

И. Обухова-Зелинская

(Варшава)

Детская книга в творчестве русских парижских художников в 1920–1930-е годы: темы и стиль

В 1920-е годы Париж продолжал еще оставаться художественной «столицей мира» – по крайней мере, для европейских художников. Кроме того, именно на это десятилетие приходится рекордное количество роскошно изданных книг¹, что делает этот период особенно интересным для изучения. Русские художники также участвовали в этом процессе, хотя социальное положение тех, кто прибыл в Париж с так называемой Первой волной эмиграции (то есть пореволюционной), часто требовало дополнительных усилий просто для того, чтобы устроить быт на новом месте и обрести в новой среде необходимые контакты. В лучшем положении находились те, кто прибыл в Париж до Первой мировой войны (или хотя бы пожил в нем какое-то время) и оставался там в течение катаклизмов, сотрясавших Россию со времени революций 1917 г. – их быт был достаточно устроен, а контакты с профессиональной средой не прерывались. Бытовые условия, несомненно, влияли на возможности и направления творческой самореализации, хотя отслеживание этой зависимости не входит в задачи данной статьи.

Десятилетие 1920-х, оставшееся в памяти европейцев как «век джаза» и «рокочущие двадцатые», для русских апатридов было менее веселым. Впрочем, именно в период «рокочущих двадцатых» шел процесс разделения на эмигрантов и советских – пока переезды в ту и другую сторону были еще возможны, можно было не только менять свой гражданский статус, но и откладывать решение этого вопроса на более или менее длительный срок. Известно, что художники (как и представители иных творческих профессий) с начала 1920-х годов нередко выезжали из Советской

¹ График выхода иллюстрированных книг во Франции с 1874 по 1945 год из книги *Histoire de l'édition française*, изданной в Париже в 1986 г., приводится в: *Сеславинский М.* Рандеву. Русские художники во французском книгоиздании первой половины XX века. – М. 2009. С. 23. В этой же прекрасно изданной книге воспроизведены многие из упоминаемых в данной статье иллюстраций из книг, находящихся в собрании автора. Пользуюсь случаем, чтобы принести ему искреннюю благодарность за предоставление этого ценного издания.

России легально, устраивая себе командировку², подписанную Наркомпросом или иным советским учреждением. Статус командированного иногда удавалось продлить на довольно длительный срок. В 1930-е, когда «железный занавес» стал практически непроницаемым, неизбежным стало принятие определенного решения – но в 1920-х многие, вероятно, сами еще не были уверены, каково оно будет.

Среди иллюстраторов детской книги в 1920-е и ранние 1930-е также есть различные примеры. Существенное отличие 1920-х и 1930-х заключается также в том, что начальный этап зарубежной жизни был отмечен интересными начинаниями в области русскоязычных изданий для детей – будь то журнал (наиболее известен «Зеленая палочка») или детские книги (Саша Черный). Соответственно, русские художники в это время чаще могли иллюстрировать эти издания. В 1930-е годы такого рода предприятия были единичными – экономический кризис осложнил возможности их финансирования, кроме того у меценатов и инициаторов проектов со временем иссякли и деньги, и надежды. В силу этих обстоятельств художники-иллюстраторы получали предложения почти исключительно от французских издателей, что позволило некоторым из них удачно вписаться в эти условия именно в качестве иллюстраторов детской книги. Ниже, на примерах, главным образом, франкоязычных и некоторых русских изданий рассматриваются характерные темы и стилистика иллюстраций в изданных в Париже книгах для детей младшего и среднего возраста.

РУССКИЕ СКАЗКИ

При издании русских сказок французские издатели чаще всего предпочитали приглашать в качестве иллюстраторов русских художников. В виде богато иллюстрированной книги неоднократно издавались сказки Пушкина – французские издатели, избегая риска какого-либо новаторства, охотно шли по проторенному пути, ангажируя на роль оформителей разных, но тоже чаще всего известных (по крайней мере, у себя на родине) художников. Одно из первых роскошных изданий сказок Пушкина 1920-х было предпринято в 1921 г. издательством «Сирена»³, пригласившее для его оформления **Наталью Гончарову**. В это время приток новых эмигрантов из

² Расходы, связанные с такого рода командировкой, обычно оплачивались самим отъезжающим, речь шла только о документе, обеспечивающем легальный выезд за границу. Насколько известно из конкретных биографий, формулировки цели «командировки» были самыми различными. В дальнейшем продление срока действия советского паспорта зависел не только от его владельца, но и от полпредства.

³ Pouchkine A.S. Conte de tsar Saltan et de son fils le glorieux et puissant prince Guidon Saltanovich et de sa belle princesse Cygne / mis en français par Claude Anet; illustré et orné par Natalia Gontcharova. – Paris : Éditions de la Sirène, 1921.

России лишь начинался, многие художники еще не успели доехать до Парижа. Гончарова и Ларионов находились на Западе с 1915 г. (в Париже окончательно поселились в 1919), в связи с работой в антрепризе Дягилева. Оформленный Гончаровой балет «Золотой петушок» на музыку Н. Римского-Корсакова (1914) произвел фурор в Париже и в глазах французов закрепил за авангардисткой Гончаровой репутацию представительницы «стиля русс». В этом стиле она и выполнила иллюстрации к сказкам Пушкина. В отличие от официально признанного в России варианта стиля, отличавшегося правильным рисунком с реалистически выдержанными пропорциями, Гончарова ориентировалась скорее на стилистику иконы, придавая человеческим фигурам условно-статические позы. Легкий налет примитивизма, идущий, в ее случае, от привычной «футуристической» манеры, тоже замаскирован под иконные пропорции. Сами по себе иллюстрации составляют в книге лишь часть художественного оформления. Вычурный растительный орнамент выполняет роль подкладки (или обрамления) для текста. В орнаменте использовано мало цветов, но множество мелко прорисованных деталей производят впечатление красочности и пестроты. Гончарова обычно избегала прямого цитирования фольклорных мотивов – рисунок всегда имеет индивидуально авторский характер. Яркие локальные цвета выступают в смелых, чтобы не сказать рискованных сочетаниях и порой просто режут глаз. Но эта особенность воспринималась читателями как характерная черта «русского стиля».

Классическое воплощение декоративного русско-сказочного стиля являло творчество **Ивана Билибина**, для которого уже в России он стал своего рода визитной карточкой. «Стиль русс» в исполнении Билибина первоначально шел от передвижнической стилизации реалистически прорисованных персонажей, впитав в себя впоследствии не только приемы модерна (в свою очередь опиравшегося и на английскую графику конца XIX в., и на японскую гравюру), но и декоративность русского лубка. Крупноформатные иллюстрации отличаются сложной продуманной композицией, точностью рисунка и свободой образного обобщения. Художник увлекался исторической реконструкцией, всю жизнь собирал коллекцию «материалов» (фрагменты тканей, украшений, мелкая пластика и т. д.), которые он использовал в работе.

Во Францию Билибин приехал в 1925 г. из Египта, куда он выехал в 1920 г. из своего Крымского имения. И формально, и фактически Билибин был эмигрантом – активно участвовал в жизни эмигрантов, в организации выставок и благотворительной

деятельности, активно работал в театре и книжном дизайне. Множество иллюстраций к русским народным сказкам было им выполнено для издания сборника «Сказки избы»⁴ (1931). Более скромно выглядели черно-белые иллюстрации к «Сказке о золотой рыбке» А.С. Пушкина (1933) в чрезвычайно популярной серии издательства «Фламарион» «Albums du Père Castor» (Альбомы папаши Бобра).

Во Франции художник впервые включает в оформление книг иллюстрации в тоновой графике, при этом, в отличие от российских изданий, во французских книгах иногда одновременно присутствуют и цветные, и черно-белые иллюстрации. В 1935 г. Билибин (вместе с женой А. Щекатихиной-Потоцкой) уехал в СССР, где в отличие от большинства других «возвращенцев» ему не только разрешили жить в Ленинграде, но и предоставили достойные условия для работы. Таким образом, на протяжении всей жизни, несмотря на значительные перемещения в пространстве и, казалось бы, резкие перемены социального окружения, художник продолжал гармонично развивать и совершенствовать выработанный им индивидуальный и очень узнаваемый стиль – французские издания в этом смысле представляют очередной его этап. Помимо книг Билибин использовал «русский стиль» в журнальной и прикладной графике.

Борис Зворыкин был убежденным сторонником «стиля русс» в том виде, в каком его разработал Билибин. Он и работал в рамках этой манеры (его даже называли «московским Билибиным»), хотя вряд ли можно безоговорочно согласиться с тем, что художник был лишь эпигоном (или обычным подражателем) этого крупного мастера. В пределах избранного стиля он работал изобретательно и профессионально, создав впечатляющие работы и в области иллюстрации, и в области монументальной живописи, в том числе по государственным заказам (его творчество очень ценила императорская семья). После революции Зворыкин сотрудничал некоторое время с детским альманахом «Творчество» и делал иллюстрации к сказкам для издательства Сытина. В 1921 г. художник выехал из Крыма в Константинополь, затем попал в Каир, и далее в 1922 г. в Париж, где сразу же установил профессиональные контакты с издательствами. В 1925 г. вышли красочно оформленные Зворыкиным сказки Пушкина⁵. Помимо ярких хромолитографий крупного формата, каждая страница оформлена орнаментом. Этот роскошный увраж в подарочном футляре был

⁴ Contes de l'isba / inluminurés de I. Bilibine; traduction de M-me H. Isserlis et M-elle V. Auroy. [Paris] : Boivin et C^{ie}, 1931. Аналогичный сборник «Сказки русской бабушки» был издан в США в 1933 г.

⁵ Puchkine A.S. Le Coq d'or et d'autres contes / illustrés par B. Zworykine. – Paris; l'Édition d'art H. Piazza, [1925].

предназначен не для массового, а для состоятельного читателя и любителей коллекционной книги.

Сергей Соломко в течение двух десятилетий рубежа веков (с 1890 по 1910 гг.) был одним из столпов, выражаясь современным языком, массовой культуры и несколько приторного «стиля рюсс», который он применял не только в области иллюстрации, но также в рисунках для фарфоровых тарелок, изделиях фирмы Фаберже, росписях царских вееров. Он выполнял и более масштабные заказы двора, как, например разработка костюмов в русском стиле для знаменитого придворного бала в 1903 г.

Эмигрантом, без малейшего политического смысла, Соломко стал в результате бытовых обстоятельств – он получил солидное наследство и в 1910 г. поселился в Париже. Понятно, что в бытовом плане революция и смена формации в России прошли для уже пожилого художника мягче, чем для многих его коллег. «Русская линия» в его работах французского периода явно отошла на второй план и практически исчезла. Почти единичный пример – иллюстрации к выпущенной в 1925 г. в издательстве В. Сияльского «Сказке о золотом петушке» А.С. Пушкина⁶. При этом на стиле иллюстраций нисколько не отразились ни время, ни место их создания. Ни одна деталь (кроме выходных данных) не позволяет определить, что книга издана в Париже и что на дворе 1925 год. Издание довольно скромное, печать всего в два цвета, но в солидной твердой обложке, рисунок нейтрально-реалистический, в основе своей линейный, тени переданы штриховкой⁷; подробно, но без излишней дотошности выписаны детали костюмов, которые, собственно, и указывают на сказочность персонажей, в остальном изображенных вполне прозаически и с мягким юмором – Звездочет в монгольской шапочке и круглых очках, царь – с животиком, то озабочен, то добродушно улыбается в бороду.

Творчество **Натали Парэн** связано с иллюстрациями для детей младшего возраста. Вскоре после ее дебюта в этой области (1930) она делает иллюстрации для народной сказки о Бабе-Яге (в литературной обработке Н. Тэффи), вышедшей вначале на русском, а затем на французском языке в издательстве «Фламарион». Стилистика ее иллюстраций совершенна иная, чем художников старшего поколения, сформировавшихся на реалистическом («передвижническом») рисунке и стилистике

⁶ С описанием издания можно ознакомиться в: *Сеславинский* Op. cit. С. 360-361. Там же воспроизведены обложки и иллюстрации.

⁷ Издательский картонаж и развороты книги воспроизведены в: *Сеславинский* Op. cit. С. 360-361.



Н. Парэн. Иллюстрация к книге:

Эме, М. Лебеди (Сказки кота Мурлыки). – Париж, 1939.

Aumé, M. Les Cygnes (Un conte du chat perché): / Images de Nathalie Parain. – [Paris]: Gallimard, 1939.

модерна и педалировавших условно-историческую декоративность «стиля рюсс» в различных его воплощениях, чего не избежала и, казалось бы, закоренелая авангардистка Н. Гончарова. Рисунки Н. Парэн лаконичны, лишены орнамента и исторических реалий, поэтому без труда воспринимаются маленькими детьми. Обучение в ВХУТЕМАСе и раннесоветский конструктивизм, конечно имели свое значение при выработке художественной манеры художницы, однако вряд ли стоит абсолютизировать ее связь с русским авангардом и более позднее влияние на нее

творчества советских художников – если искать доминирующую стилистику в ее иллюстративной графике, то она несомненно связана с ар деко, что после проживания художницы пяти лет (с приезда в 1925 г. до начала работы с иллюстрацией в 1930 г.) в Париже, представляется совершенно естественным. Еще более явно это выражено в дальнейших выпусках серии «Сказок кота Мурлыки».

ВОСТОЧНЫЕ СКАЗКИ

Среди сказок для детей и юношества (а также и для взрослых) в Европе давно уже заняли значительное место сказки различных народов Азии или, условно говоря, Востока, в том числе и народы, населявшие Россию. Восточная экзотика, особенно приветствовавшаяся во времена повального увлечения модерном, продолжала процветать на страницах различных изданий в течение всего XX века. Она неизменно давала возможность художникам-иллюстраторам блеснуть собственной интерпретацией восточной роскоши, нередко сочетавшейся с роскошью издания. В полной мере это можно сказать об иллюстрациях **И. Билибина** к «Тысяче и одной ночи»⁸ в издании «Фламариона». Художник не впервые обращался к восточной тематике. Она занимает достойное место в его сценографии, отдельные «восточные» персонажи довольно часто встречаются в иллюстрациях к сказкам Пушкина, индийская тематика нашла отражение в еще дореволюционном издании рассказов Р. Киплинга⁹, пребывание в Египте дало художнику возможность воочию познакомиться с арабской культурой, что отразилось не только в рисунках египетского периода, но и в иллюстрациях к «Ковру-самолету». Билибин остался верен своей манере: он использует чисто декоративные элементы (орнаментальные рамки, заставки, виньетки, буквицы) для оформления обложки и текста, а иллюстрации выполнены как реалистические сцены с традиционной перспективой и объемным рисунком. Многофигурные сцены с участием многих персонажей снабжены многочисленными аксессуарами (домашняя утварь, посуда, ткани) или представляют, например, панорамный рисунок полета на ковре-самолете над типичным арабским городом с куполами мечетей, минаретами и крепостной стеной. К иллюстрациям можно отнести и панно на сюжеты восточных сказок: «Персидская охота с соколами», 1929 – композиция и многие элементы рисунка носят декоративно-условный характер, стилизующий работу под персидскую миниатюру; «Волшебный конь», 1932 – более

⁸ Le tapis volant, le tuyau d'ivoire et la pomme magique: Conte des mille et une nuits raconté par M. Raynier, enluminé par Ivan Bilibine. – [Paris] 1935.

⁹ Р. Киплинг. Избранные рассказы. М. 1908-1909. Т. 1, 2.

ранний вариант панорамной композиции полета над арабским прибрежным городом, но только не на ковче-самолете, а на волшебном коне, однако так же, как и в более позднем рисунке, в сопровождении летящих друг за другом журавлей. Эти панно выполнены они в смешанной технике на картоне в качестве школьных пособий¹⁰. В 1936 г. вышел исторический роман для школьников Ш. Кинеля и А. де Монгона «Свирепый Абд-эль-Кадер» (биография алжирского национального героя, поэта, философа, военного), что дало художнику еще раз обратиться к изображению арабского мира.

Восточная тема нашла воплощение в одной из парижских работ знаменитого впоследствии арт-директора американского журнала Harper's Bazaar **Алексея Бродовича**. Его юность и молодость пришлась на период Первой мировой и Гражданской войны, поэтому он не получил регулярного художественного образования и в Париже параллельно с работой ради заработка занимался и многими видами прикладного искусства, и иллюстрацией. В рисунках к авторской восточной сказке «Любовь дочери султана»¹¹ французского ориенталиста Ф. Туссэна художник умело использует возможности черно-белой контрастной графики, его стилизация восточных миниатюр достаточно индивидуальна. В той же технике ксилографии выполнены иллюстрации к индийскому эпосу «Рамаяна»¹² (также в пересказе Ф. Туссэна), где на этот раз доминирует стилизованный в индийском духе орнамент: текст украшен заставками и концовками, иллюстрации тоже представляют собой орнаментальную композицию, в которую включены звери и персонажи.

ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКИЕ СКАЗКИ

Если в России «Style russe» занимал едва ли не главное место в творчестве таких художников, как Билибин, Зворыкин или Соломко, то во Франции он был востребован (наряду с различными стилизациями восточных мотивов) лишь как экзотический элемент и именно в сказках. Но вполне понятно, что для детей среднего и юношеского возраста французские издатели в первую очередь стремились издавать свою собственную классику, где действие происходило либо в средние века, либо в XVIII в., либо в каком-то не слишком определенном прошлом, но вся эта историческая экзотика носила явно европейский характер. Русские художники, воспитанные на

¹⁰ Воспроизведены в: *Верещагина Т.* Иван Билибин 1876-1942. – СПб, 2001. С. 154-156.

¹¹ Toussaint F. La sultane de l'amour – Paris: André Delpeuch, 1927.

¹² Toussaint F. Le Râmâyana / traduit du sanscrit. – Paris: G. Briffaut, 1927.

европейской культуре и имевшие необходимые наработки до приезда в Париж, без труда могли отвечать на запросы заказчиков.

Одной из заметных работ **Билибина** стали «Сказки ужихи» в литературной обработке Жана Рош-Мазона¹³. Крупные черно-белые иллюстрации, несколько перегруженные многочисленными деталями одежды, интерьера, пейзажа точно адресуются к эпохе XVI-XVII вв. во Франции и выполнены в ключе реалистических изображений, при этом композиция подчиняется правильной перспективе, объемность передана штриховкой, несколько утрированная типажно-психологическая характеристика персонажей часто не лишена юмора. Это классическая манера иллюстраций книг для юношества на протяжении всего XX в., имеющая и образцы высокого уровня, и многочисленные рутинные работы, выполненные художниками средней руки. Действие исторического романа Л. Риотора «Этьен Марсель»¹⁴ происходит в Средние века, в иллюстрациях соответственно отражена сценография и костюмы персонажей.

Билибин уехал в СССР в сентябре 1936 г., но книги с его иллюстрациями выходили в Париже и после этого¹⁵. Поразительный пример запоздалого эха (или реминисценции?) графики модерна представляют собой иллюстрации к «Русалочке» (по мотивам сказки Андерсена)¹⁶, изданной «Фламарионом» в 1937 г. Возможно, импульсом для обращения художника именно к этому стилю послужила специфика сюжета – при взгляде на рисунок зритель как будто ощущает мягкое колыхание под водой волос Русалочки, осьминогов, морских звезд, водорослей. «Сухопутные» же сцены представляют иную ипостась модерна, пафосно-символистскую – без декоративных извивов линии, величественный и пустынный пейзаж, вызывающий в памяти космогонические панно Юона.

Для детей младшего возраста издавались другие книги, они иллюстрировались иначе и, как правило, другими художниками. Самыми удачными, надолго вошедшими в культуру, были авторские сказки, основанные на знакомом ребенку быте, где в качестве элемента фантастики выступали говорящие животные. В серии «Сказки кота

¹³ Roch-Mayon J. Contes de la couleuvre / illustrés par Ivan Bilibine. – [Paris] Boivin et C^{ie} [1932].

¹⁴ Riotor L. Étienne Marcel, roi de Paris; Chronique du temps de Jean le Bon / illustrations de I. Bilibine. – Paris ; Fernand Nathan, 1933.

¹⁵ Никто из авторов биографий художника не выясняет – были ли это издания проданных раньше заказчикам работ или же и в более позднее время сохранялись какие-то контакты. К первой версии склоняет то, что исторический роман для школьников о Карле Смелом с иллюстрациями Билибина вышел в издательстве Фернана Натана в 1946 г., то есть 4 года после смерти художника. Однако, сведений о том, когда были выполнены иллюстрации, обнаружить не удалось.

¹⁶ La Petite sirène. – [Paris]: Flammarion (Albums du Père Castor) [1937].

Мурлыки» М. Эме сквозные персонажи – две маленькие девочки из деревенской семьи, что дает возможность включить в повествование не только домашних животных и инвентарь, но и окружающую природу. Иллюстрации **Натана Альтмана** сопровождали книги этой серии, выпущенные в 1935 г. и в 1941 г.¹⁷ (то есть 5 лет спустя после его возвращения в СССР). Его рисунки условны и в то же время реалистичны и забавны, особенно удачны ученые быки в очках. С 1937 г. эту же серию иллюстрирует **Натали Парэн**¹⁸. Ее трогательные рисунки более статичны, чем полные динамики композиции Альтмана, но очень симпатичны. Композиция и манера (особенно графики 1930-х годов) сохраняют все признаки стиля ар деко: плоскостный, силуэтный рисунок, в котором легкие тени выполняют скорее декоративную функцию, тактичные геометрические акценты, условная перспектива.

Федор Рожанковский переехал в Париж в 1925 г. из Польши, где помимо работы в театре он иллюстрировал и журналы. Его дореволюционная графика (фронтальные зарисовки) публиковалась в «Лукоморье» и «Солнце России». Таким образом, иллюстратором детских книг он стал лишь во Франции, и именно эта часть его творческого наследия оказалась чрезвычайно яркой и интересной. В конце 1920-х гг. он иллюстрировал книги Саши Черного с 1931 г. сотрудничал с американским издательством «Domino Press». С собственно французским издательством он начал работать в 1933 г., и это сотрудничество оказалось взаимно плодотворным.

Фламарионовская серия «Альбомы папаши Бобра» для детей младшего возраста была тогда одной из самых популярных. Вклад Рожанковского в ее продолжение уникален: в течение 10 лет он оформил для нее 27 выпусков. Черно-белые и цветные иллюстрации отличаются пластичностью, фантазией, великолепным чувством природы. Чаще всего сюжет отдельного выпуска строится на приключениях какой-то зверюшки – белки Панаш, дикой утки Плуф, тюленя Скафа, медведя Буррю¹⁹ и т.д.

¹⁷ Aymé M. Un conte du chat perché: L'Éléphant / images de N. Altman. – Paris: Gallimard (Albums du gai savoir), 1935; Aymé M. Un conte du chat perché: Les boeufs; images de N. Altman. – Paris: Gallimard (Albums du gai savoir), 1941.

¹⁸ Aymé M. Un conte du chat perché: Le canard et la panthère / images de Nathalie Parain. – Paris: Gallimard (Albums du gai savoir), 1937; Aymé M. Un conte du chat perché: Le cerf et le chien / images de Nathalie Parain. – Paris: Gallimard (Albums du gai savoir), 1938; Aymé M. Un conte du chat perché: Les cygnes / images de Nathalie Parain. – Paris: Gallimard (Albums du gai savoir), 1939; Aymé M. Un conte du chat perché: Le mouton / images de Nathalie Parain. – Paris: Gallimard (Albums du gai savoir), 1940.

¹⁹ Lida. Panach, l'écureuil. / dessins de Rojankovsky. – [Paris]: Flammarion (Albums du Père Castor), 1934; Lida. Plouf, canard sauvage. / images de Rojan – [Paris]: Flammarion (Albums du Père Castor), 1935; Lida. Scaf, le phoque. / dessins de Rojan. – [Paris]: Flammarion (Albums du Père Castor), 1936; Lida. Bourru, l'ours brun. / dessins de Rojan. – [Paris]: Flammarion (Albums du Père Castor), 1936. Здесь и далее описания всех книг с иллюстрациями Ф. Рожанковского даны по экземплярам из собрания автора статьи.



Ф. Рожанковский. Иллюстрации к книгам:

Лидя. Заяц Фру (Сказки папашы Бобра). – Париж, 1935.
Lida. Le lièvre Froux.. (Albums du Père Castor) / Images de Rojan – [Paris]: Flammarion, 1935).

Лидя. Тюлень (Сказки папашы Бобра). – Париж, 1936.
Lida. Le Phoque. (Albums du Père Castor) / Dessins de Rojan – [Paris]: Flammarion, 1936.

Иллюстрации очень наглядны и разнообразны: это зверюшки, птички и насекомые крупным планом, пронизанные солнцем или заснеженные лесные пейзажи, сельские огороды, панорамы местности «с высоты птичьего полета», а также не совсем обычные по форме иллюстрации, такие как календари или, например, рисованное меню зайца Фру²⁰ или звуковое окружение того же зайца (пиктограммы и звукоподражательные надписи)²¹, выполняя не только развлекательную, но и познавательную роль. Детский календарь стал содержанием одного из выпусков «Альбомов папаши Бобра»²² (в уменьшенном формате). Кроме того, выходила миниатюрная серия «Petit Père Castor»²³. Иллюстрации «большой серии» очень разнообразно расположены на странице – кроме красочных видовых рисунков во всю страницу, зайцы, утки и кукушки скачут и летают по тексту – то по диагонали, то в виде заставки, то размещаются на полях. Встречается и текстовая графика – например, имитирующая мелодию птичьей трели волнообразная строка, как бы вылетающая из клюва поющей птички²⁴. Иллюстрации Рожанковского пользовались большим успехом и неоднократно переиздавались.

ЦИРК

В заключение упомянем иллюстрации, связанные с такой традиционно детской темой, как цирк. Элементы цирка, излюбленного детского развлечения, встречаются в иллюстрациях Н. Альтмана, В. Рожанковского, Н. Парэн и др. Изданную в 1931 г. для вполне взрослых читателей книгу П. Боста «Цирк и мюзик-холл»²⁵, сопровождают иллюстрации **Юрия Анненкова**, которые по форме можно без колебаний отнести к «детским». В России художник уже в до- и послереволюционное время зарекомендовал себя классиком этого жанра. Но в Париже (где он жил с 1924 г.), несмотря на интенсивную работу в области иллюстрации, книжками для детей он уже не занимался. Однако в данном случае, сама тема, видимо, подсказала абсолютно «детский» характер иллюстраций²⁶.

²⁰ Lida. Froux, le lievre. / images de Rojan. – [Paris]: Flammarion (Albums du Père Castor), 1935. P. 9.

²¹ Ibid. P. 4.

²² Lacôte Y. Calendrier des enfants. / images de Rojan. – [Paris]: Flammarion (Albums du Père Castor), 1936.

²³ Nodier C. Histoire du chien de Brisquet / illustrations de F. Rojankovsky. – [Paris] : Flammarion (Petits Père Castor), 1942.

²⁴ Lida. Froux, le lievre. / images de Rojan. – [Paris]: Flammarion (Albums du Père Castor), 1935. P. 10.

²⁵ Bost P. Le cirque et music-hall. / illustré par G. Annenkoff. – [Paris]: Au sans pareil, 1931.

²⁶ Добавим, что Анненков вообще увлекался цирком и придавал этому виду зрелищного искусства большое значение в обновлении драматического театра. Он впервые ввел в драматическую постановку (спектакль по мотивам притчи Л. Толстого «Первый винокур», 1919) в качестве элементов действия акробатические номера в исполнении цирковой группы и клоунаду. Начиная с 1920-х годов Анненков неоднократно писал о роли цирка и тех возможностях, которые дает использование его специфики в сочетании с иными театральными жанрами.



Ю. Анненков. Иллюстрация к книге:

Бост, П. Цирк и мюзик-холл. – Париж, 1931.
Bost, P. Le cirque et le music-hall / Illustré par
G. Annenkoff. – Paris: Ed. Au sans pareil, 1931.



Многие рисунки сознательно стилизованы под примитив в духе детского творчества. Акробаты, силачи, львы, морские львы в кружевах и дрессированные собаки в очках и с тросточками не только утрированно картинны, но и слегка фантастичны. Люди изображены в виде до предела схематизированных силуэтов, что позволяет даже полубнаженных танцовщиц мюзик-холла представить как штаффажные фигуры, лишённые какой-либо пикантности. Несмотря на включение в композицию чисто графических приемов (например, штриховка, не связанная с сюжетом или прозрачные силуэты), изображение не теряет фигуративности, все персонажи узнаваемы, смысл и значение сцен совершенно ясны. Панорамные виды (шатры шапито с прогуливающимися возле них верблюдами или цирковая арена) дали художнику еще раз блеснуть умением несколькими линиями передать и глубину пространства, и всю его архитектонику.

Рассмотренные в статье примеры работы русских парижан в области детской иллюстрации достаточно репрезентативны, чтобы составить некоторое представление о темах и стилистике их работ. То, что известно о биографиях художников, их жизненных обстоятельствах, идеологических и художественных установках, намечает некий социальный контекст процесса, но, в силу ограниченности объема статьи (а также и недостаточной освещенности самого материала), не дает оснований ни для более глубокой рефлексии, ни для широких обобщений.