



Евгений Штейнер

---

## Модернизм в детской книге Европы и Америки 1920-30-х годов\*

**Общеизвестно, что русский авангард** 1910–20-х годов был одним из самых ярких мировых художественных явлений своего времени. В последние годы, правда, он все более вводится в контекст всеобщей истории искусства, и его исключительность справедливо приуменьшается. Существуют многочисленные публикации, сопоставляющие русских и европейских художников, стили, течения и культурный контекст. Но этого еще не делалось на материале детских книжек, которые в те годы оформляли и иллюстрировали и знаменитые авангардисты («передовые»), и их менее радикальные последователи – так сказать, рядовые «новые». (Авангард – первый авангард – я понимаю здесь как частный и наиболее инновационно нагруженный вариант модернизма, самым полным образом раскрывшийся в 1910–20-х годах.) Об опыте построения новой детской книги (фактически об опыте построения Нового Человека) российскими авангардистами первого призыва (Лисицкий, Татлин, Лебедев, Ермолае-

---

\* Настоящая статья представляет собой незначительно измененную главу под названием «Иностранная кода, или Что в это время делалось в Европе и Америке» из книги «Построение Нового Человека: искусство советской детской книги 1920-х годов», заказанной мне московским издательством «Лингва-Ф». Вместо обещанного издания книги к выставке «Нон-фикшн» (декабрь 2011), «Лингва-Ф» прислала в феврале 2012 письмо с извещением, что печатать книгу они передумали, потому как им разонравилась моя «концепция». Виню себя – неча было соблазняться. Об этом еще царь Давид сказал: «Блажен муж, иже не иде на совет нечестивых».

ва и др.), а также модернистами второго призыва (вроде Дейнеки) я писал уже давно<sup>1</sup>. Продолжая тенденцию контекстуализации русского (раннесоветского) авангарда на материале детских книжек, весьма интересно также попытаться контекстуализировать и этот маргинальный сегмент мира искусства (но отнюдь не маргинальный в рыночном смысле): а был ли советский опыт уникальным? Если нет, и, скажем, советские и американские картинки и стишки были похожи, можно ли говорить о сходной идеологии? И если да, то почему там не получилось того, что вышло с искусством и страной в Советском Союзе? Если отвечать кратко и неполно, то, прежде всего, потому, что радикальное искусство не получило в других странах государственной легитимации и поддержки и оставалось частным опытом; потому, что иным был общественный фон, да и вообще, художественные и социальные крайности и эксперименты нигде, кроме как в России, не переходили столь безудержно в мэйнстрим. Тем не менее, сходное развитие новаторства в детской книге в СССР и на Западе поразительно и поучительно. Проследим кратко наиболее характерные вехи и примеры. При этом выделим для удобства разбора три аспекта:

1. Модернистские тенденции, общие для российских и западных художников и литераторов.
2. Непосредственное влияние работ русско-советских художников на западных. Это влияние шло в основном через книжные выставки и магазины – например, нашуевшую выставку советской детской книги, в которой принимал участие Блэз Сандрар (написавший вступительную – восторженно просоветскую – статью к каталогу). Выставка была устроена в 1929 году в Париже в книжном магазине «Эдиссон Бонапарт», на рю Бонапарт, 12, а в доме напротив, рю Бонапарт, 13, находился известный магазин книгоиздателя Жака (Якова) Поволоцкого (1882–1945), продававшего, наряду со своими, и советские книги и также принимавшего участие в подготовке этой выставки<sup>2</sup>. Кроме того, большие выставки Госиздата (с представительным детским отделом) были организованы в том же 1929 году в Берлине, Эссене, Цюрихе и Амстердаме (о целой серии выставок в Америке см. дальше).
3. Участие в западном художественном и книгоиздательском процессе художников – эмигрантов из России. Так, в США в 1920–30-е годы иллюстрированием детских книг занималось немало художников из России или русских по происхождению – Константин Аладжалов, Борис Арцибашев (Арцыбашев), Владимир Бобри (Бобринский), Вера Бок, Сэмюэль Гланскофф, Надежда Гришина, Бен Кучер, Николай Мордвинов, Федор Надежин, Федор Рожан (Рожанковский), Эсфирь Слободкина и др. Они различались талантом и градусом инновации, но трое из перечисленных были отмечены престижной медалью Колдескотта за лучшую работу года в детской книге, а Э.Слободкина была видным живописцем-абстракционистом и председателем правления Американ-

<sup>1</sup> Steiner E. *The stories for little comrades: the making of the early Soviet children's book*. Seattle; L.: University of Washington Press, 1999; Штейнер Е.С. *Авангард и построение Нового Человека: искусство советской детской книги 1920-х гг.* М., 2002.

<sup>2</sup> См. каталог: *Exposition le Livre d'Enfant en U.R.S.S / Paris: Editions Bonaparte. 27 avril – 22 mai 1929*. Кстати, по мнению специалиста по советской детской книге Беатрис Мишельсен, сам Сандрар этой выставки, скорее всего, не видел, а писал так по общему убеждению (сообщено в частном e-mail от 22 марта 2011 года).

ского общества художников-абстракционистов. Во Франции тоже было весьма ощутимо воздействие русских художников детской книги: вокруг серии книжек «Альбомы папаши Бобра» (издательство «Фламарион») группировались молодые графики русского происхождения Натали Парэн (Наталья Челпанова), Элен (Елена) Гертик, Федор Рожан (Рожанковский), Юрий Черкесов (также с ними сотрудничала и маститая Александра Экстер)<sup>3</sup>.

По материалу мы выделим три группы работ в трех разных странах, которые по своему характеру будут соответствовать материалу и проблематике глав в основной части книги.

Сначала речь пойдет об авангардном опыте конструирования детских книг из литер и прочих элементов типографской кассы в первой половине 1920-х годов в Германии. Этим занимался Курт Швиттерс, чья деятельность тесно переплетается с работой Эль Лисицкого.

Далее будут обзорно рассмотрены книги художников второй половины 1920-х и начала 1930-х годов во Франции, которые можно сопоставить с одновременной деятельностью лебедевской школы.

И наконец, в третьей и самой большой части главным предметом разговора станет производственная книга в Америке – типологически сходная с советским материалом. Завершает статью попытка анализа отношения модернизма вообще к теме детства и детского сознания.

## В-ойна букв, или Триумф типографики: как поХерили чучело

Немецкий художник Курт Швиттерс (1887–1948), работавший во всех видах искусства и во всех стилях (дадаизм, конструктивизм, сюрреализм), любил, как и многие другие, абсурд и машину. Во время войны он работал чертежником на фабрике и, как он писал впоследствии, «обнаружил мою любовь к колесу и постиг, что машины есть обобщение (abstraction) человеческого духа»<sup>4</sup>.

Одни из самых интересных своих работ Швиттерс сделал в искусстве типографики – а именно, в нескольких книжках для детей. Он работал практически параллельно с Эль Лисицким – в чем-то следуя по его стопам, в чем-то предвосхищая. Лисицкий, кстати, принимал активное участие в журнале Швиттерса «Мерц» – например, он редактировал и оформил 8/9 номер «Мерц» (1924). В том же 1924 году Швиттерс совместно с художницей Кэйт Штайниц сделал книжку «Петух Петер» с интересным иррегулярным

<sup>3</sup> См.: De Saint-Rat, A. L. "Children's Books by Russian Émigré Artists: 1921-1940" // *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*. Vol. 11, # 2 (1989), pp. 92-105. Всего, по подсчетам М.В. Сеславинского, во Франции детские книжки оформляло тринадцать русских художников-эмигрантов (из крупных можно назвать еще Альтмана и Билибина), которые сделали в общей сложности 132 книги в 14 французских издательствах. См.: Сеславинский М.В. *Французская книга в оформлении русских художников-эмигрантов (1920-1940-е годы)*. Автореф. дисс. М., 2010.

<sup>4</sup> Dietrich, Dorothea. *The Collages of Kurt Schwitters*. Cambridge: Cambridge University Press 1993, p. 86.

размещением печатных слов и строчек на странице<sup>5</sup>. С добавлением двух других сказок она была напечатана еще раз в книге «Сказки из рая» с довольно заурядными рисунками, примитивистски-детскими, – Кэйт Штайниц не училась в профессиональной художественной школе<sup>6</sup>.

Зато следующая книга – «Чучело» (1925) – весьма стилистически выдержана и примечательна как одна из самых ярких авангардных игр с типографской кассой<sup>7</sup>. Текст сочинил сам Швиттерс, а дизайн был осуществлен им совместно с Кэйт Штайниц и Тео ван Дусбургом. Дусбург, собственно, был вдохновителем, поскольку всячески поддерживал искусство типографики и издал незадолго до того голландский перевод «Двух квадратов» Лисицкого. Он-то и предложил Швиттерсу сделать нечто сходное<sup>8</sup>. Следует упомянуть и имя наборщика, ибо художественный набор – это главное достоинство этой книги. Набирал текст и картинки (или текстокартинки, или текстинки) Пауль Фохт.

В «Чучеле» история незамысловата, но характерна. Крестьянин сделал чучело и нарядил его в старые, но когда-то весьма приличные вещи. Чучело загордилось и почувствовало себя хозяином. Пришли Петух с Курицей и Цыплятами, посмеялись над Чучелом и поклевали зерно, а заодно – чтобы поиздеваться – и его палку. Пришел Крестьянин, рассердился, чучело побил и забрал его палку-тросточку. Потом пришел Мальчик и побил Крестьянина и забрал палку-тросточку себе. О смысле этой сказки-притчи мы порассуждаем чуть позже, а пока заметим, что все персонажи на картинках сделаны при помощи больших и малых букв, линеек и прочих элементов типографской кассы. Так, Чучело состоит из жирной литеры X с добавлением немногих линеек, загогулины, напоминающей тросточку, и фигуры, сходной очертаниями с кириллической буквой Д, что призвано изобразить голову в шляпе. Еще у Чучела есть кружевной шарф, сделанный из хитросплетения десяти декоративных виньеток. Крестьянин состоит из большой литеры В на тонких ножках. В выбрана не просто так – это Bauer (крестьянин), а также Bauch (брохо).



Курт Швиттерс и Кэйт Штайниц. «Сказки из рая». Обложка. Ганновер: Апоссферлаг, 1924

<sup>5</sup> Schwitters, Kurt. *Hahne Peter*. Ill. Kate Steinitz. Hannover: Merzverlag, 1924.

<sup>6</sup> Schwitters, Kurt und Kate Steinitz. *Die Märchen vom Paradies*. Hannover: Apossverlag, 1924.

<sup>7</sup> Schwitters, Kurt. *Die Scheuche Märchen*. Hannover: Aposs Verlag, 1925.

<sup>8</sup> «А не сделать ли нам другую книжку, еще более радикальную, где использовать только лишь типографские элементы?» – В книге воспоминаний Кэйт Штайниц: Steinitz, Kate. *Kurt Schwitters: A Portrait from Life*. Berkeley: University of California Press, 1968, p. 41.



Курт Швиттерс. «Чучело». Обложка. Ганновер: Аппосферлаг, 1925

сказке классовую подоплеку. Она, разумеется, наличествует. Чучело является, согласно его собственной похвальбе («У меня есть шляпа, фрак и, ах, чудный кружевной шарф») – буржуазным франтом, будто бы отправляющимся на бал. Соответственно, Крестьянин крушит бесполезного франта под подразумеваемым лозунгом «Долой буржуев» (которых трудовой народ сам же и одел-обул – ибо это сам Крестьянин сделал Чучело).

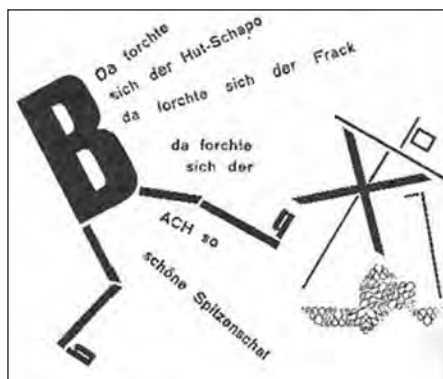
Помимо этого очевидного содержания есть в истории и более прикровенный смысл, не отмеченный в известной нам специальной литературе. Начать стоит с того, что тело Чучела, состоящее из литеры X, не очень-то на тело похоже. Другие буквы – скажем, П, Л или М – подошли бы ничуть не меньше. Кто-то заметил, что X похоже на двубортный фракный жилет, – возможно. Но в сочетании с вертикальной тонкой линией, проходящей посередине этой X и заканчивающейся Д-образной шляпкой, вся конфигурация напоминает сочетание двух греческих букв – X и P (при том, что верхняя часть P повернута на 90 градусов против часовой стрелки).



В сцене нападения Крестьянина на Чучело шляпа слетает с него набок, и монограмма XP предстает в своем явном виде. То есть фигура Чучела – это христон (иначе лабарум): символ Христа. Таким образом, сцена атаки на Чучело оказывается сценой побивания бога. Вообще, чучело – это нечто пугающее, но не то, на что оно похоже, то есть бояться его нечего, как и мертвого идола. О богоборческом характере происходящего говорит и текст. Обычно его считают малоосмысленным дадаистским коллажем, но он, пожалуй, достаточно содержателен. Лучами расходящиеся от Крестьянина (т.е. В-фигуры) строчки складываются в слова:

Швиттерс не первый затеял игру с типографской кассой. Вдохновлялся он, ясное дело, дадаистской типографикой и много чем еще (Маринетти-Соффичи, каллиграммы Аполлинера и др.). Что касается темы – то не обошлось, вероятно, без лебедевского «Чуч-ло». Но едва ли не впервые в «Чучеле» сюжетная детская сказка вся построена на уподоблении букв реальным фигурам птиц и людей.

Любопытно, что авторы, писавшие об этой работе (по-английски или по-немецки), в основном напирают на эстетическую выразительность и новаторство Швиттерса или видят в



Курт Швиттерс. «Чучело». Крестьянин побивает Чучело

*Da forchte sich der Hut-Schapo  
Da forchte sich der Frack  
Da forchte sich der Ach so schone Spitzenschal*

Насколько мне известно, в современном немецком слово 'forchte' не употребляется. "Da forchte sich" заимствовано Швиттерсом из старых изданий люберова перевода Библии: "Da forchte sich Saul..." (Samuel 1, 18:29) – «И убоился Саул Давида еще больше». В современных изданиях пишут 'furchtete'.

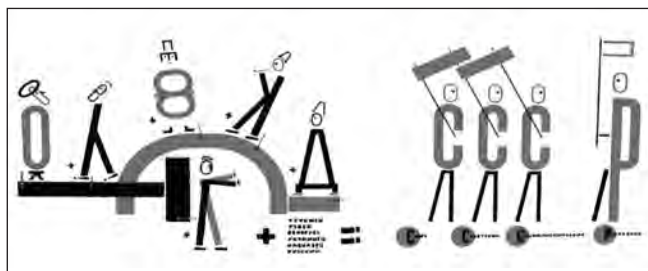
Таким образом, стишки означают:

*И убоился (я) шляпы  
И убоился я фрака  
И убоился я, ах, прекрасного кружевного шарфа*

Это ирония труженика-крестьянина по поводу щеголя-пугала, который был когда-то в силе, но теперь, в результате поворота колеса истории и постигшей его социальной маргинализации, его не боятся даже малые сии – ни куры, ни цыплята.

Словам Чучело, Крестьянин отбирает у него тросточку (или пастырский посох, т.е. символ власти), но радуется недолго. Приходит В-образный Мальчик (Bursch) и отбирает палку у Крестьянина – устраивая, таким образом, революцию молодежи против отсталых гроссбауэров (кулаков) и прочих собственников. Можно заключить, что это история о падении некогда сильных и о многократном переделе собственности. Глубоко показательно, что Крестьянин (народ) свергает бога-хозяина-франта, но его самого (старого и пузатого) лишает палки Мальчик – молодая революционная сила будущего. Напоследок процитируем слова американского исследователя: «Книга «Чучело» преследовала радикальную, но вместе с тем практичную задачу: поставить ребенка перед образчиком художества / дизайна / поэзии, совместно выполненным в стиле «Де Стиля» и дада так, чтобы, как верили ван Дусбург и Швиттерс, помочь им приблизиться к главной цели – прекрасному бравому миру»<sup>9</sup>.

Остается только заметить, что спустя три года их товарищ Эль Лисицкий использовал



Эль Лисицкий. Иллюстрация из книги «Четыре арифметических действия», 1928

формальные находки Швиттерса и ван Дусбурга и сделал еще более открытый и пропагандистский вариант книги про классовую борьбу и человеко-букв – «Четыре арифметических действия».

<sup>9</sup> Atzmon, Leslie. "Scarecrow Fairytale: A Collaboration of Theo Van Doesburg and Kurt Schwitters" // *Design Issues*, Vol. 12, No. 3 (Autumn, 1996), p. 28.



## Негры, звери и куклы: игры эмигрантов и сюрреалистов

Если для американской детской книги производственная тематика, равно как и «здесь и сейчас»-сюжеты, были наиболее представительны, то для европейских модернистов большее значение имели формальные моменты, восходящие к революционному авангарду и его второй, «левой» волне. Так, ранние работы Натали Парэн, которая до 1928 года звалась Наталья Челпанова, были малоотличимы от хорошо знакомых ей советских левоконструктивистских картинок с их обобщенными контурами, ровными цветовыми заливками и лаконичными композициями. А, скажем, ее «Круги и квадраты» (1932) еще и делают оммаж отцам-основателям кубизма четвертьвековой давности.

Из авангардистов-сюрреалистов, оставивших след в детской книге, следует назвать прежде всего Жоана (Хуана) Миро (1893–1983), проиллюстрировавшего в 1928 году сказку Лизы Хинц (в замужестве Деарм, 1898–1980) «Жила-была маленькая сорока»<sup>10</sup>. Миро активно работал в книге, подготовив всего около трех десятков изданий, но детская была только одна. Впрочем, в ней он представил густой и нимало не разбавленный для малолетних сюрреалистский стиль, отчего сделал грустную историю сорочьей жизни, придуманную его соратницей по парижскому Бюро сюрреалистических исследований (Бретон называл ее Дамой Перчатки), еще более запредельной. Восемь полосных иллюстраций в книге были сделаны в технике трафарета, раскрашенного гуашью, и представляли собой цветные кособокие круги и изобретательно сплюснутые окружности. По отзывам очевидицы тех событий в Париже американки Эстер Эверелл,



Натали Парэн. Страница из книги «Моя кошка» (автор текста Андрэ Беклер). Париж: Галлимар, 1930



Натали Парэн. «Круги и квадраты». Обложка. Париж: Фламарион (серия «Альбомы папаши Бобра»), 1932

<sup>10</sup> Lisa Hirtz and Joan Miro. *Il était une petite pie*. Paris: Jeanne Boucher, 1928



Хуан Миро. Страница из книги «Жила-была маленькая сорока». Париж: Издательство Жанны Буше, 1928



Пьер Пинсар. Обложка книги «Сказочки негров для белых детей». Париж: О сан парей, 1929

«сюрреалисты были в восторге, но бесчисленных детишек родители не подпускали к этой книжке, ибо воспринимали ее примерно как вирус скарлатины»<sup>11</sup>.

Номинально детские книги оформляли и другие известные модернисты тех лет – например, Жюль Паскен<sup>12</sup>, Мари Лорансен<sup>13</sup> или Алиса Халицка. Останавливаться на их работах особого смысла нет, ибо издания эти были преимущественно дорогими и библиофильскими, а главное, иллюстрации там мало отличались от «взрослой» продукции этих художников – разве что Паскен добавил своей Золушке побольше нимфеточности, а Лорансен своей Алисе – наивно-пастельной кукольности.

В том же году интересную книжку сделал (и через год напечатал) сюрреалист младшего призыва Пьер Пинсар (1908–1988), более известный впоследствии как живописец, театральный декоратор и архитектор культовых зданий. Он сотрудничал с Тристаном Цара (кого в России называют Тцара, а во Франции Дзара) и Блезом Сандрамом. С последним он и подготовил книжку «Сказочки негров для белых детей»<sup>14</sup>. Иллюстрации выполнены в технике гравюры на дереве и большей частью представляют собой силуэтные изображения разных животных или смешных негрятят. Фигуры лишены

<sup>11</sup> Esther Averell. "Avant-garde and Traditions in France" In: *Contemporary Illustrators of Children's books*. Compiled by Bertha E. Mahony and Sylvia Whitney. Boston: The bookshop for Boys and Girls, 1930, p. 90. Эстер Эверелл (1902–1992) была писательницей (в том числе детской) и издателем. В Париже она основала детское издательство «Домино пресс», привлекла к сотрудничеству многих видных иллюстраторов, например, Федора Рожанковского (которому помогла с началом войны уехать в Америку).

<sup>12</sup> Perrault, Charles. *Cendrillon*. Illustrations par Jules Pascin. Paris: Editions M.P. Tremois, 1929.

<sup>13</sup> Carrol, Lewis. *Alice in Wonderland*. Illustrations par Marie Laurencin. Paris: Editions M.P. Tremois, 1930.

<sup>14</sup> Cendrars, Blaise. *Petits Contes nègres pour les enfants des Blancs*. Illustrations par Pierre Pinsard. Paris: Au Sans Pareil, [1929].





Владимир Лебедев. Титульный лист книги  
«Слоненок». Пг.: Эпоха, 1922



Андрэ Элле. Страница из книги «Звери большие и маленькие». Париж: Толмер, 1913

фона и весьма обобщены, что создает некий туземно-примитивистский колорит. Многие из иллюстраций весьма выразительны, но сейчас ревнители политкорректности назвали бы их «ориенталистскими» или даже расистскими. Нельзя не упомянуть в связи с этим об исторической иронии: в значительной степени пристрастие сюрреалистов к негритянскому и примитивному искусству было вызвано именно стремлением от имени негров контратаковать колониальный Запад посредством его завоевания негритянским искусством. Во многом таковые сюжеты сопрягаются с одновременными им советскими картинками на негритянские темы, но следует все же заметить, что у Пинсара они чаще похожи на высокое искусство.

Весьма активно работал в детской книге художник Андрэ Элле (1871–1945), занимавшийся также театральными декорациями и изготовлением игрушек. Несколько книг он сделал о животных, начав еще до Первой мировой войны, – «Веселые звери»<sup>15</sup>. Не случайно поэтому ранний его слоненок выглядит тотальным антиподом лебедевскому, ибо является типичным (и удачным) воплощением изящной обволакивающей цельности ар нуво.

В другой работе тех лет «Звери большие и маленькие»<sup>16</sup> Элле предстает уже мастером, предвосхитившим время ар деко, – с геометризированными контурами, контрастами немногочисленных цветов и активным использованием фона как части изображения. В этом отношении интересно сопоставить его жирафа с лебедевским же жирафом из «Слоненка». Оба они в какой-то степени фрагментарны, но если лебедевский бру-

<sup>15</sup> Hellé, André. *Drôle de Bêtes*. Paris: Tolmer et Companie, 1911.

<sup>16</sup> Hellé, André. *Grosses Bêtes & Petites Bêtes*. Paris: Tolmer et Companie, 1913.



Андрэ Элле. Обложка книги «Ноев ковчег». Париж: Гарнье фрер, 1926



Андрэ Элле. Обложка книги «Веселые звери». Париж: Толмер, 1911

тально «разрублен» на марионеточные куски, то у Элле бежевые пятна жирафа сливаются с фоном и странным (тревожащим восприятие) образом дематериализуют его тело. Эта же дематериализация на иной лад повторяется упрощением до полной геометризации более мелкой фигуры жирафа на той же странице. Впрочем, впечатление это производит скорее юмористическое, нежели брутальное, – как и большая часть странного зверинца Элле.

Схематизация, приводившая многих художников с середины двадцатых годов к механизации, сказалась и на Элле: человеческие фигурки он рисовал как шарнирные марионетки, а животных (особенно в книге «Ноев ковчег»<sup>17</sup>) – в виде плоских, словно выпиленных из доски силуэтов. В такой трактовке, скорее всего, сказалась другая сторона работы Элле – изготовление игрушек. По поводу игрушек следует упомянуть еще его работу в балете на музыку Дебюсси «Ящик с игрушками» («La Boîte à joujoux», 1913)<sup>18</sup>. Это действо с ожившими куклами можно считать одним из ранних образцов последующей одержимости сюрреалистов куклами, а авангарда в целом – детством. К рассмотрению причин этого и коллизии «авангард – ребенок / детство» мы перейдем в заключение нашего обзора модернистских западных тенденций в детской книге 1920–30-х годов – после обращения к американской производственной книге.

<sup>17</sup> Helle, André. *L'Arche de Noé*. Paris: Garnier Freres, 1926.

<sup>18</sup> Во Франции это балет был поставлен только после войны, в 1919 году, но в России (в Петрограде) постановка была осуществлена в сезоне 1917-18, с Алисой Коонен в роли Куклы и Николаем Церетели в роли Солдатика. См. статью Беатрис Мишельсен об этом: «Ящик с игрушками – La Boîte à joujoux, Russie 1917-1918»:

<http://amisdhelle.blogspot.com/2011/09/la-boite-joujoux-russie-1917-1918.html>

## Левое «Здесь и сейчас» для американских детей

Среди пионеров создания новой детской книги в Соединенных Штатах был популярен лозунг: «Культурное исправление Америки осуществляется через детские книги»<sup>19</sup>. Выдвинутый во второй половине двадцатых годов – т.е. во время «бури и натиска» советских инноваций в детской книге, – этот лозунг представляется ныне несколько идеалистическим, но он прекрасно показывает энергичное неофитское горение молодых американских культуртрегеров – издателей, писателей и художников. Удивителен параллелизм развития институций детской литературы в СССР и США: 1918 – первая неделя детской книги проходит в Нью-Йорке; 1918 – создание редакции детских книг в нью-йоркском издательстве «МакМиллан и К»; 1922 – создание редакции детских книг в издательстве «Даблдэй, Доран и К»; 1922 – учреждение медали Ньюбери за лучшую детскую книгу; 1923 – первая выставка «50 лучших книг года», организованная Американским институтом графических искусств; 1924 – в Бостоне основан первый журнал, посвященный детским книгам «Хорн бук» («Горн») и т. д.

Как и в Советском Союзе, в Америке тоже шли дебаты о роли «производственной» книги, о способах социализации ребенка посредством книжного искусства, об идеологическом воздействии разного рода историй и о приемлемости изображения оживших машин и механизмов. Собственно, почему шла речь об «исправлении» (букв., «искуплении» или «спасении» – redemption) Америки через детские книги? Потому, что влиятельные социальные психологи и культурные антропологи, как, например, Рут Бенедикт (1887–1948), считали, что человеческая природа может быть бесконечно подвижной и изменяемой, и, соответственно, если правильно и вовремя воздействовать на ребенка, то существует «возможность спасения цивилизации при помощи ребенка»<sup>20</sup>. Марксистский социальный историк Артур Уоллес Кольхаун (1899–1975) в известной статье «Сознание ребенка как общественный продукт» писал, что «сознание детей и подростков является ключевым для успешной трансформации общества»<sup>21</sup>. Статья Кольхауна появилась в нашумевшей книге «Новое поколение», изданной в Нью-Йорке в 1930 году и включавшей около тридцати статей ведущих специалистов по общественным наукам с предисловием Бертрана Рассела. Термин «новое поколение» там

<sup>19</sup> “Cultural redemption of America is through children’s books”. Этот лозунг выдвинула видный просветитель и издательский работник Мэй Мэсси (1881–1966). Ее роль в американском книгоиздании для детей можно уподобить роли Маршака и Лебедева в книгоиздании советском. Страница новых современных тем, она к тому же имела особый интерес к целостному книжному дизайну и искусству типографики. См.: Rowe Wright, “Women in Publishing: May Masee,” *Publishers’ Weekly*, Sept. 29, 1928. Quoted by Michael P. Hearn, “Discover, Explore, Enjoy”. – *Myth, Magic, and Mystery: One Hundred Years of American Children’s Book Illustration*. – The Chrysler Museum of Art, 1996. P. 28.

<sup>20</sup> Benedict, Ruth, “The Family as Scapegoat”, review of *New Generation* // *New York Herald Tribune Books*, April 27, 1930, p. 3. Цит. по: Mickenberg, Julia. “The New Generation and the New Russia. Modern Childhood as Collective Fantasy” // *American Quarterly*, vol. 62, #1, March 2010, p. 107.

<sup>21</sup> Calhoun, Arthur Wallace. “The Child Mind as a Social Product”, in *The New Generation: The Intimate Problems of Modern Parents and Children*, ed. V.F. Calverton and S.D. Schmalhausen. NY: The Macaulay Company, 1930, p. 87.

примерно соответствует советскому «новый человек». Это не случайно: многие авторы не раз обращались как к положительному образцу к советскому опыту. Параллели эти неплохо проанализированы специалистом по американской детской радикальной литературе Джулией Микенберг в недавней статье (см. прим. по поводу Рут Бенедикт). В заключительной ее части она пишет, что «мечта, что мудро руководимые машины освободят людей («тех, кто знает машину как замечательную игрушку, а не как ненавистного тирана», по словам радикала из Гринвич Вилледж Флойда Делла), вдохновляла американцев с начала индустриальной эры»<sup>22</sup>.

Одним из главных пропагандистов жанра детской производственной книги в Америке была Люси Спрэг Митчелл (1878-1967) – ученица Джона Дьюи, писательница, учительница и социальный реформатор. В начале 1920-х она основала Бюро образовательных экспериментов, а кроме всего прочего, она была большим другом Советского Союза, а ее детские книжки про паровозы, небоскребы и водопровод не раз переводили в СССР (см. иллюстрации ранее у нас в тексте). На нее ссылался Чуковский, уважительно именуя «американской исследовательницей детской психики»<sup>23</sup>.

Среди типичных американских производственных книжек той эпохи можно назвать «Маленький Черный Нос: история пионера» (1929) Хильдегарды Хойт-Свифт с рисунками Линда Уорда<sup>24</sup>, «Паровозик, который смог» Уэтти Пайпер (1930)<sup>25</sup>, «Как работает подъемный кран» (1930) Уилфреда Джонса<sup>26</sup>, «Копатели и строители» (1931) Генри Лента<sup>27</sup>, «Паровой экскаватор для меня» (1933) Веры Эделстадт<sup>28</sup>, «Чу-чу – убежавший паровозик» (1935) Вирджинии Ли Бартон<sup>29</sup> и ее же «Майк Муллиган и его паровой экскаватор» (1939)<sup>30</sup>.

<sup>22</sup> Mickenberg, Julia. "The New Generation and the New Russia. Modern Childhood as Collective Fantasy", p. 112.

<sup>23</sup> Чуковский К.И. *От двух до пяти*. М.: Детгиз, 1963, с. 362.

<sup>24</sup> Hoyt Swift, Hildegarde. *Little Blacknose: The Story of a Pioneer*. Illustrated by Lynd Ward. NY, 1929.

<sup>25</sup> Piper, Watty. *The Little Engine That Could*. Illustrated by Lois Lensky. NY: Platt & Munk, 1930. Эта книжка больше сказочная, нежели производственная, но она, во-первых, была и есть чрезвычайно популярна, а во-вторых, создана на основе более ранних схожих историй про паровозы, известных в нескольких вариантах с начала XX века. См. исследование истории публикаций и авторства в статье Роя Плотника (Университет Иллинойса, Чикаго): Plotnick, Roy. "In Search of Watty Piper: A Brief History of the "Little Engine" Story Celebrating More Than One Hundred Years of Thinking I Can!" <http://tiger.uic.edu/~plotnick/littleng.htm>.

<sup>26</sup> Jones, Wilfred J. *How the Derrick Works*. NY: McMillan, 1930.

<sup>27</sup> Lent, Henry B. *Diggers and Builders*. NY: McMillan, 1931.

<sup>28</sup> Edelstadt, Vera. *A Steam Shovel for Me!* NY: Frederick A. Stockes company, 1933.

<sup>29</sup> Burton, Virginia Lee. *Choo Choo: The Story of a Little Engine Who Ran Away*. Boston: Houghton Mifflin, 1935. Кстати, слова «чу-чу» были знакомы всем уважающим себя советским стилистам и их потомкам, ибо являются рефреном в культовой песне оркестра Гленна Миллера «Чаттануга чу-чу», или «Поезд на Чаттанугу» (из фильма «Серенада Солнечной долины»). Читателям же нашей книги «Убежавший паровозик» напомнит своего советского старшего брата – «Паровоза-гуляку» Надежды Павлович (Л.: Брокгауз-Ефрон, 1925. Илл. Бориса Кустодиева).

<sup>30</sup> Burton, Virginia Lee. *Mike Mulligan and his Steam Shovel*. Boston: Houghton Mifflin, 1939. Вообще из семи книг, написанных и проиллюстрированных Вирджинией Ли Бартон (1909-1965), четыре повествуют о больших машинах: поезде, экскаваторе, вагоне канатной дороги и снегоборщике.

Большей частью картинки в перечисленных и подобных книгах представляли собой вариации модернистских стилей, восходящих к футуризму, экспрессионизму и конструктивизму в пределах общей парадигмы ар деко, – с резкими контрастами черного и белого, динамичными ракурсами, необычными точками зрения и диагональными построениями. Особо можно отметить работы Уилфреда Джонса (1888-1968), писавшего тексты к своим картинкам, и Линда Уорда (1905-1985), в чьих черно-белых гравюрах явственно ощущается влияние немецких экспрессионистов (он учился в Германии) и Франса Мазерееля. Уорд сам признавал родство с европейскими художниками книги. В 1930-м в бостонском журнале детской литературы «Горн» он писал о своей и своих единомышленников, молодых художников, работе: «Вдохновленные революцией, уже победившей в сходных условиях в Европе, мы медленно, осторожно, хитро и ненавязчиво восстали»<sup>31</sup>.

Каковы были каналы знакомства и заимствования для американских художников у своих европейских и, в первую очередь, российских (эмигрантских и советских) собратьев? Помимо собственных поездок в Европу и иногда долгого в ней жительства (как, например, Хард, учившийся в Париже у Фернана Леже и сотрудничавший с Гертрудой Стайн), они были неплохо знакомы с заокеанским модернизмом, начиная еще с предвоенного времени. Начало положила эпохальная «Выставка в Арсенале» (Armory Show), или Международная выставка современного искусства (1913). Например, показанная там скандальная картина Марселя Дюшана «Обнаженная, спускающаяся по лестнице, № 2», 1912 (ныне в Художественном музее Филадельфии) отозвалась спустя несколько лет в книжке «Внутри и наружу, вверх и вниз» с иллюстрациями Джо МакМагона и текстом Джона Мартина, где герои путешествуют по лестнице вверх и вниз, и соответственно, текст читается на одной странице, как и полагается, сверху вниз, а на соседней – снизу вверх<sup>32</sup>. Тот же Дюшан (а также Франсис Пикабия) переехали два года спустя (в 1915) после той выставки в Нью-Йорк, где демонстрировали «рэди-мейды» (Дюшан) и произведения «машинной эстетики» (Пикабия). В 1920-м Дюшан вместе с Кэтрин Драйер (1877-1952), художницей и социальной активисткой, основали галерею Société Anonyme, где выставляли авангардные работы кубистов, футуристов, дадаистов, абстракционистов, экспрессионистов, конструктивистов и т. п. Название, звучащее загадочно для американского уха – если перевести буквально, то получится «Общество безымянных», но во французском языке оно означает прозаическое «Акционерное общество», – предложил, в порядке дадаистского стеба, Ман Рэй. Среди многих мэтров европейского авангарда (Кандинский, Клее, Леже и др.), впервые показанных в Америке на персональной выставке, там не раз, начиная с 1920 года, выставляли работы Курта Швиттерса, чьи радикальные детские книги (перекликающиеся с Эль Лисицким) мы уже подробно разбирали. Сам Лисицкий, кстати, участвовал в создании нескольких номеров журнала «Метла» (Broom, 1923, № 4)<sup>33</sup> – наряду с другой

<sup>31</sup> Цит. по перепечатке в: *Contemporary Illustrators of Children's books*. Compiled by Bertha E. Mahony and Sylvia Whitney. Boston: The bookshop for Boys and Girls, 1930, p. 1.

<sup>32</sup> Martin, John. *In and Out / Up and Down*. Ill. by Jo McMahon. NY: John Martin's Book House, 1922.

<sup>33</sup> Полное его название: *Broom: An International Magazine of the Arts*. Он издавался в течение двух с



авангардной книжницей, Натальей Гончаровой. Также в 1923-м в Бруклинском художественном музее прошла выставка современной русской живописи и скульптуры, а еще две выставки современного русского искусства состоялись на следующий год – одна из них в галерее Société Anonyme.

Все это, а также поставленную в Нью-Йорке в 1922 году пьесу Карела Чапека «R.U.R.» (1920) о восстании человекообразных механизмов, которых он назвал «роботами», породив это слово, могла видеть жительница Нью-Йорка Мэри Лидделл, автор и иллюстратор. На ее книге *Little Machinery*, вышедшей в 1926 году<sup>34</sup>, следует остановиться подробнее. Ключевая фигура в американском книжном деле для детей Берта Махони (1882-1969) назвала ее в своем аннотированном указателе детской литературы 1920-х годов «уникальной и опередившей время»<sup>35</sup>.

Мэри Лидделл, в замужестве Лидделл-Уэла (1891–1978), придумала «волшебное создание» по имени *Little Machinery*, что нелегко перевести на русский. *Machinery* означает «машина», «механизм», «машины» в собирательном смысле, нечто работающее. В данном случае – это живое существо. Его можно было бы назвать Машинкой или Механистиком, но лучше всего, пожалуй, будет звать его Самоделкин – по имени железного человечка, придуманного Юрием Дружковым (1927–1983) в 1956 году для журнала «Веселые картинки»<sup>36</sup>. Как и советский Самоделкин, Механистик у Мэри Лидделл был создан из деталей разных машин: «Он вырос из разных частей взорвавшегося паровоза, трамвая, который не мог больше бегать по рельсам, и сломанного автомобиля. Он делает вещи при помощи пара, как паровик, или при помощи электричества, как электромобиль, – он выбирает то так, то этак. Он весело разъезжает на маленьком автомобильном колесе, которое питается бензином. А живет Самоделкин в лесу, который растет сразу за рельсами железной дороги. В лесу обитает множество зверей, с которыми он играет – они его любят и ходят за ним и смотрят, как он работает»<sup>37</sup>.

Впервые Самоделкин появляется в книге на с. 3. Одна нога у него кончается автомобильным колесом, другая – буравом. На левой руке – пила, на правой – гаечный ключ. Тело состоит из непонятных элементов и шестеренок, и все это венчается идеально круглой головой с кокетливыми рыжими вихрами, круглыми глазками, предвосхищающими анимэ<sup>38</sup>, и улыбчивым ротиком. Согнутые конечности на шарнирных сочленениях

---

небольшим лет Харольдом Лёбом, выходцем из семьи Гугенхаймов, и был призван знакомить американцев с новейшим европейским искусством. Название отражает его задачу – выметать вон старое искусство. Стоит заметить, что в Советском Союзе в тридцатые годы существовали журналы с таким названием – на уровне местных обличительных листков.

<sup>34</sup> Mary Liddell. *Little Machinery*. Garden City, NY: Doubleday, Page and Co., 1926. 62 pp.

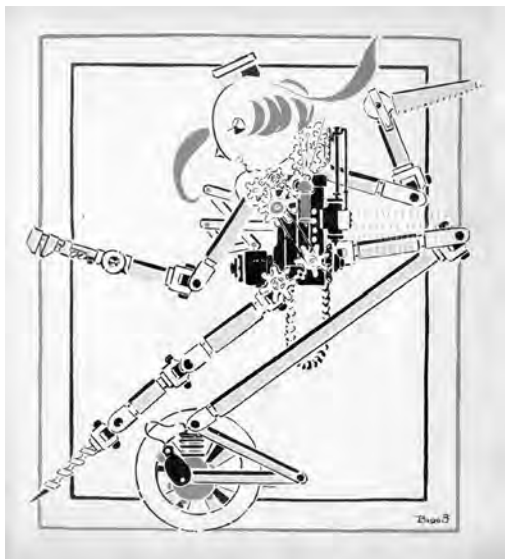
<sup>35</sup> Mahony, Bertha. *Realms of Gold*. Boston: Horn Book, 1929, p. 131.

<sup>36</sup> Выражаю признательность Наташе Рибалш (д. Камышинка Калужской области), напомнившей мне про Самоделкина.

<sup>37</sup> Mary Liddell. *Little Machinery*, p. 2 and 4.

<sup>38</sup> Кстати об анимэ: еще одной параллелью к образно-пластическому мышлению автора Самоделкина (а то и просто одним из источников вдохновения) мог быть фильм Фернана Леже (в титрах не значится помогавший ему Дадли Мёрфи) «Механический балет» (1924) с его крутящимися колесиками и вертящимися шуковинами (анимационные эпизоды покадровой съемки сочетались там со съемкой «на скорую»). Мы уже упоминали ранее фильм Леже «Чарли-кубист» – в





Мэри Лидделл. Страница из книги «Самodelкин». Гарден-сити (Н.-И): Даблдэй, Пейдж и Ко., 1926



Михаил Цехановский. Страница из книги «Топотун и книжка» (автор текста Илья Ионов). Л.: Радуга, 1926

не умещаются в двойной рамке и намекают на кипучую натуру Самodelкина, который выбивается из рамок, всегда работает и никогда не отдыхает. Облик Самodelкина мог быть вдохновлен всеми перечисленными выше примерами высокого европейского модернизма, но наибольшее, даже пугающее, визуальное сходство он имеет с роботом Топотун, созданным Михаилом Цехановским в Ленинграде в том же 1926 году.

Поскольку истории обоих роботов были опубликованы в один и тот же год, фактор заимствования приходится исключить. Тем поразительнее представить параллелизм образного визуального мышления американской художницы (весьма неплохо социально устроенной и в силу того либеральной) и советского конструктивиста. Но есть и существенное различие, которое, впрочем, относится не к языку художественных форм, а к плану содержания – что можно видеть и на картинках. Американский Самodelкин всегда улыбается и работает (бесплатно) для лесных зверей, тогда как советский Топотун только поучает, как надо себя вести, и угрожает ослушникам. В американском нашло воплощение достаточно наивное представление о том, что машины несут облегчение и улучшение жизни в природе – так, Самodelкин делает домики для птиц, кормушки для зайцев и острит когти орлам<sup>39</sup>. В советском преобладают железный порядок и

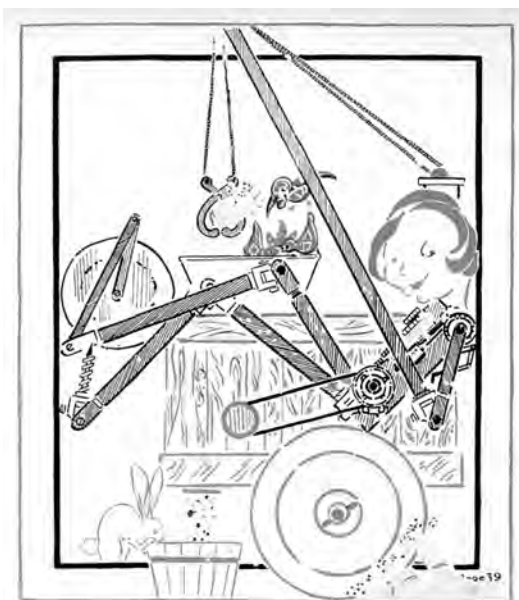
---

«Механическом балете» вполне кубистическая фигурка того же Шарло (Чарли), с пластикой шарнирной марионетки открывает титры и танцует последнюю минуту. См. этот пятнадцатиминутный фильм полностью (с наложением оригинальной музыки Жоржа Антея, изначально отсутствовавшей на пленке по техническим причинам):

<http://www.liketelevision.com/liketelevision/tuner.php?channel=1100&format=movie&theme=guide>

<sup>39</sup> В наши дни бедного бескорыстного Самodelкина и прекраснодушную буржуазку Мэри Лидделл за это сурово ругает молодая левая профессура. Заточка когтей орлам и зубов бобрам, оказывается, было нарушением экологического баланса в природе. См.: Higonnet, Margaret R.

железная воля, согласно которой переделывали природу и железной рукой загоняли к счастью отсталое человечество. Впрочем, и американский робот выступает в качестве единственного активного начала при пассивном лесном зверье, ожидающем его милостей и усовершенствований, как дети от взрослых. Так, он делает деревянные кровати медвежонку, и всем зверям лепит из глины чашки, «чтобы они могли пить, не опуская морду в воду». Звери все это принимают, оцивилизовываясь помаленьку, а активны они бывают только в одном – когда, например, сороки, крадут блестящие шестеренки Самоделкина, мешая его работе (сс. 12–13). Таким образом, американская и советская версия роботов



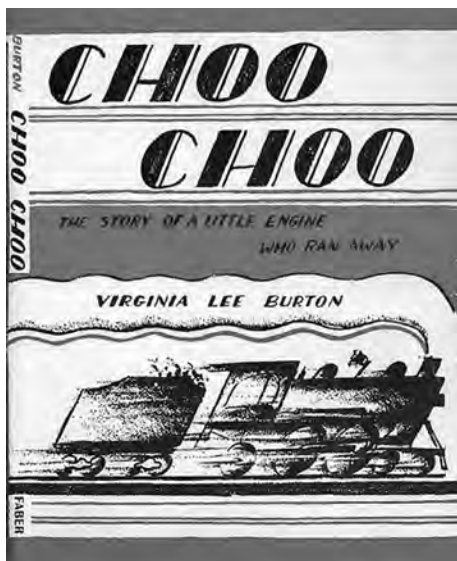
Мэри Лидделл. Страница из книги «Самоделкин»

сходятся не только в визуальном своем облике, но и в том, что их назначение – наставлять и помогать несмышленным и неидеальным биологическим созданиям: капризным детям или глупым зверюшкам (которые бывают при этом, пользуясь советской терминологией, несуннами, вредителями и расхитителями). В этом проявилась, используя формулировку американской исследовательницы Сьюзан Бак-Морс, «утопическая мечта о том, что промышленная современность может обеспечить и таки обеспечит счастье для масс»<sup>40</sup>.

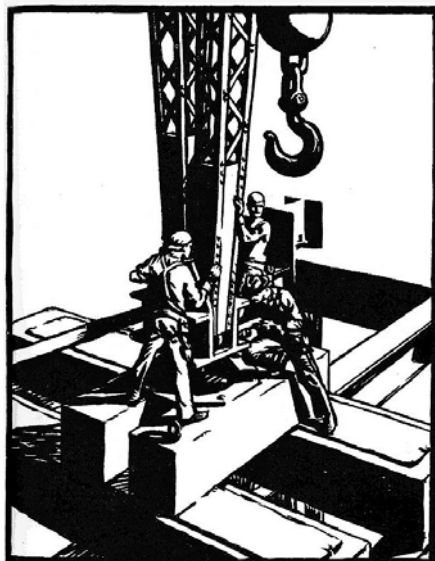
Отмеченное качество, а также то, что Самоделкин не нуждается в еде, отдыхе и вообще чем-то личном, делает его идеальным работником с одной стороны, но с другой, показывает его сверхбиологическую (в частности, сверхчеловеческую) сущность. Он эффективнее и сильнее тех, кому помогает, но он сам выбирает что, как и кому делать. Зверюшки это принимают и подчиняются. Сам же он не имеет никакой контролирующей или сдерживающей его силы, т.е. является лидером и распределителем благ. Это потенциально тоталитарное начало было отмечено в недавней статье американского исследователя Натали оп де Бек: «Самоделкин, благодущный автомат, царит над всеми живыми существами. Сказка неявно устанавливает иерархию, в которой Самоделкин не подчиняется никому и ничему, и это искусственное неравноправие вы-

“Modernism and Childhood: Violence and Renovation” // *The Comparatist*, Vol. 33, May 2009, p. 106. Впрочем, в целом это интересная статья, которая объединяет модернизм и детей через интерес к насилию и новизне. Мы еще вернемся к ней далее.

<sup>40</sup> Buck-Morss, Susan. *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000, p. xiv.



Вирджиния Ли Бартон. «Чу-чу – убежавший паровозик». Бостон: Хаутон Миффлин, 1935



Уилфред Джонс. Страница из книги «Как работает подъемный кран». Нью-Йорк: МакМиллан, 1930

ражает тоталитарное зерно Самоделкина. Он осуществляет непререкаемую власть над своими малышами, сделанными из плоти и крови, которые не выражают почти никакой индивидуальности за исключением жадного любопытства и склонности к мелким проказам»<sup>41</sup>.

В завершение разговора о книгах Мэри Лидделл заметим, что после этой работы она продолжила тему ожившей куклы-марионетки, проиллюстрировав две книжки про деревянного мальчика Буратино: «Пиноккио в Америке» и «Приключения Пиноккио»<sup>42</sup>.

Подводя итог вышесказанному, можно привести слова Дж. Микенберг о ситуации 1920-30-х годов: «Многие американские либералы... подобно большевикам, верили, что технология и дети, оба руководимые надлежащим образом, были ключами к лучшему будущему»<sup>43</sup>.

Еще раньше, с середины двадцатых годов, появилось множество книжек о работающих механизмах, не всегда связанных непосредственно с производством, но скорее отображающих одержимость машиной. Как писала Мариго Турк, работающая сейчас над диссертацией на тему машины как навязчивой идеи модернизма, «одержимость машиной заметна в широком спектре модернистских произведений в сфере искусства и культу-

<sup>41</sup> Beeck, Nathalie op de. "The First Picture Book for Modern Children": Mary Liddell's Little Machinery and the Fairy Tale of Modernity" // *Children's Literature*, Vol. 32, 2004, p. 53.

<sup>42</sup> Patri, Angelo. *Pinocchio in America*. Garden City, NY: Doubleday, Doran & Co, 1928; Patri, Angelo, transl. *The Adventures of Pinocchio*. Garden City, NY: Doubleday, Doran & Co, 1930. Патри (1876–1965) был педагогом и последователем Джона Льюи.

<sup>43</sup> Mickenberg. Op. cit., p. 107.

ры – от «Бесплодной земли» (1922) Т.С. Элиота до книжек-картинок, подобной [«Самоделкину» Мэри] Лидделл»<sup>44</sup>. При этом в детских книжках истории могли рассказывать о дружбе и взаимодействии человека и механизмов – как, например, в книге Корнелии Мэйг «Чудесный локомотив» (1928)<sup>45</sup>, где, по словам, Натали оп де Бек, подразумевается сплавление человека и автомата в своего рода сказочное машинное сознание»<sup>46</sup>.

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



Вера Эделстадт. «Паровой экскаватор для меня». Нью-Йорк: Фредерик Стокс компани, 1933

\* \* \*

Необходимо еще раз подчеркнуть левый, а иногда откровенно пролетарский или даже коммунистический пафос многих активных деятелей американской культуры тех лет, когда радикальное искусство было связано с радикальными общественными взглядами. Ряд иллюстраторов детских книг, например, столь значительные и переиздающиеся до сих пор Ванда Гаг (1893-1946) и Джэн (Ян) Матулка (1890-1972), сотрудничали с марксистским журналом «Новые массы» (New Masses). Наряду с «сочувствующими», среди которых были Теодор Драйзер, Джон Дос Пассос, Эптон Синклер, Дороти Паркер, Льюнгстон Хьюз, Юджин О'Нил, Эрнест Хемингуэй и другие классики, там были и откровенно левые и даже «пролетарские» авторы вроде Макса Истмэна, Джозефа Фримэна или Майкла Голда. К последним принадлежал и Матулка. Литераторы и художники, группировавшиеся вокруг этого журнала (который в 1929 году стал вполне сталинистским и антироцкистским), стремились создать радикальную общенародную культуру в противовес массовой. Исследователь Майкл Деннинг назвал этот период «Вторым американским ренессансом», который навсегда изменил и модернизм, и массовую культуру в Соединенных Штатах<sup>47</sup>.

<sup>44</sup> См. Mariko Turk, University of Florida: <http://ufkidlit.wordpress.com/2011/11/17/little-machinery/>.

<sup>45</sup> Meig, Cornelia. *The Wonderful Locomotive*. Illustrated by Berta and Elmer Hader. NY: Mcmillan Co., 1928.

<sup>46</sup> Beeck, Nathalie op de. Op. cit., p. 55.

<sup>47</sup> См.: Denning, Michael. *The Cultural Front: The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*. New York: Verso, 1996. pp. xi-xx.





Ян Матулка. Иллюстрация из книги «Чехословацкие народные сказки». Нью-Йорк: Уильям Коллинз, сыновья и К°, 1919

Джэн Матулка работал для «Нью Массес» с 1926 года, а ранее, с 1919-го, делил время между Нью-Йорком и Парижем, где у него была мастерская, и где он был вхож в салон Гертруды Стайн и дружил со многими модернистами. В 1919 году он проиллюстрировал «Чехословацкие народные сказки»<sup>48</sup>. Многие его иллюстрации представляют собой полу-абстрактные геометрические виньетки, построенные на резких контрастах черного и белого, в которых динамические круги и зигзаги фона мешают восприятию фигуративных мотивов первого плана. Иные картинки более предметны, но не менее экспрессивны. В целом они напоминают опыты русских художников-авангардистов десятых годов, а также восходят к восточноевропейской лубочно-фольклорной стилистике, преломленной через фрагментированное видение современника кубистов и футуристов.

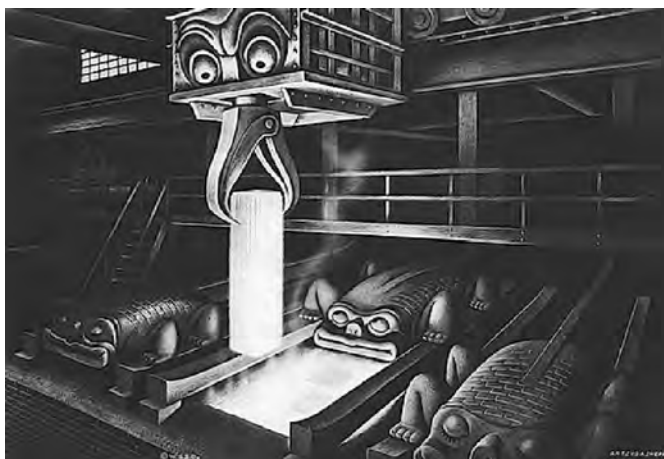
В сходной стилистике работал в те годы и Борис Арцибашефф (1899–1965), родившийся в Харькове и попавший в Нью-Йорк в двадцатилетнем возрасте, пройдя гражданскую войну в составе Белой армии. Он быстро стал одним из самых заметных книжников, создававшим книгу как единый целостный организм. Арцибашефф умел работать в совершенно разных стилях, как того требовала его профессия журнального коммерческого художника, но ранние его работы отличают резкие диагональные композиции, контрасты белого и черного без полутонов, лаконизм вплоть до плакатного и – нередко – страсть к макабрическим сюжетам. Примером этого могут служить картинки из «Яркой Шейки»<sup>49</sup> (которая удостоилась премии Ньюбери как лучшая книга года). Некоторые близко сходятся с картинками художников петроградской артели «Сегодня», которые Арцибашефф вряд ли видел, но чье видение и стилистику мог разделять.

Позднее, вскоре после Второй мировой войны, в авторской книге «Как я вижу» Арцибашефф опубликовал большую серию «Машиналия» (Machinalia) – про фантастических монстров-роботов. Как типичный передовой человек, чья молодость пришлась на двадцатые годы, он говорит в этой книге: «Я совершенно захвачен силой машины, ее точностью и готовностью работать над любой задачей – неважно, насколько тяжелой или монотонной она окажется. Мне приятнее смотреть, как тысячетонная землечерпалка роет канал, нежели наблюдать, как этим занимается тысяча понуждаемых плеткой

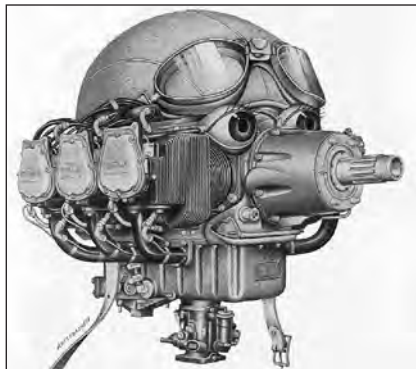
<sup>48</sup> Fillmore, Parker. *Czechoslovak fairy tales*, retold by Parker Fillmore; with illustrations and decorations by Jan Matulka. NY: W. Collins, Sons & Co., 1919.

<sup>49</sup> Dhan Gopal Mukerji. *Gay-neck: The Story of a Pigeon*. NY: Dutton, 1928.

рабов. Я люблю машины»<sup>50</sup>. При этом антропоморфизированные машины у него выглядят вполне в традициях сюрреализма. Но, помимо общемодернистских игр с очеловечиванием неодушевленных монстров, на это увлечение Арцибашеффа скорее всего повлияли его занятия сказочными сюжетами в детской книге.



Борис Арцибашефф. Рисунок из серии «Машиналия». Из авторской книги «Как я вижу». Нью-Йорк: Додд и Мид, 1954



Вообще, всеобщее – от белоэмигранта до американских интеллектуалов – увлечение машиной и верой в социальную инженерию посредством управления машиной и детским воспитанием в двадцатые годы (прямо перед Великой депрессией), и даже в тридцатые (несмотря на Великую депрессию, а, пожалуй, и благодаря ей) показывает пугающую изоморфность модернистских культурных веяний Америки того времени и Советского

Союза. Для прогрессивных (социально-интеллектуально-художественно) американцев это было настоящим «любовным романом с экономическим развитием», который у многих завязался от восхищения Советской Россией, как показала Джулия Микенберг в упоминавшейся в начале нашей главы статье «Новое поколение и Новая Россия»<sup>51</sup>. В этой статье она разбирает огромное воздействие на умы американцев перевода книги Михаила Ильина «Рассказ о пятилетнем плане» (М.: Гиз, 1930). Перевод (под названием «Учебник по новой России: рассказ о пятилетнем плане») вышел в 1931 году и был выполнен Джорджем Каунтсом, профессором Педагогического института при Колумбийском университете в Нью-Йорке<sup>52</sup>. Книга была написана талантливо и завле-

<sup>50</sup> Artzybasheff, Boris. *As I See*. NY: Dodd, Mead, 1954. Считано с интернета: <http://www.animationarchive.org/2008/05/illustration-artzybasheffs-machinalia.html>

<sup>51</sup> См. примеч. 20.

<sup>52</sup> Ilin, Mikhail. *New Russia's Primer: The Story of the Five-Year Plan*. Translated by George S. Counts with assistance of Nucia P. Lodge. NY: Houghton Mifflin, 1931. Интересно, что нововышедшая книга Ильина была отправлена в Нью-Йорк для перевода на английский по инициативе Горького. Еще через год (в 1932) большой друг Советского Союза Ромен Роллан писал: «Эта книга – маленький шедевр, и было бы хорошо, если бы ее перевели на все языки. Ни одна книга не



кательно. Сам Ильин говорил: «Я не могу не писать и не могу писать спокойно. <...> Ведь я не просто рассказываю о плане, а вербую людей для работы»<sup>53</sup>. Но еще до вербовки Ильина многие подпали под обаяние социально-художественного эксперимента в России. Дж. Микенберг писала о «восхищении, вызванном самой революцией среди авангарда в Соединенных Штатах в последовавшие за большевистской революцией годы»<sup>54</sup>, а профессор Каунтс в своем предисловии отмечал, что революция породила «чувство коллективных возможностей»<sup>55</sup>. К этому можно добавить наивное прекраснотушие членов американской делегации работников детского образования, отправившихся в СССР в 1928 году посмотреть, что там делают с детьми, и перенять опыт. Главным гостем был маститый философ Джон Дьюи, писавший потом, что он видел «революцию ума и сердца», а также «возделывание («воспитание-обработку» – cultivation) народа, особенно эстетическое, какого мир еще никогда не видывал»<sup>56</sup>. Из других побывавших тогда в СССР и писавших о советском опыте книгоиздателей и педагогов можно назвать Мэри Рид, профессора в Педагогическом институте при Колумбийском университете и консультанта в прогрессивном детском издательстве «Бэнк стрит букс», а также Люси Уилсон и Мирьям Финн-Скотт<sup>57</sup>.

На деятельности «Бэнк стрит букс» следует остановиться чуть подробнее. Эта книгоиздательская деятельность была производной от педагогических экспериментов одноименной школы (Bank Street School). Школа эта (включавшая и детский сад) была основана уже упоминавшейся Люси Спрэг Митчелл, которая исповедовала принцип «Здесь и сейчас» (here and now – от латинского hic et nunc)<sup>58</sup>. Согласно этой философии образования (основанной на многолетних эмпирических наблюдениях), малышам волшебные сказки с феями и гномами были чужды и неинтересны. Их интересовал окружающий мир – то, что можно было видеть «здесь и сейчас»: небоскребы, машины, приборы и механизмы. Митчелл и ее сотрудники считали, что об этих штуковинах

---

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

<sup>53</sup> Сегал, Елена. «Из воспоминаний». В кн.: *Жизнь и творчество М. Ильина*. Сост. Б. В. Ляпунов. М.: Детгиз, 1962, с. 277.

<sup>54</sup> Mickenberg, p. 103. См. также: Stansell, Christine, *American Moderns: Bohemian New York and the Creation of a New Century*. NY: Metropolitan Books, 2000, p. 321.

<sup>55</sup> Counts, George S. "A Word to the American Reader", in M. Ilin, *New Russia's Primer: The Story of the Five-Year Plan*, p. viii.

<sup>56</sup> Dewey, John. *Impressions of Soviet Russia and the Revolutionary World, Mexico–China–Turkey*. NY: New Republic, 1929, p. 31. Цит. по: Mickenberg, p. 121.

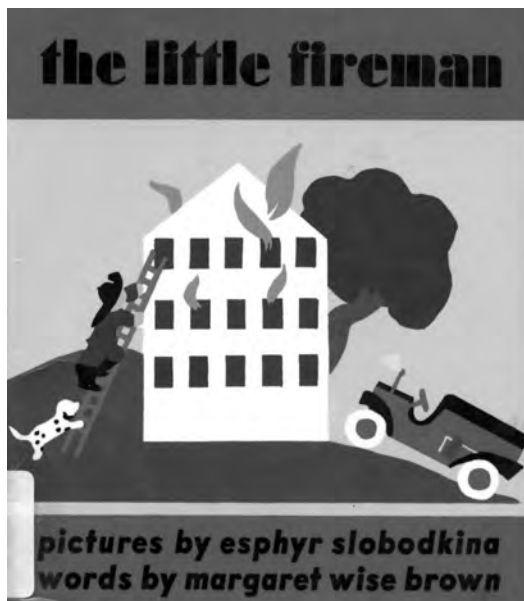
<sup>57</sup> См. их весьма позитивные отзывы об увиденном: Wilson, Lucy L. W. "The New Schools in the New Russia" // *Progressive Education*, 1928. Vol. 5, # 3; Finn Scott, Miriam. "Russia's Children" // *Woman's Journal*. 1929. Vol. 14, # 9. К этому можно добавить восхищение тем «жаром и энергией», с которым советские книжки «вербуют (recruit) детей» в статье «Русские дети и их книги»: Evans, Ernestine. «Russian Children and Their Books» // *Asia*. 1931. Vol. 31 (November).

<sup>58</sup> См. ранний советский перевод: Митчелл Л. С. *Книга рассказов про здесь и теперь. Для детей от 2 до 7 лет* / Пер. с англ. В. М. Федеяевская. – М.: Госиздат, [1925]. – 106 с.

и нужно рассказывать детям – впрочем, можно и с элементами вымысла. Несложно заметить, что основная идея здесь перекликается с учением советской педологии: против сказки и за знакомство с окружающим материальным миром.

Несколько парадоксальным образом это знакомство с материальным миром взяли на себя в тридцатые годы молодые художники-модернисты (модернистами их уместнее называть, чтобы не смешивать с пионерами-авангардистами 1910–20-х годов). Первой была Эсфирь Слободкина (1908–2002), родившаяся в Сибири и попавшая в юном возрасте через Китай в Америку, где она стала радикальным художником и долгие годы была председателем правления Американского общества художников-абстракционистов. Как и многие выдающиеся раннесоветские авангардисты, Слободкина впервые обратилась к детской книге из-за вполне житейских соображений – чтобы быстро заработать на квартплату, но осталась в ней на все последующие десятилетия. Как она сама писала в воспоминаниях (многотомных и интересных), она быстро поняла, что работа в детской книге дает ей блестящую возможность сочетать свою страсть к абстрактному искусству с природной ее склонностью к рассказыванию историй. Свои полуабстрактные геометризированные коллажи, напоминающие элементарные детские картинки, она представила молодому передовому редактору и автору Маргарет Уайз Браун<sup>59</sup>. Та работала в только что открывшемся издательстве «Уильям Скотт и К», выросшим из «Бэнк стрит букс» и находившимся по тому же адресу на Бэнк-стрит. Книга Слободкиной (на текст Браун) «Маленький пожарный» была первой американской детской книгой, выполненной в технике коллажа из цветной бумаги, и образцом простоты, броскости и цельности<sup>60</sup>. Эти картинки вполне могли быть сделаны в Советском Союзе лет на 8–10 раньше.

За Слободкиной в детское книгоиздание потянулись ее друзья и соратники. Среди них был вдохновлявшийся кубизмом молодой график Леонард Вайсгард (1916–2000), который впоследствии прославился как один из самых плодовитых и популярных аме-



Эсфирь Слободкина. Обложка книги «Маленький пожарный» (текст Маргарет Уайз Браун). Нью-Йорк: У. Скотт и К., 1938

<sup>59</sup> См. о роли в книгоиздательстве и жизни рано (в 42 года) умершей Браун: Marcus, Leonard C. *Margaret Wise Brown: Awakened by the Moon*. Boston: Beacon, 1992; New York: Quill, 1999.

<sup>60</sup> *The Little Fireman*. Pictures by Esphyr Slobodkina. Words by Margaret Wise Brown. NY: William Scott & Company, 1938.

риканских иллюстраторов для детей. По приглашению Маргарет Браун он попробовал свои силы в иллюстрировании детской книги Гертруды Стайн «Мир – круглый» и создал эскизы с плоскостными обобщенными формами, напоминающими по пластике и очертаниям фигуры Пикассо, но одетые в однотонные платья в манере позднейших декупажей Матисса.

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

Еще один друг Эсфири Слободкиной, художник-абстракционист Чарльз Шоу (1892-1974), сделал несколько примечательных детских книжек, в коих эволюционировал от плоскостных однотонных заливок в манере коллажей к минималистским полуабстрактным композициям. См., например, его «Кап-кап»<sup>61</sup> или знаменитую «Это похоже на пролитое молоко», построенную на игровом начале – детям предлагается угадать, что собой представляют белые загадочные фигуры (в конце выясняется, что это облака).

Книгам от «Бэнк стрит» наследовали книги серии «Маленькие золотые книжки» на базе издательства «Саймон энд Шустер» (с 1942). В их создании сыграли ключевую роль те же Люси Спрэг Митчелл и Мэри Рид, неизменные пропагандисты «жизненных» книжек для детей. Подытожить эту часть нашей главы можно словами Джулии Микенберг: «Американские детские книги этой эпохи были так же (как и советские – Е.Ш.) полны машин, и хотя производственные книжки иначе резонировали в Соединенных Штатах, советское влияние на американскую детскую литературу 1930-40-х годов с эстетической, идеологической и практической сторон несомненно. Даже практика издания массовых дешевых книжек, наиболее успешно предпринятая серией «Маленькие золотые книжки», черпала вдохновение в советском опыте»<sup>62</sup>. А в более широком плане сти-

<sup>61</sup> Shaw, Dorothy. *Pitter Patter*. Illustrated by Charles G. Shaw. NY, 1943.

<sup>62</sup> Mickenberg. *Op. cit.*, p. 114.

листически-идеологический контекст может быть расширен до общего межвоенного модернистского *Zeitgeist*'а. Не будет ошибкой признать, как это сформулировала Натали оп де Бек, что «книжки-картинки того времени, в центре которых были машины, появились в контексте радикальным образом изменившейся американской и международной культуры, когда озабоченность пролетарскими проблемами и мировая напряженность серьезно воздействовали на внутреннюю форму детской литературы»<sup>63</sup>.

## Будем как дети, или Жестокие игры авангарда

«Авангард постоянно талдычит на тему ребенка», – замечала не без язвительности Эстер Эверелл из Парижа на рубеже тридцатых годов<sup>64</sup>. Мы кратко писали об интересе авангарда к теме молодости и детства и об инфантилизме авангарда как культурного явления во введении. Обратимся снова здесь к этой теме – более подробно и на зарубежном материале.

С первых своих манифестов футуристы провозгласили родство между собой и юностью. «Дайте место молодежи, насилию, дерзновению», – писал Умберто Боччони со товарищи<sup>65</sup>. В России, где «Союз молодежи» был организован в 1912 году, обращение к детству было тотальным – от Гончаровой с Ларионовым до Крученых<sup>66</sup>. Воображаемый авангардистами ребенок (или символ ребенка) воспринимался как манящий образ ушедшего прошлого – собственного детства или блаженно-фольклорного детства народа, и в то же время как образ светлого механизированного будущего – лишеного, с помощью технического прогресса, тягот настоящего. Для взрослых все ускоряющееся и возрастающее пришествие механизмов и машин не может не вселять тревогу, ибо они радикально меняют жизнь – с которой также необходимо меняться, что психологически и интеллектуально бывает непросто. Испуг (пусть даже благоговейный) перед мощью машины порождает желание не только приспособиться к ней и ей служить, но и подспудное желание ее разломать. А если машину разломать нельзя – потому что за нею сила и будущее, то возникает стремление (возможно, во многих случаях неосознанное) разломать все остальное – чтобы расчистить место машине и быть на ее стороне. Ребенок же, в отличие от фрустрированных взрослых или молодых недорослых, воспринимает технологические инновации как естественную «конфигурацию природы», как заметил еще Вальтер Беньямин<sup>67</sup>. За ним, таким образом, сила – и отсюда

<sup>63</sup> Beeck, op de Natalie. *Op. Cit.*, p. 55.

<sup>64</sup> “The Avant-garde harps on the theme of the child.” Averill, Esther. *Op. cit.*, p. 89.

<sup>65</sup> Bocchioni, Umberto et al. *Manifesto of the Futurist painters*. 11 February, 1910. <http://www.unknown.nu/futurism/painters.html>.

<sup>66</sup> «Инфантилистская эстетика» художников неопримитивистов и кубофутуристических поэтов подробно исследована в диссертации С. Паркенир. См. Pankenier, Sara. *Infant non sens: Infantilist Aesthetic of the Russian Avant-Garde, 1909–1939*. Diss. Stanford University, 2006. («Детский абсурд: инфантилистская эстетика русского авангарда»), сс. 91–159.

<sup>67</sup> Benjamin, Walter. *Arcades Project*. Trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Ed. Rolf Tiedemann.



Климент Хард. Страница из книги «Мир круглый»  
(текст Гертруды Стайн). Нью-Йорк: У. Скотт и К<sup>о</sup>, 1939

естественно вытекает: «Будем как дети, ибо их есть царствие машинное».

На насилии, упомянутом в «Манифесте художников-футуристов» и наличествующем во множестве разбиравшихся нами и еще большем количестве неупомянутых текстов, следует остановиться подробнее. Созидание нового было нерасторжимо со сломом старого. Модель этого модернисты нашли в сознании ребенка. Дети любят ломать игрушки, рвать книжки, выдергивать цветы и отрывать лапки букашкам. Обычно это объясняется детской любознательностью («хочется посмотреть, а что там внутри»), а также неловкостью маленьких пальчиков («не держал как надо – и сломал нечаянно»). Так оно часто и бывает. Но не менее важно признать, что в детях существует первозданная жестокость, еще не сглаженная и подавленная воспитанием в

них социального существа, т.е. культурными рамками. Как писала Маргарет Хигнет, специально изучавшая тему жестокости у детей и в модернизме, «многие мыслители того периода интересовались исследованием темной стороны природы ребенка, и находили жестокость там, где викторианцы видели лишь невинность как у ягненка»<sup>68</sup>. Как она остроумно и совершенно справедливо заметила в постановке проблемы своей работы, «творческое воздействие детской игры на модернизм заключается, по моему предположению, хотя бы частично, в удовольствии от разламывания предметов на части»<sup>69</sup>. Примерно об этом писал Вальтер Беньямин, рассуждая о любви детей к разглядыванию разного рода обломков и манипулированию с ними: «Детей безудержно тянет ко всякому хламу – строительному, садовому, отходам от работы по дому или от шитья, или от столярных работ. В отходах они узнают лицо, которое мир вещей повернул прямо и исключительно к ним. Используя эти вещи (в игре – Е.Ш.), они не столько имитируют работу взрослых, сколько соединяют – в артефакте, порожденном игрой, – самые разные материалы в новое, интуитивно ощущаемое родство. Дети таким образом производят свой маленький мир вещей внутри большого»<sup>70</sup>. Здесь трудно не увидеть изоморфный подход художников-модернистов к рэди-мейдам, ассамбляжам

Cambridge: Harvard University Press, 1999. p. 390.

<sup>68</sup> Higonnet, Margaret R. "Modernism and Childhood: Violence and Renovation" // *The Comparatist*, Vol. 33, May 2009, p. 101.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>70</sup> Benjamin, Walter. "Old Forgotten Children's Books" In: *Selected Writings*, Vol. 1, 1913–1926. Eds. Marcus Bullock and Michael W. Jennings. Cambridge: Harvard University Press, 1996, p. 408. Цит. по: Higonnet, p. 102.

и инсталляциям, в коих желание строить, изобретательность, алогизм и необычность есть залог новизны и творческого размаха. В более общем плане здесь еще раз (см. об этом применительно к советским модернистам в нашем введении) напрашивается параллель между детской игрой и пристрастием к играм всякого рода авангардистов. Их – от ранних футуристов до поздних сюрреалистов – игры и игрушки получили недавно (4 октября 2010 – 30 января 2011) обобщающее исследование и показ на большой выставке в Музее Пикассо в Малаге (сам Пикассо, разумеется, тоже мастерил игрушки). Среди авторов почти шестисот экспонатов – кукол всех родов, включая кукольные театры и кукольную мебель, игр и книжек-игрушек – было множество русских художников от Экстер до Родченко<sup>71</sup>. Разумеется, художники не просто забавлялись игрушками сами. Как сказано в аннотации выставки, она «исследовала то, как художники использовали предметы детства, чтобы проецировать свои собственные идеи на юные умы». Особый раздел этой выставки под названием «Обещание будущего», кстати, был посвящен советской детской книге 1920-х годов<sup>72</sup>.

Нестабильность механизированной и дегуманизированной жизни 20 века, остро ощущавшаяся входившими в жизнь молодыми художниками, породила еще один аспект их творческого самопознания: уход в детство и попытки осознать и изжить ранние фобии и комплексы. Кроме того, невписанность в большой мир провоцировала на «поэтику припоминания»: обращение к ранним воспоминаниям и попытки художественной реконструкции мира детства посредством интроспекции. Как писал Вяч. Вс. Иванов, «одной из черт, общих для науки и культуры новейшего времени, в особенности последних десятилетий, можно считать стремление к реконструкции начальных периодов. <...> Воссоздание детства и особенно детских травм и комплексов оказалось одной из характерных черт века, начавшегося выходом книги Фрейда о толковании снов и продолжившегося во многих лучших произведениях литературы, нацеленных на реконструкцию ранних комплексов»<sup>73</sup>. Иванов приводит имена Андрея Белого, Зощенко, Пастернака и других, а опыт западных, преимущественно англо-американских, модернистских литераторов был проанализирован в ряде недавних монографий, например, Кимберли Рейнольдс и Джульет Дюзинбер<sup>74</sup>.

<sup>71</sup> См. каталог: *Toys of the Avant-Garde / Introduction by Juan Bordes, curators Carlos Pérez and José Lebrero Stals*. Málaga : Fundación Museo Picasso Málaga. Legado Paul, Christine y Bernard Ruiz-Picasso, 2010. 374 p.

<sup>72</sup> В основу этого раздела была положена парижская выставка 1929 года. См. каталог: *Future Promise: Blaise Cendrars and Children's Books in the URSS, 1926–1929 / Curators, Françoise Lévêque, Béatrice Michielsen and Michèle Noret*. Valencia: Pentagraf, 2010. 442 p. После Малаги эта выставка была показана в Валенсии, в Музее иллюстрации и современности (17 февраля – 24 апреля 2011).

<sup>73</sup> Иванов Вяч. Вс. «Тема хронотопа в культуре новейшего времени». В кн.: *Потом и опытом*. М.: Центр книги ВГБИЛ им. М.И. Рудомино, 2009, с. 332.

<sup>74</sup> Reynolds, Kimberley. *Radical Children's Literature: Future Visions and Aesthetic Transformations in Juvenile Fiction*. NY: Palgrave Macmillan, 2007. Dusinberre, Juliet. *Alice to the Lighthouse: Children's Books and Radical Experiments in Art*. Basingstoke: Macmillan, 1999. В последней книге речь идет о литературе модернистов для детей и о том, как на них повлияло детство. В названии («Алиса на маяк: детские книги и радикальные эксперименты в искусстве») использовано название ро-



Последняя тема – инфантилизм авангарда и корреляция модернизма с детством – подвела нас снова к феномену рецепции раннесоветских детских книжек в Америке, о котором на примере «Рассказа о пятилетнем плане» мы писали выше. В предисловии к американскому изданию профессор Каунтс заявил: «Отнюдь не ожидается, что этим переводом будут пользоваться дети»<sup>75</sup>. Все-таки занятно, что детскими историями про план социалистического строительства в России всерьез зачитывались американские левые интеллектуалы, для коих, эти истории, вероятно, служили захватывающими воображение (и всамделишными) сказками. Здесь можно расширить наши параллели передовых художников с детьми до общества передовых американцев (и в меньшей степени также и европейских интеллектуалов). Инфантилизмом (по крайней мере, социальным) страдали все они, и не только в силу очевидного факта, что американцы-де – молодая нация. Намного более существенной причиной было то, что взрослые люди того времени были, по одной удачной формулировке, «инфантилизованы давлением современности»<sup>76</sup>. Осмыслению этой проблемы была в те годы (рубеж тридцатых) посвящена интересная работа «Мы, американцы. Изучение инфантилизма» в коллективном труде «Наш невротический век»<sup>77</sup>.

В итоге, социально-модернистский инфантилизм рука об руку с левизной стал уходить из мейнстрима искусства в Америке и Европе где-то с середины тридцатых годов: взрослению (не всех, но многих либералов) помогли отчасти Великая Депрессия, отчасти показательные процессы в Советском Союзе, отчасти все более очевидное пере рождение прекраснородушного социализма в фашизм, нацизм и сталинизм. Увлечение пятилетним планом и прочим советским осталось «смущающим (или «стыдным» – embarrassing) эпизодом в истории американского либерализма, как считают современные исследователи»<sup>78</sup>. Экспериментов с круто модернистским оформлением детских книжек и книжек с машинной тематикой стало меньше (с другой стороны, книгоиздательский мейнстрим вобрал в себя это опыт и использовал его в разжиженной форме). Отметим под конец, что среди восторженного хора рецензий на «Учебник Новой России» все же встречались и более трезвые. Например, газета «Нью-Йорк Таймс» в рецензии под названием «Делание маленьких роботов в Советской России» отмечала, что эта книга обнаруживает «странную нечувствительность к предписанному созданию расы роботов»<sup>79</sup>. Нет нужды удивляться отсутствию этой чувствительности у современников. Вместо нее у внуков и правнуков наших дней происходит историческое осознание.

---

мана Вирджинии Вульф «На маяк», 1927.

<sup>75</sup> Counts, George. Introduction. In: Ilin, Mikhail. *New Russia's Primer: The Story of the Five-Year Plan*. Translated by George S. Counts with assistance of Nucia P. Lodge. NY: Houghton Mifflin, 1931. Pp. IX–X.

<sup>76</sup> Mickenberg, Julia. Op. cit., p. 117.

<sup>77</sup> Bates, Ernest Sutherland. "We Americans: A Study Infantilism". In: *Our Neurotic Age*, ed. Samuel D. Schmalhausen. NY: Farrar and Rinehart, 1932, p. 438.

<sup>78</sup> Mickenberg, Julia. Op. cit., p. 126.

<sup>79</sup> "Making Little Robots in Soviet Russia" // *New York Times*, May 17, 1931, p. 66. Цит. по: Mickenberg, Julia. Op. cit., p. 127.