

ПРЕДИСЛОВИЕ

ANNA URBLÍKOVÁ

Братиславская Словацкая национальная галерея предлагает вниманию научной общественности второй СБОРНИК докладов, зачитанных на 3-м симпозиуме Биеннале иллюстрации для детей в Братиславе в 1971 году. (Доклады, зачитанные на 4-м симпозиуме Биеннале иллюстрации для детей в Братиславе в 1973 году будут изданы отдельной книгой в Сборнике СНГ-4/II в 1976 году.) Благоприятные отклики на первый СБОРНИК (издательство „ОБЗОР“, Братислава-1972) и сравнение тематики и содержания зачитанных докладов дают нам полное право утверждать, что материалы, содержащиеся в настоящем сборнике, представляют не только ценный вклад во всеобщую проблематику теории изобразительного искусства, но являются началом дифференцированной и специальной теории иллюстрации для детей как составной части всеобщей теории искусства. Вопреки этой органической связи основной научной дисциплины с той, которая от нее постепенно обособляется, необходимо ясно осознать и различия, которые существуют между обеими научными дисциплинами и которые явились причиной того, что их необходимо дифференцировать. Иллюстрация для детей может выполнять свои общественные задачи в том случае, если собственное художественное творчество и развиваемая на ее основании теоретическая деятельность будут принимать во внимание основные принципы, проблемы и отношения других областей, в частности психологии, педагогики, биологии. Такое требование могло где-то на первых порах БИБ показаться новым, но сегодня после четырех международных встреч теоретиков, которые серьезно занимаются иллюстрацией для детей как предметом исследования новой научной области, оно не может вызывать никаких сомнений.

Основной тематикой 3-го симпозиума БИБ была „Иллюстрация как специфическая категория изобразительного искусства“, основной

тематикой 4-го симпозиума БИБ были „Эстетические и внеэстетические аспекты иллюстрации для детей“. Внешняя связь обоих симпозиумов и обеих основных тем в Сборнике СНГ 4/I и 4/II служит импульсом к тому, чтобы задуматься над синтезом, к которому мы постепенно идем, и одновременно заняться мероприятиями и импульсами, которые помогли и помогают реализовать цели БИБ и его симпозиумы. Отметим, в частности, участие многочисленной советской делегации в работе 3-го симпозиума БИБ и факт, что здесь было предоставлено слово как теоретикам, так и иллюстраторам, отметим международную встречу иллюстраторов и теоретиков в Москве в июле 1972 года, которой Союз художников СССР оказал самоотверженное и эффективное содействие целям БИБ, а особенно формированию теории иллюстрации для детей.

Сборники симпозиумов БИБ не являются единственной основой новой теории иллюстрации для детей. Во многих национальных областях появляются публикации, которые ставят себе целью познакомить широкую общественность с творчеством иллюстраций для детей, познакомить ее с новыми художественными приемами и средствами и содействовать более эффективному действию иллюстрации. Это представляет целый ряд проблем, которые решаются в до сих пор изданных публикациях, которые помогают строить структуру новой научной дисциплины. Постепенно формируются два круга проблем — собственная теория и история иллюстрации для детей. Кроме этого, существует большое количество каталогов и альбомов, которые знакомят с развитием иллюстрации в определенных культурных областях, или пытаются дать синтетическую картину мирового иллюстрационного творчества с точки зрения, преследуемой БИБ. Словацкая национальная галерея готовит к изданию первую часть многотомной исторической

публикации, рассказывающей об истории детской иллюстрации с конца второй мировой войны в разных странах. Всякая работа имеет собственную сферу действия и исследования и отчасти преследует цели, которые кульминируют в начинаниях БИБ.

В период построения новой научной дисциплины не бесполезно также усилие только информировать и заинтересовать нейтральные сферы общества содержанием и предметом новой отрасли науки. Мы отдаем себе отчет в том, что и на симпозиумах БИБ будут зачитаны доклады, которые не следуют строго основной тематике или же значительно отходят от темы симпозиума.

Здесь невозможно привести всю международную литературу по иллюстрации для детей. Объем форм и замыслов этих публикаций таков, что сам перечень указывает возможности, которые должна учитывать новая научная дисциплина. Начиная с каталогов и обзорных справочников и кончая историческим обзором развития иллюстрации. Сюда относятся, в частности, советская публикация Эллы Ганкиной и энциклопедический обзор иллюстрации для детей, выпущенный издательством „Хорн-Бук“ в Нью-Йорке. Наряду с работами Г. Кюнemann и Б. Гюрлиман, которые носят скорее информационный характер, возникают и работы узко специализированные, как например, книга Баумгартнера „Аспекты рисованного мира“ (Aspekte der gemalten Welt), „Книга с иллюстрациями“ Додерера (Das Bilderbuch) и „Психологические проблемы иллюстрации для детей“ И. Слоньской. Однако капитальный труд, попытка систематически описать структуру теории иллюстрации для детей, до сих пор отсутствует. Однако мы не сомневаемся, что именно БИБ и его симпозиумы в ближайшее время помогут выполнить это задание.

Одним из недостатков является отсутствие научной трибуны. Всевозможные материалы, статьи, рецензии, анализы, критики публикуются (прежде всего в рамках приложения БИБ) в ревью ЮНЕСКО BOOKBIRD и советском журнале „Детская литература“. Специфическое внимание деятельности БИБ уделяет чехословацкий журнал по теории литературы для детей „Золотой май“. Пока мы не имеем ясного представления о том, в какой мере этой проблематикой занимаются родственные журналы других культурных областей. Однако бесспорно, что проблемы иллюстрации для детей не имеют пока своего теоретического журнала, что они решаются как второстепенные проблемы наряду с теорией литературы и что в будущем нам предстоит создать периодический журнал такого профиля. Целесообразно также коснуться и других проблем, которые тесно связаны с целями БИБ

и от решения которых зависит и развитие международной иллюстрации для детей. О многих, собственно, о всех наиболее актуальных трактует выступление Э. Ганкиной на 3-м симпозиуме БИБ в сентябре месяце 1971 года. К предложениям, которыми она закончила свое выступление и которые постепенно реализуются, можно добавить, что одновременно с этим процессом наблюдается расщепление теории иллюстрации на область собственной проблематики искания и формулировки закономерностей иллюстрационного творчества и воспитательно-образовательного использования иллюстрации для детей и на область, направленную на постижение и обобщение развития иллюстрации — в основных явлениях и синтезах в специфических контекстах. Кажется, что всеобщее тематическое и методологическое направление развития оказывает предпочтение проблематике исторического плана. Поэтому очень важно указать на то, что это прежде всего проблемы идеологические, психологические и социологические, которые требуют срочного решения и которые представляют краеугольный камень новой научной дисциплины. Некоторые выступления на симпозиумах уже зондируют эту почву. Можно было бы, например, назвать проблему специфичности иллюстрации, вопросы художественной прочности и классических критериев иллюстрации, отношение традиций народного искусства к современному иллюстрационному творчеству и т. д. И, наконец, нельзя не напомнить и область, которая коснулась области восприятия иллюстрации детьми и психологического исследования. Где-то посередине находится и интереснейшая проблема отношения художественной иллюстрации и реакция детей через их собственное художественное творчество и дальнейшие творческие последствия этой реакции. Естественно, это не должно быть обязательно только художественное творчество детей, это может быть реагирование на художественный импульс, например, игрой, движением, словом, мелодией.

Теория иллюстрации для детей, которую мы предполагаем развивать на почве БИБ, по нашему мнению, ни в коем случае не должна отходить от основного принципиального тезиса ангажированности. Эстетическая функция иллюстрации не должна отрываться от нравственно-образовательных и общественных качеств. Только так мировое иллюстрационное творчество для детей может содействовать обеспечению счастливой и спокойной жизни детей во всем мире.

НИКИТА
ЧАРУШИН,
 СССР

ИЛЛЮСТРАЦИЯ В ДЕТСКОЙ КНИГЕ И ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ ДЕТЕЙ

Формирование образного восприятия мира ребенком с помощью иллюстрации в детской книге я хочу показать лишь на близких мне лично примерах, обращаясь лишь к иллюстрациям с изображениями животных — оленей, львов, рыб, птиц и других, и каким-то образом сопоставляя их с работами самих детей-дошкольников от 3-х до 6-ти лет, в которых это восприятие выражено непосредственно и буквально.

Встреча ребенка с действительностью — природой, человеком, многообразным потоком современной информации — и внутренняя духовная традиция, то есть своеобразное повторение в развитии ребенка в миниатюре всех периодов развития человечества, создают определенный контраст. Мне кажется, что он и есть эмоциональное восприятие ребенка. И художник вправе еще более усилить его.

Познание мира ребенком происходит от открытия его. Происходит оно, как известно, и через формы искусства. Конечно, искусство не инструмент утилитарного познания, его пластический язык сложен и глубок. Искусство несет, я бы сказал, радость открытия, открытие душевной радости, радости ощущения причастности к большому миру, ощущения роста и развития его. Это очень важно учитывать в работе над иллюстрацией.

Важно иллюстрацией вызвать интерес к миру, к его красоте. Потом ребенок сам пойдет по жизни и будет испытывать радость от каждодневного открытия этой красоты. Эти переживания детских лет могут пройти через всю жизнь, хотя не всегда удается удержать их в памяти. Но у многих художников впечатления детства порой определяют характер их творчества.

Чтобы иллюстрация была „своей“ для ребенка, художник должен учитывать, что восприятие мира у детей — настоятельно осязаемое. Поэтому-то в развитии художественного чувства ребенка большую роль играет сам материал искусства — большой лист бумаги, большая кисть, краска — цвет, ощущение цвета, света.

Возникает в процессе рисования, а в идеале и в восприятии иллюстрации взрослого художника в книге, взаимосвязь между ребенком и материалом, возникает чувство живописной жизни предмета.

Эту роль материала, его правильного выбора, косвенно подтверждает и то, что у ребенка пропадает желание рисовать, если у него только серый карандаш, небольшого формата бумага в клеточку. Серый след на бумаге не приносит радости ребенку. Чтобы зарисовать, закрасить плоскость, ему нужно приложить много усилий, а результат — серое пятно.

Художник, если он хочет, чтобы ребенок воспринял пластическое богатство иллюстрации, должен учитывать и эмоциональность и активность в восприятии ее, то, что ребенок все время живет в движении, в действии. И восприятие иллюстрации для него тоже будет действием. Участвуя в действии, предложенном художником, ребенок будет постепенно столь же активно относиться и к красоте окружающего мира.

Художник, строя свои композиции, учитывает это непосредственное, чувственное отношение к миру. Если в его работах нет этого, то какие бы нравственные задачи он ни ставил перед собой, они могут не тронуть ребенка. Через пластику иллюстраций должно выражаться отношение к жизни.

Признавая чувственно-эмоциональную основу восприятия мира ребенком, художник поэтому так интересуется традициями, где есть столь же непосредственное отношение к предмету искусства: к живому наблюдению и непосредственному показу характера (будь то лебедь, лось, олень) в сибирских наскальных рисунках; к архаическим египетским фигуркам животных и рисункам на папирусах (кошка, павиан, кобра), которые представляют собой как бы вывод из многих наблюдений; к символам народного искусства средневожской городецкой живописи — резным львам, петухам, барсам, птицам-сиренам и грифонам, созданным народной фантазией.

Обращение к этим традициям как бы еще раз подтверждает, что нет эстетики для детей. Она — общая, как нравственность; вопрос в искренности отношения художника к миру и в правильности подхода к ребенку; как и „большое“ искусство, иллюстрация для детей рождается от встречи человека с природой, с жизнью, как это было и в палеолите, и в новые времена — и в вывесках, и в игрушках, и искусстве народов Севера, и в собственно детском творчестве, где нет штампов и канонов, где все сделано чувством, а не логикой . . .

Художник через иллюстрации вводит ребенка в свой мир, делится своим опытом. Но при недостаточном понимании возможностей восприятия ребенка этот мир может быть и не принят и не понят. Художник должен как бы сопереживать открытие мира вместе с ребенком, должно быть духовное единство, которое можно выразить следующим образом: ребенок живет в мире — мир живет в ребенке; художник живет в мире — мир живет в художнике.

Задача иллюстрации — помочь понять красоту и сложность этого мира. Художник в силах вызвать чувство удивления, любви, радости. Эти чувства и помогают формированию чувства прекрасного. Он дает вывод — пластически сложную и богатую форму (но не формулу) действительности. Разговор с ребенком происходит без сюсюкания и снисхождения, основывается на взаимном доверии. Художник не стремится дать единственное решение. Ребенку предоставляется возможность самостоятельного выбора, через

отношение к форме воспитывается отношение к явлениям, которые она характеризует. Можно сказать, что воспитание художественного восприятия через иллюстрацию есть воспитание активного творческого отношения к жизни. В этом художник действует заодно с текстом. Так же как и текст в свою очередь „дополняет“ художника, по-своему зрительно выражая действие, обстановку, характер, подобно тому, как текст на старых русских вывесках играл роль изобразительную.

Но в воспитании художественного восприятия, чувства прекрасного серьезным тормозом сегодня является стилизация. Она чужда современному мироощущению. Если искусство несет готовые мерки, оно не может помочь разобраться в сегодняшнем мире. Стилизация — форма, взятая напрокат. Попытки повторить мироощущение другой эпохи вне ритма своего времени, вне сегодняшнего восприятия, рожают стилизацию. Но возможна лишь творческая переработка, трансформация традиции. Без современного мышления нет искусства.

Мешают воспитанию чувства прекрасного и попытки преодолеть академический канон, штамп по принципу создания формы наоборот, идущей лишь внешне наперекор прежней. Эти попытки основаны на поверхностно понятом чувстве современности, на излишней податливости требования полиграфии и т. д.

Художник может развить эстетическое восприятие ребенка жизни и искусства только в том случае, если его иллюстрации — цельное, органичное творчество.

БОРИС
ДЕХТЕРЕВ,
СССР

ПОЗНАНИЕ ОКРУЖАЮЩЕГО МИРА И РОЛЬ ИЛЛЮСТРАЦИИ В ДЕТСКОЙ КНИГЕ

Самый факт помещения картинок в детской книге является доказательством неоспоримого признания ее способности воздействия и, следовательно, доказательством заложенных в ней воспитательных возможностей.

Однако мы оказываемся перед дилеммой, требующей от нас или решительно отказаться от взгляда на искусство, который утверждает полную независимость его от всяких утилитарных целей, или же считать иллюстрацию явлением, не входящим в области искусства. Организация БИБ, как и целый ряд других фактов, подтверждает, что эта дилемма разрешается в современном обществе в пользу взгляда на искусство как на одно из средств идеологического воздействия. Поэтому констатация воспитательной, педагогической функции в иллюстрации не встает в противоречие с ее художественными достоинствами, но, наоборот, подтверждает их.

Цели воздействия на ребенка, как мы могли видеть на основании изучения прошлых и современных изданий детских книг, могут быть современно различными в зависимости от социальных, национальных, политических различий. Развлечение, воспитание характера, создание нравственно-этического или эстетического идеала, религиозная направленность, воспитание гражданственности — вот примеры разнообразия целей, которые ставились и ставятся теми, кто делает детскую книгу.

Однако мы видим, что прогрессивная часть человечества на всех континентах и во всех странах, понимая пути, по которым идет развитие национальной жизни человеческого общества, приходит к убеждению в глубокой необходимости как можно раньше знакомить ребенка с миром, который приобретает все более широкие границы и образует все более емкий материал для познания.

Выражение „окружающий мир“ не следует ограничивать содержанием, которое включает в свое понятие только мир окружающих ребенка предметов и природы. Выражение

„окружающий мир“ предполагает сложную совокупность явлений как материального, так и духовного порядка: явления объективные и субъективные — воспоминание о прошлом человечества и и современная его оценка, мечты и моделирование будущего, понимание добра и зла, понимание прекрасного, осмысление существования человека, оценка его положения, роли и возможной цели в обществе и, наконец, познание самого себя. Прибегая к научной терминологии, можно сказать, что перед ребенком освещаются вопросы, относящиеся к науке, истории, этике, эстетике, и к другим категориям познания.

Таким образом, книга, изданная как средство воздействия на ребенка в воспитательных целях, получает необходимость донести его огромное содержание человеческой мысли в последовательности, методами и в формах наиболее эффективных.

Одни из них обращены к мысли и, вырабатывая методы, такие как мышление логическое и диалектическое, дают позитивные знания. Другие используют обращение к иным свойствам души ребенка, таким как эмоция, воображение, ощущение, и, развивая их, стремятся образовать ту или иную мораль, то есть разделяют мир на добро и зло, культивируют чувство прекрасного, сублимируют ощущения.

И какой бы ни была эта книга по жанру или литературному совершенству, — если она предназначена для ребенка, то она будет требовать сопровождения текста зрительными образами. Опыт показывает нам, что сила воздействия книги с картинками, естественно, возрастает, так как зрительный образ привлекает дополнительные ассоциации, обращается к дополнительным переживаниям, увеличивающим интенсивность процесса переживания и познания. Сила изображения используется даже в такой отвлеченной области как арифметика, когда например, для решения задачи прибегают к графическому начертанию пути, пройденного поездом. И чем меньше возраст ребенка, тем активнее

роль иллюстрации в предназначенной для него книге, тем большее значение приобретают все ее функции.

Прежде чем говорить о роли иллюстрации в этих книгах, следует вспомнить основной признак иллюстрации как одного из жанров изобразительного искусства.

Таким признаком является ее зависимость от литературного произведения. Никакая иллюстрация не может возникнуть прежде него. Даже в книжке-картинке сценарий, написанный или даже только задуманный, предшествует рисованию.

Таким образом, рисунок-иллюстрация, наиболее связанная с литературным произведением, будет наиболее полно осуществлять свое предназначение — освещать содержание, заложенное в иллюстрируемом произведении.

Что же с чем нужно сравнивать в произведениях, принадлежащих к совершенно различным видам искусства, к видам, имеющим на первый взгляд различные законы построения, различные средства и материал для выражения? Рассказ, сказка, развивающиеся во времени, и картинка на плоскости, дающая единовременное зрелище, — что может их объединить?

Попробуем обратиться к самой картинке. Мы обнаружим сперва плоскость листа, покрытую пятнами монохромными или цветными, которые, будучи расположенными в какой-то ритмической системе, образуют узор, привлекающий к себе внимание, направляющий его к той или другой части изобразительной плоскости. Вслед за чувственным восприятием узора вступает в действие ассоциативное мышление, устанавливающее связь между светлым и темным пятном как светотеневую или же цветовую, позволяющую осмыслить узор как изображение предметов, узнать их. Расположение предметов и их форма ассоциируются с нашим жизненным опытом, что позволяет понять действие, его смысл и идею, воплощенную в данном произведении. Мы можем определить, таким образом, три основные функции картины: повествовательную — идея, тема, фабула; изобразительную функцию — образ; декоративную, в которой выражаются эстетические требования художника. Эти три функции картины осуществляют закон единства содержания и формы.

Нетрудно увидеть, что повествовательная функция является также функцией литературного произведения и, следовательно, дает нам возможность сопоставления.

Обратимся и к другим функциям картины.

Зрительный образ картины может иметь своим основанием в сознании художника знание, представление и быть связанным с логическим мышлением. Но в природе зрительного образа может быть также доминирующее начало субъективного, чувственного ощущения, то, что можно назвать впечатлением. Стилистический анализ мировой литературы показывает нам, что литературные образы строятся на таких же основаниях человеческого опыта как знание и впечатление. Следовательно, сопоставление картины и литературного произведения возможно и в этом разрезе.

Декоративная функция картины, осуществленная в узоре,

который принято оценивать терминами, равно принадлежащими также поэзии и музыке, — такими как ритм, певучесть (певучая линия), звучание (цвета) и т. д. — таким образом имеет аналогию с звуковой и ритмической стороной литературного произведения.

Вопросы стилистики в иллюстрации неизбежно становятся вопросами содержания, поэтому в поисках новых форм не может быть произвола, поиски должны быть ограничены сверхзадачей, поставленной в произведении, которое иллюстрируется.

Художник, иллюстратор в своем стремлении как можно более приблизиться к литературному произведению, которое он иллюстрирует, имеет возможность сопоставить и согласовать свое произведение с произведением писателя. Согласовывая свое произведение в таких основах как идея, сюжет, способ отражения действительности и ритмические особенности, художник не лишается возможности ни выражения личного, ни свободы поиска нового и наилучшего выражения заложенного в книге содержания.

Сила воображения ребенка огромна, и нельзя сомневаться в его способности наделять картинку дополнительным содержанием, расширять его и интенсифицировать, и именно поэтому смешно предполагать, что может быть сделана такая иллюстрация, которая способна остановить действие воображения. Если воображение ребенка не останавливается перед зрелищем самой жизни, во всей его бесконечности и сложности, то как можно предположить в картинке такую исчерпывающую полноту, которая остановит мысль, чувство, воображение, не позволит ребенку продолжить показанное ему.

Художник не должен переключивать свою изобразительную задачу на воображение ребенка, если он не хочет потерять силу направленного воздействия. По каким наивным, трогательным, но ложным путем идет воображение детей, видно на примерах их собственных рисунков к сказкам или рассказам о жизни не известных им народов. Вероятно, ни один из здравомыслящих людей не решится сказать, что закрепление в сознании этих ложных представлений фантазии обогатит и будет полезным в будущей жизни и деятельности этих детей.

Издающиеся в Советском Союзе детские книги есть плоды усилий огромного творческого коллектива писателей и художников, объединенных единым желанием — дать детям в соответствующем возрасте последовательно расширяющееся и углубляющееся знание окружающего мира, дать возможность определить себя, свою роль, определить высокое назначение человека на земле.

Все формы литературы — стихи и поэмы, сказки, рассказы, повести, романы, научно-популярная литература, публицистика, сатира — предоставляют художникам возможность применить свое дарование, свои индивидуальные особенности художественного выражения на близком им материале. Отсюда условие для широкого разнообразия направлений в иллюстрировании детской книги, разнообразия, находящегося в пределах общего реалистического стиля в широком его понимании как стиля, который имеет стремление к выражению разных сторон действительности многими

соответствующими каждому конкретному случаю средствами, стиля, лишенного возможности стать неподвижным, застывшим, потому, что условиями его постоянного обновления является безостановочное движение, развитие мира и постоянный приток творческих

индивидуальностей, решающих практические художественные задачи его отражения с гуманистическими целями воспитания нового человека, личная и социальная жизнь которого не находилась бы в противоречии.

КЛАУС
ДОДЕРЕР,
 ФРГ

ИЛЛЮСТРАЦИЯ ЗВЕРИНОЙ БАСНИ В ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Небольшие рассказы, которые в течение многих веков излагают во всем мире, рассказы, в которых звери умеют говорить и думать, передавая читателю или слушателю мудрость и поучение, называются баснями. Согласно нашим традициям их якобы выдумал человек по имени Эзоп. Однако, кто такой был этот человек, о жизни которого возник самый ранний роман европейской истории литературы (от византийских времен), которого много раз портретировали, который является одним из самых известных и самых первых писателей мировой литературы, но который не оставил после себя ни одной написанной строчки? Мы про него не знаем ничего определенного, а даже, собственно говоря, не знаем, жил ли он вообще когда-нибудь. Предполагают лишь, что Эзоп был фризским рабом с острова Самос или из города Сарды, который приблизительно две с половиной тысячи лет тому назад (середина VI века до н. э.) прославился как выдающийся рассказчик, знал все народные рассказы того времени и умел их своеобразно передавать. Все рассказы из звериного мира, которые ходили по Греции, связывали позже с именем Эзопа, постепенно приписывая их ему. Вольноотпущенник из греческой провинции, из Малой Азии, по всей вероятности человек, обладающий незаурядным умом, в результате чего сохраняющий преимущество над властителями, для которых он начинает представлять опасность, при этом человек физически изуродованный — маленький, некрасивый, горбатый — в ходе истории постепенно превращается в философа. Свое учение он проповедовал посредством иносказаний — басен, в которых он учил, как держать себя в жизни, чтобы преодолеть все ее невзгоды.

Портрет Эзопа (иллюстрация на странице 202) из ульмского „Эзопа“ художника врача и гуманиста д-ра Гейнриха Штейннёвела, около 1480 г. Эзоп представлен здесь со всеми признаками бедности и уродства: босой, горбатый, с повисшим животом; его окружают всевозможные предметы, как-то: череп,

связка прутьев, звери и т. д.

Второй портрет Эзопа (на странице 203) художника Веласкеса хранится в мадридском Прадо. Вид у него здесь не роскошный, но у него интеллигентное лицо. Эзоп в руке держит книгу, на нем бедная одежда, стоптанные башмаки, он стоит над бедным ложем.

Его басни — о лисице и винограде, о вороне и лисе, об аисте и лягушках, о льве и мышке и т. д. — не только в античные времена, но и в средневековых монастырях и без изменений и при Мартине Лютере, Амосе Коменском, Карле Марксе и вплоть до наших дней служили источником получения и развлечения. Они попали в учебники, в руки и уста священников, учителей, политиков и, естественно, крупных поэтов, как например, Лафонтен, Крылов и Лессинг, вдохновляли живописцев, графиков и скульпторов. Еще в древнем Египте существовала, например, каменная скульптура, изображавшая звериную басню, а также и на Яве. После изобретения книгопечатания художественное оформление басен попало в книги в качестве иллюстраций. Еще в первых книгах в XV веке их можно найти в виде ксилографии. Одна из них взята из „Книги мудрости древних мудрецов“, напечатанной в 1483 году в Ульме. Это иллюстрация к басне „О собаке в воде“ (иллюстрация на странице 204).

Это пример раннего реализма в истории иллюстрации басен. Правда, некоторые иллюстрации очень ярко подчеркивают поучение из басни. В этом отношении иллюстрация басни всегда является и интерпретацией. Если на этом примере сказался дух периода около 1500 года, который стремился к познанию действительности и который не жаждал иллюзий (в этой басне, правда, не открывают Америки, но легкомысленный обманчивый мираж!), то можно было бы также проанализировать поучительные замыслы на примерах, взятых из разных веков, и сопоставлять их.

Гранвиль был крупным карикатуристом, жившим в тени Домье. Он умер в сорокалетнем возрасте в доме умалишенных под

Парижем в 1874 году. Он иллюстрировал также басни Лафонтена. В теме кошки и старой крысы его больше всего заинтересовала возможность нарисовать жанровую картинку склада с деревянным полом, подпорками, перевернутыми баками, с мешками и т. д. (рисунок на странице 205). По-видимому, его побуждало к творчеству скорее прыганье зверей как момент распухлости перед катастрофой.

Но не только на этой иллюстрации XIX века басня подвергается опасности, что из нее незаметно исчезнет поучение — суровая правда о злобе, несправедливости и несовершенстве мира. Это очевидно особенно в известной немецкой детской иллюстрированной книге времен стиля бидермайер „Пятьдесят басен для детей“ (1833). Интеллектуальное познание читателя, рассматривающего иллюстрацию, было заменено сострадательным и сентиментальным изображением фавулы.

На гравюре Отто Спектера из Гамбурга „Танцующий медведь“ (иллюстрация на странице 206) изображены трое веселых, довольных своей свободой детей с медведем, который живет в клетке, прыгает за деньги, зимой бодрствует и побирается, вместо того, чтобы — так, как его друзья на свободе — спать.

Из стихотворения Вильгельма Гейя „Медвежий танец“ исчезли острые контуры басни и осталась только трогательная, сентиментальная история. Такую тенденцию сохранил и способ изображения Отто Спектера. Медведь здесь перестает быть персонажем басни, это уже очаровательный зверек, который, несомненно, не умеет ни разговаривать, ни думать.

Характерными для искусства стиля бидермайер были жанровая живопись, наслаждение атмосферой и очень верное, соответствующее природе изображение отдельных персонажей. Этим отличаются иллюстрации детских книг, созданные Людвигом Рихтером, Францем фон Поцци и Федором Флинцером в Германни, а также Гюставом Доре, Гранвилем и Гризе во Франции.

Неустойчивый и бурный XX век наложил и на иллюстрации басен разные печати. На рубеже двух веков иллюстраторы освободились от сентиментально реалистического стиля, открыли выразительные линии, на которые оказывали воздействие также довольно абстрактные структурные рассуждения, не допускавшие заранее реалистического изображения воспроизведенных зверей. Таким образом, в иллюстрацию снова возвращается идея басни и прекращается сентиментальное изображение зверей.

В антологии „The Fables of Aesop“, изданной в Нью-Йорке и Лондоне в 1894 году, напечатана басня „Волк в овечьей шкуре“, которую иллюстрировал англичанин Ричард Хейуэй. Черные вороны и ветвистое дерево изображены орнаментально и пространственно. Черная веревка, на которой висит волк в овечьей шкуре, и тройная рамка подчеркивают отказ от иллюзорного искусства XIX века. Формы и линии воспроизведены точно и целеустремленно (картинка на странице 207).

Подобный характер носит и иллюстрация Артура Рокгэма

(1867—1939), также англичанина, на которой козел пляшет под дудочку волка (картинка на странице 208). На этом карикатурном черно-белом рисунке изображен волк, который по просьбе козла играет на дудке. Правда, волк бы потом с удовольствием съел танцора, но своей игрой тот привлекает внимание пастуха, который прогоняет его и спасает хитрого козла. На этой иллюстрации, созданной в 1912 году, заметно в рисунке отклонение от реалистического изображения и приближение к абстрактному, контрапунктному пониманию. Достаточно сравнить волка, на котором подчеркивается взьерошенность, с козлом, где, в свою очередь, выразительно изображено неуклюжее движение в танце.

Путь от сещесного подчеркивания структуры Хейуэя и Рокгэма до экспрессионистических клубков и линий подвижных элементов не так уже далеко. Вклад экспрессионизма в иллюстрацию басен можно, пожалуй, наиболее наглядно показать на иллюстрации „Зайцы и лягушки“ Людвига Гейнриха Юнгниккеля, опубликованной в 1919 году в венской книге басен. Зайцы растериваются во время бегства, заметив, что сами обратили в бегство лягушек. Тему картинка представляет бегство, изображенное диагональным движением. Группы (зайцев) на заднем плане, групповое движение (лягушки) на переднем плане; световые эффекты заставляют зайцев остановиться (картинка на странице 209).

Рисунок Юнгниккеля на тему „Зайцы и лягушки“ не ставит себе целью изображение зверей, но и не проникновение в дидактические тенденции басни, — это в первую очередь композиция света и движения.

Однако басня, ядро и смысл которой проявляются лишь тогда, когда слой поверхностной фавулы заполняется и объясняется через дидактический замысел, не нуждается ни в экспрессионистической эстетической абстракции, ни в сентиментальном реалистическом изображении XIX века. Ей нужна иллюстрация, помогающая объяснять ее смысл и поучение, вытекающее из нее. Но это возможно лишь в том случае, если рассказ передается способом, чуждым действительному миру животных.

Это можно было увидеть на нескольких примерах после второй мировой войны. Но что касается периода после 1945 года, то в связи с иллюстрацией басен можно в общем констатировать следующее:

1. После второй мировой войны во многих новых изданиях басен были использованы известные иллюстрации минувших времен, в частности Доре, Гранвиля, а также ксилографии XV и XVI вв.
2. Наряду с этим, хотя и не очень часто, можно найти попытку создать современную графику.
3. Многие художники нашего времени, чтобы угодить детям, стараются вносить в рисунки в детских книгах элементы прелести. Если это слишком заметно, то их высказывание, как правило, теряет выразительность, а даже и уровень. В качестве примера такого нелепого высказывания можно привести картину

американской пары графиков Провансан к басне „Ворона и лиса“ (картинка на странице 210).

На этой иллюстрации из книги „Басни Эзопа“, изданной в 1965 году в Америке и в 1966 году в ФРГ, у вороны на голове белый чепчик, у лисы, которая за руку ведет послушных лисят, на голове оперенная шляпа. Вопреки полному уважению к усилию художников изобразить хитрость лисы и простодушность вороны, весь эпизод слишком статичен, чтобы передать напряженность басни; в сущности все здесь сводится к тому, что ворона с сыром и лиса с детенышами лишь смотрят друг на друга.

Мне кажется, что иллюстрации поляка Януша Грабианьского и англичана Брайена Уилдсмита по тематике более узко связаны с баснями. Например, Грабианьски басню о хитрой лисе, которая сидит у колодца, иллюстрирует так, что ясно чувствуется напряженность между тем, что происходит внизу и что наверху, между силой и хитростью (иллюстрация на странице 211). Победа лисицы представлена, так сказать, оптически, ее ведро уже выше, чем то, в котором едет взъерошенный волк с высунутым языком.

Напряженность басни в этих иллюстрациях выдающегося польского графика, родившегося в 1929 году, поддерживается посредством точного расположения деталей, однако мне кажется, что персонажи басни все еще слишком похожи на действительных зверей.

Совсем по-другому этот вопрос решает Йозеф Хегенбарт.

На его иллюстрации басни „Волк и лиса“ лиса с презрением и сочувственно смотрит на волка, избитого крестьянином, подпрыгивающего на палке и измученного от боли, потому что он из-за жадности забыл об осторожности.

Йозеф Хегенбарт уже умер (1884—1962), но его картины до сих пор живы. Хегенбартовский волк со своими длинными передними лапами — это действительно сказочное существо, наполовину человек с палкой, наполовину зверь. Подобным образом оформлена и лиса, черты лица, уши и лапы которой сознательно подчеркнуты, чтобы таким образом лучше раскрылся весь замысел. Здесь прекрасно изображена противоположность, которая возникает в сути басни (иллюстрация на странице 212).

В качестве примера замечательного иллюстрирования басен я приведу еще франкфуртское издание басен Лафонтена 1964 года. Художник Хергард Оберлендер изобразил лису с аистом в тот момент, когда аист представляет еще высокомерного участника пирушки и благодаря своему длинному клюву без затруднений поедает рыбу из стакана. Лиса ему непременно отомстит! (Иллюстрация на странице 213.)

Почти ежегодно выходят новые книги басен, иллюстрированные книги, антологии басен для детей и юношества. Остается только пожелать, чтобы они попали в руки как можно большего количества читателей, особенно детей.

ЭЛЛА
ГАНКИНА,
 СССР

К ВОПРОСУ ОБ ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКОМ ИССЛЕДОВАНИИ ИСКУССТВА ИЛЛЮСТРАЦИИ ДЕТСКОЙ КНИГИ

Потрясения и кризисы, которые пережило современное изобразительное искусство с начала XX века, большей частью обошли искусство детской книги. Во многих странах Европы и в США, как правило, этот жанр искусства сохранял большую традиционность, чем остальные сферы изобразительного искусства. Пожалуй, советская детская книга является единственной, которая в первом послереволюционном десятилетии посредством великих художников принимала участие в процессе разрушения содержания, формы и стиля в изобразительном искусстве. Это было связано также с важной ролью, которую начала играть детская книга в формировании нового сознания подрастающего поколения. Здесь наблюдается редкое слияние эстетических и социальных задач. Мне кажется, что взгляд на советскую детскую книгу, как на значительное звено художественной культуры в период между двумя мировыми войнами, будет правильным.

После второй мировой войны, например, в Чехословакии, Венгрии, Польше и Югославии начали возникать, приобретая собственную художественную форму, многие своеобразные национальные школы иллюстрации детской книги. В послевоенный период, в частности за последние двадцать лет, она развивалась в глубину и ширину, все больше соединяясь с развитием изобразительного искусства, с идейно-художественными исканиями современной живописи и графики. Несомненно, эта связь очень плодотворна. Известны примеры, когда участие великих художников в иллюстрировании детской книги обогащает содержание, придает иллюстрации новую животворную форму, благодаря чему она становится великим и неподражаемым художественным произведением.

Достаточно назвать несколько имен. Это — Иржи Трнка, Людовит Фулла, Йасуо Сагауа, Ларс Бо, Лео Лиони, Морис Сандак, Эмануэл Луцати, Каледонио Перелона, Карой Рейх, Янош

Каш, Юрий Васнецов, Алгирдас Степонавичиус, Вернер Клемке, Януш Грабианьски, Йозеф Вилконь, Борислав Стоев, Стоян Венев, Албин Станеску, Милан Бизовичар и десятки других художников и книг.

История иллюстрации советской детской книги за период 1945—1971 гг. отличается несколькими характерными чертами, связанными с опытом довоенных лет. В первую очередь здесь имеется в виду единство идейно-эстетических задач иллюстрации детской книги и задач литературы, а также советского изобразительного искусства в целом.

Художники, занимавшиеся иллюстрированием книг для детей в 40-е—60-е годы, освоили, а позже развили наследие тех его мастеров, которые работали в 20-х—30-х годах, как-то: В. Лебедев, В. Фаворский, А. Дейнека, Н. Купрянов, которые подняли детскую иллюстрацию на более высокую ступень, повысили ее общественное значение. Целое одно поколение познавало через эти художественные средства новый мир, приобщаясь к жизни страны.

Это произошло благодаря глубокой заинтересованности Советского государства в судьбах развития детской книги. Итак, еще в годы войны и в первые годы после нее были созданы все условия для того, чтобы расширился тематический круг нашей иллюстрации детской книги, углубилось ее содержание, чтобы она, так же, как живопись, графика и плакатная живопись, выполняла огромные задачи реалистического искусства, исходя из благородных идейных и патриотических принципов.

В конце 50-х годов разрослись образные и стилевые художественные направления советской детской иллюстрации, которая развивалась согласно законам социалистического реализма. Наряду с русской иллюстрацией выделяется литовская школа детской книги. Иллюстрированием книг для детей начинают заниматься живописцы и графики Латвии и Эстонии. Своеобразная

иллюстрация детской книги возникает на Украине, в Белоруссии, Молдавии. Выразительной творческой индивидуальностью отличаются произведения иллюстраторов детской книги в искусстве Армении, Грузии, Казахстана. По мере развития национальных литератур, роста числа издательств детской книги в отдельных республиках, растет и число художников, иллюстраторов этих книг.

Для иллюстрации детской книги во всех советских республиках становится типичной взаимная связь с камерной и монументальной живописью, книжной и камерной графикой, свойственная всем жанрам современного изобразительного искусства.

В середине 60-х годов многонациональная советская детская иллюстрация попадает на крупные международные выставки детской книги, становясь в общем развитии современной детской иллюстрации значительным и своеобразным художественным явлением.

Однако общее состояние современного изобразительного искусства во многих странах мира настолько сложно и полно противоречий, что его влияние на детскую иллюстрацию далеко не благоприятно. Абстрактное искусство, экспрессионизм, сюрреализм, а также натурализм, которые проникают в современную детскую книгу, ищут здесь широкий простор для экспериментирования, не считаясь с идейно-эстетическим и воспитательным своеобразием и являясь очень опасными.

Искусство иллюстрации детской книги может подняться на более высокую ступень искусства и достичь полноценных идейно-художественных результатов там, где оно находится под охраной государства, которое заинтересовано в распространении прогрессивных идей, а также в художественности детской книги.

Там, где детская книга зависит от стихийности частного предпринимательства, почти нет возможности сопротивляться произведениям низкого художественного уровня, особенно, если есть основания предполагать, что книга будет иметь коммерческий успех. Таким образом можно легко допустить не только эстетическую, но, что еще хуже, также идейную ошибку.

Говоря об историческом исследовании мировой детской иллюстрации за период 1945—1971 гг., необходимо пути ее развития и происхождения в ней процессы рассматривать подробно и объективно. Здесь нельзя не упомянуть об огромном значении изданных уже обширных исследований по истории иллюстрирования детской книги в США и Европе, а также в Англии и скандинавских странах. Я имею в виду произведения Рут Хилл Вигерс, Беттины Гюрлиманн, Евы фон Цвейкберг. Произведения Кармен Браво Вилласанте, теоретические труды профессора Франтишека Голешовского, статьи Карлы Поэсио, профессора Кунце, доктора Ганса Халбейя, Хорста Кюннемана, Игнацио Вика и многих других представляют тот неопцененный фонд, который, несомненно, ляжет в основу будущих исторических исследований. Особенно большой интерес представляет богатый опыт некоторых вышеназванных авторов, их биографические и библиографические статьи о художниках детской книги, но

и биографические статьи в каталогах брatisлавских Биеннале и выставок иллюстраций в Болонье. Исключительно богатый материал собран за последнее время журналами „Букбирд“, „Златы май“, „Детская литература“, а также журналами Болгарии, ГДР, Италии и других стран.

Следовательно, нельзя сомневаться в том, что детская иллюстрация во многих странах мира за последние тридцать лет заслуживает тщательного исторического исследования.

Сущность и сложность такого исследования, по-моему, заключается в следующем. Историческое исследование, которое ограничивалось бы лишь простым сбором фактов, не имело бы надлежащего значения и смысла.

Это потребовало бы активной общественно-эстетической позиции, и здесь мы непосредственно встречаемся с трудностями методологии исследования.

Нам известны имена видных издателей, которые отдали себя детской книге, и естественно, что они до некоторой степени рассматривают ее как полиграфический продукт, т. е. оценивая ее, учитывают главным образом конкретный, конечный результат, где сочетаются усилия писателя и художника.

Нам известны также выдающиеся коллекционеры, организаторы крупных современных библиотек и музеев детской книги, для которых эти коллекции представляют живую историю мировой детской литературы и для которых содержание книги, выраженное посредством иллюстрации, важнее качества печати.

Многие педагоги, учителя в школах, воспитатели в детских садах считают детскую книгу средством нравственного воспитания или познания, отодвигая ее эстетическую функцию на второй план. Иногда бывает, что педагогические требования противоречат художественным требованиям, а искусство иллюстратора считают иногда простым дидактическим средством.

Искусствоведение и художественная критика вполне справедливо считают детскую иллюстрацию одним из жанров изобразительного искусства. Однако они также иногда ограничиваются узким профессионализмом, оценивая образно-пластический сюжет иллюстрации вне познавательных и воспитательных задач, вне возрастной психологии и своеобразия детского восприятия, вне социологических функций детской книги как сложного комплексного организма, который охватывает коллективные общественно-культурные потребности и единичные художественные произведения.

Исследуя названный период развития детской книги, необходимо исходить не из отдельных, а из общественных критериев, т. е. рассматривать ее во всех возможных аспектах.

Мне думается, что основой такой оценки должен стать анализ иллюстрирования детской книги с художественной точки зрения как своеобразного и оригинального звена изобразительного искусства, которое отражает общий уровень и главные идейно-художественные принципы и методы искусства данной страны, его исторические и национальные особенности. Такой анализ,

естественно, невозможен без учета сложности и многообразия специфики детской книги, так как именно посредством нее мы воспринимаем оригинал иллюстрации, композицию серии иллюстраций, конструкцию, а также общее полиграфическое оформление книги.

Специфика исторического исследования по существу предполагает не их хронологический обзор, не анализ отдельных произведений или художественных индивидуальностей. Главное здесь показать основные художественные тенденции развития детской иллюстрации на фоне развития изобразительного искусства, детской литературы и книгопечатания в отдельных странах.

По моему мнению, историко-теоретическое исследование искусства иллюстрации детской книги должно исходить из следующих пунктов:

1. Иллюстрировать взгляд на общее состояние современного искусства, рассмотреть его роль в рамках государственной системы воспитания и художественной практики страны.
2. Краткий обзор традиций, существующих в этой области в отдельных странах, с перечислением самых видных художников и лучших произведений.
3. Историческая оценка основных тенденций развития искусства детской иллюстрации за последние тридцать лет на фоне общего

развития детской литературы, изобразительного искусства и и книгопечатания.

4. Научный аппарат: список выставок, издательств, награжденных произведений на родине и за границей. Художественный словарь.

Изложение должно быть энциклопедическим, с точным перечислением названий, дат и имен.

Благородным и окончательным заключением обобщения истории детской книги в послевоенный период, по всей вероятности, явилось бы издание (под покровительством ЮНЕСКО) международного теоретического труда в 3—4 томах, из которых два тома были бы посвящены пространному иллюстрированному словарю „Кто есть кто в иллюстрации детской книги“.

В заключение мне хотелось бы еще выразить удовлетворение той огромной разнообразной работой, которую проделали после созыва первого БИБ его организаторы, сотрудники Словацкой национальной галереи и все участники Международного Куратория специалистов по детской книге. Именно благодаря их работе мы сегодня имеем возможность поднять вопрос об историко-теоретическом исследовании иллюстрирования детской книги.

ФРАНТИШЕК
ГОЛЕСОВСКИ,
ЧССР

НА ТЕМУ ПОНИМАНИЯ И ПРОГРАММЫ ТЕОРИИ ИЛЛЮСТРАЦИИ ДЛЯ ДЕТЕЙ

I

Когда я в период между вторым и третьим Биенале иллюстраций для детей говорил о сущности БИБ с теоретиками — педагогами и психологами, я почти всегда наталкивался на замечание, что чехословацкое биенале становится односторонне делом теории искусства, не учитывая двусторонности функции иллюстрации, которую так хорошо осознают именно самые выдающиеся отечественные и зарубежные иллюстраторы. Критики имели в виду двусторонность, или лучше, двусмысленность иллюстрации, вытекающую из того, что иллюстрация, хотя и является самостоятельным и своеобразным жанром графики и изобразительного искусства, является одновременно и составной частью книги (а в данном случае детской книги); следовательно, о ней невозможно трактовать без изучения сложных и первичных отношений между текстом и иллюстрацией, а также без исследования отношения детей к иллюстрации, по-видимому, и к награжденной иллюстрации; что из контекста аспектов БИБ невозможно исключить психологическую и педагогическую проблематику восприятия иллюстрации и ее воздействия на детей.

И, наконец, что иллюстрация для детей — это также и детское дело, и если мы даже и не хотим демагогически придавать проблематическое значение детскому голосу и неразвитому вкусу детей, все же можно было бы подумать о том, что наряду с принятыми премиями БИБ можно было бы присуждать и премии, свидетельствующие об откликах детей на иллюстрации, нечто вроде премий детской или же педагогической оценки.

Во время таких бесед у меня были противоречивые ощущения. С одной стороны, я осознавал известное ядро правды в этих упреках — БИБ действительно развивается вне области психологии искусства и психологии ребенка и вне области педагогической

теории. Это видно по составу жюри, которое оказывает скорее предпочтение области киноведения и издательской области, нежели психологии и педагогике; особенно отчетливо это проявляется и на содержании и участниках симпозиума.

С другой стороны, я не мог не видеть предупреждающего примера прошлого, когда эстетические аспекты в детской книге были полностью оттеснены научными и нравственно-просветительными аспектами, я не мог не осознавать, что и современная школьная и внешкольная воспитательно-просветительная практика стоит преимущественно на позициях наивного потребительского подхода к культуре и искусству. Я вспомнил, что и прежние готвальдовские фестивали кинофильмов для детей вместе с детским голосованием были странной смесью недоумения и демагогии как и все, где нескладно смешиваются аспекты творчества и потребления с переплетением зачатков самых разнообразных теоретических дисциплин и с благословением газетной рекламы. И, наконец, я хорошо чувствую эту обманчивость точной границы между всеобщей педагогической практикой и раздробленной, неединой педагогической теорией, в частности в отношении эстетического и художественного воспитания, в котором часто возникают абсурдные и непонятные недоразумения и противоречия.

Тем не менее мне что-то сильно подсказывает, что если этап наивной педагогизации детской книги был неверный и поэтому пришлось его преодолеть, то и этап крайней эстетизации искусства для детей не представляет окончательного и оптимального решения, являясь такой же крайностью, как и прежний и что мы должны создать условия, отвечающие общественным целям и учитывающие общественную базу с ее организациями и уровнем.

„Следовательно, опять компромисс?“, — возражаете вы. „Сколько времени вы хотите его поддерживать или даже проводить?“ Однако дело не в компромиссах. Если бы дело было

в них, то сами решения жюри были бы этого убедительными доказательствами, не только выбором премированных иллюстраций, но и самой мотивировкой премий и наград. Дело, действительно, не в компромиссах, дело совсем в другом. Цель, о которой идет речь, я формулировал бы как общественно и эволюционно необходимое сближение всеобщих стремлений искусства к достижению и открытию новых твердынь с общим культурным интересом народа. Иначе говоря, речь идет о доле участия народа в том, что является в нашем искусстве самым хорошим, самым перспективным. Это очень важно особенно потому, что нас обязывает наша словацкая и чешская (словацкая здесь несомненно стоит на первом месте) традиция народного искусства и национального искусства, которое из него черпало, и что мы этим обязаны и исторической роли, которую искусство сыграло в культурном формировании наших народов.

Таким образом, мы подходим к собственной перспективной задаче БИБ (которая будет несомненно формироваться еще длительное время), с диалектической необходимостью однако встает вопрос ее условий, предпосылок и возможностей. В третьем БИБ принимают участие уже почти сорок государств с неодинаковым культурным уровнем. Каковы возможности БИБ оказать влияние на творчество иллюстрации для детей и формирование ее теории, если органически связать иллюстрацию с местными условиями культуры?

Что касается собственного творчества, то значение БИБ ясно. Но это не так в области теории иллюстрации для детей. Даже и сравнение того, что за последние годы принесли отдельные национальные культурные области самой Европы, не дает цельной картины. Как бы здесь могло братиславское биеннале своим симпозиумом, в котором отдельные государства участвуют гораздо менее систематично, чем в выставках БИБ, добиться равномерного мирового развития, когда оно жизненно зависит от собственных материальных, культурных и личных, по существу неодинаковых условий, которые можно сравнить лишь с большим трудом.

Несмотря на это имеются некоторые возможности, они состоят — а это касается теории иллюстрации для детей — именно в задаче самого симпозиума. Необходимо задуматься над вопросом его структуры, внести некоторые изменения в стихийный состав его участников с международной и профессионально-научной точки зрения, придется (как это пытались сделать еще в зачатках БИБ) заново оценить возможности более узкой тематической ориентации симпозиумов, публиковать темы заранее, вперед за целый период (если хотим рассчитывать на исследование) и проч. Естественно, ввиду того факта, что до сих пор не было возможности влиять на подбор теоретиков, направляемых на симпозиумы из отдельных национальных областей, не было также возможности назначать им конкретные задачи.* Но если даже и учесть ведущую организационную функцию Чехословакии, то все же нельзя предполагать, что мы способны сами обеспечить основные

теоретические задачи — это был бы абсурд и высокомерие.

В зарубежной и нашей отечественной литературе имеется целый ряд публикаций, в которых можно найти немалое количество концепционных подходов к вопросам истории и теории иллюстрации для детей. Можно было бы начать с образцовой исторической работы советского теоретика Эллы Ганкиной, из которой в Советском Союзе исходит библиотека небольших монографий об иллюстраторах. От работы Ганкиной можно перейти к аналогичной, но скорее детализированной, трехтомной американской работе, которая представляет некоторый промежуточный жанр между историческим лексиконом иллюстрации для детей и ее историей. Особое место занимает ранний труд Гобрекера 1924 года и новая, остроумная беллетристическая книга Хорста Кунце из ГДР.

Большое значение имеет стремление показать современное состояние национальной или мировой иллюстрации для детей. Эту цель преследует польский альбом варшавского детского книгоиздательства и Беттины Гюрлиманн „Мир в иллюстрированной книге“; своим способом, но гораздо скромнее ее отражают пропагандистские и библиографические материалы наших обоих издательств детской книги в Праге и Братиславе. Сюда можно было бы отнести и некоторые небольшие публикации, как, например, книжку Бланки Стегликовой о чешских иллюстрациях сказок, книжное издание моего доклада от 1960 года и проч. Документальной кульминацией этого перечня являются изданные по сей день каталоги выставок БИБ и прекрасный альбом награжденных работ на первом и втором биеннале; они свидетельствуют об обдуманной и ответственной работе организаторов БИБ и Словацкой национальной галереи в Братиславе.

Будущие исследователи в области истории и теории иллюстрации для детей, естественно, не обойдутся без помощи монографических трудов об отдельных художниках, авторах иллюстраций. Исследования этого типа имеют свое начало в журнальных статьях, однако вследствие своей сравнительной замкнутости и бесспорной основной ценности они имеют и в книжной издательской деятельности вполне реальные шансы.

Основную теоретическую проблематику нашей дисциплины попытались наметить Стефан Шуман (1951) и Е. Адамов (1959). В ограниченной мере намечены некоторые из задач в моих критико-описательных этюдах, напечатанных в книге „Форма и язык иллюстрации для детей“ (1971), которая, однако, ориентируется скорее на более широкие слои читателей. К ядру дела приближается уже сборник трудов, составленный Альфредом

* До некоторой степени и в приемлемых пределах это произошло на симпозиуме третьего БИБ — через задачу зафиксировать историческое развитие иллюстрации для детей в послевоенный период. Однако в рамках собственной теории отсутствует шкала проблем, представляющих собственную основу теории иллюстрации для детей.

Баумгертнером и изданный (с подобной задержкой, как и приведенная братиславская книга) в 1968 году. Баумгертнер имел в виду в плане сборника прежде всего разные аспекты отношений к иллюстрации для детей (отсюда и название сборника), менее уже классификацию основных проблем теории иллюстрации для детей — во всяком случае возникла нужная и интересная книга, с концепцией, которую можно успешно применить в методологическом плане дальнейшей теоретической деятельности.

Из перечня работ можно выделить актуальные работы Ирены Слоньской, которая занимается исследованием психологических вопросов восприятия иллюстраций в книгах для детей. Слоньска энергично направляет внимание на область, которую до сих пор забывали: ее подробное и длительное исследование вопроса художественного восприятия касается многих отношений, которые в будущем необходимо будет выяснить. Естественно, ее нельзя упрекнуть в том, что в такой обширной и сложной области она работала одна, так что и результаты ее труда соразмерны силам и возможностям одного человека. Наоборот, ее надо поблагодарить за пионерское дело.

Раскрытие веера названий книг, тем и направление не может еще привести к формулировке задач возникающей теории. Тем не менее ее двойной частный аспект ясен: исторический аспект будет, несомненно, и впредь характеризоваться тесной связью с областью теории изобразительного искусства, построение основ более узко разграниченной теории иллюстрации для детей решительно не обойдется без познаний и сотрудничества психологии, философии, социологии и педагогики. По всей вероятности, именно потому, что сотрудничество такого большого числа научных дисциплин еще далеко не обеспечено, первые шаги в этой области делают так нерешительно и неуверенно.

II

Хотя я намерен разобрать лишь два из многочисленных отношений теории иллюстрации для детей, их решение показывает далекие горизонты задач, стоящих перед нами. В возникающей дисциплине теории иллюстрации для детей (я буду пользоваться этим термином вместо более сложного „иллюстрации в книгах для детей и юношества“) нельзя, следовательно, различать задачи чисто исторического и чисто теоретического плана. Этот факт сам указывает одновременно на трудности, связанные с конституированием и систематизацией новой науки. Если бы мы его не учли, то в теории иллюстрации для детей формировались бы две отдельные частные дисциплины, каждая из которых содержала бы в себе собственное ядро незаконченности и целевой необходимости преобразовывать их до тех пор, пока не возникнет система с единой структурой.

С аспектом отношения детского читателя к иллюстрации связан специфический вопрос успеха и прочности ценности и воздействия

иллюстрации. Это вопрос социологии искусства и вполне понятно, что я буду ссылаться на высказывания, которые были опубликованы на эту тему и в этой области.

Робер Эскарпи в своем исследовании об успехе и восприятии литературного произведения различает его коммерческую и коммуникационную сторону. Хотя он сам и осознает и подчеркивает тесную связь обеих сторон, выделение иллюстрации из книги выдвигает новые проблемы. Без того, чтобы их на этом месте особо разбирать, достаточно обратить внимание на место старых французских гравюр в романах Верна и их инертное влияние на современного читателя или же на новые издания „Аленки“ с иллюстрациями Тенниэла, „Библейских сказаний“ Доре и, наоборот, на успешные попытки иллюстрировать классические и „вечные“ литературные произведения современным художником, который уже доказал свое право на долговечность: Маха, Гоголь, Шекспир выходят в свет с иллюстрациями Зрзавого, Филдинг с Фуллой, и если вернуться в недавнее прошлое — „Тысяча и одна ночь“ с Слевогом (но теперь уже и с Трнкой), По с Кубином, но одновременно и Карролл с Берковой, Андерсен с Бруновским, не говоря уже об иллюстрировании народных сказок разных народов, которые в отношении выбора иллюстратора занимают особое место.

Здесь отчетливо ощущается борьба и взаимодействие экономических и коммуникативных влияний, которые в конце концов выливаются — именно на поле иллюстрации для детей — в попытку создать новую иллюстрацию, которая в некоторой степени стремится соответствовать эпохе возникновения литературного произведения. Лучше всего это, пожалуй, выражают иллюстрации Ф. Тихого к „Робинзону Крузо“, как бы мы ни считали саму попытку создать такую концепцию иллюстрации спорной.

С экономической точки зрения выводы приводят нас к успешным и неуспешным иллюстрациям, что само по себе не должно свидетельствовать о художественных достоинствах. Ведь известны книги, которые благодаря иллюстраторам исчезают в течение нескольких дней с прилавков книжных магазинов, и поскольку в связи с детской книгой нельзя не учитывать потребительский фактор взрослого посредника между издателем и детской восприимчивостью, к сожалению, даже точное распределение не может здесь определить долю участия детей и взрослых.

Однако экономическая зависимость открывает перед нами и другую картину: если мы еще недавно гордились тем, что социалистическое общество покончило с книжным и иллюстраторским браком, то опыт последних лет показывает, что это далеко не так, что и здесь экономические аспекты могут продираться вперед и принижать собственную сущность социализма.

Свыше двухсот лет тому назад первым хвалил В. Голдсмит английских читателей, что они освободили авторов от заботы о хлебе; сегодня же положение гораздо сложнее. Сложность

состоит в совершенно различном отношении между культурными ценностями и числом их потребителей, в конкуренции между книгой и остальными средствами культуры и, наконец, в сложном функциональном положении, которое проявляется в области иллюстрации еще выразительнее, чем в литературе.

Вопреки всему этому мы все еще не можем объяснить, почему, например, иллюстрация с огромными художественными достоинствами, ценная и находчивая, не находит своих „покупателей“ (смотри случай иллюстраций Шериха к „Лебединому озеру“, Колибала к „Калевале“, но и — *horribile dictu* — иллюстрации Зрзавого к „Гейштору“. Объем и внутреннее деление читателей уже через сто лет после Голдсмита было совсем другое. Об этом свидетельствует и наш трагический опыт, связанный с жизнью и творчеством Божены Немцовой, а также Миколаша Алеша.

К сожалению, ни один одобряющий отзыв современности не может писателю или иллюстратору детской книги гарантировать объективное достоинство его произведения и его долговечность. Трудно, почти невозможно, полностью понять и постигнуть скрытые основные аспекты оценки, ибо они одновременно заключаются нераздельно в будущем. Быть может, это одна из причин, почему при попытке подвергнуть объективной критике и анализу иллюстрацию мы должны и всегда будем оказывать предпочтение эксперименту и исканиям в иллюстрационном творчестве, а традиционное, конвенциональное выражение будем принимать во внимание лишь постольку, поскольку оно сумеет перейти границы, точно намеченные традиционной условностью.

3-й съезд советских писателей подчеркнул, что „... начинающий писатель должен иметь возможность развивать свой талант собственными средствами“. Говоря о собственных средствах, мы, естественно, не отрицаем исходные точки, источники, документы: у каждого иллюстратора они имеются, как и у каждого художника вообще. К иллюстратору, пожалуй, относится еще и тот факт, что наряду с источниками и художественными целями он связан еще и основным творческим принципом литературного произведения. „Связан“ не означает связываем: творческому принципу литературного произведения не должен соответствовать творческий принцип иллюстрации. Вера Бомбова совершенно права, говоря о двояком назначении иллюстрации для детей: о передаче общей атмосферы текста, его усилении и дополнении, но также о создании иллюстрации, которая неслась бы на себе все признаки художественности, в результате чего могла бы существовать как самостоятельное художественное произведение. Ни первая, ни вторая функции не нуждаются в художнике, рабски подчиненном представлениям автора и его ощущению атмосферы.

В части о переживании литературного произведения Эскарпи приводит статистические исследования и отзывы Одина и образ литературных явлений из энциклопедии Ларусса. Эскарпи рассуждает следующим образом: в течение последних 45 лет можно считать примерно с тысячью писателями, талант которых дает

им право на то, чтобы их постоянно читали и признавали, чтобы они, скажем, вошли в культурное самосознание общества. Но вошли ли они в него на самом деле? Иначе говоря, можно было бы спросить: можно ли их творчество считать таким, что оно живет и будет жить, для каких слоев населения оно имеет значение? Эскарпи уверен, что человек со средним образованием (понятие „среднее“ не обозначает здесь классификацию школьной системы) знает приблизительно 150—200 писателей из названной здесь тысячи. Он приводит данные статистического исследования во Франции, во время которого было установлено, что из 4716 опрашиваемых призывников 2845 не смогли на память назвать больше чем четырех писателей. (Будем надеяться, что у нас такие грустные результаты исключены.)

Статистические исследования знакомства с именами имеют огромную невыгоду: они являются лишь формальным, внешним показателем отношения человека к искусству, искажают ответ на вопрос о выполнении общественной функции искусства. Знакомство с именами авторов или иллюстраторов еще ни о чем не говорит — для нас имеют значение эмоциональные и волевые последствия воздействия книги и иллюстрации. Присуждение премий за художественную иллюстрацию, равно как и присуждение премий за литературу оказывается — если оценивать художественное произведение с точки зрения его долговечности, следовательно, на одно-два поколения позже — все еще крайне субъективистическим. Ибо субъективизм равно присущ суждению дилетанта, как и суждению специалиста. Вопрос „долговечности“ произведения согласно тому, что я уже сказал, все еще не конкретизировал численность слоев, для которых бы долговечие произведения имело непосредственное значение. Даже выводы из исследования Лемэна о творческом возрасте, активно развиваемые Р. Эскарпи еще в шестидесятых годах, несмотря на их занимательность, нам многого не скажут.* Если второй закон Лемэна перевести на общую платформу художественного творчества, то его можно формулировать в том смысле, что художественное произведение (Лемэн говорит о литературе, мы имеем в виду, главным образом, иллюстрацию), созданное в возрасте за сорок лет, имеет меньше шансов на долговечность, т. е. на то, чтобы стать постоянной культурной ценностью, нежели произведение, созданное до этого возраста.

В отношении области иллюстрации можно эмпирически судить и заявить, что иллюстрационное творчество любого художника отличается большей интеграцией, чем литературное произведение, так что нет смысла резко отделять творчество до сорокалетнего и после сорокалетнего возраста. „Бабушка“ Кашпара возникла, когда ему было 24—26 лет, альбом „Был один домик“ Преиссига вышел, когда графику исполнился тридцать один год. Зачатки чешской современной иллюстрации, представленной творчеством

* Harvey C. Lehman, *The creative years, 1937*, R. Escarpit. *Das Buch und der Leser*, 1960.

Антонина Стрнада, Иржи Трнки и Адольфа Забранского, восходят к периоду, когда им было тридцать лет. Иллюстрации Веры Бомбовой к „Гондашику“ вышли, когда ей было 37 лет, „Сказки Андерсена“ Бруновского, когда ему было 35 лет. Все это как бы явилось подтверждением закона Лемэна.

Но в пределах художественного творчества автора положение иное: кульминация творчества Кубина началась после сорока лет, также у Трнки и Стрнада сороковые и более поздние годы принесли более полезные произведения, чем его начальный период, значение иллюстраций Фуллы растет с каждым новым произведением, и так можно было бы продолжать. И, наконец: разве можно художественные ценности, проявившие свою долговечность, оценивать как булки в лавке? Разве они возникают за короткий отрезок времени? А если бы и да, то когда их вообще можно сопоставлять — через десять, сто или же двести лет?

Правда, можно сказать, что каждая закономерность считается с исключениями. Однако при высокой частоте исключений и при исключительной важности произведения закономерность оспаривается в самой своей сущности. Сформулированная закономерность в кульминациях творческого возраста в некоторой степени корректируется зависимостью от возраста читателя и воспринимающего (у иллюстрации). Логично, что правдоподобность долговечности художественного произведения тем больше, чем больше можно рассчитывать на более длительный возраст воспринимающего, т. е. такого воспринимающего, который произведение активно воспринимает, который с ним полностью соглашается.

В этом отношении иллюстрация для детей могла бы иметь особые шансы. Однако это снова имеет свои положительные и отрицательные стороны. При прежнем ограничении функции иллюстрации национально-культурной областью могло случиться, что успех как признак долговечности — хоть и не неубедительный — сопровождал иллюстрационное творчество Фишеровой-Квеховой, Йозефа Лады, Зденька Бурьяна и Иржи Трнки. Период в пятьдесят лет не есть еще долговечность, это может быть вступление к ней, но оно тоже имеет свое значение, если, например, вспомнить систематические попытки воскресить произведения, которые с объективной точки зрения не имеют шансов на долговечность.

Если бы мне теперь пришлось подвести итоги положению общественного отражения художественной иллюстрации для детей в параллели и различиях между иллюстрацией и самим литературным произведением, то получилось бы следующих пять точек соприкосновения — отношений, которые могут стать базой для исследования:

а) Можно полагать, что круг людей, которые полностью и сознательно воспринимают иллюстрацию, относительно меньше, чем круг читателей. Если мы имеем в виду собственные иллюстрации в книгах для детей, то мы не считаемся с мнением потребителей книг для самых маленьких, в частности потому, что их

восприятие мало сознательное и ограничивается в основном содержанием иллюстрации, оторванным от общего контекста художественного произведения.

б) Ввиду уклада жизни детей (я пользуюсь этим термином с естественными оговорками по отношению к понятию „уклад“) иллюстрация для детей не грозит опасность косвенного знакомства с ней — по рецензиям, критике, сообщениям массовых средств коммуникации, как это имеет место в отношениях литературного произведения и взрослого читателя. Этот факт имеет свое значение при выборе и реализации методов исследования воздействия иллюстрации на детей.

в) По сравнению с обычным воздействием самого литературного произведения (обычным в том отношении, что оно воздействует само своей художественной сущностью, как бы оно ни должно было считаться с специфическими, даже и индивидуально различными субъективными предположениями по отношению к обычно требуемым „внутренним“ и „внешним“ условиям воспитательного воздействия и закономерностям их „перелома“, невозможно свести воздействие иллюстрации в книге для детей к самой иллюстрации. Иллюстрация вообще и иллюстрация для детей специфически не может полностью воздействовать сама по себе, без знакомства с литературным произведением, составную часть которого она представляет. Это несколько не опровергает концепцию двусторонности иллюстрации, как на это указывает Вера Бомбова, и мы с этим полностью соглашаемся. Ибо и в этой двусторонности зависимость иллюстрации от художественного произведения является хронологически и по значению первичной, а ее самостоятельное существование — вторичной.

г) Иллюстрация для детей должна с книгой и в книге для детей обращаться к детям, в познавательном процессе и индивидуальном развитии которых важное место занимает школа. Хотя мы далеко не можем быть довольны работой нашей школы в культурном и политическом отношении, все же нельзя оставить без внимания качественно и количественно различные средства ее воздействия в отношении художественной литературы и художественной иллюстрации. Достаточно лишь указать на факт, что слишком легко отказались от хорошей идеи давать в учебниках художественную иллюстрацию, не говоря уже о том, что в отношении организованной системы классного чтения остается воспитательно-образовательное использование художественной иллюстрации мечтой лишь нескольких отдельных лиц.

д) Неудивительно, что в данной ситуации не только не поднимается вопрос об эмпирическом исследовании общественного отражения художественной иллюстрации для детей, но он не имеет и организационной базы. Это, к сожалению, всемирное положение и исключения лишь подтверждают правило.

III

Отношения иллюстрации и текста относятся к основным иллюстрационным отношениям, хотя о тесноте этих отношений

можно иметь разные мнения. Ирена Слоньска в своем докладе говорит об исследовании иллюстрации для детей, в частности об отношении иллюстрации к фантазии детей, возбужденной текстом, о соотношении иллюстрации с текстом и далее о том, какое влияние оказывает отношение детей к тексту на их отношение к иллюстрации.

Так, как нельзя недооценивать значение интеллектуальной подготовки ребенка к общению с книгой и иллюстрацией, необходимо учитывать и разную степень и качество детской фантазии и эмоциональной восприимчивости. О том, как фантазия работает именно в дошкольном возрасте, пишет Выготский в своем раннем выдающемся произведении, обосновывая появление фантазии и интеллекта известной кривой Рибо. Детской фантазии в этом возрасте отвечают равным образом словесные и художественные импульсы, однако вряд ли можно считать, что ребенок с момента, когда он способен прослушать литературное произведение, требует, чтобы все, о чем была в тексте речь, было нарисовано. Вопросы трехлетних детей, где находится та или иная вещь, о которой сказано в книжке, не должны быть неопровержимым доказательством необходимости художественного выражения; источники вопроса могут заключаться в чем-то другом.

Одновременно необходимо отстраниться от старой ошибки эмпирических воспитательных исследований, которые всегда готовы правдивость предположения подтверждать единичными случаями. Эта основная ошибка заключается, кроме другого, также по-видимому в записях о воспитательной практике и в их опрометчивых обобщениях. При таком нелогичном приеме единица поведения становится правилом, а пример ставится в качестве его доказательства. Детские вопросы по иллюстрации вытекают, несомненно, из познания, что текст книги бывает связан с иллюстрацией: если бы у ребенка не было такого познания, то он не задавал бы вопросов с такой установкой.

Исследуя чувство необходимости в иллюстрации у детей (в книге Ирены Слоньской приводятся беседы с детьми 10—14-летнего возраста), нельзя забывать о том, что функция иллюстрации изменяется в зависимости от возраста детей, их индивидуальных увлечений и в зависимости от видов и жанров детской книги. Эта изменчивость функций вряд ли имеет дело с спонтанной потребностью детей: она вытекает из значения книги для жизни человека, из детского развития и его конфронтации с нуждами общества. С этой точки зрения, несомненно, представляет интерес детское суждение: „Если книжка интересная, она может быть и без картинок“. Однако само суждение является подтверждением того, что не целесообразно исследовать у детей какую-то всеобщую потребность в иллюстрации книги. Другое дело, изучать ее в определенной книге или в точно ограниченном жанре книг, имеющих специфическое отношение к определенному слою читателей.

Свои проблемы приносит также исследование отношения детей

к иллюстрации в определенной книге. Простая запись высказываний детей относительно иллюстрации может не соответствовать утверждению, что в двенадцатилетнем возрасте дети способны давать формальную художественную оценку. Эта способность — если считать, что она бесспорна — нас обязывает. Как ни интересно было бы статистическое исследование отношения детей к определенной иллюстрации, оно отличается уже основным фактом от исследования общественного мнения, т. е. фактом, что это касается детей, следовательно, поколения среди процесса обучения или даже на его начальном этапе.

В комплексе функций иллюстраций для детей во всяком случае самой важной считаем художественную функцию, учитывая ее своеобразное и специфическое содержание. Трудно согласиться с мнением, что иллюстрации в книгах, которые живо обращаются к детской фантазии, должны считаться с направлением и характером детской фантазии, что „они должны совпадать с представлением детей“. Если эту формулировку оставить без конкретного содержания, она останется в плену старой традиционной функции ограниченности иллюстрации.

На всех осуществляемых исследованиях в области детского восприятия художественной картины чувствуется, как надо было бы сочетать исследование детей с исследованием взрослых, в частности учителей. Изолированное исследование в детской среде не учитывает основного принципа двустороннего воздействия, от которого в воспитании невозможно отказаться.

Мы пока не имеем представления о том, как детский читатель во время чтения воспринимает иллюстрацию. Мы лишь заключаем, что та или иная иллюстрация больше помогает возбуждать интерес к тексту книги, иная может вести к переживанию прочитанного, что определенная концепция иллюстрации может вести к параллельному восприятию иллюстрации с чтением — но все это лишь простые предположения. Пожалуй, наиболее ясным нам кажется положение иллюстрации в процессе чтения там, где между текстом и иллюстрацией господствует динамическое отношение. Примером могут послужить некоторые тома „Кулигашка в Альбатросе“, например, иллюстрации Нолла в томе Д. Лготовой, иллюстрации Микулы к „Медям“, иллюстрации О. Крейчовой. С этой платформы отношений можно было бы, пожалуй, подходить к иллюстрированной книге.

Точно так же можно выдвинуть гипотезу об индивидуальных различиях в координации чтения и восприятия иллюстрации. Для этого необходимо сгруппировать заключения исследования согласно сферам интереса детей, жанру детской литературы, характеру иллюстрации. Во всяком случае такое исследование осветило бы один из важнейших вопросов функции иллюстрации в детской книге.

Суждение, что задачу иллюстрации можно перенести с функции наглядности и дополнения текста на функцию эстетическую, ныне уже недостаточно. Такая точка зрения исходила из старого понимания функции иллюстрации, не учитывая переориентировку

и усложнение функциональных аспектов в дальнейшем развитии. Эстетические аспекты в иллюстрации и необходимость их учета в исследовании являются для нас первичными — независимо от функциональной доминанты иллюстрации. В обратном случае не имеет смысла говорить о художественной иллюстрации для детей вообще.

Более важной, чем это возражение, является однако проблема, какие выводы будут сделаны из функции иллюстрации, как будем понимать понятие функции. Функция — дело не только художника, хотя у него начинается ее действие. Еще более важным является перенос функции в процесс детского развития, ее применение в системе образования, причем основными факторами здесь будут не только книга и иллюстрация как средство функциональной реализации, но и личность воспитателя и учителя, которые через иллюстрацию и на ней функцию реализуют.

О соответствии иллюстрации с текстом говорят с тех пор, как говорят об иллюстрации. Мне припоминаются критические замечания по этому вопросу еще в тридцатые годы, когда, безусловно, еще не начинали осознавать этой проблемы. Вполне естественно, что дети критически реагируют на встречающиеся несоответствия, в этом отношении они похожи на взрослых наивных воспринимателей искусства.

Но по мере того, как художественная иллюстрация отходит от описательно реалистических тенденций, как усиливаются художественные функции иллюстрации для детей (особенно в отношении части, направленной на применение прогрессивных новаторских художественных направлений и выражений в иллюстрации и художественном воспитании), ослабляется и обусловленность этого соответствия. Например, применять вопрос длинных волос, соответствие одежды, точного числа действующих лиц вообще невозможно в иллюстрациях, какими являются картинки В. Бомбовой к „Шуды Катаринкэ“, Клима к „Королю времени“, Колибала к „Калевалу“, Шериха в „Лебедином озере“, Стрнадла в „Псоглавцах“ и т. п.

От невозможности соответствия, которое вытекает из характера современной иллюстрации, дорога ведет к всеобщему отступлению от этого требования. В системе преобладания функций, таким образом, выдвигается точка зрения, что если иллюстрация выразительно выполняет художественную функцию, если она хочет пробудить интерес читателя к значительным современным художественным изображениям, то соответствие с текстом во всяком случае является второстепенным делом. Композиционные аспекты иллюстрации, ее гармония красок придают иллюстрации не форму связанного с текстом художественного сопровождения, а скорее форму самостоятельной художественной фантазии, обусловленной текстом. Это в конце концов путь, по которому должно идти и развитие фантазии детей, если мы хотим, чтобы она вскоре вступила на творческий путь.

Подобно делу обстоит и с требованием того, чтобы иллюстрация соответствовала характеру текста. Согласно

С. Шуману иллюстрация должна соответствовать тексту, совпадать со стилем и духом литературного произведения. Шуман говорит о трех основных стилях иллюстрации для детей: об иллюстрационном гротеске, о сказочном и реалистическом стиле. Допустим, что это требование в основном отвечает развитию художественной иллюстрации прошлых лет. Однако оно не считается с перспективными тенденциями иллюстрации как художественного жанра, которые уже в настоящее время превратились в реальную действительность.

Если сравнить развитие иллюстрации, например, с экранизацией литературного произведения, если взвесить все изменения во время обработки исторических и художественных фактов, то можно заметить, что перемещение из сказки в гротеск, из реальности в сказку, из реальности в абсурдность осуществлялось часто и с полным успехом. Можно было бы даже по праву спросить, не заключается ли качество художественного творчества главным образом в области этих перемещений. Итак, если бы мне пришлось выбирать между требованием строгой согласованности иллюстрации с характером текста и некоторой довольно свободной аналогией с тезисом Абрагама Моулза об открытии новых источников оригинальности в контакте с искусством, я бы сказал, что единственно правильным можно считать путь, намечаемый Моулзом.

Было бы естественно документировать спор обеих точек зрения конкретными иллюстрационными примерами. И мы, несомненно, придем к заключению, что в современной шкале иллюстраций для детей нельзя удовлетворяться указанными тремя типами, стилями иллюстрации. Куда можно было бы, например, отнести иллюстрации Трнки к рассказу Прохазки „Да здравствует Республика!“, рисунки Стрнадла аналитико-логического характера к последним сборникам сказок, „Дон-Кихота“ Бруновского, иллюстрации Веры Крайцовой к „Бабушке“? Строгая классификация иллюстрационных типов противоречит также самому факту, что целый ряд выдающихся иллюстраторов иллюстрировал в сущности сказочные, реалистические темы и поэзию, прибегая к собственному, своеобразному выражению, как-то: Мирко Ганак, Януш Грабианьски, Карл Мюллер, Вацлав Карел, Ота Янчек, Алойз Климо и многие другие.

Говоря о единстве переживаний на основании текста и иллюстрации, мы приближаемся к принципиальному вопросу: что больше, это единство или, наоборот, задача, возлагаемая на детского читателя и воспринимателя, сочетать две разные плоскости понимания? Не содействует ли именно это активности художественного восприятия?

Активность художественного восприятия не противоречит требованию, чтобы иллюстрация привлекала детское внимание, детский интерес. Активность художественного восприятия необходимо понимать как требование, сопровождающее всякое воспитательное воздействие (естественно, обусловленное возрастными закономерностями); однако вследствие этого требование увлекательности иллюстрации значительно

ограничивается, становясь постепенно по мере применения воспитательных целей и углубления воспитательного процесса все менее выразительным. По-видимому, мы не будем далеки от правды, если оба требования свяжем обратной пропорциональностью: постепенно с ростом и развитием активности восприятия требование увлекательности теряет свой вес и значение. Хотя оба понятия относятся к разным категориям воспитательных приемов, вследствие чего можно сомневаться в их соразмерности (если их не привести к одному знаменателю), все же можно указанное отношение выразить графически следующим образом:



Возраст: 3 г., 4 г., 5 л., 6 л.

Из исследования Петерса об эмоциональном оттенке воспоминаний вытекает, что полностью преобладают переживания с эмоциональным оттенком (80%), среди которых в свою очередь преобладают переживания приятные (65%). Анкету, проведенную среди молодежи 9-го и 10-го классов общеобразовательного лица в Варшаве (см. работы И. Слоньской), нельзя просто включить в исследование Петерса: воспоминания об иллюстрации в детской книге относятся к воспоминаниям специфически определенной области искусства, причем факт специфичности исключает своим способом ассоциативную попытку* в качестве метода, применяемого Петерсом. Тем не менее тесная связь влечения к определенной иллюстрации с запоминанием пережитого приводит нас к исследованию, какие иллюстрации оказывали на детей в детском возрасте особо сильное воздействие.

Из результата исследования нельзя делать опрометчивые заключения: исключим возможность приписывать даже самое сильное переживание иллюстрации самому характеру иллюстрации. Здесь действует целый ряд факторов, как-то: тематика иллюстрации, возраст ребенка, подготовка детей к восприятию иллюстрации, уровень художественного воспитания, общее эмоциональное состояние в период восприятия, количество повторяющихся встреч с иллюстрацией и т.д. Слоньска сама подчеркивает в варшавском исследовании, что, по всей вероятности, текст оказывает влияние на популярность иллюстраций Шанцера, говоря, что некоторые книжки входили в список классного чтения, но и вопреки этому единство взглядов удивляет, тем более, что

исследование проводилось в семи разных школах.

Для исследовательской перспективы аналогичных целей было бы целесообразно довольствоваться не только названием иллюстраций, которые нравились детям больше всего, их описанием и выражением доводов, почему они нравились. (Последняя задача все равно могла бы иметь только условное значение.) Если исследованию подвергаются ученики, у которых надлежащим образом развита способность самоанализа — так, как можно было предполагать в описываемой анкете — то можно проследить обстоятельства и внутренние и внешние условия процессов восприятия и сделать выводы для использования иллюстрации в воспитательно-образовательных целях. Чтобы не впасть в заблуждение, я несколько не имею в виду старую познавательную и морально-воспитательную функцию иллюстрации, речь идет о полном и широком развитии индивидуума, для которого художественное произведение имеет основное значение, которое до сих пор в сущности лишь мало применялось.

Интересного вопроса касается Слоньска в связи с положительной и отрицательной побудительностью иллюстрации к чтению книги. Возможно вообще, чтобы иллюстрации могли оттолкнуть ребенка от чтения книги? В книге приводится пример восьмилетней Доротки, которую иллюстрации оттолкнули от книги. Исходя из опыта, можно сказать, что иллюстрации в общем не имеют такой силы, особенно в отношении детей-читателей, т. е. детей, пристрастившихся к чтению, именно с такими мы обычно встречаемся в 3—5 классах всеобщезащитной школы. Дети, относящиеся к чтению более равнодушно, если они будут выбирать книгу в зависимости от иллюстраций (смотри исследования о подборе чтения, например, исследования О. Халоупки в 1967 году), то они могут в зависимости от своего характера выбирать, но и отвергнуть вполне приемлемую иллюстрацию. Следовательно, в целях исследования необходимо скорее изучать вопрос, чем может иллюстрация привлечь детей к чтению, нежели наоборот, какая иллюстрация и когда она может оттолкнуть детей от чтения. Пример Доротки нам кажется вполне исключительным. Мое раннее исследование в детском саду с иллюстрациями Лады и Страндла показывает, (если не принимать во внимание его микрохарактер и лабораторный характер), что сущность проблемы заключается в сознательном и систематическом развитии детской терпимости в художественном восприятии, и больше ни в чем. Исследования, что детям нравится, а что нет, хотя и могут иметь некоторое значение в качестве исходного пункта, с развитием общественной культуры теряют значение. Как, например, отнести к заключению, что ребенку нравится иллюстрационный брак и не нравится хорошая художественная иллюстрация? И наоборот, заключение, что для детей имеет общее значение эмоциональное выражение

* (Опрашиваемые должны были как можно быстрее реагировать на побудительное слово воспоминанием о чем-то пережитом.)

иллюстрации и нравственное гуманное достоинство, гуманный склад иллюстрации, представляет собой заключение, которое обязывает творцов иллюстрации, предоставляя им одновременно полную творческую свободу.

IV

Между обоими отношениями, о которых говорилось в настоящей статье, имеется более тесная связь, чем можно заметить с первого взгляда. Вопрос возбуждения массового интереса к современной художественной иллюстрации становится злобой дня, его осознают не только художники и воспитатели, но и издатели.

Доказательством противоречий служит факт, что некоторые издатели охотно приспособляются к массовой безвкусице, снабжая книжный рынок книжной и иллюстрационной халтурой.

При возможном падении интереса к художественной литературе (явление, над которым уже много лет задумываются литературоведы и педагоги-теоретики в капиталистическом мире и которое некоторыми признаками начинает проявляться и у нас), можно было бы в художественной иллюстрации найти средство, которое исключит эту опасность, или же хотя бы приостановит ее до тех пор, пока мы полностью не мобилизуем свои силы на борьбу с ней.

Борьба за наиболее полное проникновение иллюстрации для детей в сознание и мысли народа не может обойти границы действующих систем образования. Наряду с задачей популяризовать иллюстрацию для детей среди родителей и воспитателей (это также одна из немаловажных функций БИБ), было бы целесообразно включить в образовательную систему некоторые осуществимые на практике методы, исследующие и расширяющие интерес детей к художественной иллюстрации и ее познанию. Мне кажется, что книжка Ирены Слоńskiej очень наглядно свидетельствует о такой необходимости. Решение организационной проблематики этой борьбы входит в компетенцию других деятелей и других мест.

Катоновскому разрушительному „Ceterum autem senso . . .“ мы имеем доводы противопоставить свое, конструктивное: „Кроме того, я думаю“, что теория иллюстрации для детей пустила корни и будет успешно развиваться.

Симпозиумы БИБ этому в значительной мере содействуют.

БИБЛИОГРАФИЯ

ГАНКИНА Э. З., Русские художники детской книги, Москва, Советский художник, 1963

ILLUSTRATORS OF CHILDREN'S BOOKS 1744—1945, 1946—1956, 1957—1966; compil. by: Mahony-Latimer-Folmsbee (1.) Viguers-Dalphin-Miller (2.), Kingman-Foster-Lontoff (3.), Boston, The Horn Book, 1947, 1958, 1968

HOBRECKER KARL, Alte vergessene Kinderbücher, Berlin, Mauritius-Verlag, 1924

KUNZE HORST, Schatzbehälter alter Kinderbücher, Berlin, Kinderbuchverlag, 1964

GRAFIKA W KSIAŻKACH NASZEJ KSIEGARNI, Warszawa, Nasza księgarnia, 1964

HÜRLIMANN BETTINA, Die Welt im Bilderbuch, Zurich, Atlantis, 1965

STEHLÍKOVÁ BLANKA, Čeští ilustrátoři pohádek, Praha, Klub přátel výt. umění, 1970

HOLEŠOVSKÝ FRANTIŠEK, Naše ilustrace pro děti a jejich výchovný vliv, Praha, SNDK, 1960

BIENÁLE ILUSTRACIÍ BRATISLAVA 1967, 1969, 1971 — katalógy, Bratislava, Slovenská národná galéria, 1967—1971

SZUMAN STEFAN, Ilustracja w książkach dla dzieci i młodzieży, Kraków. Wiedza-zawod-kultura, 1951

АДАМОВ Е., Иллюстрация в художественной литературе, Москва, Искусство, 1959

HOLEŠOVSKÝ FRANTIŠEK, Tvár a reč ilustrácie pre deti, Bratislava, Mladé letá, 1971

BAUMGÄRTNER A. C., (red.), Aspekte der gemalten Welt, Weinheim, Beltz, 1968

SŁOŃSKA IRENA, Psychologiczne problemy ilustracji dla dzieci, Warszawa, PWN, 1969

ESCARPIT ROBERT (red.), Le littéraire et le social, Paris, Flammarion, 1970

MEILI RICHARD — ROHRACHER HUBERT (red.), Učebnice experimentální psychologie, Praha, SNP, 1967

ВЫГОТСКИЙ Л. С., Воображение и творчество в детском возрасте, Москва, Просвещение, 1967 (2-е издание)

CHALOUPKA OTAKAR, Horizonty čtenářství, Praha, Albatros, 1971

HOLEŠOVSKÝ FRANTIŠEK, Práce s obrazem na mateřské škole, Praha, SPN, 1958

ЙОЗЕФ
ЯВУРЕК,
ЧССР

ПРОБЛЕМЫ ПРЕДМЕТНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Прежде всего мне хотелось бы вернуться к своему выступлению на прошлом симпозиуме. Тогда я, кроме прочего, разбирал структуру книжной иллюстрации и говорил также о первичной внеэстетической функции иллюстрации — конкретизировать взгляды читателя, направлять его собственный опыт и в случае необходимости дополнять их визуальными импульсами, особенно такими, которые находятся вне пределов досягаемости его собственных представлений, например, изображение до сих пор незнакомой географической, общественной или исторической обстановки. Иллюстрация здесь снабжает основной визуальной информацией, основным строительным материалом, чтобы вообще можно было бы конкретизировать взгляды, содержащиеся в литературном произведении, а на основании этого и индивидуализировать представления. Иллюстрация дает лишь наглядные представления для конкретизации схем, которые приносит литературное произведение. Это особенно важно в книгах для юношества, в которых автор описывает среду, которую юный читатель не знает по собственному опыту. На иллюстрацию он поэтому смотрит как на предметную документацию, предназначенную для пополнения своих собственных знаний.

С этим видом иллюстрации в чешском книжном творчестве можно ознакомиться в частности в творчестве Зденка Буриана, которое вызывает значительное недоумение, однако не служит в качестве препятствия к ее популярности и частому переизданию. Для его рисунков и остальных иллюстраций всегда характерна описательная реалистическая иллюстрация периода автотипической репродукции, т. е. прежде всего начала XX века, представленной в чешской иллюстрации, например, Венцеславом Черным; иллюстрации Буриана примером для ее конечной стилизации служит фотография, особенно, кинофотография, ибо она, пожалуй, лучше всего может передать иллюзию визуальной реальности.

Она, по-видимому, и определяет композицию картины, которая как бы исходит из конкретного пейзажа. Эту иллюзию фотографии поддерживают в книгах конца тридцатых и сороковых годов автотипические репродукции на меловой бумаге или репродукции, воспроизведенные глубокой печатью.

Тип иллюстрации Буриана определяется не только работами его предшественников и воздействием кино, но и характером литературных произведений, которые он иллюстрирует. Это почти всегда касается литературы с большим количеством приключений, следовательно, литературы, основанной на насыщенном сюжете с быстрым ходом событий, которые происходят в странах и среде, с которыми читатель совсем не знаком. В большинстве этих книг авантюристичность сюжета представляет лишь один из этих элементов, преимущественно внешний. Итак, в романах Кэрвуда решающим является не само приключение, а обстановка американского севера, у Верна обожествление техники и прокламирование гуманистических идеалов, у Эдуарда Шторха картина жизни людей в разные эпохи прошлого на чешской территории, в рассказах путешественника А. В. Фриша, кроме реконструкции собственных переживаний, содержится стремление передать действительную картину жизни южноамериканских индейцев и жизни в этой части земного шара вообще.

В ряде книг, в частности в упомянутых уже произведениях Шторха или приключенческих рассказах Франтишка Флоса, отчетливо проявляются внелитературные тенденции, а именно, научно-популярные. Флос хочет увлекательной формой познакомить читателя с жизнью в далеких странах и конкретными познаниями с географическими и естественными данными. Это в сущности описания путешествий, имеющие форму авантюрного повествования. Шторх подобной формой популяризирует результаты археологических исследований, приводя точные местонахождения,

опираясь на научно обоснованные детали. И вокруг этих основных данных и познаний он развертывает свой сюжет. В обоих случаях это, собственно, литературная реконструкция предполагаемой жизни в дальних краях или же мало исследованных исторических периодов. Рассказ имеет целью прежде всего не вызвать эстетические эмоции, а скорее на основании приведенных фактов показать жизнь как единое целое. Мне кажется, что из этого исходит и Зденек Буриан в своей книжной иллюстрации, что его рисунок представляет стремление к визуальной реконструкции фактов, приведенных в литературном произведении, как предполагаемой конкретной реальности.

Все иллюстрации Буриана отличаются предметностью изображения. Это заметно уже в произведениях Карла Мая, где иллюстрация стремится прежде всего передать драматическую ситуацию со всеми деталями так, как они описываются в книге. Иллюстратор делает упор на лица персонажей и их психических и расовых типах. Персонажи он вставляет в замкнутую картину, с такой же аккуратностью вырисовывает детали пейзажа или интерьера. Обособленные рисунки отдельных персонажей — это этюды отдельных типов в отношении их характера и расы. Их задача — подробно и детально представить героев, выступающих в массовых драматических сценах и теряющихся большей частью в толпе. Таким образом, Буриан совершенно фиктивному повествованию Карла Мая своими рисунками придает конкретность, обоснованную конкретными познаниями как о стране, так и о жизненном укладе Дикого Запада, его героев изображает с конкретным психическим обликом. В иллюстрациях к романам Верна он конкретизирует мир техники Верна по образу техники тридцатых годов текущего века, когда уже стало ясно, что все его основные технические прогнозы были реализованы. Так, например, представлены и иллюстрации к роману Верна „80 000 километров под водой“. Кроме этого он придает конкретный визуальный вид в духе гуманизма Верна некоторым важным общественным проблемам, как например, рабовладельческий строй в середине прошлого века, которого касаются и некоторые иллюстрации к роману Верна „Пятнадцатилетний капитан“. В иллюстрациях к роману „Два года каникул“ художник реконструирует южные страны на основании конкретного изучения. Здесь это также конкретная реконструкция такого же типа, как в приключенческих романах Кэрвуда.

В литературном творчестве Шторха и Флоса эта способность к реконструкции руководствуется вполне намеренными и сознательными импульсами. В обоих случаях необходимо воспроизвести вполне конкретную страну, показать предполагаемый уклад жизни, познакомить читателя с жизнью зверей, следовательно, на основании определенных неполных литературных данных создать картину, которая содержит все жизненные детали, образуя из них единое целое. Это, например, встреча с медведем в книге „Ловцы пушнины“ Флоса, или же постройка славянского городища в книге Шторха „Остановленный поток“. Эти рисунки

носят уже характер тех больших антропологических и вообще естественных реконструкций для книг Августа. В то время как эти большие картины воспроизводят определенную деятельность, признаки эпохи или областные и географические особенности в целом, небольшие рисунки в тексте служат для частной характеристики, показывают детали оружия, одежды, жилья и зверей.

Решающей для общего впечатления от иллюстрации является способность Буриана отдельные детали связывать в замкнутую картину, которая содержит большое количество частных иллюстраций, причем образует одно целое именно в эпизодах, направленных на отражение напряженных моментов сюжета, не забывая ни одной конкретной детали, стараясь всегда передать этот момент в его совокупности. В результате получается репортажная фотография, воспроизводящая драматические моменты приключения. Она предназначена для того, чтобы реконструировать фактические события, которые фотография вследствие своей исключительности и неповторимости не может дополнительно никогда воспроизвести. Таковы иллюстрации к воспоминаниям охотника Юлия Комарека „Охота в Карпатах“. Иллюстратор исходит из подробного изучения движений и общей анатомии зверей и на основании этого воспроизводит сцены, описанные в книге.

Следовательно, в заключение можно сказать, что иллюстрация Буриана удовлетворяет потребностям подробной визуальной информации читателя, который считает литературное произведение прежде всего источником сведений о некоторых жизненных явлениях. Однако она перестает удовлетворять читателя с эстетическим чутьем, знакомого с развитием современного искусства, а следовательно, и с иллюстрацией последних лет. В чем заключается противоречие между иллюстрацией Буриана и преимущественной частью нашего современного иллюстрационного творчества? Оно заключается прежде всего в противоречии между исходными положениями Буриана и исходными положениями современной иллюстрации. В то время как почти все иллюстрационное творчество двадцатого века отрицает коммерческую описательную иллюзорную иллюстрацию, Буриан сознательно считает ее своим исходным пунктом. Стилизация иллюстрации Буриана также обусловлена эпохой, кинофотографией тридцатых годов, в то время как современная кинофотография занимает уже другое место. Это противоречие усиливается также современным состоянием книжной иллюстрации, которая сознательно уделяет мало внимания осведомительной стороне рисунка.

Последние издания приключенческой литературы свидетельствуют о том, что проблема все еще остается открытой. Иллюстратор ясно ощущает потребность в конкретной иллюстрации, однако, с другой стороны, его останавливает способ художественной стилизации Буриана, который производит впечатление чего-то чужого в контексте современного

художественного выражения. Он ищет такую инспирацию, которая сохранила бы осведомительную суть иллюстрации, но которая одновременно придавала бы ей форму, приемлемую для нашего художественного вкуса. Поэтому иллюстраторы обращаются к прошлому, к гравюрам XVIII и XIX вв., функция которых первоначально была исключительно осведомительной и которые мы лишь теперь, спустя некоторое время, считаем эстетическими. Следовательно, их подход к иллюстрируемому материалу такой же, как у Буриана, они передают детали рассказа с упором на его эпической части, пейзаже и характерах персонажей, архайзируя лишь художественное оформление своих иллюстраций, приспосабливая их тем самым вкусу данной эпохи. Яромир Враштил и Теодор Шнитцлер стилизуют свои рисунки к книге „Последний из могикиан“ в духе гравюр XVIII века. Общая концепция индейских персонажей исходит также из воспроизведения в духе эпохи. Вацлав Юнек стилизует свои иллюстрации к повествованию Франтишка Бегоунека о путешественнике Голубе как характерную для данной эпохи ксилографию, где тщательно сохраняются все подробности повествования. Ему удалось воспроизвести и определенную примитивность и наивность в повествовании, которые придают оригинальным ксилографиям особую прелесть. Из этого же самого источника исходит и Яромир Враштил в иллюстрации книги Жюль Верна „Погоня за метеорами“ и „Доктор Окс“.

По-видимому, такой подход лишь обходит проблему, не решая ее, вследствие того, что не меняется собственный подход к иллюстрируемому материалу. Конкретные данные передаются в виде описательной сюжетной иллюстрации, где этические элементы рассказа затемняют конкретные данные, необходимые для полного осмысления книги, поступков героев и всей общественной атмосферы. Следовательно, можно было бы пойти по пути отказа от замкнутой картины и перейти к передаче иллюстративной документации об укладе жизни незнакомой эпохи и среды, дать читателю познания, которые для героя рассказа были вполне естественными. График Милан Копржива и иллюстратор Иржи Шаламоун таким образом оформили новое издание книги „Последний из могикиан“ Джемса Фенимора Купера 1972 года. Однако трудно сказать, удовлетворяет ли эта

конкретная реализация всем требованиям, возлагаемым на предметную информацию. Наглядные иллюстрации изолированы от собственного рассказа и их художественная стилизация, помеченная, с одной стороны, мнимой наивностью, а с другой стороны, значительной декоративностью с известной долей самоцели, переносит иллюстрацию в область, не соответствующую романтике авантюрного рассказа.

Следовательно, остается открытым вопрос наглядной иллюстрации, ее отношения к тексту, чтобы она не была помехой восприятию рассказа, а также ее помещения в композиции книги как в художественном целом.

Список цитируемых иллюстраций

- Джем Фенимор Купер, Последний из могикиан, Иллюстр. Яромир Враштил, Прага, СНДК 1968
- Джем Фенимор Купер, Последний из могикиан, Иллюстр. Теодор Шнитцлер, Братислава, Млада лета 1969
- Джем Фенимор Купер, Последний из могикиан, Иллюстр. Иржи Шаламоун, графическое оформление Милана Копрживы, Прага, Млада фронта 1972
- Франтишек Флос, Ловцы пушнины, Иллюстр. Зденек Буриан, Прага, Альбатрос 1970
- Алоис Войтех Фрич, Дядя индеец, Иллюстр. Зденек Буриан, Прага, СНДК 1965
- Юлиус Комарек, Охота в Карпатах, Иллюстр. Зденек Буриан, Прага, Орбис 1955
- Карл Май, Сын ловца медведей, Иллюстр. Зденек Буриан, Прага, СНДК 1964
- Эдуард Шторх, Остановленный поток, Иллюстр. Зденек Буриан, Прага, Альбатрос 1971
- Жюль Верн, Два года каникул, Иллюстр. Зденек Буриан, Прага, Й. Р. Вилимек 1939
- Жюль Верн, Восемьдесят тысяч километров под водой, Иллюстр. Зденек Буриан, Прага, Й. Р. Вилимек 1938
- Жюль Верн, Пятнадцатилетний капитан, Иллюстр. Зденек Буриан, Прага, Й. Р. Вилимек 1938
- Жюль Верн, Погоня за метеором и Доктор Окс, Иллюстр. Яромир Враштил, Прага, СНДК 1966

ИНГРИД
КОРСАКАЙТЕ,
 СССР

**ИЛЛЮСТРАЦИЯ НАРОДНОЙ СКАЗКИ
 И ВОСПИТАНИЕ НРАВСТВЕННЫХ НАЧАЛ
 В РЕБЕНКЕ**

В воспитании многих поколений особенно большую роль сыграла народная сказка. Ибо фольклор не только отражает жизнь и чаяния народа, но ярко воплощает его этические и эстетические идеалы. Более того, „народ в течение многих веков выработал в своих песнях, сказках, былинах, стихах идеальные методы художественного и педагогического подхода к ребенку“, как правильно подметил известный русский детский писатель К. Чуковский, призывая воспользоваться этим тысячелетним опытом. Вспоминая биографию многих выдающихся людей, особенно писателей и художников, видим, что полученные ими в детстве впечатления от народных сказок и песен сыграли очень большую роль в формировании их личности, а в дальнейшем сказались и на их творчестве.

В прошлом, да еще и в начале нашего века дети знакомились со сказкой обычно непосредственно от людей из народа. Сегодня на смену устному рассказу пришла книга. Ее прочтывают и показывают самым маленьким, а дети школьного возраста знакомятся со сказкой сами. Художник здесь заменяет живого взрослого рассказчика, подчеркивает и выделяет главное, придает ей определенную эмоциональную окраску. Народные сказки, распространенные в многочисленных изданиях, переживают второе рождение. В этом большая заслуга иллюстраторов, сообщаящих сказке новую жизнь.

Как известно, народное мировосприятие некоторыми своими чертами родственно детской психике, а народное творчество — одушевление природы и предметов мира, экспрессивная примитивность непрофессиональной формы, большая декоративность и образность свойственны этим обеим по существу разным областям человеческого творчества. Естественно, что многие художники, стараясь найти общий язык с ребенком, в иллюстрациях сказок обращаются к тем традициям народного искусства, где наиболее органична общность народного и детского мироощущения. Они

тем самым перекидывают прямой мост от сказки в детскую душу, в то же время выявляя стиль и образный строй самой сказки. Такое творческое использование наследия народного искусства характерно и для литовской иллюстрации к детским книгам, в частности к сказкам. На работы литовских художников в основном я и буду опираться, рассматривая вопрос нравственного воспитания ребенка.

Художница Альбина Макунайте в своих иллюстрациях к народным сказкам создала целую галерею поэтических женских образов литовского фольклора, раскрыла их красоту и великодушие, преданность семье и верность долгу. Обычно это героини волшебных сказок, выданные замуж за заколдованного королевича, силой своей любви сумевшие разрушить злые чары. Вот скорбный образ королевы из „Сказки о еже и молодой жене“ П. Цвирки (Вильнюс, 1959, Гос. изд. художественной литературы). Юная невеста покорно протягивает нежные руки маленькому ежику — своему жениху, — но круглое, еще совсем детское ее лицо отвернуто в сторону. Это она потом, полюбив Колючего, не побоялась переплыть море и перейти сквозь пламя, чтобы вернуть утраченного мужа. Яркая, эмоциональная форма сообщает иллюстрациям А. Макунайте большую силу воздействия. Декоративность композиции художница совмещает с своеобразными психологическими характеристиками персонажей. Ребенок, который всегда чувствует себя активным участником действия сказки, сочувствует ее благородным и самоотверженным героям, надолго запомнит нарисованные художницей жену сокола и ежа: Эгле — королеву ужей и королеву Лебедь, сохранит их глубоко в сердце как часть своего детства, как добрых и близких друзей. А в этом и заключается главная цель сказочника, по словам того же К. Чуковского: „чтобы какою угодно ценою воспитать в ребенке человечность — эту дивную способность человека волноваться чужим несчастьем, радоваться

радостям другого, переживать судьбу, как свою”.

Работы Аспазии Сургайлене предназначены для самых маленьких, для дошкольников. Поэтому каждая ее иллюстрация — несложная, ярко раскрашенная, часто обрамленная картинка. Художница упрощает внешние формы людей и животных, выделяет их из окружающей среды, показывает крупным планом самые общие их черты. Творческая стилизация народного изобразительного искусства в иллюстрациях А. Сургайлене естественно сливается с ее собственным светлым, намеренно наивным мироощущением. Это прекрасно отвечает оптимизму детской души, жизнерадостному настроению каждого малыша. Даже на редкость драматическую литовскую сказку „Сигуте“, в которой сиротка погибает от руки злой мачехи-ведьмы, А. Сургайлене иллюстрирует ясными, просветленными картинками (Сигуте, Вильнюс, 1967, „Вага“). Художница наглядно показывает столкновение добра и зла в этой сказке, рисует контрастные образы гонимой сиротки, доброго брата, жестокой мачехи и ее злой дочери. Учитывая конкретность мышления ребенка, художница в самом развитии фабулы, последовательно раскрытой в броских картинах, ощутимо, наглядно выявляет этический смысл сказки, учит ребенка любить добро и красоту, ненавидеть зло и несправедливость. Ценная черта работ А. Сургайлене — их ясность, доступность маленькому читателю. Художница своими иллюстрациями прежде всего хочет порадовать ребенка, подобно тому, как это делает народный мастер, работая над игрушкой. А созданные художницей сборники миниатюрных книжек — „сундучки сказок“ (П. Цвирка, Сказки, Вильнюс, 1965, „Вага“. Сундучок сказок, Вильнюс, 1970, „Вага“ и др.) и своей внешней формой приближаются к игрушке. В самом естественном для малыша процессе игры — вынимая книжки из народного сундучка и разглядывая одну за другой, — он расширяет свой кругозор, познает мир и красоту.

В отличие от лаконичных, упрощенных композиций А. Сургайлене, иллюстрации Бируте Жилите и Альгирдаса Степонавичюса привлекают многоплановостью и глубиной. Они и предназначены уже для детей школьного возраста. Художники стараются проникнуть во внутреннюю суть явлений, показать их сложные взаимосвязи и неразрывное единство. Большая смысловая нагрузка, даже философская насыщенность иллюстраций этих художников воспитывают активное отношение детей к миру, а яркая современная форма дает пластическое представление о вещах. Это соединение фольклорных мотивов с современным пониманием проблем пластики придает большую жизненность, убедительность иллюстрациям и в целом является характерным для литовской школы графики.

У Жилите часто встречаются традиционные фольклорные персонажи из мира зверей, животных и птиц. Этот вид народной фантастики особенно любим детьми, хорошо им доступен и понятен. Изображенные художницей работага волк с косою в одной руке, граблями в другой (А. Лиобите. Песенка сбежала.

Вильнюс, 1966, „Вага“), заботливый дятел, выстроивший в лесу многоэтажный домик своему птичьему семейству (Я. Райнис. Золотой петушок. Вильнюс, 1967, „Вага“) учат ребенка трудолюбию, уважению к чужой работе и призывают его никогда не жалеть своих сил на благо других.

В последней работе Жилите — иллюстрациях к „Сказке о храброй вильнюсской деве и разбойнике Зеленая борода“ А. Лиобите (Вильнюс, 1970, „Вага“) мотивы народного творчества гораздо более трансформированы, осовременены. Художница создала экспрессивные символы, выражающие вечное стремление человека к добру, счастью. В одной иллюстрации, например, она воздвигла мост через жуткие бездны и пропасти, который приводит к цели только самых смелых и сильных. В этой книге у Б. Жилите появились новые пластические качества — сложная пространственность и фресковая монументальность. Тут, безусловно, сказался ее опыт последнего времени в настенной живописи: вместе с А. Степонавичюсом она исполняет фрески детского тубсанатория в Валкининкай. Наряду с этим в иллюстрациях „Сказки . . .“ художница нашла и новый подход к детскому читателю. Давая на развороте сложную мозаичную композицию, художница потом на отдельных листах повторяет ее различные фрагменты. В этом приеме кроется особая занимательность иллюстраций, момент своеобразной игры — узнавая части целого, ребенок тем самым включается в активное рассматривание рисунков и лучше постигает их смысл.

Творчество А. Степонавичюса по отношению к разбираемой нами проблеме интересно тем, что в нем наряду с фантастическими образами волшебных сказок часто встречаются глубоко жизненные социальные мотивы фольклора. Опираясь на социальный опыт народа, художник высмеивает всякого рода угнетателей, да рмеодов и жуликов. Изображая их, А. Степонавичюс прибегает к излюбленным средствам фольклора — юмору, гротеске, гиперболе, — которые не только близки парадоксальному творческому мышлению самого графика, но очень любимы детворой. Вместе с художником дети охотно посмеются над толстым как сноп баринном, которого крестьяне во время молотьбы подхватили на вилы (К. Кубилинскас. Лягушка королева. Вильнюс, 1962, Гос. изд. художественной литературы). Узнавать и ненавидеть социальное зло ребенок учится, рассматривая и иллюстрацию А. Степонавичюса к „Странствиям Юргиса Пакетуриаса“ К. Боруты (Вильнюс, 1963, Гос. издательство художественной литературы).

Современный взгляд на прошлое и настоящее все больше пронизывает нашу детскую книгу. Советские писатели и художники по-новому перерабатывают древние народные сказки, выявляют и развивают те их черты, которые созвучны сегодняшнему дню. Рождаются и такие произведения, где уже трудно определить границу между народными традициями и современным содержанием. Эта новая сказочность, безусловно, связанная с народной гуманистической основой, заметна в поэтическом творчестве Сигуте Валювене. Герои ее иллюстраций — дети — существуют

где-то между сказкой и реальностью, и это очень хорошо передает внутреннее мировосприятие ребенка. Образы детей у С. Валювене отличаются особой хрупкостью и одухотворенностью. Глубоко трогают эти легкие, парящие фигурки в иллюстрациях к „Белым карликам“ В. Пальчинскайте (Вильнюс, 1970, „Вага“), где они окружены жестокой атмосферой войны и разрушения. В этом противопоставлении художница делает понятными для ребенка такие сложные проблемы как война и мир.

Изменившийся, расширившийся кругозор современных детей позволяет им с малых лет постичь и другие общественно-этические идеалы. Иллюстрации народных сказок имеют очень большое значение в процессе воспитания в детях чувств патриотизма и интернационализма. Народное творчество всегда было лучшим учителем любви к родному краю, его людям, природе, языку и обычаям. Иллюстрируя произведения фольклора, художники разных республик — Б. Жилите и Г. Короллис, Т. Маврина и В. Конашевич, М. Примаченко и В. Толли — помогают детям приобщиться к источникам своей

национальной культуры, а также познать самобытность других народов. Русские сказки с иллюстрациями Т. Мавриной, Ю. Васнецова и других художников знакомы в переводах детям многих союзных республик. С иллюстрациями оригинала часто издаются и переводы фольклора разных народов Советского Союза на русский и другие языки. Таким образом, дети всей нашей страны могут читать литовские народные сказки с иллюстрациями А. Макунайте, радоваться буйной фантазии эстонского художника П. Уласа в книжке народных сказок (Ю. Кундер. Хитрый помещик. Подпечник, Таллин, 1969, Ээсти Раамат“), или же в иллюстрациях Д. Брюханова (Белая медведица. 1970, Магаданское книжное издательство) открыть для себя неизвестный далекий мир северных племен.

Художники всех республик стараются выявить в народном творчестве идеи, соответствующие нашей действительности, чтобы воспитывать в ребенке духовно-этические свойства, способствующие осуществлению высоких целей человечества.

ХОРСТ
КЮННЕМАНН,
 ФРГ

ИЛЛЮСТРИРОВАННАЯ КНИГА И ЭМАНСИПАЦИОННОЕ ВОСПИТАНИЕ

В сущности уже с времен студенческих беспорядков в Федеративной Республике Германии в 1968 году в иллюстрированных книгах на книжном рынке зарождаются единичные и коллективные тенденции, которые выразительно отличаются от всего, что до сих пор характеризовало развитие наших книг для детей. Эти попытки решительно отказываются от детской идиллии, миленьких животных, сказок и от исповедания „счастливого детского мира“. Эти новые тенденции по содержанию, оформлению, производству и распределению принципиально отличаются от всего, что в прошлом в нашей стране попадало в продажу.

Политически они исходят из лагеря, который является сторонником социализма, и радикально отрицают все традиционное и установившееся, они выступают скорее против, чем за. Следовательно, против империализма и войны во Вьетнаме, против вооружения и установившегося порядка, против неонационалистических и неофашистских тенденций, которые в 1968—1970 гг. представляли НДП и другие периферийные политические организации. Быть против, означает также быть и против „системы“, следовательно, против развитого капитализма западного мира и против всего, что людям навязывают, против вызываемой им фрустрации, против не поддающихся контролю действий лиц, стоящих у власти и против анонимного или очевидного влияния экономических и взяточнических объединений на современную политическую жизнь.

Подобные тенденции в единичных случаях имели место в иллюстрированных книгах, но еще чаще в текстах детских книг продукции ГДР, но западногерманский социализм конца шестидесятых годов имеет мало общего с характером системы в ГДР. Общая система взглядов и цели западных „левых“ групп, поскольку их можно ориентировочно определить, являются лишь приблизительно обязательными, так как раскол левого лагеря на

фракции и мелкие группы внес сюда наиболее разнообразные варианты, в зависимости от того, склонялась ли та или другая группа больше в сторону учения Маркса, Энгельса и Ленина, или в сторону взглядов Сталина, Троцкого, Мао, Че Гевара, Спартаконцев или других более или менее радикальных или умеренных взглядов.

Поскольку подобные взгляды и в мире взрослых в специальных дискуссиях вызывают затруднения, необходимо, анализируя ангажированную детскую книгу, выяснить, какие цели она преследует. По-видимому, дело здесь идет главным образом об ускорении процесса самосознания, чтобы дети преимущественно из непривилегированных слоев при помощи картинок и текста осознали свое классовое положение. Они должны научиться познавать, каким давлению подвергаются они сами, а также их родители на работе и в школе. Этот рационализированный процесс должен показать детям еще в дошкольном возрасте, в каком мире они живут, какие механизмы им управляют, какими дымовыми завесами прикрывается современная конкурентная борьба, какова функция перманентного давления на повышение производительности по отношению к эксплуатации, предопределению их будущего положения и приспособляемости. Из всего этого вытекает: дети и взрослые должны солидарно стремиться изменить мир и перейти от стадии скрытой классовой борьбы к открытой революционной фазе.

В этих передовых взглядах применяются теоретические и практические умозаключения и опыт марксистских психологов и воспитателей двадцатых и тридцатых годов. Известную роль здесь сыграли Вильгельм Райх и Вера Шмидт и ее модель детского сада в Москве, а также произведения Зигфрида Бернштейна, Анны Фрейд, Нелли Вольфгейн. К неавторизованным изданиям этих ранних социалистических авторов вскоре присоединился и собственный опыт, а также книги о работе в пунктах

антиавторитетного воспитания детей дошкольного возраста. Тем временем идеи прошли через фазу периферийной педагогики, проникнув вместе с мыслями Саммерхилла и Нейлса в сотни западногерманских детских садов, где их проверили и практикуют. Это глубоко разочаровало группы СДП, которые эти идеи начали проповедовать после конгресса против вьетнамской войны, состоявшегося в 1968 году, и теперь по праву утверждают, что их действительные цели были раздроблены, распылены, а в последнее время и по-мещански и либерально затуманены.

Содержание и мотивы. В отличие от привычной тематики иллюстрированных книг для детей группы левых взглядов борются за прямой подход к миру и опыту современных детей. Таким образом, в книге „martin der mar(x) shenson“ дети знакомятся с современным трудом, эксплуатацией, прибавочной стоимостью и продажной ценой на товары. В остроумной форме автор рассказывает, каким образом человеческий труд и сам человек деградируют на товар. В книге „Пять пальцев образует кулак“, одном из самых уравновешенных и убедительных произведений этой категории, показано на раздвинутых пальцах, что отдельное лицо ничего не значит, что только единство дает силу и помогает в борьбе против угнетения. Книга „Классы“ определяет, в свою очередь, понятия „наверху“ и „внизу“, показывая отчужденность человека под влиянием промышленности и работы на конвейере, процесс сокращения прибылей и рекомендуя борьбу по международному примеру многих рабочих. В книге „Красные бременские музыканты“ герои разгоняют бездельников и занимают пустой дом. Эта книга стала снова актуальной после известных событий в 1970—71 гг. в Франкфурте и Касселе.

Подобные темы можно найти в книгах, выпускаемых издательством Вилли Вейсмана в Мюнхене, в которых часто встречаются темы: промышленность, военная служба, духовная отсталость, латентный фашизм в деревне, отстаивание классовых позиций („Господин Бертольд Брехт говорит“, „О мальчике, который отправился искать страх“, „Охота на аутсайдеров“ и проч.).

Общественные конфликты проникают также и в тематический круг иллюстрированных книг специализированных издательств. „Красный дом“ Елизаветы Борхер и Гюнтера Штиллера (Эллерманн, Мюнхен) представляет лучшую художественную попытку рассказать детям в доступной форме о массовом одурманивании, стадности и демагогии. „Жупел Эльфрида“ (Миддельхауфе, Кёльн), приувеличивая, иронизирует над своей целью поднять на смех приспособленческие механизмы в воспитании. При всех своих различиях эти попытки сходны в том, что в отличие от большинства остальной продукции детских иллюстрированных книг они не вращаются вокруг прошлого, а занимаются настоящим, чтобы изменить будущее. Правда, повествовательный стиль прибегает к традиционным формам басни и притчи, сказки, фантазии, утопических рассказов и комиксов, но идеологическое начало и замысел сохраняют свое решающее значение.

Художественное оформление. Хотя сфера действия упомянутых попыток в отношении содержания и идейной направленности кажется сравнительно ограниченной, ее стилистическое оформление очень многообразно. В серии „Красные детские книги“ и в берлинском издательстве „Байс“ явно сыграли решающую роль высказывания в недавней дискуссии по вопросам реализма, в то время как в книге „martin der mar(x) shenson“ проявляются сюрреалистические черты и тенденции „новой предметности“. Если здесь перенимаются картинки с текстами из комиксов, то это делается, с одной стороны, в целях большей доходчивости, но свою роль здесь сыграло и влияние советского пролеткульта начала двадцатых годов со своей сознательной простотой, направленной прямолинейно на „высказывание“, даже за счет эстетических достоинств. Красота и визуальная привлекательность оттесняются на задний план. Правда, все это обусловлено также необходимостью сократить издержки производства, а также недостатком оригинальных художественных талантов.

Под эманипационным воспитанием в иллюстрированных книгах левой ориентации подразумевается не только применение способностей индивида, как это вытекает из вышеупомянутого, но также самостоятельность, критичность, мужество и стремление к действиям. С такой точки зрения необходимо также рассматривать активизирующие моменты в таких иллюстрированных книгах. Они требуют диалога по затронутому вопросу, проблеме, а тем самым и по визуальной обработке его оформления. Они часто преднамеренно грубо проводят линию, наивничая и упрощая композицию иллюстрации, чтобы облегчить детям переход к самостоятельному рисованию. Если здесь модернизируются сказки и басни, то это относится и к их иллюстрации: все должно быть таким, чтобы могло подвергаться критике, все побуждает к вариациям и пермутациям, следовательно, к творчеству.

Демонтаж и переоформление художественной стороны не играют почти никакой роли у Штиллера и его совершенных детских график. Также и большинство фотоколлажей и иллюстрационных форм книг, исходящих из Джона Хертфильда в издательстве Вилли Вейсман, носит скорее агитационно-декоративный, нежели творческий характер.

Критика. С точки зрения 1971 года можно себе позволить лишь предварительный баланс, измеряя достигнутые результаты с точки зрения идеологической программы. Правда, радикальное левое крыло в области воспитания до сих пор не создало себе массовую базу, особенно в тех слоях, на которые оно ориентируется, среди рабочих. Языковые барьеры и степень сознательности здесь воспрепятствовали коммуникации, экономическая обеспеченность вместе с потребительской психикой и частными личными интересами до сих пор тормозят возникновение действительного революционного сознания и среди непривилегированных слоев.

Однако было достигнуто того, что вопросы воспитания и

образования, обучения и связанных с этим вспомогательных средств, следовательно, и иллюстрированных книг стали в центре внимания постоянной дискуссии, как никогда раньше. Еще никогда так ясно не проявлялась разность взглядов на иллюстрированную книгу. Мы лишь вкратце коснулись проблемы иллюстрированной книги. ангажированного творчества в области „художественной иллюстрированной книги“, хотя здесь уже гораздо сознательнее рассуждают, калькулируют и публикуют.

Бесспорно, некоторые темы и их оформление формировались без учета фактических адресатов — в результате неправильного психологико-педагогического подхода к восприимчивости детей 3—9-летнего возраста, следовательно, основных потребителей детской книги. Однако также бесспорно, что наряду с этими книгами возникли и удачные, интересные книги, о которых стоит говорить. Они подставляют критическое зеркало традиционной, опасющейся всякого риска иллюстрированной книге, побуждая

авторов иллюстрированных книг и их работодателей постоянно пересматривать свои точки зрения.

Специализированные издательства детской книги пытаются путем повышения числа совместной продукции преодолеть кризис и постоянное повышение издержек производства. У коллективов авторов и графиков левых взглядов хозяйственные заботы совсем другого плана. Они также должны не допустить повышения издержек производства, одновременно же должны построить собственную распределительную сеть параллельно с консолидированным ассортиментом и сдержанностью немецкого книжного рынка, или же вне его пределов. После первоначальных затруднений им это удастся, особенно в университетских городах с помощью „левых“ книжных магазинов, организаций „Спартак“ и „Рабочая книга“, почтовой торговли и некоторых новых идей в области распределения.

ЕЛЕНА
ПИНТЕРОВА
 ЧССР

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК ИЛЛЮСТРАЦИИ ДЛЯ ДЕТЕЙ КЛИМО

Дети живут в мире без налета серой обыденности повседневного. Каждый новый день приносит огромные приключения, связанные с раскрытием тайн жизни посредством вещей и событий, простых по своему существу, раскрытием чистоты ее вкуса и запаха, красок и форм, тонов, круговорота и ритма. И почти каждый художник стремится сохранить восприимчивость и воображение ребенка. Живописец, график и иллюстратор Алоиз Климо (род. в 1922 г.) относится к числу тех, кто навсегда сумел сохранить эти свойства.

Алоиз Климо проявил иллюстраторское мастерство в книгах „Сказки и басни“ (вышли в 1963 г.),¹ „Король времени“ (1965)² и „Как яйцо отправилось в странствование“ (1965, раскладная книжка).³ Эти работы он выполняет в технике акварельного коллажа, к которому он впервые прибегает в иллюстрациях к сказке „Избушка на курьих ножках“ (1961, раскладная книжка). Его изобразительные средства он использует неконвенциональным способом. Бумагу разного качества, толщины, структуры и оформления он разрезает, рвет, нарочно мнет, а потом снова расправляет, чтобы путем комбинации ее кусков создать цельную картину. Потом он на них наносит акварель, которая расплывается на мягких грунтах. Техническая реализация таких иллюстраций, хотя они и относятся к самым очаровательным, по существу „несовершенна“. Они представляют скорее прототип, чем оригинал, и только в комплексе напечатанной книги реализуется их настоящий образ. Но всякое несовершенство является средством художественного выражения: края разорванной бумаги и тонкая, заранее измятая бумага образуют мягко выполненные плоскости и переходы между ними. В „Сказках и баснях“ Л. Н. Толстого можно еще найти в типах и формах фигур филиации инспирации детским и народным художественным творчеством, которое было близко Климо в ранний период его иллюстрационного творчества для детей.⁴ Лапидарные формы

размещенных на плоскости фигур, часто разрезанные, контрастируют с раскрашенным фоном. Имеется и простая предметная деталь. В иллюстрациях к книге словацких народных сказок, рассказанных Боженой Немцовой, „Король времени“ упомянутые филиации отсутствуют. Богатым почерком акварельной и коллажной техники художник передает фоны и фигуры, теряющие суммарные формы. Их отношениями он динамизирует свои картины. Акварель расплывается, ее тоны переплетаются и сливаются, края цветных поверхностей образуют возвышенные летящие линии. Светящиеся аккорды чистых цветов, контрасты холодных и теплых тонов в „Сказках и баснях“, в „Короле времени“ превращаются в лучистые, прямо фосфоресцирующие гармонии красок. Краска стала настолько сильной доминантой, что комплексы иллюстраций образуют композиционные и пространственные отношения между ее площадями и пятнами, да еще с другими, чем визуальными свойствами, которые образуют эти отношения. Это и есть краска, которая суггестивно вовлекает маленького читателя в мир веселых и простых, но в то же время глубоких и мудрых басен Толстого, полных поэзии повседневного дня, или же в волшебный мир словацких сказок. Она вовлекает его таким утонченным и в то же время художественным способом, что действительно заслуживает восхищения. Климо непринужденно приспособливает плоскость своего художественного выражения плоскости абстрагирования и стилизации литературного образца. Иллюстрации к „Сказкам и басням“ содержат юмористический подтон и местами гротескные черты, не покидая однако мира гражданской реальности. Фигуры героев „Короля времени“ без притяжения витают в воображаемых пространствах, определяемых скорее изображением стихии — воздуха, воды и земли, нежели сюжетной действительности.

Если ознакомиться с иллюстрациями к „Сказкам и басням“ и „Королю времени“, то можно хотя бы ориентировочно

определить место законченной иллюстрации Климо в современной словацкой иллюстрации для детей. Доминирующее место в художественных иллюстрациях Фуллы (род. в 1902 г.), а позже и Климо к литературным оригиналам занимает краска, которая переносит художественный язык обоих в область художественности. Теплые гармонии желтых и красных тонов Фуллы (например, в иллюстрациях к „Словацким сказкам“, 1955) логически связаны с типичной цветовой гаммой палитры его свободного живописного современного творчества. Цветовая композиция Климо, в свою очередь, основана на контрастах теплых и холодных тонов и на холодных гармониях. Глубокие и чистые синие, зеленые, фиолетовые и фосфоресцирующие переходы между ними прививаются в словацкой иллюстрации для детей. Применение этих красок типично именно для его иллюстрационного творчества, в современном свободном творчестве в упомянутых комбинациях он к ним не прибегает. В иллюстрациях Фуллы, кроме этого, важную роль играет линия контурного рисунка, которая в рассматриваемых произведениях Климо полностью отсутствует. В один год со „Сказками и баснями“ Толстого с иллюстрациями Климо выходят и „Сказки“ Иржи Волькера (1963) с иллюстрациями Веры Бомбовой (род. в 1932 г.). Спустя два года одновременно с „Королем времени“ выходят маорийские сказки „Ступа великана“ (1965) с иллюстрациями той же художницы. Хотя формальный язык и способ оформления литературного произведения, а также и технические приемы, примененные в иллюстрациях, у каждого художника оригинальны и своеобразны, как это было и в случае иллюстраций для детей Фуллы и Климо, можно указать на некоторые точки соприкосновения в интересах углубления взгляда на изучаемую тему. Их можно найти, например, в цветовой гамме рисунков к упомянутым названиям. Однако диаметрально отличается способ применения родственных тонов в композиции красок той или иной иллюстрации. Если, например, Алойз Климо использует розовую краску, то большей частью в контрасте с синей или зеленой. Бомбова, наоборот, доходит до этого цвета путем градации коричневых тонов. Стечением обстоятельств оба названия, изданные в 1965 году — „Король времени“ и „Ступа великана“, являются народными сказками, хотя из разной этнической среды. Литературные произведения в данном случае создают для обоих художников родственные условия. Художественное выражение Климо и Бомбовой носит поэтический характер. Если же Бомбова переносит его в воображаемый мир фантастических видений, то Климо никогда не заходит за границы чистой поэтики по направлению к сюрреальному. Кроме того, в его мире редко отсутствует игривое настроение. Словацкие сказки всегда хорошо кончаются. Таким оптимистическим пониманием сказочного произведения, которому чужда настоящая хмуристь, соответствуют опять-таки иллюстрации Климо иллюстрациям Фуллы. Оптимистическая настроенность иллюстраций к сказочным литературным произведениям приобретает в сказках юмористический подтон, как

например, в „Сказках и баснях“ Толстого. Однако улыбке никогда не переходит в издевку или карикатуру, в художественном языке иллюстраций Климо отсутствует также склонность к излишней витиеватости, декоративности и манерности.

Также иллюстрации к книгам, вышедшим в последующие годы, Климо выполняет в технике акварельного коллажа. Отметим хотя бы „Три сказки“ Йозефа Цигера Гронского (1968), классическое произведение средневековой турецкой литературы в издании для молодежи „Приключения хаджи Насреддина“ (1968) и рассказы Марии Дюрничковой „О Катаринке и бродячей горе“ (1970). В иллюстрациях к словацким сказкам, переданным Цигером Гронским,⁵ художник пользуется художественными приемами техники акварельного коллажа подобным образом, как в иллюстрациях к „Королю времени“. Фигурам он однако придает более суммарные формы, и композиции здесь более статичны. К линии художественных иллюстраций к рассказам после „Сказок и басен“ Толстого относятся и „Приключения хаджи Насреддина“. На смену обаянию живописной поэтики иллюстраций к сказкам пришел веселый взгляд на героев текста. Так же, как и здесь, и в следующих иллюстрациях к рассказам для детей современной словацкой писательницы Марии Дюрничковой „О Катаринке и бродячей горе“, Климо работает одинаковой техникой с изменениями в своем художественном выражении. Бумагу он скорее режет, чем рвет, суммированные формы расположенных на плоскости фигур приобретают острые очертания. Он изменяет также свою цветовую гамму. Глубокие тона синих и зеленых красок, чаще всего в комбинации с розовыми или фиолетовыми сменились прямыми красными, желтыми, зелеными и синими. Он почти перестает пользоваться акварелью. Иллюстрации становятся более или менее декоративными чистыми коллажами. Эта перемена формы и почерка указывает на два момента в новейшем иллюстрационном творчестве для детей Климо. С одной стороны, можно проследить связь с его ранним творчеством в иллюстрациях к книге „Блестки-игрушки“ Кристы Бендовой (1949),⁶ характеризованном расположенной на плоскости суммарной формой с применением декоративных достоинств прямых цветов. В нем встречаются также филиации на народное и детское художественное выражение. С первым встречаемся, например, и в типажах фигур в современных иллюстрациях, со вторым в некоторых их композиционных особенностях (умышленно наивная комбинация углов восприятия). С другой стороны, в сериях рисунков появляются элементы, известные из свободного художественного творчества Климо. Перекрестки, световые сигналы, стрелки и знаки взяты из его мотивов. Это стремление к синтезу таких диаметрально разных художественных взглядов, какие представляет конструктивная платформа свободного творчества художника с техническими принципами его предыдущих иллюстраторских успехов, имеет свою логику и обоснованность. Почти все творчество Алойза Климо до наших дней, за исключением 1959—1966 годов, ограниченных работой над иллюстрациями

к раскладной книжке „Козлята“ (вышла в 1961 г.) и „Трем сказкам“ Йозефа Цигера Гронского (вышли в 1968 г.), характеризуется конструктивными идеями и сюжетами из городской среды. Такие стремления были в 1946—1950 гг. характерны для творчества большинства ровесников Климо, да и не только для них. Однако такая ориентация осталась ему близка по сей день. В иллюстрациях, кроме морфологических принципов, она проявляется в чувстве поэзии будничного дня, она также близка и рассказам „О Катаринке и бродячей горе“.

К работе Алойза Климо над детской книгой вызывает расположение его творческий подход к иллюстрированию каждой публикации, независимо от ее жанра. Так же серьезно он работает над книгой стихов для детей, классическим произведением, или над простыми раскладными книжками или книжками с картинками для раскрашивания, предназначенными для самых маленьких. Он вживается в психику детского возраста, учитывая границы и возможности его познания, а также дух литературного произведения.

Учет границ и возможностей познания ребенка дошкольного возраста, оформление художественных произведений с той легкостью, которая присуща этому возрасту, представляют одну из предпосылок успешного художественного выполнения раскладной книги. Сравним, например, иллюстрации Веры Гергелевой (род. в 1930 г.) к книге Людмилы Подъяворинской „В школу“ (1960, раскладная книга)⁴ и к книге „Чин-чин“ (1961, классическая книга стихов), или работы Веры Бомбовой в книге „Плягушонок“ (1964, раскладная книга) того же автора с маорийскими сказками „Ступа великана“ (1965, классическая книга сказок). В книгах обеих действительно хороших художниц-иллюстраторов отсутствует именно шутливость в оформлении литературного произведения, которому чужд любой привкус трагики и меланхолии, хотя и Бомбова в „Ступе великана“, и Гергелева в „Чин-чин“ сумели прекрасно передать атмосферу произведения.

Все произведения Климо отличаются легкостью, шутливостью и непосредственностью изложения. Иллюстрациями к народной сказке, рассказанной М. Разусовой-Мартаковой „Избушка на курьих ножках“ (1961, раскладная книжка), он открывает для своей работы над детской книгой технику акварельного коллажа, являясь в этот период единственным словацким художником, оформляющим книгу неконвенциональным способом. Структура раскладной книжки такова, что из нее можно построить домик. Иллюстрации, относящиеся к приключениям героев сказки, которые происходят в экстерьере, находятся на внешних стенах, а те, которые происходят в интерьере, на внутренних. Текст он не комбинирует с картинками, перенося его на внутренние стороны крыши домика. Таким же образом он оформляет и архитектуру других раскладных книжек: „Козлята“ (1962) и „Как яйцо отправилось в странствование“ (1965). Иллюстрации к сказке „Как яйцо отправилось в странствование“ относятся к числу самых очаровательных произведений в книжном творчестве Климо для

детей и одновременно к лучшим произведениям в детском творчестве в общесловацких масштабах. Наряду с „Сказками и баснями“ (1963) и „Королем времени“ (1965) они относятся к самым талантливым произведениям художника. Так же, как в обоих приведенных произведениях, и здесь он использует изобразительные возможности техники акварельного коллажа, приспособив свои средства выражения духу литературной основы и ее назначению, где одним из условий является невзыскательная вразумительность. Поэтому он реже прибегает к комбинации и варьированию акварелью выполненных площадей. „Ужасы“ фабулы сказки подчеркиваются глубокими тонами коричневыми, синими и зелеными цветами, из которых светятся мечи и ножи разбойников (на оригинале металлическая фольга). Они становятся ясными благодаря пестрым разноцветным нарядам и фигуркам зверей. В этот период раскладные книжки Климо можно сравнить единственно с творчеством Мирослава Ципара (род. в 1935 г.).⁷ Он также в своих иллюстрациях пользуется техникой коллажа (например, к раскладной книжке „Телефон“ Любомира Фелдека, 1963), однако он всегда только разрезает бумагу, не комбинируя ее с акварелью. Своеобразное и талантливое художественное оформление он сочетает в названной раскладной книжке, а также и в других названиях (например, „Веселая арифметика“ Самуила Маршага, раскладная книжка, 1962) с чувством юмора и гротеска. Алойз Климо в своей последней раскладной книжке, в „Цветных сказках“ Феро Липки (1969), свое художественное оформление приближает к стилю остальных иллюстраций этих лет, хотя оно и не содержит столько ссылок на свободное живописное творчество.

Самостоятельный раздел в творчестве Алойза Климо представляет его оформление книжек с картинками для раскрашивания для самых маленьких детей. Книжки этого рода начало братиславское издательство „Младе лета“ систематически издавать с 1959 года. В первые годы заимствуются чешские издания. Климо является первым словацким художником, который начинает систематически и активно заниматься этой проблематикой.⁸ Решая подобную задачу, художник обычно ограничивается простыми контурными рисунками, которые ребенок пассивно раскрашивает по образцу. Климо возбуждает творческие способности ребенка, дает простор фантазии и динамике его выражения. От основного рисунка он оставляет только главные очертания формы. Он совсем не пользуется черным контуром, таким характерным для такого рода картинок. Техником он также приближается к детскому художественному выражению. Образец не дает того, чего ребенок не может постигнуть. Художник, так же, как и ребенок, пользуется цветными пастельными карандашами. В обеих частях книжек с картинками для раскрашивания „Дорисуй“ (1961 и 1962) с собственным текстом, он оставляет на странице, предназначенной для ребенка, незаконченную картинку, которую можно дорисовать по образцу или собственной фантазии. В „Раскрашенных картинках“

(1966) и в „Веселых картинках“ (1967) на странице, предназначенной для раскрашивания, нарисован белый контурный силуэт формы, в котором ребенок зарисовывает конкретные фигуры, вещи и их детали.

Способ оформления иллюстраций Алойза Климо, рассчитанный на детского потребителя, показывает и его отношение к нему. В эти свои произведения, которые учитывают границы познания ребенка, он вносит максимум своей творческой оригинальности и художественного мастерства. Их художественный язык переходит от гражданского полюса к поэтическому. От мира повседневных приключений, где лапидарные формы фигур и вещей заострены, к сказочному миру красочных и живописных структур мягких переходов фигур и фона. Здесь на плоскости нанесенная краска прямого и чистого локального тона, там комбинирование красок ярких, флуоресцирующих гармоний и напряжений. Если в первом случае художник умышленно наивизирует свое выполнение, то результат никогда не бывает неискренне наивным в благосклонном отношении к детям. С другой стороны, он никогда, даже в самых сложных иллюстрациях, не предлагает ребенку того, чего он не смог бы понять. Для словацкой иллюстрации детской книги он открывает изобразительные свойства акварельного коллажа, используемого им неконвенциональным способом. В его художественных произведениях, иллюстрациях к книгам для детей встречаются современные выразительные средства в симбиозе с возможностями, какие дает иллюстрация для самых маленьких. Он иллюстрирует и такие публикации для детей, которые большей частью остаются в стороне от интересов художников. Он систематически работает над книжками с картинками для раскрашивания и раскладными книжками, указывая на возможности оформления книжек такого рода. Наиболее очаровательные иллюстрации к детским книгам, вышедшим из печати в первой половине шестидесятых годов, компенсируют конструктивное направление его свободного современного живописного творчества. Они полны сказочной поэтики, действие которой усиливает культивированное использование красок. Они полны игривости и обаяния. Кажется, что в них пока личность Алойза Климо проявила себя наиболее полно.

Примечания

1. Центром тяжести моей работы будут иллюстрации Климо к книгам, вышедшим после 1964 года, а также к раскладным книгам и книгам с картинками для раскрашивания для самых маленьких детей. Об этих иллюстрациях упомянутая статья трактует очень мало (раскладные книжки) или не трактует вообще (книжки с картинками для раскрашивания). Кроме этого, моя статья содержит полный перечень иллюстраций детской литературы Климо с аннотациями до 1970 г.
2. Год в скобках после названия цитируемой книги в целях более легкой операции с материалами означает год ее издания. Поэтому надо считать, что иллюстрация возникла за год-два до книжной реализации.

3. Об иллюстрациях к сказке „Как яйцо отправилось в странствование“ (1965) я буду трактовать наряду с другими иллюстрациями Климо к раскладным книжкам.
4. В тексте говорится о книжке стихов Кристи Бендовой „Блестки-игрушки“ (1949), которой началось сотрудничество Климо с детской книгой (этой название было переработано и переиздано в 1958 году; однако художественное оформление второго издания было менее удачно). В иллюстрациях еще отсутствует единая концепция. С одной стороны, художник умышленно заимствует некоторые принципы детского художественного выражения, ограничивая рисунок цветными контурами фигур и вещей. С другой же стороны, он геометризирует формы, чистые локальные тона наносит на плоскости, а типаж фигур указывает на инспирацию народным художественным творчеством. Книга в целом вызывает и филиации из современной чешской иллюстрации для детей, причем она содержит также чувство поэзии будничного дня.
5. При использовании техники акварельного коллажа нельзя говорить о проблеме, имеет ли напечатанная иллюстрация те же качества, как оригинал. Дело в том, что их специфические свойства диаметрально отличаются. Комбинация разных техник на площади картины, которая кажется „несовершенной“, в книге становится живописной структурой. Такое отношение двух артефактов — оригинала и напечатанного произведения — предполагает участие выдающейся типографии в конечном результате — прекрасной книге для детей. И к числу этих действительно прекрасных книг относятся и „Три сказки“, с чувством графически оформленные Камилем Пехо.
6. См. примечание 4.
7. Моя статья и в сравнительных материалах трактует только о творчестве словацких иллюстраторов, не касаясь, например, иллюстраций чешских художников к книгам, изданным на словацком языке или же в Словакии.
8. На смену в основном посредственным иллюстрациям шестидесятых годов, кроме работ Климо, приходит и „Азбука“ Ципара (род. в 1935 г.). Автор все ее страницы предназначает для раскрашивания, отказывается от классического зеркального оформления. Он играет с каждой буквой азбуки, остроумно художественно оформляя ее отношение к вещи, название которой начинается на ту или иную букву.

Алойз Климо

Род. в 1922 г., живописец, график и иллюстратор, учился в 1941—1945 гг. на студиумах живописи Словацкого высшего технического учебного заведения в Братиславе, в 1945—1948 гг. в Высшей школе художественной промышленности в Праге. Уже его ранние картины указывают на направление его художественного стиля. Наряду с важной ролью цвета они характеризуются структурой площадей, ритмизованной выразительной черной линией. Така я конструктивная склонность, которую он демонстрирует на геометрии

сюжетов из городской среды, организует полотна Климо по сей день. Иным представляется художественный язык иллюстраций для детей, о которых трактует моя статья.

Участие в выставках иллюстраций

1953

Участие в выставке Книжная графика в Братиславе

1963

Иллюстрация детской книги в Братиславе

1964

Персональная выставка иллюстраций в Доме книги в Братиславе

Участие в выставке Словацкая иллюстрация в Праге

1965

Собрание иллюстраций на общегосударственной выставке

Иллюстрации для детей в Братиславе

Иллюстрации на выставке Современное иллюстрационное искусство

в детских книгах всего мира в Братиславе

1966

Выставка иллюстраций, награжденных премией издательства

Младе лета за 1966 год в Доме книги в Братиславе

Собрание иллюстраций на выставке Словацкая книжная графика

1945—1965 в Праге

Участие в Международной выставке книжной графики

и иллюстрации в г. Брно

1967

Участие в Биеннале иллюстраций, Братислава, 1967

Иллюстрации на выставке Русская и советская литература глазами

словацких иллюстраторов, Словацкая национальная галерея,

Братислава

Иллюстрации на книжной ярмарке в Болонье.

1968

Участие в выставке 50 лет чехословацкой беллетристической
книги в г. Мартин и Праге

Иллюстрации на выставке 50 лет чехословацкой графики,

Южночешская галерея им. Алеша, Глубока

1969

Биеннале иллюстраций, Братислава

1971

Биеннале иллюстраций, Братислава

Награды и премии, полученные за иллюстрации:

1958

Премия Уполномоченного представительства по делам народного
просвещения и культуры за иллюстрации

1963

Премия им. Франьо Краля

1965

Премия издательства Младе лета

Премия им. Циприана Майерника за иллюстрации

1967

Золотая медаль и диплом первой степени за иллюстрации к книге
Божены Немцовой Король времени, Москва

1968

Выбор в собрание Министерства культуры ЧССР Лучшие книги

1968 года

Перечень книжных иллюстраций детской книги:

Перечень содержит все названия книг, предназначенных для детей,
которые иллюстрировал Алоиз Климо с 1949 по 1970 гг., а также
книги с картинками для раскрашивания этого периода. Книги
приводятся в хронологическом порядке по году издания, причем
каждое новое или иноязычное издание того же самого названия
имеет свой порядковый номер.

1949

1. Бендова, Криста: Блестки-игрушки

Братислава, Правда, Библиотека маленьких и самых маленьких.
Типография Неография, Мартин. 4°.

Двусторонняя оклейка (цветной рисунок пастелью

и рисованный шрифт), форзац, заставка и концовка, 20

иллюстраций на развороте (цветные рисунки пастелью и

пастельными карандашами).

1950

2. Бендова, Криста (редакция): Художники детям.

Братислава, Правда, Библиотека юных и самых юных.

Типография Праца, Братислава. 4°.

Одна иллюстрация во всю страницу (акварельный рисунок
пером и тушью).

3. Прашилова, Елена: Пчелка Елка из желтого улья

Братислава, Правда, Библиотека юных и самых юных.

Типография Праца, Братислава. 4°.

Оклейка, титульный лист (акварельные рисунки цветными
пастельными карандашами, рисованный и печатный шрифт),

форзац, 10 иллюстраций в полстраницы, 10 иллюстраций

в полстраницы на развороте, 3 иллюстрации во всю страницу

и семь концовок (акварельные рисунки цветными пастельными
карандашами).

1953

4. Ильин, Михаил: Сказки о вещах

Братислава, Словацкое издательство детской книги, Народная

школа II, том 10. Северословацкая типография, Мартин. 8°.

Оклейка (раскрашенный рисунок пером и тушью, печатный

и рисованный шрифт), 140 иллюстраций в тексте (рисунки

пером и тушью).

1955

5. Хмелова, Елена (составила) Садись, солнце, садись

Братислава, Словацкое издательство детской книги. Для

юношества среднего школьного возраста, том 61.

Северословацкая типография, Мартин. 8°.

Суперобложка, титульный лист (цветные рисунки кистью

акварелью и печатный шрифт), 14 иллюстраций во всю

страницу, 73 иллюстрации в тексте (цветные рисунки акварелью и акварельные рисунки пером).

1958

6. Бендова, Криста: Блестки-игрушки
Братислава, Младе лета, Библиотека для самых маленьких.
Третье, дополненное издание. Типография СНВ, Мартин. 4°. Супербложка (рисунок цветными пастельными карандашами, рисованный и печатный шрифт), форзацы, заставка и иллюстрация в тираже, 38 иллюстраций на развороте (рисунки цветными пастельными карандашами).

1959

7. Как растет дом
Братислава, Младе лета, Окошки в большой мир. Типография СНВ, Мартин. 8°. Двусторонняя оклейка (рисунок кистью цветной тушью и рисованный шрифт), 1 иллюстрация на развороте и 6 иллюстраций во всю страницу (рисунки цветной тушью кистью).
8. Дюррикова, Мария: Завтра будет хорошая погода
Братислава, Младе лета, „Первые книжки“. Типография СНВ, Мартин. 8°. Двусторонняя оклейка (рисунок кистью цветной тушью, печатный и рисованный шрифт), титульный лист кистью и печатный шрифт), форзацы, 3 иллюстрации на развороте, 17 иллюстраций в полстраницы, 9 заставок, 9 концовок, 2 иллюстрации в тираже (рисунки кистью цветной тушью).
9. Шробар, Вратько: Загадаю тебе загадку
Братислава, Младе лета, Для самых маленьких читателей. Типография СНВ, Мартин. 8° поперек. Оклеяка (цветной рисунок пастелью и рисованный шрифт), титульный лист (цветной рисунок пастелью и печатный шрифт), иллюстрация в тираже, 7 заставок, 6 концовок, 31 иллюстрация на развороте (цветные рисунки пастелью).

1961

10. Алойз, Климо: Дорисуй!
Братислава, Младе лета, Книга с картинками для раскрашивания. Часть I. Типография: Полиграфический комбинат, Братислава. 8° поперек. Двусторонняя обложка (рисунок цветными пастельными карандашами и рисованный шрифт), 7 иллюстраций во всю страницу (каждая дважды, рисунки цветными пастельными карандашами).
11. Разусова-Мартакова, Мария (рассказывает): Избушка на курьих ножках
Братислава, Младе лета, Для читателей до 6 лет. Типография СНВ, Мартин. 8° поперек. 10 иллюстраций во всю страницу (акварельные коллажи).
12. Разусова-Мартакова, Мария (рассказывает): Избушка на курьих ножках
Братислава, Младе лета, Для читателей до 6 лет. Типография

СНВ, Мартин. 8° поперек. 10 иллюстраций во всю страницу (акварельные коллажи). Издание названия н. 11 на чешском языке. Иллюстрации тождественны со словацким изданием.

1962

13. Климо, Алойз: Дорисуй!
Братислава, Младе лета, Книга с картинками для раскрашивания. Том II. Типография СНВ, Мартин. 8° поперек. Двусторонняя обложка (рисунок цветными пастельными карандашами и рисованный шрифт), 7 иллюстраций во всю страницу (каждая дважды, рисунки цветными пастельными карандашами).
14. Разусова-Мартакова, Мария (рассказывает): Козлята
Братислава, Младе лета, Для читателей до 6 лет. Типография СНВ, Мартин. 8° поперек. 10 иллюстраций во всю страницу (акварельные коллажи).
15. Разусова-Мартакова, Мария (рассказывает): Козлята
Братислава, Младе лета, Для читателей до 6 лет. Типография СНВ, Мартин. 8° поперек. 10 иллюстраций во всю страницу (акварельные коллажи). Издание названия н. 14 на чешском языке. Иллюстрации тождественны со словацким изданием.

Переиздания:

16. Разусова-Мартакова, Мария (рассказывает): Hänsel und Gretel
Братислава, Младе лета. Печаталось в Чехословакии. 8° поперек. 10 иллюстраций во всю страницу (акварельные коллажи). Издание названия н. 11 на немецком языке. Иллюстрации тождественны со словацким изданием.

1963

17. Толстой, Лев Николаевич: Сказки и басни
Братислава, Младе лета, Золотой ключик. Тип. Полиграфический комбинат, Братислава. 8° поперек. Графическое оформление Ярослава Шваба. Двусторонняя оклейка (акварельный коллаж, печатный и вырезанный шрифт), титульный двойной лист (акварельный коллаж и печатный шрифт), 14 иллюстраций во всю страницу, 24 в полстраницы, 5 заставок, 14 концовок и 1 иллюстрация в тираже (акварельные коллажи).

Переиздания:

18. Климо, Алойз: Дорисуй!
Братислава, Младе лета, Книга с картинками для раскрашивания. Том II. Издание второе. Типография СНВ, Банска-Бистрица. 8° поперек. Двусторонняя обложка (рисунок цветными пастельными карандашами и рисованный шрифт), 7 иллюстраций во всю страницу (каждая дважды, рисунки цветными пастельными карандашами).
19. Климо, Алойз: Die sieben Geisslein
Братислава, Младе лета, Типография СНВ, Банска-Бистрица. 8° поперек.

Двусторонняя обложка (рисунок цветными пастельными карандашами и рисованный шрифт), 7 иллюстраций во всю страницу (каждая дважды, рисунки цветными пастельными карандашами).

Переиздание названия н. 13 на немецком языке. Иллюстрации тождественны со словацким изданием.

20. Разусова-Мартакова, Мария (рассказывает): Янко и Ганка Братислава, Младе лета — Баувиц, Домовина. Напечатано в Чехословакии. 8° поперек.

10 иллюстраций во всю страницу (акварельные коллажи).

Переиздание названия н. 11 на сербскохорватском языке.

Иллюстрации тождественны со словацким изданием.

1965

21. Немцова, Божена: Король времени

Братислава, Младе лета, Для читателей до 9 лет.

Полиграфический комбинат, Братислава. 4°. Графическое оформление Камила Пехо.

Суперобложка (акварельный коллаж и вырезанный шрифт), переплет (коллаж), титульный лист (акварельный коллаж и печатный шрифт), фронтиспис, шмуцтитульный лист, 19 заставок, 13 концовок, 14 иллюстраций в полстраницы, 21 иллюстрация во всю страницу, 5 иллюстраций на развороте и 1 иллюстрация в тираже (акварельные коллажи).

22. Разусова-Мартакова, Мария (рассказывает): Как яйцо отправилось в странствование.

Братислава, Младе лета, Для читателей до 6 лет.

Полиграфический комбинат, Братислава, 16° поперек.

10 иллюстраций во всю страницу (акварельные коллажи).

23. Разусова-Мартакова, Мария (рассказывает): Element a tojás vándorútra

Братислава, Младе лета, Для читателей до 6 лет.

Полиграфический комбинат, Братислава, 16° поперек.

10 иллюстраций во всю страницу (акварельные коллажи).

Издание названия н. 22 на венгерском языке. Иллюстрации тождественны со словацким изданием.

1966

24. Климо, Алойз: Раскрашенные картинки

Братислава, Младе лета, Книга с картинками для раскрашивания.

Восточнословацкая типография, Кошице. 16° поперек.

8 иллюстраций во всю страницу (каждая дважды, рисунки цветными карандашами и коллажи).

1967

25. Климо, Алойз: Веселые картинки

Братислава, Младе лета, Книга с картинками для раскрашивания.

Типография: Военный картографический институт, Банска-Бистрица. 16° поперек.

11 иллюстраций во всю страницу (в том числе 7 дважды, рисунки цветной пастелью и коллажи).

Переиздания:

26. Немцова, Божена: Az időkirály

Братислава, Младе лета, без типографии и места издания. 4°.

Графическое оформление Камила Пехо.

Суперобложка (акварельный коллаж и вырезанный шрифт), переплет (коллаж), титульный лист (акварельный коллаж и печатный шрифт), фронтиспис, шмуцтитульный лист, 19 заставок, 13 концовок, 5 иллюстраций на развороте, 21 иллюстрация во всю страницу, 14 иллюстраций в полстраницы, 1 иллюстрация в тираже (акварельные коллажи).

1968

27. Гронски, Йозеф Цигер: Три сказки

Братислава, Младе лета, Клуб юных читателей. Типография

СНВ, Мартин. 8°. Графическое оформление Камила Пехо.

Двусторонняя оклейка (акварельный коллаж и печатный шрифт), фронтиспис, 7 заставок, 7 иллюстраций во всю страницу, 1 иллюстрация в тираже во всю страницу (акварельные коллажи). Датировано на оригинале 1965 г.

28. Канкова, Власта (рассказывает): Шаловливое солнце Братислава, Младе лета, Послушные буквы. Полиграфический комбинат, Братислава. 4°.

Двусторонняя оклейка (вырезанный и печатный шрифт, акварельный коллаж), шмуцтитульный лист, фронтиспис,

6 иллюстраций в полстраницы, 4 иллюстрации во всю страницу (акварельные коллажи). Датировано на оригинале 1965 г.

29. Приключения хаджи Насреддина, Братислава, Младе лета, Давние истории. Восточнословацкая типография, Кошице. 8°. Суперобложка в 2 страницы (акварельный коллаж, печатный и вырезанный шрифт), переплет (коллаж), форзацы, 8 иллюстраций во всю страницу (акварельные коллажи). Датировано на оригинале 1967 г.

Переиздания:

30. Толстой, Лев Николаевич: Сказки и басни

Братислава, Младе лета, Для самых маленьких читателей.

Издание второе. Полиграфический комбинат, Братислава. 8°.

Графическое оформление Ярослава Шваба.

Двусторонняя оклейка (печатный и вырезанный шрифт, акварельный коллаж), титульный разворот (акварельный коллаж и печатный шрифт), 14 иллюстраций во всю страницу, 24 иллюстрации в полстраницы, 5 заставок, 14 концовок и 1 иллюстрация в тираже (акварельные коллажи).

1969

31. Липка, Феро: Цветные сказки

Братислава, Младе лета, Для самых маленьких читателей.

Типография: Военный картографический институт, Банска-Бистрица. 8° поперек.

Двусторонняя оклейка, 5 иллюстраций во всю страницу

(акварельные коллажи).

32. Липка, Феро: Színes mesék

Братислава, Младе лета, Типография: Военный картографический институт, Банска-Бистрица. 8° поперек.

Двусторонняя оклейка, 5 иллюстраций во всю страницу

(акварельные коллажи).

Издание названия н. 31 на венгерском языке. Иллюстрации тождественны со словацким изданием.

1970

33. Дюрничкова, Мария: О Катаринке и бродячей горе

Братислава, Младе лета, Для читателей до 7 лет. „Послушные буквы“. Типография СНВ. Мартин. 4°.

Оклейка, шмуцтитутельный лист, титульный разворот,

5 иллюстраций во всю страницу, 2 иллюстрации в полстраницы и 1 концовка (акварельный коллаж).

ВИКТОР
ПИВОВАРОВ,
 СССР

СОВРЕМЕННЫЙ МИР И ДЕТСКАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ

Тема настоящего выступления требует некоторого уточнения. Во-первых, каждый художник, независимо от того, что он иллюстрирует — лирические стихи, народную сказку, старинные легенды — в какой-то мере отражает и современный мир. Однако это отражение не является непосредственным. Поэтому в настоящем выступлении преднамеренно сужаем постановку вопроса и разбираем только те примеры, когда художник, работая над детской книгой, принимает непосредственно за изображение актуальной действительности.

Во-вторых, это не касается всякого изображения действительности. Имеется достаточно примеров простого описания современных атрибутов. Нарисовать или написать современный город, самолет, ракету не трудно. Гораздо труднее, и именно это нас интересует, найти особый угол зрения и, следовательно, и особый способ наглядного изображения, который бы адекватно отвечал меняющемуся видению современного человека.

В иллюстрациях к классическим произведениям, сказкам, книгам о царстве природы художник может иногда опираться только на опыт предшествующих художественных периодов, стилей, способов наглядного изображения. Однако, если он хочет не просто наглядно изобразить, но и выразить современность, он должен искать другие дороги.

Что можно сказать о проблеме вообще?

Поскольку очень трудно избежать сравнительного анализа, возьмем для сравнения советские детские книги 20-х—30-х годов.

При всех различиях индивидуальностей и направлений в искусстве книги этого периода ощущается нечто общее. Это называется ядром стиля, которое выражается отношением художника к форме, краске, пространству. Даже в том случае, если мы не знаем ни имени художника, ни года издания книги, по ядру стиля можно точно определить, к какому периоду

относится это произведение. Быть может, можно в общих чертах говорить об определенном единстве стиля детской книги 20-х—30-х годов, а следовательно, и об определенном единстве видения.

Для современного положения типично, что изменения в мышлении человека отстают от изменений действительности, где этот процесс протекает с огромной скоростью. Другими словами, человек не успевает приспосабливаться к изменениям, владеть ими, а главное, осознавать те изменения, которые в действительности происходят, не успевает корректировать собственные взгляды и собственное видение в соответствии с этими изменениями.

Из этого вытекает парциальность, неустойчивость, многоплановость понимания как художника, так и зрителя.

В искусстве нашего времени, в частности в искусстве детской книги эта ситуация, эта многоплановость понимания отражается в одновременном, параллельном наличии нескольких способов видения.

Каковы эти отношения художника и актуальной действительности?

Художник Май Митурич вместе со своим другом, писателем Геннадием Снегиревым много лет подряд ездил в самые отдаленные и малодоступные области Севера, Сибири, Дальнего Востока. В результате они в прошлом году издали большую совместную работу — книгу „Рассказы для детей“. Это не просто заметки и рисунки путешественников. В этой книге как писатель, так и художник выступают со своими художественными концепциями отношения к действительности.

Как можно определить отношение Митурича к объекту наглядного изображения? Для Митурича окружающая действительность, природа, являются как бы стимулятором для активного волевого акта. Это мнение соперника природы. Для

него важно не только просто что-нибудь изобразить. Его задача — создать качественно новый предмет, продукт человеческих рук. Именно потому Митурич уделяет такое большое внимание пятну, линии, потому для него так важна энергия художественного жеста. Другими словами, подход Митурича — это утверждение творщей личности в иерархии природы.

Творчеству Митурича диаметрально противоположно творчество Николая Устинова. Проблема, которую решает Устинов, это этическая проблема. Художник с необыкновенной любовью, даже нежностью изображает каждое дерево, каждый скромный полевой цветочек, каждого деревенского мальчика, которых он так хорошо знает и чувствует. Для него каждый предмет сам по себе важен, однако главным становится сам объект изображения и отношение к нему. Книги Устинова — это учебники нравственности, учебники добра и любви к жизни в ее простейших, повседневных, будничных проявлениях.

Выдающийся русский писатель М. Пришвин, который отлично чувствовал жизнь природы, сказал слова, которые, по моему мнению, очень точно характеризуют и творчество Устинова. „Что такое художественность? Сидит себе какая-нибудь птичка на ветке, клюет шишку, и клюв у нее кривой. С одной стороны, линия этого клюва является частью пути чего-то огромного, скажем, Марса, а с другой стороны, это великое вызывает в сердце волнение понимание, ответ: восторг пустяком, а пустяк — это все!“

Творчество талантливой семьи Басмановых во многом типично для одного из направлений развития современной ленинградской школы. Здесь мы находим поэтическое отношение к действительности.

Передача реального объекта у Басмановых всегда связана с чувством, настроением. Поэтому они не проявляют интереса к отдельному предмету, деталям, а большое внимание уделяют моментам отношений. Обстановка, воздух, свет — вот это главное для Басмановых. Их метод работы отличается легким прикосновением предмета. Легкая, прозрачная акварель лучше всего отвечает этой цели. Ценность человеческих чувств, душевная сложность человека — это та призма, сквозь которую мы смотрим на поэтический мир акварелей Басмановых.

Совершенно иной подход и иные задачи мы находим в творчестве Е. Булатова и О. Васильева. Главное — это отбор! Отказаться от воздействия эмоций, найти недвусмысленный, чистый, удобочитаемый знак — образ предмета. Рассказать о событии минимальным количеством слов. Работы Булатова и Васильева — это есть именно попытка найти какой-то универсальный язык, который бы отвечал видению современного человека, его пониманию современной действительности.

Указанные примеры не исчерпывают всех форм взаимоотношений художника и современного мира, которые существуют сейчас в нашей детской книге. Важные тенденции искания современного видения в работах названных художников выражены однако более чисто и более сконцентрированно. В последние годы эти искания

стали еще более сложными и многоплановыми в связи с бурным развитием национальных и окраинных школ, каждая из которых является сложным результатом сочетания местных традиций с современными исканиями и влияниями.

Вполне возможно, что эту многоплановость и многонаправленность необходимо рассматривать как качество нового стиля, стиля 70-х годов.

С проблемой „Современный мир и детская литература“ тесно связана проблема персонажа детской книги. Естественно, проблема персонажа намного острее в литературе, и при анализе иллюстрации ее очень трудно отделить от литературы. Однако имеются примеры, когда художник самостоятельно решает эту проблему.

Одним из таких примеров являются новые иллюстрации к книге С. Маршака „Вот какой рассеянный“, выполненные сибирским художником С. Калачевым. „Вот какой рассеянный“ — это небольшая книжечка, в которой автор рассказывает о человеке, который все делает не так, как надо. Вместо шляпы он надевает сквородку, вместо сорочки он надевает брюки, а вместо ботинок — перчатки и, наконец, садится в отцепленный вагон и думает, что куда-то едет.

Легко можно обнаружить качественное изменение персонажа, если сравнить работу Калачева с ныне уже классическими иллюстрациями В. Канашевича к той же самой книжке. Изменения очень показательны и во многом вообще типичны для наших книг. „Рассеянный“ у Конашевича — это прежде всего неряха. Он смешон своей неряшливостью и рассеянностью. Он относится к маленькому читателю отрицательно, по схеме: ты плохой — я хороший, ты неряха — я аккуратный, ты смешной — я нет.

Тот же самый персонаж у Калачева, наоборот, одет даже элегантно, он очень аккуратен. Однако главное то, что он совсем не смешон. В таком случае рассеянность главного персонажа придает ему совсем другое качество — очаровательность. Очаровательность „Рассеянного“ полностью меняет его отношение к читателю: ты хороший, и я хороший, ты бываешь рассеянный, я тоже бываю рассеянный, ты в некоторых ситуациях смешной, а раз так, а тоже не буду бояться выглядеть смешным.

Таким образом С. Калачев перемещает главного персонажа из категории смешного дурачка в категорию очаровательного чудака. Каждое из этих двух трактований, так трактование Конашевича, как и трактование Калачева, имеет свои преимущества.

Для нас важен сам факт качественной перемены центрального персонажа: исчезновение однопланово-гротескных, эксцентрических лиц и появление персонажей, которым читатель симпатизирует, которых он может полюбить и которым он даже может подражать.

Когда я сравнивал „Рассеянного“ Конашевича и Калачева, мое внимание привлекло одно обстоятельство, которое мне показалось

очень интересным. Герой Калачева вырос. Он настолько высок, что его легко можно назвать великаном. Может, я ошибаюсь, но и некоторые другие примеры навели меня на мысль, что современный герой имеет тенденцию к мании величия.

Что такое великан? Естественно, это не супермен из комиксов. Супермен — это одноплановый, лишенный индивидуальных качеств, человеческих слабостей, а вместе с ними и всего человеческого, герой — сверхчеловек. Великан же традиционный литературный персонаж, который может быть любым: смешным, глупым, добрым, злым, наивным и т. д.

Прежде всего это антипод другого персонажа — карлика. Карлик — это не просто очень маленький человек. Кроме этого, карлик существует в особых условиях, в особом мире. Он живет в трухе, под полом, в коробочке. Великан — это тоже не просто исполин. Ему всюду тесно. Только под открытым небом он может встать во весь рост. Он живет не в маленьком, а в большом мире.

Карлик всегда откуда-нибудь выглядывает. Его видят не все, только некоторые. Великана же видят все, он доступен со всех сторон. Карлик — это персонаж интимный, личный. Великан — это герой общий, общественный. Карлик — персонаж литературы XIX века, великан — герой современный.

Сергей Михалков, очевидно, одним из первых почувствовал эту перемену героя. Дядя Степа, которого он написал еще в 30-х

годах, стал одним из любимейших детских героев.

Интересно, что и лирический, по всей вероятности, камерный герой тоже стал великаном. В качестве примера может служить „Сказка об очень высоком человеке“ Овсея Дриза. Это сказка о чуде-неудачнике, который переменял много профессий и наконец стал поэтом.

Эта перемена героев не могла не коснуться и художников. Достаточно назвать удлинённые персонажи Ф. Лемкули, Тибула из „Трёх толстяков“ В. Горяева, иллюстрации М. Ромадина, С. Калачева и др. Такое заключение может показаться наивным и значительно механическим, но здесь дело не в том, что некоторые художники рисуют длинные фигуры. Хотя пропорции фигур сохраняются нормально, меняется сама сущность героя, отношение к нему. В отношении своей сущности, формы и своего существования в книге он становится великаном, доступным героем.

Это, однако, совсем не значит, что из книги исчез камерный, личный герой, но, очевидно, наряду с ним появился и другой герой.

Указанное наблюдение движения героя от внутренней эксцентрики к изысканности и привлекательности, от камерной замкнутости к общественной доступности придает нашему анализу состояния современного видения дополнительную деталь и позволяет распознать некоторые, еще не совсем отчетливые черты нового стиля, зарождающегося перед нашими глазами.

КАРЛА
ПОЭСИО,
ИТАЛИЯ

НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ НА СБОРНИК
„ИСТОРИЧЕСКИЙ ОБЗОР РАЗВИТИЯ ИЛЛЮСТРАЦИИ
ПОСЛЕ 1945 ГОДА В ОТДЕЛЬНЫХ
СТРАНАХ“

I

1945 год, который мы наметили в качестве отправного пункта для всеобщей истории иллюстрации, представляет в истории итальянской иллюстрации действительно переломный год. Это год, которым завершается определенный период, но одновременно и открывается новый, характеризованный качественно твердо установленными и от предшествующего периода полностью отличающимися чертами. Эти черты обусловлены глубокими переменами исторического, политического и общественного положения.

Мы являемся свидетелями того, что нравы и воспитательные тенденции, отвечающие определенной идеологии уступили место новой ориентации, которая вполне закономерно начала отражаться и в творческой работе художников-иллюстраторов.

Было бы, несомненно, интересно задуматься над комплексом исторических, политических и социальных факторов, которые — в каждой стране отдельно — оказывают глубокое влияние на эту область творчества, а также на литературу для молодежи вообще, обуславливая таким образом новый ход мыслей не только в национальных, но и в международных масштабах.

С педагогической, но и эстетической точки зрения имеет огромное значение обмен опытом и познаниями о степени восприятия культурных ценностей со стороны публики, изучение того, в какой мере общественность длительное время воспринимает определенный жанр иллюстрации как привлекательный и нужный, но сегодня уже не нравящийся. Также интересно изучение способа потребления эстетических стереотипов или произведений среднего и даже ниже среднего качества.

Естественно, такое исследование может дать полезные результаты только в том случае, если оно осуществляется

параллельно с изучением национальных и международных условий, характеризующих жизненную среду, в которой художник создавал свои произведения.

II

Однако исследование культурной среды, в которой художники нашего века творчески работают, может быть успешным и точным лишь в том случае, если мы будем одновременно учитывать и художественную традицию, из которой художники сознательно или бессознательно черпали свои сюжеты.

Очень поучительно подвергнуть научному изучению ответы, которыми художники реагируют на требования своей публики, допустим, пятьдесят или восемьдесят лет тому назад, узнать, были ли эти требования действительно удовлетворительными и содействовали ли они воспитанию вкуса и чувства критики в читателях и зрителях.

III

Подобно важно изучить, в какой степени педагогика и интуитивно и психология воздействовали или не воздействовали — в положительном или отрицательном смысле — на иллюстраторов в изучаемый нами период.

Мы хотим и должны знать, считались ли и считаются ли художники с возрастом читателей, которым адресуют свои иллюстрации, следили ли — и следят ли — за тем, чтобы линейность и красочность их иллюстраций усиливались соразмерно с уровнем детского читателя. Интересует ли иллюстратор лишь тем, чтобы соответствующий текст сделать понятным с умственной и логической точки зрения, или же пытается ли пригласить своего читателя совместно участвовать в эмоциональных переживаниях.

Известный итальянский педагог Джузеппе Флорес д'Аркаис написал, что иллюстрация для детей не ограничивается лишь изображением определенного предмета и характеристикой значения определенного слова, но она позволяет воспроизвести тон, способ и чувство любой ситуации, и поэтому придает написанному слову неоспоримую субъективность.

Этот аспект тесно связан с проблемой, что реакция ребенка, воспринимающего картину, носит специфический характер: фантастический, эстетический и культурный.

Картина должна побуждать к самостоятельности, служить в качестве приглашения к диалогу, к беседе — вопросам и ответам — между художником и его публикой.

С точки зрения педагогики монолог художника не приносит бы никакой пользы.

IV

Что касается современных издателей, то необходимо констатировать, что некоторые из них отстаивают старые позиции, но имеются и такие (их число непрерывно возрастает), которые не боятся вступить в разговор о новых тенденциях как в сфере текста, так и в сфере иллюстрации.

В последнее время можно встретиться с книгами, иллюстрации которых означают решительный перелом по сравнению с прошлым, они или избегают каких бы то ни было опасностей „вождения за ручку“, или же не боятся внедрять новый опыт. Хотя можно с симпатией смотреть на это желание завоевывать будущее, на это искание новых возможностей выражения, все же нельзя упускать из вида опасность впадения в какой-то интеллектуальный снобизм, или опасность творчества, предназначенного для какой-то исключительной элиты.

Во многих странах существуют часто обширные области, жители которых недостаточно подготовлены к художественному диалогу, который ведется в слишком трудных категориях. Это области, которые только недавно ликвидировали неграмотность и в которых средства связи не успели еще открыть достаточно широкие горизонты. В таких случаях нужна книжная продукция, которая будет постепенно формировать навык к эстетическому вкусу, сознательной оценке линейного и цветового выполнения, продукция, которая не шокирует читателя и не вызывает в нем неприятного чувства фрустрации, от которого потом очень трудно избавляться; чувство, что он чего-то не может понять и что некоторые цели остаются для него недоступными. Для большей части таких читателей подобная фрустрация могла бы означать удаление в своего рода „гетто“, куда могли бы очень легко и со злыми умыслами вступать все, кто торгует банально доходчивыми и непосредственно доступными картинками без каких бы то ни было художественных качеств.

V

К проблемам, которые обсуждаются в нашей стране и которые интересно было бы проверить путем широкой конфронтации, относится вопрос иллюстрации для подрастающего поколения. Книгу эти читатели берут в основном ради литературного текста, причем иллюстрации служат им в качестве дополнения, которого они во многих случаях и не ищут.

Нелегко дать этим читателям такой тип иллюстрации, который передает атмосферу и дух текста, побуждая реакцию, о котором было уже сказано. Может случиться, что иконографическая интерпретация не будет отвечать индивидуальному воображению читателя, но это не самое важное: проблема заключается в том, что всякое высказывание может вызвать ответ, может в читателе возбудить целый ряд рассуждений, мыслей и сравнений, причем это может быть целая шкала — начиная с согласия с высказыванием и кончая отрицательным отношением к нему.

Этот вопрос связан с другим, который в настоящее время в нашей стране не менее актуален: речь идет об иллюстрации книг „pop fiction“, которые становятся все более популярными.

Для этих книг требуется такой тип иллюстраций, в котором — наряду с научной точностью, часто очень холодной — необходимо выразить и тепло эмоциональной причастности, которое художник ощущает в связи с чудесами природы и человеческим остроумием.

VI

И, наконец, последняя проблема: в какой степени средства коммуникации воздействуют на форму и содержание художественных приемов иллюстрации?

Реальность, которая открывает глаза нашим детям, даже самым маленьким, несомненно носит отпечаток одного из следующих массовых средств связи: телеочерки, журналы с рекламой, публичные плакаты, которыми переполнены не только города, но и деревни, средства, которые создают навык к юмористической деформации человеческой фигуры, сосредоточение на действенной детали и вообще возникновение какой-то новой типологии. Необходимо осознать широкое влияние комиксов и нового типа юмора и на область иллюстрирования книг для детей и юношества.

Следовательно, встает следующий вопрос: как художник-иллюстратор может включить в картину факты, попавшие под влияние динамики некоторых визуальных средств коммуникации, и как он может при этом ориентировать вкус своего зрителя на ценности, которые с точки зрения культуры имеют постоянное значение.

ВАСИЛИЙ
РАКИТИН,
СССР

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСНОВЫ ОФОРМЛЕНИЯ И ИЛЛЮСТРИРОВАНИЯ НАУЧНО-ПОЗНАВАТЕЛЬНОЙ КНИГИ ДЛЯ ДЕТЕЙ

Научные идеи, достижения техники имеют огромный резонанс в общественной жизни. Техника, созданная руками человека, становится как бы второй природой, с детства окружающей нас, формирующей пространственные и эстетические представления, тонирование мира, наряду с другими факторами духовного развития. Мы не разделяем теорий, фетишизирующих, абсолютизирующих золь техники, ее влияние на характер нашего мышления. „Асфальтовые джунгли современности“ предсказывались давно, но они не смогли сделать человека придатком машины, исполнительным роботом. Однако неверно было недооценивать важного влияния научно-технического прогресса на формирование современного сознания.

Научно-познавательная книга для детей и предназначена ввести ребенка в этот мир, открыть его тайны и человечность, пробудить интерес и уважение к науке, подготовить к восприятию сегодняшних научных представлений. Сложные задачи встают перед художником, работающим в этой сфере.

У нас в 60-е годы сложилась своеобразная школа оформления и иллюстрирования научно-познавательной книги для взрослых. В оформлении научно-популярной литературы для детей мы также порой встретимся со сходными приемами, но обычно перенесение этого опыта, предназначенного для иного читателя, без существенных поправок в детскую книгу, не оправдывает себя. Видимо, причина здесь в разнице путей мышления. Налицо известная противоположность формализованного языка науки, абстрагированного характера ее мышления и детского восприятия.

Эта трудность, принимаемая как необходимое условие творчества, преодолевалась и преодолевается художниками по-разному. Если мы обратимся к традициям иллюстрированной детской книги в этой области, то сразу же отметим, что пожалуй, наиболее популярен прежде был прием объяснения неизвестного через известное. Книги, иллюстрированные в свое время

Н. Лапшиным, В. Тамби и другими, и сегодня привлекают ясностью художественной позиции, простотой и артистизмом.

Возвращаясь к работам современных художников, видишь, что по-прежнему не утерял своего значения прием объяснения неизвестного через известное, хотя он и используется часто в иных связях и сопоставлениях, чем прежде. Мастером, чье творчество является своего рода мостом между традициями оформления и иллюстрирования научно-познавательной художественной книги в 1920—1930-е годы и сегодняшней практикой, можно назвать ленинградского графика Ю. Киселева. Традиционная культура графической декоративной композиции сочетается в его работах с новыми методами подхода к материалу и к своей задаче в книге.

В творчестве художников, утвердивших себя в рассматриваемой сфере в 1960-е годы, таких как И. Кабаков, Б. Кыштымов, А. Добрицын, Н. Попов, Б. Лавров, Э. Беньяминсон, Э. Булатов и О. Васильев и других, привлекает большая индивидуальность поисков. Мы сразу угадываем калейдоскоп легких, изящных и одновременно опрощенных, подробных и фрагментарных композиций Кабакова, среди которых читатель начинает неспешное путешествие по книге. Или энергичные броские метафоры Б. Кыштымова. Но в глаза бросается и нечто общее. Не с точки зрения стилистики, верности одному направлению, а в направленности мышления.

Строго говоря, современный художник всячески стремится, не опрощая, подчеркнуть поэзию современного в науке, то, что можно было бы назвать романтикой познания мира. Он не подходит к ней как к рационально построенному, соразмерному и ясному целому. Такое представление — цель учебника, а не художественной научно-познавательной книги для детей.

Неоспоримое в иных видах иллюстрированной книги для детей метафорическое мышление очень своеобразно утверждается

в сфере научно-познавательной книги. Посредством изобразительной игры художник скорее пытается показать путь объяснения того или иного явления, нежели дать готовую законченную формулу для заучивания. Сопоставляя часто неожиданные элементы, между которыми не всегда сразу же улавливается внешняя связь, он стремится пробудить ассоциативное мышление ребенка, максимально активизировать его восприятие, сделать участником „игры и науки“.

Здесь прослеживается четкая логика художественного мышления. Через первоначальное значение предмета читатель как бы подспудно, незаметно постигает его истинный смысл. Функция информативная — художник научно-познавательной книги, как правило, поставлен перед необходимостью показывать, как выглядит тот или иной предмет — весьма органично соединяется с функциями чисто эстетически-воспитательного порядка, доказательства правомочности той или иной избранной системы, связанной с пониманием современного искусства в целом. В некоторых книгах, например, в книгах И. Кабакова, в трактовку материала вносится заметный элемент юмора.

Но художника, механистически придерживающегося принципов метафорического, иносказательного мышления как догмы, могут поджидать и опасности. Он может незаметно утратить конкретный смысл разговора, если факт, непосредственный опыт и пафос открытия нового будут изобразительной мифологией по поводу научных истин.

Следует все время иметь в виду одно немаловажное условие восприятия работы художника. Ввиду ограниченности жизненного непосредственного опыта детей в известной мере художник ограничен и в характере избираемых им сопоставлений. Между ними и читателем, разумеется, сохранится некоторая дистанция, дистанция, измеряемая зоной ближайшего развития ребенка, но художник должен очень чутко ощущать возможность ее преодоления ребенком. Он не может импульсивно „выплескивать“

на читателя безудержный поток ассоциаций и рассчитывать, что ребенок сам найдет верное решение, так же как не может и прямо указать на него, не опасаясь утраты интереса к своей работе.

Художественная научно-познавательная книга для детей требует ясности внутреннего замысла. В этом плане особый интерес проявляется сейчас многими нашими художниками к изобразительному сценарию книги. Он подчиняется не только пространственной пластической логике, но и постепенно, последовательно подводит к осознанию самых основных начал той или иной области сегодняшней науки. Не случайно такую популярность завоевала у нас коллективно оформленная несколькими художниками книга „Большой дом человечества“, выдержавшая ряд изданий. Попыты в этом плане предпринимались и прежде.

В этом направлении идет развитие в целом. Художественная научно-познавательная книга для детей в перспективе подразумевает продуманное конструктивное решение книги, ритма и характера восприятия, органичную взаимосвязь разнородного изобразительного материала, в том числе рисованных и цветных иллюстраций с фотографиями, которые начинают занимать большое место в общей системе художественного оформления. Конечно, эта строгость и рационалистическая расчитанность восприятия отнюдь не отрицает артистизма манеры того или иного художника, индивидуальности его отношения к миру как предмету искусства. Однако в общем можно говорить о том, что проблема оформления и иллюстрации научно-познавательной книги для детей — это проблема точно спланированного смыслового монтажа различных компонентов — художественных, типографских и документальных. Убедительное решение внешнего облика книги во многом помогает юному читателю проникнуть в сложную поэзию мира современной науки, понять его духовную гуманистическую сущность.

БЛАНКА
СТЕГЛИКОВА,
ЧССР

КАК ИЛЛЮСТРИРОВАТЬ ПРИКЛЮЧЕНЧЕСКУЮ ЛИТЕРАТУРУ

Приключенческая литература пользуется большой популярностью среди читателей, в частности среди детей в так называемом непоэтическом возрасте, когда кончается время детских стишков и сказок; некоторые читатели никогда уже не пересекают его верхней границы: приключенческая литература вместе с детективами становятся почти исключительным чтением так называемого массового читателя.

Свыше пятидесяти лет тому назад проблематикой жанров, стоящих на периферии искусства и литературы (куда часто отнесли приключенческую литературу в целом без качественной классификации), начал заниматься Карел Чапек. Несомненно, именно он дал стимул к написанию многих социологически ориентированных трудов эстетиков и литературных и художественных теоретиков двадцатых годов, особенно из числа членов „Деветсила“, которые одновременно пытались искать и причины этой популярности, находя их в первую очередь в увлечении массового читателя бодрым и быстроразвивающимся сюжетом, захватывающими ситуациями, эпикой. Они поняли, какую важную роль играет восхищение от мужества, отваги и героизма и веры в конечную победу. Они также заметили, что читателя и зрителя сильно привлекают экзотичность обстановки или хотя бы ее непривычность, которая контрастирует с повседневной будничностью, из которой вытекает жажда перемен, жажда чего-то лучшего, незнакомого.

И все же вопреки этой новаторской работе при первой республике выбору иллюстраторов приключенческой литературы уделяли со стороны издательств очень незначительное внимание. Вторая мировая война и годы после освобождения выдвинули другие проблемы. Подчеркиванием значения общественно ангажированного творчества в период новой культурной политики после 1945 года как бы исчезла проблема приключенческой книги, и даже как бы забылось все то, что было

когда-то достигнуто в области теории. Однако достижением было то, что в значительной степени в новой издательской практике были ликвидированы бульварная литература и художественная халтура, в результате чего была ликвидирована и недоброкачественная часть приключенческих книг. Если и выходила приключенческая литература, ее специфике уделяли мало внимания. Ее иллюстрация — между прочим, в соответствии с тенденциями времени — оставалась на уровне описательного рисунка, в положительном случае опирающегося на конкретные знания иллюстратора, в отрицательном же не отступающего от конвенционального рисунка пером, направленного скорее к стереотипности, чем к произведению, быющему на легкий успех.

Иллюстрация этого жанра в то время никогда не заходила за границы ни по направлению вниз, под традиционный уровень массовой книги, доступной по цене, ни по направлению вверх, к какому-нибудь выразительному своеобразному понятию или новому подходу к этой специфической проблематике.

Тем не менее, отсутствие интереса к приключенческой литературе было лишь временным. За последние десять лет ее популярность среди читателей снова проявилась с одинаковой интенсивностью. Поскольку же тем временем произошли значительные сдвиги в уровне художественности в общем профиле книжной продукции и в области этого жанра, в отличие от литературной области, нечего было развивать, явилось издание приключенческой литературы не только издательской, но и иллюстраторской проблемой.

Единственной выразительной личностью, вступившей в чешскую приключенческую, но и научно-популярную литературу еще в начале двадцатых годов является Зденек Буриан. Около пятисот названий книг, иллюстрированных им, которые переиздавались также за границей, привлекают к себе внимание читателя уже много лет вопреки толчкам модных волн

способностью иллюстратора сочетать фактические знания, описываемые с научно рассудительной объективностью и достоверностью, с фантазией и интуицией, его усилием вызвать атмосферу рассказа, упором на самых напряженных моментах сюжета. Однако нельзя не видеть, что Буриан привлекает именно тем, что лежит за пределами чистой художественности, подчеркивая в иллюстрации не эстетические факторы, в результате чего в начале шестидесятых годов, когда вопрос издания приключенческой литературы снова становится актуальным, он в сущности противостоит главному течению, устремленному к чистой художественности, что иногда доходит грешным делом вплоть до отрицания смысла иллюстрации.

Переход к новому оформлению иллюстрации приключенческой литературы произошел, следовательно, под знаком воспроизведения в художественном образе. Поборником этой тенденции стал прежде всего Камил Лготак, заменивший описание множеством или подбором вещей, имеющих свою собственную жизнь и скрытый смысл, открывший поэзию современной и стареющей цивилизации, которая в его иллюстрациях служит человеку и его мечте о скорости и далеких местах.

Если же по этой линии поэтизации творчество Лготака устремляется к современной гражданской действительности, ее другой выразительный представитель Мирко Ганак ориентируется прежде всего на темы из жизни в природе, отдавая предпочтение тем приключенческим книгам, в которых преобладает природная стихия. Хотя и его иллюстрации связаны с текстом, все же благодаря их художественным достоинствам они могут существовать как самостоятельные художественные произведения.

Некоторый противоположный полюс этой поэтизирующей тенденции представляет линия, вносящая в иллюстрацию приключенческой литературы прежде всего юмор. Очень часто юмор, который возникает вследствие актуализации более раннего литературного текста, как например, в некоторых иллюстрациях Адольфа Борна, или, наоборот, вследствие использования импульсов, которые дают старые иллюстрации, начиная с их парафразы и кончая сопоставлением старого с новым, когда текст и иллюстрация старого времени служат только в качестве инспирации, которой художник пользуется свободно, представляет лишь предлог для собственной художественной реализации, материал для коллажа или рисунков, как например, у Павла Брома.

Итак, последнее десятилетие показало, что приключенческая литература может быть равноценным партнером другим литературным жанрам и что она может быть подходящим исходным пунктом для современной иллюстрационной работы. Ее значение, правда, если она высокого качества, становится тем больше, чем больше потребителей она охватывает, потребителей, которые иначе почти совсем не соприкасаются с изобразительным искусством или же им особенно не интересуются.

Естественно, массовость или народность перед иллюстраторами приключенческой литературы ставят новую проблему: как

культивировать художественное чутье читателя, который эти замыслы принимает большей частью пассивно или даже с оборонительной реакцией, если картина не соответствует его представлениям. Хотя и нельзя мнение этого читателя считать определяющим ориентиром, все же нельзя его не принимать во внимание, так как и от него зависит спрос на эти большей частью массовые издания.

Обследование, произведенное среди детей седьмых и восьмых классов основной девятилетней школы, всякий раз в двух классах в двух пражских школах — в одной с детьми преимущественно из семей служащих, во второй с детьми на 90 % из рабочих семей, проверило некоторые известные факты, но дало и некоторые неожиданные результаты.

Согласно предположениям в анкете книг приведенных пяти иллюстраторов полных 55 % получил Зденек Буриан, о котором дети говорили, что „его иллюстрации подробно нарисованы и выглядят как живые“, что они „просты“, „понятны“, „разборчивы“, „реальны, как фотография“, „подробны“, „точно передают персонажи и окружающую их среду“.

23 % детей подало свой голос в пользу Мирко Ганака, который по числу голосов занял второе место сразу же после Зденека Буриана. Требование конкретности и документальности здесь было заменено прежде всего оценкой эстетических достоинств. Почти все дети пишут о его „колоритности“, красивых цветах“, „комбинации цветов“, „соотношении цветов“, некоторые из них реагируют на его отношение к природе (они знают его другие книги), специфицируя его с большой точностью: „он умеет несколькими линиями нарисовать животное и одновременно передать его настроение, характер или ситуацию. Читатель знает, веселое ли или грустное выражение у животного...“.

За иллюстрации Камил Лготака голосовало 15% детей, причем их аргументы здесь, пожалуй, отличались больше всего: иллюстрации Лготака „напоминают действительность“, „напоминают фотографии красивого цветного кинофильма“, „хорошо передают фабулу“, „они простые и красочные“, „они не современные, но такие, какими должны быть“.

Неожиданным бесспорно было то, что дети принципиально отвергали иллюстрации, в которых применяются черты рисованного юмора, и это тем более неожиданно, что это те же самые дети, которые по собственной инициативе вырезают из юмористических приложений отдельные шутки, составляя из них целые книги. Хотя дети должны были высказать свое мнение лишь об иллюстрациях, которые привели их в восхищение, они часто противопоставляют тексту к картинкам, который содержит юмор, который они в данном случае осуждают как „неподходящий“. Их возмущает прежде всего то, что иллюстратор „относится к книге“, которой они увлекаются, „недостаточно серьезно“. Только 5% детей выбрало иллюстрации Павла Брома и 2% Адольфа Борна, заявляя, что „картинки смешные“, „веселые“, „правильно дополняют книгу“. Из числа всех детей только один

ребенок написал: „О персонажах книги я составляю себе собственное представление. Их изображение на слишком подробной иллюстрации опровергает мое представление“.

Результаты этого обследования, которые хотя и невозможно отнести ко всем читателям, но которые, по-видимому, достаточно точно отражают взгляды детей указанных возрастных категорий, приводят к нескольким заключениям: дети считают книгу не только средством для развлечения, но инстинктивно ощущают ее как культурную ценность и с этой точки зрения предъявляют к ее иллюстрации некоторые требования. Они требуют, чтобы работа иллюстратора была серьезной, конкретной, чтобы она давала большое количество самых точных сведений.

Они способны дать оценку и ее художественным достоинствам, но в их оценке много неуверенности. Отрицательную роль здесь играет прежде всего недостаточное эстетическое воспитание и изживание старых условностей, которые возникли в период, когда приключенческая литература считалась прежде всего коммерческим делом и когда со стороны издательств ей уделяли очень мало внимания.

Некоторые иллюстраторы попытались сломить этот барьер. Приключенческая литература была реабилитирована — пока, в первую очередь, в глазах критики. От детских читателей хотя бы некоторые тенденции до сих пор ожидают своей оценки. Будем надеяться, что не напрасно.

ЛЕВ
ТОКМАКОВ,
 СССР

ТВОРЧЕСКОЕ СОТРУДНИЧЕСТВО ПИСАТЕЛЯ С ХУДОЖНИКОМ НАД ДЕТСКОЙ КНИГОЙ

Традиционное представление о творческом сотрудничестве писателя и художника, которые садятся за общий стол, кажется сегодня несколько ложным и наивным. Контакт, который квалифицируется как творческое сотрудничество, может ведь возникнуть и без личной встречи. Хотя непосредственные дискуссии помогают иллюстратору глубоко проникнуть в суть литературных персонажей, по нашему мнению, это не есть единственно возможный путь. Естественно, обмен мнениями может художнику облегчить процесс творческого освоения литературного произведения, однако действительное творческое сотрудничество начинается лишь в уединении мастерской художника, при первой встрече с произведением. И духовная общность автора и художника, возникающая здесь, представляет действительную основу творческого сотрудничества. Такое расширение понятия творческого сотрудничества может, по нашему мнению, помочь установить различия между тем, что хорошо и что плохо, между талантом и неталантом.

Прежде чем приступить к анализу творческого сотрудничества писателя и художника, необходимо уяснить себе, что создание книги — это синтетическое искусство. Она является результатом творческой работы не только писателя и художника, но и редактора, наборщика, переплетчика и ретушера, которые все совместным трудом создают нечто качественно новое. В этом произведении все взаимосвязано и все взаимовлияет. Многие мелочи вряд ли можно распознать. Это не только вопрос формата набора, его общего оформления, которое, несомненно, оказывает воздействие на читателя. И лаковая суперобложка предвещает заранее чувство удовольствия от чтения литературного произведения.

Однако сегодня нам хочется сосредоточить свое внимание на книге как синтезе творческой работы писателя и художника. Поэтому нам хочется искусственно абстрагировать это

соединение, чтобы исследовать его поподробнее.

В жизни все время встречаемся с проблемой творческого сотрудничества писателя и художника. Следовательно, пора проанализировать, в чем здесь, собственно говоря, дело. Писатель вместе с художником издают книгу за книгой. Много книг. Это хорошо и полезно. Говорят: „Какое творческое сотрудничество!“

Бывает также, что писатель говорит художнику: „Этот персонаж у меня с усами, а ты нарисовал бороду!“

Но иногда разговор приобретает более мягкие оттенки: „А где же нос?“ или „Где вы видели корову с зелеными рогами?“

Другими словами, если писатель придет в мастерскую художника, он может либо помочь ему, либо помешать. Мы валим все в одну кучу и восторженно кричим: „Вот это действительное творческое сотрудничество!“

Иногда и художнику удастся козырнуть перед писателем, если он у него обнаруживает какую-нибудь неточность или ошибку. Дело в том, что иллюстратор это замечает раньше, чем другой читатель, ведь он профессиональный читатель. Случается также, что удачный штрих в рисунке иллюстратора побуждает писателя улучшить текст. И это потом прямо-таки просится на страницы газет. И заголовок снова бы гласил: „Творческое сотрудничество“.

Когда такое определение встречается чаще всего? Во-первых, если писатель и художник издают много совместных книг. Во-вторых, если у них личные контакты, которые являются предпосылкой дружбы и совместной редакционной работы над книгой. Против этого нельзя иметь никаких возражений, ибо нам известен прямо-таки классический пример такого творческого сотрудничества, при котором можно применить все названные аспекты. Мы здесь, естественно, имеем в виду славных создателей советской детской книги — писателя С. Я. Маршака и художника В. В. Лебедева.

Необходимо здесь же отметить, что до них фактически не существовало такого сотрудничества в создании детской книги. Если мы хотим уяснить себе как, при каких условиях и по каким причинам возникло такое сотрудничество, то необходимо немного вернуться к прошлому. При этом, быть может, нам удастся открыть нечто новое в характере и сущности такого интересного и сложного явления, которое называется творческим сотрудничеством.

Книги, которые вышли в России до революции, нам уже сегодня кажутся совсем чужими и неприемлемыми. В них преобладали ничем не прикрытые наставления и недвусмысленная дидактика. Естественно, бывали и исключения. Однако по существу в царской России детская литература не существовала. Существовали лишь подслащенные и неодоушевленные фигурки — феи, принцессы или отталкивающе хорошие и послушные дети.

И если детской книгой начинали заниматься настоящие художники, то они ни на минуту не забывали, откуда они пришли. Итак, нам бы и в голову не пришли имена Бенуа, Поленов, Добушинский, если бы нам не были известны их заслуги в области живописи и иллюстрации для взрослых.

Это относится также к писателям. Русские писатели Лев Толстой, Гаршин, Мамин-Сибиряк и Леонид Андреев снискали свою славу не на поприще детской литературы, однако время от времени они дарили детям прекрасные образцы своей неподражаемой прозы.

Творческого сотрудничества в то время ни у кого и в мысли не было. Общественный строй также не очень содействовал таким отношениям. Писатель и художник работали порознь, они даже и не подозревали о возможности родства душ на базе искусства для детей. И если какой-то художник брался, например, за иллюстрирование сочинения Пушкина, он выступал скорее как соперник великого поэта, и ни в коем случае не как соавтор.

Сразу же после Великой Октябрьской революции стала ощущаться потребность в создании детской книги нового типа, которая оказывала бы воздействие на массы читателей и обладала бы художественными достоинствами.

Новые отношения между людьми и новый подход к общественному труду должны были проявиться и в области детской книги. Хотя в прошлом у нас имелись блестящие примеры детской иллюстрации, прекрасные произведения детской литературы и даже светлый пример в лице издательства Сытина, издававшего детскую литературу большими тиражами, в этой области еще долгое время сохранялось ремесленное производство. В первые годы советской власти частные издательства выпускали как на конвейере безвкусные книги с наивно революционным содержанием.

Наконец в двадцатые годы при ленинградском отделении Государственного издательства учредили детскую редакцию, которую возглавили двое выдающихся деятелей — поэт С. Я. Маршак и художник В. В. Лебедев. Если бы нам была известна точная дата их встречи, то ее можно было бы считать днем

рождения советской детской книги. Это были исключительно талантливые люди, мастера своего дела, но до тех пор они не имели ни малейшего представления о том, как должна выглядеть детская книга. Маршак до этого писал стихи для взрослых. Лебедев рисовал в сатирические журналы, это был выдающийся художник, который после революции создал серию политических плакатов, которую можно считать новаторским почином. Таким образом, выдающийся мастер впервые — и не только временно — сосредоточили свое внимание на создании детской книги. Из „мира взрослых“ за ними следовала целая толпа учеников. Многие из них впоследствии стали гордостью советского искусства. На рубеже двух областей — литературы и живописи — обрисовывались контуры нового искусства, оформления детской книги. В благоприятной революционной обстановке возникали новые формы отношений писателя и художника в работе над детской книгой. В настоящее время эти формы считаются вполне обычным явлением и называются творческим сотрудничеством.

Лебедев и Маршак не были единственными, сотрудничество которых прославило ленинградскую школу детской книги. Художник В. Курдов также нашел дорогу к детской литературе. „Лесная газета“ Виталия Бианки переиздается уже полвека с его иллюстрациями. Писатели Г. Белых и Л. Пантелеев глубоко оценили работу художника Н. Тырса, который сумел проникнуть в мир их персонажей. Н. Лапшин иллюстрировал многочисленные книги писателя М. Ильина.

Это все о возникновении понятия творческое сотрудничество. Сейчас необходимо уяснить себе сущность этого явления.

Мы уже выяснили, что указанное сотрудничество невозможно оценивать исключительно по количеству совместно изданных книг. Дело в том, что это большей частью является следствием, а не причиной сотрудничества. Маршак и Лебедев создали совместно целую библиотеку детских книг, но их творческое сотрудничество началось еще раньше, чем вышла их первая совместная книга.

Разве творческое сотрудничество писателя и художника возникает в результате личных контактов и частого обмена мнениями? Ведь и Лебедев и Маршак были друзьями. Но и вопреки этому они беспощадно и бескомпромиссно исправляли друг друга. В многочисленных дискуссиях они выясняли свои общие взгляды на важнейшие проблемы, вскрывали ошибки и недостатки, обменивались ценными советами. Однако все это скорее лишь творческая редакционная работа, которая, в конце концов, встречается в жизни гораздо чаще, чем творческое сотрудничество. Все, что вытекает из этих контактов, собственно, лишь открывает дорогу. Как после этого по ней шагает детская книга, начиная с первой идеи и кончая последними штрихами на последней иллюстрации?

Обе творческие силы — писатель и художник — представляют упряжку. На рубеже двух художественных отраслей также возникает фактор творческого сотрудничества, которое состоит в единстве идей и интересов, сходстве темперамента, родстве душ.

Воплощенная в литературном произведении творческая сила очень часто стимулирует творчество целого ряда иллюстраторов. Возникают рисунки к текстам и только очень редко тексты к рисункам. Это и есть специфическая сторона создания книг. Работа художника начинается только тогда, когда писатель кончает свою работу. Момент, когда перед душевным взором читающего художника возникают первые, еще неясные персонажи, является, собственно, началом творческого сотрудничества. Благодаря устойчивости и постоянству текста художник может справиться сам с этим сотрудничеством, без присутствия автора. Поэтому, наконец, писатель может жить в другом городе, в другой стране, даже в другое время, но если он духовно близок иллюстратору, если у них много общего в отношении мировоззрения, то возникает действительное творческое сотрудничество и зарождается новая, хорошая книга.

При установлении связи между художником и писателем становится посредником само литературное произведение, и поэтому его можно считать творческим сотрудничеством.

Правда, Лебедев и Маршак жили в одном городе и встречались почти ежедневно. Несомненно, это им помогало в работе. Но если бы это решало дело, то никогда не появились бы на свет книги Маршака с выдающимися иллюстрациями других художников, как например, Коровин, Лемкуль и Митурич. Маршака уже нет среди нас, но его прекрасные стихи как воплощение его творческих сил стимулируют творчество современных художников, побуждая их к творческому сотрудничеству с поэтом.

Однако вернемся еще раз к книгам Маршака и Лебедева, чтобы на конкретном примере проанализировать, какими средствами осуществляет художник творческую связь с писателем.

„Сказку о глупой мышке“ автор первоначально задумал как колыбельную песню. Из этого вытекает и ритм стихотворения. Так же и нежные мазки кисти Лебедева, которая лишь слегка дотрагивается до бумаги. Ни одного крикливого пятна или резкой линии. Из молочных белил выделяется слабый отблеск сказочных персонажей. Они не подчиняются ни законам перспективы, ни условной логике, кажется, словно они парят между грезами и действительностью. И даже печальный конец сказки не может огорчить маленького зрителя именно благодаря приглушенной мелодии Лебедевских полутонов.

До чего по-разному проявляются оба автора в рассказе политического и фельетонного характера!

Мистер Твистер
Экс-министр
Мистер Твистер
Миллионер

Энергичный и сдержанный трюхей Маршака определяет энергичные черты иллюстраций Лебедева. Это по существу путевые записки. Его герои постоянно находятся в разъездах. Поэтому Лебедев свои рисунки выполняет в качестве путевых очерков на полях дневника. Он буквально разбивает узкие рамки условной книжной иллюстрации, открывая своим персонажам свободное поле белого альбома. Сам автор тоже приобретает большую свободу движений, поместив персонажи в непосредственной близости книжного текста. Таким образом он может быстро реагировать на маргинальные заметки автора, становясь активным партнером в беседе с ним.

Дорога, открытая Лебедевым и его учениками, становится в настоящее время все шире. Возникали и возникают новые формы творческого сотрудничества. Художник В. Горяев реализует свой жизненный опыт в живых, веселых иллюстрациях стихотворений Барто. Выдающийся иллюстратор В. Конашевич предлагает новую интерпретацию сказок Пушкина. В сотрудничестве с Гансом-Христианом Андерсеном художник В. Пивоваров создал картины полные фантазии, которые готовят читателя к встрече с произведением. Прямо классическим можно сегодня считать творческое сотрудничество Г. Снегирева с М. Митуричем и С. Сахарнова с Н. Устиновым.

Следовательно, можно констатировать, что творческое сотрудничество писателя с художником над детской книгой практически реализуется созданием графического эквивалента литературного источника.

Нам ясно, что мы значительно расширили понятие творческого сотрудничества, так как оно включает в себя возможность творческих контактов современного художника со всей мировой литературой всех народов и времен. Мы считаем, что при таком подходе к творческому сотрудничеству писателя и иллюстратора детской книги можно исключить несерьезное отношение к благородной задаче создавать духовную пищу для юных граждан нашего государства. Наше отношение к творческому сотрудничеству исключает механическое и непонятное иллюстрирование текста, его недооценку, извращение и дегуманизацию.

ЯРОМИР
УЖДИЛ,
ЧССР

ИЛЛЮСТРАЦИЯ И ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ

(СТАТЬЯ ПУБЛИКУЕТСЯ С СОКРАЩЕНИЯМИ)

Педагогика, которая в прошлом часто представлялась в качестве орудия сведения естественного развития человека до известной „допустимой степени“ и которая часто становилась и обоснованной причиной критики за свое тормозящее общественное влияние, в настоящее время снова завоевывает себе уважение. Начинает проявляться — лицом к лицу с бурно изменяющимся миром — ее многообразное значение. Естественно, что воспитание существует не для того, чтобы консервировать ценности, а для того, чтобы помогать открывать новые и заботиться об их ассимиляции на широчайшей базе. Это относится и к той его части, которую принято, правда, не совсем точно, называть эстетическим воспитанием. Формализм, которым оно в прошлом было проникнуто и который сказался вместе со своими некоторыми последствиями в условиях социалистической школы, лишь в настоящее время окончательно вытесняется благодаря новому толкованию целей и методов. В то время как прежде считали связь между культурой и воспитанием процессом постепенного усвоения ценностей, имевших некоторую объективную силу независимо от субъекта ученика и данного исторического момента, в настоящее время наблюдается тенденция к интеграции субъективного сознания и культурной жизни общества; дело сводится к тому, чтобы „жить в культуре“, а не ради культуры. Требование репрезентативности художественных ценностей в связи с этим вытесняется требованием художественных переживаний, уровень которых, естественно, зависит от физического возраста, образования и культурной „подготовленности“ . . . Эти преобразования в области целей эстетического воспитания можно хорошо продемонстрировать на развитии иллюстрации, или же скорее на ее педагогическом аспекте. Это — коротко говоря — движение от абсолютизированной ценности произведения по направлению к ее условной ценности, от воображаемой оценки к подлинному переживанию.

Можно было бы привести много доказательств того, как в пятидесятые годы неясно толковали вопрос содержания произведений иллюстрации (как будто можно отделить эту часть от ее формы), или как приносили в жертву детский интерес необходимости звучания в иллюстрационном творчестве того или иного художественного имени. Однако необходимо также заметить, что позднее, в период „оторванного производства“ иллюстрации после исчезновения обратной связи между ее детским потребителем и издательством, родились и художественные эксперименты, которые вообще не учитывали особенность специфики иллюстрации, а именно, что она должна преследовать детскую необходимость открывать и овеществлять, что в этом отношении она предназначена для детей, не являясь независимым художественным творчеством.

Такие размышления о прошлом требуют, однако, более глубокого изучения, которое должно обязательно содержать и оценку некоторых научных наблюдений, которые в то время имели место в нашей стране и которые необходимо должны были бы показать деятельность тех нескольких художников, которые в конце концов решили дело силой своего таланта, единичностью своего соображения, внутренней правдивостью своего творчества. Мы имеем в виду А. Страдла, Ц. Боуду, И. Трнку, К. Сволинского и некоторых других, которые не поддались соблазнам плоского реализма, преследуя спонтанно свои художественные замыслы.

* * *

Что же касается современного положения, то к его характеристике необходимо добавить несколько фактов, совместно обуславливающих его, хотя они и не несут художественного или же педагогического характера. Издательство детской книги „Альбатрос“ в продукции данного жанра лишилось своего привилегированного положения. В Чехии и Моравии работает приблизительно шестнадцать издательств,

которые, кроме прочего, занимаются и литературным творчеством для детей. Общественный спрос на этот жанр литературы нисколько не понижается и поэтому неудивительно, что вырос целый ряд молодых специалистов-иллюстраторов. Вполне естественно, что здесь речь не идет лишь о так называемой проблеме поколений. Ведь старое поколение не было „отстранено“, его также нельзя считать утомленным или же старомодным.

Оценивая обстановку, в которой развивается современное понимание иллюстрации для юношества, необходимо иметь в виду один существенный факт, а именно, что массовые средства коммуникации, в частности телевидение, обильно и регулярно извергает огромное количество иллюстрированного творчества для детей и что в результате этого иллюстрированная книга как таковая лишилась монополии. В последнее время применяются и малые формы детской иллюстрации, как например, газетный рисунок, небольшие иллюстрированные брошюры и др., и можно было бы сказать, что их количество перерастает в качество, лучше сказано, в определенный характерный стандарт.

Если бы мне пришлось в общих чертах выразить результаты обследования, которое я, будучи комиссаром чешской части выставки БИБ '71, волей-неволей предпринял и которое заставило меня взять в руки около пятисот детских книг, изданных в нашей стране от последнего Биеннале, я мог бы свои познания подытожить примерно следующим образом:

а) Имеются случаи, когда издательства заискивают перед низшим стандартом вкуса своих „потребителей“, пересиливая себя иногда настолько, что впадают в очевидную безвкусицу и халтуру.

б) Свободный, ни к чему не обязывающий иллюстраторский эксперимент, который не очень считается с потребителем, появляется очень редко. По художественной форме некоторых авторов можно легко догадаться, что она имеет несколько общественных версий (кино, телевидение) или что она считается с наличием и стандартизирующим влиянием этих жанров.

в) Развиваются некоторые стилевые признаки современного „свободного“ художественного творчества. Все еще живет формальный и технический „аппарат“, например, Трнки, но по своей форме находят себе применение и другие художественные приемы, дедуцированные из мировых художественных течений.

г) Больше чем когда бы то ни было не считаются с приспособляемостью художника, за которым редко сохраняется право на определенную тематику и который вынужден искать подходящее выражение для самых разнообразных литературных жанров. Результатом иногда бывает отступление от поисков адекватной формы и принятие такого выразительного средства, которое больше носит характер современного вкуса, нежели своеобразия художника.

* * *

Положение, описываемое здесь нами, имеет, конечно, целый

ряд очевидных невыгод. Оно является, в первую очередь, неблагоприятным для появления крупных иллюстраторских индивидуумов; по его вине в значительной степени стирается и национальный характер творчества в сторону его стандартизованного космополитизма. Художественная иллюстрация, при всей своей тщательности и художественных требованиях, которым она (в оригинале) одновременно удовлетворяет и которые она предъявляет (по отношению к полиграфической промышленности), все-таки больше носит характер совершенного изделия, нежели единичного произведения . . .

Однако, с другой стороны, необходимо осознать и особые преимущества такого положения. Детская иллюстрация завоевывает себе весьма функциональное положение и, оказываясь среди остальных средств массового эстетического воспитания, может считаться с действительным откликом в широчайших слоях „потребителей“, рассчитывая на их неподдельное согласие, находит широкие симпатии, каких, пожалуй, не имело предшествующее творчество. Это зависит от нас, хотим ли мы это назвать эстетической ангажированностью, но надо считать голым фактом, что, кроме детей, и сотни тысяч взрослых зрителей ждут телевизионного „Вечерничка“, чтобы увидеть своего Румцайза, Вохомурку или же другого художественно оформленного героя экрана.

Несмотря на все это будут раздаваться голоса, преисполненные опасений за будущее развитие дел, а прежде всего за художественную единичность данного жанра — детской иллюстрации. Что же делать? Направлять сверху вкус „потребителей“ искусства, управляя художественным рынком непосредственным вмешательством? Наш опыт с гипсовыми карликами, которых пришлось ликвидировать чуть ли не административным путем, что и так не привело ни к какому существенному повороту к лучшему в деле общественного вкуса, нас от этого предостерегают . . .

Педагогика (точнее сказано: эстетическое воспитание) должна осознать, что она существует не для того, чтобы выдвигать постулаты и оценивать данную реальность в зависимости от того, насколько она приближается или удаляется от этих постулатов; она должна осознать, что все общественное поле является полем напряжения, в котором покой представляет лишь временное равновесие сил, действующих в разных направлениях, что она — педагогика — должна приобрести свои шпоры именно среди этих противоречивых сил, тенденций и представлений.

Поэтому мы считаем, что педагогический аспект иллюстрации охватывает социологические, психологические и другие наблюдения и что его нельзя ставить в оппозицию к художественно-творческому аспекту, с которым он представляет диалектическое единство. Это кроме прочего означает, что в будущем изучение детской иллюстрации должно быть гораздо комплекснее, чем до сих пор, оно не должно исходить из априорных представлений, абсолютизировать детское суждение, но оно должно считаться

: иллюстрацией как с одной из форм, которыми можно воздействовать на умственное и эмоциональное формирование человека нашего времени, особенно в том случае, если это воздействие будет во взаимном отношении с другими средствами такого воздействия — официальными или же неофициальными. Какое изучение, а нам очень хотелось бы, чтобы оно

развивалось, могут успешно предпринимать не отдельные лица, а группа специалистов. Это будет длительная работа, использоваться будут все применимые методы. Братиславские организаторы БИБ имеют больше заслуги в том, что они дают к работе, о которой здесь говорится, столько конкретных импульсов.

ПАВЛОС
ВАЛАССАКИС,
 ГРЕЦИЯ

НЕСКОЛЬКО МЫСЛЕЙ ОБ АКТУАЛЬНЫХ ПРОБЛЕМАХ СОВРЕМЕННОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ ДЕТСКОЙ КНИГИ

Если художник хочет иллюстрировать книгу для детей, он должен выяснить многие проблемы. В первую очередь он должен учесть возраст ребенка, для которого предназначена книга, и решить, какую технику он будет применять. Одна техника приемлема для детей дошкольного возраста, другая для приключенческих книг, еще другая для классиков, адаптированных для детей или юношества. В таком случае встречаются затруднения, так как иллюстратор обязательно должен сопоставить свои иллюстрации с иллюстрациями уже существующих или первых изданий, особенно, если это шедевры, как например, иллюстрации Гюстава Доре к „Дону Кихоту“ или же иллюстрации Хеблота Л. Броуна в первых изданиях романов Диккенса. Если современный иллюстратор хочет иллюстрировать такие книги, он должен избавиться от сильного побуждения имитировать знакомые характеры и создать свою собственную атмосферу. При этом необходимо учитывать мнение издательства — ибо оно отвечает за коммерческий успех книги —, умонастроение родителей, которые будут покупать книгу и, наконец, ребенка, который будет книгу читать.

Большинство издательств приветствует, если иллюстрация выполнена в современном духе, потому что она более выгодна в коммерческом отношении, и отвергает всякую другую технику, считая ее устарелой. Правильен ли такой взгляд? Быть может, дух эпохи постоянно требует чего-то нового, необычного, оригинального и „современного“ во всех отношениях. Под понятием „современный“ подразумевается не нечто абстрактное, а нечто смелое, оригинальное, быть может, чрезмерное, преувеличенное, воспроизводящее вещи под новым углом зрения, новым, современным способом.

Затруднение заключается в том, что дилетант часто „современное“ отождествляет с „некрасивым“, так как посредственному или плохому художнику всегда легко скрыть

недостаток таланта под искусной мазней сомнительного вкуса и качества и предлагать эти пробы кисти в качестве творений в стиле модерн. Быть может, взрослые принимают современную иллюстрацию, потому что у них есть достаточное образование и культура, чтобы увидеть в ней прекрасное. Но спрашивал об этом кто-нибудь детей? Что им надо дать? В первую очередь что-нибудь такое, от чего они будут испытывать чувство удовлетворения без особых психических усилий, что им доставит эстетическое удовольствие. С другой стороны, это может быть нечто, что их заставит, чтобы им это нравилось, лишь тогда, когда они это поймут и найдут в этом смысл, потому что по их мнению сегодня все выражается „по-современному“, и их эстетика должна приспосабливаться требованиям эпохи. Факт тот, что современного ребенка больше привлекают иллюстрации современных книг, чем иллюстрации в книгах, которые любили их родители, когда были детьми. Это непонятно, но тенденция эстетики приспособиться современному укладу жизни развивается по направлению к консервативному модернизму.

Некоторые считают, что дети любят книги, иллюстрированные детским, наивным способом, потому что они их лучше понимают, ибо говорят тем же языком, как ребенок. Но ребенок никогда не доволен своими рисунками, стараясь их улучшить. Но он довольствуется лишь стремлением, ощущая удовольствие от творчества. Однако ребенок способен увидеть разницу между качеством своих рисунков и более хороших рисунков. Он способен понять совершенство и сравнить добро со злом. Он восхищается более хорошими рисунками своих ровесников или взрослых и стремится усовершенствовать свою технику так, чтобы как можно лучше им подражать. Если ребенку дать детские рисунки, как он сможет развивать свои способности, сравнивать и улучшать свои эстетические взгляды?

Лишь время может дать ответ на все эти вопросы. Быть может,

Грядущие поколения будут смеяться над отважными тенденциями нашей эпохи. В данный момент можно лишь скептически относиться ко всему, что по всеобщему суждению эстетично и красиво. Иллюстрация может быть современной или наивная, юмористическая

или серьезная, в зависимости от жанра. Но она всегда должна быть привлекательной, доходчивой и первоклассной, так же, как и текст. В обратном случае книга причинит лишь вред душе ребенка.

РЕГИНА ИОЛАНДА МАТТОСО
ВЕРНЕК,
 БРАЗИЛИЯ

ИЛЛЮСТРАЦИЯ ДЕТСКИХ КНИГ В БРАЗИЛИИ

Большинство иллюстраций детских книг в Бразилии иностранного происхождения. Этот факт в сущности не был бы сам по себе отрицательным явлением, если бы он не вытекал из боязни издательств перед публикацией подлинной детской литературы.

Гонорары за переводы и денежное вознаграждение за репродукции настолько низки, что гораздо выгоднее издавать переводные книги для детей, чем вкладывать деньги в отечественную литературу, причем до недавнего времени в нашей стране иллюстратору придавали так мало значения, что имя художника не публиковалось ни на обложке, ни в тираже книги.

Начав заниматься этой проблематикой, я стала искать имя иллюстратора, но находила его лишь в том случае, если на картинке были подпись или инициалы.

Над иллюстрацией книг для детей в нашей стране более серьезно начали задумываться в 1939 году, когда Министерство образования объявило конкурс на иллюстрацию детской книги.

Книга „A Londa da Carnaubeira“ Паула Вернека с текстом Маргариды Эстрелы Сандейра Дуарте была также издана Министерством образования. Позже она вышла и в Соединенных Штатах Америки. Книга Росо „O Circo“, награжденная в упомянутом конкурсе, была впоследствии издана в Бельгии и Франции. Но в Бразилии эти книги, так же как и ряд других, участвовавших в конкурсе, вышли лишь небольшими тиражами.

Конкурс, объявленный недавно Национальной организацией содействия книжному творчеству Instituto Nacional Do Livro (INL), сильно поощрил наших иллюстраторов. После литературного конкурса следует конкурс иллюстраций награжденных книг, премии для иллюстраторов равноценны с премиями для авторов текста. Однако ни в этом конкурсе, ни в конкурсе, объявленном штатом Санта-Катарина, нет места для авторов иллюстрированных детских книг без текста. Причем, и вопреки этим ограниченным

возможностям применения, у нас имелись и имеются выдающиеся иллюстраторы. У некоторых из них чисто информационный стиль (Перси Лав, Освальдо Сторни, Виллин, И. В. Кампос и многие другие), иллюстрации же других проникнуты улыбкой, весельем, юмором (Перси Деане, Мария Луиза Нери, Луис Жардин и др.).

Однако многие художники обладают способностью мечтать с открытыми глазами, предаваться фантазиям, и именно эта способность представляет богатый источник развития творческого таланта детского читателя, в результате чего так высоко ценится на международных конкурсах.

Здесь находят себе применение представители самых разнообразных течений: реалисты, импрессионисты, кубисты, сюрреалисты. В последнее время появляются сильные тенденции к фольклорным элементам в современном художественном понимании. Возникло и несколько интересных экспериментов. Просматривая наши книги, мы встречаемся с самыми разнообразными техниками и материалами: гуашью, анилиновыми и акварельными красками, фотографией и т. п.

Правда, в литературе для детей всегда проявляется склонность выразить свое собственное понимание, т. е. понимание взрослого человека. Ведь взрослые пишут, иллюстрируют, издают, продают, покупают, выставляют и критикуют литературу для детей.

А как же мнение детей?

В Бразилии, так же, как и почти всюду в мире, детей никто не спрашивает. Мы предполагаем, что они еще ничего не знают. И тем самым мы, в действительности, лишаем наших детей возможности интеллектуального развития.

Сейчас мне хотелось бы поделиться с вами своим опытом, приобретенным в школе в г. Пакета, где я работаю директором. Мы стараемся создать условия для развития и обогащения детской фантазии.

В своей работе мы пользуемся отчасти отечественными,

отчасти иностранными книгами для детей.

Дети читают текст, смотрят картинки, рассуждают о них, а потом их перестраивают. Они экспериментируют с материалом, рисуют иллюстрации, обогащают свой опыт и начинают высказываться все более самостоятельно.

По вопросам воспитания сейчас много рассуждают, говорят и даже экспериментируют с собственной фантазией детей, причем исходят из того, что необходимо считаться с быстрым преобразованием мира и готовить людей к использованию свободного времени, которого в результате автоматизации будет все больше. Правда, творческий стиль свободен, но это не значит, что он не подвергается внешним влияниям. Поэтому очень важно, чтобы книги, из которых исходят при обучении, были хорошие, чтобы они развивали личную инициативу в наблюдении, изучении, отборе и синтезировании, которое развивает способности ребенка, побуждая его давать определения, упорядочивать и преобразовывать эти вещи. Все это развивает его внутренний потенциал, способность самовыражения.

Однажды, когда мы первоклассников знакомили с книгой „Flicts“ и дошли до страницы, на которой Зиральдо показывает месяц, один из мальчиков закрыл глаза и сказал: — Нет, это мне не нравится. Месяц ведь ясный, сияет, а у этого цвета нет сияния.

— А какие цвета сияют? — спросил учитель.

— Желтый, белый и красный, — ответил ученик.

Иной раз, просматривая иллюстрации книги „Et Patati et Patata“, мальчик сказал:

— Мама наложила ей на рану кусок бумажной тряпочки, а когда я ушибаюсь, мама накладывает мне повязку от доктора.

Текст книги Лигии Нунес „Os Colegas“, награжденной премией ИНЛ за 1971 г. мы размножили и раздали десяти-одиннадцатилетним детям. Они стали вести дискуссии. Их заинтересовала этическая сторона рассказа, они делали всевозможные выводы.

Дети принялись иллюстрировать текст, не познакомившись с иллюстрациями Жиана Кальви, победителя второй части конкурса. Очень любопытно замечание группы учеников пятого класса. Они заявили, что гораздо интереснее читать книгу без иллюстраций, потому что они могут составить себе свое собственное представление о героях. Однако, пусть нас не смущают слова группы детей с более высоким интеллектом.

В то же время ученики шестого класса с более низким интеллектом жаловались, что при чтении им не хватает иллюстраций и подавляющее большинство из них не прочитали книгу до конца.

— Недавно мы детям предложили короткий текст, который мы сами написали о зверьке — по описанию это был хамелеон, следовательно, животное, которое они всегда могут увидеть на школьном дворе. Дети начали искать животное, названное нами „Вито“, и нарисовали его согласно собственному наблюдению.

Второй эксперимент мы сделали со зверьком, которого мы назвали „Болито“ и которого мы подробно не описывали. Каждый ученик придумал собственного „Болито“.

Давайте теперь сравним два сочинения, которые одновременно писали две группы шестилетних детей:

Два мальчика стояли у дерева. Мимо них прошел солдат. Девочка смотрела в окно. Они залезли на дерево. Перебросили веревку через ветку дерева. Бросили веревку на фуражку солдата. Солдат упал. Мальчишки спрятались.

Название: „Озорники“.

— Жил однажды солдат, который шел по улице и смотрел на дом. Два мальчика договорились о том, что кинут камень охраннику в голову. Оба мальчика смотрели на охранника. Они залезли на дерево и сорвали с его головы фуражку. Взяли кусок дерева и положили в фуражку. Бросили ее охраннику на голову. Он потерял сознание.

На торжественном собрании по случаю Международного дня книги для детей и юношества выступил с речью о детской литературе Менжерт Дежонг. Он сказал, что по сей день у него остались печальные воспоминания о детской литературе: так он никогда и не узнал, как окончился рассказ, который учитель читал им в первом классе по главам.

О выступлении Дежонга рассказал нам школьный библиотекарь именно в тот день, когда дети получили новые книги. Но анкета, через которую мы пытались узнать, какой ритм чтения устраивает детей больше всего, не принесла никаких выразительных результатов: некоторые дети говорили, что они предпочитают читать книги сразу, другие же больше любят читать книги по главам ежедневно.

Исходя из этого, библиотекарь предложил, чтобы ученики начали писать рассказ или на основании прочитанной книги, или на основании мыслей Менжерта Дежонга, или же на любую тему. Этот эксперимент начался в марте месяце и длится до сих пор. Некоторые дети говорят, что их рассказ никогда не кончится. Один раз в неделю они прибавляют к книге одну страницу текста и иллюстраций, опровергая, таким образом, общепринятое мнение, что дети долго не интересуются одним и тем же.

Нами была создана еще одна иллюстрированная книга о самолете, найденном на пляже, разложенном на отдельные части. Из этого, собственного говоря, возникло исследование о складывании и разложении предметов, о структуре и цвете песка и разных конструкциях. Животные, нарисованные Ганакон в книге „Et Patati et Patata“, появляются в разных позициях и, таким образом, дают детям представление цельности, которой им обычно не хватает. Луна здесь появляется с лучами, хотя согласно общепринятой детской интерпретации лучи бывают только у солнца, у луны их нет. Луна Дитлинда в книге „Наступит время“ черная. Даже дети с более низким интеллектом без затруднений поняли, что это луна.

Зиральдо в книге „Flicts“ показывает так же переливы моря: оно то синее, то зеленое или серое.

Оказалось, что наши ученики воспринимают белый цвет. Они заметили белый цвет снега Делессерта (в книге „Дерево“),

желтовато — белый цвет Дитлинда (в книге „Наступит время“) и зеленоватый снег Ганака („Et Patati et Patata“).

Книга Дитлинда Блеха „Яков и птицы“ явилась предметом обследования, в котором приняли участие все ученики школы, они ее позже сами драматизировали, переделав и текст и иллюстрации.

Иллюстрированная книга, которую мы сами написали, „И была“ побудила детей написать собственные рассказы. Кроме этого, она им очень помогла создать себе представление об относительности: мяч кажется большим или маленьким в зависимости от того, на каком расстоянии от нас он находится.

„Ирина“ Дитлинда дала нам возможность переделать текст, перестроить его в живую речь, использовать для наблюдения материала и стиля иллюстратора.

Несколько детей начали работать с пробкой под влиянием иллюстрации лошадки Ирины, которая была — как это обнаружила одна из учениц, по-видимому, из пробки.

Книга „Le petit blue et le petit janne“ вызвала интерес к комбинации цветов на тонкой бумаге. Этот эксперимент предложил семилетний ученик, и весь класс начал экспериментировать и даже делать разные выводы.

Исходя из нашего опыта мы уверены в том, что:

1. чем лучше картинки и чем меньше текста, тем быстрее ребенок поймет язык и замысел книги; позднее создается навык к самостоятельному чтению, чувство удовольствия от учебы, что переносится в дальнейшую жизнь;

2. книги для детей должны содержать и детали, обогащающие детскую фантазию и одновременно позволяющие им интерпретировать слова и иллюстрации полностью по-своему;

3. многообразие иллюстраций, правда, хороших, оживляет восприимчивость, поощряет наблюдательность и создает в уме маленького читателя своего рода охранную ограду против ежедневного напора визуального материала худшего качества;

4. материалы, предлагаемые детям, должны содержать понятие относительности, поддерживая, таким образом, способность к многостороннему взгляду на вещи;

5. необходимо осознать цели цивилизации, которая непрерывно преобразуется, и поэтому нельзя утрачивать контакта с молодежью, необходимо ей помогать, передавая ей свой опыт, и принимать от нее богатство ее мечтаний, сомнений и оговорок, которые могут нас, взрослых, заставить о многом призадуматься.

В заключение:

Лучшая книга для чтения — это хорошо написанная и с художественным чутьем иллюстрированная книга для детей.

ДАНУТА
ВРУБЛЕВСКА,
 ПНР

ПРОСТОР БОЛЬШИМ НАДЕЖДАМ

Человек палеолита, молодой в историческом понимании, использовал рисунок в качестве оружия, щита и „научного пособия“ в процессе познания мира. Маленький читатель современных книжек — хоть это и не единственный источник его знакомства с миром — продолжает принимать мифологию своего культурного горизонта из книг. Иллюстрация и в настоящее время играет такую же важную роль как и в прошлом, разница заключается скорее в распространенности этого средства.

Иллюстрации, на которых воспитываются наши дети, выполняют самое меньшее три задачи. Они являются носителями традиций, вводят в современный мир и воспитывают для будущего. Чем больше они действуют в этих трех направлениях — не принимая во внимание интерпретационную схему —, тем лучше. Издатели книг для детей преследуют, или же хотя бы стараются преследовать именно эти цели. Но как найти золотую середину между содержанием и формой книги, чтобы не пострадал ни один читатель? Но как удержать шаг с переменчивостью жизни, когда в дидактике важны стабильность и опорная точка? Понадеяться на интуицию художника? Издатель чувствует себя среди педагогов и художников, словно его зашили в мешке. Дискуссия клонится то к одной, то к другой стороне, как во всех проблемах, о которых трудно решать, и лишь компромисс, поддержанный здравым рассудком, может дать положительные результаты. Вот такова бывает чаще всего практика польских издательств. Главным пунктом этого компромисса является уверенность в важной роли картинок в книжке, которые действуют одновременно с текстом, но и раньше него, формируя многие области психики юного читателя, в частности область эмоциональную. Иллюстрации бывают для ребенка также тем, чем бывает для взрослого мир чистого искусства, катализатор бескорыстных чувств. Такая своеобразность книжного творчества в нашей стране всегда считалась законной. За последние полвека у нас не было случая,

чтобы это искусство рассматривали как „*minorum gentium*“, скорее наоборот. Это вытекает из нескольких причин. Первой, внешней и, пожалуй, самой главной была традиция заботливости об издании книг для детей. Страна, государственному организму которой исполнилось полвека, должна уделять усиленное внимание своей молодежи. Так это было в двадцатилетний период между войнами, в зачатках нашего первого издательства для детей „Нашей Ксиегарнии“. Так это и теперь, и можно сказать, что в настоящее время эта заботливость проявляется еще более интенсивно. В двадцатые годы детскую книгу поддержала работа графиков, после второй мировой войны к ней обратилось поколение живописцев, которым пятидесятые годы, не благоприятствовавшие эксперименту и свободному художественному выражению, навязали периферийную область прикладной графики.

Главный поток наших публикаций для детей был связан сначала непосредственно, потом косвенно, с деятельностью Союза польских учителей. Из его нужд и организации возникла пятьдесят лет назад „Наша Ксиегарния“, которая, будучи одним из первых издательств в мире, учредила постоянный художественный совет, что очень быстро сказалось на положении и роли картины в книге и журнале. При издательстве образовался круг художников — представителей разных областей искусства и результатом творческого согласия деятелей, педагогов и графиков явились премии на специальных международных конгрессах в тридцатых годах. Питомцы варшавской Академии изобразительных искусств, первое динамическое и по-новому мыслящее поколение художников, воспитанных уже в Польше, охотно прильнули к детской книжке по нескольким причинам. Их вдохновила энергия Союза учителей, поддержал патриотизм его лозунгов, а также в значительной степени и факт, что это был послевоенный период

слабости частной торговли. Молодые люди, охваченные быстрыми темпами искусства XX века, предлагают язык синтетической, упрощенной графики, которая переходит от сентиментализма и описательности к шутке и развлечению. Картинка сочетается с текстом более интересным образом, чем раньше, перерывает его столбцы, оживляет типографское оформление, ложится в качестве деликатного грунта под строчками рассказа. Новый способ иллюстрирования идет рука об руку с литературными достижениями, перо автора и карандаш иллюстратора находятся во взаимодействии. Этот период исканий будут напоминать книжки, которые иллюстрировали Франтишка Тхемерсонова, Эдвард Мантейфел, пара графиков Левитт — Хим.

„Наша Ксиегарния“, национализированная после войны, развернула программу и повысила тиражи, но так, чтобы не лишиться наследия традиций. Через несколько лет у нее появился союзник в лице немного меньшего варшавского издательства, издававшего также книги для детей, но в более массовых масштабах, более дешевые и вследствие этого доступные для каждой деревушки. Издательство „Рух“ стало работать наряду с издательством „Наша Ксиегарния“, дополняя его. Оба издательства с первых дней своей деятельности стали привлекать к работе большое количество живописцев и графиков, не обещая издательского обилия, но предоставляя возможность иллюстрировать каждую книгу. Сейчас в обоих издательствах работает свыше пятидесяти художников трех поколений, преимущественно среднего. Их работа представляет не периферию современного искусства, наоборот, творчество детской книги считается важной работой в художественной жизни. Издательства предоставляют возможность свободно развивать художественные направления и модные течения и не препятствуют формальным поискам новых форм, хотя и не всегда могут обеспечить их полную реализацию при современном состоянии полиграфии.

Как обращается сегодня художник к юному читателю? Не будем таиться, это очень сложная работа, если исходить из предпосылки, что ребенок воспринимает мир гораздо шире и пластичнее, чем взрослый. Ни одно из графических изображений обоих издательств не подразделяет книжки на „легкие“ и книжки экспериментально „более тяжелые“, вообще не существует манеры упрощенных скороговорок или имитирования детской беспомощности. Видные художники не боятся применять на страницах книжки все индивидуальные черты своей творческой мастерской, говорят языком искусства XX века, используя его арсенал — фотографию, коллаж, чистые и смешанные техники. Не скрываются художественные родословия. Реализм сосуществует с взглядом, близким сюрреалистическому, живописный колоризм с рисунком-гротеском, влияние постсессиции проявляется рядом с постконструктивистическим влиянием. Все, что происходит в современном визуальном искусстве, включая влияния кино и театра, проникает в книги, проявляясь в них в качестве нового свойства, как пища двух поваров: писателя и иллюстратора.

Существует одна опасность, о которой на этом месте необходимо сказать. Это оттеснение текста иллюстрацией. Бывает, что художник, слишком углубленный в собственную индивидуальность, считает литературу пятью линейками нотного стана, на котором он записывает свою ни от чего не зависящую мелодию. Хорошая иллюстрация никогда не должна терять из виду партнера, который оживил ее в книге. Эту погрешность допускают часто скорее молодые художники, так как известно, что лишь опыт учит скромности.

Поскольку издательства не различаются по стилю (ни „Наша Ксиегарния“, ни „Рух“ не стремятся различаться друг от друга по типу иллюстраций), необходимо познакомиться с самими художниками. Большинство из них концентрируется в Варшаве, являясь питомцами той же школы и среды, находится на положении „free-lance“ и работает по заказам обоих или нескольких издательств.

Из старшего поколения иллюстраторов для детей, которые ближе всего стоят к реалистическим художественным взглядам, сохраняя свою художественную индивидуальность, назовем следующих: Леония Янецка, рассказчица старого типа, анималист Юсеф Червиньски, Ольга Сиешковская, которая в мышлении и видении синтезирует вещи, и, наконец, учитель многих поколений художников Ян Марцин Шанцер, композиции которого представляют как бы мост между стилем тридцатых годов и современным художественным чутьем.

Народные мотивы отражаются тремя разными способами в трудах Михала Билины, Адама Килиана и отчасти Збигниева Рыхлицкого. В первом случае художник черпал вдохновение в народной графике, во втором случае — в живописи, а в третьем в вырезных картинках. Во всех случаях это адаптация, а не подражание. Живописная концепция привлекает большое количество художников. Одно из видных мест здесь занимает Габриэл Рехович со своей поэтикой мягких тонов цветных пятен, которые сверхреально превращаются в хорошо знакомые предметы. Антони Боратыньски каждую свою иллюстрацию оформляет как картину густой фактуры и широкой шкалы красок. Этой стабильности и уравниванию симметрии можно противопоставить — несмотря на общую палитру — творчество Януша Грабианьского, который создает свои композиции быстрыми движениями, соблюдая чистые тона, без применения черной краски. Прозрачную деликатность акварелей доводит до тончайших оттенков в своих звериных мотивах Миечислав Пиотрович. С другой стороны переходят Ержи Сроковски, Виеслав Мэйхржак и Божена Трухановска к графической линейности, правда, сохраняя живописное чувство цвета. Первый волнует лирическим и чрезвычайно гармонически исполненным рисунком. Супруги Майхржак-Трухановска пленяют рисунками, густо переплетенными линиями, как на старинных вышивках.

В области гротеска и шутки нельзя обойти плеяду персонажей и событий, исполненных Казимиержом Микульским, и нельзя не

подчеркнуть место комиксов, нарисованных Богданом Бутенко и Генриком Хмиелевским. Многим обязана детская книга особенно Бутенко, который из своих работ устранил серьезность иллюстрации и ее каденцию. Рисунок проходит вдоль и поперек страницы, идет вперед и назад, но и наискось через страницы.

Однако нельзя забыть троих художников, которые теснейшим образом связаны с книгой. Их имена служат в качестве общего символа польской иллюстрации, тем более, что книги попадают не только в детскую комнату. Я имею в виду Юсефа Вилкона, Анджея Струмилло и Януша Станного. У них общее преимущество — чувство цвета, который развивается на страницах и обложках книги, а также чувство цвета, живущего в движении всего тома. Вилконь и Струмилло наряду с иллюстрацией систематически занимаются живописью, относя к ней большинство своих основных художественных проблем. Пейзажи Вилкона, блестящие золотом или серебром, построенные „в глубину“ многими деталями, очаровывают зрителя. Своеобразная атмосфера иллюстраций Струмилло, полных символических знаков, стимулирует фантазию. Физическому предмету книги наиболее верным остается Станны. Изображением он вступает на места букв, кисточкой принимает на себя их роль, рисует слова, играет с напечатанным текстом, словом стирает различия между составными частями книги, освежая и интегрируя ее.

Упомянутые художники относятся большей частью к среднему, а некоторые к старшему поколению. Каково художественное чутье молодых иллюстраторов детской книги?

Альжибета и Мариян Муравски, которые уже десять лет иллюстрируют книги совместно и врозь, создали стиль подобный,

но не идентичный. Он строит динамические, ритмизованные композиции, полные значительных деталей. Она больше занимается красочностью и поэтизацией предметов. Юлитта Карвовска ввела, напротив, яркие краски. Влияние поп-арта и психоделик-арта сказалось и на творчестве других представителей молодого поколения, только недавно вступившего в жизнь. Я имею в виду Эмилию Пекарска-Фрейденрейхову и Станислава Пияржа, двух энергичных иллюстраторов, которые предпочитают чистый плоский цвет, сильный контраст и гротеск более тонким выразительным средствам.

Вот перечень важнейших имен и мозаика персонажей, сквозь которую через все щели просвечивает их художественное происхождение. Почему же — возвращаясь к началу настоящей статьи — в его заголовке выражаются большие надежды? Это, конечно, не случайность. В мире совершенствующейся техники, который размещен по многочисленным ящикам, в котором человек все больше становится его составной частью, вдвойне надо оценить всякий почин, направленный к нему, к его индивидуальности. И тем более, если этот почин направлен на развитие юной личности. Польскую иллюстрацию можно было бы кое в чем упрекнуть, например, в эстетизации, однако очень важными оказываются ее результаты в деле осуществления партнерских отношений художник — ребенок. Этот аспект подчеркнула и специальная комиссия ЮНЕСКО в своем отчетном докладе.

Следовательно, эти надежды связаны с типом широко развернутого гуманистического воспитания, которое учит гибкости ума и предоставляет возможность выбора.

ДАНУТА
ВРУБЛЕВСКА,
ПНР

В ПЛЕНУ ТВОРЧЕСТВА АНДРЖЕЯ СТРУМИЛЛО

Современный мир, кипение событий, стремительно обрушивающихся со всех его сторон, порождают непрерывное движение в области художественной экспрессии, диктуя нарастание изменений, количества и качества современного художественного творчества. Напор импульсов на воображение художника вызывает такой же стремительный и многообразный ответ — художественное произведение. Художник часто не может уже довольствоваться языком одной дисциплины или же практикой одного художественного направления. Традиция узко ограниченных выразительных средств находит все меньше сторонников. Сплочение блока искусства в единое целое становится сегодня целью организатора визуального пространства, каким начинает в конце определенной части пути изменений становиться вчерашний живописец, график или скульптор. Такого — в сущности идеального — синтеза творчества добивается как внешнее, так и внутреннее положение современного человека, владеющего материей современного мира, который, однако, без помощи искусства не может справиться с собственной дезинтеграцией.

В этом отношении — в отношении расширенного, междисциплинарного устава — является Анджей Струмилло типичным представителем своей эпохи. Подыскивая всевозможный опыт и разные традиции, он строит на них собственное здание эксперимента. Корни его творчества охватывают не только многие области, ценности которых они связывают друг с другом, но творчество Струмилло базируется еще и на ином. Оно припоминает явления давно минувшие, изучает дела давнопрошедшие. Лишь немногие художники так открыто признают роль посредника между вчерашним и сегодняшним днем, немногие творцы так упорно ищут нить связи между явлениями в древнем искусстве и экзотических мифологиях.

Струмилло — живописец, график, декоратор, поэт,

иллюстратор, фотограф, декоратор выставок. Он внимательно изучает сущность вещей, которыми пользуется, пространство, в котором творит, время, как четвертый размер всего, но в первую очередь людей. Он не стесняется выступать в роли летописца мест и событий в том старом смысле слова, это значит, что он точен, являясь одновременно моралистом. Параллельно с языком таких мотивов у него имеется еще свой круг сюжетов, построенных гораздо более герметическим образом, кроме того, его воображение издавна привлекает широкое изучение предмета в пространстве. Искусство для него равным образом является сообщением или информацией, а также способом изучения физического мира.

Объяснить сущность творчества Струмилло трудно, но одновременно и легко. Трудно, если учесть многосторонние интересы художника, его эксперименты и параллельные темы, а также потому, что эластичность руки, приспособляющей форму задаче, может возбудить в зрителе ощущение некоторой внешней эффектности его стиля. Напротив, легче можно составить себе мнение, если наблюдение начать с содержания произведения. Таким образом можно открыть выразительный след „*imago hominis*“ как печать, выразительный лейтмотив. Давняя двойственность биологии и абстракции, исконная оппозиция элементов гармонии и драмы, содержащаяся в человеке, красота и уродство выступают на передний план его интересов, оставляя на заднем плане другие, эстетические аспекты творчества. Такая „гуманистическая“ призма находит свою обоснованность во всех признаках его композиций, сигнализирующих человека, жизнь, биологию вообще. Наряду с ними в качестве дополнения или прибавления имеются всегда элементы чистой геометрии, напоминающие исконный идеал гармонии. Изображение человека, воспроизведенное линией и плоскостью, полученное на фотографии, точное или

символическое, преобразованное, искаженное и увеличенное в несколько раз — вот динамическая, живая составная часть произведений Струмилло. Ее продолжением являются магические знаки, символы и криптограммы, одним словом, все то, что было порождено человеческой фантазией и стоит между человеком и внешним миром.

Фон и рамки „гуманистической“ фабулы компенсируют ее экспрессию, представляя гармонию растров, тел и пространств. Гибрид романтического жеста и изучения геометрической абстракции дает наконец своеобразный холодно-горячий климат, типичный для творчества Струмилло, который иногда походит на тот, который на своих полотнах воспроизводят сюрреалисты. Эти признаки творчества Струмилло появляются не всегда с одинаковой силой. Регулятором их напряжения является просто цель, направленность воздействия произведения.

Интересным зеркалом индивидуальности художника является область книжной иллюстрации, с которой он связан с двадцатилетнего возраста. Она заводит зрителя — пожалуй, гораздо ближе, чем другие области творчества — в специфику трансмутативности и формальной многосторонности его искусства. Струмилло в числе немногих наших иллюстраторов всегда стремился избегать излишнего навязывания своего толкования прекрасного в оформляемой книге. В своей добросовестной работе графика, связанного главным образом с юным, следовательно, пытливым читателем, он всегда подчеркивал принцип верности теме, которую он избрал. Из такого постулата вытекла эластичность художественной концепции и в результате изображение, сопровождающее литературу. Иллюстрация, оформленная, как когда-то говорили, „в духе места и эпохи“, сохраняет у него всегда конкретный облик и конкретные отношения, поражая своей предметностью и разработкой деталей. Струмилло не набрасывает тему одним спонтанным жестом художника. Свои иллюстрации он строит с большой точностью, выводя их из энциклопедических подготовительных этюдов и сравнительных набросков. При этом он применяет множество технических средств и приемов, вкладывая в них все свои знания и результаты экспериментов. Творческий прием, в котором средства служат цели, а не наоборот, требует, в конце

концов, на практике более сложного приема, нежели тип иллюстраций, представляемых „в духе автора“.

Подготавливая композиции к книге монгольских рассказов Матя Кучиньского „Звезды сухой степи“, он исходил не только из репертуара форм этой области Азии, т. е. из узкой шкалы красок, динамических очертаний рисунка, геометрии ламаистских знаков, но весь комплекс иллюстраций он изобразил на шелке, ибо содержание книги представляют приключения волшебной шали и ее оживающих образов. Значительную часть иллюстраций к другой книге „Жених из моря“ Роберта Стиллера, которая является собранием скандинавских сказок, он выполнил на неправильных листах примитивной измятой коричневой бумаги, соединив их в одно целое ритмом орнаментов, типичных для древнего искусства родины Пэр Гинта. На иллюстрациях к „Хижине дяди Тома“ находим описание повседневной жизни американцев первой половины XIX века. Струмилло иногда умышленно доходит до границы сознательного копирования или же использует аутентичный предмет, конкурирующий с его графикой, чтобы добиться атмосферы непосредственного контакта особенно с содержанием книги, лишь потом иллюстрируя текст с индивидуальностью художника. Именно это свойство в прошлом вызывало упреки в недостаточной верности самому себе. В действительности же автор из приписываемой „ошибки“ создал великий стиль. Вопреки опасениям, связанным с откровенностью его творчества, перед внешними влияниями и вопреки его принципиальному уважению к литературе (к чему его, в конце концов, обязывал статус поэта) его иллюстрации не только не дезинтегрировали и не обесцвечивали, а наоборот, выразительно углубляли привлекательность его творчества. Пластичность художественного языка, который не уклоняется от многосторонних „цитат“, взятых из действительной жизни, обогатила его искусство чисто познавательными элементами, придав ему одновременно качества формальной калейдоскопической живости. А расширенный лексикон средств сформировал образ, своеобразный, сильный и уравновешенный вопреки полиморфизму отдельных элементов. Он легко может приспособиться ко всякому литературному жанру, ибо он всегда одинаково красноречив.