



И. РУЦИНСКАЯ

«Ильич для самых маленьких»: Образ Ленина в детской книжной иллюстрации 1920-х — начала 1930-х годов

Как любой культовый образ, визуальный образ Ленина, представленный в советскую эпоху миллионами артефактов, был адресован «всем и каждому»: он не дифференцировался, не менялся в зависимости от профессии, уровня образования, национальной принадлежности, статуса и других характеристик советских людей — «потребителей» массовых изображений. В СССР существовала лишь одна социальная группа, для которой требовался «специальный Ленин», конструируемый с учётом особенностей восприятия. Это дети. Главным образом дети дошкольного, младшего и среднего школьного возраста.

Необходимость вовлечения малолетних граждан в актуальный политический контекст никогда не ставилась под сомнение. Дети воспринимались как основной материал для формирования «нового советского человека», и чем раньше начинался этот процесс, тем более ожидаемым представлялся результат. Ленину в данном процессе отводилась одна из главных ролей. Он выступал не только носителем всяческих добродетелей, образцом для подражания, но сакральной фигурой, культовым героем, с деятельностью которого (а также с верностью заветам которого) связывались исполнения всех самых заветных чаяний человечества.

Конечно, дети наравне со взрослыми видели памятники Ленину на площадях, его изображения на плакатах, многочисленные фотографии и портреты в публичных пространствах. Но подобное, хоть и повсеместное, но все же спонтанное, не рефлекслируемое восприятие представлялось недостаточным. Необходимо было доходчиво объяснить и последовательно рассказать, кто такой Ленин, закрепить в детском сознании миф о великом человеке и одновременно разбудить детские искренние эмоции: любовь, восхищение, почтение. Важно было сформировать, как говорили

советские критики, «зрительные привычки», навыки мгновенного узнавания вождя, сопровождаемые набором закреплённых, стереотипизированных ассоциаций. Лучшим способом решения этих задач, позволяющим апеллировать одновременно к разуму и эмоциям, соединяющим вербальные и визуальные способы коммуникации, оказывалась книга. Она стала надёжной манипуляцией детским восприятием или, говоря словами Н. К. Крупской, «могущественным орудием социалистического воспитания»*. В короткие сроки в стране возникли специальные учреждения, осуществлявшие бдительный контроль над тем, как используется это орудие: «в 1919 г. была создана Комиссия по детскому чтению при Наркомпросе; в 1920 г. на базе Грибоедовского кружка рассказчиков (1914–1919) начал работу Институт детского чтения, который возглавляла А. К. Покровская, а в 1921 г. организовался Государственный Учёный Совет (ГУС), который фактически контролировал идеологическую и политическую выдержанность произведений для детей»**.

Так называемые книги историко-революционного содержания (к которым относились сочинения про Ленина), при всей поддержке, оказываемой им партийными и государственными органами, никогда не представляли собой главную или самую многочисленную группу детских изданий. Так, согласно отчёту Отдела детского чтения за 1926 год, «книг по истории революционного движения издано было 6,2%. Биография составляла 3,1%; главным образом, биографии вождей революции...». Учитывая, что в том же 1926 году в стране было издано 926 книг для детей, понятно, что речь идёт не об одном-двух произведениях, а о вполне весомом количестве. Тиражи этих книг были внушительными. В том же отчёте указывалось: «типичными по-прежнему остаются 5 000 и 10 000 тиражи. Почти 1/3 продукции падает на 10 000 тираж (304 книги)». Но книги революционной тематики не принадлежали к числу «типичных», масштабы их производства были иными: «Крупные тиражи выпускали партийные издательства в своих пионерских сериях («Юный ленинец» — 25 000–50 000, «Молодая гвардия» — 50 000)***.

* *Крупская Н. К.* Детская книга — могущественное орудие социалистического воспитания // *Крупская Н. К. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 3. М., Академия педагогических наук РСФСР, Ин-т истории и педагогики АПН РСФСР, 1959. С. 439–443.*

** *Октябрьская О. С.* Пути развития русской детской литературы XX века (1920–2000-е гг.). М.: Макс Пресс, 2012. С. 10–11.

*** *Рубцова П. А.* Продукция детской книги в 1926 году // *Новые детские книги. Сб. V. М.: Издание ИМВР, 1928. С. 70.*

Проблема иллюстрирования детских книг в целом и детских книг революционного содержания в частности, серьёзно волновала как художественных критиков, так и педагогов 1920-х годов. «Картинка, особенно для младшего возраста, является материалом более убедительным и острым, чем слово, благодаря своей реальной зримости... Научиться понимать речь без конкретного зрительного и осязаемого образа ребёнок вообще не может», — в один голос заявляли специалисты*. При этом наиболее обсуждаемым был вопрос учёта специфики детского восприятия книжных «картинок»: «до сих пор не создано методики оформления детской книги. В высших художественных школах учат рисовать, гравировать, печатать, но не учат иллюстрировать детские книги»; «пока достаточно не изучены детские запросы и вкусы, взятые в возрастном, социальном и современном разрезе»**. «Каждый практический работник знает массу случаев, когда книжка, значительная по содержанию, художественная по форме, не только отбрасывается детьми как непонятная и трудная, но часто совершенно превратно истолковывается, вызывает обратные эмоции и полный сумбур в представлениях ребёнка»***.

Детское восприятие книги изучались сразу несколькими организациями: отделом детского чтения при Институте методов внешкольной работы; комиссией по дошкольной книге при педагогической студии Наркомпроса; Центральной детской библиотекой Моно; кабинетом по изучению примитивного искусства ГАХНа. Работа велась кропотливая и разноплановая: обобщался детский спрос на книгу, собирались детские отзывы, фиксировались непосредственные реакции. Например, известный советский специалист по дошкольному воспитанию Е. А. Флерина формулировала такой список вопросов и сомнений по отношению к детской иллюстрации: «можно ли в детской книге давать эскизный набросочный рисунок, возможны ли в иллюстрации импрессионизм, кубизм и другие ярко выраженные течения, имеющие место в большом искусстве; возможна ли эстетизированная схема с целым рядом индивидуальных приёмов: разрывы форм, сдвиги форм, произвольные эстетические обобщения форм, сильное нарушение реальных масштабов форм для эстетических целей, подчёркнутость произвольной окраски и т. п.»****. Надо сказать,

* Флерина Е. А. Картинка в детской книге // Книга детям. 1928. № 1. С. 8.

** Мексин Я. Иллюстрация в советской детской книге // Книга детям. 1928. № 5–6. С. 40.

*** Флерина Е. А. Картинка в детской книге. С. 7.

**** Там же. С. 15.

что ответы на практически все сформулированные вопросы были отрицательными, поскольку, согласно проведённым в те годы опросам, подобные художественные решения не воспринимались детьми адекватно.

Когда речь шла об иллюстрации детских книг про Ленина, чрезвычайно новаторские решения, авангардные художественные приёмы использовались нечасто (хотя нельзя сказать, что отсутствовали полностью). Издательства предпочитали обращаться к представителям более консервативных и безусловно реалистических направлений. На первый план нередко выходили не сложные вопросы формы и стиля, а самое простое требование портретного сходства.

Легко узнаваемая иконография — важнейшая составляющая часть культа. Над созданием ленинской иконографии трудились сотни фотографов, художников, скульпторов, актёров. Уже в 1930-х годах все разнообразие предложенных решений будет сведено к некоему вариативному, но все же цельному образу, за которым отчётливо ощущались рисунки Н. А. Андреева, актёрские решения Б. В. Щукина и М. М. Штрауха, плакатно-энергичные холсты А. М. Герасимова, фотографически-точные кальки И. И. Бродского. С этого времени художники стали создавать новые изображения Ленина с оглядкой на «канонизированные» образцы. «Непохожим» будет считаться Ленин, слишком от этих образцов отличающийся. Однако в 1920-х канон только складывался. Поэтому Ленин «похожий» и «непохожий» представлял серьёзную проблему. Конечно, в распоряжении авторов были десятки фотографий. Но, во-первых, как очень точно отмечал известный художник Б. М. Кустодиев, «фотография не передаёт конструкции головы, жестикуляцию, мимику. Хочется почувствовать объем, получить скульптурное представление о фигуре. И приходится мысленно дополнять фотографию, воссоздавать недостающее, а это всегда сопряжено с риском погрешить против действительности»*. А во-вторых, следование действительности, а не утверждённому образцу, зачастую приводило к созданию сугубо индивидуальных решений, не вписывающихся в логику формирования иконографических типов.

Эту проблему хорошо иллюстрирует ситуация со знаменитым и очень популярным сюжетом «Ленин в Разливе». В 1930-х годах Ленина на природе будут изображать в известном облике: человек средних лет с бородой и усами, в костюме-тройке, с темным

* Голлербах Э. Ф. Графика Б. М. Кустодиева. М.; Л.: Гос. изд-во, 1929. С. 38.

галстуком. И у советских зрителей не будут возникать ёрнические вопросы, которыми в наши дни пестрит Интернет: «Ленин косит траву в костюме и галстуке?», «а как же сбритая борода?». Конечно, к этому времени каждый советский человек хорошо знал, отправляясь в Разлив, Ленин, скрываясь от ареста, сбрил усы и бороду, сменил одежду, чтобы походить на финского крестьянина. Но в эпоху сформированного канона никому просто не приходило в голову изображать вождя без его атрибутов. Подобно святому на иконе, он должен узнаваться мгновенно, без паузы. Неменяющийся набор признаков и атрибутов, каноничные цвета и детали одежды — важная часть такого восприятия. Однако на протяжении 1920-х годов нередко создавались изображения, на которых художники, ещё не освоившие «визуальный лексикон» эпохи, пытались воспроизвести историческую ситуацию максимально точно. Например, на рисунке художника М. Л. Шафрана «Ленин в Разливе» (1920) сидит незнакомый человек в знакомом антураже. Он гладко выбрит, одет в косоворотку, его холщовые штаны заправлены в высокие сапоги. В этом облике невозможно узнать вождя революции: зрителю придется напоминать о факте изменения Лениным внешности, дополнительно «настраивать» его восприятие, призывая к актуализации имеющихся знаний.

В целом в 1920-х годах — с точки зрения более позднего времени — создано много «непохожих Лениных», несмотря на то что издательства добивались сходства чрезвычайно настойчиво, заставляя авторов снова и снова переписывать портреты вождя. Так, Э. Ф. Голлербах приводит слова Б. М. Кустодиева о его работе над книгой «Детям о Ленине»: «В некоторых случаях я считал необходимым точно копировать те фотографические портреты, которые были у меня под рукой; так скопирован портрет Ленина в детском возрасте. К моему удивлению, даже этот рисунок, представляющий перерисовку снимка, был признан неудовлетворительным и возвращён мне из Москвы вместе с остальными, с просьбой о переделке»*.

Оценить сходство портретов, изображавших Ленина взрослым, в первое послереволюционное десятилетие могли многие современники вождя: его друзья, соратники, коллеги. Когда же речь шла о детском возрасте, круг «экспертов» резко сужался. Кустодиев вполне логично полагал, что в его случае решающий голос был предоставлен родственникам вождя. Правда, художник ого-

* Там же. С. 37–38.

варивал: «не следует забывать, что близкие люди далеко не лучшие судьи в вопросе о сходстве...»*.

Именно образ 4-летнего Володи Ульянова раньше всего обрёл признаки сформированного канона. Прежде всего потому, что не существовало большого массива детских фотографий вождя, позволявших варьировать образ. Все художники отталкивались от единственного фотопортрета, выполненного в 1874 г. в фотоателье Е. Л. Закржевской (г. Симбирск), на котором представлены Володя и Оля Ульяновы. Первым художником, убравшим из старого снимка сестру и создавшим погрудный живописный портрет Володи Ульянова (1920), был И. К. Пархоменко. К. А. Богданов справедливо называет его «основоположником детской ленинианы» и указывает на важный факт: «последующие изображения маленького Володи на страницах печати чаще воспроизводили портрет, выполненный Пархоменко, чем оригинальную фотографию»**.

Бесконечно тиражируемое изображение, перенесённое на марки, на октябрятскую звёздочку, на страницы книг, предназначалось преимущественно для детской аудитории. Ангельский образ курчавого ребёнка прекрасно подходил для иллюстрирования любых текстов о первых годах жизни вождя, целенаправленно создаваемых для самых маленьких граждан Советского Союза.

Его включали в свои работы такие замечательные авторы, как Б. М. Кустодиев («Детям о Ленине», 1926) и В. П. Белкин (Лилина З. «Наш учитель Ленин», 1926), он фигурировал на обложках (Лилина З. «Ленин маленький», 1930), его объединяли с другими изображениями («Ленин». Текст В. Шурко, рисунки Е. Городецкой. 1928). Так что портрет четырёхлетнего Володи Ульянова в чрезвычайно короткий срок стал известен каждому советскому ребёнку.

Удивительно, однако, что в «мемуарах № 1» о детстве Ленина — книге «Детские и школьные годы Ильича», написанной его старшей сестрой А. И. Ульяновой (в замужестве — Елизаровой), данный портрет долгое время совершенно игнорировался, хотя именно А. И. Ульянова была инициатором его перевода из разряда фотодокумента в статус художественного образа, заказав в 1920 году его исполнение художнику И. К. Пархоменко.

* Там же. С. 38.

** *Богданов К. А. Vox Populi: фольклорные жанры советской культуры.* М.: Новое литературное обозрение, 2009. 362 с. URL: <https://itexts.net/avtor-konstantin-anatolevich-bogdanov/226358-vox-populi-folklornyeh-zhanry-sovetskoy-kultury-konstantin-bogdanov/read/page-16.html>.

В книге воспоминаний Ульяновой-Елизаровой долгое время вообще не фигурировали рисованные иллюстрации. Первое издание книги (1925 г.) не содержало «картинок»*, а затем текст, переиздаваемый чуть ли не ежегодно, оформляли исключительно фотографиями**. Их состав оставался неизменным: дом в Симбирске, где проходило детство вождя, большая семья Ульяновых, отдельные портреты отца и матери, брата Александра и несколько фотографий самого Володи Ульянова, в том числе тот самый портрет с сестрой Ольгой. Книга была адресована детям младшего возраста, но её оформление годами оставалось строгим, серьёзным, черно-белым. Бряд ли в данном случае можно говорить об учёте специфики детского восприятия. Как, впрочем, и о соответствии иллюстраций характеру текста, избыливающего, несмотря на свою дидактичность, неформальными историями и неожиданными деталями. Скорее побеждало желание подчеркнуть документальный характер мемуаров, их историческую значимость. Книга обретала статус правдивого свидетельства, первоисточника, на основе которого формировались многочисленные позднейшие «апокрифы» о детстве вождя (М. М. Зощенко, З. И. Воскресенской, М. П. Прилежаевой и др.).

Развёрнутый визуальный нарратив, разработанные мизансцены, бытовые подробности, цвет появятся в иллюстрациях к книге А. И. Ульяновой только в 1947 году (художник Б. А. Дехтерев), а затем в чрезвычайно популярном, десятки раз повторенном издании конца 1960-х годов (художник — Ю. М. Ракутин). Словно впадая в противоположную крайность, художники будут изображать уютные семейные сцены за самоваром или возле рояля, трогательные детали интерьера с книгами, салфетками, цветами в горшках. Володя будет представлен на них деятельным и активным ребёнком, то несущим в руках тяжёлые лейки с водой, то общающимся с одноклассниками, то увлечённо слушающим рассказы отца. Все эти опозитизированные этюды счастливой семейной жизни уже не будут чередоваться со сценами тяжёлой жизни народа (как это нередко бывало в изданиях первого послереволюционного десятилетия). Тёплая идиллия будет разрушена на рисунках только однажды — в обязательной сцене получения известия о казни брата Александра.

В 1920-х годах мягкость, уют, любование дореволюционным бытом были недоступны авторам детских иллюстраций, даже в том

* Ульянова-Елизарова А. И. В. И. Ульянов. М.: Новая Москва, 1925.

** Ульянова-Елизарова А. И. Детские и школьные годы Ильича. 4-е изд., испр. и доп. М.; Л.: Молодая гвардия, 1930; Ульянова А. И. Детские и школьные годы Ильича. М.: Детгиз, 1935.

случае, когда речь шла о детских годах Ильича и в иллюстрируемом тексте были отчётливо слышны ностальгические ноты.

От подобных интонаций при создании ленинианы отказывались в том числе художники, творческий метод которых был основан на ностальгии и предполагал любование бытом. Один из них — уже упоминаемый нами Б. М. Кустодиев.

Прославленный мастер, начиная с 1916-го года был прикован к инвалидному креслу. Работа по государственному заказу, каковой было иллюстрирование книг, оставалась для него почти единственным способом прокормить семью. Он не отказывался от неё даже в тех случаях, когда литературный материал был чрезвычайно низкого качества. Так возникли три книги, в которых фигурировал Ленин:

1. З. И. Лилина. Ленин и юные ленинцы, 1925*.

2. А. Ф. Ильин-Женевский. Один день с Лениным» (из воспоминаний витемеровца), 1925**.

3. А. К. Покровская. Детям о Ленине, 1926***.

Перед художником, за плечами которого были успешные работы по иллюстрированию произведений А. С. Пушкина, Н. С. Лескова, М. Е. Салтыкова-Щедрина, М. Горького, Н. А. Некрасова, И. С. Тургенева, встала совершенно новая задача. Пропагандистский накал и низкое качество представленных текстов Б. М. Кустодиев осознавал предельно отчётливо и чрезвычайно тяготился «подёнщиной». Вс. Воинов записал в дневнике слова художника, исполненные подлинного отчаяния: «я прямо физическую тошноту испытываю, когда делаю что-нибудь по заказу»****. Но это совсем не значило, что художник не выполнил все, что мог. «Халтурить» Кустодиев не умел. Сохранились воспоминания Э. Ф. Голлербаха, в которых описан процесс тщательного изучения художником ленинских фотографий, пересказаны его глубокие раздумья на тему портрета и портретного сходства*****.

Самой масштабной и самой сложной была работа над книгой «Детям о Ленине». Как утверждает Арзамасцева, «текст был на-

* Ленин и юные ленинцы. Сборник / Сост. З. И. Лилина. Рис. худ. Б. М. Кустодиева. Л.; М.: Гос. изд-во, 1925.

** Ильин-Женевский А. Ф. Один день с Лениным. (Из воспоминаний «витемеровца»). М.; Л.: Гос. изд-во, 1925.

*** Детям о Ленине / Сост. Институтом по детскому чтению под ред. А. Кравченко. М.-Л.: Гос. изд-во, 1926. Изд. 2-е — 1927.

**** Кустодиев Б. М. Письма. Статьи, заметки, интервью. Встречи и беседы с Кустодиевым. (Из дневников Вс. Воинова). Воспоминания о художнике. Л.: Художник РСФСР, 1967. С. 183.

***** Голлербах Э. Ф. Графика Б. М. Кустодиева. С. 37.

писан А. К. Покровской в 1924 г. (её авторство не указано, а скрыто над заголовком «Составлено Институтом по детскому чтению под ред. А. Кравченко»). Издание готовилось с большим тщанием: «Книга до печати проходила обсуждения, редактуру, была утверждена на высоком уровне — Комиссией ЦИК от 23 февраля 1925 г.». Она вышла большим тиражом (15 000 экземпляров), но уже современникам было очевидно, что «написана она как-то очень просто. Как будто её писал не настоящий писатель»*. Иллюстрация отводилась половина объёма семидесяти двухстраничной книги. Художник построил её как два параллельных рассказа: каждый разворот скомпонован по единой схеме: слева — текст, справа — иллюстрация к нему. Была создана очень чёткая и уравновешенная метрическая основа, в которой текст воспринимается как вторичный, дополняющий элемент, а рисунок — как главный. Этому способствовало два основных обстоятельства. Во-первых, расположение иллюстраций на правой стороне разворота. Как известно, левые и правые страницы в книге воспринимаются по-разному. Известный советский график В. А. Фаворский, например, считал, что большие иллюстрации должны находиться на левой стороне книжного разворота, а справа нужно размещать текст со всеми главными делениями книги: шмуцтитулами, заголовками, заставками**. Кустодиев поступил ровно наоборот. У художника не было необходимости делить текст, делать цезуры, выстраивать сложную партитуру чтения, поскольку повествование Покровской представляло собой сжатые тезисы длинной в несколько предложений каждый (к тому же пронумерованные). Оставалось лишь ритмично и неизбежно однообразно разместить их на страницах, где «тезисы» заполняли только центральную часть страницы. Подобное расположение демонстрировало почтительное отношение к тексту (из него не сделали подписи под рисунками на манер лубочных), но не меняло того факта, что именно рисунок ведёт читателя по книге.

Во-вторых, выстроенный Кустодиевым визуальный рассказ оказывался намного более подробным, разработанным. Каждый эпизод наполнен множеством деталей, которые заставляют читателя остановиться и неспешно рассматривать композицию. Этой

* Арзамасцева И. Н. Подвижники детского чтения. // Детские чтения. 2012. № 1. С. 12–42. URL: <http://detskie-chtenia.ru/index.php/journal/article/download/3/2>.

** Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие / В. А. Фаворский; Подготовка текста, научный аппарат Д. Д. Чебановой. М.: Советский художник, 1988..

цели служит и горизонтальный формат книги, позволявший создавать многофигурные композиции. Художник совершенно сознательно брал на себя роль основного рассказчика.

Тем не менее текст и иллюстрации не были обособленными. Кустодиев стремился к созданию цельного книжного организма, в котором визуальные и текстовые элементы живут единой жизнью. Для него это единство олицетворялось не только жёсткой ритмической структурой организации книжных листов, но и стилистической цельностью. Однако «корректность» по отношению к автору, воспитанная годами работы над иллюстрированием произведений русской классики, в конечном счёте сыграла против художника. Следуя своим принципам и правилам, в новых условиях он оказался в своеобразной ловушке, не смог «вытянуть» идеологически ангажированный, примитивный текст, напротив, сам оказался в его плену.

Вот как описывает стиль книги «Детям о Ленине» современный исследователь: «Интонации рассказывания, отлично отработанные на материале сказок, здесь прозвучали неестественно, даже нелепо: Ленинград тогда назывался Петербургом. Там жил царь. Звали его Александр II. Много было у него имений и денег. Самый богатый помещик он был. И помогал помещикам грабить крестьян, их руку держал, помогал фабрикантам выматывать из рабочих все силы»*.

Эту интонацию, этот способ рассказывания художник стремился воплотить в книжной графике. Поэтому использовал упрощённый рисунок, огрублённые, обобщённые, формы, намеренную угловатость персонажей, схематичность жестов. Он отказался от нюансировки эмоций, оставив только базовые, легко вычленяемые и адекватно декодируемые даже самыми юными читателями.

Ленин появляется на страницах книги девять раз, на разных этапах жизни, в разных ипостасях. Его изображения чередуются с картинами тяжёлого прошлого народа, борьбы за свободу и со сценами свободного труда после революции. Так что книга воспринимается не просто как рассказ о вожде, но как повесть о жизни людей, которую изменил вождь.

Самым «несоветским» получился у Кустодиева тот самый четырёхлетний Володя. И дело не столько в самом изображении, которое, как мы упоминали выше, художнику по требованию редакции пришлось переделывать, а в том, что, будучи вписанным в овальную форму и окружённым примитивными изображения-

* Арзамасцева И. Н. Подвижники детского чтения.

ми цветов, ягод, листьев, оно обрело характер рисунка не то из купеческого, не то из крестьянского быта, столь близкого традиционным кустодиевским персонажам. Этот декор никак не соотносится с революционной биографией героя и выглядит чужеродно на фоне всех остальных картинок в книге.

Ульянова-гимназиста художник представил совершенно иначе: мечтательно-задумчивый юноша, сидящий за партой в классной комнате. Его мысли, контекст его существования визуализированы при помощи двух черно-белых изображений, на которых показаны покушение на царя и многоядный митинг рабочих. Схематизм и обобщённость изображения, соединённые с повышенной экспрессией жестов и динамикой движений, буквально предвосхищают эстетику комиксов.

Несколько иллюстраций в книге посвящены показу выступлений вождя перед народом. Кустодиев был в числе первых художников, обратившихся к этому, чрезвычайно популярному сюжету советской ленинианы. Иконография Ленина-оратора в большинстве случаев исполнена пафоса и революционной патетики. Недаром картина А. М. Герасимова «Ленин на трибуне» (1930), в которой эти интонации доведены до фортиссимо, так безудержно прославлялась советскими критиками. Но героический энтузиазм был совершенно чужд Кустодиеву. Он избегал пафоса, предпочитая создавать почти будничные сцены без пиетета и придыхания. Даже в сцене приезда Ленина в Петроград в 1917 году Кустодиев — пожалуй единственный из советских художников — отказался от изображения сакраментального броневика. Его вождь стоит на каких-то деревянных ящиках. Знаменитый энергичный ленинский жест вытянутой вперёд руки не поддерживается энтузиазмом угрюмых и неподвижных слушателей. После рассмотрения рисунка остаётся непонятным: удалось ли оратору повести за собой народ, захватили ли слушателей его слова. Будь подобная сцена написана в 1930-х, а тем более в 1950-х годах, она могла быть не просто отвергнута, но осуждена, поскольку требование изображать единство вождя и народа вошло в число важнейших требований визуальной ленинианы. Картина или рисунок не могли оставлять и тени сомнения в том, что массы восторженно принимают каждое ленинское слово.

Показательна история с иллюстрацией к разделу «Болезнь и смерть товарища Ленина». В тексте это событие описывалось следующим образом: «Работал Владимир Ильич сверх сил. Знал: не закончена ещё борьба. Плохо ещё живётся рабочим и крестьянам. Он очень утомился и заболел. Его увезли в деревню Горки, думали: среди лесов и полей отдохнёт, поправится Ильич. Стало

сперва ему лучше. Все радовались. А потом пришло тяжёлое известие. Умер товарищ Ленин»*.

Кустодиев отказался от изображения больного вождя. Он создал вполне жанровую сцену беседы Ленина с крестьянином в поле, где их фигуры по пояс скрыты зрелой пшеницей. На втором плане бабы и мужики собирают урожай, а дальше открываются широкие пространства, никак не маркированные, не позволяющие опознать Горки. Ленин визуально не выглядит больным или ослабленным — он просто помещён в другой контекст — «среди лесов и полей», в пространство мирной сельской жизни, далёкой от революций и городских темпоритмов, что само по себе должно было указывать на вынужденный отход вождя от дел.

Однако Кустодиев предлагал и другое решение для данного сюжета. В фондах Государственного исторического музея хранится авторский рисунок к книге, на котором представлен Ленин, сидящий на скамейке на фоне усадебного дома в Горках рядом с застенчивым и робким крестьянским мальчиком. Вождь приобнял ребёнка, но сам смотрит в сторону, погружен в невесёлые мысли.

Сюжет «Ильич и дети» в последующие годы (особенно в 1950–1960-е) станет чрезвычайно популярным. Появятся сотни изображений, на которых Ленин в Горках ловит с детьми рыбу, прогуливается по парку, сидит у костра, играет в игры или водит хоромы на утренниках. Умилительная интонация, характерная для большинства подобных сцен, в отдельных случаях доходит до крайней степени сентиментальности. Ленин превращён в трогательного и доброго дедушку.

Б. М. Кустодиев оказался в числе первых из художников (если не самым первым), разрабатывавших иконографию «Ленин и дети». Но в его рисунке нет никакой умильности. Вождь предстаёт грустным, отрешённым, уставшим.

Редакция отказалась помещать это изображение в книгу, хотя оно относится к числу самых тонких и психологически точных среди всей серии. Но и рисунок с крестьянином также будет сочтен неудовлетворительным. Его включили только в первое издание книги (1926 г.) и исключили из издания 1927 года, хотя все остальные иллюстрации остались на своих местах.

Изображение болезни и последних дней Ленина явно представлялось неоднозначной и сложной проблемой. Отказ от вариантов, предложенных Б. М. Кустодиевым, свидетельствовал, что решение не было найдено: сентиментальный «дедушка Ленин»

* Детям о Ленине / Сост. Институтом по детскому чтению под ред. А. Кравченко. М.; Л.: Гос. изд-во, 1926. С. 62.

культурой 1920-х отторгался, а грустный и большой представлялся недопустимым.

И все же проблема данной работы не только в том, что художник шёл вразрез с общим движением формирования ленинской иконографии. Эти иллюстрации, действительно, оказались слабыми. Их невозможно отнести к достижениям Б. М. Кустодиева. Вялость рисунка, неорганичность движений, нарочитость композиций выдают растерянность опытного мастера в условиях, когда полностью была изменена логика создания книги. Он умел блестяще иллюстрировать русскую классику, но оказался бессилем перед странным текстом, написанным «не настоящим писателем». Попытки «соответствовать» ему привели к художественному поражению.

Ситуация «прекрасный художник-профессионал и беспомощный автор» — редкость при создании детских книг про Ленина в 1920-х годах. Ещё один пример — книга З. И. Лилиной «Наш учитель Ленин».

Как указывает в своём исследовании К. А. Богданов, «появлением первых историй о Ленине-ребёнке советские читатели обязаны вышедшей в год смерти вождя книге Зинаиды (Златы Ионовны) Лилиной “Наш учитель Ленин”. Лилина, известная в 1920-е годы партийная работница, жена председателя Исполкома Коминтерна и члена Политбюро ЦК Г. Е. Зиновьева и одна из главных фигур в Наркомпросе, специализировавшаяся в области детского образования и детской литературы, писала книжку, решавшую непростую задачу — сделать образ Ленина максимально близким, понятным и симпатичным для детей»*. Эта книга в год смерти Ленина была напечатана два раза**, а в 1926 году, когда готовилось третье издание, к иллюстрированию был привлечён замечательный художник, тонкий график, член художественных объединений «Мир искусства» и «Община художников» В. П. Белкин.

Количество иллюстраций в книге ограничено — всего шесть чёрно-белых графических листов. Художник не мог активно влиять, значительно дополнять или пояснять вербальный текст. Он мог только расставлять отдельные визуальные или смысловые акценты в пространстве книги.

Две иллюстрации представляют собой портреты Ленина, созданные на основе известных фотографий: все тот же маленький

* Богданов К. А. «Самый человечный человек» // Весёлые человечки: Культурные герои советского детства. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 62.

** Лилина З. И. Наш учитель Ленин. Книжка для детей. Л.: Гос. изд-во, 1-е и 2-е изд. — 1924, 3-е изд. — 1926.

Володя Ульянов и мудрый 50-летний человек, глава советского государства.

Портрет четырёхлетнего Володи на заставке встроен в сложную композицию, где он читается на фоне обобщённого волжского пейзажа с фигурами тянущих лямку бурлаков. В итоге возникает многоплановый образ, не только указывающий на место, где прошло детство героя, но и обрисовывающий исторический контекст: Володя с юных лет видел страдания народа.

Изображение Ленина в зрелом возрасте художник максимально приблизил к переднему краю листа, практически убрав фон. Техника гравюры позволила автору усилить линейное начало, ярче и драматичнее обозначить игру светотени. Все внимание зрителя сосредоточено главным образом на выразительном, даже пронзительном взгляде вождя.

Оба портрета точны и мгновенно узнаваемы, но кроме того, лаконичны и художественно выразительны. Динамичная штриховка, подчёркнутый силуэт, акцентированная игра светотени позволили автору уйти от бесстрастных фотографических образов, лежащих в их основе.

Однако, как только В. П. Белкин переходил от создания обобщённых портретов к непосредственной иллюстрации сюжетов из текста, его образы утрачивали глубину. Так, в книге приведён отрывок из воспоминаний младшей сестры Ленина М. И. Ульяновой (З. И. Лилина вообще чрезвычайно много цитировала самых разных авторов), который стал отправной точкой для создания особого иконографического типа: Ленин за книгами. Художник почти дословно иллюстрировал приведённый текст: «Когда мы жили в деревне в Самарской губернии, Владимир Ильич каждое утро после чая отправлялся, нагруженный книгами, словарями и тетрадями, в укромный уголок сада, чтобы там заниматься. Там стоял стол и скамейка, и там проводил Владимир Ильич большую часть дня за книгами. Он не только читал книги, он изучал их, он делал выписки наиболее важных мест в особую тетрадь...»*. Художник, в точном соответствии с описанием, изображает деревянный стол, заросший старый сад, уединённое пребывание молодого человека, готовящегося к поступлению в университет.

В последующие десятилетия изображения Ленина за столом будут относиться к числу важнейших иконографических типов ленинаны. Но В. П. Белкин создал образ, выпадающий из канона: у него представлен не глава партии, руководитель государства, а трудолюбивый и целеустремлённый юноша (что точно со-

* *Лилина З. И. Ленин маленький. 2-е изд. М.: ГИЗ, 1930. С. 12.*

ответствовало интенциям автора, вставившего в книгу данный сюжет). Однако, не зная, кто изображён на гравюре, трудно опознать в данном персонаже Владимира Ульянова. То сходство, которого художник легко добивался при работе с портретом, утрачивалось, когда вождь становился персонажем в продуманной мизансцене. Но проблема даже не в этом, а в том, что композиция, разделённая стволом дерева на два треугольника, заполненная множеством диагонально расположенных веток, оттеснивших неловко сидящего персонажа в угол, не органична, кажется почтой дилетантской.

Очевидно, задача конструировать сюжет специально для детей, и при этом соответствовать книжному тексту заставляла мастера искать пути упрощения формы, что оборачивалось поверхностными художественными решениями.

К числу удачных работ детской ленинианы можно отнести иллюстрации, созданные Г. Н. Петровым к прочно забытой ныне книге Е. Л. Шварца «Три встречи» (1930)*. Текст построен как рассказ от лица мальчика, который то издали, из толпы, то в ночи, во тьме видит вождя. Такой ход позволил художнику создать зыбкий, далёкий, неясный, но все же узнаваемый образ Ленина.

Отдельную группу составляют книги, посвящённые рассказу о том, как трудящиеся разных стран с надеждой смотрят на вождя, чтят память «освободителя угнетенных народов всего мира» и следуют его заветам. Ленин появляется в таких иллюстрациях то в виде скульптурного памятника («Ленин в Индии»**), то в виде фотографии в газете («Баллада о Ленине и Ли-Чане»***); часто его «замещает» изображение мавзолея («Миллионный Ленин»****).

Поразительно много места в детских книгах 1920-х годов отведено освещению темы смерти вождя. Современному читателю, живущему в мире, где смерть игнорируется, оттесняется на далёкую периферию сознания, где детей оберегают от любых разговоров о ней, этот подход кажется совершенно недопустимым. Но в книгах 1920-х годов разговор о смерти Ленина был разговором о верности революции. Это событие описывали как трагическое и скорбное, но одновременно как жизнеутверждающее. В иллюстрациях данную тему решали по-разному. Были вполне деликатные варианты: люди, направляющиеся в Москву, чтобы проститься с вождём; виды мавзолея и длинной очереди к нему.

* Шварц Е. Л. Три встречи. М.: Гос. изд-во, 1930.

** Ленин в Индии. Л.: ОГИЗ, 1931.

*** Исбах А. А. Баллада о Ленине и Ли-Чане. М.: Гос. изд-во, 1928.

**** Ильин-Женевский А. Ф. Один день с Лениным. (Из воспоминаний «вит-меровца»). М.; Л.: Гос. изд-во, 1925.

Но были и изображения вождя, лежащего в гробу, над которым стоят либо соратники («Колька и Ленин»*), либо плачущие дети. Например, в сборнике «Баллада о Ленине и Ли-Чане» последнее стихотворение «И будет жить Ильич» посвящено описанию детской скорби над мёртвым телом Ленина:

«Высокий ясный лоб не мыслит в красном гробе,
И жизни Ильичу из гроба не настичь,
Но маленький Васюткин детский лобик
Впитает Ильича. И будет жить Ильич»**.

Безграмотный текст сопровождается предельно реалистичным и профессионально безупречным рисунком художника П. А. Алякринского, где герой стихотворения Васька Ермаков стоит в Колонном зале рядом с мёртвым вождём. Причём гроб с телом выдвинут на первый план и максимально приближен к зрителю, чтобы тот мог рассмотреть Ленина во всех деталях и приобщиться к скорби героя стихотворения.

Такой же подход использован в иллюстрациях к книге И. З. Лина «Ленин и дети»***. Это уникальное издание вообще содержит обширный материал, репрезентирующий детские впечатления, воспоминания, чувства, возникшие при известии о смерти вождя.

Тема «Ленин и дети», безусловно является особой темой ленинаны для самых маленьких. Но в 1920-х годах тема «мёртвый Ленин и дети», пожалуй, освещалась чаще.

Послереволюционное десятилетие выделялось не только тематикой иллюстраций, но и частым обращением к технике фотоколлажа.

Как известно, его активно использовали представители русского авангарда, такие как А. М. Родченко, Э. Лисицкий и другие. Фотоколлаж соответствовал их творческим интенциям: «фотография механизует творческий труд, ликвидируя разрыв между искусством и современными технологиями. Тем самым искусство выводится за рамки субъективистской эстетики самовыражения: фотограф занимается не художественной интерпретацией действительности, синтезом явлений, а «фиксацией фактов», рассчитанных не на «незаинтересованное наслаждение», а на практическое использование»****. Однако, совершенно очевидно, что, разру-

* Молчанов И. Н. Колька и Ленин. М.: Гос. изд-во, 1927.

** Исбах А. А. Баллада о Ленине и Ли-Чане. С. 14.

*** Лин И. З. Ленин и дети. М.: Молодая гвардия, 1925.

**** Фоменко А. Н. Авангард и критика фотографии. URL: <http://sun.tsu.ru/mminfo/000063105/329/image/329-073.pdf>.

шая целостность фотографии, разрывая обыденные связи внутри запечатлённого на снимке мира, а затем собирая детали в нечто целое и новое, мастера русского авангарда все равно решали эстетические задачи: решали проблемы композиции, цвета, внутренних взаимосвязей, структурного единства.

Роль и место данного приёма в детской книге могли быть разными. Очень часто известные портреты вождя появлялись как знак, как эмблема присутствия. При этом портрет мог быть таких скромных размеров, что при качестве советской полиграфии 1920-х годов требовал от детского читателя не столько разглядывания, сколько «мгновенного узнавания». Понятно, что для подобного восприятия портрета необходимо, чтобы он был частью «визуальных карт» ребёнка, чтобы он постоянно пребывал в самых разных социальных пространствах. То есть по детским книгам можно судить о популярности и распространённости тех или иных фотографий вождя.

Именно по указанному принципу построены иллюстрации к таким книгам, как «Октябрята. Сборник для детей», 1925*; И. Н. Молчанов. «Колька и Ленин», 1927; А. И. Безыменский. «Комсомолия. Страницы эпопеи», 1928** и другие

Однако на страницах детских книг существовали и более сложные формы фотоколлажа. Как, например, в сборнике «Как отдыхал Ленин»***. Характерно указание на автора данной работы, помещённое на титульном листе: «фото-иллюстрации и обложка В. Ёлкина». Понятно, что не В. Н. Ёлкин делал фотографии, на основе которых сконструированы коллажи. Он использовал известные работы разных фотографов, заимствовал материал массовой полиграфической продукции. В данном указании прочитывается отчётливое понимание того, что иллюстрации, созданные В. Н. Елкиным на основе чужих фотографий, можно смело назвать авторской работой.

Главное их качество — динамизм. Автор совершенно свободно компокует пейзажные и портретные изображения, детали с цельными снимками. На листе один и тот же портрет Ленина или его разные портреты могут повторяться два и даже три раза. В результате возникает образ деятельного, подвижного, общительного человека. Энергия и динамика образа человека усилена многократно благодаря энергии и динамике фотомонтажа.

Например, иллюстрируя рассказ о любви Ленина к шахматам, автор использует известную фотографию «В. И. Ленин в гостях

* Октябрята. Сборник для детей. М.: Гос. изд-во, 1925.

** Безыменский А. И. Комсомолия. Страницы эпопеи. М.; Л.: ГИЗ, 1928.

*** Как отдыхал Ленин. М.; Л.: Молодая гвардия, 1931.

у А. М. Горького играет в шахматы с А. А. Богдановым», выполненную на Капри в 1908-м году. В верхней части листа представлена сама фотография, взятая без каких-либо изменений, ниже — увеличенная часть этой же фотографии, но из неё убраны дальние планы с пейзажами и оставлены только фигуры всех персонажей, вырезанные по контуру. Ещё ниже — шахматная доска с расставленными на ней фигурами. То есть нарастание масштабов идёт сверху вниз. Верхняя часть листа представлена как дальняя, нижняя — как ближняя. Общий, средний, крупный план стремительно чередуются, причём это не плавная, а скачкообразная динамика, поскольку между изображениями нет ритмически выстроенных расстояний. Автор предельно акцентирует плоскость листа: глубина пространства на использованных фотографиях разная, но когда они объединены в единую композицию, она становится предметом своеобразной игры.

По-другому построен лист, иллюстрирующий отрывок из воспоминаний П. Н. Лепешинского «Смело товарищи в ногу». В нем рассказывается о любви Ленина к исполнению этой революционной песни. Из фотографий разных лет вырезан поясной портрет Ленина и групповой портрет, на котором вождь представлен среди соратников (словно, действительно, вставших в круг для совместного хорового пения). Эти два фотоизображения дополняются нотным станом, на котором выписаны ноты и слова песни «Смело товарищи в ногу». Рядорасположение разномасштабных образов, динамичный наклон букв и нотных знаков, жестикulyция вождя, обращающегося непосредственно к читателю, создают динамичную, угловатую, но в то же время уравновешенную композицию.

В сборнике «Как отдыхал Ленин» представлены воспоминания шести авторов. Стилистика иллюстраций становятся способом объединения разных, связанных между собой только тематически, текстов в единое целое. В этих коллажах нет кустодиевской «деликатности» по отношению к автору. Они стремительно врываются в пространство страницы, оттесняют текст в разные стороны (даже название глав превращают в элемент коллажа) и диктуют своё видение темы в целом и отдельных её эпизодов в частности. Напористость и активность иллюстрации оказалась более подходящей «стратегией отношения» к подобным текстам. Правда, уже совсем скоро она перестанет устраивать заказчика в лице государства. Любой, даже художественных диктат над «правильным текстом» будет упразднён.

В 1930–1950-х годы фотоколлаж, столь любимый авторами послереволюционного десятилетия, почти ушёл из детской книги.

К этому времени уже будет сформирован канонический, узнаваемый «Ленин для детей».

Можно ли, подводя итог, говорить о своеобразии ленинианы 1920-х — начала 1930-х годов в детской книжной иллюстрации? И если да, то в чем проявлялись особенности ленинских образов?

В первую очередь в этот период начал складываться набор особо предпочтительных «ипостасей вождя». От года к году все более востребованным становился образ маленького Володи Ульянова, что диктовалось в том числе дидактическими задачами. Однако поражает скромная сдержанность в трактовке этого образа. Художники прочно держались за фотографию и не пытались создать на её основе сюжетные композиции. Во многом это предопределено отсутствием беллетризованных рассказов о детстве вождя. Они появятся позже и потребуют от иллюстраторов соответствующего подхода: более свободного и динамичного конструирования действий, реакций, эмоций персонажа.

Другая специфически детская тема, как мы указывали выше, — «Ленин и дети». В этот период её формирование только начиналось. Ипостась — «добрый дедушка Ленин» была практически не востребована. Сентиментальные, благостные образы ещё не захватили страницы детских книг. Сам Ильич на картинках этого времени редко демонстрировал теплоту, мягкость и душевные привязанности.

В целом эмоциональная составляющая детской ленинианы 1920-х годов предстаёт более суровой и сдержанной, менее уютной и домашней. Открытые, сильные эмоции проявляются в распространённых сценах похорон вождя, но шокирующий факт изображений мёртвого Ленина на страницах детских книг свидетельствует о восприятии этого события не в биологическом, а высоко символическом качестве — том самом качестве, которое заставило бальзамировать тело вождя и строить на протяжении 1920-х годов один мавзолей за другим, переходя от непрочного дерева к вечному камню.

Что касается художественных достоинств создаваемых визуальных образов Ленина, то следует признать: они выглядят более чем скромно. И этот факт особенно очевиден на фоне удивительного расцвета советской детской иллюстрации 1920–1930-х годов.

