

ЗООСАД В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ДЕТСКОЙ КНИГЕ 1920-Х ГОДОВ

Дмитрий В. Фомин

Научно-исследовательский институт теории и истории
изобразительных искусств Российской академии художеств;
Российская государственная библиотека, Москва, Россия,
dfomin13@yandex.ru

Аннотация. В статье анализируются наиболее интересные и показательные детские «книжки-картинки» 1920-х гг., объединенные темой посещения зоопарка (зоосада, зверинец). К этой теме обращались известные мастера самых разных направлений: анималисты, продолжавшие традиции реалистической иллюстрации конца XIX – начала XX вв. (В.А. Ватагин, А.Н. Комаров), графики ОСТа (Н.Н. Купреянов, Ю.И. Пименов), авангардисты (В.М. Ермолаева, К.М. Зданевич). Их работы позволяют сопоставить разные пластические подходы к теме, выявить характерные для изданий такого рода сюжетные ходы и жанровые клише, типические образы и графические приемы.

Ключевые слова: книжная графика, детская книга, «книжка-картинка», книжная иллюстрация, анималистика, зверинец

Для цитирования: Фомин Д.В. Зоосад в отечественной детской книге 1920-х годов // Academia. 2023. № 2. С. 180–194. DOI: 10.37953-2079-0341-2023-2-1-180-194

THE ZOO IN THE RUSSIAN CHILDREN'S BOOK OF THE 1920S

Dmitry V. Fomin

Research Institute of Theory and History
of Fine Arts Russian Academy of Arts,
Russian State Library, Moscow, Russia,
dfomin13@yandex.ru

Abstract. The article analyzes the most interesting and revealing “picture books” of the 1920s, united by the theme of visiting the zoo (menagerie), so beloved by the children’s audience. This topic was addressed by famous masters of various directions: animalists who followed the traditions of realistic illustration of the late XIX – early XX centuries (V.A. Vatagin, A.N. Komarov), OST graphics (N.N. Kupreyanov, Yu.I. Pimenov), avant-gardists (V.M. Ermolaeva, K.M. Zdanevich). Their works allow for a comparison of different artistic approaches to the subject, revealing characteristic narrative patterns and genre clichés found in such publications, as well as typical images and graphic techniques.

Keywords: Book graphics, children’s book, picture book, illustration, animals in art, zoo (menagerie) in art

For citation: Fomin, D.V. (2023), “The zoo in the Russian children’s book of the 1920s”, *Academia*, 2023, no2, pp. 180–194. DOI: 10.37953-2079-0341-2023-2-1-180-194

Как известно, жизнь животных всегда была и остается одной из главных, любимых тем детской литературы; не представляет исключения в этом отношении и период 1920-х гг., отмеченный расцветом отечественного книжно-оформительского искусства. В данной статье речь пойдет лишь об одном сравнительно небольшом, но очень интересном сегменте детской анималистической литературы — о книгах, действие которых разворачивается в зверинце, зоосаде, зоопарке (конечно, между этими понятиями есть существенная разница, но в данном случае можно перечислить их в одном ряду). Рассматриваться будут преимущественно «книжки-картинки», то есть издания, адресованные читателям дошкольного или младшего школьного возраста, в которых зрительный ряд занимает не меньше места, чем текст, и играет основную роль. Чаще всего в них описывается экскурсия детей по зоосаду, фиксируются самые яркие впечатления ребенка от встреч с представителями фауны.



Ил. 1. Ре-Ми (Н.В. Ремизов). Иллюстрация к поэме К.И. Чуковского «Крокодил». 1919. Б., тушь, перо, кисть.

В последние годы такие книги стали предметом ряда содержательных литературоведческих исследований, но даже самый основательный и глубокий анализ только вербальной их составляющей, без учета особенностей графического оформления, не может дать о них полного представления. Разумеется, подобные издания выполняли важные просветительские функции: благодаря им маленькие читатели должны были усвоить, как называются, как выглядят и ведут себя разные звери. «Ребенок-горожанин вообще первое представление о мире животных получает по книгам и игрушкам, но и деревенский ребенок значительно расширяет свой круг знакомства с ними, как только к нему начинают попадать книги, — писал один из критиков уже в 1930-х гг. — <...> Важно отметить, что первенствующее значение в создании конкретного представления принадлежит здесь именно картинке, рисунку, иллюстрации, а не словесному литературному материалу» [Девишев 1935, с. 18]. Зоосад предоставлял авторам и иллюстраторам богатый, разнообразный выбор «героев», сводил вместе зверей и птиц разных континентов и климатических поясов, которые никогда не смогли бы встретиться в естественных

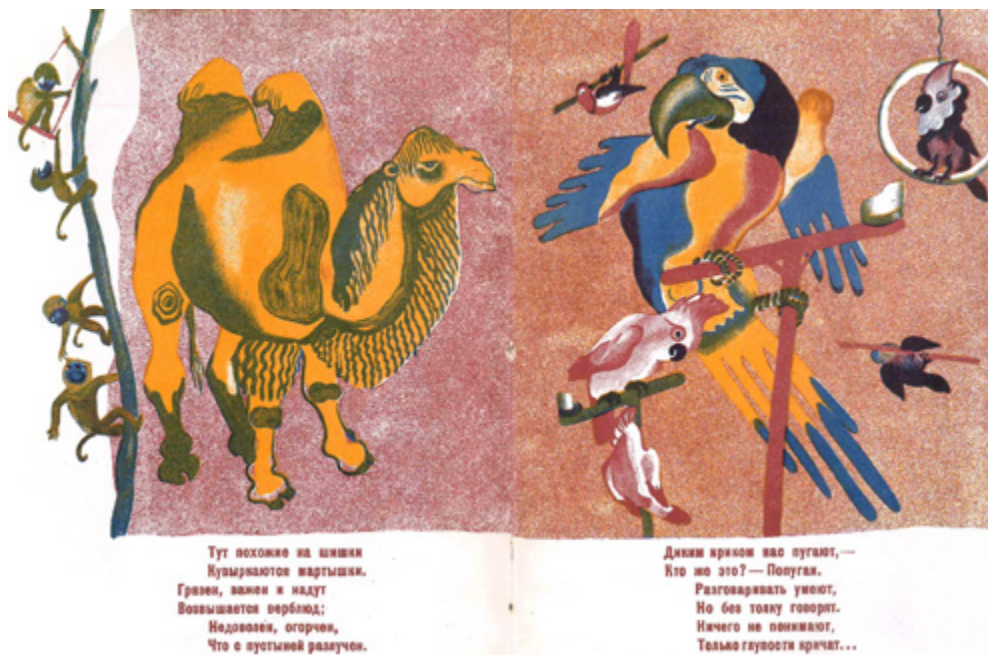


Ил. 2. К. М. Зданевич. Иллюстрация к книге В. В. Маяковского «Что ни страница — то слон, то львица». 1928. Цв. литография.

условиях, в каком-то смысле позволял маленькому читателю познакомиться не только с отдельными особями и видами, но и с царством животных в целом.

Однако не надо думать, что книги такого рода представляли собой добротные иллюстрированные каталоги обитателей зоопарка, снабженными краткими пояснениями: художественный смысл подобных изданий был намного сложнее и глубже. Познавательный момент неизменно присутствовал в этих книжках-картинках, но отнюдь не исчерпывал их содержания, а часто отодвигался на второй план более увлекательными творческими задачами, которые ставили перед собой художники и литераторы. Кроме того, порой даже независимо от воли авторов, тема зоосада влекла за собой длинный шлейф эстетических и социальных ассоциаций, прирастала новыми смыслами. Даже наиболее осторожные сочинители и рисовальщики, щадившие психику читателя, не могли закрыть глаза на непреложные факты: звери содержатся в неволе, страдают, тоскуют по своей естественной среде обитания. Поэтому почти любая книга о зоопарке становилась еще и книгой о свободе и рабстве, допускала прозрачные параллели с жизнью социума.

Конечно, детская литература начала XX в. по мере возможностей старалась оградить впечатлительных маленьких читателей от созерцания страданий четвероногих героев, построить некую идеальную модель зоосада. Довольно изящно и остроумно решили эту проблему составители альбома «Мой зверинец», выпущенного в 1900 г. издательством И.Д. Сытина (фамилия художника не указана в выходных данных). Собранный здесь зверинец — воображаемый, виртуальный (как сказали бы сегодня), животные как бы участвуют в этой истории заочно. Их изображения собраны под одним переплетом и снабжены пояснительными текстами, однако сами они не изымаются из природной среды, а остаются на своих привычных местах, предаются своим излюбленным занятиям. Лиса бродит по окраине села и замышляет набег на курятник, волки сбиваются в стаю на лесной поляне, белый медведь по-прежнему живет на Севере, а кенгуру — в Австралии.



Ил. 3. В. М. Ермолаева. Разворот из книги А. И. Введенского «Много зверей». 1928. Цв. литография.

Что же касается «взрослой» словесности Серебряного века, то ее создатели не только предавали анафеме тесные узилища несчастных животных, всей душой сочувствовали безвинным страдальцам (можно вспомнить, например, рассказ Л. Н. Андреева «Проклятие зверя» или стихотворение Н. Д. Бурлюка «Зверинец в провинции»), но и проводили прямые аналогии между зверинцем и узилищем, сумасшедшим домом, между попавшим в неволю животным и бесправным, сломленным обывателем. «Обитатели зверинца <...> изображаются как существа без пространственной, временной и главное — смысловой перспективы <...> В русской культуре зверинец и, на первых порах, зоосад приобретают в основном негативные коннотативные смыслы, ассоциируясь с несправедливым устройством мира в целом или его части, неблагоприятием внутреннего мира персонажа...» [Мароши 2014, с. 157–158].

Неудивительно, что литераторы описывали зоосад с отвращением и брезгливостью, постоянно сравнивали его с тюрьмой или с адом, где царят теснота и зловоние, животные постоянно подвергаются издевательствам со стороны служителей и посетителей. Такая репутация была вполне заслуженной. Зоосады, которые стали создаваться с середины XIX в. с просветительскими целями, отличались от убогих передвижных зверинцев разнообразием набора животных, но содержались они по-прежнему в ужасных условиях, часто болели и умирали. Дела обстояли катастрофично: как и в мире людей, здесь назревала революционная ситуация. Недаром в верлибре В. В. Хлебникова «Зверинец» упоминаются восстание рабов, падение кумиров, землетрясение, кровавая схватка.

«Зоосадовская» революция действительно свершилась, но не в действительности, а на страницах известнейшей сказки К. И. Чуковского «Крокодил». В 1917 г. был опубликован ее журнальный, а в 1919 г. — книжный вариант с рисунками карикатуриста Н. В. Ремизова (Ре-Ми), выдержавший затем множество переизданий. Самые интересные с точки зрения нашей темы события происходят не в начале поэмы, а во второй и особенно в третьей ее части. Прибыв в Африку и принимая у себя депутацию местных животных, Крокодил рассказывает им о невыносимых страданиях их сородичей, волею судьбы оказавшихся в России: «Там наши братья, как в аду — / В Зоологическом саду. <...> Там под бичами сторожей / Немало мучится зверей, <...> / Но им не вырваться сюда / Из темных клеток никогда» [Чуковский 1995, с. 25]. Основная часть длинного проникновенного монолога остается без графических комментариев, но художник показывает, как по-разному реагируют звери на рассказ Крокодила. Слон и лев обливаются слезами; непоседливые вороны взволнованно машут крыльями; потрясенный шакал не может



Ил. 4. Ю. И. Пименов. Иллюстрация к книге С. З. Федорченко «Зоосад у воды». 1928. Б., акв., тушь.

поверить услышанному; зубр и тигр преисполнены жаждой мщения. На следующей странице нестройное, разношерстное звериное войско уже отправляется на штурм Петрограда, чтобы спасти несчастных братьев, выволить их из плена.

Северная столица, оккупированная дикими животными, — в этом повороте сюжета трудно не заподозрить аллюзию на вполне реальные события 1917 г., растерянность авторов перед непредсказуемым восстанием масс, перед стихией русского бунта. На рисунках Ре-Ми эти сцены при всей своей пародийности выглядят зловеще. Африканский десант не спешит привести в исполнение свои угрозы и расправиться с жителями города, но катастрофическая перспектива обозначена художником-графиком с почти плакатной прямолинейностью: беззащитная маленькая девочка дрожит от страха, попав в лапы огромной, безобразной гориллы.

Тем не менее, интервенция зверей приносит свои плоды; финал сказки можно назвать не просто счастливым, а идеальным. Разумеется, все проблемы с легкостью решает главный положительный герой, «доблестный Ваня Васильчиков». Он не только спасает девочку, но и выполняет главное требование животных: амнистирует узников зоосада, дает им долгожданную свободу, выпускает их из клеток, взяв с них слово, что отныне они не будут ни обижать людей, ни поедать друг друга: «Я клетки поломаю, / Я цепи разбросаю, // Железные решетки / Навеки разобью! // Живите в Петрограде, / В уюте и прохладе, / Но только, Бога ради, / Не ешьте никого...» [Чуковский 1995, с. 33].

После этого в «колыбели революции» воцаряется долгожданная бескровная гармония, предсказанная еще в ветхозаветной Книге пророка Исаии: «Тогда волк будет жить вместе с ягненок, и барс будет лежать вместе с козленком; и теленок, и молодой лев, и вол будут вместе, и малое дитя будет водить их. И корова будет пастись с медведицей, и детеныши их будут лежать вместе, и лев, как вол, будет есть солому» (Ис. 11: 6–7). Животные забывают о своих хищнических инстинктах, пребывают в полном согласии, становятся не пленниками, а равноправными соседями и добрыми друзьями людей. «Счастливы Люди и Звери и Гады, / Рады верблюды, и буйволы рады» [Чуковский 1995, с. 35]. Конечно, и автор и художник не слишком верят в возможность осуществления этой



Ил. 5. Н.Н. Купряев. Обложка книги Б.Л. Пастернака «Зверинец». 1929. Цв. литография.

утопии, и все же оснащают ее забавными и трогательными подробностями. На одном из рисунков добродушный, перевоспитавшийся медведь угощает обступивших его детей конфетами. В тексте упоминается волк, который катает на лодке ягненка. Иллюстратор несколько переиначивает эту сцену: ягненок превращается в нарядно одетую, кокетливую овцу, а волк перенимает ухватки заправского гондольера.

В дневниковой записи 1920 г. Чуковский проигрывает другой возможный вариант развития сюжета поэмы, уже не столь идиллический: «...Звери захватили город и зажили в нем на одних правах с людьми. Но люди затеяли свергнуть звериное иго. И кончилось тем, что звери посадили всех людей в клетку, и теперь люди — в Зоологическом саду, — а звери ходят и щекочут их тросточками» [Мароши 2014, с. 165]. Однако такой сказки Корней Иванович не написал.

В зоосадах и зоопарках 1920-х гг. многое, конечно, изменилось к лучшему, что нашло отражение и в детских книгах. Так, столичный зоосад «из увеселительного учреждения дореволюционного времени превращается в научную лабораторию, на ее основе в XX веке проводились многие научные исследования, наблюдения над животными. <...> Московский зоопарк также представил широкое поле деятельности для художников-анималистов, где они могли с натуры рисовать зверей и птиц» [Портнова 2018, с. 147–148]. При зоопарках открывались кружки юных зоологов, постепенно совершенствовались и условия содержания животных в вольерах и клетках. Однако традиция сострадания к четвероногим пленникам не исчезла из литературы. Создателям детских книжек о животных часто приходилось идти вразрез с установками теоретиков, призывавших трактовать природу, в том числе и живую, как враждебное человеку начало, которое необходимо победить, поработить, использовать в чисто прикладных, прагматических целях. Примеры такого потребительского, «шкурнического», бездушного отношения к миру фауны можно найти и в некоторых публикациях начала 1930-х гг. Например, в предисловии к очерку «Звери в неволе» (1930) автор популярно объясняет ребятам, зачем нужны животные и зоопарки: «Если мы хотим разводить лисиц, соболей и других



Ил. 6. Л. А. Бруни. Разворот из книги С. В. Шервинского «Зоологический сад». 1927. Цв. литография.

зверей, чтобы продавать за границу их ценные меховые шкурки, мы должны знать, как же живут эти зверьки. Иначе не сможем разводить их в неволе, а значит и не получим дорогого меха. Меха наше государство вывозит за границу в обмен на тракторы, сеялки и другие машины» [Кастальская 1930, с. 4]. Разумеется, в этой системе координат нет места никакой любви к животным.

Против подобного подхода к теме решительно восставали авторы книг, о которых речь пойдет ниже. «Детская анималистическая иллюстрация, которая сложилась под влиянием природоохранных идей XX века, станкового искусства, была одухотворена взглядами художников-анималистов на мир животных, исполненных гармонии и смысла, имеющих право на жизнь наряду с человеком» [Портнова 2018, с. 147].

Как ни странно, столь талантливо заявленная в «Крокодиле» тема революции в мире животных не получила мощного продолжения в перенасыщенной революционной фразеологией детской литературе 1920-х гг. Было, правда, несколько книг о том, как звери поднимают восстание против своих обидчиков, убивают зарвавшихся хищников, но там действие происходило в лесу. Что же касается книжек-картинок, связанных с темой зоопарка, то их авторы зачастую занимали охранительные, если не сказать контрреволюционные, позиции, стремились вовремя пригасить бунтарские порывы героев, а заодно и читателей, доказывали бессмысленность изменения существующего порядка вещей, бесперспективность бегства из клеток.

Примером тому может служить книга Н. А. Павлович с рисунками В. Н. Талепоровского «Ванины гости» (1925). Ее сюжет довольно прост: гуляя по зоопарку, мальчик Ваня тайком от мамы неосмотрительно приглашает к себе домой трех особенно понравившихся ему животных: слона, тигра и крокодила, чтобы познакомиться с ними поближе. Но когда вечером они заявляются в его квартиру, начинают заводить там свои порядки и безобразничать, Ване приходится пожалеть о своем гостеприимстве (иллюстратор дает понять, что все это происходит во сне). В известном рассказе А. И. Куприна «Слон» (1907) приход огромного животного в городскую квартиру, его общение с ребенком «играют сюжетную роль, сопоставимую с мотивом чуда в святочном рассказе <...>, это еще и сказочное “исполнение тайных желаний”, которое исцеляет скучающую девочку <...>» [Мароши 2015, с. 141]. В советской версии аналогичной истории никаких чудес не происходит, исполнение желаний оборачивается скандалом и кошмаром. Звери, которые представлялись ребенку такими милыми и забавными, когда он мельком видел их через решетки зоосада, оказываются визитерами не слишком приятными: шумными,



Ил. 7. В. А. Ватагин. Иллюстрация к книге С. З. Федорченко «Зоологический сад. Звери диковинные». 1927. Цв. литография.

капризными, прожорливыми, неаккуратными. Только возвращение мамы спасает квартиру от полного разгрома и затопления. Черно-белые иллюстрации ненавязчиво подчеркивают основной посыл текста: насколько органично смотрятся африканские животные в клетках, настолько же несуразно выглядят они в гостях у мальчика.

К сходным выводам подталкивает читателя книжка Л.М. Длигача «Звери в кино» с гротескными, яркими рисунками Г. Дина (1928). Воспользовавшись оплошностью сторожа, ее герои покидают зоосад. Правда, они не помышляют о возвращении в лоно дикой природы, а всего лишь заходят в ближайший кинотеатр. Но ничего хорошего у них не получается: звери не знают, как надо вести себя в общественных местах, плохо понимают, что происходит на экране, мешают другим зрителям, а в финале, сильно разочарованные, добровольно возвращаются в свои клетки. Авторы подобных сочинений не склонны поощрять свободолюбивые порывы своих героев, они убеждены в следующем: «Предоставленные сами себе, звери смешны и нелепы, диковинки и новинки цивилизации им противопоказаны, и самое лучшее для них — это подбру-поздорову вернуться в резервацию, заботливо отведенную для них человеком <...>. Мы видим, как, перенимая приемы “Крокодила” Чуковского, детские зоосадовские книжки <...> старательно вымарывают или обнуляют его революционное содержание» [Лекманов, Свердлов 2018].

О страданиях «пленных зверей» немало говорится в сборнике стихов Саши Черного «Детский остров», опубликованном в 1920 г. в Берлине с иллюстрациями Б.Д. Григорьева. Некоторые монологи обитателей зоосада, помещенные в разделе «Зверюшки», состоят главным образом из бесконечных жалоб героев на ужасные условия их содержания в неволе. Например, маргышка предается воспоминаниям о счастливой жизни в Африке и мучается от одиночества, холода и грязи, от грубых выходок злобных посетителей; она умоляет сердобольного мальчика помочь ей бежать, отодвинуть засов клетки. Но тот предлагает более взвешенный и реалистичный план действий: «Потерпи до весны лишь, — я сам / Выкуп дам за тебя, и уедем / К африканским веселым лесам, / К чернокожим соседям» [Черный 1920, с. 102]. У Григорьева нет ни мальчика, ни других посетителей зоосада; все внимание художника сосредоточено на образах зверей, отделенных от зрителя кривыми тонкими прутьями решетки. Иллюстрации напоминают



Ил. 8. А. Н. Комаров. Иллюстрация к книге «Звери на свободе в московском зоопарке». 1927. Цв. литография.

беглые карандашные наброски с натуры, очень точно фиксирующие не только внешний облик, но и характеры портретируемых.

К этим работам вполне применимы слова, сказанные Н.Н. Пуниным о более ранних анималистических рисунках мастера: «Он рисует птиц и коз, не задумываясь над тем, что они под его рукой начинают испытывать человеческие чувства, глупость или чванство <...> покой или отраду <...> что-то человеческое и милое есть в этих животных, которых начинаешь или научаешься любить благодаря Григорьеву, внезапно позволившему себе вместо иронии поэзию...» [Пунин 1976, с. 138]. Действительно, обезьяна изображена как существо исключительно умное, задумчивое, погруженное в свои невеселые мысли. Слон напоминает мешковатого, немного неуклюжего добряка, крокодил с его притворной сонливостью — коварный и хитрый мошенник, аист — строгий отец семейства, попугай — усталый всезнающий мудрец. Однако все эти аналогии не утрируются, не подчеркиваются антропоморфными деталями, они как бы сами собой рождаются в результате внимательного наблюдения за обитателями зверинца.

В других изданиях этой тематики ни о каких побегах или протестах речь и вовсе не заходит. Авторы не скрывают от читателя, что животным живется в вольерах и клетках не слишком-то весело и уютно, однако эта тема не находит в книгах логического развития. Правда, иногда дерзкие революционные мотивы, отсутствующие в текстах, проскальзывают в рисунках и даже выносятся на обложки. Стихотворение С.Я. Маршака «Детки в клетке» создавалось как ряд подписей к уже готовым рисункам английского анималиста С. Олдина и печаталось в 1920-х годах только в их сопровождении. Отечественные художники рисовали лишь обложки к многочисленным публикациям популярной книги, причем делали это очень по-разному. Интересно сравнить их работы.

Самое первое издание 1923 г. предварялось рисунком, подписанным инициалами П. Б. (скорее всего, это часто сотрудничавший с издательством «Радуга» график П.Д. Бучкин). По стилю его композиция максимально приближена к работам Олдина, находящимся внутри книги, но художник считает нужным расставить важные смысловые

акценты. Прутья решетки мешают как следует рассмотреть героев, разрезают их фигуры на части. Один львенок настроен вполне благодушно, а другой смотрит на посетителей недобрым, прищуренным взглядом, словно собирается запомнить своих обидчиков и насмешников и поквитаться с ними, когда вырастет.

На обложке второго издания 1924 г., выполненной В.М. Конашевичем в довольно раскованной, гротескной манере, обитатели зоосада ведут себя еще решительнее: длиннорукие обезьяны дружно расшатывают железные прутья, испытывая их на прочность. В 1927 г. Конашевич создает новую композицию, в которой объединяет мотивы обложек двух первых изданий. Проворные обезьяны стали еще более смелыми и сознательными. Уцепившись хвостами за декоративную рамку, они расправляют то ли красное знамя, то ли театральный занавес, на котором написано название книги. Большое алое полотнище не только придает всей сцене пародийно-патетичное звучание, но и закрывает застенчивых львят от нескромных взглядов зевак.

Детские книги 1920-х гг., описывавшие экскурсии любознательных детей по зоосаду и представлявшие собой нечто вроде рифмованных путеводителей, не предполагали фабульного разнообразия и неожиданных сюжетных поворотов — их построение было достаточно предсказуемым, в каком-то смысле определялось структурой самого зверинца. Тем не менее, к этому специфическому жанру обращались в 1920-е гг. многие прославленные поэты и художники. Графическое оформление таких изданий отличается исключительной широтой стиливого диапазона. Для изображения зоопарка и его обитателей оказались одинаково уместны и проверенные временем традиции реалистической анималистики, и авангардистские новации.

Например, книгу «Что ни страница, то слон, то львица» (1928) с иллюстрациями К.М. Зданевича можно назвать одним из самых интересных в оформительском отношении прижизненных изданий В.В. Маяковского. В ней вполне органично соединились разные стилистические тенденции: обобщенная, близкая к кубизму трактовка формы и конструктивистские игры с шрифтами, плакатная броскость композиций и осязаемая фактурность отдельных деталей. Жизнерадостная эксцентрика проявилась в изобретательно выстроенной архитектонике книги, в ее ярком и изысканном колористическом решении. Художник «декламирует» стихотворение наборными средствами: реагируя на перепады поэтической интонации, буквы меняют свой размер и цвет, ключевые слова выделяются красным. В соответствии с канонами «новой типографики», Зданевич выводит колонки текста из «прямоугольного оцепенения», разбрасывает слова по всему пространству листа, располагает некоторые из них диагонально или волнообразно. Строки Маяковского включаются в общую структуру каждой композиции, самым активным образом взаимодействуют с рисунками, составляют с ними единое целое. Иногда в самом тексте стихотворения поэт дает художнику вполне конкретные рекомендации, например, советует отвести изображениям слонов не страницу, а целый разворот. Одна из самых эффектных композиций посвящена нырнувшему в бассейн крокодилу: «фигура умолчания» интригует зрителя, производит не меньшее впечатление, чем портреты более общительных животных.

Хотя в тексте речь идет о зоопарке, в иллюстрациях то и дело возникают цирковые аллюзии: в начале книги герои устраивают парад-алле, идут по периметру невидимой арены, и читатели получают возможность подробно их рассмотреть. На следующих страницах обитатели зверинца также балуют посетителей веселым, зрелищным представлением, ведут себя так, будто находятся не в клетках, а на манеже, в свете юпитеров. Зебра лягает клоуна в цилиндре, кенгуру катается на мотоцикле, а маленький пеликан — на парусной лодке, длинная шея жирафа облеплена кружевными воротничками. Фигуры зверей даются без фона, выпускаются прямо на белое поле страницы, чтобы ребенок не отвлекался от главного, а при желании самостоятельно домысливал недостающее.

Даже когда животные занимаются несвойственными им человеческими делами, иллюстратор бережно сохраняет их естественный облик. Зданевич проявляет себя как наблюдательный и остроумный анималист авангардистского толка, хорошо знающий характеры и повадки своих героев. Люди играют в этих композициях лишь эпизодические роли, только помогают животным раскрыть их творческий потенциал, показать себя во всей красе. Рядом с бывшим царем зверей, разжалованным в председатели

и ведущим какое-то заседание, помещена несколько схематичная фигура ораторствующего автора: поэт держит в руке свой знаменитый сборник «Маяковский для голоса». Позднее стихотворение переиздавалось множество раз, но, наверное, никому из иллюстраторов не удалось добиться той свежести и непосредственности его восприятия, того взаимопроникновения слова и изображения, которые характерны для первого издания.

В том же 1928 г. вышла и другая детская книга о зоопарке, где банальный сюжет оживляется неожиданным авангардистским прочтением, — «Много зверей» поэта-обэриута А.И. Введенского с иллюстрациями В.М. Ермолаевой. Впрочем, вполне возможно, что рисунки создавались раньше текста, и тогда слово «иллюстрация» не вполне к ним применимо. Художница соединяет в одной композиции разные пространственные планы и ракурсы, полностью игнорирует реальные пропорции предметов. Территория зоосада увидена с верхней точки, а крупные фигуры зверей — сбоку; часто на странице показаны обитатели сразу нескольких соседних клеток, их фигуры ритмично раскладываются на плоскости листа, образуя несколько ярусов. Если поэт уделяет большое внимание переживаниям тоскующих в неволе животных, то график абстрагируется от этих мотивов, превращая ограды и решетки в подобие орнамента. Ермолаева не просто с огромным интересом разглядывает животных, но сопоставляет их, провоцирует их диалог, дает им меткие изобразительные характеристики. Она выводит что-то вроде графической формулы каждого героя, однако в этих формулах нет сухости и схематизма: порой они напоминают парадные портреты. Книга производит впечатление празднично-яркого зрелища, хотя в ней использовано лишь несколько не самых броских красок, а качество печати оставляет желать лучшего.

Можно было бы ожидать от ученицы К.С. Малевича отвлеченной прямолинейности пластического мышления, нарочитой геометризации форм. Однако ничего подобного в книге «Много зверей» нет. Фигуры животных лепятся из плотных цветных пятен; они не вписываются ни в какие геометрические схемы и в то же время очень далеки от академического правдоподобия; этим образам нельзя отказать в своеобразной органике и убедительности. Композиции построены четко и изобретательно, и все же рисунок явно подчинен мощному колористическому началу. Лев и пума, верблюд и попугай — это прежде всего сгустки цвета, перенявшие облик и забавные повадки животных. Подобный принцип формообразования чрезвычайно близок детскому творчеству. В этом цикле в полной мере проявилось редкое «умение опытного художника жить детскими ощущениями и рассказывать о них на языке высокой художественной культуры» [Герчук 1986, с. 138].

С работой Ермолаевой в какой-то степени перекликаются иллюстрации Ю.И. Пименова к стихотворению С.З. Федорченко «Зоосад у воды» (1928). Их композиционное, пространственное решение более традиционно, скупая цветовая гамма более условна, но в них есть экспрессия и откровенный гротеск, свежесть и острота первого впечатления от увиденного. Уже в этих ранних рисунках, особенно в отодвинутых на периферию композиции пейзажных мотивах, находит свое выражение преимущественно лирический характер дарования художника. Пейзажный фон эффектно оттеняет тяжеловесные, монументальные, объемные фигуры животных на первом плане: лоснящуюся тушу бегемота или бугристое тело крокодила, переливчатую, чешуйчатую кожу змеи. Образы зверей трактуются очень обобщенно и довольно условно, что не лишает их убедительности и даже обаяния.

В литографиях А.Н. Самохвалова к стихотворению Н.Н. Асеева «Ночные страхи» (1927) лаконизм художественного языка граничит с аскетизмом. График «лебедевского круга» отказывается от фона и ярких красок, от резких контрастов и всех необязательных подробностей, но это не мешает ему создавать образы цельные, значительные, надолго запоминающиеся. В данном случае иллюстрации не только гораздо выше текста по художественному уровню, но и гораздо правдивее, к тому же гуманнее по отношению к животным. Поэт изображает слона каким-то жалким, трусливым неврастеником, которого мучают ночные кошмары, да и к другим обитателям зверинца автор относится не слишком почтительно. Самохвалов решительно отказывается вести повествование в таком тоне, откровенно любит всеми персонажами — от мыши до слона, легко находит оправдание их слабостям и чудачествам. Тот же слон, обозначенный большим серым

пятном на белом фоне, едва уместяющийся на странице — герой скорее трогательный, чем жалкий. Несмотря на свой огромный рост, он кажется по-детски беззащитным. Такая трактовка образа миролюбивого великана вскоре станет типичной для отечественной книжки-картинки. Как отмечает исследователь, «в советской детской поэзии символика кротости и вполне детских качеств прирученного слона поддерживается сопутствующими ему персонажами-детьми... в сочетании с мотивом особой покорности этого большого животного» [Мароши 2015, с. 132]. В то же время в фигуре слона чувствуется потенциальная мощь. В других обстоятельствах, в более привычных и комфортных условиях он, вероятно, вел бы себя иначе.

В следующем, 1929 г. вышло в свет стихотворение Б.Л. Пастернака «Зверинец» с черно-белыми иллюстрациями Н.Н. Купреянова, выполненными тушью. Вероятно, в основу этого цикла легли наброски с натуры; подобный тип быстрого, эскизного рисунка культивировался в те годы в кругу художников ОСТА и группы «13». В иллюстрациях к «Зверинцу» «проявляется свойственная художнику точность глаза, умение строго отбирать впечатления и способность поэтически преобразовать наблюдаемый им мир природы в стройный и лаконичный образ. Как никому другому, Купреянову была присуща живая образность и композиционная цельность восприятия природы даже в самом беглом наброске» [Герчук 1986, с. 54]. На одном из рисунков художник, скорее всего, изобразил себя с карандашом и блокнотом рядом с площадкой, где находятся верблюды и лама. Мастер был убежден, что только внимательное, вдумчивое изучение изображаемой природы может спасти художника от бесконечного повторения заученных приемов.

Для каждого разворота художник находит новое композиционное решение. Он не только комментирует слова поэта, но и щедро делится собственными наблюдениями, вводит в книгу мотивы, отсутствующие в тексте, а иногда и противоречащие ему. Пастернак пишет о буйстве и удали непоседливых обезьян, а Купреянов изображает павиана, обнимающего своего детеныша и пребывающего в глубоком унынии. В правой части листа прутья решетки словно растворяются, перед зрителем открывается зимний пейзаж с заснеженными крышами и кронами деревьев. Видимо, это мучительно преследующий героев образ недостижимой для них свободы, пусть и совсем непохожей на родную Африку. Монументальная фигура слона уравнивается черным грозовым облаком; эта мрачная композиция соседствует с умиротворенным, прозрачным пейзажем. На другом развороте грациозные и подвижные олени сопоставляются с усталыми, медлительными верблюдами.

График виртуозно работает пером и кистью, простейшими средствами достигая удивительного фактурного и ритмического разнообразия рисунков. Второстепенные персонажи (прежде всего, посетители зверинца) намечены лишь тонкими контурными линиями; фигуры животных проработаны, а иногда только слегка тронуты штриховкой; с помощью заливок туши расставляются важные смысловые акценты. Купреяновский «уверенный и одновременно трепетный, как бы льющийся, слегка дрожащий штрих позволяет дать <...> ощущение легкости, прозрачности, живописной глубины пространства» [Ганкина 1963, с. 71]. Главным выразительным средством «становится перовой рисунок, очень точный, очень законченный по внешнему абрису и по внутренней конструкции формы, по безупречному <...> построению групп или пейзажных планов» [Ганкина 1963, с. 71]. Эскизный характер иллюстраций усиливает ощущение их достоверности, документальной точности, сколь бы субъективным ни было отношение художника к героям.

Импровизационная манера исполнения характерна и для литографий Л.А. Бруни к довольно неудачному стихотворению С.В. Шервинского «Зоологический сад» (1927). Ставка делается на колористическую экспрессию, но, увы, далеко не все изображения безболезненно выдерживают соседство с кричаще-ярким фоном. Листы, составившие этот цикл, неравноценны. В некоторых случаях художник создает превосходные, очень емкие и стопроцентно убедительные портреты зверей, покоряющие образной мощью и меткостью характеристик. Однако развороты, на которых даются панорамы зоосада и типажи экскурсантов и совмещаются разномасштабные изображения животных, кажутся многословными, невнятными и явно проигрывают тем, где герои показаны

крупным планом. Как справедливо считает Э.З. Ганкина, большие цветные иллюстрации Бруни уступают его более скромным черно-белым рисункам пером, часто комментирующим текст на полях детских книг. «В его больших цветных рисунках зверей исчезали те романтические черточки, та серьезность и искренность, которыми были полны его маленькие звериные “портреты” <...>. Лирически-проникновенное, взволнованное ощущение жизни природы было для него важнее передачи внешности и биологических особенностей животных» [Там же, с. 74].

Традиционная, реалистическая линия русской анималистики очень достойно представлена в детских книгах о зоосадах и зоопарках работами В.А. Ватагина и А.Н. Комарова — мастеров, чей творческий путь начинался еще в дореволюционные годы. Они «внесли свой бесспорный вклад в развитие советской книги о животных <...>, открыли путь молодому талантливому поколению художников-анималистов <...>. Они очень много сделали для того, чтобы дать <...> детям <...> верные научные представления о животных» [Там же, с. 77]. Они «сосредоточили все свое внимание на первозданном облике зверей и птиц, <...> активизируя детское внимание на их внешних и поведенческих чертах» [Портнова 2018, с. 147]. В 1920-х гг. оба они активно сотрудничали с частным издательством Г.Ф. Мириманова. Многие их детские книги напоминают старинные бестиарии, поскольку выполняют единственную функцию: представить читателям многообразие животного мира, показать детям, как выглядят те или иные животные. «Так, жанр средневекового бестиария неожиданно актуализируется и в 1920-х — 1930-х годах в советских дидактических книжках с картинками, предназначенных для детей. На его основе появляется новый жанр стихотворений-экскурсий или фрагментов “обучающих” книг, посвященных зверинцам и зоопаркам» [Мароши 2014, с. 159–160].

А.В. Бакушинский утверждал, что «вся масса иллюстративных работ Ватагина, несмотря на его художественную честность, представляла собою ту творческую периферию, которая была значительно ниже по строю и характеру образов, чем работы <...> “для себя”» [Бакушинский, Молодчиков 1933, с. 46]. По мнению ученого, «“прокрустово ложе” детской иллюстрированной книги» было мучительным для мастера, мешало развитию его дарования, вынуждало «вступать в постоянные столкновения с произволом <...> редакционно-издательских требований» [Там же]. Едва ли можно однозначно солидаризироваться со столь категоричным суждением, ведь ватагинские детские книжки, которые часто недооценивались критиками и искусствоведами, обладают серьезными эстетическими достоинствами. А главное, работа для детской аудитории была далеко не бесполезной для самого художника, поскольку помогла ему избавиться от суховатого педантизма научной иллюстрации, от многочисленных подробностей, важных для зоолога, но неинтересных обычному зрителю, тем более ребенку.

Такие книги, как «Московский зоосад» (1926) или «Зоологический сад. Звери диковинные» с текстом С. Федорченко (1927) убедительно свидетельствуют о том, что, не отказываясь от точности и достоверности в передаче облика животных, художник сумел найти для их изображения пластический язык, доступный даже самому неподготовленному читателю, научился создавать образы цельные и яркие, полнокровные и выразительные. Ватагин разглядывает зверей настолько внимательно, что чаще всего не замечает решеток, отделяющих их от внешнего мира. Разумеется, завсегда зоопарка знает своих натурщиков по именам, что находит отражение в подписях к рисункам: тигр Раджа, слон Джин-дау, бегемот Каспар. Эти композиции опровергают расхожее мнение, будто художник, бывший к тому же и ученым-биологом, видел в каждом животном прежде всего общевидовые черты и не замечал их индивидуальных свойств, характеров, особенностей поведения в конкретной ситуации. Одни звери встречают зрителя удивленными, настороженными взглядами, другие не обращают на посетителей никакого внимания, занимаясь своими привычными делами. Такие сборники портретов наиболее колоритных обитателей зоосада легко могут обходиться без текста: несомненно, они имеют не только познавательную, но и художественную ценность.

Во второй половине 1920-х гг. предпринимались серьезные шаги по расширению и благоустройству зоосадов, которые стали теперь все чаще называть зоопарками. Эти новые веяния нашли отражение и на страницах детских изданий. Например, А.Н. Комаров выпустил в 1927 г. альбом «Звери на свободе в московском зоопарке» с короткими

пояснительными текстами. Само это название представляет собой оксюморон, в нем слышится что-то похожее на лозунги «Свобода — это рабство», «Война — это мир» из романа Д. Оруэлла «1984». Однако сам художник не вкладывал в эти слова ни иронии, ни крамольных политических намеков. Речь шла о том, что после реконструкции зоосада звери получили возможность не ютиться в тесных загонах, а жить в условиях более комфортных, хотя бы отдаленно напоминающих естественную среду их обитания.

Представленные в книге картины из жизни счастливых, благоденствующих новоселов яркие, подробны, занимательны, их хочется подолгу рассматривать. Техника цветной литографии позволяет передать особенности строения, фактуру шерсти каждого зверя. И все-таки главное здесь — не внешний облик героев, а те игрища, которые они затевают на новой, просторной жилплощади. Песцы гоняются за воробьями, белые медведи с удовольствием ныряют в бассейн, а бурые медвежата воображают, что они оказались в родном лесу, и прячутся друг от друга за стволами деревьев. Горные бараны носятся по склону горы, а уссурийские тигры радуются, что им есть где размять свои могучие лапы.

Наблюдательный художник явно умиляется проделкам своих героев, относится к ним с теплотой и мягким юмором, однако изображает и те сцены, где животные ведут себя не лучшим образом, проявляют агрессию. Так, на одном из разворотов волки и лисицы с жадностью пожирают куски сырого мяса, рычат друг на друга, каждый норовит украсть лишнюю порцию еды у соседа. Отсюда, конечно, еще очень далеко до той бескровной идиллии, которая была описана в «Крокодиле» Чуковского, но самые сознательные обитатели зоопарка уже начали двигаться в нужном направлении. Например, северные олени, бараны и пятнистые лани считают детей своими приятелями, радуются их приходу. Можно согласиться с Э.З. Ганкиной в том, что «Комаров был сильнее Ватагина как “книжник”, умеющий дать в серии иллюстраций единую линию сюжетного развития. <...> И, пожалуй, наиболее ценными в его творчестве были иллюстрации... к беллетризованным документальным книгам о природе и животных, таким как <...> книжки о животных московского зоопарка. Здесь его анималистические знания и опыт иллюстратора соединились наиболее органично» [Ганкина 1963, с. 77].

Детские книги, посвященные зоопарку, иллюстрировались в 1920-х гг. многими талантливыми художниками разных направлений, которым удалось раздвинуть привычные границы анималистического жанра, обогатить его новыми приемами, неожиданными подходами к теме. В исторической перспективе становятся заметны не только вполне очевидные стилистические различия, но и некоторые черты сходства рассмотренных графических циклов. Сходство это выразилось прежде всего в самом драматургическом построении книжек-картинок, в стратегии представления читателю все новых и новых героев, контрастного сопоставления на одном развороте совершенно непохожих друг на друга животных, в быстром, но несколько однообразном ритме развития действия. В детских изданиях тех лет зоосад очень часто уподобляется театру, в котором каждый зверь имеет свое амплуа, играет отведенную ему роль. Посещение зверинца — это своего рода спектакль, приобщающий читателя к «культуре радости, юмористического мышления, веселого любопытства и наблюдательности наряду с культурой грусти и сочувствия. У каждого вольера срабатывает определенный регистр переживания» [Лекманов, Свердлов 2018].

Книги, о которых говорилось в статье, сыграли не самую заметную, но все же существенную роль в культуре своего времени. Они не только демонстрировали читателям многообразие и богатство животного мира, но и воспитывали эстетический вкус юной аудитории, исподволь готовили ее к восприятию серьезного современного искусства. В суровую эпоху, когда усиленно насаждались принципы классовой ненависти, подозрительности, нетерпимости к инакомыслию, детская книга о животных была одним из очень немногих педагогических инструментов, позволявших прививать подрастающему поколению общечеловеческие гуманистические идеалы.

Литература

1. Бакушинский, Молодчиков 1933 — Бакушинский А. В., Молодчиков А. И. Василий Алексеевич Ватагин. М., 1933.
2. Ганкина 1963 — Ганкина Э. З. Русские художники детской книги. М., 1963.
3. Герчук 1986 — Герчук Ю. Я. Советская книжная графика. М., 1986.
4. Девишев 1935 — Девишев А. Иллюстраторы зоологической детской книги // *Детская литература*. 1935. № 6. С. 18–26.
5. Кастальская 1930 — Кастальская Л. Звери в неволе. Ч. 1, изд. 2-е. / Обл. и оформл. Д. Ромадановской и Г. Орлова. М., 1930.
6. Лекманов, Свердлов 2018 — Лекманов О., Свердлов М. Зверинец у Корнея Чуковского и у детских советских поэтов 1920-х — 1930-х годов // *Новое литературное обозрение*. 2018. № 152 (4). С. 174–188.
7. Мароши 2014 — Мароши В. В. Топосы зверинца и зоосада в русской литературе второй половины XIX — начала XX вв. // *Культура и текст*. 2014. № 2 (17). С. 155–173.
8. Мароши 2015 — Мароши В. Слон и ребенок в русской литературе первой трети XX в. // *Детские чтения*. 2015. № 1 (7). С. 128–144.
9. Портнова 2018 — Портнова И. В. Анималистический образ в отечественной детской книге XX века: культурологический аспект // *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*. 2018. № 3 (83). С. 142–150.
10. Пунин 1976 — Пунин Н. Н. Русское и советское искусство: [избр. труды]. М., 1976.
11. Черный 1920 — Черный С. Детский остров / Рисовал Б. Григорьев. Берлин, 1920.
12. Чуковский 1995 — Чуковский К. Приключения Крокодила Крокодилевича: поэма для маленьких детей / Картинки Ре-ми. Тверь, 1995.

References

1. Bakushinskij, A.V.; Molodchikov, A.I. (1933), *Vasilij Alekseevich Vatagin*. Moscow, USSR, 1933.
2. Gankina, E.Z. (1963), *Russkie hudozhniki detskoj knigi* [Russian illustrators of children's books], Moscow, USSR, 1963.
3. Gerchuk, Yu.Ya. (1986), *Sovetskaya knizhnaya grafika* [Soviet book graphics], Moscow, USSR, 1986.
4. Devishev, A. (1935), "Illyustratory zoologicheskoy detskoj knigi" [Illustrators of zoological children's books], *Detskaya literatura*, № 6, pp. 18–26.
5. Kastal'skaya, L. (1930), *Zveri v nevole* [Animals in captivity], Part. 1, ed. 2., Moscow, USSR, 1930.
6. Lekmanov, O.; Sverdlov, M. (2018), "Zverinec u Korneya Chukovskogo i u detskih sovetskih poetov 1920-h – 1930-h godov" [The menagerie of Korney Chukovsky and the children's Soviet poets of the 1920s – 1930s], *Novoe literaturnoe obozrenie*, № 152 (4), pp. 174–188.
7. Maroshi, V.V. (2014), "Toposy zverinca i zoosada v russkoj literature vtoroj poloviny XIX – nachala XX vv." [The motifs of menagerie and zoo in Russian literature from the second half of the 19th century to the early 20th century], *Kul'tura i tekst*, №2 (17), pp. 155–173.
8. Maroshi, V. (2015), "Slon i rebenok v russkoj literature pervoj treti XX v." [The elephant and the child in Russian literature of the first third of the 20th century], *Detskie chteniya*, № 1 (7), pp. 128–144.
9. Portnova, I.V. (2018), "Animalisticheskij obraz v otechestvennoj detskoj knige XX veka: kul'turologicheskij aspekt" [The animalistic image in Russian children's literature of the 20th century: a cultural perspective], *Vestnik Moskovskogo gos. univers. Kul'tury i iskusstv*, № 3 (83), pp. 142–150.
10. Punin, N.N. (1976), *Russkoe i sovetskoe iskusstvo* [Russian and Soviet Art], Moscow, USSR, 1976.
11. Chernyj, S. (1920), *Detskij ostrov / Risoval B. Grigor'ev* [Children's Island / Illustrated by B. Grigoriev], Berlin, Germany, 1920.
12. Chukovskij, K. (1995), *Priklyucheniya Krokodila Krokodilovicha: poema dlya malen'kih detej* [The Adventures of Krokodil Krokodilovich: a poem for young children], Tver, Russia, 1995.

Информация об авторе

Дмитрий В. Фомин, кандидат исторических наук, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия, 119034, ул. Пречистенка, д. 21; Российская государственная библиотека, Москва, Россия, 119019, ул. Воздвиженка, 3/5; dfomin13@yandex.ru

Author Info

Dmitry V. Fomin, Cand. of Sci. (History), Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, 21 Prechistenka st, 119034, Moscow, Russia; Russian State Library, 3/5 Vozdvizhenka st, 119019, Moscow, Russia; dfomin13@yandex.ru