

Елена Данько

ЗАДАЧИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОФОРМЛЕНИЯ ДЕТСКОЙ КНИГИ

Впервые опубликовано в: Детская литература: критический сб. / под ред. А. В. Луначарского. М-Л.: Худож. лит., 1931. С. 209–231.

Господствующие общественные силы каждой эпохи стремятся воспитать подрастающее поколение в духе своих идей, своих задач, своего миропонимания. Идеология класса в ее упрощенном, приспособленном к пониманию читателя, виде становится содержанием детской книги. Она пропитывает и литературный текст и формы современного ему изобразительного искусства, привлеченного в детскую книгу, чтобы путем эмоционального воздействия воспитать не только сознание, но и чувства читателя в определенную сторону.

Театрально-пышные медные гравюры с чертами барокко, которыми украшен «Телемак» Фенелона (книга, служившая чтением дворянской молодежи всего XVIII в.) и заглавная гравюра к «Сказке о царевиче Хлоре» Екатерины II, как бы воспроизводящая акт современной ей аристократической трагедии, и нравоучительно-аллегорические тексты этих книг, где герои совершают подвиги, повинуюсь богам, царям и мудрым наставникам, ведущим их ко благу — все эти формы выросли на стволе миросозерцания, которое прививал молодежи век расцвета абсолютизма. Нам кажется чрезвычайно характерным, что русские книжки начала XIX в., проникнутые патриотическим настроением, украшены картинками, которые отчетливо тяготеют к формам *официально-академического* искусства того времени и выполнены техникой дорогой медной гравюры. Неслучайно и то, что с ростом новых общественных сил, с ростом *жанрового* направления в русской живописи, иллюстраторы Тимм, Жуковский и др. вносят в детскую книгу черты быта и реализма, сменив медную гравюру на более демократичную автолитографию и деревянную гравюру. Каждый этап развития детской книги показывает, как тесно связано направление искусства и его

производственные приемы с идеологией класса, создавшего книгу, и как *новое искусство, порожденное новыми экономическими процессами, наделяет детскую книжку формами, адекватными новому миропониманию*. Мы имеем в виду детские книжки, стоящие на, хотя бы приблизительном, художественном уровне — те иллюстрации, где налицо связь художника с современным ему изобразительным искусством, потому что вне форм искусства нет активного эмоционального воздействия, и нехудожественная картинка не может воспитать чувство в духе определенной идеологии, даже если она максимально удовлетворяет познавательные потребности читателя (пример — нейтральность географической карты или рисунка из старого зоологического атласа).

Какие же художественные формы в детской книжке соответствуют современному миропониманию и какие безнадежно тянут читателя в прошлое?

Характерной чертой дореволюционной продукции детской книги являлось то, что только небольшая частица, только «верхушка» продукции была охвачена работой художников. Да и то — эта работа носила гастролерный характер, была своего рода отдыхом для художника. Вся остальная, огромная часть продукции преследовала исключительно цели сбыта и дешевизны. В дешевых изданиях Сытина, Вольфа, изд. «Посредник» и др. выпускаемых массовым тиражом, работали безымянные иллюстраторы-профессионалы, всецело зависящие от спроса. Наслоения спроса обусловили все печальное разнообразие этой продукции. Мы найдем здесь и аляповатые «народные» книжки для деревни, возникшие как бы из лубка, но стоящие неизмеримо ниже старых лубочных изданий, и бесконечно-убогие буквари с картинками, и запыленные из XIX в. натуралистические картинки, и дурно перепечатанные клише заграничных детских книг, и, наконец, книжки для городского мещанства, в которых вульгаризировались влияния художественной «верхушки» — стиль рюсс под Билибина и слащавая узорность дорогих Кнебелевских изданий.

Художественная «верхушка» детской книги была связана с деятельностью об-ва «Мир искусства». Это общество возникло в 90-х годах прошлого века в пору укрепления капиталистической буржуазии в России и породило художественное течение, которое может быть названо буржуазно-дворянским. Лозунгами «Мир искусства» были — красота и искусство для искусства. «Мы открываем красоту везде — в добре, и зле...» говорит идеолог этого движения Дягилев. О «драгоценном, свободном искусстве» говорит А. Бенуа.

С одной стороны, деятельность этого общества поддерживалась желанием окрепшей буржуазии эстетизировать жизнь. Отсюда возникла «украшательная» работа художников в книге, в керамике, в театре и т. д. С другой стороны — дворянские настроения в этом обществе превратили «украшательную» работу в любование стилями прошлых эпох и сообщили ей эклектическую окраску. Лозунг «искусство для искусства» оказался желанным более широким слоям общества. Интеллигенция, вначале открещивавшаяся от «мир-искусственников» как от декадентов, признала и оценила их.

Г. В. Плеханов указывает, что лозунг «искусство для искусства» возникает в эпохи наибольшего разлада между художником и общественностью. Тогда художник уже не черпает творческие силы из окружающей его действительности, тогда, по выражению Лекона де Лиля, задачей искусства становится «создание идеальной жизни для тех, у кого нет жизни реальной»¹.

Естественно, что реакция, наступившая после 1905 г., укрепила движение «Мира искусства» и привлекла в его ряды наиболее яркие художественные силы.

Художники, не опирающиеся на реальность, строят свое искусство на основе уже созданных в прошлые эпохи литературных и художественных форм. Их искусство становится надстройкой над надстройками прошлых культур. Таким эфемерным замком, приютом для неудовлетворенных действительностью и бегущих от борьбы был «Мир искусства».

Желание уйти и увести читателя в выдуманный мир литературных и графических условностей пронизывает детские книжки «мир-искусственников». «Азбука» А. Бенуа увлекает воображение в стилизованную сказку, в легенду, в исторический анекдот, в мечты о «добром старом времени». В идеализированных усадебных парках и стильных *interieur*'ах резвятся дети в костюмчиках 40-х годов, миловидные как фарфоровые статуэтки. Фея Фантазия дает детям-куклам разноцветные крылышки для полета над миром (Густафсон «Земной глобус», карт. Д. Митрохина). Волшебная кукла уводит мальчика в царство игрушек на парад солдатиков александровской эпохи (Е. Нарбут «Игрушки»). В издательстве Кнебель выходят эти дорогие «изящные» книжки — серии сказок классических и современных и басни, где разряженные, очеловеченные звери действуют среди геральдических атрибутов. Тщетно было бы искать в этих картинках хоть один образ, основанный на ощущении реальности. Абстрагированный, натурализм и стилизация являются основным принципом изображения.

«Я бродил в игрушечной чаще, я открыл лазоревый грот, неужели я настоящий и действительно смерть придет?» — жалобно спрашивает поэт-современник. Так мог бы спросить любой читатель художественных книжек кнебелевской серии.

Осуществляя увод читателя от действительности, художники прибегают к формам и приемам западной детской книжки, современной расцвету промышленного капитализма. Западные иллюстраторы (Рабье, Диц, Крейдольф, Гофер и др.), стремясь подойти к детскому мироощущению и отождествляя «детский» юмор — с *искажением* реальной формы, красоту — с милovidностью, а веселье с пестротой, надолго поселили в детской книжке карикатурных собак, слащавых эльфов и декоративно-пышные украшения страниц. В книжках Е. Нарбута и А. Бенуа сквозит прямая зависимость от немецкой детской книжки.

Принцип *декоративной условности*, воспринятый и культивированный «мир-искусственниками», приводит к тому, что изображения предметов, животных и людей превращаются в орнаментальные завитки. Правда, и у людей, и у животных ясно обозначены головы, ноги и руки или лапы и они снабжены десятками подробностей, которые так любят рассматривать дети. Но все эти предметы не показаны глазу, а о них рассказано художником, расширяющим литературный сюжет. Цель каждой линии и каждого пятна — создание красивого узора на странице, а не изображение реального предмета. Художники, уходя от работы над натурой, замыкаются в кругу застылых орнаментальных форм (С. Чехонин, Д. Митрохин и др.). Декоративное заполнение плоскости ведет к статичности коврового узора или вышивки. Цвет не имеет значения живописного элемента — он только иллюминирует линейный узор. От крупных декоративных форм и спокойных линий Е. Нарбута книжная графика переходит к мелкому кружеву М. Добужинского, и картинка, полная разнобоя, пятен, пятнышек и штришков, уже не претендует на значение страницы, организующей цветовые ощущения читателя. Характерно, что современные «мир-искусственникам» детские книжки на социологические, биологические и производственные темы, построенные на материалистической основе (серия «Книжка за книжкой», книги Лункевича и др.), остаются вне работы художников². Художники бегут от точных, материальных образов. Они выбирают темы, дающие предлог для применения стилизации, то в духе персидской миниатюры, то старо-книжной графики, то геральдических мотивов — вызывающей утонченные настроения и литературные ассоциации. Таким образом — книжки «мир-

искусственников» были рассчитаны на очень узкий круг потребителей не только по *своей дорогой цене*, но и потому, что они обращались к читателю, растущему в определенной «интеллигентной» (мы бы прибавили «столичной») среде. Заслуга «мир-искусственников» в том, что они выдвинули на первый план вопросы художественного оформления детской книжки и, в пределах своих задач, блестяще разрешили их. Влияние «мир-искусственников» на современную им массовую книжку было очень невелико. Массовая детская книжка не претендовала на звание художественной. Влияние «мир-искусственников» сильнее сказалось в детской книжке первых лет работы советских издательств. Это неудивительно; вопросы художественного оформления детской книжки, в широком масштабе поставленные перед советскими издательствами, первоначально направили внимание редакторов и художников на уже созданные образцы художественной детской книжки и вызвали продолжение и расцвет традиций «мир-искусственников», по существу глубоко чуждых задачам советской книги. Мало того — мы анализируем это течение потому, что многие его черты — абстрагированный натурализм, рассказ о предмете, а не показ его и др., продолжают цвести и процветать в современной детской книжке. Мы позволим себе вернуться к этому вопросу ниже.

У движения «Мира искусства» не было будущего. Русское искусство шло другими путями. Традиции натурализма, включавшие в себя работу над реальными зрительными ощущениями и над разрешением задач живописи, перешли к импрессионизму. Молодые московские художники (об-во «Бубновый валет»), отринув импрессионизм, искали в работе над натурой синтетических форм, освобожденных от случайных, натуралистических признаков. Следуя заветам Сезанна, они работали над соотношением цвета и объема и, провозгласив лозунг «чистой живописи», повели борьбу против «литературщины», «настроений» и «украшательства» в искусстве. Томным вздохам о старинных усадьбах они противопоставили напряженные краской полотна с грудями овощей, хлебов, рыб копченых и свежих, с мясными телами моделей, писанные с природы с почти физиологическим ощущением материала. Таков был материализм русской буржуазии предвоенного времени. Движение «Бубновый валет», по преимуществу станковое и враждебное производству, не оставило следа в книжной продукции.

Художники, принадлежавшие к петербургскому «Союзу молодежи» и другим левым группировкам, провозгласили ценность живописных сочетаний, независимых от форм природы. Они стре-

мились освободить чистую стихию живописи не только от «сюжетности», но и от «предметности», утверждая самодовлеющее значение беспредметных живописных форм. Вместе с поэтами В. Хлебниковым, В. Маяковским и др. они выпустили ряд сборников, в которых манифестировали новое отношение художника к оформлению книги (1908–1914 гг., изд. «Союза молодежи», изд. «Первого журнала русских футуристов», изд. «Гилея», изд. «Журавль» и др.). В этих книгах задача художника сводится *не к украшению* орнаментом из виньеток и заставок старой, канонизированной формы книги, *а к созданию новой живописной* формы книги. Книга рассматривается как вид живописного произведения. Отсюда работа художников на торшоне (литографская техника), включение в книгу акварельных рисунков от руки, впечатывание офортов, введение цветowych страниц и рукописных текстов. Тут же проявлено новое отношение к типографским шрифтам — на одной и той же странице разные стихотворения напечатаны разным шрифтом, — в одной строчке — употреблены шрифты разной величины и т. д. (Книжки с рисунками А. Татлина, М. Ларионова, П. Гончаровой, А. Экстер, К. Малевича и др.).

В этих книжках принципы нового оформления утрированы с целью эпатировать косный буржуазный вкус и вызвать скандальное внимание. Книжки рассчитаны на немногих, их оформление носит несколько кустарный характер и каждый экземпляр — своего рода уникум. Мы остановились на характеристике этих книжек (хотя они не детские) потому, что, не оказав влияния на современную им книжную продукцию, они выплыли позднее в широком русле советской детской книги. Им подражали «футуристические» детские книжки первых послереволюционных лет, а отчасти — то новое и здоровое, что заключалось в живописном отношении к книжной форме, было развито, разработано и ориентировано на иную целеустановку в книжках ленинградской группы иллюстраторов.

Октябрьский переворот застал новое поколение молодых художников за лабораторной работой над принципами кубизма, за дисциплиной и проверкой художественного глаза, которому открылось все разнообразие, вся значительность материальных элементов живописной культуры — качество фактуры, вес и плотность краски, построение пространства и движения в пределах живописной плоскости — вся азбука специфического языка живописи. Кубизм не стал целью для молодых художников. Кубизм, как дисциплина созидания абстрактных форм, столь характерная для французской культуры, не мог вместить в себя задач молодого советско-

го искусства, органически связанного с жизнью, желавшего жить в реальности и организовать реальность. Кубизм был воспринят советскими художниками как наследие передовой мысли запада, той мысли, которая строит, изобретает, движет технику и создает материальную культуру, он подлежал критическому усвоению, как и другие достижения западной науки и техники. Кубизм стал школой на пути к новому искусству, фактору организации ответственности, к искусству, говорящему о реальном мире и реальных эмоциях на специфическом языке живописи. Лозунги — искусство, организующее массы, искусство производственное, искусство для революции — т.е. искусство утилитарное, а не чистое «свободное» искусство определили его дальнейшее движение, направили работу художников к исканию объективных живописных ценностей и сделали эту работу программной, как программа каждая работа в процессах социалистической организации жизни. Эти лозунги, выдвинутые Октябрем, едва ли не полностью осуществлены искусством на участке детской книги.

Какова была судьба детской книги в первые годы после Октября? «В стране советов не пренебрегают ни одной областью воспитания» — говорит французский критик (*L'art et decoration*, 1929) о советской детской книге. Новая идеология потребовала нового художественного оформления. Начался ряд экспериментов, разрушающих старую книжную форму (серия басен изд. Вхутемас 1922 г., указанные выше «футуристические» детские книжки, «Супрематический сказ про два квадрата» Э.Лисицкого и др.). С другой стороны, стремление издательства поднять качество массовой детской книжки вызвало оглядку на образцы художественной книги прошлого.

Вышедший в 1918 г. сборник «Елка» под редакцией М. Горького является интереснейшим документом в истории детской книжки. Под своим переплетом он механически соединил остатки прошлого детской книжки и начало пути ее будущего развития. Заглавная картинка А. Бенуа — бледноватая, узорная елка и миловидные крылатые эльфы вокруг нее, тут же — розы, травы и бескостный, безликий младенец С. Чехонина. Затем далее — картинка Ю. Анненкова к сказке К. Чуковского, где из путаницы ломанных линий и кружевных штришков гримасничают очеловеченные самовары, сливочки, чашки — и вдруг, совсем неожиданно, первый реальный образ в детской книжке за много лет — белозубый и черномазый трубочист В. Лебедева. Жизненно-веселый, построенный простыми, крепкими линиями, с метелкой под мышкой, с бубли-



Рис. 1. Иллюстрации к сборнику Елка под ред. Александра Бенуа и Максима Горького (1918 г.): Александр Бенуа «Елка»; Владимир Лебедев «Трубочист»

ком в прекрасно нарисованной руке, он почти ошеломляет своей конкретностью среди художочного узора других страниц. Живой, веселый трубочист вошел в душную детскую, где теплятся лампадки, подмигивает чайник, на обоях шевелятся таинственные цыплята («Фофка» А. Толстого, сб. «Елка») и еще не развеялся запах маминных духов.

Выход в 1922 г. «Слоненка» Р. Кипплинга с иллюстрациями В. Лебедева знаменует собой решительный поворот в оформлении детской книги. Каких только соблазнов для антропоморфизации образа не дает текст «Слоненка»? Но В. Лебедев строит свою новую форму, условную, упрощенную, основанную на пристальном изучении строения тела животных и присущих им движений. Каждый рисунок, сильное, крепкое зрительное впечатление, направляющее глаз к ощущениям действительности, к отчетливым, строго выверенным пятнам и штрихам, из которых строится полный жизни, материальный образ животного. Это не пассивное воспроизведение реальности, а действенная характеристика ее.

Затем следует ряд работ В. Лебедева («Три козла», «Петух, лисица и заяц», «Медведь», «Цирк», «Мороженое», «Глупый мышенок», «Вчера и сегодня», «Как рубанок сделал рубанок», «Пудель» и др.), в которых с программной четкостью развивается отношение

художника к оформлению детской книги. К В. Лебедеву присоединяются: Н. Тырса, Н. Лапшин, В. Ермолаева и А. Пахомов. Постепенно создается группа художественной молодежи (Е. Морозова, Е. Эвенбах, Е. Сафонова, Э. Будагоский, С. Мочалов, В. Курдов, Е. Чарушин, Н. Васнецов, Юдин, Порэт и др.), работающая по той же программе. Не останавливаясь на характеристике отдельных моментов в работе ленинградской группы художников, мы позволим себе наметить основные задачи этого течения на материале работ В. Лебедева, наиболее яркого выразителя программы.

В. Лебедев пришел в детскую книжку от своих революционных плакатов (РОСТА 1920–22). И в его плакате, и в детской книжке сказалось высокое уважение художника к массовому потребителю. Каждый плакат и каждая книжка — законченное художественное произведение. В. Лебедев без конца выправляет свою работу, доводя число вариантов до 10–12 рисунков (напр. «Гвоздь и подкова» сб. С. Маршака), в поисках наибольшей выверенности формы, наибольшей эмоциональной выразительности при минимуме средств, без какого бы то ни было снижения формальных качеств в расчете на художественно-отсталый глаз потребителя или в погоне за популярностью. Плакат и детская книжка только тогда достойны попасть на глаза потребителю, если их форма такова, что ни одного пятна, ни одной буквы нельзя перенести на другую страницу, если ни один тон нельзя притушить или усилить, не нарушив построенного художником цветового сочетания и максимальной выразительности образа. Не капризное «вдохновение», а систематическая мысль руководит художником. Влияние ранних кубистических работ В. Лебедева сказывается в его умении строить книгу как вещь, в построении плоскости, в применении простых четких шрифтов к цветовым поверхностям («Цирк», «Мороженое», «Вчера и сегодня»), в выявлении свойств живописных материалов — мягкости карандаша на гладкой и шероховатой бумаге, игры сухой кисти и жидкой заливки и т. д. и, наконец, в блестящем применении наклеек, разнообразящих фактуру («Как рубанок сделал рубанок», С. Маршака, изд. «Радуга», 1927 г.).

Цель напряженной формальной работы, которую ведут ленинградские иллюстраторы — воспитание художественного глаза ребенка. На странице не может быть ни одного нейтрального пятна или штриха. Все они должны обнаруживать глазу свойства живописного материала и только при максимальном использовании этих свойств художник даст подлинно выразительный образ предмета — косматую шерсть медвежонка и прыжки мускулистых кен-



Рис. 2. Самуил Маршак и Владимир Лебедев. Как рубанок сделал рубанок. Ленинград: Радуга, 1927

гуру (В. Лебедев «Охота»), стальной блеск пилы и шершавую кору клена (В. Лебедев «Как рубанок сделал рубанок»), луч света на белокурой голове мальчишки (А. Пахомов «Ведро»). Развитие художественного глаза читателя, глаза, зорко подмечающего все разнообразие и всю экспрессию вещей реального мира, не исчерпывает задач художника. Книжки В. Лебедева ценны тем, что они приводят читателя к материалистическому миропониманию через формы изобразительного искусства. Они вызывают бодрые, стойкие эмоции по отношению к явлениям действительности, толкают воображение в сторону радостного строительства окружающего мира. «Как рубанок сделал рубанок» (изд. «Радуга», 1927) — эта книжка, прежде всего, увлекательная повесть на языке литографии о настоящей стальной и звонкой пиле, о деловитых молотках и ловких стамесках, о грустном клене и веселом рубанке, которым так и хочется стругать кленовую доску, чтобы взлетела настоящая, сухая стружка — завитушка. Ни одного литературного образа, никакой антропоморфизации не введено в картинку. Язык живописи чист и строг, и напряжен эмоционально для тех, кто умеет его читать, а научиться его читать должен каждый. С появлением «Рубанка» не стало «сухой» производственной книжки. Она превратилась в жизненную и увлекательную, как жизненны и увлекательны для нас сами производственные процессы.

Тот же реализм, достигнутый внимательным изучением природы и отбором изобразительных средств — в маленьком рисунке пером и сухой кистью к «Отряду» С. Маршака (Сборник стихов). Пионеры идут — у каждого своего лицо, своя походка, свой характер. Под беглым штрихом возникают живые ребята, а не та безликая схема в красном галстухе, которая, под именем пионер-отряда, так часто выходит на книжные страницы.

Не в хаотичной пестроте секрет веселости детской книжки, а в качестве простых цветовых сочетаний, обладающих свойством радостно действовать на психику. Эта задача разрешена в «Цирке». Вряд ли найдется более эмоционально-веселая книжка. На последней странице серая лошадка увозит наездницу. В ритме простых пятен достигнуто движение, почти слышатся звуки марша. Это совсем не похоже на то, что, зачастую, определяется как движение в рисунке — какая-нибудь бегущая фигура, схваченная в момент наибольшей стремительности движения — и потому безнадежно статичная. Разложить движение на отдельные моменты и зафиксировать их — не значит ли это убить движение?

В изображениях животных В. Лебедев совершенно чужд дешевой юмористики, основанной на произвольном искажении форм, результатом которого являются: «собаки с вылупленными глазами», «лошади на мягких ногах, коровы с человечьими лицами, стопудовые зайцы, распухшие свиньи»³ и т. д. Эта юмористика, идущая с запада — игра с абстрагированными формами, долженствующими смешить своей несообразностью — переходит в балагурство, а подчас и в глумление (рис. С. Чехонина, рис. А. Радакова и «Приключения Мурзилки, шустрой собачонки» рис. К. Ротова). Юмор В. Лебедева основан на наблюдательной любви к животному, на отборе тех черт, которые веселят и радуют в живом животном.

Пудель, сам по себе, едва ли не самая веселая собака, нуждается ли его образ в карикатурности или очеловечении, чтобы стать забавным в глазах ребенка? Каждое отклонение от природы, которым художники, нередко, маскируют свою беспомощность, будет бледнее и скучнее настоящего пуделя. Лебедев создает веселую книжку о пуделе на основе зорко-подмеченных движений и повадок жизнерадостной собаки, и вот — весельчак-пудель чуть ли не лает с книжной страницы. Таковы же медвежата Е. Чарушина в книжке «Как Мишка стал медведем». Такова обезьяна В. Ермолаевой в басне «Мартышка и очки» со всеми движениями и комичными гримасами настоящей, живой мартышки, зарисованными с нату-

ры в упрощенной и строгой манере, не имеющей ничего общего с наивным натурализмом.

Воспитать художника-профессионала, работающего над массовой детской книжкой, не снижая требований художественной формы — как наиболее активного средства воздействия на читателя и одновременно с этим повысить художественно-культурный уровень массового читателя — это одна из задач, поставленных ленинградской группой художников. Для этой группы характерно профессиональное отношение к работе. Гастролерству и диллетантизму нет места в детской книжке. Школа создается на производстве. Станковая живопись является серьезной лабораторной работой, результаты которой применяются в производстве. Все это — несомненные черты нового советского искусства. Работая для массового читателя, художники находят простые, объективные формы — доступные каждому, у кого есть художественное чутье (так же как и революционные плакаты В. Лебедева). Здесь расчет — не на ту или иную образованность читателя, а на природную чуткость глаза, способного радоваться выверенным живописным сочетаниям и, возникающим из них, образам реального мира. Отсюда — простота и строгость лубка («Река» Сафоновой, 1930 г. «Как победила революция», Порэт).

Техническая отсталость нашего книгопечатания почти не дает художникам новых технических возможностей. Офсет и глубокая печать применяются у нас еще редко, но художники сумели найти новые приемы в старых (точнее старинных) технических условиях. Между литографией «мир-искусственников», для которых она была средством репродуцирующим акварельную раскраску и теми эффектами, которые извлекают из нее современные художники, благодаря знанию производства, — большая разница. В рисунке свечи («Вчера и сегодня») В. Лебедев достигает плавного отекания желтой краски от густого тона к еле заметному — простым снятием косых пальцев. А. Пахомов вводит механическую литографскую сетку в свои подлинно-художественные картинки к «Ведру» Е. Шварца. Новые приемы, возникающие из внимательной работы над доской и штихелем, находят ксилографы, — С. Мочалов, Э. Будагоский, Фан-дер-Флит, Н. Бриммер (покойный), гравюры которых так отличаются от декоративных работ московских ксилографов (А. Кравченко и др.).

Художники не боятся «сухих» тем, требующих изучения конкретного делового материала. Они работают над книжками, тех-

ническими, производственными, этнографическими, природоведческими, историческими и т. д.

Для этих иллюстраций характерна их строгая документальность, идущая рука об руку с тенденциями современной детской литературы. Такими документами, для которых найдены формы современного нам искусства, являются портреты декабристов (гравюры Н. Бриммера к «Черниговцам» А. Слонимского), иллюстрации С. Мочалова к «Охоте на царя» Л. Савельева и все иллюстрации П. Лапшина к историко-производственным книжкам («Солнце на столе», «Черным но белому» М. Ильина, «Китайский секрет» Е. Данько) и др. Бытовую иллюстрацию дали: Н. Тырса («Республика Шкид» Л. Пантелеева, «Детство Горького» И. Груздева, «Морские истории» В. Житкова и др.), А. Самохвалов («Наш город», «Ходя» и др.) и А. Пахомов, впервые перенесший на книжные страницы живых крестьянских ребят, круглоголовых и крепкотелых, с движениями, развитыми полевыми работами, рыбной ловлей, игрой в бабки («Лето», 1927).

Можно упрекнуть этих художников в некотором станковизме иллюстрации, в некотором равнодушии к стилю литературного текста, приводящем, иногда, к разнобою между текстом и иллюстрацией — но несомненны случаи, когда художник по своему миропониманию опережает автора, еще тяготеющего к старой детской литературе. Картинки А. Пахомова к «Как ни в чем не бывало» А. Толстого, дают образы простых, реальных ребят в насыщенном солнцем воздухе над рекой и никак не связываются с шутилой романтикой и претворением реальных фактов в сказочные и героические приключения, столь характерные для А. Толстого. Несомненно, что декоративные и шутило-романтические картинки В. Замирайло к первому изданию той же книжки точнее характеризовали текст, а картинки А. Пахомова ближе подходят к реализму рассказов Б. Житкова и Л. Пантелеева.

Ленинградская детская книжка находится еще в периоде становления, она развивается, она охватывает все более актуальные темы, художники, не останавливаясь на уже найденных формах, ищут новые. Наша задача не столько фиксировать достижения или провалы, неизбежные на всяком пути, сколько подчеркнуть те основные черты, которыми определяется направление, взятое художниками.

Какие движения налицо в оформлении детской книжки, кроме работы группы ленинградских иллюстраторов?

«Мир-искусственники», продолжавшие работу в советской детской книжке, по-разному реагировали на новые задачи художе-

ственного оформления. Б. Кустодиев героически стремился освободиться от декоративных традиций и дать реальные образы в «Чудесах» С. Маршака и в альбоме «Детям о Ленине». С. Чехонин ощутил такую ненависть, такое отвращение к реальным образам, сменившим мечтательных «Солнечных зайчиков» (М. Пожаровой), что данные им издательские изображения слонявых губастых негров, пузатых китайцев с лягушачьими лапами и др. («Детки — разноцветки» Полтавского) могут преследовать как кошмар не только ребенка, но и взрослого.

Как пышное барокко «мир-искусственнических» традиций расцвели декоративно-фантастические книжки В. Конашевича. Но, чем конкретнее становится детская книжка, чем больше в ней точного, делового материала, тем уже область, в которой работает В. Конашевич. В последние годы его работа сосредоточена на специфически — шуточной детской книжке, и он, постепенно освобождаясь от пышности своих кружевных рамок, завитков и пестрых узоров, переходит к простым и лаконичным, но все же декоративным формам («Раз-два и готово» С. Маршака, «Огород» Н. Чуковского).

Самая многочисленная группа иллюстраторов продолжает традиции «Мир-искусственнических» в замаскированном виде. Это — те иллюстраторы, которые, по-видимому, не ведут самостоятельной работы над книжной формой, но используют уже найденные новые приемы (сплошную заливку без линейного контура, мягкий карандаш, сухую кисть и др.) и ориентируют их на старую декоративную композицию — на заполнение плоскости и украшение страницы (примеры — Б. Твардовский — «Весенний базар» Рождественского, Полищук — «Найди конец кто может» С. Федорченко, П. Пастухов — «Сказки» С. Федорченко, С. Рахманин — «Сорочья родня» и ми. др.). При поверхностном взгляде такая книжка кажется современной по приемам и по тематике, но на деле она несет в себе старую статичность декоративной страницы, ту же хаотичную пестроту и ту же беспомощность в показе реального образа. Показательное сравнение — книжка «Весело — зелено» Новикова с картинками П. Пастухова и «Рассказы о деревьях» О. Тризна с рисунками И. Каврайской. В первом случае художник не идет дальше узорных декоративных форм, во втором — он стремится дать характер и строение каждого дерева и каждого листка средствами живописного изображения.

Традиции «мир-искусственнических» соблюдены во всем блеске и чистоте в картинках М. Добужинского к «Трем толстякам»



Рис. 3. Мстислав Добужинский. Иллюстрация к роману Юрия Олеши «Три толстяка». Москва-Ленинград: Земля и фабрика, 1928

Ю. Олеши. Социологическая сказка, в которой традиции классической сказки ориентированы на новую идеологию (точнее — старая идеология подана наоборот), имеет предшественников. Достаточно указать на близкого «Трем толстякам» — «Короля Матюша» Яна Корчака. Характерной чертой этого жанра является пользование персонажами и реквизитом прошлых эпох, лишенными их исторического и социального основания. Ю. Олеша отбирает свои образы по признаку декоративности, и все эти старинные башни, парики, чудесный доктор, принц и кукла-девочка, плащи и воздушные шары, населяющие вневременную сказочную страну — желанный материал для фантастических рисунков Добужинского, смакующего их бутофорскую декоративность. И дальше напрашивается параллель — утонченный блеск и острота графики Добужинского, имеющей западные корни — совпадают с теми же качествами литературного языка Ю. Олеши. Эта книжка — редкий образец единства стиля автора и художника.

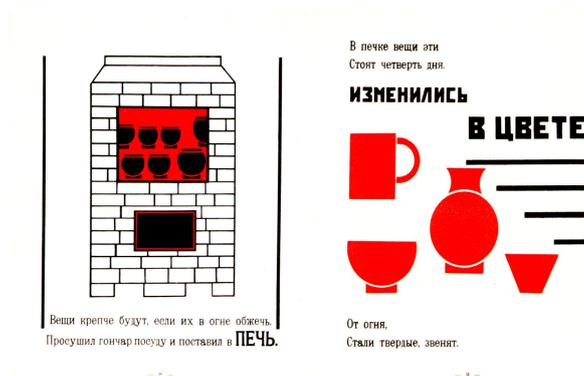


Рис. 4. Галина и Ольга Чичаговы. Оформление разворота книги Николая Смирнова «Откуда посуда?» Москва-Петроград: Госиздат, 1924

Натурализм как направление в детской книжке отживает свой век. Он не насчитывает в своих рядах крупных иллюстраторов, за исключением В. Ватагина. Совершенно очевидно, что не из тяжелого натурализма, разрушающего книжную форму в рисунках О. Дейнеко и Н. Трошина («На кирпичном заводе»), не из причесанного натурализма Топикова («Андрейка на плоту») или развязных рисунков Мрочковского («У Черного моря» Тараховской) — возникнут новые пути детской книги. Натурализм далек от современного искусства, далек от современного сознания, как система, целиком связанная с прошлым.

Нам остается указать на художников, стоящих несколько особняком, как Д. Штернберг, Ив. Ефимов, А. Суворов, Л. Бруни и К. Кузнецов. Эти художники очень различны между собой, из них два последних имеют многочисленных подражателей, но все же они не создают течения. В детской книге наблюдается одно течение, по существу лежащее вне путей искусства, но имеющее большое число представителей. Это — схематичный рисунок, дающий не образ, а безличную схему предмета, его чертеж. Этот вид рисунка давно существовал в деловой детской книге — в учебнике и атласе, и, несколько подновленный, был подан Г. и О. Чичаговыми в их производственных книжках: «Откуда посуда», «Как люди ездят», «Почему не было баранок», «Для чего нужна Красная армия». Нам думается, что тов. Флерина в рецензии на одну из этих книг допускает ошибку, отождествляя это течение с конструктивизмом⁴.

Не *построение* форм интересует авторов в данном случае, а приведение образа к удобопонятному чертежу. Этот же принцип схемы, в несколько прикрашенном виде, введен в картинки альбомов: «Зимой», «Летом», «Осенью», «Весной», изд. Педстудии Наркомпроса, в «Книжка эта про четыре цвета» Поповой, в рисунки Петрова и Туганова к «Октябрьским песенкам» Н. Венгрова и мн. др.

Нам думается, что это течение идет по линии наименьшего сопротивления — нарисовать любую схему легче, чем упорно работать над конкретной натурой в поисках наиболее выразительных обобщений ее линий и форм. Схема без усилия воспринимается ребенком, легко называющим ее отдельные части. Схема удовлетворяет познавательную потребность ребенка, но ничуть не развивает его глаз (точнее — безнадежно портит его) и никак не воздействует на его чувство формами изобразительного искусства.

Тов. Флерица, подтверждая своими ценными опытами над детьми положения В. Стерна и К. Ланге о том, что ребенок-дошкольник не воспринимает теней, определяющих объем, и не воспринимает перспективного изображения и заслонения одних предметов другими — т. е., что восприятию дошкольника доступен лишь *плоскостный*, упрощенный рисунок — выделяет два принципа в оформлении детской книги — принцип схематизма и принцип натурализма. Не говоря уже о произвольности этого разделения, лежащего вне какой-либо дисциплины, но удобного для практических работников детской книги, нетвердо разбирающихся в художественных формах, это разделение подводит под категорию схемы каждый плоскостный и условный рисунок, определяя как *схематическое*: «упрощенное, плоскостное изображение предмета с небольшим количеством признаков, в *характерном* положении...»⁵. Мы не можем согласиться с этим определением. Между *плоскостными* и *упрощенными* рисунками В. Лебедева, и А. Пахомова, дающими при наибольшем отборе средств — наибольшую выразительность реального образа и его живописных качеств, между *плоскостными* и *упрощенными* рисунками В. Конашевича, претворяющими предмет в орнамент при наибольшем использовании его декоративных свойств («Народные песенки» Я. Мексина), между *плоскостными* и *упрощенными* рисунками в альбомах «Весной» (рис. Поповой), «Зимой» (рис. Туганова) и др., не дающими ни реального, ни декоративного образа, ни одного характерного положения детских тел, ни одного проработанного построения страницы — разница огромная. Из перечисленных выше плоскостных и упрощенных рисунков, только последние подходят под понятие схемы, т. е. абстрактного,

более или менее детализированного чертежа. Этот чертеж обряжен в более современные приемы, чем напр., животные на пресловутых картинках Комарова, но по существу он повторяет ту же убогую невыразительность и отвлеченность рисунка, пределом которого является общеизвестное изображение коровы по повареной книжке (схема в ее чистом виде). Схематизм и художественное качество — несовместимы, они взаимно исключают друг друга. Схематическое искусство не существовало и не может существовать. Художественный рисунок при всей своей простоте предполагает максимальную характерность, максимальную напряженность каждой линии и цветовых сочетаний, являющихся синтезом формы. Схема предполагает наибольшее обеднение содержания, наибольшую безличность.

Если схема наиболее доступна восприятию дошкольника (а это несомненно так), должны ли мы изгнать художественные рисунки из его занятий и заменить их нейтральными схемами, дающими наибольший процент узнавания, дающими материал для номинирования, для установления связи между предметами, не неразвивающими глаз ребенка, т.е. ведущими в буквальном смысле слова *антихудожественную работу*⁶. Тов. Флерица указывает, что дошкольнику чужд изолированный эстетический подход, мало того — чисто зрительный подход к предмету ему чужд. Уверена ли тов. Флерица, что момент эстетического и чисто зрительного подхода наступит когда-нибудь для ребенка, глаз которого воспитывается на схемах? Движение по линии наименьшего сопротивления в восприятии картинке свойственно ребенку⁷, вначале ограничивая свою работу над картинкой номинированием, он, вырастая, ограничивает свое восприятие — распознаванием одного лишь сюжета. Разве мало у нас взрослых, воспринимающих только сюжет в художественном произведении, безнадежно слепых к тому богатству впечатлений и нечувствительных к тем организующим силам, которые несет в себе художественная форма, при правильном восприятии, неотделимая от сюжета? Эта слепота — наследие прошлого, антихудожественного воспитания.

Глаз должен работать, должен преодолевать какие-то трудности, чтобы развиваться. Мелодия в детской песенке не только музыкальное сопровождение словесного текста, не только средство для запоминания стихов — но фактор развития музыкального слуха и мощный фактор воздействия на психику ребенка формами музыкального искусства. Картинка — не только сопроводитель и объяснитель текста, не только материал для номинирования — она

несет на себе все задачи, которые возложены на изобразительное искусство. Появление в детской книге большого числа схематических рисунков и та положительная оценка, которая дается тов. Флериной схеме как изобразительной, так и литературной — явление, к сожалению, неслучайное. Оно связано с некоторыми перегибами педагогической мысли — подменяющими мертвой схемой живую, творческую работу.

По опубликованным материалам детских реакций на картинки, по примерам, приводимым тов. Флериной в ее статьях, мы видим, что эксперимент над восприятием дошкольника сосредоточивается обычно на основном вопросе — *узнавании* в рисунке предмета, виденного в действительности!⁸ Исключение составляют материалы Е. Алтуховой и Р. Длугач, опубликованные в их необычайно ценной статье о В. Конашевиче (ж. «Книга детям», 1929 г). Может ли степень «узнаваемости» быть критерием для оценки картинки?

«Игнорировать познавательную роль иллюстрации мы не можем, так как ребенок на ней делает акцент: первые подсознательные вопросы, которые он ставит, глядя на картинку, — образ, это „кто?“ и „что делает?“» говорит тов. Флериной⁹. Это — глубоко верное наблюдение — помогает нам установить происхождение зрительных привычек у ребенка, привычек, которые, к сожалению, почти никогда не учитываются в экспериментах на «узнавание».

В самом раннем возрасте ребенок играет случайными картинками — крышками от коробок, картонками календарей, журналами, попавшими под руку (в условиях городского быта это почти неизбежно), и, рассматривая все это, спрашивает, «кто это?» и «что делает?» Ответ, полученный от взрослого, заставляет ребенка всматриваться в картинку и приучает его глаз подсознательно ассоциировать данные линии и пятна, данную графическую условность — с предметом, названным взрослым. Тот же предмет, изображенный в непривычном приеме, вызывает неузнавание и даже досаду, пока ребенок не освоится с новой условностью и не научится за данной новой формой угадывать реальный образ. Позднее — зрительные привычки обуславливают собой и эстетическую оценку.

Вопрос зрительных привычек имеет решающее значение в восприятии изобразительного искусства не только у детей, но и у взрослых. Свежа еще память о том времени, когда живопись И. Репина была принята публикой, как оголтелое новаторство — формальный эксперимент. Глаз, привычный к зализанной живописи, не хотел угадывать реальные образы за густыми, смелыми мазками И. Репина. Прошли десятилетия и Репин фигурирует на всех дис-

путах о живописи, в качестве мастера *реализма*, которого противопоставляют современным художникам, дающим новые формы, непривычны: и потому непонятны многим. Между тем писать теперь так, как писал когда-то И. Репин, — ненужно и невозможно¹⁰.

На наших глазах сказочные картинки И. Билибина, воспринимались педагогами, привыкшими к натуралистическому рисунку, как «непонятные», «неестественно-пестрые» и т. д. После того, как декоративные приемы И. Билибина пошли гулять по коробкам, чайницам, открыткам, календарям и плотно осели в быту, с легкой руки вульгаризаторов — нам приходится слышать, как библиотекарь, забывая простую поговорку «всякому овощу свое время», говорит со вздохом: «Вот Билибин — это был иллюстратор, понимал детей...»

Уберечь глаз ребенка от дурных зрительных привычек, развить в нем способность преодолевать инерцию этих привычек — задача картинки в детской книжке. Недаром такие мастера как В. Лебедев, четко продумавшие свою работу над детской книжкой, не останавливаются на приемах, не «застревают» на уже найденных формах. Каждая книжка — самостоятельное разрешение новых живописных задач, каждая, книжка новое впечатление, новая работа для глаза читателя. Воспитать глаз, непредвзятый, свободный от зрительных привычек, ведущий самостоятельную, активную работу над произведением искусства, — значит преодолеть вредную инерцию.

В жизни школьника наступает момент, когда основным требованием, предъявляемым им к картинке, становится ее фотографическая правдоподобность. И это требование фотографичности есть не что иное, как движение по линии наименьшего сопротивления — желание воспринимать реальность пассивно-созерцательно, а не действенно.

Какова бы ни была тематика картинка, какие бы сведения картинка ни сообщала, как бы доходчива ни была — она вредна, если приучает глаз к фальшивым формам, к хаотичному нагромождению линий и пятен или к нейтральной, невыразительной схеме. Нельзя исполнять современные детские песенки на пошлые мотивы старых граммофонных пластинок — даже если эти мотивы особенно легко усваиваются детьми (что подтверждено опытом). Нельзя фальшиво петь «Интернационал» в уши ребенку, ребенок запомнит слова, но фальшивые звуки — в лучшем случае оставят его слух неразвитым, а в худшем — захватывающий пафос слов приучит слух к фальшивым звукам, и того эмоционального пе-



Рис. 5. Обложка книги Натана Венгерова «Октябрьские песенки». Иллюстрации Л. Поповой, А. Петровой, Г. Туганова. Москва-Ленинград: ГИЗ, 1927

реживания, которое дает музыка «Интернационала», он никогда не испытает. Пример — ужасающие картинки Петрова и Туганова к «Октябрьским песенкам» Н. Венгерова.

Вопрос не только в художественной форме картинки, а в том, какова эта художественная форма? Мы не можем согласиться с Я. Мексиним, когда он говорит «педологи еще не разрешили одной из центральных проблем детской иллюстрации: какая художественная концепция (классическая, романтическая, реалистическая, импрессионистическая и т. д.) более отвечает особенностям восприятия каждого возраста»¹¹. Мы убеждены, что сама постановка этого вопроса неправильна, но, если бы даже педологи нашли, что, напр., классическая или иная концепция отвечает особенностям восприятия данного возраста, в праве ли мы воспитывать детей — строителей завтрашнего дня — на формах искусства эпохи торгового капитала или других эпох?

Поскольку советская детская литература включает в себя переиздания классиков, уместны и желательны переиздания иллюстраций таких мастеров, как Гранвиль, Броун, Дорэ и др., но ориентировать современную детскую книжку на формы чуждого нам

искусства, хотя бы и более доступного восприятию, не значит ли это создавать изолированную «детскую» картинку, годную на все времена, оторванную от общего движения искусства или лежащую вне искусства вообще, как напр. нейтральная схема.

Западные иллюстраторы конца XIX в. в поисках специфической «детскости» рисунка, в создании обособленного «детского мира» осуществляли задание своей эпохи и своего класса. Переиздающиеся сейчас в Германии книжки Л. Рихтера, Оскара Плетча и др. художников эпохи национального подъема осуществляют стремления определенных националистически-настроенных групп германской общественности. Детские книги советских художников вызывают на западе восторженные отзывы передовой прессы не только потому, что они высоко-художественны, а потому, что их формы, отражающие советское изобразительное искусство, несут в себе целостное материалистическое миропонимание, действенное отношение к образам реального мира и ту бодрость, ту энергию, которых нет в роскошных книжках изд-ва Штуфера или Шталлинга, в утонченных стилизациях Эльзы Эйсгрубер, в пышных, многокрасочных офсетах других художников, продолжающих направление фантастики, каррикатуры и красивости.

Работникам детской книги следует заострить внимание на вопросах искусства — мощной воспитательной силе, которую нельзя подменить ни схематическими рисунками, толкающими работу читателя над картинкой по линии наименьшего сопротивления, ни формами, проташенными из прошлого, понятными и любимыми по инерции зрительных привычек, ни фотографическим материалом, воспитывающим пассивно-созерцательное отношение к миру. Восприятие ребенком литературного текста нуждается в руководстве взрослого, хорошие книжки продвигаются педагогом и библиотекарем в детскую среду — такое же руководство должно быть осуществлено в продвижении художественной картинки. Из опыта работы с детьми мы знаем, что одного меткого эпитета или восклицания, найденного руководителем и выражающего его (руководителя) эмоциональное отношение к картинке, бывает достаточно, чтобы вызвать у дошкольника ту же эмоцию, приковать его внимание к картинке и надолго заинтересовать его. Толкование картинки, даваемое руководителем, не должно быть только сухим объяснением: кто и что делает, куда идет, зачем и т. д.; руководитель должен включать себя в эмоциональное переживание картинки, а для этого он должен преодолевать свою инерцию в вопросах художественной формы, научиться читать на языке искусства.

Только в наше время и в нашей стране, благодаря тому, что государственные издательства ведут передовую работу и не зависят от хвостистских тенденций спроса и сбыта — может быть осуществлена колоссальная культурная задача — создание массовой художественной детской книги, поднятие всего культурного уровня массового читателя. Низкопробной халтуре — которая все еще заполняет книжные прилавки — должна быть объявлена беспощадная война.

Перед искусством, как и перед детской литературой, стоят ответственные задачи социалистического воспитания масс. Искусство — в движении, оно ищет новых путей, оно вышло из замкнутых студий на широкий путь массового производства.

Новые формы в детской книжке возникнут только из того течения, которое относится к детской картинке, как к полноценному художественному произведению.

Примечания

- ¹ Г. В. Плеханов «Искусство и общественность».
- ² А. К. Покровская «Производственная детская книга», сборник «Новые детские книги», 1926.
- ³ Н. Симанович-Ефимова. «Графический язык в книжке-картинке». Сб. «Новые детские книги». 1926.
- ⁴ Е. Флерица. Сб. «Из опыта исследовательской работы по детской книге», 1926 г.
- ⁵ Статья тов. Флериной «Картинка в детской книге», журн. «Книга детям», 1928.
- ⁶ Е. Флерица «Картинка в детской книге», ж. «Книга детям». 1926. Она же, «Образ в детском рисунке». Сб. «Какая книга нужна дошкольнику?» 1928.
- ⁷ А. Семенова-Болтунова. «Картинка в восприятии ребенка дошкольного возраста», 1927.
- ⁸ На этом же вопросе сосредоточен опыт психотехнического исследования А. Семеновой-Болтуновой. 1927. «Картинки в восприятии ребенка дошкольного возраста».
- ⁹ Е. Флерица. «Картинка в детской книге», ж «Книга детям». 1928.
- ¹⁰ ...Эпигоны те, кто старается провозгласить неизменную ценность формулы какого-нибудь мастера, бывшую действительно органической, но лишь в свою эпоху. Между тем, экономическое содержание настоящей эпохи уже не то, и формула отнюдь не может быть названа органически... (Эд. Фуке «Естественная История искусств»).
- ¹¹ Я. Мексин. «Иллюстрации в советской детской книге», журнал «Книга детям», № 5–6, 1928 г.