

Евгений С. Штейнер

Авангард и построение Нового Человека : утопии 1920–30-х годов

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern
Europe 2, 93-102

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

POLSKA – ROSJA: SZTUKA I HISTORIA
 Польша – Россия: Искусство и история
 Том II

Евгений С. Штейнер
 Российский институт культурологии, Москва

Авангард и построение Нового Человека
 (утопии 1920–30-х годов)

„Авангард постоянно талдычит на тему ребенка” – замечала не без язвительности американка Эстер Эверилл из Парижа на рубеже тридцатых годов.¹ Об интересе авангарда к теме молодости и детства и об инфантилизме русского авангарда как культурного явления я уже писал в книгах.² В данной статье эта тема будет расширена посредством рассмотрения советско-западных (европейских и американских) параллелей коллизии „авангард и дети”, „авангард и детские книги”. Мы будем это делать на фоне сопоставления художественной практики передовых деятелей искусства советской революционной поры (до начала 1930-х) с общественно-политической мыслью той эпохи. Центральной для рассмотрения является идея создания Нового Человека, а основным материалом служат детские иллюстрированные книги, в создании которых принимали участие многие модернистские поэты и художники. Именно в них с особой наглядностью проявился утопический замысел того экспериментального времени.

Огромная роль детских книжек (литературы, иллюстраций и оформления) в формировании

новых граждан страны признавалась не только в революционной России. В Америке был популярен лозунг: „Культурное исправление Америки осуществляется через детские книги”.³ Видные авангардные и/или политически „левые” художники в Америке или в Германии и Франции работали в те годы в детской книге.

С первых своих манифестов футуристы провозгласили родство между собой и юностью. „Дайте место молодежи, насилию, дерзновению”, – писал Умберто Боччони со товарищи.⁴ В России, где Союз молодежи был организован в 1912 году, обращение к детству было тотальным – от Гончаровой с Ларионовым до Кручных. Воображаемый авангардистами ребенок (или символ ребенка) воспринимался как манящий образ ушедшего прошлого – собственного детства или блаженно-фольклорного детства на-

¹ “The avant-garde harps on the theme of the child.” Averill (1930: 89).

² Steiner (1999); Штейнер (2002).

³ “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 ролям Маршака и Лебедева в книгоиздании советском. Сторонница новых современных тем, она к тому же имела особый интерес к целостному книжному дизайну и искусству типографики. См. Wright (1928). [По:] Hearn (1996: 28).

⁴ Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini (1910).

рода, и, в то же время, как образ светлого механизированного будущего – лишённого, с помощью технического прогресса, тягот настоящего. Отсюда естественно вытекает: „Будем как дети, ибо их есть царствие машинное”.

Взрослые люди того времени были, по одной удачной формулировке, „инфантилизованы давлением современности”.⁵ Осмыслению этой проблемы в США была на рубеже тридцатых годов посвящена интересная работа „Мы, американцы. Изучение инфантилизма” в коллективном труде *Наши невротический век*.⁶

Нестабильность механизированной и дегуманизированной жизни XX века, остро ощущавшаяся входившими в жизнь молодыми художниками, породила еще один аспект их творческого самопознания: уход в детство и попытки осознать и избыть 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”.⁷ Иванов приводит имена Андрея Белого, Зощенко, Пастернака и др., а опыт западных, преимущественно англо-американских модернистских литераторов был проанализирован в ряде недавних монографий, например, Джюльет Дюзинбер⁸ и Кимберли Рейнольдс.⁹

Показателен в этом отношении пример обэриутов и, прежде всего, Хармса. Он писал и успешно публиковал детские стишки, но в определенном смысле дети тут были и ни при чем. Характерный отзыв оставила жена Хармса Марина Малич: „Всю жизнь он не мог терпеть детей. Просто не выносил их. Для него

они были – тьфу, дрянь какая-то. Его нелюбовь к детям доходила до ненависти. И эта ненависть получала выход в том, что он делал для детей”.¹⁰

Прежде чем перейти к тому, каким виделся Новый Человек модернистам и политическим деятелям той поры, следует для наглядности кратко представить конкретный материал – детские книжки – в сопоставлении советского и западного вариантов. 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. После этого главным предметом разговора станет производственная книга в Америке – типологически сходная с советским материалом.

Швиттерс, работавший во всевозможных видах искусства и во всех стилях (дадаизм, конструктивизм, сюрреализм), любил, как и многие другие, абсурд и машину. 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 стопам, в чем-то предвосхищая. Его книга *Чучело*¹¹ весьма стилистически выдержана и примечательна как одна из самых ярких авангардных игр с типографской кассой. Текст сочинил сам Швиттерс, хотя я предполагаю, что тематически он продолжил тему авангардных чучел, начатую незадолго до него В. Лебедевым. Кроме того, в разговоре с Тео ван Дусбургом они решили превзойти *Два квадрата* Лисицкого, сделав еще более радикальную книгу.¹²

Помимо очевидного эстетически-экспериментального и классового содержания есть в этой истории и прикровенный смысл, не отмеченный в известной нам специальной литературе. Тело Чучела, состоящее из литеры X,

⁵ Mickenberg (2010: 117).

⁶ Bates (1932: 438).

⁷ Иванов (2009: 332).

⁸ Dusinger (1999).

⁹ Reynolds (2007).

¹⁰ Глоцер (2000: 72).

¹¹ Schwitters (1925).

¹² „А не сделать ли нам другую книжку, еще более радикальную, где использовать только лишь типографские элементы?” – См. в книге воспоминаний Кэйт Штайниц: Steinitz (1968: 41).

в сочетании с вертикальной тонкой линией, проходящей посередине этой Х, и заканчивающейся Д-образной шляпкой, напоминает сочетание двух греческих букв – Х и Р (Ϟ) (при том, что верхняя часть Р повернута на 90 градусов против часовой стрелки, илл. 1).

В сцене нападения крестьянина-бауэра на Чучело шляпа слетает с него набок, и монограмма ХР предстает в своем явном виде. То есть фигура Чучело – это хрисмон: символ Христа. Таким образом, сцена атаки на Чучело оказывается сценой побивания бога. О богоборческом характере происходящего говорит и текст. Обычно его считают малосмысленным дадаистским коллажем, но он, пожалуй, достаточно содержателен. Лучами расходящиеся от Крестьянина (т.е. В-фигуры) строчки складываются в слова:

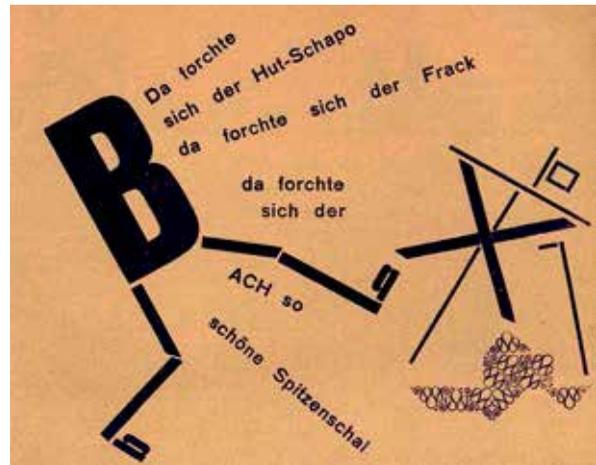
Da forchte sich der Hut-Schapo
Da forchte sich der Frack
Da forchte sich der Ach so schone Spitzenschal

Насколько мне известно, в современном немецком слово *forchte* не употребляется. *Da forchte sich* заимствовано Швиттерсом из старых изданий лютерова перевода Библии: *Da forchte sich Saul...*¹³ – „И убоился Саул Давида еще больше”. В современных изданиях пишут *furchtete*. Таким образом, стихи означают:

„И еще больше убоилась шляпа
 И еще больше убоился фрак
 И еще больше убоился, ах, прекрасный кружевной шарф”

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

Сломав 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 грессбауэров (кулаков) и прочих собственников. Можно заключить, что это история о падении некогда



Илл. 1. Kurt Schwitters, *Die Scheuche Marchen*, Apos Verlag, Hannover 1925. Курт Швиттерс, Чучело, крестьянин побивает Чучело

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 искусства/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 bravому миру”.¹⁴

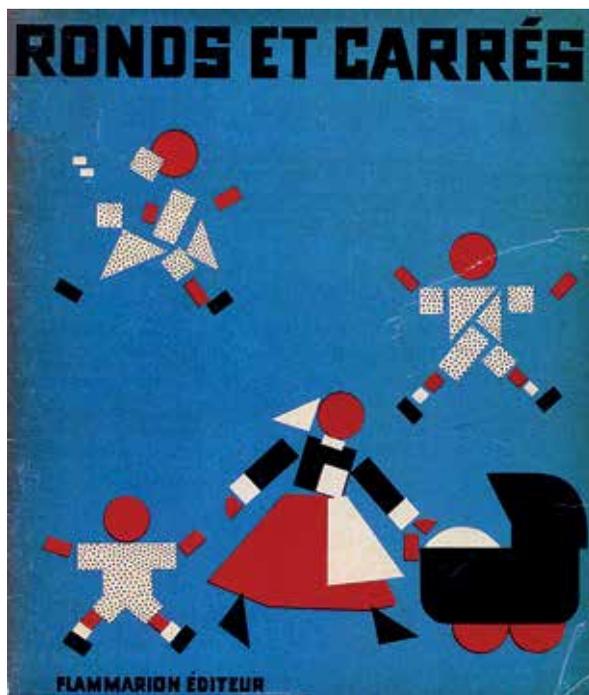
Спустя три года товарищ Эль Лисицкий использовал формальные находки Швиттерса и ван Дусбурга и сделал еще более открытый и пропагандистский вариант книги про классовую борьбу и человеко-букв – *Четыре арифметических действия*.

Близкие параллели, на которых нет возможности остановиться подробно, можно видеть и между классическими работами Лебедева в СССР и Андрэ Элле или Натали Парэн во Франции. Общее в них – это кубистически-конструктивистское упрощение формы, приводящее к полной геометризации и плоскостности (илл. 2). Схематизация, приводившая многих художников с середины двадцатых годов к механизации, сказала и на Элле: человеческие фигурки он рисовал как шарнирные марионетки, а животных (особенно в книге *Ноев ковчег*)¹⁵

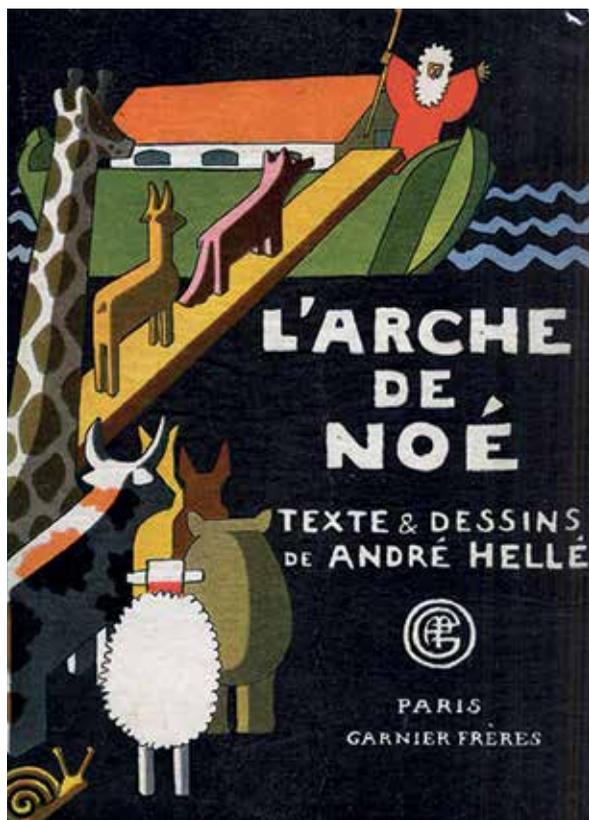
¹³ Samuel 1, 18: 29.

¹⁴ Atzmon (1996: 28).

¹⁵ Hellé (1926).



Илл. 2. Natalie Parain, *Ronds et Carrés*, Flammarion Editeur, Paris 1932. Натали Парэн, *Круги и квадраты*, обложка, Фламарион (серия Альбомы папаши Бобра), Париж 1932



Илл. 3. André Hellé, *L'Arche de Noé*, Garnier Freres, Paris 1926. Андрэ Элле, обложка книги *Ноев ковчег*, Гарнье фрер, Париж 1926

– в виде плоских, словно выпиленных из доски, силуэтов (илл. 3).

Производственная детская книга в СССР находит близкое соответствие в таковой книге в США. 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. 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 (Bureau of Educational Experiments), а кроме всего прочего, она была большим другом Советского Союза, а ее детские книжки про паровозы, небоскребы и водопровод не раз переводили в СССР. На нее уважительно ссылался Чуковский, именуя „американской исследовательницей детской психики”.¹⁶

Среди советских машин и паровозов в детских книжках можно составить целое депо сортировочная (см. множество илл. в моих указанных книгах). А среди типичных американских производственных книжек той эпохи можно назвать *Маленький Черный Нос: история пионера Хильдегарды Хойт-Свифт* с рисунками Линда Уорда,¹⁷ *Паровозик, который смог* Уэтти Пайпер,¹⁸ *Как работает подъемный кран* Уилфреда Джонса,¹⁹ *Копатели и строители* Генри Лента,²⁰ *Паровой экскаватор для меня* Веры Эделстадт,²¹ *Чу-чу – убежавший паровозик* Вирджинии Ли Бартон²² и ее же *Майк Муллиган и его паровой экскаватор*.²³

¹⁶ Чуковский (1963: 362).

¹⁷ Hoyt Swift (1929).

¹⁸ Piper (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 20 века. См. исследование истории публикаций и авторства в: Plotnick (1996).

¹⁹ Jones (1930).

²⁰ Lent (1931).

²¹ Edelstadt (1933).

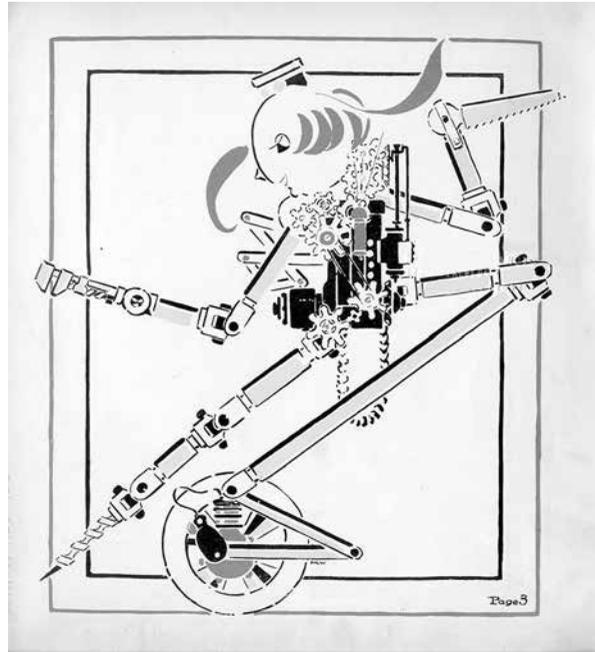
²² Burton (1935).

²³ Burton (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.

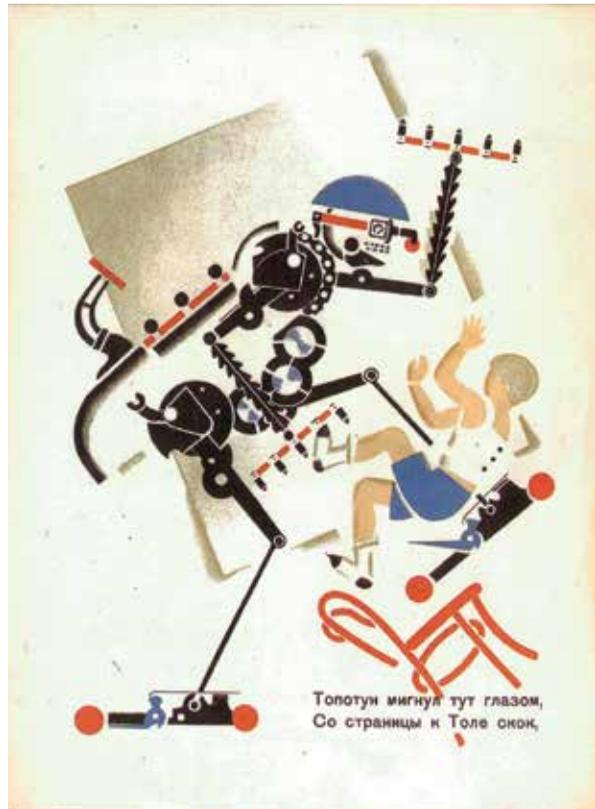
Большей частью картинки в перечисленных и подобных книгах представляли собой вариации модернистских стилей, восходящих к футуризму, экспрессионизму и конструктивизму в пределах общей парадигмы ар деко – с резкими контрастами черного и белого, динамичными ракурсами, необычными точками зрения и диагональными 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 Мазерсея. Уорд сам признавал родство с европейскими художниками книги. В 1930-м в бостонском журнале детской литературы „Хорн бук” („Книга-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”.²⁴

Следует остановиться подробнее на одной книге: жительницы Нью-Йорка Мэри Лидделл *Little Machinery*.²⁵ Лидделл, в замужестве Лидделл-Уэле (1891–1978), придумала „волшебное создание” по имени Little Machinery. По-русски его можно было бы назвать Машинкой или Механистиком, или Самоделкиным. Механистик у 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 разбегается на маленьком автомобильном колесе, которое питается бензином. А живет Механистик 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” (илл. 4).²⁶

Облик Механистика мог быть вдохновлен многими примерами высокого европейского модернизма, но наибольшее, даже пугающее, визуальное сходство он имеет с роботом Топотун, созданным Михаилом Цехановским



Илл. 4. Mary Liddell, *Little Machinery*, Doubleday, Page and Co., Garden City, New York 1926, 62 сс. Мэри Лидделл, страница из книги *Самоделкин*, Даблдэй, Пейдж и Ко., Гарден-сити, Нью Йорк 1926



Илл. 5. Михаил Цехановский, страница из книги *Топотун и книжка* (автор текста Илья Ионов), Радуга, Ленинград 1926

²⁴ Цит. по перепечатке в: Mahony, Whitney (1930: 1).

²⁵ Liddell (1926).

²⁶ Liddell (1926: 2, 4).

в Ленинграде в том же, 1926 году (илл. 5). Цехановский (1889–1965) был одним из самых интересных художников-модернистов, работавших в детской книге. Он, кстати, был польского происхождения: как указывает его фамилия, его предки были среди переселенцев в подольский Плоскиров (Проскурров) из мазовецкого городка Цеханов (Ciechanów).

Поскольку оба робота 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. Есть и различия: американский Механистик 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, Механистик делает домики для птиц, кормушки для зайцев и остриет когти орлам. В советском преобладает железный порядок и железная воля – согласно которой переделывали природу и железной рукой загоняли к счастью отсталое человечество. Впрочем, и американский выступает в качестве единственного активного начала при пассивном лесном зверье, ожидающем его милостей и усовершенствований – как дети от взрослых. Так, он делает деревянную кроватку медвежонку и всем зверям лепит из глины чашки, „чтобы они могли пить, не опуская морду в воду”. Звери все это принимают, цивилизовываясь помаленьку, а активны они бывают только в одном – когда, например, сороки крадут блестящие шестеренки Механистика – мешая его работе.²⁷ Таким образом, американская и советская версия роботов 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, „утопи-

ческая мечта о том, что промышленная современность может обеспечить и так и обеспечить счастье для масс”²⁸.

Механистик не нуждается в еде, отдыхе и вообще чем-то личном, это делает его идеальным работником, с одной стороны, но с другой, показывает его сверх-биологическую (в частности, сверх-человеческую) сущность. 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”²⁹.

В детских книжках истории могли рассказывать о дружбе и взаимодействии человека и механизмов – как, например, в книге Корнелии Мэйг *Чудесный локомотив*,³⁰ где, по словам Натали оп де Бек, „подразумевается сплавление человека и автомата в своего рода сказочное машинное сознание”³¹.

Влиятельные социальные психологи и культурные антропологи, как, например, Рут Бенедикт (1887–1948), считали, что человеческая природа может быть бесконечно подвижной и изменяемой, и что, соответственно, если правильно и вовремя воздействовать на ребенка, то существует „возможность спасения цивилизации при помощи ребенка”³². 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”. Статья Кольхауна появилась в шумевшей книге *New Generation*, 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 примерно соответствует советскому Новому человеку. Это не случайно: многие авторы не раз обращались, как к положительному образцу, к советскому опыту.

Вернемся к советскому материалу и к главной идеологической задаче послереволюционного периода – созданию Нового Человека.

²⁸ Buck-Morss (2000: XIV).

²⁹ Mickenberg (2010: 107).

³⁰ Meig (1928).

³¹ Beeck (2004: 56).

³² Цит. по: Benedict (1930: 3); Mickenberg (2010: 107).

²⁷ Liddell (1926: 12–13).

О Новом Человеке и о том, что его нужно как-то делать для нового общества, писали тогда все и везде. Процесс называли „сотворением” или „производством” (Луначарский) или „ковкой” (С. Третьяков и т.п.). Я называю это „построением”, делая отсылку к конструктивизму. О том, насколько важной представлялась подготовка Нового Человека, говорил, например, Николай Бухарин: „Судьба революции теперь зависит оттого насколько мы сможем приготовить человеческий материал, который сможет построить коммунистическое общество”.³³

Образы литературы и искусства подкрепляли и развивали господствующие идеологемы, в какой-то мере упреждая их. При этом они выполняли двоякую функцию: артикулировали поле семантической напряженности общества, создавая язык социального строительства, и вместе с тем способствовали подсознательной психологической адаптации масс в новых для них окружающих условиях. Вот что, например, писал про это радикальный теоретик (и автор детских книжек) Сергей Третьяков: „...работник искусства должен стать психо-инженером, психо-конструктором. (...) Пропагандаковки нового человека по существу является единственным содержанием произведений футуристов”.³⁴

Кроме того, следует отметить и такой важный момент: не только молодые новаторы, художники и литераторы имели глубинное сходство с детьми, но и вообще, проектируемый Новый Человек был задуман во многих отношениях как не вполне взрослая и самостоятельная личность. Во-первых, в описываемое время он представлялся (вполне справедливо) еще не данностью, а зародышем. Так А. Богданов писал, что „новый человек был еще не человеческим существом, а лярвой” (т.е. червяком-куколкой).³⁵ Весьма интересно, что при этом предполагалось, что лярва эта не вырастет в полноценную крупную особь. Один из самых заметных детских психологов двадцатых годов Аарон Залкинд писал в статье „Психология человека будущего (социально-психологическое эссе)”: „Человек коммуны будет, наиболее вероятно, меньше сегодняшних наследников тысячелетий физического труда,

который требовал сильные кости и мускулы”.³⁶ ИмPLICITно предполагалось (впрочем, вполне возможно, что и неосознанно для самих теоретиков), что такими новыми людьми без сильных костей и мускулов будет легче управлять – организовывать и унифицировать. Отсюда вполне логично вытекает идея необходимости Большого Брата, он же старший товарищ, вожатый (нем. *Führer*), Отец народов.

Весьма активным пропагандистом механизации людской природы был и поэт, и теоретик Алексей Гастев, организатор Центрального института труда (1921) и автор термина „социальная инженерия” (который он, скорее всего, позаимствовал у американского юриста Роско Паунда). Гастев выступал с идеей подчинения человека механизмам и полной механизации человека, как о том одобрительно писал нарком просвещения Луначарский. Последний же на педологическом съезде прямо говорил, что „процесс производства нового человека должен развиваться параллельно с производством нового оборудования, которое идет по хозяйственной линии”.³⁷

Жажда абсолютного совершенства, которая нашла полное визуальное воплощение в конструктивистском проекте, была обнажением представления о незавершенности человеческого статуса как такового. То есть авангардно-конструктивистская поэтика визуальных форм есть наиболее полно явленное и последовательно актуализованное выражение авангардно-утопической большой стратегии – выход за рамки человеческого.

Жутким олицетворением и апофеозом новой реальности середины тридцатых годов в детской книге может служить малоизвестная книжка *Катина кукла* с текстом А. Введенского.³⁸ Впрочем, текст бывшего обериута совершенно незначителен и неважен – это незамысловатый рассказ про то, как живет кукла девочки Кати. Намного важнее – иллюстрации: это постановочные фотографии (Г. И. Грачева) с пластмассовой куклой в платице, помещенной в реальные интерьеры – на фоне забора, кустов, за столом... Когда художественную условность толка двадцатых годов – плоских однотонных марионеток –

³³ Цит. по: Косенкова (2002: 157).

³⁴ Третьяков (1923: 202).

³⁵ Богданов (1918, 19).

³⁶ Залкинда (1928: 502).

³⁷ Цит. по: Эткинда (1994: 254).

³⁸ Введенский (1936).

в искусстве отменили, на смену им пришел „реализм”, конструирующий реальность из внешне правдоподобных неодушевленных объектов-кукол. Застывший неживой манекен полностью заменил рисунок со всеми его неправильностями (или юмором, гротеском, лирикой) и вытеснил живых детей – устроив вместо них „живые картины” с куклами. Парадоксальным образом официальное советское стремление к „правильной” машинно-статуарной красоте сближается здесь с сюрреалистическими (а иногда достаточно патологическими) опытами с куклами и фотографиями Ханса Белмера, начатыми примерно в то же время.³⁹

Библиография

- Богданов 1918 = Богданов, А[лександр]: „Идеал воспитания”, *Пролетарская культура*, 2, июль (1918): 15–18.
- Введенский 1936 = Введенский, А[лександр] И.: *Катина Кукла*, Детиздат, Москва, Ленинград 1936.
- Глоцер 2000 = Глоцер, В[ладимир]: *Марина Дурново. Мой муж Даниил Хармс*, Б.С.Г.-Пресс, Москва 2000.
- Залкинд 1928 = Залкинд, А[рон] Б.: „Психология человека будущего (Социально-психологический очерк)” [в:] *Жизнь и техника будущего (Социальные и научно-технические утопии)*, Э. Я. Кольман, А. Анекштейн (ред.), Московский рабочий, Москва – Ленинград 1928: 432–503.
- Иванов 2009 = Иванов, В[ячеслав] В.: „Тема хронотопа в культуре новейшего времени” [в:] В. В. Иванов: *Потом и опытом*, Центр книги ВГБИЛ им. М.И. Рудомино, Москва 2009.
- Косенкова 2002 = Косенкова, К. Г.: „Монтажность как принцип сотворения человека и мира в советской культуре 20-х годов”, *Человек*, Т. 1, 1 (2002): 157–168.
- Третьяков 1923 = Третьяков, С[ергей]: „Откуда и куда”, *ЛЕФ*, 1 (1923): 192–203.
- Чуковский 1963 = Чуковский, К[орней] И.: *От двух до пяти*, Детгиз, Москва 1963.
- Штейнер 2002 = Штейнер, Е[вгений] С.: *Авангард и построение Нового Человека: искусство советской детской книги 1920-х гг.*, Новое литературное обозрение, Москва 2002.
- Эткинд 1994 = Эткинд, А[лександр] М.: *Эрос невозможного. История психоанализа в России*, Гнозис-Прогресс-Комплекс, Москва 1994.
- Atzmon 1996 = Atzmon, Leslie: “Scarecrow Fairytale: A Collaboration of Theo Van Doesburg and Kurt Schwitters”, *Design Issues*, Vol. 12, 3, Autumn (1996): 14–34.
- Averill 1930 = Averill, Esther: “Avant-garde and traditions in France” [в:] *Contemporary illustrators of children's books*, B. E. Mahony, S. Whitney (ред.), The Bookshop for Boys and Girls, Boston 1930.
- Bates 1932 = Bates, Ernest Sutherland: “We Americans: A Study Infantilism” [в:] *Our Neurotic Age*, Samuel D. Schmalhausen (ред.), Farrar and Rinehart, New York 1932.
- Beeck 2004 = 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): 40–83.
- Bellmer 1934 = Bellmer, Hans: *Die Puppe*, Imprimé par Th. Eckstein, Carlsruhe 1934.
- Bellmer 1934a = Bellmer, Hans: “Poupée, variations sur le montage d'une mineure articulée”, *Minotaure*, 6, December (1934): 30–31.
- Benedict 1930 = Benedict, Ruth: “The Family as Scapegoat”, review of *New Generation*, *New York Herald Tribune Books*, April 27 (1930): 3.
- Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini 1910 = Boccioni, Umberto, Carrà, Carlo, Russolo, Luigi, Balla, Giacomo, Severini, Gino: “Manifesto of the Futurist painters”, 11 February, 1910, <http://www.unknown.nu/futurism/painters.html>.
- Buck-Morss 2000 = Buck-Morss, Susan: *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*, MIT Press, Cambridge 2000.
- Burton 1935 = Burton, Virginia Lee: *Choo Choo: The Story of a Little Engine Who Ran Away*, Houghton Mifflin, Boston 1935.
- Burton 1939 = Burton, Virginia Lee: *Mike Mulligan and his Steam Shovel*, Houghton Mifflin, Boston 1939.
- Calhoun 1930 = Calhoun, Arthur Wallace: “The Child Mind as a Social Product” [в:] *The New Generation: The Intimate Problems of Modern Parents and Children*, V. F. Calverton, S. D. Schmalhausen (ред.), The Macaulay Company, New York 1930: 74–87.
- Dusinberre 1999 = Dusinberre, Juliet: *Alice to the Light-house: Children's Books and Radical Experiments in Art*, Macmillan, Basingstoke 1999.
- Edelstadt 1933 = Edelstadt, Vera: *A Steam Shovel for Me!*, Frederick A. Stockes company, New York 1933.
- Hearn 1996 = Hearn, Michael P. (ред.): *Myth, Magic, and Mystery: One Hundred Years of American Children's Book Illustration*, The Chrysler Museum of Art, New York 1996.
- Hellé 1926 = Hellé, André: *L'Arche de Noé*, Garnier Freres, Paris 1926.

³⁹ См. его книгу *Die Puppe* [Bellmer (1934)] и публикацию в сюрреалистском журнале Минотавр в Париже: Bellmer (1934a: 30–31).

- Hoyt Swift 1929 = Hoyt Swift, Hildegard: *Little Blacknose: The Story of a Pioneer*, Lynd Ward (иллюстрации), New York 1929.
- Jones 1930 = Jones, Wilfred J.: *How the Derrick Works*, Macmillan, New York 1930.
- Lent 1931 = Lent, Henry B.: *Diggers and Builders*, Macmillan, New York 1931.
- Liddell 1926 = Liddell, Mary: *Little Machinery*, Doubleday, Page and Co., New York 1926.
- Mahony, Whitney 1930 = Mahony, Bertha, Whitney, Elinor (сост.): *Contemporary Illustrators of Children's books*, The Bookshop for Boys and Girls, Boston 1930.
- Meig 1928 = Meig, Cornelia: *The Wonderful Locomotive*, Berta and Elmer Hader (иллюстрации), Macmillan Co., New York 1928.
- Mickenberg 2010 = Mickenberg, Julia: "The New Generation and the New Russia: modern childhood as collective fantasy", *American Quarterly*, Vol. 62, 1 (2010): 103–134.
- Piper 1930 = Piper, Watty: *The Little Engine That Could*, Lois Lensky (иллюстрации), Platt & Munk, New York 1930.
- Plotnick 1996 = 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>.
- Reynolds 2007 = Reynolds, Kimberley: *Radical Children's Literature: Future Visions and Aesthetic Transformations in Juvenile Fiction*, Palgrave Macmillan, New York 2007.
- Schwitters 1925 = Schwitters, Kurt: *Die Scheuche Märchen*, Apos Verlag, Hannover 1925.
- Steiner 1999 = Steiner, Evgeny: *The stories for little comrades: the making of the early Soviet children's book*, University of Washington Press, Seattle 1999.
- Steinitz 1968 = Steinitz, Kate: *Kurt Schwitters: A Portrait from Life*, University of California Press, Berkeley 1968.
- Wright 1928 = Wright, Rowe: "Women in Publishing: May Masee", *Publishers' Weekly*, Sept. 29 (1928). [По:] Hearn (1996: 28).

Evgeny Steiner

Avant-garde and construction of the New Man: utopias of the 1920s-30s

This article draws the comparative pictures of the Soviet and the Western (West European and American) children's books of the 1920s–1930s. The creative output of the Soviet innovative artists and writers was in many respects isomorphic to the production of the modernist left artists and progressive educators in the West. (Along the way, the terminological distinction between "Avant-garde" and "Modernism" is introduced and explained.) Under the scrutiny are the various kinds of formal experiments (of Vladimir Lebedev, Kurt Schwitters, El Lissitzky, André Hellé, Nathalie Parain, etc.) in the sphere of visual representation and book design. In many cases, the pictorial part of such books was more daring and innovatively charged than the literary texts. However, sometimes important modernist poets and writers contributed remarkable Avant-garde texts for children's books (for instance, absurdist poets Daniil Kharms or Vladimir Vvedensky in Russia, or Blaise Cendrars or Gertrude Stein in the West). The chapter posits that in such occurrences quite often the texts were more appropriate and more interesting to the sophisticated adult audience rather than to children, "kiddies' subjects" notwithstanding. On the other hand, the author discovered that sometimes what was considered by literary scholars as innovative Avant-garde poetics, was in fact borrowed from the low genres of Communist propagandistic songs and rhyming slogans for children. Thus this article offers a more detailed and multifaceted view on the genesis and cultural contexts of the modernist children's books.

Another important subject is the so called "production book", the genre of the children's books about machines and mechanisms and about how things are made. It corresponded with the idea "here and now" proclaimed by the American educator Lucy Sprague Mitchell whose books were popular not only in

the USA but in the USSR as well. The debates about the ways of socialization of the child by means of artistic books and about acceptability of depiction of animated machines and mechanisms were equally popular in the USSR and the USA. The special emphasis is made on demonstration of similarities in the concepts of the New Man (Soviet) and the New Generation (American). The article concludes by stating that despite official differences, the modernist artists and authors in the USSR and in the West in many characteristic traits shared similar aesthetic features and interbellum leftish Zeitgeist.