальное тестирование в различных детских аудиториях, при создании книг Фоше консультировался не только с детскими психологами, но и с врачами-окулистами. Шрифты специально подбирали очень четкие, современные, размер букв соответствовал возрасту читателя, чтобы ребенку было не трудно и интересно читать.

Эта серия, возникшая на стыке педагогики и искусства, опиралась, в том числе, и на опыт советской детской книги, с которой Поль Фоше познакомился на выставке 1929 г. и счел отличным примером для подражания. Не случайно он пригласил к созданию новой серии Натали Парэн, увлеченную советским экспериментом, а она привлекла к работе других русских художников, находившихся тогда во Франции. В 1930-е гг. в серии «Альбомы Папаши Бобра» выходили книги с иллюстрациями Елены Гертик, Александры Экстер, Александра Шеметова, Ивана Билибина, Юрия Черкесова, Натана Альтмана. Всего с 1931 по 1940 гг. было издано 90 альбомов, из них 49 проиллюстрированы русскими художниками.

В серии вышло немало книг-самоделок со специальными вставками для развития детского воображения — лото, раскраски, чертежи для вырезания, настольные игры; некоторые книги можно было превратить в миниатюрные декорации. Такие издания были популярны и в СССР²³. Призыв Эль Лисицкого «Не читайте — берите бумажки, столбики, деревяшки, складывайте, красьте, стройте»²⁴ успешно воплощался в жизнь не только в Советской России.

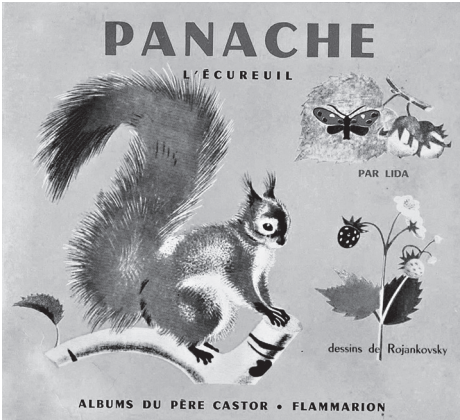
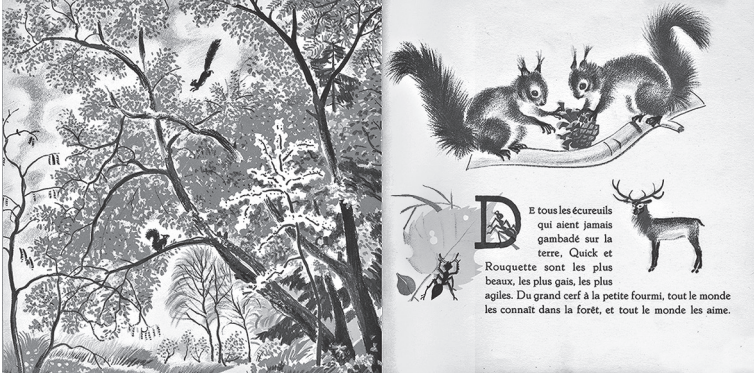
Первой работой Натали Парэн в серии «Альбомы Папаши Бобра» стала книжка «Я делаю маски» (1931). В нем восемь разворотов с рисунками, которые можно вырезать, и объяснение, как сделать готовую маску. К «Волшебному альбому», придуманному Натали Парэн вместе с Еленой Гертик, прилагались специальные очки для создания эффекта объемного изображения, а иллюстрации были выполнены в красных и синих тонах²⁵. Работы Натали Парэн свидетельствуют о том, что она многому научилась у советских художников: это и отказ от перспективы, и работа на плоскости листа локальными цветовыми пятнами, создающими лаконичные образы, и динамичный дизайн разворотов, сочетающий изображение и текст в едином композиционном решении.

Ценно и то, что, несмотря на жесткие рамки серии, у художников оставалась возможность проявлять собственную творческую индивидуальность. Так, Елена Гертик искусно рисовала животных, а Александра Экстер привнесла в книжную иллюстрацию свой талант театрального художника. Она оформила три издания необычного формата: книги-панорамы «Реки», «Горы» и «Морское побережье», которые в развернутом виде похожи на декорации к спектаклю, текст которого напечатан на обратной стороне цветной иллюстрации.

Значительную роль в развитии французской книжки-картинки сыграл и другой русский художник Федор Рожанковский (1891–1970). Он также участвовал в работе над выпусками «Альбомов Папаши Бобра», где подписывал свои работы «Рожан». Немногом раньше, в 1931 г., по заказу американской издательницы Эстер



Три книжки-панорамы Александры Экстер, вышедшие в издательстве Фламмаринон



Иллюстрации Федора Рожанковского к серии «Альбомы Папаши Бобра». Lida Panacheuil-écureuil. Paris: Flammarion, 1934

Эверелл Рожанковский проиллюстрировал книгу «Даниэль Бун. Истинные приключения американского охотника среди индейцев», которая принесла художнику международный успех. «Даниэль Бун» вышел в издательстве «Домино-пресс» одновременно на английском и французском языках не только во Франции, но и в США, где книгу высоко оценили как превосходный рассказ об истории Америки, а также в Великобритании, где она была отмечена корреспондентами британского еженедельника «The Observer» как лучшая детская книга сезона. При этом Рожанковскому ставили в заслугу умение создать яркую увлекательную атмосферу: читатель не столько вчитывается в текст, сколько впитывает настроение, передаваемое иллюстрациями, в которых художник смело сочетает контрастные цвета. «Кто, кроме русского, рискнет соединить зеленый луг, фиолетовые деревья, добавить для усиления эффекта



Иллюстрация Федора Рожанковского к книге Lida Scafe *le phoque*. Paris: Flammarion, 1936

ярко-желтый крон, и все это увенчать скачущей по веткам красной белкой?» — писал немецкий критик [Dupuy 1932, p. 41].

В 1933 г. Федор Рожанковский приступил к работе над серией «Альбомы Папаши Бобра». Умение художника создавать книжный ансамбль, виртуозно соединяя текст и изображение, идеально подходило для задач, которые ставил Поль Фоше. Уже в оформлении книги о приключениях Даниэля Буна проявилась склонность Рожанковского к рисованию зверей и деревьев. Это пристрастие нашло отражение почти во всех оформленных им детских книгах. Художник умел создавать естественные образы зверей, которые были лишены сентиментальности. Эта манера, основанная на соединении юмора и анатомической точности, во многом роднит Рожанковского с Евгением Чарушиным, на что нередко обращают внимание исследователи²⁶.

«Альбомы Папаши Бобра» на общем довольно безликом фоне массовой книгопродукции для детей поражали новизной графических приемов и цветовых решений, сложностью макета и разнообразием типографики, что было очевидной заслугой русских художников. Эти маленькие книжки о медведях, утятах, белочках и других животных стали классикой мировой детской литературы. Уже в 1930-е гг. переводы некоторых выпусков «Альбомов Папаши Бобра» появились в Италии, Великобритании и в США, а во Франции их переиздают до сих пор. Тем не менее, можно отметить, что при всем своем успехе у издателей и читателей «Альбомы Папаши Бобра» не могли соперничать по широте тематического охвата с авторами советских детских книжек. В сравнении с «ударными



Иллюстрации Владимира Лебедева к альбому «Охота», Л.-М.: Радуга, 1925

книгами», предназначенными советским детям, французские книжки-картинки оставались более камерными и в основном ограничивались изображением того, что окружало ребенка в его повседневной жизни — природы, картин повседневной городской и сельской жизни, не затрагивая политических тем.

США

В 1920–1930-е гг. у Страны Советов было немало сторонников за океаном. Попав на американский книжный рынок, советские детские книги выступали не только как «послы культурной дипломатии», но и демонстрировали возможности обновления детской книги. Евгений Штейнер отмечает удивительное сходство — «изоморфизм», как он это называет — в развитии американской и советской детской книги в 1920–1930-е гг. «Как в Советском Союзе, так и в Америке, шли дебаты о роли «производственной» книги, способах социализации ребенка посредством книжного искусства, об идеологическом воздействии разного рода историй и приемлемости изображения оживших машин и механизмов» [Штейнер 2012–2].

Советские детские книги привлекали внимание не только лево-радикальной аудитории, приветствовавшей происходившие в СССР перемены; художественные достоинства этих книг и мастерство

оформления вызывали восхищение издателей и иллюстраторов самых разных взглядов. Как вспоминала Мария Чимино, заведующая детским отделом Нью-Йоркской публичной библиотеки:

Такие художники, как Лебедев, Радлов, Пахомов, Чарушин, Конашевич и Кузнецов иллюстрировали книги об индустриализации в России — во всех ее проявлениях. Пятилетний план, жизнь в городе и на селе, строительство плотины, метро, выпечка хлеба, рыболовный промысел. Самим своим обликом книги передавали ощущение свежести, живого воображения и восторг открытия нового. Эти книги оказали стимулирующее влияние на американских художников, которые постоянно возвращались в библиотеку, чтобы посмотреть их, поскольку те представляли много возможностей для эксперимента в иллюстрации и печати» [Illustrators of Children's Books 1947, p. 142].

Следует отметить, что в 1930-е гг. в США происходит интенсивное обновление жанра книжки-картинки, во многом — за счет усвоения иностранных образцов и привлечения художников-эмигрантов, таких, например, как супруги Мод Петерсхэм (1890–1971) и Мишка Петерсхэм (1888–1960), Ванда Гаг (1893–1946) или Людвиг Бемельман (1898–1962).

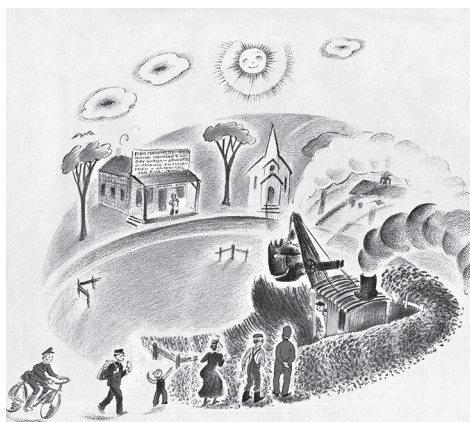
На этой волне Америка открыла для себя и книги Федора Рожанковского, которые появились здесь как в оригинальных изданиях «Домино-пресс»²⁷, так и в перепечатках французских «Альбомов Папаши Бобра», а с началом Второй мировой войны художник и сам перебрался за океан. В сфере книжного дела для детей в США работали и другие русские художники, в том числе — Борис Арцыбашев, Вера Бок и Эсфирь Слободкина. Но, если творческая манера первых восходила, скорее, к формалистическим исканиям русской книги 1910-х гг., то Слободкина стояла намного ближе к художникам советского авангарда. Работа оформителем и иллюстратором детских книг, к которой она приступила в самом конце 1930-х гг., позволяла ей сочетать увлечение абстрактным искусством (долгие годы Слободкина была председателем правления Американского общества художников-абстракционистов) и любовь к рассказыванию историй. Детские книги, проиллюстрированные Слободкиной в технике коллажа с полуабстрактными рисунками²⁸, стали первыми американскими книжками-картинками, оформленными в этом стиле и указали в дальнейшем дорогу таким иллюстраторам? как Эрик Карл и Лео Леонини.

В США так же, как в Европе, инновации в детском книгоиздании происходили под влиянием прогрессивных педагогических

идей. Американских педагогов и социальных реформаторов, в том числе таких, как Люси Спрэг-Митчелл (1878–1967), ученицу знаменитого философа и педагога Джона Дьюи, интересовали происходившие в СССР перемены в образовании; они специально посещали СССР, чтобы познакомиться с этим опытом. Спрэг-Митчелл рассматривала книги как важнейший воспитательный ресурс. На основе многолетних наблюдений за детьми она разработала собственную философию образования — «здесь и сейчас»²⁹ — которая провозглашала, что детям больше не интересны волшебные сказки о феях и гномах, их интересует современность в ее индустриальном воплощении: машины, механизмы, стройки и фабрики. Подобные взгляды были весьма сходны с идеями советских педологов. Митчелл сама была автором детских книг о небоскребах, паровозах, пилах и рубанках, в 1920-е гг. их переводили и издавали в СССР, что говорит о взаимном обмене опытом.

В советских детских книгах американские педагоги и издатели увидели уникальный образовательный ресурс, в котором привлекательность художественной формы виртуозно сочеталась с богатством содержания и эффективностью воздействия. «Дети и детство — вот главное, что привлекало американцев в 1920–1930-х гг. в Русской революции: интерес к советской социальной инженерии в вопросах детского воспитания был равен интересу к индустриальному прогрессу», — отмечает специалист по американской детской литературе Джулия Микенберг [Mickenberg 2010, p. 107].

В США в этот период особый интерес вызывали познавательные советские книги — «Плотина Днепрогэса и огромный колхоз, издание газеты и работа магнитного компаса — все это интересовало американцев, восхищавшихся промышленными продуктами и технологиями машинного века», — пишет американская исследовательница Барбара Бейдер и добавляет: «Любой разговор об информационном детстве следует начинать с русских, именно они, поставив перед собой задачу дать образование всей нации, обратились к книжке-картинке в невиданных доселе масштабах» [Bader 1976, p. 88]. Увлечение американцев техническим прогрессом и всяческой машинерией, вера в то, что именно машина — то волшебное средство, которое способно обновить общество, освободить человека от тяжелого труда, разрешить экономические трудности и создать индустриальный рай «здесь и сейчас», способствовало развитию производственной детской книги, обращенной к новому поколению.



Книжка-картинка американской художницы Вирджинии Ли Бертон «Майк Миллиган и его паровой экскаватор». Burton V. L. Mike Mulligan and his Steam Shovel. Boston: Mifflin, 1939

Однако американская производственная книга, за исключением некоторых образцов — например, книг Вирджинии Ли Бертон или супругов Мишки и Мод Петерсхэмов — оставалась весьма консервативной по форме: «американские издатели придерживались традиционного дизайна» [Bader 1976, p. 89] и сохраняли приверженность реалистическому изображению действительности, избегая слишком дерзких формалистических экспериментов.

В 1930-е гг. в США появляется несколько переводов советских детских книг, но это были лишь случайные единичные публикации, не оказавшие особого влияния на издательскую практику.

Тем не менее, советский опыт интенсивно впитывался и перерабатывался американскими художниками и издателями, именно

он лег в основу не только обновленного жанра информационной детской книги, но и повлиял на разработку массовых серий дешевых детских книг. «Советское влияние на американскую детскую литературу в 1930–1940-х гг. в вопросах эстетики, идеологии и практики неоспоримо; даже появление массовых серий, таких как «Маленькие золотые книжечки» (“Little Golden Books”), было результатом усвоения советского опыта» [Mickenberg 2010, p. 113].

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

Английский исследователь Джо Пирсон отмечает, что «чаще всего новости о русских экспериментах достигали Великобритании кружным путем: из Москвы и Ленинграда через Берлин и Париж, а потом Америку и Нью-Йорк» [Pearson 2010, p. 19]. Возможно, с этим отчасти связано то, что в Великобритании результаты советского влияния проявились позднее, чем в Дании или во Франции. Однако интерес к переменам, происходившим в Советской России, был велик и здесь и совпал с развитием радикальной детской литературы левого направления. Потребность в актуальных детских книгах в Великобритании определялась целым рядом причин: демократические перемены в обществе и рост леворадикальных настроений, как и развитие народного образования, требовали новых доступных по цене книг — не только развлекательных, но и познавательных, годных для самообразования, которые давали ребенку представление о современной картине мира, включая развитие науки и техники, побуждая маленького читателя задавать новые вопросы. Английская исследовательница Кимберли Рейнольдс отмечает, что «между 1910 и 1949 гг. британские издатели, писатели и иллюстраторы рассматривали детскую книгу как средство превращения Великобритании в прогрессивное, равноправное современное общество. Одни из них были выходцами из привилегированных слоев, другие — из беднейших районов самых бедных городов страны; некоторые принадлежали столичной богеме, другие были самоучками из рабочих, но все хотели писать для детей, чтобы воспитать из них активных граждан, мечтателей и лидеров поколения будущего» [Reynolds 2016, p. 1].

То, что именно в этой среде возник интерес к советским детским книгам, — не удивительно. «Высокий художественный уровень и изобретательность этих книжек-картинок прославляли не только в детской и классных комнатах, в Британии их воспринимали как доказательство успехов Советской системы и свидетельство того,

что она инвестирует в молодежь» [Reynolds 2016, p. 75]. Нельзя не учитывать и еще один фактор, вызывавший интерес именно к детским книгам из Советского Союза — их эффективность в пропаганде новых идей.

Решающую роль в усвоении опыта советского эксперимента сыграли в Великобритании не писатели и не педагоги, а молодые художники — те, кто, развивая традиции движения «Искусства и ремесел», стремился сделать искусство достоянием широких масс, а также пытался привнести в него актуальную социальную проблематику.

В 1933 г. в Англии была создана «Международная ассоциация художников», МАХ (Artists International Association, AIA) — свободный творческий союз, члены которого (а среди них были не только художники и дизайнеры, но и учителя рисования, студенты и просто художники-любители) занимали активную политическую позицию, отстаивали пацифистские взгляды и поддерживали Советский Союз. Многие ездили в СССР для «обмена опытом», некоторые были членами коммунистической партии. Элитарному искусству, предназначенному для богатых, они противопоставляли искусство демократическое, выбирая общедоступную тематику: сельская жизнь, быт городских окраин, индустриальные пейзажи. Молодые, прогрессивно настроенные художники создавали плакаты просветительского содержания для распространения их в публичных местах: школах, станциях метро и пр. Стремление сделать свои работы общедоступными привело их к увлечению наиболее дешевыми способами тиражирования графических работ, в том числе такими, как автолитография, которая, что не менее важно, позволяла извлекать «максимум выразительных возможностей, добиваться яркости и чистоты цвета, четкости отрисовки» [Фомин 2016, с. 740]; этот метод, уже освоенный советскими иллюстраторами, в дальнейшем был использован и в английском книгоиздании.

Главным реформатором английской детской книги выступил в 1930-е гг. известный дизайнер Ноэль Каррингтон (1895–1989). Когда он стал предпринимать попытки обновления книжного дизайна, а потом и тематики издаваемых книг, сотрудничать с ним согласились многие молодые художники-члены МАХ, в том числе Перл Байндер (1904–1990) и Пегги Ангус (1904–1993). Они не раз бывали в СССР и привозили Каррингтону советские детские книги, которые он впервые увидел на выставке в Париже. Каррингтон вспоминал

впоследствии, какое впечатление произвели на него эти заграничные образцы:

В тридцатые, когда о книжных сериях еще можно было только мечтать, меня вдохновлял пример серий образовательных книжек для детей. Я встречал иностранные книги, которые, как мне казалось, были очень похожи на то, к чему я стремился. Во Франции появились «Альбомы Папаши Бобра». Это были маленькие книжки с короткими историями, проиллюстрированными цветными автолитографиями, которые были выполнены самими художниками и казались поэтому особенно привлекательными — они были похожи на рисунки детей, нарисованные мелом. А еще были книги, изданные в России, познавательные рассказы для детей, и тоже красочно проиллюстрированные литографским способом. Их по моей просьбе покупала Перл Байндер, которая была преданной сторонницей Советов [Цит. по Pearson 2010, p. 197].

Каррингтон хотел издавать высокохудожественные недорогие книги для массового читателя, и советский опыт показывал ему, как можно сделать книгу общедоступной, не жертвуя при этом ее художественными качествами. Подробному анализу этого опыта была посвящена опубликованная в 1934 г. в журнале “Design for To-Day” (редактором которого был Каррингтон) статья Перл Байндер «Детские книги в России». Она стала одной из первых аналитических публикаций, посвященных советским детским книгам, вышедших на Западе, поэтому имеет смысл остановиться на ней подробнее.

«Часто говорят, что главная тематика книг, созданных для просвещения и развлечения детей в современной России, — это советская пропаганда, — писала Байндер. — Но это неверно. Их тематика гораздо разнообразнее: мир животных, описание сельской жизни, рассказы о том, как отправить телеграмму (и тем самым объяснить, как работает международная почта), веселые стихи, физические эксперименты и музыка. В простой и живой манере детям рассказывают о жизни человека на земле, и этот рассказ всегда сопровождается красивыми иллюстрациями, выполненными первоклассными художниками». Автор статьи делает вывод, что «главная задача советской детской книги — познакомить ребенка с чудесами реальной жизни». Художница дает очень точное определение этой новой познавательной книге: «наука, поданная интересно» [Binder 1934, p. 23].

Сравнивая советскую и современную английскую детскую литературу, Байндер, с одной стороны, указывает на сентименталь-

ность как главный недостаток последней, а с другой — обращает внимание на то, что и в ней намечается отход от «сказочности» с целью приблизиться к реальности и объяснить детям явления повседневной жизни. Она хвалит удачно найденную советскими авторами манеру обращения к юному читателю: «Отказ от чрезмерной усложненности позволяет русским прекрасно писать для детей. Они словно инстинктивно угадывают, что нужно детскому разуму. Эти книги <...> написаны простым языком. <...> Художники и авторы заняты тем, чтобы представить повседневную реальность, естественную историю и социальные науки. Их рассказы совсем не скучные» [Binder 1934, p. 23].

Будучи художником, Байндер в первую очередь обращает внимание на оформление и иллюстрации советских книжек, на их высокое полиграфическое мастерство. Она отмечает заслуги Владимира Лебедева — лидера советских художников детской книги:

Работы Лебедева хорошо известны во Франции, но у нас в стране пока о них знают немногие. Он в основном рисует животных и цирк. Цвет и движение — вот что интересует его больше всего, в своих работах он использует различные техники: цветные чернила, гуашь, акварель и пастель, при этом художник всегда учитывает технологические особенности воспроизведения, поэтому его рисунки почти ничего не теряют при печати [Binder 1934, p. 23].

Байндер восхищается не только виртуозность художественных приемов, используемых талантливыми иллюстраторами, но и то, что производство книги основано на постоянном творческом сотрудничестве мастеров разных профессий.

Особый интерес вызывает макет. Для рисунков оставлено много места, так что даже иногда приходится жертвовать условными полями. Иллюстрации подогнаны к тексту, с которым они связаны, и часто рисунки использованы не только для того, чтобы дополнить текст — они могут и заменять его. Так текст и изображение взаимодействуют друг с другом. Композиция меняется от разворота к развороту. Нет строгих правил. Главное — отвечать интересам маленького читателя, так что допустимы различные комбинации текста и иллюстраций, при условии, что они соответствуют требованиям хорошего вкуса и здравого смысла. Автор, художник, печатник и вальцовщик работают в тесном сотрудничестве [Binder 1934, p. 26].

Как на еще одно важное достоинство советских детских книг Байндер указывает на их дешевизну: «Бумажные обложки, огромные тиражи, быстрый оборот, отсутствие накруток от торговых

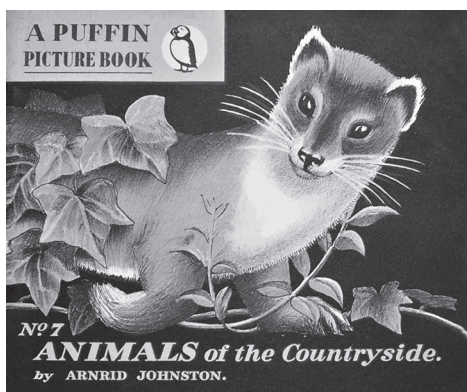
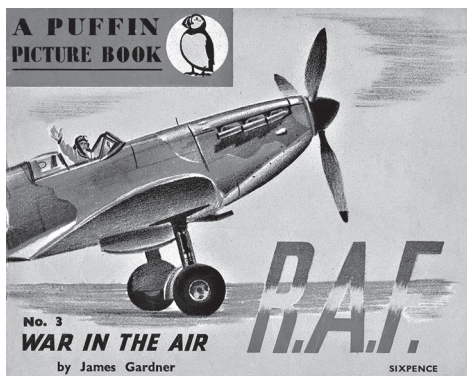
агентов — все это позволяет продавать книги по невероятно низким ценам. Хотя по качеству бумаги и технике печати мы обгоняем русских, все же содержание их книг, несмотря на технологическое отставание, решительно лучше нашего» [Binder 1934, p. 26].

Очевидные успехи советского книгоиздания, столь привлекательно преподнесенные в статье, не могли не вызвать интереса у британских издателей, находившихся в поиске способов обновления отрасли, переживавшей не лучшие времена. В начале 1930-х гг. Ноэль Каррингтон предпринимает первые попытки издавать цветные детские книги. Он сотрудничает с различными издательствами, в том числе с «Кантри Лайф». Однако эти издания получались еще слишком дорогими.

К середине 1930-х гг. Каррингтон разработал идею серии дешевых детских книжек в тонкой обложке на скрепке. Он предложил ее издательству «Пингвин», которое уже выпускало карманные издания в мягких обложках для взрослых. Издательство заинтересовалось проектом, однако возможность воплотить идею на практике появилась лишь в самом конце 1930-х гг., так родилась знаменитая ныне серия «Паффин».

Ноэль Каррингтон привлек в «Паффин» молодых талантливых художников, которые воспринимали эти заказы как возможность творческого эксперимента. Они учились технике автолитографии, которая впервые была использована советскими иллюстраторами школы Лебедева в 1920-е гг. и была перенята художниками альбомов «Папаши Бобра». Эта техника позволяла создавать более близкие к авторскому замыслу репродукции. В то же время английские художники-иллюстраторы не стремились к формалистическим модернистским экспериментам, предпочитая оставаться в русле реалистического искусства. Книжный макет новых книжек-картинок «Паффин» выглядел более традиционным и сдержанным в плане художественного решения.

Каррингтон экспериментировал не только со стилем оформления и художественной техникой, но и с тематикой своих книг. Его серию также можно отнести к жанру «здесь и сейчас». Книги «Паффин» рассказывали детям о мире вокруг: о деревьях и цветах родного края; горах и долинах далеких колоний, где разводят чай и выращивают экзотические растения; о высотных зданиях больших городов и коттеджах маленьких поселков. Были в серии и «индустриальные» книги: о поездах и кораблях, производстве угля и строительстве.



Первые книжки-картинки из серии «Паффин», выпущенные в годы войны

Выпуск первых книжек-картинок «Паффин» совпал с началом Второй мировой войны, и это внесло коррективы в первоначальные планы издателей: необходимо было не только учитывать возникший интерес к военной тематике, но и вызванный военным временем дефицит бумаги, а также перемены в жизни самих детей, которые в массовом порядке были эвакуированы из крупных городов и не только оказывались оторваны от семьи и дома, но и попадали в совершенно незнакомую им сельскую среду. Помочь справиться с вызовами войны должна была дешевая и доступная познавательная детская книжка. И здесь «Паффин» проявил свою жизнестойкость — тонкие дешевые книжки небольшого формата стали популярны именно в годы военного лихолетья: родители могли легко посылать их детям по почте, а маленькие читатели радовались ярким цветным книгам, вселявшим в них веру в победу и раскрывавшим красоту окружающего мира. Не забыта была и патриотическая

составляющая — в выпусках «Паффин» исподволь внушалась мысль о том, что прекрасный родной край нуждается в защите. Серия «Паффин» оказалась долгожительницей: книжки-картинки продолжают выходить и в наши дни и, став классикой, они не кажутся устаревшими, но служат образцами подлинно «высокой печати».

Подытоживая, стоит указать на то, что интерес к советской детской книге возник на стыке новаторских педагогических идей и модернистских художественных исканий. Интерес к оформлению, конструкции и полиграфии советских детских книг был шире, чем интерес к собственно детской литературе, которая из-за ограниченности переводов оставалась почти не известна на Западе — зарубежная публика больше рассматривала советские книжки, чем читала их. Именно советская книжка-картинка, созданная в 1920-е гг., стала всемирно знаменитой в 1930-е гг. В период сложных творческих исканий, которыми отмечена в истории детской книги эта эпоха, устремленная в утопическое коммунистическое будущее, советская книжка-картинка демонстрировала реальные пути обновления как в части содержания, так и художественной формы. «Воздействие русских детских книг было огромно. Они были современны не только по тематике и содержанию, предлагая новые идеи, но и стали первопроходцами в использовании типографики и дизайна» [Pearson 2010, p. 33]. Результатом советского влияния стало рождение массовой демократической высокохудожественной детской книги в разных странах.

Примечания

¹ Автору пришлось сознательно исключить из обзора Германию, ограничившись лишь упоминанием проходивших там выставок. Вопрос о культурных взаимосвязях Германии и Советской России в области детской книги в межвоенный период пока еще очень мало изучен, как и новаторские тенденции в немецкой детской книге того времени в целом. Так, немецкая исследовательница Беттина Кюммерлинг-Майбауер считает, что «немецкая детская литература авангарда до сих пор остается белым пятном» [Kümmerling-Meibauer 2016, p. 119–140]. Следует учитывать, что ситуацию определял сложный клубок не только художественных, но и в большой степени политических противоречий, в том числе и усиление на протяжении 1920-х гг. в Германии политической реакции, завершившееся приходом к власти национал-социалистов. По причинам малоизученности и недостаточности фактографического материала, доступного автору, в статью не включены сведения о ситуации в Голландии, Бельгии и ряде других стран — исследования в этой области еще только начинаются.

² О детской литературе 1920–1930-х гг. см. также: *Crouch Marcus* The Nesbit Tradition: The Children's Novel 1945–1970. Lnd.: Ernest Benn Ltd., 1972. P.17.; *Peter Hunt* Retreatism and Advance (1914-1945) // *Children's Literature: An Illustrated History*. Oxford-N. Y.: Oxford University Press, 1995. P. 192–224; *Trease Geoffrey* Tales out

of School. Lnd.: Heinemann Educational Books, 1964. В то же время следует отметить, что именно в эти годы творили такие классики детской литературы, как А. А. Милн, Памела Трэверс, Жан Брюнофф, Хью Лофтинг, Эрих Кестнер и многие другие талантливые авторы, так что назвать этот период «застойным» никак нельзя, скорее, речь идет о том, что детская литература часто не поспевала за стремительно меняющейся современностью.

³ Это направление, возможно, в силу своей откровенной политизированности, долгое время не привлекало внимания литературоведов и историков искусства и не получило еще достаточного научного осмысления. Однако в последние годы начинают появляться исследования, представляющие «радикальную литературу» как важное звено в истории детской литературы. См. например: *Reynolds Kimberley Left out: The forgotten Tradition of Radical Publishing for Children in Britain 1910–1949*, 2016; *Mickenberg Julia The New Generation and the New Russia: Modern Childhood as Collective Fantasy // American Quarterly*. 2010. Vol. 62. p. 103–134.

⁴ *Ognyov Nikolay The Diary of a Communist Undergraduate*. Transl. Alexander Werth. London: Victor Gollancz, 1929. С. 9.

⁵ Полный список зарубежных книжных выставок, где были представлены советские детские книги, составить непросто. В монографии Ю. Молока «Владимир Михайлович Конашевич» (1969) в указателе выставок, в которых участвовал художник (с. 326–327), упоминается множество международных книжных проектов. Молок приводит как русские названия выставок, так и, в случае, если ему были известны зарубежные каталоги — оригинальные, на иностранных языках. Взяв за основу этот список и дополнив его, получаем следующее:

- Русское искусство оформления книги. Берлин, 1923;
- The Russian Art Exhibition, N.Y., 1924 — L.A., 1925;
- Выставка советской книги. Прага, 1924;
- Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes. Paris, 1925;
- Выставка искусства новой России. Токио-Осака-Нагоя, 1927;
- Internationale Buchkunst-Ausstellung. Лейпциг, 1927;
- Terza Mostra Internazionale delle Arti Decorative. Монца-Милан, 1927;
- Выставка русской детской книги. Берлин-Лейпциг, 1927;
- XVI-a Esposizione Internazionale d'Arte della citta di Venezia. Венеция, 1928;
- Russische Ausstellung. (Buchgewerbe, Graphik, Theatre, Photographie). Цюрих-Винтертур, 1929;
- Grafiek en Boekkunst uit de Sovjet-Unie. Амстердам-Роттердам, 1929;
- Exposition "Le Livre d'Enfant en U. S. S. R". Париж, 1929;
- Utställning av Sovjetkonst. Стокгольм-Осло, 1930;
- Exhibition of Soviet Art. Лондон-Оксфорд, 1930;
- Выставка советского искусства. Берлин, 1930;
- Передвижная выставка советской детской книги. Ревель-Рига-Берлин-Гамбург-Прага-Вена, 1930–1931;
- Salon International du Livre d'art. Париж, 1931;
- Osteuropäische Kunstausstellung. Кенигсберг, 1932;
- Выставка советской детской книги в Копенгагене, 1932.
- Выставка советской графики, книги, плаката, фото. Мадрид-Марсель, 1933;
- Выставка советской графики. Марсель, 1933;
- International Children's Book Exhibition. Прага, 1934;
- Utstilling av barneboker, tidsskrifter og plakater fra Sovietunionen. Осло, 1936;
- Exhibition of books printed in the U. S. S. R in the period 1930–1936. Лондон, 1936;
- Exposition Internationales Arts et des Techniques. Париж, 1937;

Exhibition of Soviet Graphic Art. Лондон, 1938.

⁶Международный успех не только не поддержал репутацию «Радуги» в Советской России, но вызвал обратную реакцию, подстегнув кампанию гонений, которая, в конечном итоге, привела к закрытию издательства. В исследовании Д. Фомина указывается, что после парижской ярмарки «из разных стран поступали многочисленные заказы на «книжки-картинки» «Радуги», предложения об их переизданиях на европейских языках. Такого Госиздат потерпеть, конечно, не мог и постоянно устраивал Клячко обструкции <...> в 1927 г. начали яростное наступление на издания Л. М. Клячко. Им приклеивали ярлыки «аполитичных, далеких от насущных вопросов современности», приписывали «злостный антисоветский характер»!» [Фомин 2015, с. 612–613].

⁷Deutsche Allgemeine Zeitung. 1927. Oktober 28.

⁸Deutsche Tageszeitung. 1927. Oktober 28.

⁹В конце 1920-х гг. в издательстве Verlag Der Jugendinternationale вышли: Ognjew N. Kostja Rjabzew auf der Universität. 1929. Ognjew, N. Das Tagebuch des Schülers Kostja Rjabzew. Aufzeichnungen eines Fünfzehnjährigen. 1928. Bjelych G., Pantelejew L. Schkid. Die Republik der Strolche. 1929. Pantelejew L. Die Uhr. 1929. Подробная библиография издательства см.: URL: <https://www.booklooker.de/Bücher/Angebote/verlag=Verlag+der+Jugendinternationale+?page=1> (дата обращения: 28.10.2017).

¹⁰Wiener Allgemeine Zeitung. 1931. Februar 3.

¹¹Der Wiener Tag 1931. Februar 1.

¹²Monde 1931. Mars 31.

¹³В настоящее время коллекция перемещена в Библиотеку имени Франсуазы Саган (Париж).

¹⁴По приведенным в статье описаниям можно определить, что восхищение М. Цветаевой вызывают следующие книги: *Полонская Е. Город и деревня* / Рис. Н. Лапшина. М.-Л.: ГИЗ, 1927; *Дилакторская Н. Хлеб* / Рис. М. Штерн. М.-Л.: ГИЗ, 1927; *Шварц Евг. Кто быстрее* / Рис. Е. Эвенбах М. Л. ГИЗ, 1928; *Самохвалов А. Водолазная база* / Рис. Автора. М.-Л.: ГИЗ, 1928; *Полонская Е. Часы* / Рис. Н. Лапшина М.-Л.: ГИЗ, 1929; *Маршак С. Приключения стола и стула* / Рисунки Б. Кустодиева. Л.: Изд. Брокгауз-Ефрон, 1924; *Пастернак Б. Зверинец* / Рис. Н. Купрянова. М.: ГИЗ, 1929.

¹⁵В 1913 г., когда С. Я. Маршак учился в Лондоне, он посетил одну из прогрессивных школ и заинтересовался этим реформаторским направлением в педагогике. Вернувшись в Россию, работал летом 1918 г. в Петрозаводской детской колонии, а в 1920 г. возглавил в Екатеринодаре «Детский городок», представлявший собой комплекс из школы, библиотеки и детских кружков.

¹⁶В статье «О большой литературе для маленьких» Маршак пишет: «...лучшая часть нашей детской литературы, возникшей после революции, рассчитана на ребят, растущих не в теплице, а на вольном воздухе. Эти ребята живут, а не только готовятся жить. Поэтому их нельзя кормить сухой дидактикой. <...> Ребятам нужна художественно-научная, географическая, историческая, биологическая, техническая книжка, дающая не разрозненные сведения, а художественный комплекс фактов. Такая художественно-научная литература для детей у нас уже создается. Ее читают не только у нас, но и за рубежом, переводят и в Америке, и во Франции, и в Японии, и в Индии, и даже в маленькой Исландии. Книжкам Ильина, Паустовского и других выпала на долю почетная задача рассказать нашей и зарубежной молодежи о пятилетке, о социалистическом строительстве. Написанные для детей, эти книги оказались увлекательным чтением и для взрослых. В этом одна из типичных черт нашей литературы для школьников. Ее читают и дети и взрослые» [Маршак 1971, с. 200].

¹⁷ В тоже время необходимо отметить, что детские книги в Советской России подвергались в 1920-е гг. значительной критике именно со стороны советских педагогов, отрицавших, в том числе и дореволюционные новаторские педагогические практики. «Бурные дискуссии 1920-х — начала 1930-х гг. о том, как надо рисовать и писать для детей, со всей очевидностью выявили прежде всего ужасающий консерватизм вкусов тех, кто должны были стать посредниками между ребенком и книгой, проводниками нового поколения в мир изобразительного искусства и словесности. Полнейшую неспособность «шкрабов» понять и оценить открытия графиков. Огромную пропасть между убогими схоластическими теориями и интереснейшей творческой практикой» отмечает Д. Фомин [Фомин 2015, с. 461].

¹⁸ Об этом подробно см. [Mickenberg 2010].

¹⁹ В этой связи особый интерес представляют иллюстрации к английскому изданию 1931 г., выполненные австралийским художником Уильямом Кермодом (William Kermode). Его линогравюры, выполненные в выразительной модернистской манере, прекрасно передают динамику и размах описываемых в книге событий.

²⁰ Нина Кристенсен в качестве примера приводит следующие книги: *Kirk Hans Jørgens Hjul. En moderne Billedbog for Børn / ill. Arne Ungermann and Edvard Heiberg, 1932; Scherfig Hans Hvad lærer vi i Skolen? 1933; Gelsted Otto Kai og Anne i den store By / ill. Karen Lis Jacobsen, 1933; Gregersen Torben Pers første Bog / ill. Karen Lis Jacobsen, 1943.*

²¹ *Beucler André Mon chat. P.: Gallimar, 1930; Бекле Андре (1898–1985) — французский писатель, сценарист, журналист. Родился в Санкт-Петербурге. Известна его книга «Русские пейзажи и города» (Париж, 1928).*

²² Позднее книгу перевели на английский, она была издана в 1935 в Нью-Йорке Гильдией художников и писателей — *Baba Yaga: Popular Russian Tale / retold by Rose Cell. NY: Artists & Writers Gld, 1935.*

²³ Например: *Зонненштраль Е., Кузнецов К. Я — печатник. М.: ОГИЗ, 1932; Коршунов И. Детмашстрой. Самодельные игрушки машины. Ленинград: ОГИЗ-Молодая гвардия, 1931; Лантев А. Строим из картона. М.: ОГИЗ, 1932 и др.*

²⁴ *Лисицкий Эль Сказ про два квадрата. Берлин: Скифы, 1922.*

²⁵ Возможно, за образец были взяты подобные детские книги, издававшиеся в СССР. «В издательской практике начала 1930-х гг. получили широкое распространение жанр «книжки-игрушки», — пишет Д. Фомин, — Издания такого рода строились по-разному, но в любом случае от ребенка требовались некие активные действия, он должен был проявить инициативу, а не просто читать текст и рассматривать иллюстрации. Например, для того, чтобы понять зашифрованный смысл книг Б. Татарнинова и Е. Дорфман «Где кот? Волшебные картинки» (1929) и «Синие загадки — красные разгадки» (1929) следовало вооружиться цветофильтрами и поочередно накладывать их на страницы» [Детская иллюстрированная книга в истории России 2009, с. 337].

²⁶ «Стиль книг Рожанковского, выполненных для серии «Альбомы папаши Кастора», несомненно, многим обязан необыкновенным книгам Чарушина», — отмечает Джо Пирсон [Pearson 2010, p. 17]. Подробно о работе Ф. Рожанковского над «Альбомами Папаши Бобра» см.: Allen I., Allen P., Rojankovsky Koly T. Feodor Rojankovsky: The Children's Books and Other Illustration Art. Englewood: Wood Stork Press, 2014.

²⁷ Книги Федора Рожанковского, выпущенные изд-вом «Домино-пресс» в 1930-е гг. на английском языке: *Averill E. H., Stanley L. Daniel Boone: Historic Adventures of an American Hunter among the Indians. Domino Press, 1931. Averill E. H. Hass R. Powder: The Story of a Colt, a Duchess and the Circus, 1933. Averill E. H. Flash: The Story of a Horse, a Coach-Dog and the Gypsies, 1934.*

²⁸ Первая детская книга с иллюстрациями Э. Слободкиной «Маленький пожарник» вышла в 1938 г.: *Brown W. M. The Little Fireman*.

²⁹ В русском переводе изначально переведено как «здесь и теперь», именно так называлась изданная в 1925 г. хрестоматия: *Митчелл Люси Спрэг* Книга рассказов про здесь и теперь [Для детей от 2-х до 7 лет. М.: Госиздат, 1925], включавшая короткие рассказы на бытовые темы, рассчитанные на разный читательский возраст.

Исследования

Глухов А. Маленький шедевр о великой стройке // Альманах библиофила. Вып. 3. М.: Книга, 1976. С.48–53.

Горький М. Предисловие к американскому изданию книги М. Ильина «Горы и люди» // М. Горький о детской литературе. М.: Гос. издат. детской литературы, 1958.

Детская иллюстрированная книга в истории России 1881–1939. Из коллекции Александра Лурье. Т. 1–2. М.: Дизайн-студия САМОЛЕТ, 2009.

Ляпунов Б. М. Ильин. М.: Детгиз, 1955.

Маршак С. О большой литературе для маленьких // Маршак С. Собрание сочинений. Т. 6. М.: Художественная литература, 1971. С. 195–243.

Мексин Я. Из опыта музейно-выставочной работы с детьми (По материалам базы пропаганды детской книги при Музее по народному образованию) // Советский музей. 1932. №2. С. 38–57.

Мексин Я. Иллюстрация в советской детской книге // Книга детям. 1928. №5–6. С. 39–44.

Сеславинский М. Рандеву: русские художники во французском книгоиздании первой половины XX века. М.: Астрель, 2009.

Советская детская книга в Германии // Книга детям. 1928. №1. С. 41–47.

100 книг твоему ребенку. М.-Л.: Госиздат, 1931.

Фомин Д. В. Искусство книги в контексте культуры 1920-х гг. М.: Пашков дом, 2015.

Цветаева М. О новой русской детской книге // Цветаева М. «Сочинения». Т. 2. М.: Художественная литература, 1988. С. 352–356.

Штейнер Е. С. Левизна художественная и политическая в детской книге Европы и Америки 1920–1930-х гг. Часть 1 // Культурологический журнал. 2012. №2. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/levizna-hudozhestvennaya-i-politicheskaya-v-detskoj-knige-evropy-i-ameriki-1920-30-h-gg-chast-1> (дата обращения: 08.05.2017).

Штейнер Е. С. Левизна художественная и политическая в детской книге Европы и Америки 1920–1930-х гг. Часть 2 // Культурологический журнал. 2012. №3. URL: <http://www.intelros.ru/readroom/kulturologicheskij-zhurnal/ku3-2012/22943-levizna-hudozhestvennaya-i-politicheskaya-v-detskoj-knige-evropy-i-ameriki-192030-gg-chast-2.html> (дата обращения: 08.05.2017)

Штейнер Е. С. Авангард и построение нового: Искусство советской детской книги 1920-х. М.: Новое литературное обозрение, 2002.

Allen I., Allen P., Rojankovsky Koly T. Feodor Rojankovsky: The Children's Books and Other Illustration Art. Englewood: Wood Stork Press, 2014.

Bader B. American Picturebooks from Noah's Ark to the Beats Within. N.-Y.-Lnd.: Macmillan, 1976.

Binder P. Children's Books in Russia // Design for To-Day. January. 1934. P. 23–26.

Christensen N. Rupture. Ideological, aesthetic, and educational transformations in Danish picturebooks around 1933 // Children's Literature and the Avant-Garde. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2016. P. 171–188.

- Dupuy R.-L.* Fedor Rojankovsky // *Gebrauchsgraphik*. 1932. IX. № 12. P. 41.
- Hunt P.* Retreatism and Advance 1914–1945 // *Children's Literature: An Illustrated History*. Oxford-N. Y.: Oxford University Press, 1995. P. 192–224.
- Illustrators of Children's Books 1744–1945. Boston: Horn Book Inc., 1947.
- Inside the Rainbow. Russian Children's Literature 1920–1935: Beautiful Books, Terrible Times. Lnd.: Redstone Press, 2013.
- Lehmann-Haupt H.* Books about Bookmaking // *Publishers' Weekly*, CXXII (August 6). 1932. P. 432.
- Livres d'Enfants Russes et Sovietiques (1917–1945). Dans les Collections de L'Heure Joyeuse et dans les Bibliothèques Françaises Catalogue en Forme de Dictionnaire des Illustateurs. Paris: Agence culturelle de Paris, 1997.
- Livres Illustres Russes et Sovietiques pour Enfants 1917–1945. Paris: Paris bibliothèques, 1999.
- Mickenberg J.* The New Generation and the New Russia: Modern Childhood as Collective Fantasy // *American Quarterly*, Vol. 62. № 1. March. 2010. P. 103–134.
- Pearson J.* Drawn Direct to the Plate: Noel Carrington and the Puffin Picture Books. Lnd.: Penguin Collectors Society, 2010.
- Reynolds K.* Left Out: The Forgotten Tradition of Radical Publishing for Children in Britain 1910–1949. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- Trease G.* A Whiff of Burnt Boats. Lnd.: Macmillan, 1971.
- Townsend John Rowe Written for Children. An Outline of English-language Children's Literature. Harmondsworth: Penguin, 1965.