

ФРАНТИШЕК
ГОЛЕСОВСКИ
 ЧССР

**К ТЕМАТИЧЕСКОЙ ДИАЛЕКТИКЕ
 СИМПОЗИУМОВ БИБ**

Каждая наука вырастает из практики и выливается в практику. Касается это и искусства, и оно из практики выходит и к ней направляется. Представление единства, интеграции практики с теорией, и практики с искусством становится для нас сущностью каждого поступка и каждой идеи. Ленинская триада — смысловое познание, теоретическое обобщение и проверка на практике — во своем местном синтезе и синтезе времени представляет собой творческую деятельность. А именно иллюстрация, изобразительное искусство, связанное с художественным словом, о чем мы с уверенностью предполагаем, что является не только самым эффективным творческим вызовом, но кроме того, имеет чрезвычайную силу переносить, этот вызов в самые широкие области человеческой деятельности.

Поскольку подготовительный комитет симпозиумов БИБ раздумывал над их смыслом и призванием в современный период развития, то пришел к заключению, что сегодня уже на симпозиумах не может идти речь лишь о:

1. решении частичных теоретических вопросов творчества и получения иллюстраций для детей или только об
2. увеличении и уточнении круга проблем этих двух областей, но уже созрело время для того, чтобы были
3. *положены основы системе теории иллюстрации для детей.*

Проделанная работа симпозиумов, организаций и отдельных лиц этот шаг уже подготовила. Вся мировая литература, которая имеется сегодня в нашем распоряжении — подготовка исторических отрезков

этой иллюстрации в отдельных областях национальных культур, репортажи и работы о творчестве отдельных художников и эпох, некоторые работы об отдельных проблемах нашей дисциплины, попытки сформулировать смысл и влияние иллюстраций на образование к просвещению детей, иллюстрационные анализы и некоторые проведенные исследования в области воздействия иллюстраций — это все стало основой, из которой можно приступить к формулировке и решению этой задачи.

Это краткое раз'яснение того, как возникла синтетическая концепция тематики этого симпозиума *Форма и способы изображения современности в иллюстрации книг для детей и молодежи* и почему эта проблема-тема была одновременно дифференцирована на пять подтем, охватывающих гуманистическую основу иллюстрации, изображения героя, реалистический подход в иллюстрации для детей и проблематику иллюстрации поэзии, а также научно-фантастической литературы для детей.

Главная тема и выбранные подтемы подчеркивают исходные точки *сегодняшнего дня и современности*. Не современность для современности, а как современность- источник и носитель будущего, современность из которой рождается будущее. В этом содержится необходимая точка зрения прогрессивности, прогресса об'яснимого общественностью, который не отступает от сущности данной социальной ангажированности иллюстрации и ее значения для развития человека.

Аспект современности — будущего включает в себя

внимательное отношение к прогрессивным традициям. Мы имеем в виду лучшую из традиций прошлого — традицию борьбы народа за право и свободу, традицию, вытекающую из художественного чувства и творчества народа, традицию мира и дружбы во всем мире и бескорыстной помощи слабым, традицию вечных чаяний народа, направленную на нравственное, эмоциональное и умственное развитие.

Когда я недавно изучал некоторые явления мировой иллюстрации для детей, то с восторгом и уважением остановился на четырех деятелях советской иллюстрации. Из более старших иллюстраторов для детей это были Константин Кузнецов и Владимир Лебедев, из современных — Татьяна Маврина и Май Матурич. Интересно наблюдать за тем, как каждый из них хотя и затрагивает разные отношения и формы изображения, а также функции иллюстрации, но все же каждый из них подает совершенную интегрирующую концепцию гуманистической и реалистической иллюстрации для детей. Сушность иллюстраций Кузнецова заключается в его уравновешенном интересе к литературе сказок, к народным игрушкам, у Лебедева изредка связывается его политическое плакатное творчество агитатора с иллюстрацией для детей. Достаточно сравнить его картины из „Панели революции“ или темы, празывающие к борьбе и труду с иллюстрациями к стихам Маршака „Цирк“, „Мороженое“, „Вчера и сегодня“. Татьяна Мавринова, посвятившая себя и преданная художница завету Пушкина запечатлела в иллюстрации сказки, героическое отражение русской культурной истории. Она умеет видеть культурное прошлое, как сказочную действительность, а сказку, как историческую реальность, важную для современности и будущего. Ее картины старинных русских городов и деревень живут сами по себе и там не требуется для оживления человеческий элемент, последний бытием своим учасетвует в самом пейзаже и архитектуре. Май Матурич со своим колумбовским открытием раскрывает детям — не только советским — природу Советского Союза от границ по границы. Оба они, Маврина и Матурич, как бы предсказывали, что именно такое эмоциональное познание создает из каждого нормального ребенка, если не войдут в действие непредвиданные отрицательные влияния, восторженного создателя будущего.

Подобные успехи фуманистических стремлений интеграции в иллюстрации для детей обнаруживаем — и в других областях национальных культур. На родной словацкой земле нельзя пройти мимо основоположнического значения деятельности Людовита

Фуллы, учительского влияния Винцента Гложника и целого ряда выразительных особенностей, которые представлены нам, например, творчеством Йозефа Балажа, Роберта Дубравца, Веры Бомбовой, Албина Бруновского и многих других молодых иллюстраторов. В чешских областях служат примером Йозеф Лада, Антонин Стрнадл, Йиржи Трнка и целая плеяда молодых художников. Свидетельство творческого стремления других культур принесла нам в изобилии и ежегодно проходящая выставка Биенале Братислава. Благодаря ей мы записываем богатое развитие идеи гуманизма и общественной ангажированности во всей мировой иллюстрации для детей. Если на иллюстрации для детей в социалистических странах отражается большая консолидация, это только закономерное следствие более сознательной социальной концепции иллюстраций и искоренения отрицательного влияния частного финансирования. Мы надеемся, что такая ситуация будет в скором будущем во всем мире и нам жаль, что не проявляется она достаточно эффективно в издательской практике иллюстраций для детей.

А сейчас обратимся к понятию современности с точки зрения литературных и иллюстрирующих жанров. Разве подтема симпозиума имеет в виду только рассказы из современной жизни и природы? Уже сама подтема иллюстрации поэзии и научно-фантастической литературы говорит о том, что нет. Аспект современности может быть руководящей точкой зрения подхода к иллюстрациям у таких жанров, которые кажутся на первый взгляд отдаленными от современности: в этом заключается сила и волшебство иллюстрации. Подумаем, например, о сказке или басне, или о детском фольклоре, о внушительном влиянии которого на детского читателя так метко писал Самуил Маршак в своих статьях „Воспитание словом“. Таким образом, мы полным правом можем оценивать изображение современности и в иллюстраций таких текстов, как например, Ворошилского Подмух малованэго виатру, которые получили приз на первом же БИБ (Муравцы), Аленка в царстве чудес, басни Эзопа, Лефонана или Крылова и т. д. Если Аленку иллюстрировали наша Дагмар Беркова и польская художница Ольга Сиемажкова, то можем напряженно ожидать, насколько с этой задачей справятся так своеобразные и эмоциональные художники, как Вера Гергелова и Май Матурич. Сказка переносит фантазию прошлого в настоящее: иллюстрация помогает воспринимать произведения прошлого сегодняшними глазами и сегодняшним

сердцем, придает устойчивость литературным произведениям и сама становится устойчивой.

о о о

Выбор подтем нашего симпозиума преследовал, главным образом, две цели: охватить различные точки зрения таксономические и уловить те самые актуальные из них. В подтемах гуманистической идеи и реалистического подхода наиболее выразительно проявляется тенденция интеграции и целевая функциональная направленность иллюстрации, требование реализма соответствует понятиям изображенных форм и способов путем намеченного основного творческого подхода, которому подчиняются формы и способы, как личные свободные выражения.

Бедржих Вацлавек в свое время выразил связь гуманизма с реализмом формулировкой „Творчество к реальности“. В этом произведении он провозгласил вступление на сцену нового синтетического искусства. Художник должен быть простым рабочим человечества. Не только содержание, но и форма, способ олицетворения являются отражением действительности, принадлежат к сущности художественного произведения и являются социально активными. Реализм в новом синтетическом искусстве определяется общественной социалистической перспективой, „прежде всего, однако, диалектической наглядностью, которая не видит голых фактов или связей между ними, а скорее общий смысл динамического процесса действительности“. Это действительно и сегодня, а особенно в иллюстрации для детей, в которой мы, по праву, видим средство эмоционального и логичного вызова к строительству лучшего завтра.

В образе героя отражается не только предпочтение эпического литературного подлинника, но и специфическое внимание к мифическим увлечениям детских читателей. Изображение героя в особом преподнесении иллюстратора является, одновременно, и испытательным камнем иллюстрированного выражения, как принимая во внимание детского читателя, так и отношение художника к функциональной ответственности и социальному призванию художественного произведения.

Подтема об иллюстрации поэзии и научно-фантастической литературы является примером жанрового классификационного подхода к освещению проблемы. В обоих жанрах — поэзии и научной фантастике — особенно выразительно проявляется жизненный оптимизм, оптимизм труда, а также синтез поэзии и технического мышления.

В чешской и словацкой литературе имеется большое число прекрасных детских героев и их иллюстрированного изображения. Назовем хотя бы „Малого Бобша“ Плевы, „Робинзонку“ Мйера, „Гонзиков путь“ Риги, „Яну“ Крала, Ондреева Ергуша в „Разбойничьей молодости“, „Бродягу“, Ярунки. Именно так могли бы мы назвать их классические и новые иллюстрационные отражения из произведений Карла Своллинского, Франтишка Доубравы, Любомира Келленбергера, Штефана Цпины, Душана Каллае. В поисках и изображении героя, как современного примера для детей, который бы им больше всего приближался, можно обратиться к народным сказкам, истории и даже искать его в неуверенностях символа и метафоры, в скрытой шифре басен, как показывает это творчество Рэкгама, Хэгенбарта, Йиржи Трнки.

Выбор жанровых подтем поэзии и научной фантастики приводит в центр нашего интереса связь поэзии с оптимизмом. Дело здесь не только в каком-то одном виде субъективного оптимизма. Мы имеем в виду такой оптимизм, в котором красота определяется радостью, оптимизм, проявляемый в труде, оптимизм, направленный на задачи и функции личности в обществе и в будущем. Оптимистический тон иллюстрации для детей является чем-то подобный „мажору“, мажорному тону в макаренковской педагогике. Он не имеет только лишь одно подобие, а настолько разнообразен, как самая человеческая жизнь. Достаточно из современных иллюстраторов, выступающих на БИБ, хотя бы сравнить чешских Ягра и Борна со словацкими иллюстраторами Бомбовой, Ципаром, Дубравцем, немецкого Клемке с Лизелотт Шьбарц, литовскую Валюшен с венгерским Каше, шведского Льюфгрена, фолландского Велтуиза с югославской Ступиц для того, чтобы можно было полностью оценить разнообразность течений, в которых применяется эта часть выражения в иллюстрации.

Пожалуй следовало бы еще осветить и вопрос форм и способов иллюстрации, но эта проблема уже настолько сложна, что не может быть охвачена бегло во ступительном размышлении. Может быть я мог сослаться бы на старую работу Х. Вышеславцева (1936), который среди иллюстраций различает те, которые направлены на изложение и действие, на наглядность и такие, которые идут по ассоциативной линки, а не по сюжетной. Это новая шкала аспектов, идущая от форм действия, от эмоциональной и естественной среды к развивающимся замысловатым задачам иллюстрации и к функции идеологическо-агитационной, которая

должна, однако, находиться в самом ядре, в сущности иллюстрации, а не быть присоединенной к ним, как дополнительное внешнее звено. Мы могли бы вместе с Адамовым (1959) задуматься над отношением иллюстратора к стилю писателя и оценивать иллюстрацию специфически с этой точки зрения. В этом отношении мы остаемся еще многое должны иллюстрации для детей.

И наконец, я в этом совершенно уверен, что с основной темой нашего симпозиума связано еще одно отношение. Братислава была в свое время центром Триенале индустриального, наивного искусства. Оставим в стороне специфические вопросы этого непрофессионального художественного творчества: совершенно определено одно, что творчество это является массовым, что интерес народа к активному участию в творческом изобразительном выражении есть и будет одним из определяющих факторов места искусства в жизни общества. Недавно в Дании, в Карлсеновом издательстве вышла интересная иллюстрированная книжка для детей: рассказ о дедушкином пути в западный лес к избранному циклу картинок Генри Руссе. Таможник Руссе останется шефом интереса простого человека вложить свою долю в искусство, интерес, в котором можно полным правом заметить новую форму продолжения старинного народного изобразительного искусства.

Существует еще и другой документ такой связи. В 1977 году, в будущем Биенале, мы отметим столетний юбилей со дня рождения славного австрийского графика Алфреда Кубина. Кубин не был иллюстратором для детей, хотя леккос из его творчества бы и мог стать классической собственностью детской книги: Гауфф, Андерсен, Гоффманн, По, книга о Краконоше, о Бароне Прашиле и под. Последний период графического

творчества Кубина находился под влиянием его интереса коллекционировать неумелую иллюстрацию семейных календарей и народный романов. Автодидакт Кубин, когда достиг мирового признания, благодаря чрезвычайной фантазии и выражению в области сюжета, где подобным образом, как и в картинах Ван Гога всегда присутствовал фактор рудиментарной, некультивированной творческой силы, умышленно здесь отворачивается от концепции профессионального выражения. А разве не сделал он этим пример, достойный последованию? Я имею здесь в виду другие связи — эпоху, когда профессиональная иллюстрация для детей будет теснее связана с детскими и наивными рисунками и картинами (вспомним иллюстрации Марии Примаченковой), когда двойная область творчества и приема иллюстрации сольется в единственное течение отношения нового человека к искусству.

Было бы идеальным, если бы доклады и дискуссии симпозиума определили хотя бы существенные связи из структуры, которая дана темой и подтемами. Их неотложность заставляет нас высказать еще одно желание: чтобы связка проблем, находящихся в программе симпозиума не ограничилась лишь стенографией наших переговоров, но чтобы в нее проникли взгляды и точки зрения, импульсом которым послужит сегодняшнее и завтрашнее заседание. Или можно сказать другими словами: чтобы тематические импульсы симпозиума 5 БИБ продолжали действовать и во время перерыва между сегодняшней встречей и будущей, и чтобы они проникли на все места, где встречаемся с художественной иллюстрированной книгой для детей, иллюстрированным творчеством и его воздействием.

ГАЛИНА
ДЕМОСФЕНОВА
 СССР

**ДЕТСКОЕ ТВОРЧЕСКОЕ ВОСПРИЯТИЕ
 И МЫШЛЕНИЕ
 И ПРОБЛЕМА СОВРЕМЕННОСТИ**

Не нужно доказывать, что жизнь ребенка с самого раннего возраста проходит в тесном контакте с миром взрослых и его воспитание не может быть оторвано от современности, если, конечно, этого не делать намеренно. Поэтому пафос нашего симпозиума направлен не столько на утверждение этой истины, сколько на попытку определить специфические черты и требования нашей действительности к воспитанию ребенка, требования наиболее существенные для художника, работающего в книге для детей. Речь, безусловно, идет не только о значении отражения основных проблем современности в детской книге, но более широко — об учете в творчестве писателя и художника характера современного комплекса проблем, связанных с воспитанием в ребенке тех или иных качеств.

На мой взгляд, одной из таких задач, выдвигаемых временем, является развитие в ребенке способности творческого мышления и я позволю себе предположить, что решение этой задачи в определенной мере связано с характером отражения современной действительности в иллюстрации.

Трудно переоценить значение непосредственного влияния творчества художника-иллюстратора на формирование аппарата зрительного восприятия ребенка, так как именно развитое зрительное восприятие, как показывают современные психологические исследования, принимает активное участие в процессе творческого мышления. Я имею в виду и в дальнейшем буду говорить не только о собственно изобразительном творчестве, но и о научном и о практическом творчестве вообще.

Нас поражает любознательность и творческая активность ребенка, но мы до сих пор лишь объясняем, но не умеем управлять процессом постепенного спада творческой активности к 14—15 летнему возрасту. Более того, в наше время информационного насыщения, в век кино и телевидения, которые, казалось бы, обогатили жизнь ребенка, появляются тревожные сигналы о сокращении и без того короткого периода детского творческого бытия. По данным недавно проведенного в Японии эксперимента творческие способности детей, систематически смотрящих телевизор, значительно ниже обычного, хотя они гораздо больше знают. Проблема знания и творчества давно волнует психологов, но лишь в последнее время стали обращать внимание на достижения психологии в области исследования творчества. Современные психологические концепции с большой достоверностью выдвигают на первый план в процессе творческого мышления роль так называемого „визуального мышления“, продуктивность которого в свою очередь зависит от правильно воспитанного глаза. Эта точка зрения современной психологии понятна и близка художнику, так как именно ему давно была ясна связь изобразительного процесса и мышления. „Рисование — есть рассуждение“, — говорил известный русский художник — педагог Павел Чистяков. Не могу не упомянуть в этой связи и родоначальника иллюстрированной книги для детей, великого словацкого педагога Яна Амоса Коменского, видевшего основную цель педагогики в воспитании „разума, действия и речи“ и считавшего, что „зрение

среди чувств занимает самое выдающееся место". Он выдвигал в отношении обучения ребенка требование „чтобы чувственные предметы были правильно представлены нашим чувствам“, так как видел непосредственную связь восприятия и мышления. Рисуя свои картины для детей. Ян Амос Коменский особенно беспокоился о двух вещах: о выявлении смысловой связи предметов, которая возникает в процессе той или иной деятельности, и о сопоставлении изображаемых предметов и явлений с явлениями самой действительности. Последнее он считал особенно необходимым для развития *способности суждения*.

В этих требованиях нетрудно сейчас увидеть осознание необходимости самой непосредственной связи обучения с современностью, выступающей через связь изображения и реальности.

Этот чрезвычайно важный для ребенка процесс соотнесения изображаемого и реального может быть плодотворным лишь в том случае, если ребенок находит в книге не только рассказ о том, что его волнует, но рассматривая иллюстрации, может производить особенно актуальное для него мыслительное действие по сопоставлению мира образов с миром действительных вещей. Он учится, по выражению Яна Коменского, „искать объекты для своих чувств“, активно познает соотношения самих изображенных объектов, проверяя их „на натуре“ и, одновременно, постигает существо условного обобщения через восприятие характера художественного языка изображения. Производя в своем сознании это достаточно сложное для него „манипулирование миром“, ребенок открывает для себя возможности и способы практического действия с реальными объектами, а реально действуя с вещами постигает возможности их творческого преобразования. Ведь для ребенка реальность образа столь же очевидна, сколь и реальность жизни, и та цельность, которая прищуща всякому художественному образу и с которой он знакомится на материале иллюстраций, очень важна для развития способности обобщения.

Ребенок, постигающий мир, ведет напряженную творческую жизнь, которая в свою очередь связана с напряженной сенсорной деятельностью. И очень важно, на мой взгляд, чтобы характер получаемых им впечатлений не тормозил естественных процессов развития, направляя их в нужное русло. К сожалению много претензий с этой точки зрения можно предъявить к „телевизорной информации“, которая неразумно избыточна, построена без учета специфики перцептивной деятельности ребенка. Вообще и мы, и наши дети давно перестали ощущать отличие фотографической

условности от реально воспринимаемого мира. Но вспомним, как остро чувствовал характерное для фотографии искажение видимой формы тот же Делакруа, выросший еще до ее изобретения, а также эксперименты нашего времени, установившие, что люди многих племен, ранее не видевшие фотографию, совершенно не понимают фотографического изображения.

Глаза, с детства привыкшие к чему-либо и не получившие в свое время нужной информации, теряют способность к восприятию тех или иных различий, видению тех или иных особенностей — ведь глаз развивается в постоянной тренировке. Позволю себе напомнить еще один известный эксперимент: с первых дней „зрячей жизни“ котят окружили обстановкой, где они могли видеть только горизонтальные или только вертикальные линии. Во взрослом состоянии, когда их выпустили в мир, они оказались неспособны видеть что-либо иное и были практически слепы, натывались на препятствие и пр. Эксперимент, конечно, жестокий, но не более ли жесток эксперимент, который проводит над нами „прямолинейная“ городская жизнь, дающая нам в ощущение лишь небольшую часть того многообразия форм, которое существует в природе?

Зрительный аппарат — весьма мудрое устройство, но не данное нам в его готовом виде. Его развитие имеет свои стадии, которые могут и не произойти, если ребенок не будет получать достаточно нужного материала, И в этом смысле ничем не может быть заменен живой образный материал, деваемый ребенку художником. Может быть в той или иной книге будет и меньше информации, чем в серии фильмов, но зато в ней будет больше материала для работы воображения. Каждую картинку ребенок может смотреть по долгу, проверяя свои впечатления различными сопоставлениями, снова и снова берет книгу в руки, ощущает ее форму, фактуру бумаги, цвет. Книга — не фось в доме, как телевизионный фильм, а постоянный жилец, с которым происходит каждодневное общение. Художник книги может и должен противопоставить парадоксальному сенсорному голоду современности силу своего образного видения, возможность показать себя, как пример индивидуальности творческой, активно участвующей в преобразовании мира.

Содержательная активная позиция в отношении к окружающему миру — одно из неперенных условий творчества. Эту позицию ребенок может принять уже на самом раннем этапе общения с художником в период особенно интенсивного развития предметного мышления. Ведя сознание ребенка от активного раскрытия свойств предмета в процессе столкновения его с другими

предметами или со средой, до включения подростка в сложный мир современной жизни и человеческих отношений, от более простого к более сложному — важно не потерять эту активную позицию, связывающую ребенка с жизнью, не перейти на путь пассивного отражения. В своей изобразительной беседе с ребенком художник так поворачивает перед ним объект изображения, что этот объект каждый раз предстает в новом качестве, обнаруживает новые связи и как объект реальный, и как создание фантазии, как точка приложения творческих сил художника. Раскрывая объект, художник одновременно раскрывает и себя. Вместе с тем очень важно для стимула творчества самого ребенка, давая ему пример активности, волевой трансформации мира, не навязывать ее способы. Это возможно при отсутствии жесткости, при свободе и возможности вариантов, определенной открытости изображения по отношению к тексту, но отнюдь не ограничивает яркости и самобытности выражения художника. Качества, придаваемые изображению художником, должны восприниматься ребенком как качества фантастических или придуманных объектов, органически им приущие, а не как манера — то есть что-то внешнее объекту. В этом смысле может стать опасной стилизация, заразительная своей кажущейся цельностью, если на самом деле она подменяет собой подлинные живые ощущения действительности. Для развития творческих возможностей вредны и некоторые черты комиксов, например их абсолютная договоренность или приущая им стереотипность действия. Вообще о вреде стереотипа следовало бы говорить особо, он напоминает мне нечто вроде горизонтальных и вертикальных линий, о которых я говорила. Любовь детей к персонажам, нарушающим стереотип, как например Карлсон, общеизвестна. Это и понятно, ибо стереотип глубоко чужд природе творчества, являющегося по определению, нарушением стереотипа, выходом из него. Для персонажа детской книги особенно важна характерность, непохожесть, визуальная неповторимость.

Особое место в развитии творческих способностей ребенка занимает его встреча с будущим в произведении художника. Работа по созданию образа будущего, по воплощению идеала требует от художника проникновения в самое существо жизненных явлений современности. Зрительный образ будущего демонстрирует перед ребенком силу и возможности творческого акта, создает активную потребность к преобразованию жизни в соответствии с идеалом. Известный советский живописец и создатель прекрасных

иллюстрированных книг для детей, в которых образ будущего занимал центральное место, А. А. Дейнека говорил, что возможность создавать будущее есть специфическое преимущество изобразительного искусства.

Есть еще одна серьезная воспитательная задача, которая может быть решена лишь с помощью художника и которая, по мнению психологов, также имеет большое значение для развития творческого мышления и для развития самого аппарата восприятия — это развитие способности созерцания. Созерцание, в отличие от „смотрения“ — это процесс последовательной своеобразной „зрительной обработки“ объекта, процесс выделения из общей зрительной картины пространственных впечатлений, характерных особенностей формы или иных признаков предмета, перечисление самих предметов, соотнесение их со средой и пр. У ребенка глаз очень точный, но, как и взрослый человек, он каждый раз видит объект по-разному, в зависимости от цели наблюдения. От художника — автора иллюстраций — зависит организация созерцания, то есть постановка цели и определение его последовательности.

Созерцание тесно связано с содержанием книги — побудительные причины оно черпает оттуда. Оно ни в какой мере не должно быть пассивным, но безусловно должно быть процессом динамическим, увлекательным, со своим, если можно так сказать „сюжетом игры“, в которую превращается для ребенка созерцание формы. В самом процессе созерцания, особенно у детей младшего возраста, должны быть заложены возможности эмоционального переживания — предчувсткие открытия чего-то нового, интересного. Это так называемое „предвосхищение открытия“ — качество, неотъемлемое от творческого процесса. Умело режиссируя последовательность рассматривания картинки, художник дает ребенку возможность испытать радость от какой-либо забавной детали, которую замечаешь не сразу. Такое приобщение ребенка к радости открытия может послужить весьма активным стимулирующим фактором творчества.

Я заканчиваю свой перечень моментов, на которые современная психология обращает внимание, как на существенные условия для протекания творческого процесса. Этот перечень, естественно, далеко не полон и может быть продолжен за счет выдаления задач самых разных уровней. Я хотела бы сказать несколько слов еще об одном чрезвычайно важном для художника вопросе — о характере условности, допустимой для ребенка.

Тут существуют разные мнения, которые я повторяю не буду — это тема для дискуссии. Скажу лишь о своей точке зрения — для ребенка не страшна условность сама по себе, какой бы степени она ни была. Опасна бессодержательная условность, не оправданная задачей и не подкрепляемая впечатлениями сегодняшнего дня, или не проведенная достаточно логично — ведь чуткость детей, к „правилам игры“ достаточно известна. Условность должна вытекать из образа, помогать в решении определенных задач воспитания, в частности задачи развития в ребенке способности к обобщению, или скажем, такой существенной задачи, как ознакомление его с „алфавитом форм“, выдвинутой в своей время Песталоцци. В наше время, кстати, эта, в какой-то мере частная задача приобретает новое значение, ибо „алфавит простейших форм“ не только может побудить ребенка к анализу видимых сложных форм природы, но и подготовить его к работе со многими визуальными языками, так как в их основе очень часто лежит приведение сложных реальных форм предмета к сочетанию форм простейших. Современный интеллектуальный труд предъявляет большие требования к развитию визуального воображения — и теория и практика все мире пользуется визуальными языками, создаваемыми применительно к задачам той или иной деятельности. Эти потребности жизни насущны и уже сейчас выясняется, что многие молодые люди недостаточно подготовлены к работе с визуальными языками, обладают малой „визуальной культурой“, что можно объяснить лишь недостаточным опытом общения с условностью изображения. Умение представить себе реальный процесс на основе его знакового отражения средствами информации на пульте управления или умение представить себе реальную форму на основе условного ее изображения к задачам или на чертеже — те навыки, которые требуются сейчас почти от каждого квалифицированного рабочего, не говоря уже о специалисте более высокой квалификации, навыки, которые подготавливаются не просто и во многом определяются характером воспитания. Но человек творческого труда, например, изобретатель, нуждается в еще большем. Только опыт соотнесения условно изображаемой и действительной формы помогает увидеть разнообразие возможных ракурсов, позиций по отношению к форме, воспитывает у человека умение вызвать в своем сознании представления о пространственных соотношениях вещей или об их структуре. Такая деятельность воображения сопутствует каждому творческому процессу и возникает как развитая способность вследствие работы

с визуальным материалом. Не даром в исследованиях творческого мышления как в СССР, так и в других странах, стали уделять большое внимание изучению особенностей зрительного восприятия.

В своем выступлении я попыталась очертить некоторые насущные проблемы воспитания, возникающие перед нами сегодня. Конечно, мною многое опущено. Например, есть своя специфика и в постановке эстетических проблем, и в проблемах чисто познавательных, но это темы иных рассуждений. Многое в наше время должно происходить на более высоком уровне осознания, в том числе и творчество художника. Но это далеко не означает, что проблемы, выдвигаемые современной психологией — совершенно новые для него. Иллюстративным искусством они с большей или меньшей полнотой решаются — этому свидетель выставка, которая представлена нашему вниманию. Важно для нас, на мой взгляд, ощутить необходимость комплексного решения проблем в первую очередь и, во вторых, найти реальные возможности для такого комплексного решения. Постоянное внимание к различным сторонам вопросов, связанных с развитием творческого мышления у детей, участие разных, интересных и творческих художников, разнообразие образного отражения действительности — все это черты детской литературы в целом, но, к сожалению, не всегда доступные ребенку во всей своей совокупности. Ограничены возможности покупки тех или иных книг, а порой их характер достаточно жестко определяется родительским вкусом.

Я позволю себе обратить внимание на развитие журнальной формы издания для детей, которая может восполнить пробел и которая, мне кажется весьма соответствует задачам сегодняшнего дня. В отличие от „взрослого“ журнала это может быть периодикой не в полном смысле слова, но изданием, включающим различные творческие интерпретации действительности, активно связанным с проблемами современности и поддерживающим живой контакт с ребенком — своего рода „обратную связь“. Такие журналы есть, но по моему их еще мало и далеко не все художники представляют себе важность решаемой здесь задачи, хотя можно доказать, что развитие детской иллюстрации весьма точно связано с работой художника в журнале.

Почти все выдающиеся советские иллюстраторы детских книг или работали, или работают сейчас в детских журналах. Многие из них отрабатывали в журналах варианты своих будущих книжных иллюстраций. Связь журнала и чисто книжной иллюстрации особенно может быть плодотворна для

решения проблемы, которую мы обсуждаем сегодня — проблемы современности, ибо она прежде всего находит свое отражение в журнале. Журнал может стать настоящей творческой лабораторией, в которой

художники, писатели, исследователи и педагоги совместно будут решать существенные проблемы искусства для детей, в том числе и проблемы восприятия и творческого мышления.

ЭЛЛА
ГАНКИНА
 СССР

**ДЕТСКАЯ ИЛЛЮСТРИРОВАННАЯ КНИГА
 И МАТЕРИАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ СРЕДА
 СЕГОДНЯШНЕГО РЕБЕНКА**

Уважаемые коллеги!

В развитие общей позиции нашей делегации, изложенной в докладе Юрия Молока, я хотела бы высказать свой взгляд на проблему, уже поставленную коллегой Данутой Врублевской из Польши на симпозиуме БИБ-73. Речь идет о том, месте, какое занимает сегодня художественная книга для детей среди других видов аудиовизуальной информации.

Хотелось бы поставить этот вопрос еще шире: рассмотреть не иллюстрацию саму по себе, а иллюстрированную книгу как художественный организм в его образно-пространственном значении, определить ее место в сложившейся системе современного предметно-эстетического окружения ребенка, или, как принято говорить — в предметно-эстетической среде.

В Советском Союзе, так же как и во многих странах мира, период 60-я — 70-х годов нашего века характерен особым интересом к предметной среде и ее активному формированию с помощью новейшей техники, архитектуры и искусства.

И сейчас, буквально в те же дни, когда мы обсуждаем формы и способы отражения современности в иллюстрации для детей, — очередной конгресс Международной ассоциации художественных критиков широко рассматривает формы участия пластических искусств в общем процессе воздействия техники, науки и искусства на жизнь современного человека.

Если говорить об опыте нашей страны, то основой для постановки вопроса о месте и роли детской книги в современном предметно-эстетическом окружении

является такой взгляд на среду, который предполагает, что социалистическое общество в эпоху научно-технической революции нуждается в пластических искусствах ничуть не меньше, а может быть и больше, чем прежде. При этом, теперь не только исключается альтернатива: „техника или искусство“ (или как говорят иногда у нас: „физика или лирика“), но имеется в виду тот неопровержимый факт, что даже развитие дизайна, монументального искусства и декоративно-прикладных видов творчества (я не говорю о смежных видах искусства — музыке, театре и кино) — не снимает, и повидимому не снимет в дальнейшем, значения станковых искусств в организации и оформлении эстетической среды человека.

Может возникнуть вопрос: какое отношение к станковым искусствам имеет иллюстрированная детская книга?

Но к этому мы подойдем, когда определим, что собой представляет сама предметно-эстетическая среда ребенка, то есть детская среда наших дней.

Не требует доказательств факт дифференцированности современной предметно-эстетической среды вообще. Ясно, что всякая среда — социальна по своей природе, что существует в ее пределах производственная и бытовая, общественная и частная (личная), или, если угодно, большая и малая среда.

Детская среда никогда не была и не может быть искусственно изолирована от среды взрослых. Предметно-эстетическое окружение ребенка с колыбели неизбежно включает в себя элементы взрослой среды. И все же ребенку вместе с постом его сознания

и воображения свойственно стремление создавать для себя собственную среду, и по образу и подобию взрослой, и по законам собственной детской фантазии. Сначала он строит песочные фортификации на берегу реки или ледяные хижины в саду, потом он устраивает угол для игр в своей комнате или перестраивает всю подвижную обстановку квартиры, если играет в кругосветное путешествие, и создает простейшие конструкции из того, что попадетя во дворе, чтобы инсценировать полет на космической ракете.

Покупая ребенку игрушки и мебель, организуя для него садово-пакровые площадки, мы, взрослые, создаем то предметное окружение, которое должно стать оптимальным и вместе с тем направляющим условием для развития игровых и творчески-конструктивных способностей детей. И мы отлично понимаем, как велика здесь роль художественного начала: ведь образное мышление ребенка требует для себя образной среды.

Появление продуманной и специально организованной предметно-эстетической среды детей стало одним из важнейших достижений социалистического строительства в широком смысле. Детский сад и Дворец пионеров в городе, пионерский лагерь в лесу или на берегу моря, детское кафе, детский театр и кино, площадка в городском парке или специальный детский парк, детская железная дорога и даже миниатюрное речное пароходство — вот несколько, на выбор взятых примеров нашей общественной, или, если хотите, „большой“ среды для детей, насыщенной самыми разнообразными элементами художественного оформления.

Можно выделить в этой среде праздничную и будничную, но в данном случае это не имеет существенного значения. Для сегодняшнего ребенка монументальна роспись на стене санатория, кафе, также как монументально-декоративная скульптура во Дворце пионеров и в парке — столь же привычны, сколь фреска в зале для игр в детском саду, рельеф или мозаика в вестибюле и на фасаде школы, сколь мебель, игрушка и костюм, обувь и посуда, сделанные специально по эскизам художника.

В изобразительных и в декоративных формах художник создает для ребенка близкий мир образов, в котором он живет с малых лет, и которые входят в его сознание вместе с другими средствами общественного, коллективного воспитания. (Повторяю, что такие устоявшиеся формы эстетического воздействия, как спектакль или кинофильм, в данном случае интересуют нас меньше, чем, например, декоративное оформление здания театра

или кинотеатра. И я не говорю, опять-таки о столь постоянных спутниках нынешних детей, как радио или телевидение, которые имеются не только в каждом доме, но давно уже введены в школьную общественную работу и в учебный процесс).

Однако у ребенка, в каком бы высокоорганизованном обществе он не жил, на какой бы высокой ступени не стояло его социальное воспитание, — у всякого ребенка, как мы говорили, есть свой частный мир, отделенный не только от мира взрослых, но и от большой отдельный не только от мира взрослых, но и от большой коллективной среды детей, есть своя личная, „малая“ среда. В ней параллельно с детским садом и школой происходит необходимый и естественный процесс физического и духовного роста личности. И тут постоянным и неизменным спутником ребенка остается книга.

Я надеюсь, никто из присутствующих не поймет меня так, будто я отрицаю значение и место книги в коллективном воспитании, или, что еще хуже, будто я считаю, что не может быть социального воспитания в семье. Отнюдь нет! Но современный ребенок, так же как и взрослый человек, с развитием прогресса не перестает нуждаться в минутах личной внутренней сосредоточенности, ибо очень многое и области знаний и в области культуры постигается только индивидуальным прикосновением, индивидуальным проникновением в предмет интереса.

Вопрос о том, быть или не быть художественной детской книге сегодня и о том, есть ли у нее обнадеживающее будущее, напоминает другой, не менее острый вопрос развития пластических искусств сегодняшнего дня в частности — вопрос о жизненности станковых искусств: картины, висящей на стене музея или частного дома, скульптуры для интерьера, станковой графической композиции.

Современное развитие дизайна кое-где создало несправедливое противопоставление чистой конструкции — живому, поэтическому образу. Вот почему, как известно и проблема участия станковистов — живописцев, скульпторов и графиков в оформлении предметно-эстетической среды человека наших дней — стала главной темой одного из последних конгрессов Международной ассоциации пластических искусств ЮНЕСКО в Варне. Как раз советская делегация поставила там вопрос об активном формировании среды с участием пластических, образных искусств, потому что они создают не только стиль, но и духовный климат эпохи.

В самом деле, ведь именно станковое искусство дает человеку глубоко интимное, глубоко индивидуальное

соприкосновение с художественным образом. Оно вызывает в нем такие эмоции, какие он не испытывает, проходя мимо уличного монумента, мозаики или росписи. Психологическая глубина станкового произведения, отвечающая постоянной потребности человека в сопереживании „один на один“, не может быть возмещена одной лишь декоративной формой или даже самой блестящей художественной конструкцией.

При всей несхожести выразительных средств станковых искусств и искусства книги, — есть нечто глубоко родственное в их назначении и в их восприятии. Одна из важнейших точек соприкосновения между иллюстрированной книгой и станковым творчеством заключается в том, что путь к восприятию станковой формы, как правило, заметно или незаметно для самого человека начинается с художественной книги, а именно — с детской иллюстрации. (Даже в том случае, когда ребенок растет в большом городе и рано приходит с родителями в художественный музей).

Все это ни в коей мере не значит, что в художественном оформлении детской (да и взрослой) книги должны использоваться приемы и средства выражения станковых искусств как таковых. Художественная книга для детей пользуется приемами и средствами своего жанра. Парадоксально, что именно этому жанру, в силу его синтетизма, более всего противопоставлен станковый прием как таковой. Детская книга всей своей пространственной и конструктивной природой, внутренним построением страницы или общей динамикой композиции в целом, „взрывает“ привычную статику живописного полотна или графического листа, но именно детская книга первая формирует эстетическое чутье ребенка, она первая учит его ассоциативному мышлению, „чтению“ образа, цвета, фактуры. Наконец, именно книга с художественной иллюстрацией создает тот необходимый навык уединения человека с художественным произведением, без которого не может быть высокообразованного зрителя, понимающего пластические искусства вообще.

При этом — книга живет в предметно-вещной среде как обыденная вещь, которой люди пользуются годами, иногда в течение жизни двух, трех, четырех поколений. Она является неотъемлемой и наиболее естественной частью предметного окружения ребенка. Конечно, в этой обыденности почти всегда таится и чудо праздника. Детская книга несет в себе такую образноэмоциональную потенцию, какой не имеют другие вещи. Она являет собой некий постоянно-доступный микромир — индивидуальный микромир

искусства, в котором могут быть сфокусированы выразительные возможности и приемы многих видов художественного творчества.

Речь идет, разумеется не о том художественном микромире, который мог бы раскрыться и в репродукциях картин, скульптур или графических листов. (Книги о том, что такое искусство и как его смотреть и понимать, тоже создаются для детей, одну из таких наших книг я сегодня продемонстрирую). Речь идет о художественной книге, как об особом жанре, где изобразительное искусство приходит к ребенку преломленным в творческом создании большого мастера, владеющего средствами станковой пластики как основы всех изобразительных искусств.

Синтез изобразительного начала с литературным образом текста, составляющих суть детской художественной книги, требует участия художников широкого профиля — тех мастеров современной живописи или графики, которые создают общий высокий уровень пластических искусств наших дней. Мы знаем, что современную детскую художественную книгу действительно делают крупные мастера современного искусства во всех странах мира, и что всякое дилетантское рукоделие в этой области едва ли может иметь успех.

Но дело не только в том, что литературный и художественный образ, или как мы говорим, „изображение и слово“ сливаются в детской художественной книге в некое органическое художественное единство, формирующее вкус маленького человека. Предметно-образная специфика детской книги как вещи, постоянно сопутствующей ребенку в его среде, заключена еще и в особенностях самого потребителя вещи, точнее — в особых потребностях детской личности.

Было бы наивно ставить знак равенства между станковым искусством и книгой для детей, говоря о возможности того и другой формировать эстетическое чувство ребенка.

Кроме того, нас интересует не только воздействие книги на маленького человека в общей системе эстетических воздействий среды, но и возможности формирования самой среды с помощью художественной книги.

В данном случае и то и другое книга совершает опираясь на тонкий механизм детского восприятия, который приводится в движение в процессе чтения, в том необходимом для ребенка уединении, о котором говорилось выше.

Чтобы понять о чем идет речь, надо прежде всего представить себе путь детского чтения.

Я позволю себе сослаться на определение, которое дал в одной из своих статей известный советский писатель Вениамин Каверин: „Мне кажется, что главная черта детского чтения — театр для себя, непреодолимая и естественная склонность к театральной игре“. „Театр для себя“ или как говорит Каверин „любовь к превращению себя в других“, начинающаяся с двух-трех летнего возраста, делает процесс чтения или рассматривания иллюстрированной книги ребенком — непохожим ни на какие другие виды эстетического восприятия.

Перелистывание книги с картинками превращается для ребенка в действие. Действо сложное и необычайно активное, как со стороны эмоционально-психической сферы, так и со стороны чисто физической. Этот процесс чтения наполнен не только эмоциональным восприятием увиденного и прочитанного, но он еще и потенциально содержит в себе многообразные реакции, связанные с проявлением выразительных, творческих способностей ребенка.

Прочитанная книга обладает, таким образом, своим „продленным действием“ — не только во внутренней, статической сфере воображения, но и в „кинетизме поступка“, в последующей игре (ролевой или театральной), в обращении ребенка к рисованию и другим видам изобразительного или декоративного творчества. Наконец, продленное действие книги может выразиться в активизации отношения ребенка к окружающей среде, в собственной эстетической оценке среды — с позиции, воспринятых из художественной книги. Так происходит не только воздействие книги как элемента среды — на ребенка.

Создаются и возможности для влияния книги через своего читателя — на среду. Вот почему крупные мастера советского искусства, создавая в 20-е годы новый жанр советской художественной книги для детей, говорили, что она участвует наравне с живописью и графикой в формировании художественного стиля эпохи.

Все касающееся того, как именно осуществляет художественная книга свое общение с читателем, все проблемы связей современной живописи и графики с детской иллюстрацией, проблемы создания специальной игровой книги, внесения элемента театральной игры в художественную иллюстрацию, а также — вопросы создания особой конструкции детской книги, кинетизма композиции книги, использования достижений дизайна в книге для детей — иными словами все то, что связано с кинетизмом восприятия изобразительного начала в детской книге и кинетизмом самого процесса чтения — это, конечно, тема не одного, а нескольких специальных исследований. Я беру на себя смелость только поставить все эти вопросы перед уважаемой аудиторией, а решение их — дело многих специалистов.

Сегодня, когда мы обсуждаем формы и способы изображения и отражения современности в художественной книге для детей, нам важно согласиться в одном: в том, что художественная детская книга есть и будет одним из важнейших средств формирования эстетического окружения ребенка и вместе с тем — одним из важнейших средств идейно-эстетического воспитания не только нынешних, но и будущих поколений.

ЮРИЙ
МОЛОК
 СССР

ФОРМЫ И СПОСОБЫ ИЗОБРАЖЕНИЯ СОВРЕМЕННОСТИ В ИЛЛЮСТРАЦИИ ДЕТСКОЙ КНИГИ

Уважаемые коллеги!

Мне представляется, что самая тема нынешнего симпозиума — свидетельство того, что мы и наш „БИБ“ несколько „повзрослели“. До сих пор, на предыдущих симпозиумах, мы говорили о „Воздействии иллюстрации на душевный мир детей“ (1967 г.), об „иллюстрации как самостоятельной видовой категории“ (1971 г.), об „эстетических и внеэстетических моментах иллюстрации детской книги, (1973 г.). То есть мы говорили о сугубо специфических проблемах детской книги.

Сегодня перед нами выдвинута проблема более общего порядка: „Формы и способы изображения современности в иллюстрации детской книги“. Одна из главных проблем современной художественной культуры, всех ее видов и жанров. Вот почему я говорю, что мы „повзрослели“.

В понятие „современности“ входит обширный круг проблем, их нет необходимости перечислять. Скажу только, что, как Вы знаете, разработка современной темы сделалась одной из важнейших традиций для советского искусства, ибо здесь особенно зримо выступает связь искусства с жизнью в самом широком и самом конкретном смысле слова.

Современная тема может найти свое разрешение и в монументальных ансамблях, и в лирическом стихотворении, в тематической картине и в пейзажном рисунке. Здесь не должно быть предпочтения одного виду искусства другому. Но есть особый, свой масштаб, своя мера, свои формы, свой угол претворения современности у каждого вида искусства. В ходе нашего

симпозиума нам пре стоит отыскать этот угол применительно к нашему делу — детской книге, которая в этом смысле не представляет собой исключения. Вот почему самая постановка темы на нашем симпозиуме — вполне закономерна и своевременна.

Она своевременна еще и потому, что в решении проблем, которые стоят сегодня перед человечеством, свое слово говорит и „великая держава со своими суверенными правами и обязанностями“, как называл М. Горький детскую литературу.

Речь на нашем симпозиуме, на мой взгляд, должна идти не об установлении каких-то твердых постулатов или рецептов, они особенно неуместны в нашей теме, так как современность есть живой и непрерывный процесс бытия, духовный и эстетический смысл которого мы сами осознаем через искусство. Оно раньше и острее нас видит сегодняшний день. Почему мы в отношении высоких образцов искусства часто и говорим о „художественном открытии мира“.

Здесь надо подчеркнуть и воспитательную роль детской книги не в вульгарно утилитарном ее понимании, а исходя из задач формирования идеала нового человека, нового социального общества. Это обстоятельство особым образом окрашивает и пронизывает детскую книгу социалистических стран, отличая ее от релятивистских и метафизических теорий развития ребенка, усиленно разрабатываемых современной западной философией.

В цели нашего симпозиума входит задача сообща очертить круг художественных и социальных проблем, составляющих современную тему в детской

книге. А тем самым — придать новый импульс нашему общему делу — БИБу.

В рамках нашей темы нам важно прежде всего выяснить законы восприятия детьми современности, исходя из познания материалистических законов формирования детского сознания, психики, эстетического чувства. Это можно сделать и на материале собственно детского творчества и в соотнесении его с детской книгой. Сообщение на эту тему сделает мой коллега, искусствовед Галина Демосфенова.

Мне же хотелось сделать несколько предварительных замечаний. На наших глазах происходит преобразование самого понятия современности, выстраивается новый мир вещей. Ребенок живет в ускоренно меняющемся мире. Сегодня любимый писатель-фантаст моего, скажем, детства Жюль Верн — воспринимается моими детьми — как исторический писатель. Любимый герой моего детства Буратино — этот пример сказочного одушевления вещи — сегодня уступил свое место Карлсону, который не только живет на крыше, но и преодолел, кажется, законы земного тяготения.

Ребенок не только захвачен пафосом совершающегося на его глазах, но полет его воображения, при малом опыте, удивительным образом связан с реальными потребностями человечества. Известный советский художник детской книги В. М. Конашевич называет это качество „смутным предчувствием знания“ и, вспоминая собственное детство, замечает: „Когда я был мальчишкой, все ребята пускали (бумажных) змеев, а сейчас никто из мальчишек этим спортом не увлекается. Почему это так? А потому, что сейчас вопрос авиации уже решен . . . А когда я был маленьким, никто еще не летал, и многие даже не верили, что можно полететь по воздуху. Однако вопрос завоевания воздуха уже стоял на очереди . . .“

Таким образом, в детских представлениях, детских играх прицутствует как бы фермент будущего, вероятно поэтому они и завладели миром сказки, экспроприировали у взрослой литературы, кажется, все произведения, отмеченные вымыслом и воображением.

Названный пример говорит нам еще и о том, что современную тему нельзя понимать упрощенно, игнорируя другие жанры детской книги. Было время, когда во имя упрощенного понимания современной темы изгонялась сказка, а сама современная тема понималась и конструировалась однозначно. Сегодня, всячески поэтизируя технику, мы не можем покрыть ею все понятие современности. Дело даже не в том, что

утилитарная книга не всегда есть образное претворение мира, а еще и в том, что в сегодняшнем конгломерате представлений о современном мире проблемы социального прогресса всего общества не исключают заботы о гармоническом нравственном развитии отдельного человека, а пафос научно-технической революции нисколько не уступает пафосу сохранения естественной природной среды. В этой связи традиционный для искусства анималистический жанр, некогда положивший начало вообще искусству, приобретает новое актуальное значение. Этой теме посвятит свое сообщение художник-анималист Никита Чарушин.

При рассмотрении детской книги наш взгляд обязательно устремляется к ребенку, ибо мы исходим из того, что искусство служит не отчуждению людей, а их объединению, что оно коммуникативно. А если говорить о детской книге, то мы имеем в виду еще и воспитательную роль детской книги. Поэтому, говоря о современности, мы еще и еще раз испытываем детскую книгу на действенность, на ее реальную роль в современной жизни. Сегодня мы рассматриваем проблемы детской книги не только в чепи „писатель-художник-книга-ребенок“, но и в связях ее с предметно-эстетической средой современного ребенка. На эту тему выступит искусствовед Элла Ганкина.

Если по отношению к произведению искусства мы говорим о разных уровнях восприятия, то применительно к детской книге обычно говорят о различных возрастах. Сегодняшняя эстетика усиленное внимание придает фигуре зрителя, акту его восприятия, который становится как бы компонентом структуры самого произведения. В этом плане детская книга представляет собой едва ли не самый благодарный материал. При этом мы часто забываем о необходимости дифференцировать эти уровни и возрасты. В суждениях о детской книге мы зачастую прибегаем к мнениям подростков, — возрасту, наиболее благоприятному для педагогического досмотра, которые, стоя не пороге возмужания, стремятся поспешно распротиться с детством и легко расстаются со вчерашними ценностями.

Между тем, решающую роль здесь играет масштаб восприятия окружающего мира детьми. Он может быть дерзко беспределен, как мы видели, но у него есть и свои законы. Здесь мне хотелось бы сказать несколько слов о сравнительных особенностях восприятия современного мира художником и ребенком. Я говорю о художнике не только потому, что иллюстрация — основной материал нашего БИБа (участники московской

встречи в 1972 году, может быть, помнят, что там я говорил о детской книге как о синтезе слова и изображения), но и потому, что слово до известной степени абстракция, а рисунок дает зримую, конкретную картину современности. Кроме того, зрительный опыт детей опережает литературный и художник первым входит в жизнь ребенка. Об этом еще в начале века писал русский поэт Александр Блок, замечая, что „словесные впечатления более чужды детям, чем зрительные . . . У детей слово подчиняется рисунку, играет вторую роль“. Именно живопись, по словам поэта, — „учить детству“.

Если при иллюстрировании сказки художник выступает, в известной степени, в роли рассказчика, который ведет ребенка по воображаемым закоулкам вымысла и ребенок — благодарнейший слушатель — исполнен безотчетного доверия к нему, то иное происходит с современной книгой. Здесь критерий истины больше открыт ребенку. Окружающая жизнь. Я бы сказал, что ее восприятие у художника и ребенка до известной степени синхронно. Мне могут возразить, что художник еще вооружен опытом осмысления и художественного претворения реальности, которого у ребенка нет. Но восприятие ребенка наделено такой, пусть и неосознанной, силой воображения, что возмещает отсутствие опыта.

Мы часто говорим, что ребенок верит в сказку как в реальность, и это верно, но есть и обратная связь этих понятий: реальность он воспринимает как сказку.

Мне кажется, что это должно стать главной заповедью художника, работающего на современную тему.

Таким образом, говоря о современности, мы имеем в виду широкую шкалу художественных ценностей. Уделяя всяческое внимание и поощряя разработку современной темы, мы не забываем, что в современность входит и предвосхищение завтрашнего дня и опыт вчерашнего дня, освещенный, как говорил Лев Толстой, „теперешним взглядом на вещи“. Так в нашу жизнь вошла память о войне, — 30-летие Победы над фашизмом, мы знаем, было широко отмечено и здесь, в Братиславе, — которая не стирается с годами, а вызывает неизбывный интерес наших детей как главное героическое событие, выпавшее на долю их отцов. Известный советский художник, член жюри БИБа Орест Верейский выступит на нашем симпозиуме как фронтовой художник, откуда и начинался его путь в детскую книгу.

Вот те некоторые предварительные замечания на тему нашего симпозиума, которые будут развернуты в выступлениях моих советских коллег.

Благодарю за внимание.

ЙОЗЕФ
ЯВУРЕК
 ЧССР

ЗАМЕТКИ ОБ ИЛЛЮСТРАЦИИ ДЛЯ ДЕТЕЙ С СОВРЕМЕННОЙ ТЕМАТИКОЙ

Обращаясь к оценке иллюстраций книг для детей и молодежи, необходимо осознать, что речь идет не только о цельной художественной области, но и о весьма широкой отрасли прикладного искусства, где наряду с эстетическими применяются и внеэстетические точки зрения. Определяющим фактором являются также возраст детей и молодых людей и их ограниченная способность воспринимать лишь некоторые связи. Значительную роль здесь играет также вид литературных жанров, которые иллюстрация сопровождает.

Именно в этой области возникает перед нами много специфических критериев, которые имеют силу лишь в определенных случаях. В чешской книжной продукции за последние тридцать лет наиболее определила свой тип иллюстрация к сказочной литературе своим стремлением создать специфический сказочный мир, отличающийся своей атмосферой и внешней формой от обычной визуальной реальности. Этому часто содействует весьма отважная стилизация формы и цвета.

Иллюстрации приключенческих рассказов о адльних странах изображают прежде всего поступки своих героев, сосредоточиваются на атмосфере тревожного момента, вызывают чувство страха перед ожидаемой опасностью и чувство облегчения вследствие ее преодоления. Но это одна ее составная часть и, как показывает развитие этого жанра, кажется, что не самая существенная. Обычно в приключенческом рассказе привлекательными являются и место, где происходят события, одежда героев, но и орудия и предметы, которыми герои пользуются. Иллюстрация тем самым

дополняет конкретные визуальные представления. Это документальное назначение иллюстрации обуславливает в определенной мере и ее изобразительную форму. У Зденека Буриана это форма фотографической документации, другие возвращаются к газетной гравюре на дереве, некоторые к еще более старому времени — к соответствующей гравюре на меди.

Подобное назначение имеет иногда также иллюстрация исторического рассказа. Она обычно подчеркивает прежде всего реалии прошлого, внешность костюмов, типичные бытовые сцены и архитектуры той эпохи. Часто эта конкретная информация сочетается с формой исторического оформления книги.

Иллюстрация поэзии, в свою очередь, сосредоточивается прежде всего на эмоциональной жизни молодого человека. Этой определенностью критериев все эти жанры резко отличаются от иллюстративного творчества, знакомящего нас с современностью, со средой и событиями, которые должны быть близкими детскому читателю.

Ставя вопрос о том, какова есть или какой должна быть иллюстрация литературных произведений для детей, черпающих материал из нашей современности, мы должны прежде всего определить ее размер. Это не только вопрос точного времени происхождения события. Разумеется, сюда относится все, что вырастает из обычной повседневной жизни молодого читателя, что соответствует образу его мысли и поведения, пусть речь идет о произведении, которое возникло, например, на одно или на два поколения раньше, но не определено по времени настолько точно,

чтобы читатель мог считать его делом совершенно прошлым. В качестве современного без подчеркивания характерного для того времени колорита сецессии и местного будапештского колорита иллюстратор может трактовать рассказ Молнара „Ребята с Павелской улицы“ начала нашего века, некоторые популярные рассказы Кэстнера или цикл романов Артура Рэнсема о детях, проводящих свои каникулы у английских озер и рек. С другой стороны, сюда относятся также те произведения, которые изображают по времени точно определенные события, в которые вступает сложный общественный фон современности. Иногда они и прямо связываются с крупными историческими событиями. Сюда относятся также произведения, повествующие о жизни на совершенно различных меридианах и параллелях, которая нам совершенно неизвестна и для познания которой иллюстрация может предоставить нам наглядный материал. К области литературы, вырастающей из нашей современности, я не колебался бы отнести также сказки и полусказки, которые, вырастая из нее, логически или совсем абсурдно ее додумывают и окончательно формируют. При этом определении мы получаем весьма широкую область книжной продукции для детей, в которой, однако, мы обнаруживаем очень мало общих знаков. На построение литературного произведения и, разумеется, также иллюстрации будут оказывать влияние возраст читателя, для которого предназначено произведение, а также конкретный замысел автора или иллюстратора, будут ли они подчеркивать сюжетную или эмоциональную сторону произведения или прямо отдадут предпочтение внеэстетическим точкам зрения — познавательным или дидактическим.

Следовательно, окончательный результат иллюстрации на современную тему всегда является индивидуально-творческим, вид которого никогда нельзя предвидеть. Поэтому и нельзя дать рецепты относительно наиболее подходящего способа выражения. Нельзя однозначно отстаивать требование реалистического описательного рисунка. Опыт чешского и словацкого иллюстративного рисунка за последние тридцать лет это требование исключает. Эти иллюстрации успешно инспирируются всеми направлениями современной живописи: каждый иллюстратор должен от случая к случаю искать свое своеобразное решение. Мои заметки могут лишь указать на наиболее типичные примеры прошлого, не гарантируя того, что тот же самый подход будет действителен и в будущем.

Книги, предназначенные для наимладших читателей, в простых повествованиях знакомят нас с наиболее

близким миром детей — с семьей, школой, товарищами, ближайшим окружением, с городской или сельской средой, с имеющимися здесь техническими средствами и животными. Иллюстратор представляет эту визуальную реальность, — по существу, в схематическом виде, сводит типы и свойства персонажей к основным отношениям к маленькому герою — папа, мама и другие подставенники, учительница, хороший или плохой товарищ, наша собака, соседская кошка, наша автомашина или кооперативный трактор, общее изображение деревенской площади или городского района. Важно не конкретное постижение персонажа. Результативное эстетическое впечатление определяют графическое соединение отдельных линий и размещение цветных площадей, а также окончательное соединение этих композиций с текстом. Так поступает Гелена Рокитова в своих рисунках к книге Яна Риски „Анечка из I-го а“. Гелена Зматликова, напротив, разрисовывает до подробностей фигурки маленьких героев в книгах Вацлава Ржиги „Путешествие Гонзика“ и Астрид Лингрен „Дети из Буллербина“. Она их особо не индивидуализирует и не дифференцирует, наделяя их лишь общим детским очарованием. Зматликова старательно разрисовывает внешность персонажей, подвергая ее декоративной стилизации. В духе того же стиля она оформляет потом фигуры взрослых и животных.

С увеличивающимся возрастом рисунок фигур становится более сложным. В рассказах усложняются взаимоотношения между детскими героями. Последние начинают проявлять себя как определяющиеся личности, между которыми возникают коллизии и столкновения, вызванные разницей в характерах. В своеобразный детский мир проникают первые тени будничной реальности действительной жизни — материальные заботы родителей, смерть в семье, иногда и распад семьи. В него все больше вторгается отрицательная деятельность взрослых, как, например, их преступность в разных детских детективах и отзвуки общественного деяния — оккупация, война. Тогда иллюстратор представляет детей и взрослых как вполне определенные общественные и физические типы, а также типы характера. Большой частью он отходит от реалистического описательного рисунка и приклоняется к изобразительному сокращению, исходящему из авангардных изобразительных направлений. Изобразительная стилизация, в свою очередь, позволяет иллюстратору намного больше, чем традиционный реалистический рисунок, несколькими штрихами характеризовать персонаж в его различных

отношениях. Из кубистического рисунка исходит Йозеф Чапек в иллюстрациях к роману Ржезача „Переполах на кузнечной улочке“. В другой раз иллюстратор приближается к рисунку-карикатуре или пользуется преувеличением стилизации и формы, которое исходит из юмористического рисунка. Все эти средства служат дифференциации отдельных героев. Но в таком изображении это еще не индивидуальности, живущие полнокровной жизнью. Они изображают действующий персонаж на том уровне, на каком его способны воспринимать одиннадцатилетний мальчик или девочка, как недифференцированный монолитный тип. Следовательно, целью такой иллюстрации не является изображение события как записи внешнего деяния. Иллюстраторы, таким образом, разбивают замкнутую сюжетную сцену и ставят рядом друг с другом персонажи и вещи лишь на основе внутренних отношений и изобразительной композиции. Иллюстрация представляет мир ребенка в многосторонних связях и посредством большей или меньшей меры изобразительной стилизации помогает включить в изображение также субъективный мир юного героя. И менее стилизованные рисунки подчеркивают характеристику отдельных персонажей, различают их по внешности и поведению, стремясь тем самым выразить их общую характеристику и субъективное отношение детского героя к ним и к самому себе. Иллюстратор зачастую выделяет их из конкретной сцены и лишает их всех связей, чтобы таким образом подчеркнуть эту субъективную оценку. Подобным образом он изолирует из потока повествования картины отдельных предметов и конкретной среды. Их изобразительная стилизация определяет таким образом их место в повествовании и эмоциональное отношение героя или героев к ним. Иллюстрация, наконец, комментирует таким образом эмоциональный путь героя через повествование, эмоциональный подтекст которого является в действительности сюжетом работы иллюстратора. Это и есть та основная ценность, которая отличает современную чешскую иллюстрацию от иллюстрации ее предшественников, хотя она и запечатлевает внешние факты с фотографической точностью.

И там, где иллюстратор почти с фотографической точностью подробно запечатлевает визуальную действительность в замкнутой сцене, приближаясь тем самым как можно больше пониманию описательной иллюстрации, в тех лучших случаях речь идет не о предметной реальности, но о ее эмоциональном подтексте и ассоциациях, об атмосфере места или края,

где происходит действие, об атмосфере эпохи или об эмоциональной жизни действующих лиц. В качестве примера, подтверждающего эту мысль, нам могут послужить три книги иллюстраций Камилы Лготак.

Первой из них является, вероятно, вечно современный роман Артура Рэнсема „Клуб лысух“, одна из историй мальчишек и девчонок, проводящих свои каникулы на берегах английских озер и рек. Он относится к чтению десятилетних-двенадцатилетних, к тому столкновению с виду цельных характеров. Однако иллюстратор избрал совершенно иной путь, он не обращает внимания ни на сюжетные действия, ни на характер персонажей. Его интересует прежде всего среда, среда яхт и моторных лодок. Он использует все ассоциации, приятные чувства, которые вызывают у нас паруса на голубом озере, быстрые и плавные движения лодки, быстрая езда моторных катеров, пристань, форма и цвет кораблей. Таким образом, иллюстратор исходит из автономной формы предметов и вызываемых ими ассоциаций. Это обстоятельство вызывает потом конкретную эмоциональную атмосферу, в которой происходит действие. Подобным образом в других книгах действует пригородный пейзаж, несущий следы присутствия человека. Эти иллюстрации создают обстановку повествования, но прямо не вмешиваются в происходящее.

Второй является книга Борщаговского „Матч смерти“, которая возвращается в оккупированный Киев. Здесь повторяются обычные мотивы пригородного пейзажа. Однако небольшая отличительная деталь придает картине совершенно другое, зловещее звучание — стороженные вышки лагеря военнопленных, здания, разрушенные во время налета, колючая проволока на ограде, другая ограда, вдоль которой ведут приговоренных к смертной казни, пустая трибуна футбольного стадиона с военным караулом. Повесть Борщаговского о футбольном матче относится к тем, куда вторгается и которую всецело определяет трагическая историческая реальность. Лготак опять исходит из рисунка обстановки и ее атмосферы. На окончательное звучание повести оказывает влияние небольшая отличительная вещественная деталь, которая вызывает совершенно другие ассоциации и помещает рисунок эмоционально в центр повествования. Затем иллюстратор сопровождает книгу отдельными или групповыми портретами персонажей, лица которых излучают уверенность, злобу, тревогу и решимость, выражая тем самым основные нравственные и эмоциональные категории повести. Иллюстрация, представляя таким образом внешний мир

происходящих в повести событий, более глубоко проникает в обусловленную характером времени атмосферу и в эмоциональную жизнь героев.

Третья книга — „Большие заботы“ Гелены Шмагеловой — относится к тем, где читатель уже встречается с многомерными личностями, эмоциональное поведение которых как в мире детей, так и в мире взрослых полно противоречий. Их уже нельзя изобразительно характеризовать посредством упрощающего сокращения. Камил Лготака выражает эти индивидуальности портретным рисунком, знакомящим нас лишь с основными чертами персонажа, по которым мы можем создать себе представление о свойствах характера героини и о глубине ее эмоциональной жизни. Однако он не останавливается на подробностях, оставляя читателю достаточно места для того, чтобы он сам мог дополнить визуальную форму и выраженную рисунком атмосферу собственными впечатлениями, возникающими при чтении книги.

Рисунки Камил Лготака в контексте чешской иллюстрации для молодежи относятся к тем, которые по возможности сочетают требование дать как можно больше информации о внешнем мире, в которой молодежь в определенном возрасте столь нуждается, с искусством проникнуть в корень и найти внутренний смысл вещей и внешнего деяния. Выполнение этого требования представляется наибольшей проблемой при иллюстрировании литературных произведений, знакомящих нас с любовными эмоциональными волнениями, сопровождающими первую любовь. Авторы находят выход либо в том, что буквально следят за ходом событий, либо лишь в общем создании атмосферы повествования.

Как я уже отметил, по моему мнению, к современной тематике относится не только углубляющееся проникновение в детский, тем самым и в человеческий внутренний мир вообще, но и экстенсивное познание в другом направлении, включающее в себя проявления современной жизни в различной жизненной и географической среде. В издательстве „Альбатрос“ для этого существовала или, может быть, еще существует специальная библиотека „Камарад“. Здесь больше всего подходит иллюстрация как средство информирования о том мире, о котором читатель не имеет своего собственного визуального представления. Правда, иллюстрацию оттуда вытесняют вполне с пользой для дела некоторые средства массовой коммуникации — телевидение и иллюстрированные журналы, назначение которых заключается прежде всего в передаче конкретной

информации по существу, а не в эстетическом воздействии. По моему, назначение иллюстрации заключается в постижении отличия чужой страны в целом, типичного колорита местности, своеобразного характера архитектуры, своеобразного ритма будничной жизни, диаметрально различного в каждой стране. Так, рисунки Камил Лготака к некоторым книгам Рэнсема информируют о духе английского пейзажа, в других случаях об атмосфере американских городов и русской степи. Иногда иллюстратор вообще отказывается от возможности приблизиться к объективной ценности чужой страны, прибегает к поэтическому преувеличению, составленному из традиционных символов, наших установившихся представлений и конкретных знаков современной жизни. Так поступает, например, Квета Пацовска в своих книгах об Англии: в книге Зденека Малера „Как стать барабанщиком королевской гвардии“ и в книге Кветы Гиршловой „Элен в Англии“.

Современной по своей тематике и по изображению окружающего мира является также современная сказка. Она исходит из окружающей нас Актуальной реальности и не отрицает ее, даже если она подвергает ее логике сказочного повествования или предлагает абсурдное решение. Этим она открывает целый ряд свойств и взаимосвязей, которые при обычных отношениях остаются для нас скрытыми или не выделяются с такой настоятельностью. Разумеется, этот вид литературного текста требует и соответствующего вида иллюстрации. Описательный рисунок стирал бы все его волшебство как в изобразительном плане, так и в раскрытии новых фактов. Прелесть иллюстраций Лготака к „Сказкам о машинках“ не опровергает это мое утверждение, так как она коренится в его недостижимом искусстве выразить атмосферу нашего технического века. Предлагается, таким образом, такой вид изобразительного выражения, который пользуется подобной мерой преувеличения и соединения с виду несвязанных фактов, как этот литературный жанр. Это прежде всего юмористический рисунок и изобразительный стиль, вырастающих из сюрреализма и направлений, на которые он оказал влияние. Сюда относятся, таким образом, иллюстрации художницы Тойен к книге Незвала „Соломенный Губерт и Анечка-гном“, а также сказочные иллюстрации Кветы Пацовской.

И так, проблематика иллюстрации для детей с современной тематикой довольно богата, и нельзя найти такое решение, которое было бы в состоянии ответить на все ее вопросы. Ее довольно важной предпосылкой и требованием является также то, чтобы

она оставалась современной в изобразительном выражении
чтобы в современном изобразительном искусстве она
сумела найти все импульсы, которые соответствовали
бы не только развитию литературного текста,
но и окружающей нас действительности.

МАРТИН
КЛОСС
 ГДР

**ИЛЛЮСТРАЦИИ КНИГ С КАРТИНКАМИ,
 КАК ПРЕДМЕТ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ПЕРЕЖИВАНИЯ
 5—8-ЛЕТНИХ ДЕТЕЙ**

Я говорю здесь, как воспитатель о художественном восприятии и эмоциях. Иллюстрации в книге с картинками я отношу к особому виду изобразительного искусства, прежде всего, за произведения живописи и графики, за художественные произведения, поскольку к ним не относятся главные принципы и свойства изобразительного искусства, но они имеют свои особенные свойства, которые отличают их от всех остальных форм изобразительного искусства. Об этих двух сторонах картинки в иллюстрированной книге и пойдет речь.

К основным свойствам иллюстраций в книге с картинками, присущим и остальным произведениям изобразительного искусства принадлежит:

Выражение определенного отношения к действительности и жизненное чувство, прищущее нашему социалистическому обществу (быть повернутым лицом к жизни, быть активным, иметь взгляд, подтверждающий жизнь, быть полным доверия, воображения, обдуманности, общественного сознания, боевой готовности и ответственности). Таким образом, свойства эти отражают в переносном смысле слова наше общественное бытие, являются художественно сформированными общественным сознанием. Являются выразительно связанными с конкретным указателем, с другой стороны, отличаются от обыкновенного конкретного познания и отражения действительности именно формой, созданной на основе принципов преобразовывания и творчества. Потому что лишь в этой форме и через эту форму проявляется специфическое содержание искусства, Подчеркивание

художественной формы, как носителя и переводчика содержания искусства (Каган) отрицает, распространенный в значительной степени, ложный взгляд, как будто бы предмет изображения и тема были тождественны с содержанием, как будто бы уже тема решала о качестве художественного произведения (что не исключает того, что существуют особенно важные общественные темы).

Художественные произведения, а таким образом, и иллюстрации в книгах действуют на человека, на его чувства, эмоции, на его волю и поведение в целом. Чувства и эмоции являются при том определяющими факторами, картина воздействует, прежде всего, через них, но в этом процессе переживания постоянно присутствует и наша действительность, познание, оценивающее отношение и обсуждение. Чувственно эмоциональное единство, включающее в себя рациональный элемент, представляет собой особую силу, с помощью которой художественное произведение действует на нас, с помощью которой действуют на детей, прежде всего, картинки в иллюстрированных книгах. Развивается непроизвольно именно благодаря наглядности картины, но и при помощи рассказчика и педагога оно может действовать еще сильнее тем, что зрителю картины он еще больше приблизит это единство содержания и формы, а тем самым поможет ему осознать влияние формы, как носителя содержания. Значит: Форму переведет обратно на эстетическое и художественное переживание, то есть, на соотношение ценностей, в котором субъективное значение изображенного отношения (связей) станет

сознательным. Художественное произведение теряет свою особую, действующую в целом, силу при попытке редактирования его содержания исключительно на научные или идеологические понятия, если бы самим ядром художественного произведения мы считали „мораль картины“. Художественные произведения представляют собой идеологию, выраженную в картинах, а не сформированные понятия. Они являются более, чем „морально поучительными“: они полны художественно поэтической жизни. Не только познание, мышление, моральные суждения и их просмотр, удивление, восхищение, радость, смех, восторг, плач, гнев, как выражения собственного отношения к нашему миру — все это относится к их содержанию и их воздействию, как оформление переносного отношения в действительность.

К особенностям картинок в иллюстрированной книге принадлежит: В большинстве случаев они находятся в связи с определенным текстом, обращаются к детям определенного возраста.

Я намеренно сказал: В связи с определенным текстом. Не в зависимости в смысле подчиненности. Урожай наших иллюстрированных книг в течение последних лет свидетельствует о многообразии отношений между картинкой и текстом. Я хочу обратить внимание на три вида.

Есть картинка, которые текст в определенном смысле сопровождают, которые приближают важные предметы и действия в их объективном подобии и связях, а таким образом помогают, по-деловому, развивать познание и предметное воображение у детей.

Есть картинки, которые сопровождают текст, делают его наглядным, которые в определенных частях, своими иллюстрациями на всю страницу, иногда его и перекрывают и увеличивают для того, чтобы таким образом продлить желание ребенка смотреть на картинку и увеличивать его переживание от картинки, для того, чтобы смотрев на картинку отождествлял ее с действием, сживался с ним. Сюда относится большая часть картинок из наших иллюстрированных книг, что является радостным фактором.

И наконец, имеются картинки, которые своей образностью высоко превышают и дополняют текст, которые создают свой собственный, богатый и наглядный мир, и которые в отношении к тексту представляют собой особую ценность и самостоятельное произведение. Текст даже отодвигают иногда на задний план без того, чтобы возникло какое-то противоречие.

Связи между текстом и картинкой должны быть целенаправленно использованы во всем их объеме, чтобы

предоставить многосторонние возможности для образного восприятия мира. Плодотворным я считаю то место, где встречаются обе главных функции картинки в иллюстрированной книге: выражать взгляды, которые обогащают представление о реальных вещах и предметах, расширяют познание и опыт и, таким образом, подхватывают объективные стороны реальности восприятия и изображают ее. Наглядно изображать поэтическое ядро текста, его главную художественную и литературную идею в особой художественной форме, использующей многосторонность художественных возможностей, равноценной с текстом. Таким образом, не только просто изобразить предметный мир и действие, но в образном преобразовании и переоценке сделать текст наглядным и понятным, то, что текст оставляет открытым и недосказанным, творчески расширить, преследуя ту же цель, как и текст, но художественным, т. е. творческим образом. Таким образом, слово и картинка могут взаимно обогащаться и дополняться, а каждый своим специфическим способом приближать мир. Так, на практике мы видим выводы из теоретических, художественных и педагогических размышлений.

Как же высказываются 5—8-летние дети о картинках в иллюстрированных книгах. Наши первые исследования касались 5—7-летних детей. Что судили они в своих произвольных выражениях об иллюстрациях?

Предметный мир и события, которые имеются в тексте, должны были бы дети найти в иллюстрированной части и наоборот. Если видели раньше картинку, то по возможности, должен был бы ее сопровождать текст. Предметный мир и события познают дети опять в картинке часто лишь по тексту или по действию, а не как особую образную форму.

5-летние дети:

Картинка мне нравится, потому что на ней есть лодочки, потому что здесь стоит солдат, есть здесь вода и лежит здесь ребенок.

Картинка мне не нравится:

потому что приближается колдун
потому что здесь старушка
потому что здесь лезут не деревья
потому что такая книга у меня есть дома.

В отрицательных ответах видны элементы суждения, которые исходят из морально-эстетического отношения ребенка (колдун плохой и некрасивый, по деревьям нельзя лазить).

7-летние дети:

Картинка мне нравится:

потому что люди боятся и лезут на деревья

потому что идут с учителем в лес, чтобы принести зверюшкам елочку
 потому что толстые свиньи смеются
 потому что ребенок имеет приятный вид и хорошо одет

Картина мне не нравится:

потому что ребенок брошен
 потому что у него некрасивая шапочка, потому что ему нужна была бы настоящая шапочка с ленточками и бантиками
 потому что здесь собралось столько кораблей, должны были бы разойтись
 потому что сети развесили по своей лодке, а впереди могли бы лодки плавать, а не стоять друг за другом
 потому что все лодки одинакового цвета, а вода должна быть вся голубая
 (возражение) когда купаемся в озере или в бассейне, тоже не все голубое
 пароходы должны были бы быть пестрыми и большими, люди на пароходах слишком болшие, это мне не нравится.

Эти ответы детей свидетельствуют о том, что картинки должны были бы соответствовать их представлениям, которые создались у детей об изображенной ситуации на основе имеющегося до сих пор опыта, знаний и на основе текста. Особенность того, как видит картину художник, что отклоняется от детских представлений, дети улавливают и дают сразу же критическую оценку. После более внимательного осмотра картины стремятся потом сами раз'яснить эти отклонения.

Почему плавают все кораблики в ряду?

потому что должны пойти через узкий канал, рыбаки плывут из порта, в котором стоят на якоре, если бы плыли друг возле друга, то столкнулись бы
 сети уже натянута, ходя художник не нарисовал, к чему они приклеплены
 винт парохода бы зацепился за сеть
 хотят постепенно один за другим натянуть сети.

Таким образом: произвольные суждения детей о картинках исходят из имеющегося визуального опыта о море, из впечатлений, которые вызвали в них тексты, из влияния других картин (и фильмов, например, Кот в японском фильме) которые остались в их представлениях.

Если суждения были бы опрометчивыми, следовало бы предложить иллюстраторам книг три способа:

1. Тесная связь с текстом
2. Как можно более соответствующее и верное изображение

3. Эффективная расцветка

Таким образом, это дало бы возможность видеть детям лишь их настоящие переживания, те, которые в них возникли, приспособились бы мы уровню детского суждения и забросили бы возможность обогащать и развивать его развитие. Именно принимая во внимание знания о мире и потребность увеличивать опыт и различия в нравственном суждении явлений мы идем в тексте и в образном обобщении содержания на данный уровень, чтобы поддержать развитие ребенка, чтобы давать ему образование и воспитание. При оценке художественной формы картины и способа их создания, ссылаются многие родители и педагоги на уровень произвольных проявлений и не берут во внимание специфические художественно-эстетические особенности картинки, как художественного произведения. Картинка в иллюстрированной книге выполняет свое специфическое призвание лишь тогда, если имеет свою собственную художественную ценность и значение, а не является лишь отражением нашего мира, если ведет зрителя к более глубокому и богатому и, особенно, эмоциональному восприятию явлений при формировании отношения к нашей действительности. Это в полной мере относится и к детям, возраст которых является соответствующим данной книге с картинками. При заботливой педагогической направленности к художественному восприятию дети способны и склонны развивать свои первичные произвольные суждения об эстетических и художественных ценностях и других связях и явлениях картинки в иллюстрированной книге. Склоны к эстетической оценке находим уже и в их синкретических суждениях:

5-летние дети:

Мне нравится вода, все круглое, волны, что вода немного движется (Бразефлашен)

Бантик в волосах мне не нравится, потому что у него некрасивая расцветка

Детская шапочка должна была бы быть другого цвета.

У всех одинаковые черные волосы, все одинакового цвета (равномерно нанесенного)

Мне это не нравится, потому что на одной стороне две бледно-голубых бабочки, а все темные на другой стороне, надо были бы их лучше разделить и не оставлять все вместе.

Является очевидным, что все эти эстетические суждения высказываются в тесной связи с деловыми связями и определенной нравственной оценкой — являются синкретическими, еще не различающиеся.

Если бы обнаружилось, что можно вызвать сознательно эстетические и художественные суждения, то в рамках исследования, во время разбора картинки, мы положили бы 5—7-летним детям вопрос, почему художник или автор рисунков создал картинку именно так, а не иначе.

Вот их эстетические суждения:

5-летние дети:

(Глубе-Гайнике, Кот в сапогах)

Почему узнаем сразу же по рисунку, что речь идет о плохом колдуне?

потому что у него такие остренькие пальцы

потому что он из камня

потому что у него такой длинный нос и смешные

глаза, а выглядит он, как баба-яга

потому что у него злые губы

потому что у него зеленые волосы

потому что он смешной и зеленый а у него каменное

лицо — такие края бывают только на скалах —

потому.

(Биндер, Ди виндиген Браузефлашен)

Почему художник не поместил лодки врозь, почему они находятся в одном ряду, почему окрашены в красный цвет?

потому что рыбацкие лодки всегда красного цвета

потому что красный цвет мне нравится

потому что у него не было краски другого цвета

Вода в самом деле совсем голубая?

— да, совсем голубая, это „подходит“

— иногда, когда грязная, бывает зеленой

— значит художник должен взять другой цвет

(после обдумывания:) некоторая вода может быть и желтой

— здесь впереди видны еще лодки, потому что вода, как стекло

— потому что вода просвечивает

— а здесь есть тени (картинка в зеркале воды)

7-летние дети:

(Биндер, Ди Виндиген Браузефлашен)

Почему художник нарисовал все рыбацкие лодки красного цвета?

— чтобы каждый сразу же узнал, что все это рыбацкие лодки

— потому что здесь показана группа лодок, которые принадлежат к себе

— да, конечно, здесь это написано СА 3, СА 4, СА 5, СА 6 . . .

Руководитель разговора с детьми: Обратите внимание

на совместную работу рыбаков? Что бросается в глаза, на способе, каким сделан рисунок?

(Клайн, Пюнтхен)

— жарко, поэтому мальчик босой, солдат потеет

— солнце печет, песок горячий, поэтому и такой красный, он раскаленный

— перед деревянной облака

— потому что солнце на все это светит, потому все и цветное

— здесь густая листва, не проникнет через нее, поэтому здесь такие красивые тени (Лаар, Дер Риттершпорн блюю блау ин Корн)

— потому что час здесь стоят и летают над ними бабочки и что у них такая смешная подставка

— сердце колокола бьет по колоколу, потом бьют и звонят они, по почему здесь такие большие круги?

Руководитель разговора с детьми: Что эти круги?

— потому что бьют на колокола, они движутся так и так (ребенок показывает, как движутся колокола), а потом приближается ветер, а когда звонят, потом это бушует и гремит вот как.

При соответствующем направлении детского внимания, сосредоточенного на картинку и при целенаправленных импульсах и вопросах, при совместной читке и восприятию картин и текстов покажутся перед нами серьезные суждения и наблюдения, свидетельствующие о художественном восприятии. 5—7-летний ребенок уже имеет способность или, по крайней мере, признаки способности, чтобы понять художественное намерение иллюстратора, который является носителем отношения к действительности, а таким образом, он обогащает и углубляет свое собственное отношение и уровень оценки. Естественно, что такой эстетический и художественный разбор не должен долго длиться, должен связываться с активностью другого вида (чтение вслух, пересказ содержания, его наглядность, изображение текста), но если же должны быть использованы ценности иллюстрированной книги для важного и нужного эстетического и художественного воспитания с самого раннего детства ребенка, мы не можем и не должны от него отказаться. Смысл детей к искусству и их способности воспринимать его гораздо больше подлежат развитию, чем это часто считается в воспитательной практике. Следует лишь уделять им внимание и развивать их.

ФРАНТИШЕК
ГОЛЕШОВКИ
 ЧССР

**К ОБРАЗУ ГЕРОЯ
 В ИЛЛЮСТРАЦИИ ДЕТСКОЙ КНИГИ**

Добро не может одержать победу над злом без героев. Те, кто в борьбе со злом одерживает верх, подают личный пример силы, неподкупности, чистоты, являются предметом любви одних и ненависти других, борьба за добро превращается в борьбу за их существование. Это верно, даже если понятие добра превратится в более широкую область качеств и сил, порой проблематически позитивных, даже если вместе с этим изменятся также облик и содержание героя.

Герой детской книги и иллюстрации не обязательно должен быть ребенком: наоборот, детский читатель — особенно в определенные периоды развития — любит искать своего героя среди взрослых. Ныне нас интересует, как в процессе детского осваивания и оценки героя участвовала иллюстрация, как иллюстраторы осознавали свою специфическую задачу в этом плане и как воздействует на них и на иллюстрацию образ героя из других видов средств массовой коммуникации, например, из кино и телевидения.

Сам внешний облик героя в иллюстрации не может удовлетворительно выразить его качества — нам это известно тем лучше, что иллюстрация и ее интерпретация уже пытались это сделать. Изображение героя в определенных ситуациях, в свою очередь, ограничивается в какой-то мере самим характером иллюстрации, которая может запечатлеть лишь незначительную долю важного действия. Остается призвать на помощь среду, поставить героя в благоприятную или, наоборот, неблагоприятную среду с тем, чтобы герой не вышел из этой конфронтации ослабленным.

Современная иллюстрация для детей в соответствии с развитием современной графики, однако, отнюдь не ограничивается изображением человеческой фигуры. Она идет другими путями к выражению идей и отношений. Образ героя часто из нее утрачивается. Следовательно, как помогает в таком случае иллюстрация при самоидентификации читателя с героем и при переживании его судьбы? Ведь мы убеждены в том, что помощь иллюстрации имеет смысл, даже если мы предоставим иллюстратору максимум права на индивидуальное понимание иллюстрации, на художественный эксперимент, на определенный отход от традиционной конвенции в этом направлении.

Если мы коротко остановимся на иллюстрации сказок как на исходном пункте, то на основе эмпирии сможем сформулировать несколько отношений. На вопрос, какие образы героев в изобразительном выражении сказки больше всего привлекли внимание детей, мы получим ответ, что по сравнению с бесконечной гаммой сказок таких образов лишь незначительное количество и что они зависят от выражения иллюстратора и от его популярности. В данном отношении зависимость иллюстрации от текста приобретает интересный, но в то же время очевидный изначальный характер. Необходимо, чтобы героя каким угодно образом — посредством текста, книги, многосерийного фильма — стал общеизвестным. Лишь потом складывается отношение читателя к изобразительному запечатлению героя.

Какие герои приобрели у читателей популярность своим изобразительным обликом? Не были ли это

именно персонажи из мультипликационного фильма Диснея, которых благодарные зрители потребовали представить также и в книжных изданиях? В наше время такими героями, несомненно, являются Румцайс с Манкой и Циписком Пиларжа, и в данном случае помогает экранизация этой книги для кино и телевидения. Ферда-муравей Секоры как бы свидетельствовал о временной первичности образа героя в книге, но дело, наконец, в многосерийном фильме, а там отношения более сложные, если не прямо обратные.

Во время исследования отношения детей к образу в начальной школе (Ф. Г., 1960) внимание детей 2-го класса привлек кукольный персонаж Гермины Тырловой — „Златовласка“. Следует, однако, сказать, что воспитательная работа была направлена на то, чтобы подчеркнуть ее эстетические качества, что цель исследования заключалась в том, чтобы дети после подробного ознакомления с содержанием фильма обратили внимание на характер его персонажей. В то время вышло также книжное издание „Златовласки“ Каинара с иллюстрациями Алены Ладовой, относящимися к тому наилучшему, что она создала.

Алена Ладова в своем цикле иллюстраций не сократила сюжета сказки, предоставила широкий простор сказочной среде и не забыла также подчеркнуть главные персонажи сказки. В соответствии с текстом Каинара ими являются Йирка, его бойкая собачка и Златовласка. Количество и разнообразие ситуаций, в которых персонажи являются в цикле иллюстраций, таковы, что они как бы подсказывают то направление, которое должно вести детей от интереса к сюжету к интересу к персонажам сказки. Уже передний форзац иллюстратор покрыла восемью овальными филенками, в которые она, кроме главных героев, поместила также злого короля, волшебную старуху и другие действующие лица — золотую рыбку, рыбу-гадюку и ворона с живой водой. С самого начала контакта с книгой ребенок может получить представление как о действии, так и о персонажах сказки. Сравнение частоты иллюстраций показывает, что из четырех иллюстраций во всю страницу на трех из них изображены некоторые или все главные персонажи сказки, а из 47 иллюстраций на полстраницы 18 принадлежит главным персонажам.

Мы могли бы продемонстрировать долю героев в замысле иллюстратора и на примере других отношений. Я имею в виду, например, идеальное прицутствие героев в тех сценах и ситуациях, где они реально не появляются, но куда их вкладывает детская

фантазия, едва начав с ними диалог. В этой концепции и на данном этапе иллюстрации, естественно, важно то, насколько привлекательно иллюстратор изобразил своих героев, как сопоставил их с другими персонажами и вещами, как он чередует мелкие рисунки с крупными, как располагает их на местности и в интерьере.

Добро и зло в сказках четко отделены друг от друга — сказка для того и является сказкой, чтобы учить отличать добро от зла, различать персонажи, относящиеся к одной или к другой сфере. Сказка никогда не считается со сложностью человеческого характера, как ее показывает жизнь и как она изображена в тех литературных жанрах, которые отражают подлинную жизнь. Из этого могло бы вытекать, что иллюстрация мира фантазии должна была бы четко отличать образ героя от изобразительного выражения зла. Но вместо этого мы встречаем в ней с отрицанием сказочных образов зла: последние в иллюстрации зачастую замалчиваются, прикрываются или смягчаются. Иллюстратор во избежание того, чтобы не пользоваться совершенно наивными приемами, сосредоточивается лучше на положительных героях сказок и на их поступках: последние играют одинаково главную роль как в действии, так и в сущности сказки.

В рассуждении, как проявляют себя герои в рассказах о детях в современной литературе, нам может оказать помощь классификация. В. Гартманн-Винклер в ее недавно опубликованной работе. Она различает:

- а) рассказы, запечатлевающие созревание и рост героя;
- б) рассказы о жизни героя, живущего под охраной более сильных и не способного принимать самостоятельные решения;
- в) рассказы о частично самостоятельных положительных поступках героя;
- г) рассказы о вполне самостоятельных положительных решениях и
- д) рассказы о решениях отрицательных.

„Робинзонка“ Марии Майеровой и „Маленький Бобеш“ Плевы (а также маленький Гонзик из повести Богумила Ржиги „Путешествие Гонзика“) относятся к первым трем группам данной классификации. У обоих ребят сильнее проявляется охрана со стороны взрослых и их несамостоятельность, или вернее, частичная и ложная самостоятельность, у Робинзонки же ярче проявляются черты, указанные в пунктах а) и в). В случае самой Робинзонки мы могли бы сослаться на размышление Халоупки о том, что означала эта книга в чешской детской литературе. Он пишет, что

решение проблемной ситуации в ее индивидуальном плане означало нарушение старых условностей, заслугой произведения он считает преодоление клише, схем, установившихся шаблонов, прежде всего же отклонение от однозначной объективизации, вещности по направлению к внутренней аутентичности произведения. Переход от внешнего к внутреннему побуждает нас сравнить с этой точки зрения и развитие иллюстраций к этой книге.

Сравним хотя бы некоторые циклы иллюстраций, которые создали в чешских изданиях „Робинзонки“ Карел Сволински и Гелена Хвойкова, в словацких — прежде всего Ярмила Чиганкова. При этом сравнении обратим внимание на то, как иллюстратор изобразил героиню саму и как в деятельности и во взаимоотношениях с другими персонажами, примем во внимание и объем иллюстративного цикла, изобразительное выражение и понятие иллюстрации. Следовало бы также обратить внимание на место иллюстратора в нашей иллюстрации для детей.

Карел Сволински создал четыре цветные иллюстрации на две страницы, в которых он представил Блажену с ее заботами и мечтаниями. Вопреки всей реальности внешности Блажены Сволински сумел наделить ее очарованием, которым мы восхищаемся у его сказочных героев, например, в „Волшебном мире“. Блажена предстает перед читательницей на корточках среди своих учеников, у плиты как повариха, в представлениях и снах она как Робинзонка воюет с дикарями-каннибалами. Цикл закончен символом рождественской елки и погруженной в мечты Блаженной перед велосипедом в витрине. Таким образом, в немногочисленном цикле картин Сволински ограничивается исключительно героиней и ее скорее духовным, чем реальным миром, не впуская в него никого другого. И этот факт дан тем промежуточным пространством между сном и действительностью, которое свойственно Сволинскому и за рамки которого он не вышел даже в реальности самой повести.

Цыкл иллюстраций Гелены Хвойковой расчленяется на ряд цветных приложений и на мелкие рисунки, рассеянные по тексту. Главное сюжетное ударение — и на циле восьми приложений, выбранных так, чтобы постичь основные связи сюжета. Сама Блажена предстает перед нами на цветном рисунке на переплете и в заключении цикла: в начале цикла еще с заботами маленькой хозяйки, в конце уже опять с учебниками и в мыслях в школе, которую она вынуждена была на год покинуть. Остальные иллюстрации-заставки изображают Блажену в молочном

магазине, шутку Мадины с „дядей“, диалог между Блаженной и Ярдой Духонем, посещение дома младенца, сцена загородной прогулки, на двух последних иллюстрациях представлен родной дом: Блажена помогает Тонечке с углем и получает на рождество желанный велосипед.

Уже из перечисленных сцен видно, что это выбор не формальный, что он представляет героиню в пестром чередовании забот, печали, радости и чаений, как они вытекают из повествования. Иллюстративный стиль Хвойковой возник в период появления ценной иллюстративной волны в конце домюноженской республики и в начале оккупации. Несмотря на определенную стереотипность и близость к модному рисунку, и сегодня этому стилю все еще присущи очарование и свежесть, связанные, безусловно, с рисуночной облегченностью иллюстрации, с девичьей беззащитностью героини, с тем, как иллюстратор сумела сочетать легкий рисунок с живостью выражения и движения.

В рисунках пером, которые составляют второе иллюстративное течение и которые от мельчайшей концовки и детали следуют к обширной сцене, связь стиля Хвойковой со складывающейся иллюстрацией того времени в целом проявляется более тесно, более органически. Обе линии иллюстраций создают единое целое, дополняют и влияют друг на друга. Героиня литературного произведения верно отражается в них в своем своеобразии и девичьей нежности.

Двадцать рисунков пером Провазника, которые сопровождают текст словацкого издания, вышедшего в 1956 году, относятся к обычным проявлениям репортажного описательного рисунка, традиционная условность которого лишь местами нарушается. Зато немногочисленный цикл иллюстраций Ярмилы Чиганковой в более позднем издании означает интересное отклонение в сторону современного иллюстративного выражения, использующего также новые технические приемы и процессы. Облик и внешность героини утрачивают значение, ее параллельность с литературным содержанием переходит в иные плоскости, где главную роль играют отношения и эмоции, выраженные не на их изобразительном выражении, но создаваемые при активном участии самого воспринимающего лица. Лучше всего мы можем судить об этом по вступительной иллюстрации, изображающей плачущую Блажену с отцом как символ смерти и похорон, по сцене Блажены и шарманщика, по парам фигур и стола и при мытье пола, а также по заключительной иллюстрации,

которая интересно утаивает от нас радостное возвращение из дома младенца и превращает его в спокойную езду на машине. Отношение иллюстратора к литературному произведению и к его героине отнюдь не довольствуется концепцией собственно иллюстративного выражения, но посредством него и через него стремится схватить эмоциональную атмосферу, которая как в тексте, так и в иллюстрации видится через призму девичьего мира и жизни Блажены.

Из ряда иллюстраций к „Маленькому Бобешу“ Плевы обратим внимание прежде всего на цикл иллюстраций Франтишека Добрава и Штефана Цпина. Франтишека Добрава к иллюстрации этого произведения предопределило уже все его отношение к тематике детской жизни, а также его интересное развитие как рисовальщика и иллюстратора в тридцатые годы. Издание „Маленького Бобеша“ с его иллюстрациями вышло в 1959 году. Добрава между тем прошел путь от первоначального шутовского иллюстративного рисунка пером, который он богато эмоционально развил, к экономному рисунку, который сам по себе, а еще больше в живом цветном сопровождении кажется исходящим из иллюстративного экскурса Шпалы в „Бабушке“ Божены Немцовой. Однако в отличие от Шпалы Добрава интересуют исключительно дети: из всех иллюстраций этого произведения его иллюстрации больше всех заполнены детьми, природа и события, происходящие между взрослыми при участии детей лишь в качестве наблюдателей, отходят на задний план.

Добрава тоже ведет свое иллюстративное сопровождение в двух направлениях: в одноцветных рисунках мокрым соусом кистью и в раскрашенных рисунках. Они не слишком многочисленны: цветная часть содержит десять иллюстраций, большинство из которых имеет самостоятельный картинный характер, одноцветных иллюстраций на целую страницу и на полстраницы — двадцать четыре. Для объема текста повести этого почти что мало, зато они представляют собой цикл, который способен жить как целое собственной жизнью.

Бобеш среди детей не теряется — его всегда можно узнать, он своеобразен и в потоке иллюстраций выступает как определенный и обязательный герой. Уже это обстоятельство говорит о продуманности иллюстрации и о подготовке иллюстратора, так как легкому достижению этой цели препятствовали изобразительный характер рисунков и естественное уравнительное изображение детей в групповых сценах. Цикл Добрава своеобразно вводит нас и в такие

ситуации, мотивация которых заключается не только в литературном источнике, но указывает на область специфических изобразительных интересов иллюстратора, на его тенденцию изображать жизнь детей на основе собственных встреч и собственных переживаний. Это определяет и выбор сцен, который не довольствуется обычными сценами сюжета. Художник изображает Веймолу на его браконьерской прогулке, Бобеша с картинками, сцену у сапожника и у портного, Бобеша у госпожи старостихи, у часов, со змеем в реке. И хотя обе мотивационные установки, раз вольше на взрослых, другой раз на необычную жанровую детскую деталь, сильно обусловлены интересами художника вне иллюстрированного текста, они по-своему метко освещают образ детского героя и его видение мира.

Равноценный словацкий цикл иллюстраций к „Маленькому Бобешу“ создал Штефан Цпин. Иллюстрация Цпина тоже использует два иллюстративных течения: цветные картинные приложения и перовые рисунки на полстраницы, напечатанные на желтом фоне. Цветные приложения поняты как галерея персонажей повести. Кроме вступительного и заключительного портрета Бобеша, мы здесь встречаемся с матерью, отцом, бабушкой и дедушкой, с друзьями Бобеша — Боженкой, Тоником, Гонзиком и Марушкой, со взрослыми — Безручкой, госпожой Веймоловой и господином учителем, а также с детским портретом маленького Франтишека. Свои портреты, глубоко человеческие и широко графически поняты, Цпин сопровождает мелкими сопроводительными перовыми рисунками на полях и в углу листа, вводя их тем самым в действие или втягивая их в конкретное отношение к другим персонажам. Этим он стирает их портретную исключительность и острие аргументации Адамова, направленное против использования портретного понимания при иллюстрировании тех литературных произведений, в которых автор не начинает с того, что вначале он представляет читателю своих героев, а только потом вводит их в действие.

В перовых рисунках на полстраницы Цпин приближается к экспрессивному рисунку Людовита Фуллы, в том виде, как он известен нам по последним работам художника, например, к иллюстрациям народных сказок. Цикл рисунков Цпина многочислен, Цпин очень изобретателен при выборе сцен и событий, он несколько не скован примерами иллюстрации из предыдущих изданий книги. В заключение еще отметим, что оба течения сопровождения Цпина очень

хорошо гармонируют, в совершенстве дополняют друг друга. Цпин, изобразительной фантазией которого мы могли восхощаться особенно при виде его сказочных эскизов на выставке словацких народных сказок и которую готовые репродукции нам иногда искажали, иллюстрациями к „Маленькому Бобешу“ достиг одной из вершин собственного творчества. Несмотря на кажущееся отклонение от задачи — осветить прежде всего образ детского героя, он выполнил ее полностью и к тому же своеобразно.

В цикле иллюстраций Владимира Бреговского к „Маленькому Бобешу“ (вышел в 1959 году в Педагогическом издательстве) четко отделены картины событий, в которых Бобеш принимает непосредственное участие и в которых представляется таким образом читателю, и те, которые он переживает якобы с читателем, где он в картину не включен. Эта осцилляция между содержанием цикла и его рецепцией, двоякая роль детского героя, раз как совершаемого, другой раз почти что в роли зрителя вместе с читателем, не ослабляет, но, наоборот, усиливает отношение, занимаемое к нему детским читателем. Определенная мера анонимности героя — если он исчезает в детской сцене, в которой не может не участвовать — не уменьшает его значения. Бобеш не является каким-то исключительным героем, это обыкновенный мальчишка, главной положительной чертой которого является детская чувствительность: последняя создает основу его морального и общественного развития. Эта точка зрения подсказывает меру его анонимности в сценах, представленных в иллюстрации.

Совершенно исключительный характер носят иллюстрации Ондreja Секоры к „Маленькому Бобешу“, изданному в 1941 году. Источником этой исключительности является гротескная плоскость, в которую Секора поместил иллюстрацию и которую ярко выразил уже картиной на обложке, изображающей триумфальное шествие Бобеша по людной деревенской площади. Но гротеск не гротеск — почему бы в принципе нельзя было понять приключения Бобеша как гротеск? Однако едва ли можно в корне изменить смысл литературного произведения, который ему придает сам автор. Но Секора его изменяет, даже если бы мы приняли его юмористический принцип иллюстрирования в основном за возможный. Иллюстрации Секоры к „Маленькому Бобешу“ являются признаком популярности его иллюстраций в то время. С нашей точки зрения они поучительны тем, как показывают непреодолимые границы творческих

принципов, оплодотворяющее скрещивание которых, наоборот, мы считаем полезным. Граница, предельная линия проходит через точку, за которой изменение принципа влечет за собой нецелесообразное искажение смысла литературного произведения.

Книга Богумила Ржиги „Путешествие Гонзика“ вышла с двумя иллюстративными сопровождениями: с иллюстрациями Антонина Поспишила и Гелены Зматликовой. Поспишил уделяет максимальное внимание самому Гонзику. Весь цикл иллюстраций пронизан им: Гонзик изображен в самых различных ситуациях, один и в обществе детей и взрослых, в целой гамме интересов и действий, которыми он всецело увлечен и которые он переживает. Из специфического места Поспишила в нашей иллюстрации вытекает его внимание к среде, главным образом природной. Весь богатый цикл рисунков чрезвычайно близок к экранизации рассказа — своей реальностью и искренней сердечностью.

Цикл Гелены Зматликовой, более поздний, чем цикл Поспишила (1954 и 1960), помещен в сказочно стилизованный мир игрушек и детских игр. Если детская жизнь является игрой — а должна была бы большей частью быть ею — то и декоративно насыщенная иллюстрация Гелены Зматликовой не лишена собственной самобытной реальности. К ней относится сам Гонзик, изображенный в окне поезда, играющий дома и во дворе или, например, лезущий за белкой. К ней относятся дедушка, бабушка и главным образом собачка Пунтя, важная роль которой очевидна по ее изображению и выражению, хотя ее немногочисленное появление в цикле иллюстраций не соответствует этому полностью. К ней относятся и детские друзья Гонзика, транспонированные вместе с ним в мир, в котором не думается о названиях и наименованиях.

Различное понимание персонажей и происшествий маленького Гонзика в иллюстрациях Антонина Поспишила и Гелены Зматликовой создает своего рода вышестоящий синтез. Несмотря на всю сложность конкретной реализации этого синтеза, нет сомнений в том, что он должен был бы иметь свои последствия не только в рецептивном отражении, но и в трудно осуществимой творческой области.

Современная иллюстрация для детей в своей экспериментальной составной части приносит с точки зрения изобразительной гораздо более сложные и более таинственные проявления, что касается изобразительного образа детского героя, чем может показать сравнение иллюстративных концепций некоторых детских книг. Это относится прежде всего к иллюстрации, предназначенной для подростков. В ней иногда

встречаются иллюстрации, предъявляющие высокие требования к интуиции, вкусу и эстетическим чувствам воспринимающего, требования порой более высокие, чем те, с которыми мы встречаемся в иллюстрациях для взрослых. Некоторые иллюстрации вообще не имеют отношения к повествованию, иногда даже к сюжетному аспекту литературного произведения. Цикл иллюстраций иногда имеет комплексный характер и сосредоточивает внимание, например, на определенной стороне личности героя или на трудно постижимой эмоциональной атмосфере произведения. По внешнему выражению путь ведет от традиционно понимаемой описательности иллюстрации к современным фигурным композициям или даже к таким, которые стоят уже на грани символического образа и абстрактного искусства.

Наиболее общая возрастная и жанровая классификация устанавливает приблизительно четыре вида литературных произведений, сообразно с ними также героев и иллюстрационных подходов. Это — книги и иллюстрации для маленьких читателей, для подрастающих девочек, для мальчиков с ослепительностью дальних стран и с приключениями действий и мыслей, наконец, особый четвертый круг составляют классические произведения мировой литературы, издаваемые избирательно для молодежи. Из недавних изданий приведем хотя бы „Вешние воды“ Тургенева, „Викторию“ Гамсуна, „Рассказы патера Броуна“ Честертона, „Волшебные приключения“ Алена-Фурнье, „Трое в одной лодке“ Джерома и другие.

Иллюстрация детских героев в книгах для маленьких читателей не допускает столь широкого диапазона выражения — это противоречило бы общепринятому представлению об адекватности. Пример иллюстраций к „Маленькому Бобешу“ показал, сколь важно представить героя в его среде. Каким-то противоположным полюсом иллюстраций к „Бобешу“ являются книжки Д. Мразковой, например, „Не плачь, мужжон“ Мразкова является автором и иллюстратором этой поэтической книжки. Проходит ли маленькая Катарина с одинаковым очарованием через повествование и иллюстрации, то в этом заслуга автора, которая с самого начала придает слову и изображению конкретную и уравновешенную роль. Слово и изображение имеют одинаковую силу в привлечении внимания детского читателя и зрителя. К восхищению повествованием присоединяется восхищение красками и теми способами, посредством которых они складываются в картины, создавая из детских мечтаний реальность.

Детская книга для мальчиков с темами приключений, мальчишеских и больших героев, как правило, тесно

связана с иллюстрацией, намекающей на действие. Старая репортажная описательность становится тем не менее более свободной, мальчишеской, тем самым и эта иллюстрация становится сферой экспериментов и новых выражений, несмотря на то, что они учитывают большую консервативность читателя этого литературного жанра и большую эмоциональную увлекательность процесса чтения.

С внешнего края художественной шкалы иллюстрации и ее отношения к мальчишескому герою назовем иллюстрации Микулы к рассказу Йозефа Боучка „Молчание мужчин“ — их характеризуют линейная геометрическая строгость, художественно и ассоциативно сложно зашифрованные значения. Композиции со свободным совокуплением деталей и с экономным использованием коллажа подсказывают значение иллюстрации, недосказанное же не кажется уже быть столь важным. Человеческая фигура, стилистически включенная в иллюстрацию, касается отношений героя к персонажам и действию, и нет необходимости в том, чтобы он сам в изобразительном понятии иллюстрации играл единственную или ведущую роль. Микула намеренно усиливает таинственно приключенческий тон иллюстрации вплоть до криминально детективного звучания, — и этот факт укрепляет указанную роль мальчишеского героя.

Детских герой Шиклы в рассказе „Хлопоты с геликоном“ разделяет ведущую роль с этим музыкальным инструментом. Винчек мал, тем больше геликон, но, наконец, они сойдутся и в музыке. Иллюстрации Ягера, скорее радостные и веселые, чем в подлинном слова смысле юмористические, придают обоим героям одинаковую роль, если же мы найдем в них Винцека без геликона, то этот недостаток на другом месте возместит геликон без Винцека. О жизненности иллюстрации Ягера свидетельствует то, что в ней равным образом получают слово как сказка, так и рассказ, как юмор, так и радость. Собственно контурный рисунок Ягера симпатично оживляет некоторые старые тонкости рисования, достигая так же, как и рисунок Страндела, плоскостной компактности картины.

Серия иллюстраций Вацы и изображение персонажей (например, в рассказе Боучка „Произойдет этой ночью“) — направлены не на носителя действия, а в пространство изобразительного видения и созидания. Тот факт, что иллюстратор все-таки исходит из персонажей, что он их использует в качестве основания, означает почти что единственную всякую иллюстрацию с действием. Ваца не только в этой книге

Боучка, но и в картинах к „Рассказам патера Броуна“ и в иллюстрациях к „Баскервильской собаке“ покидает просторность, определенное сюжетом и жизнью героя, и вступает в сферу чистой изобразительности. Вследствие этого возникает и его право придавать предметной детали равное значение, как и персонажу. Естественно, что он ищет и в собственной технико-изобразительной области, что он принимает во внимание эффекты коллажа и протиска, что он ищет и находит новое применение и новое место для старой функции силуэтных иллюстраций.

Иллюстрированием книг для девочек в последнее время занимались, например, Эва Беднаржова, Дагмар Беркова, Габриела Дубска, Итка Колинска, Анна Бартошова и другие. Наряду с их иллюстрациями следует, однако, отметить долю специфических черт, отличающих иллюстрации мужчин-иллюстраторов к девичьей тематике, например, Камила Лготака, Р. Фремунда, Адольфа Борна, Б. Габарта. Например, книгу Гелены Шмагеловой, „Большие заботы“ иллюстрировали Елена Хвойкова, Камил Лготак и Дагмар Беркова. Каждый из иллюстраторов дает несколько иную трактовку текста, но все три равнозначны ценности литературного произведения. Цветные иллюстрации Лготака показывают нам галерею девичьих и мальчишеских лиц и, кроме того, ряд деталей, укромных уголков, характеризующих среду, в которой живет Яна. Сам по себе это изобразительно совершенный цикл, но о смятениях, внутренних и внешних конфликтах Яны иллюстратор молчит. Тонкие перовые рисунки Гелены Хвойковой сопровождают Яну при ее встречах, однако их блеск тоже перекрывает эмоциональные кризисы Яны. Последние хотя бы в намеках проникают в иллюстрации Дагмар Берковой. От первого рисунка с потерявшимися сестрами в аллее вплоть до их новой встречи из сути иллюстрации пробивается на поверхность тоскливое отчаяние Яны — в символах и в реальном видении. Изображение бессильно лежащей куклы, лицо Яны за сеткой забора, бумажные розы, лирическая параллель голубей, обретенная дружба, взгляд потерянной собаки — все это касается Янинной грусти и дорисовывает эмоциональную атмосферу повести. Этому способствует и технический характер рисунка, органически единый с целым иллюстративным рисунком Берковой. Это рисунок понурый, затаенный и там, где он выражает мимолетные мгновения детского счастья.

По-своему исключительная книга „Сумасшедшие и Пифагор“ получила адекватную иллюстрацию в цветных композициях Эвы Беднаржовой. В ней нет

прямо речи о героях. Эмилия и ее верные спутники Марион и Фердинанд во всем цикле встречаются лишь один раз, затерянные у огромного стола Сухардовых, спиной к читателю, равные подсудимым перед судом. Нельзя также сказать, что Беднаржова стремится постичь героев повести в среде и в их поведении. То специфическое сочетание лирики с конфузливостью и стремительностью повествования, которых упоминала критика, отражается и в иллюстрациях. К ним относятся и фантазмагорическая вечерняя сцена на маленькой площади, красный девичий парик, господин Юза, спешащий по воображаемой мостовой, и композиционный ребус троицы героев на форзаце книги. Иллюстрации Беднаржовой так же, как и литературный источник, выходят из ряда, если же ряд не является идеалом, то выход из него не есть погрешность.

Циклы иллюстраций Итки Колинской к „Дому у больницы“, (Валя Стыблова), Рихарда Фремунда к „Девчатам и реке“ (Эд. Петишка) и Анны Бартошовой к книге „Пять девчонок на шею“ (Ива Герцикова, словацкое издание) объединяет стремление иллюстраторов выразить интересно и с учетом иллюстративной традиции персонажи, среду и атмосферу событий. Наиболее увлекательными из них являются иллюстрации Итки Колинской, которые приближают читательнице скромную Витю и в изобразительном плане, предоставляют место ее по-детски простым снам и поэтически ослабляют противоречия, через которые она проходит. Рисунки Фремунда по своему содержанию делятся на девичьи персонажи и пейзаж, отличаясь облегченностью рисунка и чувств, нарушенной иногда переходом к наивному эскизу. Двухцветному рисунку мелом Анны Бартошовой идет на пользу глобализация рисунка, направляющиеся к ней широкие линии мелом. Ее девичьи персонажи носят даже слишком реальный характер. Можно ли сказать, что Колинска сосредоточивается на существенных несобытийных моментах текста, что фремунд легко сопровождает действие повести, то о Бартошовой можно сказать, что она отыскивает те моменты, которые предшествуют или следуют за кульминационными моментами повествования, создавая тем самым следующий во времени за ним подтекст, вторичную линию.

Иллюстрации Лготака со своим выражением эмоциональной непосредственности закономерно относятся к сфере иллюстрации литературы для девочек. Новый тон в иллюстрацию книг для молодежи внес Адольф Борн, и представлялось совершенно

естественным, что он сосредоточился на жизнерадостной приключенческой литературе. В рассказе Веры Адловой „Мирка это знает лучше всех“ он создал в совершенстве обдуманную последовательность иллюстраций, которые представляют собой собственную изобразительную фабулу и собственную систему отношений.

Направление к символической иллюстрации представляет Богуслав Габарт в книге Яны Штробловой „Не рисуйте сердце на стену“. Связь иллюстраций с мыслями и чувствами героинь, будь это учительница Маркета или одноклассница Томаша Зузана, совершенно очевидна. Габарт в своих рисунках, суженных иногда на две или три символизирующие детали, представляется как тип женской лиричности. Средства, которыми он почти целомудренно касается содержания повествования, связаны с Влтавой, атмосферой вечера, скромным интерьером квартиры, с абсурдностью праженецких отношений (Праженец — это место работы учительницы Маркеты), с окнами храма, которые в равной мере могут быть окнами храма св. Вита, как и храма, где скрылись Петр и Люция. Цикл завершается аллегорической композицией с золотыми звездами и открывает дверь тревоге, которую испытывает читательница вместо примиренной Маркеты.

Выводы, сделанные из приведенных примеров, ясны. Если мы предполагаем влияние героя книги для детей и молодежи на ее читателя, влияние, которое в начальной стадии проявляется в виде интереса к герою и в виде его популярности, то нельзя не обратить внимания также на способ, каким иллюстратор отражает героя и его место в литературном произведении. Это констатирование не ведет к зависимости содержания иллюстрации от героя, не означает также предпочтения традиционного понимания иллюстрации, элементарно связанного с внешним обликом героя и с его поступками. Наш выбор примеров показал широкую свободу иллюстратора, которая, однако, не только изобразительным выражением, но и характером отношения к внешней и внутренней духовной сфере

героя учитывает интерес и способности читателя к усвоению материала.

Свободе иллюстративного выражения в целесообразном ограничениисообразности иллюстрации соответствует также место выражения на шкале от конкретной действительности и реалистического взгляда на героя вплоть до символического-абстрактного плана иллюстрации. Именно эти иллюстрации могут быть для юных читателей, мальчиков и девочек, весьма инспирирующими как тем, что они додумывают человеческие отношения, так и своими задачами, которые они задают интуиции читателя. Специфическим участком иллюстрации в этой эмоционально абстрагирующей плоскости являются иллюстрации в классических литературных произведениях (издаваемых специально для молодежи), в которых юный читатель более глубоко знакомится со взрослым и классическим героем, посредством же современной иллюстрации, предъявляющей более высокие требования к интуиции и вкусу читателя, также с современным иллюстративным и графическим творчеством. Примечание:

Я сосредоточил свое внимание прежде всего на изобразительном образе героя в литературе о детях и молодежи. Особой темой мог бы быть вопрос об иллюстрационном понимании героя классической литературы, какими, например, являются Робинзон, Дон-Кихот, Алиса Кэрролла. Художественное изображение этих персонажей выходит за рамки нашей темы: актуальный интерес современности относится скорее всего к сравнительному анализу циклов иллюстраций к этим произведениям. Современное иллюстративное творчество дает все новое и новое понимание этих классических героев, которое соответствует в то же время новому смыслу и новой жизненности произведений. Обратим внимание, например, на иллюстрации Николая Попова к „Робинзону Крузо“ на БИБ-75 или на целый ряд иллюстрационных пониманий, инспирированных Алисой: иллюстрации Д. Берковой, Н. Клавелу, О. Сиешко, М. Митурича, В. Гергелевой.

Литература

- Адамов, Е.: Иллюстрация в художественной литературе, Москва 1959
 Hartmann-Winkler, W.: Lebensbewältigung im Kinderbuch, Wien 1970

- Holešovský, F.: K systému estetické výchovy na národní škole, Praha 1960
 Holešovský, F.: Zum System der ästhetischen Erziehung, Berlin 1963
 Chaloupka, O.: Horizonty čtenářství, Praha 1972

АЛИЦЕ
ГАРТМАНН
 ГДР

**РЕАЛИЗМ
 В ИЛЛЮСТРИРОВАНИИ КНИГ ДЛЯ ДЕТЕЙ
 И МОЛОДЕЖИ С 1961 ГОДА**

Если мы станем говорить в рамках подтемы „Реалистический принцип в иллюстрации“ об иллюстрировании книг для детей и молодежи в Германской демократической республике после 1961 года, следует заметить два факта: во-первых, что искусство иллюстрирования не возникло в ГДР из „пустого воздуха“, а связано с великими традициями германского пролетарско-революционного иллюстраторского искусства — вспомнить здесь можно лишь Б. Фука, С. Эка и Е. Ядзевского или также и великих буржуазных художников — например, Крайдолф, Словогт и Триер. Кроме того, надо заметить, что иллюстрирование книг для детей и молодежи развивалось после 1945 года в нескольких этапах, а мы будем разбирать здесь лишь третий из них. То, что мы выбрали именно этот, третий этап развития, связано частично и с темой этого симпозиума „Современность в иллюстрации детской книги“, а также с той действительностью, что в шестидесятых и семидесятых годах в значительном степени проявляется повышенное художественное качество реалистического сравнения, о котором можно очень метко сказать словами Анны Зегерс о „ширине и многосторонности“ художественных рукописей. Объясняется это тем, что издательства детской литературы вводили новые серии, например „Золотой ряд“, „Книга месяца“, Новые издания для молодых людей“, а тем самым дали иллюстраторам гораздо больше возможностей работать и развиваться, чем это было раньше. Результатом такого развития — а этим переходим ко второй причине — было то, что вид

иллюстрирования детских книг, как например, Ганс Валтцер, Герхардт Гроссманн и Вернер Клемка, а также художники среднего поколения, такие как Горст Барч, Эбергард Биндер и Элизабет Шоу, но к слову попадали и представители поколения тридцатых годов. Назовем таких, как например, Аппелманн, Энзикат, Голц, Клайн, Лаар и Цуккер, которые стояли на этом месте. Это вело к большему техническому разнообразию, что обозначило и индивидуальность разнообразных рукописей иллюстраторов. Таким образом, начиная с 1961 года, наряду с рисунками пером появилась резьба по дереву, а прежде всего коллаж и графика маслом. Всем известно, что в иллюстрированных и детских книгах, предназначенных для младших групп читателей, появляется разноцветность, которая в некоторых случаях, особенно в иллюстрировании обложек книг, свидетельствует даже и о влиянии международного феномена, такого, каким был стиль поп-арта.

Сейчас мы хотели бы подробнее разобрать некоторые примеры, а именно, с точки зрения „ширины и многосторонности“ художественных рукописей реализма. Обратим внимание вначале на мастерство Вернерь Клемке, который решающим образом определял направление развития иллюстрирования не только в пятидесятых годах, но и имеет большую заслугу в уровне книжной иллюстрации в шестидесятых и семидесятых годах. Мы относим его к представителям старшего поколения и не только потому, что создал для Германской демократической республики свой собственный стиль иллюстрированной книги, а еще и потому, что своей, почти двадцатипятилетней,

деятельностью помогал воспитывать целое новое поколение иллюстраторов. Некоторые из них создали и собственный почерк, как например, Горст Барч и Вольфганг Вюртел и наоборот, некоторые из них, такие как Конрад Голт, Эрика Клайн, Гертруд Цуккер и Томас Шлойзинг, не сумели еще полностью отказаться от своего учителя но начиная с половины шестидесятых годов работают в области иллюстрации детской книги и получили много призов „Самой красивой книги года“ за свой труды. Необыкновенным явлением является Вернер Клемке, не только необыкновенный создатель книг, но у художник, который постоянно вносит в искусство иллюстрирования художественное разнообразие и новые выразительные средства. Именно он в иллюстрациях к сказкам Гримма, а также в иллюстрациях книг для детей и молодежи ввел, так называемую, симультанную (одновременную) картину — выразительное средство, которое начало появляться в конце пятидесятых годов и сделалось характерным для ГДР. В изобразительном искусстве, а до некоторой степени и в книжной литературе, в иллюстрации, возникло это новое выразительное средство, которое дало возможность одновременно подчеркивать различные уровни времени. Следует здесь вспомнить и Лессингово высказывание с 1966 года в его труде „Лазкун, или о границах между изобразительным искусством и поэзией“, судя по которому изобразительное искусство не может уловить всю эпическую ширину, или охватывает лишь один момент, в отличие от литературы, которая может действие описать. Новые выразительные средства, о которых мы уже говорили, использовал В. Клемке в цветных листах к сказкам Гримма, например к сказке „Кот в сапогах“ или в сказке „Красная шапочка“. Этим он одновременно вышел и навстречу любопытству своих молодым читателям и их чаяниям о том, чтобы картинки сказок имели сильное сказочное содержание. Последователями его пути были и другие иллюстраторы книг Германской демократической республики, например Вольганг Вюртел в иллюстрациях к книге Келлера „Люди из Селдвилы“, изданной в Берлине в 1966 году. Клемке — это художник, которого, без сомнения, связывает очень нежное отношение к литературе. Уже очень давно доказывает он это тем, что понимает литературную структуру произведения и ее оптическое изложение. Роль объяснить литературные структуры требует того, чтобы художник имел метко уловить ключевые пункты действия — как, как это удалось, например, в понятии драматической кульминации в книге „Лютт Маттен,

и белая раковина“ (Берлин, 1964), но одновременно, требуется, чтобы художник сумел и партийно подметить участников конфликта так, как это исключительно успешно удалось в карикатурном изображении Лефиета, протвника Тимма Талеа. И наконец это значит' что следует с чувством объяснять изменения, которыми проходит герой в течение литературного рассказа. Это исключительно удачно удалось в той же самой книге на полодоим Тимме, который борется за свой смех. Если хотим объяснить литературные структуры оптически, то мы должны художественно уловить главный смысл реалистического содержания текста. Эту задачу необходимо необыкновенным способом выполнить именно в таких книгах для молодых людей, которые, как например книга Я. Крюсса, работают в большой степени с символами, а поэтому и очень сложны. Оптически оформить литературную структуру в состоянии лишь те лучшие художники, которые имеют двойной талант- те, которые в одном лице являются и авторами текста и авторами картинок. Классическим примером таких способностей может послужить Элизабет Шоу. Эта художница в книге „Беттина буммелт“ (Берлин 1971) подчеркивает в четырех вариантах одну историю с той же самой темой. Четвертый эпизод является при этом оборотом и приводит к решению. Элизабет Шоу убедительно подчеркивает содержательную структуру одинаковой основой иллюстраций. В этой связи исключительно радует тот факт, что такой свойной талант появляется и у художников более младшего поколения как например, Аппелманни Блум.

Совершенно особое направление реалистической иллюстрации представляет собой детская развлекательная книга, которая в Германии представлена Вильгельмом Бушом, Францом Граф Покки и Валтером Триером, а в настоящее время представлена именем Эбергард Биндер. Э. Биндер, представитель среднего поколения показал уже в пятидесятых свой исключительный талант в области творчества повлекательных детских книг. К его самым известным книгам такого типа принадлежат П. Брок „Малый Куно“ (Берлин 1963), Нилс Бернер „Заколдованные животные“ (Берлин 1965), П. Брок „Вот это оно, если позволите, история Петра Брока, которую он — с Вашего разрешения — назвал „Оскар“. При этом он рассчитывал на подходящих читательский круг и именно этому кругу читателей позволил себе предложить эту работу. Эбергард Биндер . . . просит быть благосклонными к его иллюстрациям“ (Берлин 1969), ту же просьбу высказывает и Петер Абрахам

„Легкомысленные бутылки от лимонада“ (Берлин 1974). Биндер достигает комичности в своих книгах, доказательством чего является и книга Абрахама „Легкомысленные бутылки от лимонада“ — ситуацией комики, сатирическим преподнесением формы и подобром юмористических сцен из текста. Нас радует тот факт, что и Биндер имеет своих последователей среди молодого поколения — свидетельствует об этом, пожалуй, и книга „Далли и Дамбо“ (Берлин 1975), с иллюстрациями Конрада Голца.

С приходом на сцену молодого поколения в половине шестидесятых годов начали вводить в книжную иллюстрацию технический коллаж, а в иллюстрации книг для детей и молодежи коллаж чаще использовали такие иллюстраторы, как Албрехт Фон Бодекер, Герхардт Лар и Гертруд Цукер. Своими реалистическими монтажами в книге Г. Глогера „Фриедо, не упади“ (Берлин 1967) создает А. Фон Бодекер картинку, отражающие настроение, а Г. Лар в книге Г. Геролда „Жирафа Эмма долгоножна“ (Берлин 1971), экспрессивные произведения, в которых используется и фотография. Коллаж является интересным нюансом в выразительной шкале иллюстрирования книг для детей и молодежи в Германской демократической республике и используется, главным образом, в книгах из области фантастики.

Богатство фантазии в иллюстрации книг для детей и молодежи ни в коем случае не представляет собой альтернатив к реалистическому искусству, а наоборот, является характерным элементом обогащения реалистического изобразительного искусства. Особенно проявляется это в произведении Клауса Энзиката, который относится к числу наиболее успешных художников молодого поколения и его произведения характеризует фантазия, изобретательность и поэзия. Это отчетливо видно в его иллюстрациях к книге А. Кеннера „Свадьба Плауфа“ (Берлин 1973), к которой художник начертил и текст. Богатство фантазии в Толкиеновой сказке исключительно вдохновило иллюстратора. Своими иллюстрациями, которые изображают выдуманные сказочные существа, такие, как русалки, пытаясь влиять на воображение молодых читателей, он одновременно расширяет их эстетическую способность переживать впечатления в нашем выразительно техническом веке. Энзикат в программном

отношении отнес себя к концепции „Рисовать значит давать“, а тем самым принял творческий принцип, который исключительно пригоден для того, чтобы мог направлять детей к творческому восприятию иллюстраций, а это значит размышлять над картинкой и одновременно делать попытки к активному художественному творчеству.

Из большого круга учеников Клемке, которые начиная с конца пятидесятых годов и выразительней с половины шестидесятых годов исключительно активны в области иллюстрирования книг для детей и молодежи, необходимо подчеркнуть, прежде всего Манфреда Бутцманна 1942 года рождения. Тематический радиус его иллюстраций включает в себя также и политический сюжет, и лирически настроенные сказки и стихи. Это просто восхитительно, насколько этот молодой художник умеет „прочувствовать“ сложный литературный сюжет, о чем свидетельствует и высокий уровень его исполнения, например, в книге Г. Карая „Добрая звезда Януша К.“ (Берлин 1972), или почти противоречивые изображения к стихам Р. Бернхофа „Кукушкина трубка“ (Берлин 1973). Картинки к книге „Добрая звезда Януша К.“ убеждают читателя своим глубоким проникновением и правдивостью, а иллюстрации к избранным стихам „Кукушкина свадьба“ своим эмоциональным содержанием. Существование Манфреда Бутцманна свидетельствует о том, что на вид иллюстрации для детей и молодежи в ГДР начинает решающим способом оказывать влияние и группа художников тридцатилетнего возраста.

Выразительным сопровождающим явлением растущей ширины и применения реалистического принципа в иллюстрации является то, что все большее количество художников стремится иметь собственное теоретическое образование и обмениваться взглядами. После 1961 года, то, что было особенно характерно для старых мастеров, Балтцера и Клемке, проявилось и у представителей среднего поколения, например, у Бартча, Виндера и Настба, а также и у представителей более молодого поколения художников, из которых некоторые беруг слово, как критики. И этот теоретический процесс влияет на развитие социалистического реализма, который за последних 15 лет характеризует в ГДР большое количество выразительных форм.

ИРЕНА
СЛОНЬСКА
 ПНР

**РЕАЛИЗМ
 В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ ДЛЯ ДЕТЕЙ**

Вопрос о критериях эстетической оценки у детей интересовал многих исследователей. Полученные к настоящему времени результаты вели к ряду заключений, которые единодушно подчеркивают многие авторы. Так, кроме всего прочего, было установлено, что для детей старшего возраста на самом деле действительным является критерий реализма. По мнению детей, картина должна быть „как настоящая“.

Такие результаты были получены, например, в исследованиях Й. Субеса, о которых подробно сообщается в журнале „Анфанс“. Автор пишет, что маленьких детей не удивляют ни деформации, ни цвета, отличающиеся от действительности. Но уже с 7 лет при оценке дети начинают принимать во внимание сходство картины с действительностью, с возрастом это явление растёт, что, по мнению Субеса, кроме всего прочего, тесно связано также с интеллектуальным развитием ребенка. Равным образом П. Махотка в журнале „Анфанс“ сообщает о своих исследованиях и различает в развитии эстетических критериев у детей три стадии:

Первая стадия развивается в дошкольном возрасте и длится до 7 лет. В этом возрасте ребенок оценивает картину прежде всего с точки зрения темы и цвета. Его внимание сосредоточивается на непосредственно замечаемых элементах.

Вторая стадия, с 7—8 до 11—12 лет, характеризуется упором на реалистическое понимание (апогей — в возрасте 10—12 лет) и появлением таких чисто эстетических критериев, как контраст и гармония красок.

Третья стадия начинается приблизительно в возрасте 12 лет. В этот период можно наблюдать ослабление интереса к реализму и цвету, а также первую оценку картин по их стилю, композиции, эмоциональному выражению. Появляется способность рассуждать, не ссылаясь на конкретное.

Изучая психологические проблемы, связанные с проблематикой иллюстраций для детей, я провела исследования, в которых критерий реализма в реакциях детей выступил весьма отчетливо. Я хотела бы сообщить о результатах своей работы, прежде всего обратив внимание на метод, который может заинтересовать читателей.

В исследованиях, которые мне известны из литературы, в качестве исследовательского материала использовались репродукции выдающихся художественных произведений. Так, например, в исследованиях о реакциях детей на цвет им предлагались для сравнения картины Рембрандта и Матисса. Но в игру здесь вступает не только цвет, но и совершенно иная художественная концепция, иная композиция, тема и другие факторы, которые могут вызвать то, что результаты окажутся не слишком яркими. Так обстояло дело и в других случаях, когда исследовались увлечения детей в области тематики, причем им показали десять картин (пейзаж, архитектура, интерьер, мертвая природа, цветы, дети и т. д.), среди которых были произведения Брейгеля, Дюрера и Рубенса, а также Гогена, Шагалла, Матисса, ван Гога. Выбор должен был зависеть не только от темы, но и от оценки художника.

Для того, чтобы уточнить результаты и приблизить исследования проблематике иллюстраций для детей, я предложила серию экспериментальных картинок, на которых весьма отчетливо были запечатлены черты художественной концепции, подвергнутой исследованию. Это были преимущественно пары картинок, отличающиеся друг от друга лишь одним элементом, например, колоритностью, изображением мимики персонажа на одной картинке, причем на другой эта мимика отсутствовала и т. д.

Для того, чтобы отличить фактор реализма „в чистом виде“, мы показали две картинки. На одной изображена сцена в лесу с почти что фотографической тщательностью, на второй та же самая сцена

представлена с подчеркиванием определенных элементов посредством интенсификации цвета, упрощения формы и т. п. В дальнейшем изложении первая картинка будет определяться как „натуралистическая“, вторая — за неимением более подходящего термина — как „стилизованная“.

Детям мы задали вопрос: „Которую из этих картинок ты считаешь более красивой? и попросили их привести свои аргументы.

Мы опросили по двадцать детей из каждой возрастной категории. Четырехлетних детей было десять. Данные в таблице, касающиеся четырехлетних детей, приведены в скобках.

Результаты выбора были следующие:

Выбор	Возраст	4	5	6	7	8—10	10—12	12—14
„натуралистическая“ картинка	кол-во детей	(1)	6	13	14	17	19	19
	%	(10)	30	65	70	85	95	95
„стилизованная“ картинка	кол-во детей	(7)	13	7	6	3	1	—
	%	(70)	65	35	30	15	5	0
не смогли выбрать	кол-во детей	(2)	1	—	—	—	—	1
	%	(20)	5	0	0	0	0	5

Таким образом, чрезвычайно отчетливо наметилась восходящая линия потребности ребенка в конфронтации изображения вещи с ее реальным видом. Независимо от того, предложим ли мы детям репродукции известных произведений, картинки или иллюстрации о детях 6- или 7-летнего ребенка начнет сравнивать картину с действительностью.

Он начинает так поступать не раньше, чем в шестилетнем возрасте; дело в том, что в связи с интеллектом ребенка раньше это не могло бы проявиться. Трехлетний или четырехлетний ребенок обычно еще не в состоянии сравнить две картинки („Здесь два зайчика красивее, и здесь два зайчика красивее“), пятилетний уже способен сравнить две

картинки, но большей частью он рассматривает картину как действительность, однако не ищет никакого отношения к ней. Потребность в реализме возникает одновременно с ростом способности воспринимать, с более высоким интеллектуальным уровнем и с более богатыми знаниями о мире.

Если мы обратим более пристальное внимание на высказывания детей, то увидим, что пятилетние дети ни разу не привели никакого аргумента, даже когда выбирали картину, включенную в натуралистическую условность: „Потому что это как настоящее.“ Кажется, что у некоторых этот выбор являлся скорее всего случайным, и аргументация была любая. Например: „Потому что здесь зайчики танцуют.“ Зато картинка,

которую мы называли „стилизованной“, отличалась большей выразительностью, достигнутой посредством упрощения форм, подчеркивания характеристических подробностей (заячьи уши, белочкин хвост) и намного более сочных красок. Поэтому и многие высказывания детей звучали: „Потому что белочка больше“, „потому что здесь белочка красная, а там нет.“

На такие детали, как способ рисования дерева, так же пня, как и кроны, голубого неба, которое намечено полосами, не доходящими даже до края картинка, дети просто не обращали внимания.

Способ выбора резко изменяется у шестилетних детей. Даже забавно, что не только в количественном отношении ситуация другая, чем у пятилетних детей, но и аргументы приводятся совершенно противоположные, чем год тому назад. Пятилетним детям белочка нравилась, „потому что она больше и красная“, шестилетние дети, которые выбирают натуралистическую картинку, часто аргументируют: „Потому что она меньше, красивее.“ Появляется также аргумент, который с растущим возрастом встречается все чаще: „Потому что она как настоящая“ — классический аргумент детского реализма.

Уже сейчас дети обращают внимание на различные подробности, что соответствует пробуждающемуся и живо проявляющемуся в шестилетнем возрасте критицизму. Одному ребенку не нравятся листья дерева на стилизованной картинке, другому — его кора („такие шероховатые“). Наконец, один ребенок аргументирует так: „Здесь цветочки, деревья, веточки красивее, но здесь (стилизованная картинка) такие, как мы рисуем“, что, очевидно, из уст ребенка является выражением большого несогласия.

Качество аргументации, начинающееся с 7 лет, остается, по существу, одинаковым, только высказывания становятся богаче, содержат целый ряд подробностей, становясь одновременно более синтетическими:

„Потому что здесь такое дерево, какое растет на самом деле, такие листья, какими они должны быть, и белочка такая, какая должна быть, а эта очень красная, здесь небо нарисовано все, а там его нет, и те зайчики как настоящие, но у этих уши идут сразу от головы, эти цветочки все одинаковые, а там, в траве, разные, какими они должны быть“, — сказал 7-летний мальчик.

Детям не нравится белочка: „Потому что у нее такой огромный хвостик, у настоящей хвост не может быть таким круглым“ (м. 7; 3), „потому что у нее такой страшный хвост“ (д. 9; 2). Зайчики не нравятся, „потому что они такие неуклюжие, вовсе на похожи на зайчиков“ (д. 9; 2), дерево — „потому что на него

переходит голубой цвет (д. 9; 2), „как будто его какие-то жуки пообгрызали“ (д. 11; 2), „какое-то оно размазанное“ (м. 11; 4) и т. д. Часто стилизованная картинка необдуманно оценивается как похожая на детские рисунки: „как будто это рисовали дети“, „это нарисовано так наивно, что и я бы смогла так нарисовать“. По мнению детей, натуралистическая картинка требует большего искусства: „здесь (стилизованная) это нарисовано так просто, но здесь (натуралистическая) намного художественнее“ (д. 11; 8), „таких зайчиков и такие цветочки и я бы смогла нарисовать, но ту (натуралистическая) нарисовать намного труднее, те зайчики, та трава, все как сфотографированное, очень красиво“ (д. 10; 5).

Дети самой старшей возрастной группы формулировали свое мнение синтетически: „Потому что это (стилизованная) намного абстрактнее, а здесь это выглядит как в действительности“ (м. 13; 5). „Безусловно, я за такой способ рисования. Это выглядит как картина. Пропорциональная, действительно правдивая“ (д. 13; 2).

Подобные результаты дал также эксперимент, целью которого было установить отношение детей к цветам, использованным с большим или меньшим отклонением от цветов, встречающихся в природе. И в этом эксперименте опять были использованы две картинки, изображающие лес в двух разных цветовых выражениях. Одна была нарисована в реалистических красках, на другой деревья были голубые и розовые, трава — фиолетовая, небо — желтое.

Самые младшие, пятилетние дети вовсе не затрудняли себя сравнением картины с действительностью. Они большей частью выбирали „фиолетовый“ лес, потому что этот цвет им больше нравился. Шестилетние и старшие дети в большинстве случаев выбирали „зеленый“ лес, но аргументация выбора звучала подобным образом, как в предыдущем случае. Однако в самой старшей возрастной группе в высказываниях прозвучал новый тон. „Тот лес не настоящий, — сказала 12-летняя девочка, — но цвета хорошо подобраны, для меня же самыми важными являются цвета.“ Таких высказываний было немного, но они были весьма характерны. Они свидетельствовали о превосходстве над встречающимся до сих пор взглядом, о противопоставлении реалистическим критериям. Такое отношение намечается приблизительно в 12-летнем возрасте.

В этом возрасте равным образом дети осознают целенаправленность при использовании деформации, начинают понимать намерения художника в переосмыслении действительности в картине.

Рассматривая иллюстрации Я. Сроковского (к роману Г. Сенкевича „В пустыне и в лесе“), на которых художник монументально изобразил фигуру слона, один мальчик (12; 9) сказал:

— Тот слон совсем плохой. Ноги у него такие большие, тот слон такой большой, а Нел такая маленькая. И цвета такие желтые и розовые. Хорошо лишь то, что изображена такая большая опасность, как с тем львом. Слон и лев такие сильные, а Станек и Нел такие маленькие.

Подобные рефлексии выражает и его старший товарищ:

— Это такое пустое. Тот художник хотел показать, какой слон большой, но переборщил. Те ноги неестественные (м. 13; 7).

Такого рода высказывания представляют собой начало какого-то нового этапа, период большей зрелости. Мальчики в приведенных высказываниях на самом деле оценивали критически, что не соответствовало их знаниям, но поняли почему художник использовал эту концепцию, какое значение имело монументальное и геометрическое изображение животных.

Это были намечающиеся возможности нового отношения. В целом, однако, можно было сказать, что критерий реализма у детей до 14 лет действует очень сильно.

В прошлом, когда принципиальной функцией иллюстрации считалось наглядное изображение текста, от художников требовалось — причем учитывались требования детей — как можно большее совпадение с ходом действия, с реалиями, ситуациями.

Такого совпадения требуют, обращая одновременно внимание на все расхождения с текстом, уже совсем маленькие дети. „Носил кувшин воду, носил, пока ухо у него не оторвалось“ — читаем мы в тексте. Зато на иллюстрации разбит кувшин, но ухо не оторвано. „Ты не умеешь это читать“, — говорит трехлетний мальчик бабушке, — кувшин разбился, но ухо у него не оторвалось.“ „Какая это серая лошадка?“ — спрашивает девочка, которой три с половиной года. „Такая белая“, — отвечает мать. „Те лошади серые, но здесь они вовсе не серые“, — правильно говорит девочка.

Еще более категорически реагируют старшие дети. Они замечают каждое отличие. Картинка должна совпадать с описанием облика персонажа, со средой, где происходит действие, с подробностями в тексте. Более обширные знания о жизни одновременно с уже известной нам потребностью в реализме ведут к тому, что критика не раз является очень подробной, педантичной и пронизательной.

В книге Ц. Ранчашковой „Ядвига к Ягенка“ королеве Ядвиге тринадцать лет. На обложке, однако, мы видим женщину в расцвете лет, приблизительно тридцатилетнюю. В книге „Анна из Зеленого дома“ целая глава посвящена платью, о котором Анна мечтала, платье с рукавами в сборку, это платье описано со всеми складками, воланами, но особенно с упомянутыми рукавами в сборку. На иллюстрации же мы видим совершенно простое платье без всех этих подробностей, имеющих такое значение для героини книги и для читательниц. В одном сборнике поэзии, в стихотворениях об Арктике поэт говорит о белых медведях, которые ходят со звездой как колядующие, однако на иллюстрации изображены три пингвина, которых нота bene в Арктике нет.

Такие расхождения для ребенка, у которого, как известно, требования в этом отношении велики, в некоторых случаях на самом деле являются „камнем преткновения“.

Часто случается, что герой книги меняет свой облик на каждой иллюстрации — раз он моложе, в другой раз старше, волосы у него каждый раз другого цвета и т. п. „Те волосы . . . — говорит мальчик (13; 7), рассматривая иллюстрации в книге, где встречаются перчисленные ситуации, — на этой картинке черные, а перед этим они у него были коричневые. Это меня раздражает иногда . . . Красит он их, что ли?!“ Автор иллюстрации, вероятно, сказал бы, что цветная композиция требует на данном месте именно такого, а не другого цвета, однако такое объяснение не удовлетворило бы юного читателя. Он сказал бы, что цвет волос героя является постоянным качеством, остальные же элементы композиции должны приспособиться.

Таким образом, для детей важно, чтобы иллюстрация соответствовала действительности и тексту, но выводить из этого факта принцип для формулирования каких-либо постулатов по отношению к иллюстрациям означало бы отказ от идеи расширения эстетического кругозора детей.

Профессор Голешовски в своей прекрасной книге „Облик и речь иллюстраций для детей“ говорит, что иллюстрация в общес приобрела значительно большую автономию, чем это было в прошлом. Ее задача состоит не в том, чтобы „досказать текст“, но чтобы создать собственное видение, для которого текст служит импульсом, путем установления контакта между ребенком и искусством, путем знакомства ребенка с языком современной живописи во всем ее разнообразии и богатстве.

„Обыденные“ увлечения детей явились бы тормозом при этих стремлениях, к счастью, потребность в реализме не исчерпывает все возможности абсорбиционной психики ребенка.

Книжки для самых маленьких подготавливают плодородную почву для знакомства детей с различными представителями современного искусства. Что касается старших детей, то отличным способом, как приблизить им современное искусство, являются юмор и фантазия.

Рисунки, которые возникли в результате карикатурного задора, с радостью принимают дети с 8 вплоть до 14 лет, особенно же мальчики с установкой на „драки“ и „проигрыши“. Но и младшие дети восприимчивы к комике, которая ведет иллюстраторов к графическим анекдотам, гротескной характеристике персонажей, к забавным формам антропоморфизации.

Сказка, которую дети столь беспредельно любят, со своей иррациональной атмосферой и эмоциональным напряжением, с миром фантастических существ и необыкновенных нейзажей, представляет собой отличное поле деятельности для разнообразных художественных устремлений. Художники могут черпать из сокровищницы народного искусства, искать коммуникатора и реципиента в искусстве для детей и т. д., преобразовывать это „строение“ и исходить из различных направлений современного искусства. Здесь они могут найти возможности для своей творческой фантазии и встретиться с восторгом и пониманием реципиентов, которые не будут искать никакого сравнение с действительностью, ибо „это — фантазия“, „это — сказка“.

Подобные возможности предоставляет поэзия, которая побуждает искать формы, далекие от реализма.

Равным образом реалистические книги могут иметь иллюстрации, выполненные в совершенно другой обстановке. Так, например, Збигнев Пиотровский иллюстрировал роман Корнелия Макушиньского „Дьявол из седьмого класса“ гротескными картинками, хотя книга предоставляла возможность и предлагала реалистическое решение. Он не показал ни главного героя, ни отрывки сюжета, но очень метко и остроумно интерпретировал роман, причем конкретизировал сравнения и метафоры, намеки и ассоциации, которые посказывал текст. Его иллюстрации — это как бы рисунки-ребусы, картинки-загадки, инспирирующие и побуждающие к мышлению.

Подобным образом и Богдан Бутенко, иллюстрируя своеобразным образом книгу Кэстнера „Эмил и детективы“, уклонился от реализма при характеристике персонажей, гротескными рисунками,

напоминающими детские рисунки и одновременно вызывающими ассоциации с магическими знаками Миро, точно придерживается текста. Как выразился один мальчик, „по картинкам пана Бутенко видно, что он ту книгу читал“.

Как Пиотровский, так и Бутенко перестали обращать внимание на реалистический план книг, однако постигли другой тон, содержащийся в этих книгах, — юмор. Благодаря этому иллюстрации слились с текстом в интересное логическое целое.

Существует, однако, определенный тип иллюстраций, в которых свобода художника является ограниченной. Это касается книг, в которых иллюстратор решил сопровождать действия иллюстрациями реалистического характера. Тогда юные читатели не терпят отклонений от действительности и от представлений, которые им внушает текст. В таком случае это трудно! Облик героя и даже цвет его волос должны совпадать с описанием!

Как известно, хорошая реалистическая иллюстрация имеет огромную познавательную ценность. Книга из области художественной литературы не является справочником, и иллюстрации здесь не являются учебным пособием, однако они дают бесчисленное количество информации из области истории, географии, техники и других отраслей, причем становятся для детей богатым источником знаний. Они являются одним из средств познания мира. При этом средством, которое благодаря своим свойствам весьма легко проникает в детскую психику. Без таких иллюстраций невозможно себе представить литературу для детей и молодежи.

Хорошая иллюстрация такого типа может иметь и большую художественную ценность. Шкала художественных средств здесь весьма широка. Это могут быть иллюстрации, в которых в полной мере используются средства реалистического искусства, равным образом картинки эскизного характера, открывающие простор для фантазии реципиента.

Иллюстрации, ярко изображающие третье измерение, свет и тень, рисунок перспективы, которые столь подходят детям „века реализма“, подготавливают их в качестве будущих реципиентов целых крупных эпох живописи, начиная с ренессанса. В то же время — как отмечают многие — познание условности реалистического искусства становится хорошей основой для понимания современного искусства, для переживания изменений и деформаций, для того, чтобы прочувствовать революцию, которая вела современную живопись через другие, новые толкования изображения.

Проявление реализма как в детских рисунках, так и в увлечениях детей столь поражающе, что оно часто становилось предметом рефлексии людей, занимающихся детским творчеством и психологией ребенка.

Альфред Лигоцки во введении к альбому „Живопись детей“ подчеркивает существенный контраст в развитии художественных способностей ребенка. Очарование детских картинок и рисунков исчезает по мере того, как эти рисунки становятся похожими на действительность, в то же время тенденция к верному изображению является проявлением психического развития ребенка как выражение его стремления к рациональному познанию действительности.

Подобные контрасты можно отметить в развитии ребенка как реципиента иллюстраторского искусства. Младшие дети отличаются не раз намного более „интересным“ взглядом на художественное произведение, зато старшие дети свои ограниченные увлечения (с точки зрения требований реализма) способны обосновать в категориях намного более зрелых с точки зрения эстетической оценки. Здесь наблюдаются, таким образом, одновременно прогресс и отступления. Интерес к действительности, обогащение знаниями о мире свидетельствуют о прогрессе, являются такими благоприятными симптомами, как совершенствование детской речи и ее приближение к языку взрослых, хотя

детские погрешности, своеобразная логика речи и ее экспрессия, конкретная интерпретация метафоры и т. п. имеют исключительное очарование. Напротив, скованность взгляда старших детей, меньше фантазии, требование точного соответствия модели, безусловно, беспокоит каждого, кому близко эстетическое развитие молодежи. Необходимо, чтобы для детей были доступны самые разнообразные иллюстрации, все богатство художественных форм, для которых многие литературные произведения являются идеальным импульсом. Основой, на которую можно опереться в деле воспитания, является пробуждение интереса к форме у детей старше 10 лет; такой основой являются также первые проявления понимания замыслов художника, пробуждающееся осознание того, что картина может не только что-то изображать, но и выражать, становление установки, когда критерий реализма сознательно перестает считаться средством постижения экспрессии формы.

В этом заключаются возможности, как „художественную восприимчивость детей перевести через высокий порог интеллектуального созревания“, как говорит Лигоцки, чтобы, удовлетворяя их жажду знаний о мире, в котором они живут, не удовлетворять их требования по отношению к искусству — рабски изображать действительность.

НИКИТА

ЧАРУШИН

СССР

**ОХРАНА ПРИРОДЫ
И ИЛЛЮСТРИРОВАННАЯ КНИГА
ДЛЯ ДЕТЕЙ**

Однажды я рисовал в зоопарке. Мимо проходила группа людей. Закричал в вольере осел. „Вот какое-то животное умирает“, — совершенно серьезно сказал один из прохожих.

Мне стало очень скучно.

Это частный случай, но подумалось о „бессобащем“ детстве.

Подумалось, что прежде чем охранять и, тем более, пропагандировать эту тему, тему охраны природы, средствами изобразительного искусства, средствами иллюстрации в книжке для детей — надо знать, что охраняешь.

Можно смотреть, можно видеть — это еще не главное.

Увидеть и дать вывод — это главное.

Мне кажется, что только такая позиция никогда не исчерпает себя и только она может выразить индивидуальность, мышления и мировоззрения художника, потому что только точность увиденного может дать жизнь настоящей поэзии, позволит избежать стилизации.

Неточность создает лишь поэзию в кавычках, соображения по поводу, а не по существу (ослиный крик).

Я сторонник конкретно-эмоционального отношения к природе и к творческой работе.

Развить эту тему нельзя, если обращаться к работам художников, работавших только в последние годы.

У нас в стране она родилась давно. Первыми были: Рылов, Ватагин, Лев Бруни, Петр Митурич, Тырса, Лебедев, Евгений Чарушин и др. Своими путями шли Петр Соколов, Кузнецов, Юрий Васнецов, Евгений Рачёв.

Роль содружества писателей В. Бианки, Соколова-Микитова, Пришвина и других с группами художников неоспорима.

Складывалось новое отношение к миру природы, к анимализму. Это было начало в художественной книге для детей в нашей стране.

Сейчас задача охраны природы волнует не только отдельных писателей и художников, она касается всех; задача эта гражданственна, средствами общественного воспитания формирует духовный мир нового человека, пока ребенка.

Современная художественная иллюстрация в детской книге — одно из таких средств.

Появились новые формы, — активные, массовые средства информации, — телевидение, кино, фото, научно-популярные издания, буклеты и т. д.

Но роль художественной иллюстрации остается незаменимой. Это самая популярная и доступная форма искусства для детей, особенно младшего возраста, потому что ни средствами кино, телевидения, ни информацией вообще нельзя подействовать с такой силой на восприятие, на впечатление ребенка, как это может сделать иллюстрация.

Детская книжка последних лет расширяет свои границы (в этом я вижу влияние современности). В ней не только средняя полоса России, или север, к которым обращались писатели и художники старшего поколения. Дальний восток, Камчатка, юг, Памир, другие страны, подводный мир и микромир и Миры космические.

Наше время стало поэзией пространств, расстояний, другой среды.

Природа для художника — понятие не географическое, а животное — понятие не зоологическое, — это понятие образное.

Когда мы попадаем в лес, на нас действует целый синтез впечатлений; запах цветов, движение ветра, свист крыльев, звуки, ощущения, бегущий зверь и бегущих зверь в среде.

Этот комплекс — духовная ценность, а основа — конкретные явления.

Как бы талантливо ни было изображение, оно может не дойти до зрителя, если нет конкретно-эмоционального восприятия и передачи его.

Традиция видения, скорее мышления, в теме природы имеет особое место и значение, — ведь естественным путем природа меняется медленно. Многие зависит от человека и его разумного, а часто и неразумного, вмешательства.

Здесь есть связь, — интерес к традициям, где существует конкретное, живое отношение к предмету искусства, к наблюдению, к непосредственному показу характера. Основа остается — во времени меняется стиль.

Традиционность анималистического жанра, по существу, продолжение самой первой темы изображаемой человеком, начало его — наскальные рисунки.

Традиционен и появившийся позже жанр пейзажа. Соединенные (еще позже) вместе, эти жанры определяли и, пожалуй, должны определять и дальше нравственность человека — художника, красоту его отношения к жизни.

Неимоверно выдает неувиденную правду жизни стилизация.

Разговор художника с ребенком в иллюстрации должен идти всерьез, без ложного, унижительного для ребенка снисхождения.

Познание мира ребенком происходит об раскрытия его.

Искусство образно, и ребенок познает мир образно. Если познание идет только информативно, то радость открытий мира может подмениться суррогатом информации. Вряд ли тогда можно достигнуть большой цели. Эмоциональность подачи художником его работы и активность восприятия зрителя, ребенка, — это творческая деятельность, познание.

Задача иллюстрации в художественной книге помочь в раскрытии мира через пластику; иллюстрация для детей становится серьезной только тогда, когда она раскрывает большое содержание большим искусством.

Переизбыток информации, как утилитарного познания, может создать инфантильность восприятия, „проскакивание“ в познании, в оценке, в определении ценности, в становлении взглядов.

Трудно разобраться, что непреходяще, постоянно, а что вторично.

Это не означает, что я против любых средств пропаганды природы. Я против повсюду антихудожественных фотокниг, где художественно-образный текст (временами даже сказочный) иллюстрируется фотографией момента, что не создает образа. Происходит парадокс: точность документальной фотографии не соответствует тексту, который всегда требует образного раскрытия и то же можно сказать и об озвучивании художественных фильмов магнитофонными записями натуральных звуков природы, не соответствующих действию.

Приходится иногда слышать от людей, имеющих отношение к детской книге: „А разве у слона есть хвост“?

Удачной и новой формой художественно-познавательной книги я считаю книгу „Человек и животное“.

Ее можно назвать образной.

Как хороший пример научно-художественной формы я хочу привести нашу книгу 30-х годов — „Лесную газету“ В. Бианки, построенную на информативно-художественном материале с иллюстрациями В. Курдова. Ее ценность, как мне кажется, сохранилась до сих пор. Даже сказочные сюжеты, идущие от конкретных наблюдений, глубоко реалистичны и правдивы.

Художник предлагает в иллюстрации поделиться своим опытом, своим эмоциональным отношением к жизни и стремится дать единственное убедительное художественное решение.

Важно вызвать у ребенка интерес к природе.

Воспитание художественного восприятия через иллюстрацию — это воспитание активного творческого и гражданского отношения к жизни, к окружающей действительности.

ГАНС А.
ХАЛБЕЙ
 ФРГ

**РАЗМЫШЛЕНИЕ О ПОНЯТИИ РЕАЛЬНОСТИ
 В ДЕТСКОЙ КНИГЕ
 Д-РА СЕССА, „ЛОРАКС“**

Тема книги — разрушение окружающей среды. „Айнстлер“, странное существо, у которого видны лишь длинные матерчатые зеленые руки, рассказывает мальчику о том, как случилось, что была почти полностью разрушена окружающая среда: „Айнстлер“ из пучков „трюфельных шелковых деревьев“ связал какие-то „венки“, хотя и не знал, для чего они вообще нужны. Но нашелся на них покупатель, „Айнстлер“ вязал все больше и больше „венков“ и, наконец, при помощи всей своей родни развернул колоссальное и успешное производство. „Венки“ раскупались нарасхват. Однако для этого понадобилось срубить все больше и больше деревьев, так что „коричневые барбалусы“ вскоре не знали, чем им питаться, и покинули страну. Производство „венков“ вызывало много густого дыма, так что и „плавающие лебеди“ вынуждены были, наконец, покинуть этот край. В результате загрязнения пруда отходами фабрик погибли все рыбы. Все снова и снова появляется маленькое странное существо — „Лоракс“ — и обращает внимание „Айнстлера“ на тяжелые последствия его деятельности, подвергающей опасности растения и животных, но напрасно, в конце концов и сам „Лоракс“ через последнюю чистую отдушину катапультируется. В конце книги „Айнстлер“, который ютится в старой башне посередине покинутого и разрушенного края, сбросит мальчику единственное и последнее семя „трюфельного шелкового дерева“, чтобы он засеял его и поливал свежей водой, заботясь о его росте на свежем воздухе.

Отличительной чертой стиля д-ра Сесса в этой, как и в остальных его иллюстрированных книгах, является необычность во всех отношениях. Действие, кажущееся почти нелепым, он рассказывает в какой-то ритмической форме баллады. Его персонажи носят несуществующие имена и являются также несуществующими существами, для чего вводятся несуществующие понятия, такие, как „Айнстлер“, „Шнид“ („венок“) или „Трюфельтафтбаум“ и многие другие. Наконец, действие тоже происходит в ирреальном пространстве (ландшафт или интерьер). Короче говоря: автор-иллюстратор в одном лице стремится возможно больше удалиться от действительного, осязаемого мира и перенестись в фиктивную нонсенс-область. Это касается всех его книг, иллюстрации которых приближаются к стилю комиксов, хотя он и избегает последовательного ряда рисунков, характерного для комиксов. Наконец, и краски способствуют необычности, так, например, листья „трюфельных деревьев“ ядовито желтые или красные.

Если мы представим себе тот огромный успех, который имеют книги д-ра Сесса в США (почти в каждом доме, где есть дети, найдется по крайней мере одна книга д-ра Сесса), то следует задать вопрос, что же лежит в основе этого успеха.

Несомненно, в основе успеха лежит также комичность, которая исходит из этих книг. Но у д-ра Сесса должно быть еще нечто большее, так как к „комичности“ обращаются многие современные американские авторы-иллюстраторы детских книг,

не достигая в то же время такого поразительного успеха.

Следовало бы еще задать вопрос, можно ли приблизить детям поставленную в „Лораксе“ проблемы о разрушении окружающей среды другим путем, например, посредством документации: посредством фотографий опустошенного края, мертвых рыб в озерах, загрязненных нефтью, или подобным образом. Исследуя этот вопрос, мы все снова и снова убеждаемся в том, что дети в возрасте иллюстрированных книжек остаются поразительно безучастными, равнодушными к фотодокументации. Так, например, фотография одного или многих умирающих с голоду детей: для рассматривающего ее ребенка она является каким-то доказательством (естественно, подсознательным) того, что это происходит вне его сферы и не касается самого ребенка, поскольку ни его самого, ни никого из круга его семьи и знакомых на фотографии нет, нет на ней и его родного края. Итак, если бы мы хотели, чтобы ребенок осознал голодание других детей (в рамках его кругозора), мы должны были бы сделать фотомонтаж и поместить голодающих детей в его сад или в его жилой квартал.

Иными словами: документальная реальность фотографии для рассматривающего ее ребенка отодвигает проблему в нереальную даль! Он не может и не хочет отождествиться с ней. Однако это положение нельзя распространять на движущиеся картинки, на фильм; там ситуация совершенно другая, прежде всего если речь идет о таком действии, которое

существенно способствует быстрому, иногда полному отождествлению с ним.

Тем, что д-р Сесс поместит реальность нашей современности (разрушение окружающей среды) в совершенно фиктивное необычное пространство, он предоставит рассматривающему ребенку возможность установить с ней непосредственно реальную, узнаваемую взаимосвязь. Поскольку необычные персонажи с несуществующими именами в чужой среде поступают необычным способом, поскольку они не связываются ни с кем и ни с чем, именно поэтому они могут прямо затрагивать каждого наблюдателя. Такое диалектическое понимание реальности лежит также в основе басен. Исключительное воздействие книг д-ра Сесса заключается в их кажущейся простоте и в балладной форме изложения.

Важно при этом то обстоятельство, что д-р Сесс ни в коем случае не стремится к тому, чтобы наблюдатель отождествился с действующими „лицами“ книги (или в крайнем случае лишь непрямо), но, напротив, чтобы он отождествился с темой, с постановкой проблемы. Здесь можно наблюдать теорию реальности как в произведениях Бертольда Брехта! При этом особенно важным и решающим является то, что — при всей нереальности лиц, ландшафта, понятий и имен — реальность, узнаваемая в реальной жизни, высказана в самом ядре повествования. Поэтому я считаю книги д-ра Сесса, в особенности же его книгу „Дер Лоракс“, явно реалистическими, хотя и в диалектическом понимании.

ИЕРОНИМ
ФЛОРЕК
 ЧССР

**РЕАЛЬНОСТЬ
 В ИЗЛЮБЛЕННОСТИ ЦВЕТОВ
 У ДЕТЕЙ И МОЛОДЕЖИ**

Проблематика цветов является довольно широкой и сложной. Из практических соображений не следует братья за все то, что каким-то образом связано с цветом. Целесообразным является, например, специфицировать области исследования этой проблемы. Можно, например, различать физику, включая оптику цветов. Она является решающей для телевизионного коммуникационного канала. Она разбирает реальность, физикальные явления, или точнее сказано, определенную часть электромагнитного излучения, которое после несколькократного перекодирования, мы принимаем, как свет и цвет. Имеются размышления и о химии цветов. Это, прежде всего, вопрос пигментов, технологии красок и др. В художественном прикладном изобразительном искусстве эта область имеет предпочтение перед предшествующей. Коротко можно сказать, что психология цветов занимается внутренним переживанием цветов человеком. Материал этот посвящен вопросам, относящимся к этой области.

ПРОБЛЕМА

Цвета, или цветные импульсы являются органической составной частью комплекса и информации, которые получаем из среды. Для художника цвет имеет особое значение. Цвет и форма являются основными системами художественного изобразительного кодирования, изобразительной коммуникации. Особенно это, относится к художникам.

Гностицистский аспект цвета. С психологической точки зрения цвет является довольно сложным вопросом. Посредством цвета мы познаем определенные реальные особенности об'ектов. Однако, от об'ективно

одинаковых свойств люди с нормальным восприятием цвета могут получать различные чувства цвета. Дело в том, что существует определенный допуск между длиной волны электромагнитного излучения и его психологическим представлением в подобии цвета. Например, граница между желтым и зеленым цветом часто приводится 566 нанометров. (Нм). Но правильной сказать, что граница эта имеет определенную ширину, в нашем случае 558—585, в рамках которой возникают среди людей неясности идет ли речь о желтом или зеленом цвете. Это пока касается цветного тона. Подобным образом можно размышлять и о насыщенности цвета и о светлости, яркости цвета. С точки зрения предмета данного материала необходимо осознать, что определенное реальное свойство может быть воспринято разными людьми по-разному. (Смирнов и колл., 1959). Несмотря на это мы сойдемся на том, что такое зеленый цвет, желтый и т. д.

Эмоциональный аспект цвета. Другим вопросом психологии цветов является эмоциональный, чувственный аспект цвета. Пожалуй, каждый из нас имеет определенную более не менее полную субъективную иерархию цветов. С цветом связан и определенный эмоциональный акцент. Говорится, например, о цветах веселых и грустных, радостных и жалостных о цветах депрессии и экстаза и т. д. Иногда им просто преследуется цель повлиять на настроение человека. С об'ективной точки зрения обсуждаемый эмоциональный аспект в значительной степени обусловлен светлостью или яркостью цвета. Вероятным является и то, что эмоциональное

отношение к цвету имеет онтогенетическую зависимость от обстановки, в которой мы встретились с определенным цветом. Если мы чаще встречались с желтым цветом в приятной обстановке, то возникнет у нас к нему определенное положительное эмоциональное отношение. Этот аспект цвета является актуальным в норме, но используется также и в психотерапии и диагностике душевных заболеваний. Например, употребление некоторых наркотиков вызывает чувство слабости, которое связано с приятными выразительно цветными картинками.

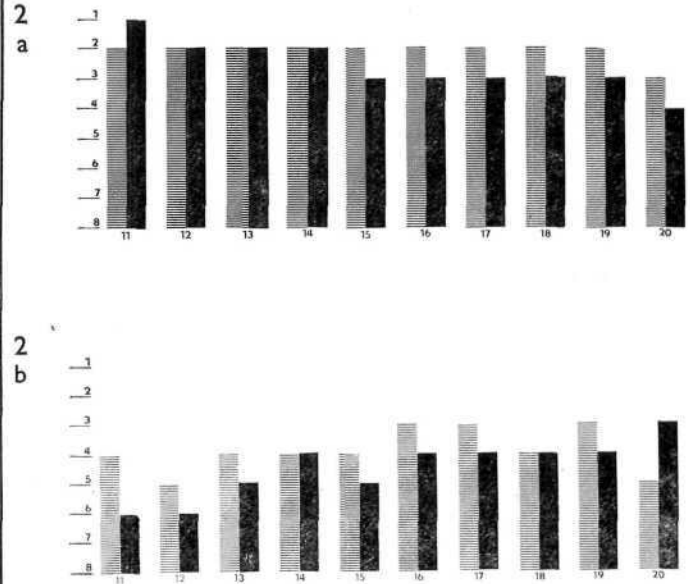
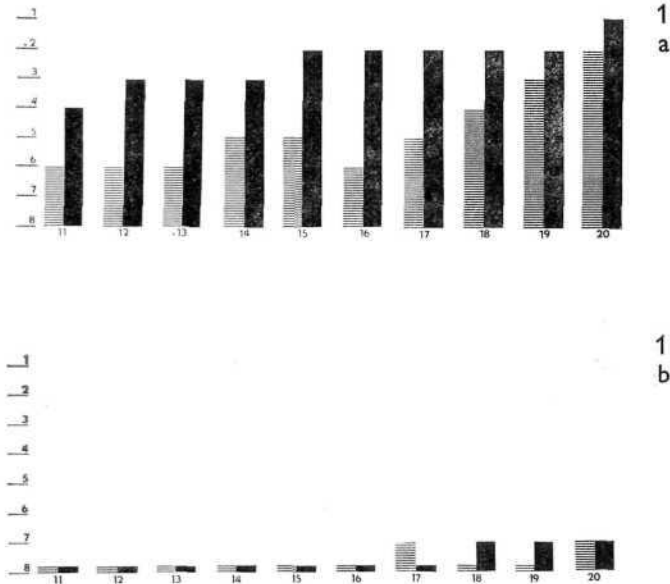
Стимулирующий аспект цвета. Наконец, можно привести стимулирующий побуждающий аспект цвета. В литературе появляются взгляды, что некоторые цвета (теплые) обладают возбуждающим действием на настроение человека, повышают активность человека. Другие цвета (холодные) оказывают обратное действие на человеческую психику. Доказательный материал для такого определенного утверждения является спорным.

Новейшие исследования ведут к заключению, что стимулирующий аспект цветов связан с дименсией времени толчка. Влияние при помощи цветов является наиболее выразительным в обусловленности поведения человека цветными импульсами. Мы имеем в виду использование цветных импульсов, как символов и сигналов с заранее разграниченным значением в определенных ситуациях, например, транспортных, технологических и других.

В чувстве или восприятии цвета представлены все упомянутые аспекты, хотя и неравномерно и несмотря на то, что их пропорциональность может в онтогенезе меняться. Цвет — это внутреннее переживание с определенным информационным зарядом. Посредничество информации посредством цветов, цветной системой кодирования не является неизменным и постоянно зафиксированным. Это динамическая система кодирования. Наряду с физиологической обусловленностью она зависима

Рис. 1. Очередность излюбленности белого и черного цветов. а = белый, в = черный цвет. Горизонтально-хронологический возраст в годах, вертикально — очередность излюбленного цвета, ▨ = мальчики, ▩ = девочки.

Рис. 2. Очередность излюбленности красного, зеленого и синего цветов. а = красный, в = зеленый, с = синий цвет. Остальное также, как и на рис. 1.

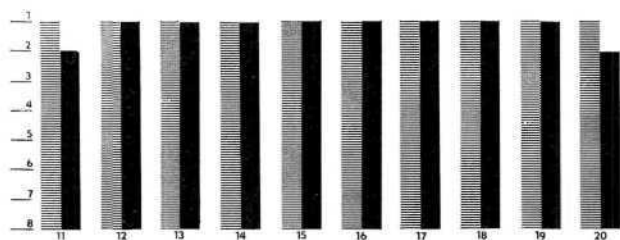


от степени и качества познания действительности личностью. Давая предпочтение определенным цветам можно потом видеть не только определенные особенности возрастные, в нашем случае — дети и молодежь, но и степень познания действительности личностью. В определенном смысле может быть и индикатором душевной жизни человека, а более подробный анализ цветной иерархии может быть даже диагностически значительным.

С точки зрения направленности нашего симпозиума очень важным является то, что посредством цветов, которые ребенок познает, можно вести его к познанию других сторон действительности, к познанию других явлений. Короче говоря, и посредством цветов человека можно внутренне обогащать и облагораживать. Наше исследование мы направили на эмоциональный аспект цвета. Мы определяли очередность 8 цветов, из них — 2 ахроматических и 6 хроматических с точки зрения их эмоциональной излюбленности.

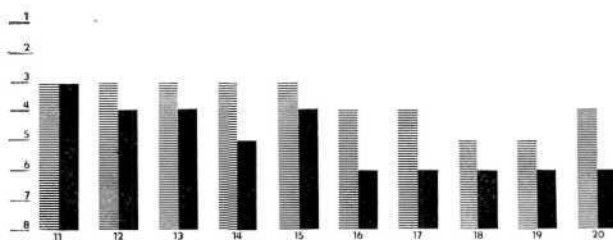
МЕТОД

В исследовании приняло участие свыше 2000 мальчиков и девочек в возрасте с 11 до 20 лет, включая и учащихся некоторых браτισлавских начальных и средних школ. Одиннадцатилетних было 105 мальчиков и 109 девочек — всего 214. Двенадцатилетних было 118 мальчиков и 131 девочка — всего 249. Тринадцатилетних было 149 мальчиков и 132 девочки — всего 281. Четырнадцатилетних было 131 мальчик и 137 девочек — всего 268. Пятнадцатилетних было 134 мальчика и 108 девочек — всего 242. Шестнадцатилетних было 146 мальчиков и 135 девочек — всего 281. Семнадцатилетних было 100 мальчиков и 133 девочки — всего 233. Восемнадцатилетних было 103 мальчика и 109 девочек — всего 212. Девятнадцатилетних было 121 мальчик и 106 девочек — всего 227. Двадцатилетних было меньше всех: 28 мальчиков и 31 девочка — всего 60 человек. В общем в исследовании приняло участие 1136



2

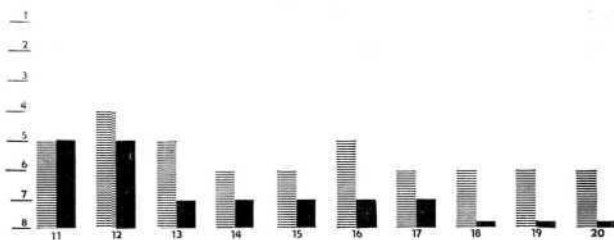
3



c

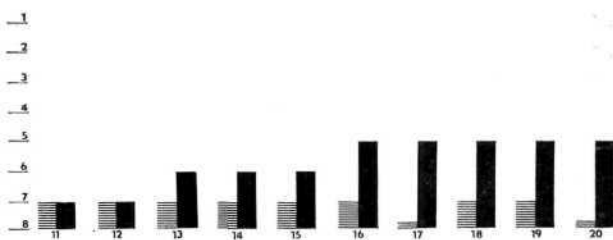
b

Рис. 3. Очередность излюбленности оранжевого, желтого и фиолетового цветов. а = оранжевый, в = желтый, с = фиолетовый цвет. Остальное также, как и на рис. 1.



3

3



a

c

мальчиков и 1131 девочка — всего 2267 человек. С этой точки зрения можно сказать, что речь идет о самом обширном исследовании вышеприведенной проблематики у нас.

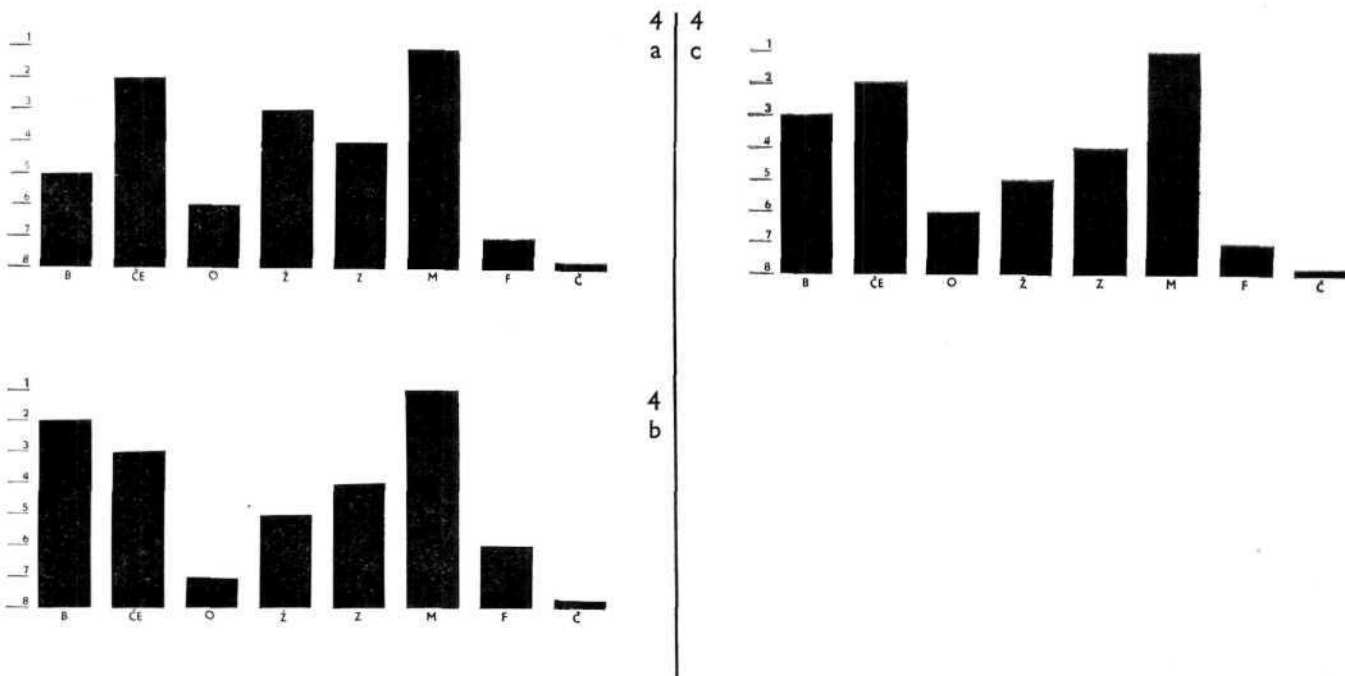
Исследование проводилось при помощи нескольких педагогов. Учащиеся получали листы для записи с перечнем цветов столбиком в следующей очередности: белый, красный, оранжевый, желтый, зеленый, синий, фиалетовый, черный. От учащихся требовалось вначале прочесть перечень цветов, а потом обдумая обозначить цвет, который им нравится больше всего обозначить номером 1, следующий номером 2 и т. д., а последний цвет номером 8. Кроме цветов, пола и года рождения не было на листе никаких других данных. Педагоги, проводившие исследование единогласно констатировали, что задача для учеников была интересной, что они с удовольствием решали ее и в будущем просили организовать что-либо подобное.

РЕЗУЛЬТАТЫ

Квантитативное подведение итога приобретенных данных ограничилось вычислением арифметических средних величин. Это послужило основой для составления рисунков 1, 2, 3, 4, на рис. 1, 2, 3, 4, которых наглядно помещены подитоженные результаты. Хотя бы некоторые из них мы приводим вербально. *Мальчики* во всех исследуемых возрастах выдвинули на первое место синий цвет, на второе место — красный цвет, за исключением 20-летних (на второе место поставили белый цвет, а красный на третье). На предпоследнем, седьмом месте был цвет фиалетовый, кроме 17-летних и 20-летних. На последнем, восьмом месте был черный цвет, который у 17-летних и 20-летних оказался на предпоследнем месте. *Девочки* тоже на первое место выдвинули синий цвет. Отклонения: 11-летние девочки на первое место поставили красный цвет, а 20-летние — белый. На втором месте у 15-летних и 19-летних

Рис. 4. Очередность излюбленности цветов возраста а 11 до 20 лет. а = мальчики, в = девочки, с = мальчики и девочки вместе. Горизонтально В = белый цвет, ЃЕ = красный, О = оранжевый, Ж = желтый,

Z = зеленый, М = синий, F = фиалетовый, Ч = черный цвет; вертикально — очередность излюбленности цветов.



девочек оказался белый цвет, а у 11-летних девочек он оказался на 4-ом месте. На предпоследнем, 7-ом месте, находится оранжевый цвет у девочек с 13 до 17 лет, но у 18—20-летних девочек он находится на последнем месте. На последнее место поставили черный цвет, исключения составляют девочки трех последних исследуемых годов.

Если не брать во внимание возраста, то можно констатировать, что в общем девочки и мальчики сходятся в излюбленности на синем цвете (на первом месте), зеленом (на четвертом месте) и черном (на последнем месте). В оценке остальных цветов они отличаются. Самая большая разница наблюдается в излюбленности белого цвета: у мальчиков на пятом месте, а у девочек на втором. Меньше разница в излюбленности желтого цвета (у мальчиков на третьем месте, а у девочек на пятом) и остальных цветов.

Очередность в излюбленности цветов, не смотря на возраст и пол, является следующей: синий, красный, белый, зеленый, желтый, оранжевый, фиолетовый, черный. К результатам необходимо добавить, что не определялся тот факт, сигнифицирована ли и статистически констатированная численно и графически выраженная разница между возрастом, а также между полом.

ДИСКУССИЯ

Мы считаем, что результаты в общем подтверждают принятые исходные положения. Однако, кажется, что по отношению к некоторым цветам существуют более постоянные эмоциональные связи, не смотря на возраст и пол. Касается это, главным образом, синего и черного цветов. В оценке излюбленности других цветов появляется большая или меньшая разница. Ради сравнения приведем очередность излюбленности цветов в нашем исследовании и всеобщее действующее предпочтение цветов, как это описано в литературе фрилинг, Ауэр (1965):

1. синий — синий
2. красный — красный
3. белый — зеленый
4. зеленый — желтый
5. желтый — оранжевый, фиолетовый, коричневый
6. оранжевый — пастельные цвета
7. фиолетовый — серый
8. черный — черный, белый

Вышеупомянутые авторы считают, что дети любят больше, чем взрослые более интенсивные цвета, а что с возрастом начинаем любить серые цвета и пастельные тона. Крживоголавый (1972) пишет, что дети видят и такие

синие тона, какие взрослым уже не удается уловить.

Очередность предпочтения цветов, то ли исходя из аспекта эмоционального, аспекта гностического или другого, но всей вероятности, зависит и от ситуации в которой приходится данный цвет оценивать. Может быть мы получили бы и другую очередность цветов, если бы ученые оценивали цвета с точки зрения цели, практичности, например с точки зрения подбора цвета портфеля, одежды, цвета парты и т. д. В настоящее время проводится исследование именно этой проблемы. Наши учащиеся высказались об излюбленности цветов в общем, не исходя из конкретной цели или обстановки.

Очередность предпочтения цветов зависит, очевидно, и от примененной методики. Наиболее объективное исследование проблемы связано и с физикально определенными цветами. Образец был определен и определенным, а возможности сопоставления были бы оптимальными. Другой подход содержится и в оценке цветных образцов или конкретных цветов, правильнее сказано, пигментов. Проблема заключается лишь в том, чтобы образцы в различных исследованиях были тождественными. Это связано с целым рядом трудностей. Относительно самым простым является рассчитывать в исследовании на те цвета, которые ребенок определенно знает и имеет о них представление. Например, желтый цвет ребенок знает. Можно разные представления о желтом включить в комплекс желтый цвет. В нашем исследовании мы дали предпочтение последнему методу. Этим методом связаны уже вышеприведенные и другие ограничения. Однако, мы считаем, что проведенное исследование дало нам достаточное количество надежных и всеобщих информации об излюбленности цветов исследуемого возрастного периода.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследованием было определено, что наши дети в возрасте с 11 до 20 лет любят цвета в следующей очередности: синий, красный, белый, зеленый, желтый, оранжевый, фиолетовый, черный. Мальчики и девочки имеют относительно одинаковое эмоциональное отношение к синему, зеленому и черному цветам. В излюбленности других цветов они более или менее отличаются. С точки зрения возраста самое постоянное отношение обнаружилось к синему цвету, затем к черному и красному. Эмоциональное отношение к другим цветам с точки зрения возраста является более подвижным, кроме того, сказывается там и разница между полом. Результаты исследования ограничены характеристиками примененной методики.

Литература

Фрилинг, Г., Ауэр, Х.: Человек — цвет — пространство.
Братислава, Словацкое издательство технической литературы, 1965.

Крживоглавый, И.: Психологические влияния цветов.:
Цветастость среды 11., Прага, Дом техники, 1972.
Смирнов, А. А., Леонтьев, А. Н., Рубинштейн С. Л.:
Теплов Б. М.: Психология. Прага, Государственное педагогическое издательство, 1959.
Приложения: 4 рисунка. Прикреплены лишь к оригиналу.

АННА
УРБЛИКОВА
 ЧССР

**О СЛОВАЦКОЙ
 ИЛЛЮСТРАЦИИ ПОЭЗИИ
 ДЛЯ ДЕТЕЙ**

Вычленив из литературы для детей и молодежи область поэзии, мы видим, что это область широкая, пожалуй, самая широкая, к которой мы прибавляем определение „для детей“. В будущем некоторый из наших симпозиумов мог бы быть посвящен этой проблематике, и шкала выражений была бы определено более дифференцированной, чем в данном случае, когда этой теме уделяется внимание в наиболее широком плане.

Именно поэзия является той областью, в которой произведение изобразительного искусства — иллюстрация наиболее органично сочетается с текстом. Из этого я исходила, ориентируясь на определенную поэзию. Из огромного количества этой книжной области литературы для детей я выбрала иллюстрированную поэзию для младшего школьного возраста. Этому детскому возрасту посвятили себя двидные писатели, которые вошли в историю советской литературы как основоположники поэзии для детей и молодежи. Это — Самуил Маршак и Корней Чуковский. Они были убеждены в том, что именно этот возраст нуждается в напевной, ритмической красоте народной поэзии, в которой они находили свой образец. Я упомянула о них потому, что между ними и словацким поэтом Мирославом Валеком существует прямая преемственность, как и между другим словацким поэтом Миланом Ферко, о стихотворениях которого мы будем говорить сквозь призму иллюстраций Ондreja Зимки.

Прослеживая экспонированные на наших бьеннале произведения, мы видим, что к иллюстрации поэзии относится большая часть этих произведений, ведь

иллюстрация может иметь признаки поэзии, хотя и была предназначена для другого вида детской литературы. Это, например, иллюстрации Веры Бомбовой, Яна Кудлачека, Мая Митурича и Владимира Голозубова, Марленки Ступицы, Мирослава Ципара, Клауса Энзиката и других.

Словацкая иллюстрация поэзии для детей черпает главным образом из отношения между художественной и народной поэзией, а также из параллельного отношения между иллюстрацией и народным изобразительным творчеством. Я приведу несколько примеров этих отношений, а также отношений прямо между поэзией и иллюстрацией за последний период. Несмотря на то, что термин „поэзия“ склоняет нас к тому, чтобы в изобразительном плане отнести к поэзии прежде всего сказку, книгу для самых маленьких и народную несню, мы сосредоточимся на художественном, прежде всего лирическом стихотворении.

Лирическое и эпическое течения в поэзии для самых маленьких читателей связаны между собой, обогащенные же юмором они и из кратких стихотворений — как мы это видим у Маршака, Чуковского или Валека — создают самостоятельные литературные произведения.

В 1974 году вышло новое издание сборника стихов Мирослава Валека „В Трамтарию“ с иллюстрациями Мирослава Ципара. Это доказывает жизненность литературную и изобразительную. Поэзия Валека — как я уже отмечала — является подлинной преемственницей остроумной и мечтательной поэзии Корнея Чуковского. Станислав Шматлак в своей книге „Поэт и ребенок“

посвящает главу „Над чем смеются дети“ именно Мирославу Валеку. Стихотворение „Верблюд“, которым заканчивается эта глава, является одним из стихотворений сборника „В Трамтарию“ и по своему духу характеризует весь сборник стихов. Ципар рисует к этому стихотворению четыре картинки. Они не стремятся к симультанному отображению действия. Смысл стихотворения вовсе не заключается в процессе действия, но касается — посредством остроумной конфронтации — сопротивляемости верблюда жажде. Иллюстрации Ципара отвечают остроумию стихотворения своим образным выражением, сокращением и ситуационными намеками, художник идет следом за поэтом и продолжает его путь. На этих иллюстрациях изображены идеализированная обстановка пустыни с оазисом и городом, буфет и его символическое обозначение посредством натюрморта арабской посуды, символическое представление обслуживания, которое с юмором и анахронически соединяет Европу и Восток, и наконец, гротескное развитие сцены с верблюдом как ходячим автоматом, из которого можно набрать газированной воды или лимонада.

Франтишек Голешовски в своей статье, опубликованной в Сборнике СНГ (№ 4/2), о стадии развития Ципара-иллюстратора, которая относится к книжкам „Баран Бе“, „Негритенок Гну-гу“ и „В Трамтарию“, пишет, что его иллюстрация экалогична в особом сочетании своеобразной стилизации и гротескного плана юмора. Автор анализирует характер его стилизаторских и декоративных приемов. Говорит, что каламбуры стихотворений Валека в них — по-своему — далеко превосходят результаты, достигнутые Корнеем Чуковским, и художник может их лишь „уравновесить“ собственными образными знаками. Расчленение иллюстраций Ципара само по себе является носителем поэтических качеств и значений. В его иллюстрациях сливаются архитектуры, фигуры людей и животных, облики предметов и вещей. Живое приобретает признаки игрушки и народного артефакта, границы гротескного переносятся в необозримую даль. Его богатое иллюстративное творчество содержит огромную гамму выражений. Это прежде всего беспредельная фантазия и способность соединить в особое единство выражения, адекватные самым разнообразным методам. Достаточно сравнить иллюстрации к сборнику стихов Валека с богатым циклом иллюстраций к фольклорному сборнику Марии Дюричковой „Золотые ворота“ (1976).

В равной мере интересным является также цикл иллюстраций Ондreja Зимки к стихам Милана Ферко „Джимбала-бала-бала“ (1971). Оба иллюстратора почти что одного возраста, оба родом из этнически интересного края, расположенного в северо-западной Словакии. Из этого можно заключить по меньшей мере то, что оба выросли в одинаковой социальной среде, что означает немало, принимая во внимание характер их работы.

В стихотворениях Ферко, как и у Чуковского, аналогичная улыбка и понимание детского мира. Если у Валека можно наблюдать направленность от стиха к простому детскому разговору, полному фантазии, то Ферко более выразительно следует императиву ритма, связанного с наивным поэтизмом.

Зимка отличается от Ципара колоритностью, но прежде всего тем, как он переносит свои персонажи на границу детского видения совершенно без декоративных намерений. Его любимыми цветовыми сочетаниями являются карминово-синее и ярко-зеленое. Это действительно другая цветовая гамма, чем пастели Ципара в „Трамтарии“, хотя и не следует забывать о том, что в других циклах иллюстраций Ципар тоже использует красно-сине-зеленую колоритность. В отличие, однако, от Зимки он смягчает цвета, что примечательно при его фактурном богатстве.

Мелкие рисунки Зимки заполняют целые страницы сборника стихов Ферко. Что касается главным образом рисунков лиц, то они оказываются родственными детским рисункам на стенах и заборах. В композициях на всю страницу Зимка использует образные элементы стихов, чтобы дать волю воображению градов, башен и замков, и проявляет склонность к свободной композиции изобразительного пространства. Мы это видим на рисунках к стихотворениям „Рыцарский роман“ и „Расторопная невеста“. Могло бы показаться, что Зимка ритмизирует с Ферко в слоге:

„Rytier Matúš Čák!	„Рыцарь Матуш Чак!
Nabi hradný prak!	Заряди на замке пращ!
Moju milú Lakomtesu	Мою милую Лакомтесу
do otroctva Turci nesú.	в рабство турки уносят.
Vyprášiš im frak,	Задашь им взбучку,
však,	правда, так,
rytier Matúš Čák?!	рыцарь Матуш Чак?!

Это, однако, более свободная ритмизация, в которой чередуются головы гербов-знаков, зубы башенных зубцов, летающие стрелы между фигурой Лакомтесы и нахмуренным лицом усатого турка. В „Расторопной невесте“ Зимка наивизирует в игре с пряничными сердцами, складывает элементы картины в смысловое

целое, но иначе, чем в иллюстрациях к стихам „Облачко на цепочке“ или „Береги слова“. Свободно разбросанные элементы он укладывает в пространство между извилистыми дорогами, упорядочение вещей заменяет скоплениями цветных пятен в неясном сочетании кошачьих голов.

Оба иллюстратора, Ципар и Зимка, — один в отношении формы, второй цвета — разбивают оковы фантазии, представляя собой образец такого изобразительного видения поэзии, который основывается на противоположностях лиризма и гармонии.

Иллюстрационный метод Мирека Ханака (умер в 1970 году), родом из Мартина, в свободной манере развивает Яна Кисельова в акварельных рисунках к стихотворениям Дагмар Вагнеровой „Волшебная шляпа“ (1971). Это краткие, одно- и двустопные стихи шуточного характера с темами из детской жизни и детского общения с природой. Часто в виде загадок. Кисельова в своем виртуозном цветном рисунке кистью сосредоточивается именно на этой тенденции загадок. Кажется, будто она вместе с поэтессой дает детям задание — решать определенные отношения, сравнивать. Свободной манере живописной техники, естественно, соответствуют определенная масштабность и высокая степень абстракции, обобщения, которая еще усиливается стремлением иллюстратора оживить природные детали персонификационным замыслом, который ограничивается тем, что она врисовывает знаки в лица изображаемого растеньица. Для детского читателя и для его понимания эти иллюстрации являются довольно сложными. Они ведут его от предметного содержания к изобразительной технике. Ее оригинальность-поэтичность ставит перед нами целый ряд еще не решенных вопросов, о которых мы здесь не будем говорить.

Иллюстрации Бланки Вотавовой к стихотворениям Марии Топольской „Сине-белый мир“ представляют собой в нашем выборе вершину мечтательной лиричности и, кроме того, отображают детское стремление к изобразительному выражению стихотворения. Содержание стихотворения составляют вещи вокруг нас, отдельные моменты движения природы и ее годовой круговорот. Этому содержанию сохраняет верность также иллюстратор, с детской старательностью создающая свои красочные рисунки кистью с тонким перовым рисунком. Мы не сомневаемся в том, что они воздействуют, или могут воздействовать на детей прямо ослепительно. Несмотря на техническое совершенство, эти рисунки вместе с тем являются

носителем формообразовательного приема, это значит, что они заставляют читателя задуматься над тем, как они возникли, и побуждают его дорисовать их. Одновременно они представляют собой иллюстративную „миниатюру“, и едва ли бы было возможно увеличить ее, не нанеся ущерба ее изобразительному характеру. Это можно наблюдать, например, на рисунке спящей феи в папоротнике, на рисунках двух птичек на противоположной стороне или на иллюстрациях к стихотворениям „Облачка“ и „Море“. Поэтический образ „моря“ из зеленых листьев, который переживает девочка, смотрящая из окна в сад, полный цветов и бабочек, или „вышитые“ облачка — крайне стилизованные — над волнующимися бугорками земли, словно кружевное солнце между ними. Все это является подтверждением того, что речь идет о продукте детского воображения, а не о действительности. Каждый рисунок свидетельствует о том, что иллюстрация в книжке стихов может жить совершенно самостоятельной жизнью, что она может стать носителем не только визуальных, но и словесных представлений, что может действительно приглашать читателя продолжить „игру в поэзию“, игру, которая бы могла длиться дольше границ детского возраста. По крайней мере мы, взрослые, этого желаем.

Остановимся на иллюстрациях еще одной из молодых иллюстраторов — Ольги Йоганидесовой к книге Томаша Яновица „Я споткнулся о чернильницу“ (1973). Это черно-белые иллюстрации, и нам не известно, дошло ли к этому цветовому распределению по воле издателя или иллюстратора. Но совершенно определенно здесь сыграл роль литературный источник, его характер. Йоганидесова сосредоточилась прежде всего на отдельных фигурах детей, изображая их посредством схематического гротескного рисунка, в котором как примитивные схемы детских лиц, так и текстильные факторы фигур в равной степени непосредственно черпают из области прикладного искусства и прикладной графики, не отклоняясь от общего уровня вкуса. Эти мои слова не означают, однако, осуждение данного типа иллюстрационной концепции. Как раз наоборот. Я думаю, что в так резко определившейся концепции, какую нам представляют Ципар, Зимка, Кисельова, Вотавова и Йоганидесова, они имеют свое особое значение, являются основой для эмпирических соображений, исходящих из наблюдения. Типы иллюстраций, как их формулирует польский теоретик Ирена Слоньска (*Psychologiczne problemy ilustracji dla dzieci*, 1969), подтверждают, что : иллюстрации обычного типа чередуются

и переплетаются с иллюстрациями ищущими, своеобразными. А иллюстрации Ольги Йоганидесовой все-таки приносят определенные новые черты, в этом нет сомнений.

В нашем рассуждении на данную тему нельзя не коснуться иллюстраций одного из наших видных живописцев среднего поколения, который целеустремленно занимается иллюстрированием детских книг. Это Фердинанд Гложник. В 1974 году он иллюстрировал сборник стихов Агнии Барто „Фонарик“. Автор своими небольшими стихотворениями идет по следам Самуила Маршака. Это эпические стихи о различных детских происшествиях и хлопотах. Фердинанд Гложник соответствует этим стихам своим определившимися, рассудительным и действительно поэтическим выражением, благодаря которому он несколько лет тому назад вошел в круг тех словацких иллюстраторов для детей, которые не порывают связи с народным изобразительным творчеством. Его образное выражение имеет место как в поэзии, так и в сказке, Использование же его также в героической и хвалебной тематике („Слнничко“, № 1, 1973) означает идеализацию не только допустимую, но и желательную и благодарную. В стилизованном и декоративном рисунке Гложника можно обнаружить связь с абстрагирующим и геометрическим цветным рисунком фуллы, знакомым нам по иллюстрациям в „Песеннике“ или в „Трех каштановых лошадях“. У Фуллы крайняя стилизация является целью, которой он достиг в результате чрезвычайно богатого развития. Гложник заимствует из нее лишь принцип декоративной геометризаци и кладет его в основу в рисуночном и цветовом отношениях богатой композиции, которая в той среде и в его богатых обойных узорах содержит одновременно что-то от Матисса и фовизма. Общее выражение закономерно в отношении формы является преувеличенным. Рисунки элементов и сцен в богатой структурной и цветной композиции покрывают все страницы, они не лишены также юмора, свойственного советской поэессе.

В заключение нашего рассуждения на тему иллюстрирования поэзии для юных читателей рассмотрим более комплексно иллюстрации стихов для самых маленьких, содержащиеся в детском журнале „Слнничко“ (1974—1975). Обратим внимание на трех иллюстраторов, о которых уже была речь выше. В 1974 году первый номер журнала иллюстрировал Ондрей Зимка, шестой номер — Бланка Вотавова, а восьмой — Мирослав Ципар. Зимка выступает перед

нами в другой цветовой гамме. Доминантным является коричневый цвет. Ципар, хотя на некоторых страницах он тоже ограничен в цветовом отношении, верен своим арабескам. Бланка Вотавова еще более выразительно, чем в иллюстрациях книг, сочетает контурный рисунок с наивными цветными силуэтами. Она привносит новые, поэтические ценности в каждую страницу и разворот номера. Самостоятельную группу образуют художники, которых неоднородность содержания журнал привела к более нейтральному, сдержанному выражению, где поэтичность иллюстрации, относящаяся к стихам, приспособлена выражению иллюстрации к рассказам. К ним относятся Франтишек Хюбел, Йозеф Цеснак, Мария Желибска и Владимир Махай. Пожалуй, наиболее неожиданное впечатление это упрощение производит у Марии Желибской. Ее иллюстрационная тенденция, которую мы здесь наблюдаем, разумеется, имеет свои положительные моменты. Наиболее важным является, пожалуй, сам факт выравнивания эстетических ценностей, к которому в настоящее время призывает мировая эстетика. В противоположность старому различению прекрасного и обыденного, для нее важно будничные вещи сделать более прекрасными, эстетическими.

Девятый номер журнала „Слнничко“ иллюстрировали своими рисунками учащиеся Народной школы искусства из Кежмарка. На акварельных иллюстрациях к „Песне о родной стране“ мы видим, каким интересным может быть детское выражение, что касается его эмоционального назначения. Самым интересным является то, что эмоциональное содержание детского рисунка вовсе не обусловлено богатством красок, проявляясь в бедных в цветовом отношении рисунках. Нам остается еще упомянуть о двух новых (новых в настоящем очерке) изобразительных выражениях: об иллюстрациях Штрбы в пятом номере и Дреслера в седьмом номере журнала „Слнничко“. Штрбова своеобразная способность сочетать декоративный элемент с выразительной шероховатостью приносит интересные результаты в плане чередования динамического рисунка с масштабными композициями и мелкой деталью. Дреслер идет по этому пути еще дальше. В несводимых в цветовом отношении иллюстрациях он напоминает чешского живописца Тroupa, но его цветовые фактуры являются более свободными.

В заключение я хотела бы коснуться проблемы дифференциации в иллюстрациях для детей в области поэзии. Эта проблема далеко не исчерпана возрастным делением. Можно сказать, что поэтическая черта иллюстрации дана смыслом и целью поэзии

для детей, или же она должна содержаться в каждой иллюстрации для детей. Этим дана также широкая шкала образных выражений этой иллюстрации — от лирическо-поэтической до экспрессивной, вплоть

до влияния, которое оказывают детское изобразительное творчество и детская фантазия вообще на творца художественной иллюстрации для детей.

БЕСЕДА ОБ ИЛЛЮСТРИРОВАНИИ НАУЧНО-ФАНТАСТИЧЕСКОЙ КНИГИ ДЛЯ МОЛОДЕЖИ

БЕСЕДУЮТ:
АННА УРБЛИКОВА, ФРАНТИШЕК
ГОЛЕШОВСКИ, ОТАКАР ХАЛОУПКА,
КАМИЛ ЛГОТАК, ЙИРЖИ ШАЛАМОУН
ЧССР

А. УРБЛИКОВА:

Интересно, что научно-фантастическая литература, которая в настоящее время пользуется исключительной популярностью у юных читателей, не нашла своего специфического иллюстратора и не стала предметом интереса теории, которая бы оценила ее присутствие в современной литературе и определила принадлежащее ей место.

Ф. ГОЛЕШОВСКИ:

По-моему, определенную роль здесь играет то обстоятельство, что этот литературный жанр (несмотря на его богатую предысторию) переживает еще лишь зачатки своего развития и его границы при этом значительно расплывчатые. Кроме того, здесь играет роль также то обстоятельство, что тематическая область научно-фантастической литературы чрезвычайно разнообразна и не привлекает к себе столь суггестивно определенные типы художников, как, например, рассказы о природе, сказка и т. п. Итак, если иногда нелегко изобразить темы традиционных жанров детской книги, то тем труднее для художника отправиться в страну, в которой художественная фантазия сталкивается с научной. Эта трудность проникает и в теорию иллюстрации для детей. Хотя наша беседа и не заменит теоретическое исследование, но, безусловно, она может содействовать изучению данной тематики. Сначала обратим внимание на прошлые зачатки жанра и их иллюстрации. Не лежат ли в этих зачатках классические произведения Ж. Верна с их современным художественным оформлением?

А. УРБЛИКОВА:

Да, хотя в то же время и сегодня его произведения с восторгом читают дети и взрослые. Мы читаем их, чтобы познать тайну популярности Ж. Верна у детей. Что касается иллюстраций, то интересно, что сегодняшние читатели остаются верными старым классическим иллюстрациям Невилля, Бенэ и других. Попытки сопроводить произведения Верна новыми иллюстрациями вовсе не имеют успеха, и издательства остаются верными первоначальным иллюстрациям. Играет ли здесь большую роль пietet к классическому литературному произведению или зависимость юного читателя от репортажного компонента приключенческого содержания, который характерен именно для старого понимания иллюстрации?

Ф. ГОЛЕШОВСКИ:

Я думаю, что второе: зависимость читателя от приключенческого компонента фабулы. Этим можно также объяснить течение современной описательной наглядной иллюстрации этого жанра, представленной такими художниками, как Зденек Буриан, Теодор Ротрелк и другие. Буриан в нашем изобразительном искусстве является вообще непревзойденным мастером изображения фантастической реальности, особенно что касается сюжетов научной фантастики. Но зато в области астронавтики иногда кажется, что иллюстрация попала в тупик: как правило, она удовлетворяется тем, что хотя бы внешне характеризует научно-технический характер произведения. Например, Теодор Ротрелк, иллюстрируя

„Астронавтов“ Лема, обращает внимание на общее запечатление аэропортов, канцелярий, экскурсий и, наоборот, с другой стороны, на схемы приключенческой драматичности. В целом его иллюстрации производят захватывающее впечатление, хотя в художественном отношении не приносят ничего нового.

А. УРБЛИКОВА:

Прямой противоположностью иллюстрации Ротекла являются тонкие рисунки Альбина Бруновского к сказкам Лема „Сезам“. Они относятся к первым иллюстрациям Бруновского. Но и эти иллюстрации не постигают ядро и смысл научно-фантастической темы. Это и есть задача, которая все еще перед нами. Смысл и лицо этой иллюстрации все еще находятся в процессе поисков: от иллюстрации, направленной к приключенческому компоненту произведения, от наивных попыток сосредоточиться на технической области сюжета вплоть до монотонности персонажей, одетых в скафандры, как мы это видим и на зарубежных иллюстрациях этой литературы.

Ф. ГОЛЕСОВСКИ:

Интересной формой научной фантастики в текстовом и изобразительном отношениях является трилогия Соучка „Путь слепых птиц“. Форма репортажа с богатым использованием интервью объединяет действие, которое в научном плане и в плане фантазии черпает из отважной археологической гипотезы и направляется к полной приключений межпланетной экспедиции. Книгу иллюстрировал Камил Лготак. Кроме собственно иллюстраций, важную роль в ней играют фотографии, большей частью остроумные фотографические камуфляжи. Мы попросили Камилу Лготак, художника, которого очаровала современная техника, рассказать нам кое-что о своем опыте иллюстратора и о своих впечатлениях.

К. ЛГОТАК:

Рукопись книги Соучка я читал с огромным увлечением. Кстати сказать, с автором Людвиком Соучком мы вообще прекрасно понимаем друг друга, я иллюстрировал и его последнюю книгу, которая как раз выходит. Тема этой книги — война американского Севера против Юга. Книга называется „Гробы атакуют“, ее героями являются собственно два броненосца — каждый принадлежал одной из воюющих сторон. Броненосец южан назывался „Мэрримэк“, северянам принадлежал „Монитор“. Но это уже собственно говоря, литература факта. Я хотел бы подчеркнуть, что работа иллюстратора позволила мне реализовать

намерения всей моей жизни и то, что меня интересовало в работе живописца, — это и есть та всероссийская тема техники. Поэтому на моем счету иллюстратора имеется и несколько интересных книжек, рассказывающих о технических изобретениях. Что же касается специально книги Соучка, то мне была дана возможность выбрать, что я сам хочу иллюстрировать, в концепцию фотографического материала я не вмешивался. Это уже была сфера самого автора, и об этом я вам ничего не скажу.

Ф. ГОЛЕСОВСКИ:

Очевидно, автор с самого начала предполагал предоставить широкий простор для работы с фотографией, от вас же он ожидал прежде всего по-человечески близкого вмешательства рисовальщика. Его ожидания, несомненно, сбылись, хотя это и не была ваша любимая тема из царства техники. Людвик Соучек в предисловии к своей книге пишет о том, что вы в совершенстве знаете произведения Жюль Верна. Иллюстрировали вы также некоторый из романов Ж. Верна?

К. ЛГОТАК:

Да, даже два: „Губительное изобретение“ и „Вокруг света на воздушном корабле“. Жюль Верн действительно всегда был моим самым любимым писателем, и иллюстрации к обоим книгам — это были совсем скромные томики с моими первыми рисунками — я выполнял с радостью. Я здесь мог проявиться свободно, а именно как в отношении технических элементов, так и в рисунках человеческих фигур и лиц. Мне решительно не мешало то, что я так хорошо знал старые иллюстрации этих романов; их содержание и характер инспирировали меня, но при этом они нисколько не навязывались мне в качестве образца.

Ф. ГОЛЕСОВСКИ:

Которые другие книги из области научной фантастики вы иллюстрировали? Я думаю, что область техники как живописная тема вашей жизни стерла границу между вашими иллюстрациями к литературе факта и иллюстрациями к научно-фантастической литературе и одновременно довольно скоро привела вас к иллюстрированию книг, в которых технические изобретения играют главную роль.

К. ЛГОТАК:

Это верно. Как только речь идет об области техники, трудно провести точную границу между книгами, относящимися к той или другой группе. Мне кажется, что иллюстрации научной фантастики должны отличаться от иллюстраций научно-популярной

литературы преобладанием по-человечески близкого, интимного тона. Но дело не только в количественном соотношении человеческой и технической деталей в иллюстрации. И в чисто технической картинке должна ощущаться близость человека, читатель должен осознавать, что вся техника является делом человека и в то же время средством, при помощи которого человек улучшает и облегчает свою жизнь. С каких пор я иллюстрирую? Прошло уже свыше тридцати лет с тех пор, когда вышла небольшая книжка Густава Дубского „Таинственный триплет“ с моими иллюстрациями (Оломоуц 1943). Это была книжка для младших читателей, речь в ней шла о проблеме путешествия во времени. Тема меня очень удовлетворяла, и тот факт, что она все еще свежа в моей памяти, доказывает, что я переживал ее столь же увлеченно, как и детский читатель.

Ф. ГОЛЕШОВСКИ:

Разумеется, научно-фантастическая литература не метит лишь в область технических изобретений — она постигает также психическую область человека и перспективы развития общественных отношений. К ее авторам в равной мере относятся как Г. Уэллс, так, скажем, и Ж. Верн, Адамов и Лем. Мне вспоминается интересная повесть Р. Л. Стивенсона „Странная история доктора Джекиля и мистера Хайда“. Доктор Джекиль избрал жидкость, которая изменяла его физический вид, но одновременно давала волю подавленному а антисоциальному содержанию его представлений и чувств. Книга вышла в 1940 году в Поуровом издании с иллюстрациями Франтишка Тихого. Художник сосредоточил свое внимание на изображении зла в человеческом выражении и на призрачных „сумерках“ эмоциональной атмосферы, подобной ночной тьме, в которой оживала темная сторона раздвоенного существа Джекиля. Эти иллюстрации и сегодня в равной мере впечатляющие и новые, как и 36 лет тому назад.

Темой астронавтики, хотя и косвенно, занимался также великий австрийский график Альфред Кубин. На его выставке в Праге в 1975 году я видел рисунок марсиан и последних людей. Кубин изобразил марсиан в виде странных ракообразных существ: их крабьи ноги, высунутые глаза, мордообразное лицо, роговидная поверхность сегодня выглядят довольно наивно, создавая некий аналог представлению последних людей: слабых, деформированных фигур, которые, кажется, живут больше силой духа, чем собственной физической силой. Разумеется, из произведений Кубина, философствующего художника, в область научной фантастики можно

включить бесчисленное количество рисунков, не обязательно речь должна идти именно об астронавтике и будущем человечества.

А. УРБЛИКОВА:

Мы могли бы сказать, что Кубин в этих, но и в других рисунках не столько иллюстрирует, сколько забывается в собственных мечтах о внечувственном мире. Этому противостоит тот факт, что именно у него литература имела большое влияние на графическое творчество и что он сам занимался литературной деятельностью в области, где научная фантазия имела решающее влияние. Именно эти размышления о творчестве Кубина побуждают нас задать вопрос литературоведу Отакару Халоупке, сотруднику Института педагогики Чехословацкой Академии наук в Праге. Существует в настоящее время точная тематическая классификация научно-фантастической литературы, которая бы позволила нам классифицировать также ее иллюстрацию?

О. ХАЛОУПКА:

Из разных классификаций научной фантастики наиболее продуктивной оказывается та, которая сочетает точку зрения смысловых значений и плоскостей художественного замысла и выражения с точкой зрения тематической, то есть классификация по более цельным областям научной фантастики. Так, мы различаем прежде всего область технической и техницистской научной фантастики, описывающей изобретения будущего, экспедиции к дальним планетам и т. п., научную фантастику, известную у нас из книг Франт. Бегоунка, далее область таинственной, символической и метафорической научной фантастики, которую репрезентируют, например, „Хроника марсиан“ или рассказы „Солнце и тень“ Брэдбри, и, наконец, область юмористической, иронизирующей, пародирующей научной фантастики, которая посредством этой тематики высмеивает безобразные явления современности, как это имеет место в новеллах А. К. Кларка „Океаном звезд“ или в книге Лема „Воспоминания Ильиона Тихого“. С иллюстративной точки зрения эти три области представляют собой довольно разные сферы, разные плоскости смысловой направленности. Хотя во всех речь идет о научной фантастике, но у них совершенно различная атмосфера, что и должна постичь иллюстрация. Первой из этих областей — техницистской научной фантастике — соответствует реальный конкретный рисунок, хотя, конечно, с элементами намеков, в то время как вторая область для своей метафорической символики найдет адекватное изобразительное выражение в иллюстрации, в изобразительном и содержательном отношениях

свободной и эмоционально компонованной. В венгерском сборнике „Галактика“ я видел примеры таких иллюстраций, которые были близки к душевно-бредовому проявлению или к традиции фантастического искусства. Для третьей области юмористической, иронизирующей и пародирующей научной фантастики будет уместна иллюстрация, подчеркивающая комизм, остроумие и изобретательность, даже карикатурная иллюстрация. Замены иллюстративных плоскостей, как это очевидно из вышесказанного, могли бы целиком противоречить духу текста; общее название „научная фантастика“ охватывает произведения семантически очень разные и нередко даже противоположные.

А. УРБЛИКОВА:

Нас бы еще интересовал вопрос о том, какое положение занимает научно-фантастическая литература в книге для детей у нас и за рубежом. Я имею здесь в виду ваше обширное исследование читательских интересов молодежи.

О. ХАЛОУПКА:

У нас в Чехословакии научная фантастика является в настоящее время в издательском отношении скорее второстепенным явлением. Новые книги читатели получают в таком ограниченном количестве, что в контексте чтения научная фантастика не представлена сколь-нибудь репрезентативно. Другая ситуация в соседних странах, например, в СССР, Польше, Венгрии, Румынии, ГДР и в некоторых западных странах. В Польше, Венгрии и Румынии существуют даже специальные журналы, клубы друзей научной фантастики и т. п., в то время как у нас этой литературы издается так мало, что интерес к ней не может достигнуть более широких размеров.

В то же время, однако, за рубежом и у нас обнаруживается, что научная фантастика техницистского, описательного типа, например, книги об экспедициях космонавтов в читательском и авторском отношении отступают на задний план, на передний же план выступает научная фантастика метафорическая, философского характера, ориентированная на более глубокие вопросы жизни, мировоззрения, перспектив человечества, и, наконец, научная фантастика юмористическая, изобретательная, остроумная, прежде всего в форме кратких рассказов. Общая тенденция затем явно идет по направлению к большей национализации литературы научной фантастики в художественном отношении, к ослаблению явлений коммерческих и в литературном отношении упадочных. Мы могли бы сказать, что научно-фантастическая

литература постепенно все больше становится литературой в истинном смысле слова. Это должно оказать влияние и на иллюстрацию научной фантастики, которая точно так же должна расстаться с рутинерством и поверхностностью и все отчетливее направляться к художественной своеобразности и самобытности.

А. УРБЛИКОВА:

Итак, можно сказать, что в романах и сказках этого жанра речь идет о далеких перспективах области науки и техники и, следовательно, также о двойственном взгляде на эту проблематику: внешнем, объективном, и внутреннем, говорящем о влиянии новых обстоятельств на человеческую психику. Хотя научно-фантастическая тематика, с одной стороны связана с приключенческой литературой, но, с другой стороны, с научно-популярной и научно-образовательной литературой. И даже со сказочным миром т. н. phantastic tale, например, сказки Гофмановского образца. Это должно проявиться и в характере иллюстрации.

Ф. ГОЛЕШОВСКИ:

И проявляется. Мы могли бы коснуться и более широких видовых отношений, отношений литературы к другим видам искусства. Прежде всего это отношение литературы к киноискусству, а именно как к трюковому фильму (фильмы Земана из Готвальдова), так и к игровому фильму. Так, советский фильм „Молчание доктора Ивенса“, например, ясно доказывает, что научно-фантастический жанр может служить идее гуманизма, может принимать живое участие в общественном деянии. На quadriennale сценического изобразительного искусства в Праге (1975) мое внимание привлекла сцена Ладислава Выходила к пьесе Незвала „Сегодня солнце еще заходит над Атлантидой“. Она была отличной также с точки зрения чистой иллюстрации.

А. УРБЛИКОВА:

Хорошо было бы обратить внимание на некоторую тему, которая была разработана в литературном и иллюстративном отношениях и, с другой стороны, средствами кино. Может быть, это было бы подходящим отправным пунктом для исследования участия иллюстрации в этом виде литературного произведения.

Ф. ГОЛЕШОВСКИ:

В последнее время такую параллель нам создали фильм и книга Оты Гофмана „Господин Тау“. В одной своей статье я обратил внимание на совершенно необычную форму новой образовательной активности иллюстраций Шаламоуна к этой книге, активности творческой фантазии, которая подготавливает человека

нового общества к особым будущим задачам. В своем анализе я оценивал учет иллюстратором критического освоения произведения детским читателем и то внимание, которое он уделил предполагаемому восприятию иллюстрации. Мы попросили Йиржи Шаламоуна рассказать нам кое-что о своих впечатлениях при иллюстрировании этой книги.

Й. ШАЛАМОУН:

Книга Гофмана казалась мне огромным тортом — там в многих слоях находятся всевозможные лакомства. Или походила на рождественскую халу, сплетенную из многих источников, а те иллюстрации — это если разрезать эту халу, то должно быть видно, что в ней находится: миндаль, изюм и т. п. Но если разрезать рядом, то там эти лакомства будут тоже, может быть, еще больше и больших размеров — ну, просто это хаяа, на которой не сэкономили. Рисунки — это будто верхушки тех текстовых айсбергов, скрытых в море, или, желаете ли, овощи в картофельном супе.

Этот разноцветно сплетенный текст книжки, надеюсь, ощущается на том множестве картинок. Я бы лучше всего иллюстрировал книжку страницу за страницей, не выдавая при этом ничего из текста. Само собой разумеется, что я кое-что запланировал, но картинки к книжке решительно не возникали только этим сухим путем. Просто я рисовал то, что мне пришлось в голову при чтении книги, а также то, что мне пришлось в голову уже при рисовании. Потом я снова это вроде бы процеживал и подсчитывал, потом опять рисовал, что мне хотелось, и так далее и так далее. Я позволил бы себе сказать, что я старался не копировать господина „Природу“ — Гофмана, но работать так, как работал он. Я искал свой ключ к своей двери в ту же самую комнату.

Ф. ГОЛЕШОВСКИ:

Это был научно-фантастический текст. Приняв во внимание этот факт, задумывались мы потом над проблемой, что характеризует именно этот жанр, которые из компонентов текста вам следовало подчеркнуть, как этого требует атмосфера научной фантазии?

Й. ШАЛАМОУН:

Собственно говоря, я не знаю, является ли „Господин Тау“ точно научно-фантастическим романом для детей, но с этим жанром он наверняка имеет несколько общих слоев того торта: странное, антиклассическое, остановившееся и вновь бегущее время, в котором исчезает прошлое в настоящем, и, наоборот, относительность малого и большого, постоянно изменяющееся соотношение всех величин. И потом еще та особая связь между судьбами людшек

и странным мужичком извне, без величины и времени предчувствие, что он каким-то образом вмешивается в их жизнь. Это, в сущности, такая научная фантастика, какая содержится почти что в каждой сказке.

Эту научно-фантастическую линию в картинах, возможно, поддерживают те символические шарики детства — то маленькие, то большие, одинаковые и всякий раз по цвету другие, которые со спичечными коробками и спичками, как маленькие земные шары, разбросаны по всей книге, там и здесь всплывающие напоминания взаимосвязей и вариабельных повторений, существование во времени.

Ф. ГОЛЕШОВСКИ:

В своей статье в журнале „Златы Май“ я отмечал две главные черты вашей иллюстрации: ваш взгляд на детское восприятие и активность и ваше полемическое, читательское отношение к тексту. Впрочем, оба эти момента связаны друг с другом. Что вы сам можете сказать об этом?

Й. ШАЛАМОУН:

Те рисунки иногда следуют непосредственно за текстом, иногда при случае забегают вперед и вновь возвращаются или погружаются и всплывают на другом месте. Они должны именно намекнуть, но в то же время, как в настоящем детективе, ничего не выдать. У каждой книжки я люблю играть ту прочувствованную роль, предписанную текстом, но, с другой стороны, люблю дать понять, что я являюсь тем вторым, тем, кто ту книгу не пишет, но лишь читает ее, рисуя при этом. И что также по отношению к той книге это рисование не является единственно возможным, что это всего лишь иллюстрация, а не действительно сама книга. После прочтения рукописи я, однако, обычно придерживаюсь лишь того, что мне в тексте понравилось, остальное же закопаю как можно глубже, но те проблемы можно видеть; я думаю, что это в порядке. В конце концов, ту книгу мог бы также проиллюстрировать каждый мальчишка сам и равным образом был бы прав. Однако это задали именно мне.

Ф. ГОЛЕШОВСКИ:

Рассуждения Йиржи Шаламоуна охватили более широкие взаимосвязи иллюстрационного творчества, не только иллюстрацию научно-фантастической литературы. Но тем лучше: все равно наша беседа смогла коснуться лишь некоторых отношений в иллюстрации этого жанра и даже не смогла как следует „осмотреть местность“ той иллюстрации. Я считаю, что у нас все еще нет достаточно компактной и одновременно достаточно дифференцированной шкалы иллюстративных выражений в данной области.

А. УРБЛИКОВА:

В заключение я хотела бы напомнить, что здесь существует еще одно важное препятствие, которое делает затруднительным более основательный анализ этой иллюстрации. Это особая близость к приключенческой литературе и исходящая из этого раздвоенность ее характера и цели.

Наша беседа стремилась обратить внимание на данное обстоятельство, на его сложность, указать на несколько примеров, подтверждающих это, и наметить некоторые из отношений, которыми необходимо заниматься в будущем. Я благодарю всех, принявших участие в нашей беседе.

БЛАНКА
СТЕГЛИКОВА
 ЧССР

ПО ПОВОДУ БИБ '75

Центральной темой нашего симпозиума, организованного по случаю БИБ '75 являются формы и методы изображения современности в иллюстрациях книг для детей и молодежи. Однако, нельзя не вспомнить того, что между современными тенденциями, прокламированными в области теории, и между их характером, также, как и на предшествующих БИБ не всегда нашлась прямая связь-

Биенале сосредоточивают иллюстрацию, характерную, прежде всего, для „книг с картинками“, предназначенную для младшего детского возраста и тематически органиченную на сказку, рассказы о животных или исторический мотив, то есть на традиционные литературные жанры и на проверенные методы иллюстраций. Например, слишком слабо представлена здесь художественно-научная и научно-фантастическая литература, редко встречаемся с иллюстрацией книг, предназначенных для молодежи, а если и встречаемся с ними, то ограничиваются они, главным образом, на классиков. Картины современности, если бы охватывали что-нибудь новое, а не совсем не делящееся, тоже бы представляли собой ценность.

Естественно, что мне понятно и то, что профиль издаваемой литературы не находится в прямой пропорциональности к профилю иллюстраций, показанных на выставке. Это происходит и потому, что БИБ является выставкой художественной и здесь, вполне естественно, что предпочтение дается книгам для маленьких читателей, где картинка имеет большее домовое право чем, например, в рассказе из современной жизни, историческом романе, детективке или в тех

литературных жанрах, где хотя и играет важную эстетическую роль, однако, над эстетической функцией доминирует функция познавательная, как например встречаемся с етим у разных типов научной литературы.

Не меньше стоило бы подумать и над тем, чтобы, поскольку на сердце у нас лежит именно современность, уделять больше внимания на будущих выставках составу национальных коллюкций, или попытаться когда-нибудь провести биенале с систематической концепцией на стороны современной цивилизации, или провести отдельную выставку, посвященную вышеупомянутому, открыть перед читателями так излюбленные жанры современности. Таким образом, мы имели бы возможность более конкретно говорить о данных темах.

Надо сказать, что современность не является лишь делом жанров и тем, но и делом интерпретации. И здесь мы, взрослые, часто отстаем на одно поколение — остаемся у своего детства. Современный ребенок часто видит современный мир иначе, чем его видели мы. Также, как и мы, он любит животных, но одним из первых слов, которое он научится говорить вместе со словом „мама“ является слово „машина“. Ребенку не мешает никакой сильный шум, в то время, как мы во время работы нервничаем, выключаем радио, даже и с классической музыкой. Ребенок в восторге от охрипшего репродуктора, который сопровождает карусель, в восторге от быстрой езды на горках. Мы к этому так быстро не приспособимся, скорее без благодарности будем для них приводить в порядок аварии, чем быть свидетелями этого или участниками. А к бумажной роскоши тира и позолоты каруселей

бозбращаемся скорее лишь в ностальгии и грезим о том, чтобы хотя бы на мгновение блеск украшенных атракционов закрылся перед нашими глазами сегодня обшарпанной поверхностью покраски. Восхищение техникой нарушает неисправность электрического тока, перегруженный телефон, переполненные трамваи, действует вам на нервы грязь в чистых реках, бредные испарения бензиновых отходов. Ребенок не намотал на ус, навязанный ему нами опыт, не умеет еще сравнивать, живет очень доверчиво в наше время. Такие события двигали мир в наше время, а для них они настолько далеки!, как, например, крестовые походы.

Мы представляем собой то поколение, которое придя на школьную скамью, было обозначено канонадой второй мировой войны, а начало созревания было затронуто ужасом атомной смерти. И сегодня мы опасаемся того, чтобы непреодолимые силы цивилизации не привели нас к гибели в нарушенной природе — в отходах пепла, погубленной вегетации. Может быть и потому художники рисуют для детей животных и сказки, в которых всегда должно победить добро. Пожалуй больше ради собственной потребности стремится очиститься от доверчивости детского мира и приблизиться к нему хотя бы даже и средствами наивных рисунков или имитацией, или парафразой детского выражения. Не хотят смириться с тем, что для них уже нет возврата, что приблизиться к детству — это на самом деле не шаг назад, а шаг в будущее.

Меня также удивило, что в перевесе книг с картинками на выставке БИБ имеется довольно мало иллюстрации, посвященных поэзии, которая дает художникам, также, как сказка или мир животных, возможности неограниченные, как в смысле пространства картины, так и в смысле пространства для самых ранообразных средств и приемов. Вспомним лишь область пословиц и стихов, с которыми ребенок знакомится в первую очередь, насколько богат их смысл, какие там метафоры, какие сокращения и неожиданные связи. Сколько в них слов, иногда почти непонятных, которые ребенок воспринимает, как что-то само собой разумеющееся, с восторгом под влиянием какой-то магической силы звука и ритма. Вспомним богатые шкалы наших современных поэтов, сколько простоты и поэзии содержится в их стихотворениях — какова же это возможность для художника, который

сегодня уже требует все больше свободы для своей фантазии и для фантазии читателя.

Поговорка или стихотворение представляют собой единое идейное целое, обнажающее одну сторону или две. Объем текста прямо определяет место для картинки и составляет вместе с ней одно целое не только в смысле идеи, но и оптически. Без темного зеркала печати это целое не представляет собой полноту, чего-то там не хватает. Если картинку отделить, как выставочный экспонат, то она теряет на логике и на привлекательности для зрителя. Можно было бы даже сказать, что чем совершенней оптическое целое, тем больше постигнут иллюстратор при отрыве и показе на выставке картинки в отдельности. Это тоже одна из причин, почему иллюстраторы избегают снабжать выставку такими иллюстрациями.

Я не останавливалась бы на иллюстрации поэзии так долго, если бы отсюда не вытекала другая проблема: связь текста и картинки в книжной реализации вообще. Это также кацается художников, поэтому этот вопрос я не хотела бы выпускать, если уже из технических соображений не можем заниматься такими сложными вопросами, как передача литературного текста или связь иллюстрации с детским читателем в разных возрастных категориях. Связь текста и картинки в современной художественной реализации книги, которая попадает к читателю, есть. В некоторых жанрах, а также в традиции некоторых национальных культур связь эта представляет собой неотделимое целое. На выставке мы видим из этого целого, в лучшем случае, обложку. Может быть организаторам таких выставок стоило бы подумать и о том, чтобы не ставить на витрину выставочную книгу под закрытое стекло, а поместить ее так, чтобы посетители могли книгу и пролистовать, в случае интереса. Может бы это нам помогло во многом в том, чтобы мы, подводя итог иллюстрациям, принимали во внимание все требования, чтобы книга была совершенной в художественном отношении.

Я считаю, что внеся небольшие изменения в оформление выставки, а также путем тематического расширения биенале, его обогащением новыми жанрами, это грандиозное мероприятие продвинулось бы еще вперед, по направлению к более глубокому пониманию функции иллюстрации в современной книге для детей и молодежи.