

Штефан Мрушкович
ЧССР

8-й МЕЖДУНАРОДНЫЙ СИМПОЗИУМ БИБ '81:
КАК ВОЗНИКАЕТ ИЛЛЮСТРИРОВАННАЯ
ДЕТСКАЯ КНИГА

/ 8-й Международный симпозиум Бьеннале иллюстраций Братислава 1981 года, организованный Словацкой национальной галереей в рамках 8-й международной выставки БИБ '81 проводится под названием «Как возникает иллюстрированная детская книга». В некотором смысле слова эта тема является значительно универсальной и исходной в решении такой сложной проблемы, какой является иллюстрированная книга. Не только с аспекта процесса творческой работы автора относительно ее литературной части и иллюстрации, но и с аспекта процесса их сотрудничества с издателем и не в последнюю очередь с самым детским читателем.

/ В настоящее время возникновение иллюстрированной детской книги, как правило, уже не является сферой деятельности лишь творческих субъектов — автора литературной части и иллюстратора, а результатом тесного сотрудничества нескольких содейтелей объективизирующих интерес, общественную необходимость и направление содержания издательского появления каждой иллюстрированной книги. Они кооперируют в части ее возникновения в тесной связи творческого поиска, воодушевления, разработки и оформления содержания, художественного и общего эстетического уровня книги. Повышающиеся требования со стороны авторов, а также издателей играют в этом особо важную роль. В настоящее время благодаря такому сотрудничеству иллюстрированная детская книга в большинстве стран мира принадлежит к числу лучших литературных и одновременно полиграфических ценностей продукции культуры.

/ Таким образом, сложность процесса создания иллюстрированной детской книги пропорциональна требованиям ее соавторов, включая издательства. Этой аксиомой мы руководствовались и в выборе

темы нашего сегодняшнего симпозиума. Мы разделили его на несколько частей, направленных на частные специализированные проблемы, в стремлении раскрыть и обосновать тесные отношения и связи творческих вкладов субъективных деятелей (авторов литературных произведений и иллюстраций) с организационно-творческими содейтелями, имеющими значительную долю в высоком уровне иллюстрированной детской книги и развитии общественного интереса по направлению к ней среди широких слоев населения.

/ Первую область проблем образуют вопросы самого процесса иллюстрационного творчества детской книги, представляющей собой в настоящее время разграниченный вид художественно-изобразительного жанра с особым положением в системе художественно-изобразительных и более широких культурно творческих звеньев. Подобно тому, как каждый прогрессивный вид художественной деятельности, так и данный вид художественного творчества подчиняется объективным условиям постоянного поиска и открытия новых художественных приемов и форм в стремлении к наиболее эффективной художественной интерпретации литературного содержания детской книги. В этом смысле можно уже сегодня говорить не только о явных тенденциях развития в культуре иллюстрации детской книги, но и попытаться ее диалектически познать и оценить.

/ Вторая область проблем посвящена вопросам издательского и художественно-организационного процесса создания детской книги. Она исходит из первой области, однако, раскрывает творческие авторские связи с остальными творческо-организационными содейтелями в процессе возникновения иллюстрированной детской книги.

/ Третья область проблем посвящена вопросам

воздействия, восприятия и распространения визуального компонента детской книги, вопросам планомерной подготовки художников-иллюстраторов, вопросам исследования восприятия иллюстрации самими детьми, а также и вопросам отношения иллюстрационного творчества

к мультипликационному фильму. В этой связи можно понимать и четвертую область проблем, посвященную параллелям и родству иллюстрации с мультфильмом в сопоставлении творческих концепций и процессов ее возникновения.

/ 8-й Международный симпозиум БИБ '81 открывает, таким образом, возможности для решения сложных связей творчества и кооперации авторов, часто интердисциплинарных связей участвующих содейтелей. Процесс возникновения иллюстрированной детской книги приобретает, таким образом, часто характер интеграции творческих субъектов, основанной на их коллективном взаимном воздействии и влиянии на общий уровень и качество иллюстрированной книги. В этом отношении содержание нашего симпозиума логично и закономерно пересекает основные рамки оценки эстетической и воспитательно-образовательной функций иллюстрированной детской книги. Одновременно оно прогностически намекает о том, что направление содержания будущих симпозиумов уже не обойдется без интердисциплинарного сотрудничества даже в части решения теоретических вопросов оценки развития иллюстрированной детской книги.

/ 8-й Международный симпозиум БИБ '81, также как и международная выставка БИБ '81, характерны рекордным числом участников на обоих мероприятиях. Это свидетельствует о постоянном повышении интереса в Бьеннале иллюстраций Братислава. Выставки и симпозиумы БИБ по смыслу своего содержания и культурно-общественного

назначения уже превысили значение узко разграниченного культурного мероприятия. Они стали важным звеном в международном мирном сотрудничестве, связанным с развитием детской книги в мировом масштабе. В значительной степени они содействуют борьбе за мир, сотрудничеству и взаимопониманию между народами в духе политики, которой руководствуется всемирное движение за мир, опирающееся на широкую поддержку со стороны мирового социалистического содружества, куда принадлежит и Чехословацкая Социалистическая Республика.

/ В этом духе проходили и предшествующие выставки и симпозиумы БИБ. Последние и нынешний, однако, подчеркивают стремление к тому, чтобы содействовать пробуждению в детях тяготения и желания познавать и развивать самые прекрасные и самые гуманные культурно-общественные ценности и традиции отдельных народов. Радует то, что к числу наиболее часто издаваемых и популярных среди детей относятся иллюстрированные книги, включающиеся в сокровищницу национальных культур. А что еще больше радует, это то, что большинство из них принадлежит к числу самых красивых книг с эстетико-художественного аспекта. Без преувеличения можно сказать, что они представляют собой необыкновенные ценности постоянного культурно-общественного значения и в международном масштабе.

/ Задача нашего симпозиума заключается в том, чтобы подытожить и обосновать эти ценности, а также внести лепту в их международное значение. Одним из путей для достижения этой цели являются обмен знаниями, взглядами и опытом в области иллюстрированной детской книги, чему посвящена и программа данной рабочей встречи заинтересованных специалистов из 18 стран.

/ Стало уже традицией и это полезно, открывать рабочую встречу на квалифицированном теоретическом уровне вступительным словом, которое касается ее темы. Это правило мы соблюдали также на наших симпозиумах БИБ. Основная тема сегодняшнего симпозиума, однако, кроме того настолько непривычная, что сама по себе требует, более настойчиво чем другие темы приблизить обстоятельства ее становления. Сегодняшняя тема довольно заметно отклоняется от уровня и содержания других теоретических совещаний и симпозиумов в области теории искусства для детей. С отдельными такими отличающимися обстоятельствами мы Вас уже ознакомили в письмах, которыми мы приглашали Вас на наш симпозиум.

/ Тема сегодняшнего симпозиума — проблемы возникновения иллюстрированной детской книги. Понятие «В о з н и к н о в е н и е» можем дополнить понятием «процесс создания иллюстрированной детской книги». Хотя на детскую книгу мы смотрим как на единое целое в области средств культуры и хотя процесс создания детской книги имеет свой прочный и органически единый ход, все таки дело касается лишь нескольких самостоятельных течений творческой деятельности. Одним из них является процесс создания иллюстрации; затем это издательские процессы, происходящие в редакции детской книги и не в последнюю очередь, деятельность художественного оформителя, доля которого — не всегда равновесная — постепенно растет и приобретает растущее значение. Однако пока остается у основной формы оригинальной детской книги.

/ В ходе размышлений о детской книге мы думаем большие чем где либо в другой области о процессах воздействия книги: в первую очередь о воздействии иллюстрации и визуальной стороны книги. Также

в этом отражении иллюстрации и книги существует целый ряд взаимосвязей и обстоятельств, которые очень трудно постижимы и которые также распространяются на другие факты и сферы, не только на один иллюстрационный процесс и издание детских книг. В нашей теме, эта важная область взаимоотношений может занимать лишь вторичное место, причем опять отдадим предпочтение видам деятельности, которые непосредственно связаны с процессами, связанные с созданием книги для детей.

/ Наша тема процесса иллюстрации и создания детской книги находится в полном соответствии с принципами теории иллюстрации детской книги. В последнее время мы привыкли подчеркивать значение этих принципов, однако не всегда нам удалось в теоретической и критической работе воплотить их. Можем припомнить целый ряд импульсов, которые к сожалению оставались импульсами без воплощения. Те из них, которые были для нас наиболее важные, исходили в первую очередь от иллюстраторов и касались их подхода к иллюстрированию, отношению к тексту, их сотрудничества с авторами или же издателями итп. Мы могли бы все их отнести к области психологии художественно-творческого процесса — скорее чем в саму теорию искусства. И поэтому это именно иллюстраторы, художники детской книги, кому сегодня даем главное слово. Это осознали также докладчики — неиллюстраторы, и свое внимание концентрируют на самом творчестве иллюстратора и типографа, однако не на результат их работы. Позиция издателя естественно является определяющей, несмотря на то, что в докладах и выступлениях это обстоятельство не всегда проявится настолько отчетливо.

/ Мы стремились к чистоте содержания по отношению к теме симпозиума и поэтому

не включили, например, обзоры по процессу развития иллюстрации детских книг в отдельных национальных культурах и государствах в симпозиум. Такие темы издательски популярны и предыдущие симпозиумы такими темами занимались. Несмотря на это, если задумываться над творческим процессом иллюстрирования детской книги, нельзя иметь всегда в виду лишь субъективно индивидуальный образ одного художника, или даже единственного иллюстрационного цикла. В рамках творческого процесса включаются взгляды и цели, которые являются общими для нескольких иллюстраторов, которые в случае необходимости могут сгруппировать их в родственные группы. С этой точки зрения можем рассматривать также динамический процесс иллюстрирования, как движение стремлений в изобразительном искусстве за определенный период времени.

/ Попыткой такого динамического взгляда на собранное творчество иллюстрации является доклад Гиты Кордошовой, который приближает выставку словацких иллюстраторов детских книг, которая демонстрируется в Словацкой национальной галерее и удовлетворяет таким образом требованию сопроводительного слова и изобразительного представления.

/ В письме, в котором мы Вас приглашали принять участие на симпозиуме, мы помимо трех основных пунктов — которые касаются иллюстрирования, издания и графического оформления детских книг — указали также несколько примеров вторичных проблем, непосредственно связанных с упомянутыми основными течениями. Мы имели в виду профессиональную подготовку и предпосылки для иллюстраторской деятельности, взаимосвязи между иллюстрационным процессом и родственным творчеством в мультипликационном фильме, специфику многосерийных циклов, роль детских журналов, систему международных встреч

иллюстрированной детской книги, участие массовых средств информации в воспитательно-образовательной деятельности в области иллюстрации, публикации об иллюстрациях и детских книгах итп. Естественно, что тема симпозиума таким образом остается открытой и предоставляет широкие возможности для развития этих и дальнейших проблем, связанных с указанной темой.

/ Отклик на тему симпозиума был чрезвычайно успешен. По этой причине мы попросили докладчиков, которые прислали свои заявки, чтобы доклады по мере возможностей сократили, чтобы предоставить таким образом возможность выступить всем докладчикам на симпозиуме. Письменных вариантов докладов, которые будут опубликованы в Сборнике Словацкой национальной галереи это, естественно, не касается. Точно наоборот, мы будем рады, если свои взгляды и мысли полностью разовьете и сконкретизируете. (По этому случаю я Вас одновременно попрошу извинить нас за опоздание публикации материалов прошлого симпозиума. Вы получили Сборник предыдущих симпозиумов и я надеюсь, что это опоздание мы ликвидируем в течение предстоящих двух лет.)

/ В заключение моего вступительного доклада хочу еще сказать, что концепция этого симпозиума как всегда вошла из совместных размышлений подготовительного комитета симпозиума и что она является результатом предложенных и высказанных тезисов и мыслей. Благодарю всех, кто совместно с более узким коллективом инициативно помог создавать программу симпозиума, а также тех, кто наполнит ее своими докладами и выступлениями в дискуссии. Особенную благодарность выражаем Министерству культуры ССР, которое утвердило предложенную основную тему симпозиума и таким образом подтвердило необходимость а также перспективность заданного комплекса проблем и обеспечило возможность воплощения этой темы.

/ В ходе бьеннале по визуальному оформлению книг и журналов в 1976-ом году в городе Брно, — Роджер Хемпсон из Болтона выступил по теме иллюстраций в английских изданиях Алиссы Кэрролла.

Он выбрал восемь иллюстраторов из числа — как он сам говорит — «высоко превышающего сотню» иллюстрационных циклов и их создателей. Помимо самого Л. Кэрролла, который попытался иллюстрировать Алиссу в рукописном издании первого варианта текста, Р. Хемпсон назвал иллюстраторов Джона Тенниеля, Чарлза Робинсона, Артура Рекхема, Мервина Пика, Грехема Оуендена, Питра Блейка и Ральфа Сидмена. Его временной диапазон иллюстраций простирается от 1866-го по 1972-ой год и своим способом носит исторически оценивающий характер.

/ Выбор иллюстраторов и замысел нашего доклада совершенно другой: мы ограничиваемся лишь несколькими современными иллюстраторами Алиссы из социалистических стран, в первую очередь из Чехословакии. И потому что этот симпозиум занимается самим процессом иллюстрационного творчества, было необходимо, чтобы сами художники выразили свои побуждения, взгляды и подходы, которыми они руководствовались при оформлении сложного шифрованного произведения Кэрролла. Хотим показать, как современные художники продумывают содержание и форму произведения Кэрролла и как им удается при помощи таких приемов, какие даже для самого автора стали бы может быть революционным открытием. Это путь к воплощению перспектив каждого классического произведения и к полной гармонии автора и иллюстратора без ограничения по времени.

/ Через четыре месяца исполнится 150-я годовщина со дня рождения Чарлза Лютвиджа

Доджсона, Люис Кэрролл, автор книг „Alice in the Wonderland“, „Through the looking glass and What Alice Found There“. Если время настоящего симпозиума понимать как случай для юбилейного воспоминания о Люисе Кэрролле недостаточно будет лишь упорно держаться юбилейной даты его рождения (он родился 27-го января 1832-го года, умер 14-го января 1898). В июне 1982-го года пройдет ровно сто двадцать лет с интимного катания на лодке по Темже, при котором родились содержание и форма произведения, сто двадцать лет от высказывания желания десятилетней Элис Плизенс Лиддель, чтобы рассказы этого воскресного дня получили письменный книжный вид (Книжное издание первого тома Алиссы, однако, относится лишь к 1965-ому году.) И этот год отделяет сто десять лет с официального завершения литературного комплекса произведения, от издания »Алиссы в зазеркалье«.

/ Основной темой нашего симпозиума БИБ является процесс создания иллюстрированной детской книги. По отношению к Кэрроллу можем напомнить эмоциональную почву отношений автора с детьми, отношений, которые для него обозначали поиск поэзии потерянного детства и возвращений к нему, можем задать вопрос об основном превращении первоначального адресата произведения в героя фантастического рассказа. Мы оказываемся в сложных течениях процессуальных взаимоотношений — наиболее важные из их числа в психологическом и логическом отношении представляют Алиссу как идентификационную модель, символизацию отношений между миром детей и миром взрослых, характеры персонажей, с которыми Алисса встречается, скачки и перемены в сюжете обеих книг об Алиссе.

/ В этих переменах и поворотах лишь одна Алисса предоставляет читателю точку опоры, прочную несмотря на юмористически игровую последовательность детских настроений и логических заключений. Фантазия детского мышления здесь сталкивается с фальшивостью почтенности, которой упорно держится мир взрослых. И опять детский герой книги является тем, кто определяет результат этих столкновений и поединков. В заключении обеих книг Алисса ведет читателя к тому, чтобы пошла по пути за сущностью явлений действий и персонажей и вели поиск сродства с действительностью. Логическая абсурдность диалогов и вставленных стихов, неожиданно крутые перемены ситуаций и среды и пространственное волшебство зеркального отражения здесь не усложняют ассоциативную деятельность, а наоборот, диалектикой противоречий ее упрощают.

/ В изменчивых течениях и намеках в произведении Кэрролла сочетаются создание фабулы, наука, нонсенс, сатира. Одной из черт построения произведения является также символическое шествие персонажей из среды и из общественной жизни, не исключая также самого автора. Эта черта, однако, с течением времени и в результате отдаленности от атмосферы английской истории ослабевала и до сих пор теряет свое значение. Повороты ситуаций, полностью не объясненные и необъяснимые, которые в обоих книгах настолько крутые, что часто встречаемся с мнением, что как-будто Алисса и не имеет цельное единое действие, как-будто в ней лишь своего рода накопление сцен в которых единственным постоянным и соединительным элементом является именно лишь она одна. В конце концов, так как правило дело обстоит в спонтанных рассказах предназначенных, или же в рассказах определенного, детского слушателя.

/ В стихийной фантазии первой книги особое место занимают увеличение и уменьшение роста героя, перемены, исчезновения и появления персонажей в действии. В перемену роста Алиссы Кэрролл включил также определенные диспропорции. Вспомним, например, длиннейшую шею Алиссы после того, как она попробовала гриб гусеницы, или же гротескное представление уменьшения, при котором Алисса ударяется подбородком о собственные ноги.

(Оба момента сам Кэрролл выразил и изобразил в рукописном издании книги.) Интересно также многократное изменение отношений между Алиссой и кроликом, иерархическое значение персонажей — карт и взаимосвязь между созданием словесных гибридов и возможностями их визуального представления.

/ По сравнению с принципами фантазийного построения первой книги Алиссы, построение, «Алиссы в зеркальце» подчиняется двум прочным принципам: закономерностям шахматной игры и принципа зеркального отражения. Благодаря этим принципам элементы нонсенса приобретают своего рода каузальное обоснование в обоих уровнях принципов. Само зеркальное отражение по отношению к процессу шахматной игры кажется более противоречивым и далеко идущим. Несмотря на эту антизаконность в отношении времени и пространства читателю уже может показаться, что сумеет предугадать, что последует. В каком-то обманчивом виде: в таком, когда лишь потом, после изменения процесса действия участвующий скажет для себя: «Ведь это я мог предчувствовать!»

/ В размышлениях по поводу сущности произведений Кэрролла почти регулярно указывается сродство действий в Алиссе со сном, с фантазией сна. Одни его укладывают в фундамент своей аргументации, другие наоборот ведут полемику с ним и подвергают его критике. Мечтательность фантазийного действия выливается в тупик — у Алиссы больше чем где-либо в другом случае. Кажется что не существует правильного и единственного толкования. Если задуматься над ходом и последовательностью сновидений, сновидение кажется «узлом на действительности». В нем нам кажется, что здесь что-то сдвинуто, чего-то не хватает, что что-то здесь неправильное. Даже больше того, чувство определенной абсурдности, которая заглушает любой намек удовлетворения и юмора в сцене сновидения. Это чувство рождается, разрастается и входит в последовательности сновидения, в новые позиции, ситуации, связи. Не является-ли именно это чувство сдвинутой действительности тем, что образует значение сна, если вообще придаем значение сновидению в человеческой жизни? Пусть содержанием сновидения является что угодно, однако всегда как будто что-то основное

и важное осталось засекреченным, что-то, что должно было прийти и не пришло. Если сновидение всегда состоит лишь из отрывков, то их связь с логикой жизни дает сообщение о психике адресата сновидений.

/ Сновидения также бывают взаимосвязаны — как действия и переживания жизни, однако вне нашей воли находится возможность вызвать их продолжение: таким счастьем обладают лишь те, которые оказались за пределами психической нормы. Более чем понятно, что о сущности символично-логических взаимосвязей произведения Кэрролла возникла — в первую очередь на родине Кэрролла — обширная литература, для нее был бы недостаточным даже симпозиум, посвященный исключительно ей. Авторы теорий отмечают также воспитательное значение произведения и можем встретиться также с довольно отважными утверждениями, как, например, у Дерека Хедзна, по мнению которого »Приключения Алиссы в стране чудес« могут »внутренне укрепить ребенка в реальной, действительной жизни«.

/ Алисса Кэрролла несмотря на это не является произведением исключительно детской литературы. Ее исключительность состоит в том, что несмотря на то, что первоначально предназначалась детскому слушателю и читателю, открывает новые исключительные ценности также взрослому читателю. До такой степени, что можно вести спор какому читателю дает больше — взрослому или же детскому — и от которого из них она больше требует. Детская литература в истории своего существования приняла много произведений, написанных первоначально для взрослых. В Алиссе мы наоборот сталкиваемся с произведением детской литературы, которое с течением времени все настойчивее переходит в область литературы, принадлежащей взрослым.

/ Я постарался выразить широту проблем не визуальной природы, чтобы в наглядном виде представить сцену, в которой должен действовать художник, иллюстратор. Чтобы внести нашу долю в мозаику размышлений об Алиссе мы попросили трех наших иллюстраторов — госпожу Дагмар Беркову, Маркету Прахатицкую и Душана Калля — и рядом с ними советского иллюстратора Алиссы — Геннадия Калиновского и венгерского — Тамаша Сечко, поговорить о своем подходе к иллюстрационной работе над

этим произведением. Мы не можем и не хотим, естественно, забыть о представлении вида их художественного произведения: тем более потому нет, что два из названных иллюстрационных циклов еще не появились на книжных полках магазинов. Названные художники представляют лишь узкий выбор того, как художники социалистических стран вошли в фантазийную империю произведения Кэрролла.

Из числа остальных напомним хотя бы польскую Ольгу Семашко, эстонскую — Виве Толли, советскую — Майю Митурич, иллюстратора немецкого издания в ГДР Франца Хаакена. Ряды иллюстраторов Алиссы во всем мире кажутся необозримыми и постоянно растут.

/ У каждого из выбранных пяти художников высоко ценим своеобразный подход и свойственное представление о том, что наиболее важно в процессе иллюстрации произведения. Каждый своим способом хотел проникнуть в логическую структуру произведения Кэрролла. Им самим остается решить расскажут-ли нам о том наиболее важном в процессе самой иллюстрационной работы. Художественное творчество руководствуется другими закономерностями чем рационально-логическая деятельность. И не всегда художник сумеет категорически определить то новое, что ему удалось постигнуть в богатом и загадочном материале произведения Кэрролла. Тем большее значение автоанализа творческого подхода.

/ Если удивляемся над очаровательным соединением математико-логического мышления с усилием проникнуть в средства языка в подробностях и в целом у Кэрролла, иллюстратор приходит с проблемами совершенно другого рода: в первую очередь с проблемой, как вместо отображения той или другой сцены постигнуть кое-что из переплетения сложным образом трансформированных символично-логических намеков. Среди них найдем даже такие, которые не подготовил сам автор, которые оказались в множестве обстоятельств стихийно, случайно, без желания автора. »Вы ведь знаете, что слова обозначают больше, чем то, что мы хотим с их помощью выразить«, сказал сам Кэрролл когда пытался объяснить значение своего стихотворения „Hunting of the Snerk“. Значение этого сверхинтенционального, автором незадуманного с течением времени возрастает.

Заметки, например, существенный сдвиг, который произошел и должен был произойти при переводе текстов Кэрролла на иностранные языки.

В нашем случае это три славянских языка — чешский, словацкий и русский — и кроме того венгерский язык.

/ Единственный из названных пяти циклов возник уже в сороковые годы: цикл Дагмар Берковой. Иллюстратор работала на нем уже с времен своей учебы на Высшей школе художественной промышленности. Первое издание Алиссы с ее иллюстрациями было опубликовано в 1947-ом году, второе — с переработанными иллюстрациями — в 1961-ом году. Для краткой общей характеристики ее иллюстраций (ориентируются на второе издание) достаточно сказать, что она сознательно и последовательно сосредоточила внимание на персонаже Алиссy, на ее движения и мимику: в них хотела отразить символично-логический поток сцен Кэрролла.

Особенно наглядно узнаем это на изменениях, которые она сделала в ходе подготовки второго издания своих иллюстраций. Из 47 иллюстраций второго издания лишь на четырех персонаж Алиссy отсутствует, и на всех других играет центральную, если вообще не единственную роль и место. Целесообразно будет сопоставить эту доминанту присутствия героя с участием Алиссy в первом цикле иллюстраций Тенниела:

у него Алисса встречается на двадцати трех рисунках из сорока двух в первой книге и на тридцати двух из пятидесяти во второй книге. Алисса Кэрролла, как первое задание на самом пороге иллюстрационной деятельности Дагмар Берковой, несомненно привела к тому, что во всем дальнейшем творчестве этого иллюстратора сказывается внутреннее отношение к таинственным и скрытым элементам фабулы и сюжета литературных текстов, какая — то общая энигматическая тенденция.

/ В остром контрасте к концепции Берковой стоят иллюстрации Геннадия Калиновского. Художник создавал их для обеих книг не одновременно и не в едином духе. В первой книге, в «Алисса в стране чудес» (опубликована в 1977 году), свои композиции построил на крупных сценах, в которых сложный рисунок пером без тушевки справляется с извилистой динамикой, таинственностью и абсурдностью фантастической фабулы. В них он

применил — чуть не иронически — тонкое сплетение медийных рисунков и псевдодекор неомодерна. Алисса в этой расточительной последовательности сцен сохраняет простоту и исключительность рельефной поэзии действительности.

/ Вторая книга Алиссy с иллюстрациями Калиновского «Алисса в зазеркалье», вышла в свет спустя три года (1980), отличается от первой книги уже почти вдвое увеличенным форматом и несравненно более сложным циклом иллюстраций. Основное слово в ней отведено для потока рисунков мокрым соусом, технически совершенно свободных. От конкретно выраженных сцен художник перешел к представлениям, которые начинаются лишь за словами, в их идейном и эмоциональном послезвучании. Именно благодаря тому художнику удалось постигнуть исключительное восприятие тех перемен, которые так заметно характеризуют именно вторую книгу приключений Алиссy, противоречия между соединениями последовательности сновидения и контраст богатства и бедности сновидений. Более широко и последовательно чем сам Кэрролл рассмотрел в своем цикле Калиновский принцип зеркального отражения. Ни в одном из обоих циклов Калиновский не ограничился на иллюстрационном потоке сцен: он сопровождает его линейками рисунков, снисходительно юморных и в заглавиях глав зашифрованные в виде головоломки богатые типографские композиции в стиле барокко.

/ Фантазийная диалектика иллюстраций молодого графика Маркеты Прахатицкой построена на изобразительных противоречиях: тонкая штриховка рисунка здесь сталкивается с совершенным контурным рисунком, начертательно-геометрическая композиция с интимным видением детали, новое чувство рисунка с архаистическими намеками вещей, тон рассказчика представляемый юморной постоянной героя с символическим намеком логических взаимосвязей. С исключительно прецизионной фантазией иллюстратор — выразила затруднения, связанные с изменениями роста Алиссy, проблему, которая в прежних иллюстрационных восприятиях была решена лишь отрывисто. Ее иллюстрационные композиции чувствительно учитывают последовательность и взаимосвязь сцен.

/ Очень богатый материал извлекла Маркета Прахатицка из таких абсурдных ситуаций, какой является, например, встреча с Картами: здесь она работает намеком значения менее реально открытым, чем Калиновский. Иллюстратор вступает в диалог с символическими выводами Кэрролла. Вспомним начало ее цикла для второй книги: от клубка нитей следует через проход сквозь зеркало и представление пары шахматных фигур вплоть до движения, вызванного вмешательством руки человека в задумчивое спокойствие шахматного мира. От спонтанного рисунка сцен Калиновского рисунок Прахатицкой отличается своей прецизионностью и сосредоточенностью на мгновении в потоке мышления. Кажется, будто она заимствовала кое-что из атмосферы поэзии видения и из выражения чешско-французского художника Тойен.

/ Тамаш Сечко снабдил первую книгу Алиссы рисунками, в которых объединил официально-реалистический подход с чертами, которые отмечают национальное своеобразие своей отчизны. Из числа известных неанглийских иллюстраторов Алиссы он больше всех исследует общественно-политические отношения, которые Кэрролл символически зашифровал в фантазии произведения. Техническая сторона его рисунка также характеризуется серьезностью и реальностью, которая в определенной мере ограничивает свободный полет фантазии читателя.

/ В необозримом ряду иллюстрированных циклов для Алиссы в стране чудес и в зазеркалье преобладают иллюстрации нецветные, — цветные образуют более узкое течение визуальных оформлений Алиссы. Отдельные, из числа цветных относились к волне «югендстиля» начала нашего века (Пит Невел 1902, Чарлз Робинзон 1907, Бесси Гутманн 1907), из числа новых это, например, иллюстрации к фильму Блейка 1970 г. и Оуендена 1969 г. В цветную шкалу сказочного сновидения Алиссы вступают сейчас иллюстрации братиславского художника Душана Каллая — богатый цикл художника, в котором художник не отрицает факта, что его приход в графическое иллюстрационное творчество связан с Кораблем сумасшедших Брандта.

/ Каллай в этом цикле продолжает сохранять архаический налет живописи и с заинтересованностью погружается

в скопления персонажей, которые как-будто текут в этом удивительном сверхъестественном мире. Выражает наивно доверчивые взгляды и выражения всех участников этого богато заселенного мира и смысляет границы между нормальным и ненормальным: смешивает это вечно человеческое с внечеловеческим миром и придает символу и символическим отношениям первичную и доминирующую роль.

/ В заключение своего вступления к личным признаниям иллюстраторов Алиссы выскажем тезис, который очевиден лишь с первого взгляда, что исключительность Алиссы неизбежно требует специфический характер и специфическую заинтересованность иллюстратора. Иллюстрации Тенниеля уже принадлежат истории — в сравнении его рисунков и ценностями новых иллюстраций Алиссы сегодня лучше понимае чувства, и может быть недосказанные замечания автора по отношению к изобразительному пониманию художника. Лишь художник, полностью увлеченный фантазией и символично-логической структурой произведения Кэрролла, сможет создать успешный художественный, психологический и чувственных панда текст.

/ Поэтическим лучом в нелегкой задаче быть с изобразительной точки зрения достойным идейного богатства приключений Алиссы является реальный поиск и открытие модели для персонажа Алиссы. Кэрролл думал об Эллис Лиддель, Хемпсон упоминает модель Алиссы Тенниеля — маленькую Мери Бедкок и Дорис Домет Рекхема. Близкую модель из своей среды выбрал также Душан Каллай в результате особого идентификационного процесса вошли в роль Алиссы молодые иллюстраторы Дагмар Беркова (1947) и Маркета Прахатицка (1979). Фамилии, естественно, не важны — важной является организующая роль, которую иллюстраторы поручают персонажу Алиссы и стремление посредством ее выразить богатство взглядов и реакций в тексте.

/ И сейчас передадим слово самим иллюстраторам.

ДУШАН КАЛЛАЙ

/ Если в случае других текстов можно говорить даже меньше об авторе и больше о тексте и работе с ним, то в данном случае это невозможно — из-за какой-то глубокой

и сильной взаимосвязи между Кэрроллом и его произведением, между ним и Алиссой и вообще детьми. Кэрролл большой любитель детей, полный шуток, детских стишков, загадок, секретов и историй, которые в прямом смысле понимают в первую очередь дети. Личность Кэрролла вытекала из ежедневных встреч с маленькими детьми — он сам был шуточным и умным путешественником между ними.

/ Дети имеют свой собственный мир, свое собственное солнце, свои собственные цветы, людей вокруг себя, мир игрушек и развлечений, мир детских тайн, мир смеха и одновременно плача за тот или другой пустяк, который взрослый постигнет лишь на окраине наивной детской личности. Именно благодаря абсолютному пониманию богатства и сложности поэтики этого маленького человечика Керролл смог навсегда стать другом детей.

/ И также как великие астрономы прошлых веков своими открытиями создали новый мир, на котором последующие поколения строили свою науку и мышление, так и Люис Кэрролл выдумал мир настолько действительно недействительный, настолько противоречиво закономерный и логический, что человек видит этот мир, верит в него и на его основе сможет построить идеалы прекрасного. Читатель Алиссы становится зрителем киноэкрана полного иллюзий, полного цветов и форм и находит в нем ту огромную поэзию, которая вытекает из каждого слова и из каждого предложения этой книги. Во время моей работы над этой книгой именно эти побуждения и чувства заставляли меня делать Алиссу такой, какая она есть и не иначе. Я пытался сделать этот мир как можно меньше очеловеченным и в тоже время полным человеческого шума, если это является тем правильным выражением. Все человеческое здесь могло быть чужим, естественно кроме Алиссы. Ведь она здесь тоже чужая. Приходит в эту страну и часто не понимает ее. Она осталась человеком и как человек она и проснулась со сна.

/ Следующее обстоятельство, которое очень заинтересовало меня в тексте, это тот факт, что Люис Кэрролл описывает персонажики и зверят, которые довольно часто несимпатичны человеку и в остальной детской литературе носят атрибут отрицательных. Он пишет о них с такой естественностью, что они нас очаруют и мы

поймем, что не понимаем их. Ведь что красивого в том, если карты играют с пеликанами в гольф и их длинные шеи применяют в качестве клюшки. Сначала мы их пожалеем, затем поймем это как совершенно нормальное, иначе это и быть не может. И наконец мы околдованы этим подвижным театром магических мелких персонажей, пеликанов, ежиков, солдатиков и других, и все в тексте у вас так запляшет, что для какого-то сожаления просто нет времени.

/ Во время работы я несколько раз прочитал книгу и опять и опять я находил что-то новое, интересное и достойное иллюстрации. Для меня это был тяжелый труд и одновременно легкий из-за его течения самого по себе. Я старался дословно заполнить пространство подробностями, ведь ребенок открывает все — обычную глину, цветок, воду. Таким переполнением я хотел оживить и сделать действительной средой, чтобы книга жила, если это лишь возможно, в размерах иллюстрации.

/ Во время работы я должен был — и одновременно это меня и заинтересовало — изучить большое количество новых животных, как они вообще выглядят, так как многие из них я никогда в жизни вообще не видел и я хотел, чтобы они жили в своем жизненном виде, как-будто у вас перед глазами на поле появится мышка и сразу же исчезнет, и не как экспонат в зоологическом саду, или же так схематизированный вид детских игрушек.

/ И вид Алиссы? Я исходил из того, что Кэрролл писал Алиссу для действительного человека и поэтому я рисовал ее на основании живой модели моей знакомой маленькой подружки, которая также могла быть Алиссой в своих сновидениях.

/ Люис Кэрролл был великим художником: мне кажется, что он должен был также видеть то, что выдумал. Я лишь пытался приблизиться к его сну и я хотел бы пожелать, чтобы Алисса осталась прекрасным воспоминанием будущих поколений об их книгах с детства. И как я ее иллюстрировал? Когда в вас живет такой сон, длительное время вы собственно говоря не знаете, как он живет. Это просто: утром вставать, весь день работать и вечером пойти с ним спать.

Дагмар БЕРКОВА

Если мне следует говорить о подходе и может быть и о процессе создания иллюстраций

АЛИССЕ В СТРАНЕ ЧУДЕС

И В ЗАЗЕРКАЛЬЕ Л. Кэрролла, то я должна вернуться обратно в свое детство. Видимо там находится один из ключей моего подхода.

/ Как ребенок я была очень очарована книгой, которая была для меня наследством по бабушке. Это была книга в виде семейного календаря — рассказы, очерки о путешествиях, рецепты, советы хозяйкам, приключения и истории и все это с древними ксилографиями и гравюрами.

Книга была немецкой и поэтому текст не мог меня интересовать — я даже читать тогда не умела — однако рисунки для меня стали необычным впечатлением, несчисленное число раз я просматривала их и возвращалась к ним.

/ Позже, однако все еще как ребенок, я свою любовь к древним ксилографиям обогатила коллекцией очаровательных этикеток — девчонки в каретах из скорлуп, цветы в сущности человеческие, невероятные кружения бабочек, фантастические сады итп.

/ Эти две, мы могли бы сказать второстепенные компоненты изобразительного искусства, на меня сильно повлияли и видимо возбуждали мою детскую фантазию. Одновременно и невольно заставили меня посмотреть на рисунок ремесленно совершенный и конкретный в удивительно нереальной среде.

/ Позже, намного позже я поняла, что таким образом в сущности где-то возникла также инспирация сюрреализма.

/ После второй мировой войны я уехала из Брно в Прагу учиться в высшем учебном заведении УМПРУМ. Сбылась моя мечта которую в военные годы я в себе носила — и пожалуйста, не поймите это как фразу. Я посещала мастерскую профессора Музыки; в первые годы существования вуза там делали все возможное — живопись, иллюстрации, книга как одно целое, плакат итд.

/ Тогда случайно попала в мои руки книга Л. Кэрролла. Я прочитала ее с восхищением и несколько раз. Я наизусть знала стихи, даже целые страницы. Для меня это было открытие какого-то известного мне, хотя и до того времени немного задвинутого мира. Даже иллюстрации лорда Джона Тенниельса так-будто были мне знакомы.

/ В мастерской мы получили задачу сделать проект двух иллюстраций для книжки — гармошки. Я сделала мальчика в одежде моряка

с начала века, рисунком похожим на гравюру. Последовало очередное задание — сделать две иллюстрации для Алиссы в стране чудес. Я сделала и с полным знанием книги и видимо не стоит даже добавлять, что с огромным увлечением. И я не подозревала, что решается вопрос, буду-ли я иллюстрировать целую книгу.

/ И я действительно получила этот заказ!

Мне было 25 лет, я продолжала учиться в мастерской — однако для книги у меня не оставалось больше чем 3 месяца! Сегодня я бы такой срок никогда не приняла.

/ Профессор Музыка, который нес часть ответственности за результат, принес мне материал, который должен был мне помочь. Это были рисунки и иллюстрации Кэрролла сопровождение самого автора к книге.

Это действительно был один возможный путь: в случае если сил ученицы окажется достаточно для выполнения представления автора, пусть даже мертвого. Однако произошло какое-то короткое замыкание. Естественно Кэрролл был автором зрелым и опытным, я же молодой и незрелой... и нескванной. У меня была единственная проблема: »Как это нарисовать как можно лучше«.

/ В изобразительном сопровождении я занималась главным образом Алиссой, как центральным и наиболее важным лицом. Остальные фигурки и среда оставались в подавленной форме. Дело в том, что я невольно субъективизировала книгу — Алиссой была я сама. Также как и я искала и открывала мир своих представлений и мечтаний, так я чувствовала и Алиссу; она и я жили в мире чудес и див. Я даже придала определенные свои черты, определенную аналогию одежду, которая как-будто в стиле данной эпохи была той одеждой, которую я любила. Ленточки, воротнички, широкие юбки — все это носила я и поэтому также Алисса. Потому что я жила в мире, который мне казался счастливым — в отличие от лет войны и впечатлений того времени — в мире открытом для будущего, свободном, полном планов, достижение которых мне казалось совсем вблизи. Поэтому я не была способна драматизировать рисунок. Я не чувствовала той определенной злобы, которую содержат фигурки, с которыми сталкивается Алисса, как они придираются к ней, как они устрашают

ее и угрожают ей. Моя Алисса воспринимает все немного как зритель в театре — действие вокруг разворачивается и завязывается, однако она скорее удивлена чем испугана. Она даже над этим развлекается, так как это что-то новое для нее, ждет того, что придет дальше и радуется этому. Не имеет вообще чувства страха. Не боится за себя, она уверена, что не может случиться ничего плохого, что все кончится хорошо. Иной раз она хоть и удивится над этим, однако удивление является скорее делом повеселения.

/ Сновидения и переживания я чувствовала в нереальной среде. Без деталей, без материального и реального фона. Важна Золотая лилия, с которой разговаривают, не весь сад; важна Королева, не среда, в которой они стоят вместе с Алиссой. Поэтому среду в большинстве случаев подрисовывают лишь отдельные предметы — одно дерево, на котором кошачья голова; огромные билеты на поезд, которые фигуры держат в руке; кусок швейной машинки, который парит, кочерга для камня итд. итд.

/ В то время, когда я делала Алиссу, актуализация классиков находилось в необозримости. Через 20 лет я увидела прекрасные английские иллюстрации (к сожалению — фамилию художника я не помню), где фигурки — за исключением Алиссы — были актуализированы. Иллюстрации таким образом приобрели драматичность и напряжение. Эти иллюстрации уже были отражением новой эпохи. Нового, беспокойного и сурового мира. Алисса там действительно находилась в опасности. В то время, когда книгу иллюстрировала я, это не могло являться моим подходом. Я тогда жила в убежденности, что мир после ужасов войны извлечет для себя урок, уже навсегда станет хорощим и полным человеческого взаимопонимания. Я была действительно молодой. Может быть в случае, если бы мне было на 20 лет больше и я имела бы опыт, видимо иллюстрировала бы Алиссу по другому. И вполне возможно, что я никогда не смогла бы нарисовать ее! Этого я не знаю. Знаю лишь, что после окончания этой книги у меня были большие трудности с дальнешими, которые я иллюстрировала; надеюсь мне удалось преодолеть их. Так как Алисса в стране чудес была в сущности зафиксирована возрением еще в тот период, когда я воспринимала

и накапливала впечатления, в период между двумя войнами. Таким образом я надеюсь, что если ничего другого, то мое изобразительное сопровождение являлось свидетельством определенного перехода. Искренне сказано, это были счастливые моменты, и иллюстрации — наверное в многих местах неумело и с большими ошибками — соответствуют моему тогдашнему солнечному и очарованному настроению. А также . . . незрелости.

Маркета ПРАХАТИЦКА

/ По существу сказано, совершенно трудно обосновать собственные результаты в области искусства. У меня такое чувство будто человек иногда не знает В ЧЕМ ДЕЛЮ, что он именно так что-то нарисовал. И удивляется над этим. И это именно в нем и прекрасно.

/ Иллюстрировать Алиссу в стране чудес и в зазеркалье Люиса Кэрролла — это прекрасная задача, так же как и трудная — по всей видимости для каждого. Это единственная детская книга, которую я не вижу лишь как «детскую» книгу. Несмотря на то, что книга была написана для маленькой Эллис Лиддель, она остается откровением для многих людей даже до того времени, пока станут взрослыми. Каждый раз когда я ее читаю, рассмешит меня своими разговорами и представлениями. Я ее настолько люблю, что решила иллюстрировать ее для себя. Это прекрасное и свободное чувство взять большую бумагу, не быть связанным никакими форматами указанными издательством и условиями, и начать работать — просто так.

/ Я люблю рисовать черной шариковой ручкой, которая дает острую тонкую линию и отмечает даже самое легкое касание. В иллюстрациях для Алиссы я применила его так, что рисунок своим характером приближался гравюре. Этот способ показался мне очень адекватным для Алиссы не только из-за своей близости технике репродукции прошлого века, но также потому, что Алиссу я не вижу как цветную тему. Это мир сновидений, отличный от цветной действительности. У нас хотя и более богатый реестер техники репродукции, чем во время Тенниеля, однако простота черного цвета для иллюстратора не должна являться ограничением. По существу в искусстве нет технических ограничений. Если сегодня чаще встречаемся с цветным решением, то это может быть

обусловлено желанием издателя, коммерческими причинами или представлением, что дети больше любят цветные, то есть веселые картинки.

Однако Алисса Кэрролла, как детская книга, является специальной книгой.

/ Каждая глава книги переполнена множеством сцен. Я решила запечатлеть их в их последовательности и соединить содержание всей главы всегда в одной иллюстрации. Поэтому я выбрала разделение рисунка в несколько полей, форма и размер которых вместе взятые образуют всегда другое композиционное решение целого.

Таким образом возникают на единственном листе отношения различных масштабов и связей

отдельных пространств, что мне показалось более близким рассказу Кэрролла, чем оформлению отдельной сцены одним пространством. Дело в том, что в рассказе Кэрролла не существует никакого единого пространства. Это пространство сна, в котором проходят совершенно свободно из одной среды в другую и человек не удивляется над этим.

/ Если я здесь пояснила свои причины для ограничения в технике, для способа выражения пространства и уплотнения структуры действия соответствующей числу глав, то в заключение хочу рассказать кое-что по поводу изображения персонажей в Алиссе. Пока дело касается Алиссы, иллюстраторам она позволяет создавать себя так, как они себе ее представляют. Здесь не играют никакой роли определенные внешние черты, те могут быть разнообразными. Дело лишь в том, чтобы Алисса соответствовала тексту внутренне.

Поэтому я нарисовала ее как ребенка, который все время над чем-то удивляется, которого все время кто-то упрекает, поучает, удивляет.

Кэрролл сам допускал отличие Алиссы Тенниеля от вида Элис Лиддель, в то время как он строго сдвинул за тем, чтобы все остальное соответствовало его представлению. По этой причине я не сочла нужным слишком отойти от изображений отдельных фантастических персонажей Тенниеля.

При просмотре одной книги о лондонских памятниках я с удивлением заметила, что также как Тенниель нарисовал Гриффина (то есть Нога) выглядит статуя Гриффина, стоящая у одних из исконных лондонских ворот, так называемых Темпл Бар. Гриффин входит также в герб Лондона. Характер текста Алиссы хотя и в многих местах прямо призывает к освобождению фантазии, однако то, что нам кажется фантастическим имеет

в сущности очень конкретные корни, как показывает и этот небольшой пример, который я привела. Кэрролл исходил при создании определенных персонажей из чего-то, что известно англичанам. Иллюстратор может это пропустить и разыграть фантазию как-будто без границ. Я работала в пространстве, определенном как Тенниелем, так и Кэрроллом однако считаю, что несмотря на это человеку остается достаточно пространство для индивидуального творчества.

Геннадий Калиновский

КНИГА Л. КЭРРОЛЛА — НЕ СКАЗКА

/ Л. Кэрролл написал свою знаменитую книгу о маленькой соседке, прелестной девочке 10-ти лет. Сэр Тэнниэл в свою очередь нарисовал свою соседку, тоже прелестную 10-летнюю девочку.

Я не хотел нарушать традиции и тоже нарисовал свою соседку, тоже 10-летнюю, тоже прелестную Леночку П. И так Алиса у меня была сразу.

Оставалось только разобраться в тех замысловатых пространствах, по которым она, моя Алиса, будет бродить, и переживать множество столь же замысловатых приключений.

/ Книга Л. Кэрролла на мой взгляд не сказка. Сказка лишена парадоксальности, у сказки твердая этическая структура, ее сюжет бродяч, во всяком случае, Алиса не фольклорная сказка, а скорее фольклорная версификация. Это первое.

/ Второе. Это своего рода роман из жизни парадоксов.

/ Третье. Это, возможно, пародия традиционного математика, каким был Л. Кэрролл, на положения новой неевклидовой математики, к которой, как известно, профессор Доджсон относился весьма иронически. (Но, как говорили мне математики, пародия переросла в свою протиположность, то есть в утверждение положений адресата пародии). Этот аспект книги, увы, я плохо ощущал, ибо не в ладах с математикой, и просто поверил на слово.

/ Четвертое. Книга написана в ключе визионерского ощущения бытия, как сновидение.

Все это надо было учесть и рисовать, имея в виду все четыре положения.

/ Я делал иллюстрации года полтора, примерно год не брал в руки карандаша: все время проигрывал перед собой всю книгу.

/ »Приобретая сноровку, мы теряем чутье« — говорил Киплинг. Он был прав — работать только

по профессиональной сноровке — не очень серьезно по отношению к искусству, ибо профессиональный уровень сейчас очень высок. Это много и очень мало уже.

/ Я и старался работать, добиваясь эвристического представления.

/ Я использовал в работе топологические артефакты, деформированное пространство, а в шрифте — трехмерный шрифт в **трехмерном** построении. Последний я использовал еще пять лет назад из первых, в книге Л. Кэрролла

»Алиса в стране чудес«. Для такой книги — лукавой, подобное построение, прихотливое и лукавое, вполне уместно. Мне говорили, что такая усложненность непосильна детскому глазу. Это неправильно. Дети в массе любознательны и обожают разгадывать ребусы. Судя по письмам, приходящим в издательство, рисунки дети в общем приняли. Приятно.

/ Но все же мнение моих коллег для меня более высокая инстанция, к нему я всегда отношусь с куда большим вниманием и интересом.

Элла Ганкина
СССР

ИЛЛЮСТРАЦИЯ ДЛЯ ДЕТЕЙ В ЦЕЛОСТНОЙ СИСТЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ СОВРЕМЕННОСТИ

/ Современность как сложный комплекс социальных основ и связей определяет особенности художественной культуры.

/ В последнее двадцатилетие XX века человечество приносит с собой небывалую доселе дифференцированность отдельных, больших и малых культур и культурных явлений и в месте с тем небывалую их унификацию. Мы сталкиваемся с бурным развитием национальных самосознаний, так же как с нивелировкой сознаний, выравниванием технической деятельности и художественного творчества, вызванными стремлением одних народов догнать другие в достижениях науки и культуры, добиться превосходства, как можно быстрее достичь вершин цивилизации.

/ Современный мир состоит из различных, часто противоположных общественных систем, но не менее остро, чем вопросы социальных противостояний, возникают перед нами вопросы сосуществования и взаимопонимания между народами — вопросы, без решения которых невозможно дальнейшее прогрессивное развитие человечества.

/ Вышесказанное позволяет говорить и о целостной системе современной художественной культуры, включающей в себя множество малых и больших, отличных друг от друга культурных систем, определенных различием социальных условий, в которых они издревле слагались, продолжают развиваться сейчас или формируются вновь.

/ Из множества углов зрения на основной вопрос нынешнего симпозиума «Как возникает иллюстрация в детской книге», я хотела бы выбрать лишь один: формирование и развитие детской иллюстрации в контексте художественной культуры, точнее говоря — в ее связях и взаимодействиях

со стилистикой пластических искусств современности.

/ Сам по себе этот угол зрения не нов, и всякий, кто обращался к исследованию иллюстрации как факта художественного, сталкивался с определенными закономерностями сходств и отличий, соприкосновений и отталкиваний искусства детской книги от большого искусства. К этим проблемам обращались в своих исследованиях наши всеми уважаемые коллеги: **Беттина Хюрлимани** и **Франтишек Голешовской**, **Клаус Додерер** и **Хорс Кюннеманн**, **Йозеф Явурек** и **Властимил Винтер**, **Ганс Гальбей** и **Вальтер Шарф**, так же как еще многие, кого я сегодня не называю, но чьи работы хорошо известны участникам симпозиумов БИБ.

/ Тем не менее сегодня, когда мы обогащены уже опытом восьми международных биеннале и семи симпозиумов, можно было бы попытаться взглянуть на вопрос о том, как возникает иллюстрация в детской книге, не с частных, а с общих позиций, попытаться уловить и некоторые социально-исторические и специфически-художественные закономерности, в чем-то схожие а в чем-то выразительно отличные для разных эпох и разных стран. Мне кажется, что и наше время, и та стадия изучения детской иллюстрации, которой мы достигли сегодня, в известной мере обязывает нас стремиться не только к локальным исследованиям, но к активным сравнениям и обобщениям; к рассмотрению ретроспекции и современного состояния искусства детской иллюстрации в широких параллельных срезах, где-то охватывающий общеевропейский, а где-то и общемировой ход развития; где-то улавливающих общность в искусстве социалистических или

развивающихся стран, или учитывающих вечные проблемы культур Востока и Запада.

/ С этой точки зрения мне хотелось бы в своем кратком докладе поставить проблемы, которые, казалось бы, лежат на поверхности всем нам известных фактов, но по сути дела почти не обсуждались в нашей среде.

/ **Первая из этих проблем: причины возникновения иллюстрации для детей как бы независимо или в стороне от современного искусства.** Я имею в виду, в данном случае, уникальное изобразительное творчество писателей.

/ В чем суть возникновения этого феномена? Мы все хорошо знаем, что в истории детской книги бывали времена, когда поэт или писатель решительно брались за инструмент художника. Достаточно назвать два-три имени, чтобы стало ясно, о чем идет речь: ведь совершенно не важно, был ли это **Эдвард Лир** со своими «Нонсенс» в середине XIX века, или **Антуан де Сент-Экзюпери** с «Маленьким принцем» — в середине XX-го. Не значит ли это, что в тот и другой период литература для детей по широте взгляда на мир, по силе фантазии, по мощности своих образных средств воздействия на восприятие ребенка, оказывалось настолько впереди современной ей графики, что последняя еще долгое время спустя не могла рискнуть соперничать с уникальной авторской интерпретацией поэтической мысли, особого романтического видения? Известные рисунки Лира и Экзюпери, так же, как, скажем, рисунки **Гоффманна** к «Штрувельпетеру» или **Сетона Томпсона** к его рассказам о животных, не несут на себе явного отпечатка графического стиля своей эпохи. Они — вне стиля, если угодно — сами по себе неповторимый стиль. И мы не оцениваем качества этих уникальных произведений, прилагая чисто-художественные или узко-художественные критерии к созданиям не художников.

/ **Вторая проблема — проблема ассимиляции, «растворения» детской иллюстрации в лоне современной книжной графики, когда она возникает как искусство высокого художественного качества, но не несет в себе зерна специфики, не открывает перспектив для самостоятельного развития детской книги как особого художественного явления.**

/ Примеры иллюстраций, художественность которых бесспорна, мы найдем всюду, где крупные

мастера графики обращаются к литературе для детей, будь то **Гюстав Доре** со своим Мюнхаузеном или **Гравиль** с Гулливером. Можно найти в России почти точные параллели тому, что создается в середине XIX века во Франции, Англии или Германии. Например, знаменитая «Веселая азбука» **Джорджа Крукшенка** издавалась всего на один год позже может быть менее известной, но не менее значительной «Увеселительной азбуки» русского художника **Капитона Зеленцова**. Но возьмем ли мы эти азбуки, иллюстрации Гравилля или немецкую романтическую иллюстрацию для детей в лице **Людвига Рихтера** или **Морица фон Швиндта** — мы не найдем ничего специфического, что отличало бы их от взрослой, или скажем так: от «большой графики». Исключение мог бы составить **Тениел** со своей «Алисой» — но только потому, что исключительна сама «Алиса» (в рукописи все-таки тоже иллюстрированная ее автором ученым-математиком). Может быть в силу «Алисой» захватывает столь же бесконечный ряд иллюстраторов, как «плюс бесконечность» в математике, но важно другое: первое прикосновение большого мастера графики к книге, издающейся для детей, создало явление, выходящее за пределы графики как «искусства для всех». «Алиса» **Тениела** это уже детская книга, а не еще одна серия рисунков знаменитого **карикатуриста**, не преминувшего, между прочим придать кое-каким персонажам «Алисы» черты известных английских политиков.

/ Однако, мы обратились к исключению потому, что оно подтверждает правило: ассимиляция определенного типа детской книжной графики в общем графическом стиле эпохи, в характерном и, обычно, высокохудожественном слое культуры — процесс, неизбежный для всех эпох.

/ Подобное растворение бывает, тем не менее, чревато своего рода кризисными моментами, периодами упадка, отсутствием произведений, оригинальных по существу, несущих в себе черты особого художественного жанра, который формируется как симбиоз слова и изображения, вычлняясь из общего уровня современной графики.

/ Известно что тяготение к подобному рода обособлению намечается в Европе с конца XIX века. Так же как Полтер Крейн и другие графики Англии, русские художники круга Александра Бенуа

и Елены Поленовой примерно в одно и то же время ставили перед собой отнюдь не узко-графические задачи, они создавали детскую книгу как универсальный эстетически-насыщенный предмет быта, который нес в себе качества не только воспитателя нравственности, но и воспитателя художественного вкуса, соответствовавшего наиболее современному стилю жизни и стилю пластических искусств.

Таким образом, общеевропейское развитие неумолимо шло в направлении «вширь», к высвобождению детской книги из пут ремесленной дидактики в литературе (где одиноким фигурам крупных писателей и поэтов слишком часто сопутствовали толпы диллетантов), и из узких рамок специфически-книжной или прикладной графики.

/ Здесь мы подходим к нашей **третьей проблеме: «большой стиль» и детская иллюстрация.**

Достижения и потери. Возможности развития детской художественной книги как нового жанра и опасность «размывания» жанровых границ иллюстрации для детей под воздействием современных течений пластических искусств.

/ Общеизвестно, что рубеж XIX и XX веков, а в особенности первая треть XX века проходит под знаком все усиливающегося влияния господствующих художественных стилей на книжную иллюстрацию вообще и на детскую книгу, в частности. Мощное развитие цветной печати способствует этому настолько, что детская книжная графика временами выходит за рамки графики как таковой и тогда в ней именно возникают наиболее значительные в художественном отношении результаты. Значительной реформацией оказалась для европейской детской книги эпоха югендстиля с его стремлением к синтетизму, к стилистическому единству во всех видах пластических искусств, к единству эстетического предметного и бытового окружения. Тогда и детская иллюстрированная книга решительно выдвинулась на новую ступень художественности.

/ Разумеется, это положение выглядит декларативно и требует конкретизации. Однако можно утверждать, что при рассмотрении проблемы в частности обнаружатся до чрезвычайности своеобразные проявления этих новых качеств детской иллюстрации, обогащенных реформациями в пластических искусствах эпохи, о которой идет

речь. Насколько мне известно, мало кто сопоставлял, например, детскую книжку югендстиля в Западной Европе (в Германии, Скандинавских странах) с русской детской книгой, впитавшей в себя те или иные стилистические черты русского модерна, где живописное и декоративное начала оказались жизненно важным ферментом для дальнейшего развития. Вместе с тем, мне кажется, еще недостаточно ясно, но весьма интересно, почему во французской книге для детей на долгие годы с начала XX века так прочно укоренились национальные варианты того же югендстиля (вспомним бессмертного «слона Бабара»), тогда как цветная графика Матисса или живопись Руо не оказали на нее видимого воздействия. Примеры, конечно, не могут быть исчерпывающими, они взяты мной на выбор, только чтобы заострить внимание на проблеме.

/ Художественная детская книга второй половины и последней трети XX века как никогда прежде в истории, сближается с разнообразным потоком пластических искусств современности.

Она возникает, порой, если можно так выразиться, на острие художественного эксперимента, и часто становится чуть ли не своего рода мерилем уровня национальной пластической культуры.

/ Объективность требует признать, что для XX века началом движения к большому стилю стала русская детская книга первых послереволюционных лет и 1920-х годов, то есть того периода, который оказался значительным для многих общеевропейских художественных движений. Я уверена, что многие коллеги убедились в этом, посетив в Париже выставку «Париж—Москва», а наши зрители видят это сейчас на выставке «Москва—Париж». Именно тогда крупные реформаторы изобразительной пластики Владимир Лебедев, Эль Лисицкий, Владимир Фаворский, Петр Митурич, Александр Дейнека и другие обратились к книге для детей.

Именно здесь начался процесс выдвигания крупного художника на место подчас главенствующее по отношению к литературе, процесс вхождения большого искусства в детскую книгу.

/ Мне представляется, что этот процесс продолжается и в нашей стране, так же как в Западной Европе и Америке.

Разве не показала нам это, начиная с середины 1960-х годов польская книга для детей, чешская и словацкая иллюстрация, книги

Мориса Сендака и Лео Лиони, Эммануэля Лудзатти и Ясуо Сегавы, Бинетт Шрёдер-Никль и Лизе-Лотты Шварц и многих других мастеров, перечисление которых заняло бы несколько страниц в этом намеренно кратком докладе.

Мы уже давно являемся свидетелями феномена, обратного тому, с чего я начала разговор о том, как и почему возникает детская иллюстрация.

Многие из только что перечисленных художников известны как авторы собственных рассказов и сказок, изящных притч и маленьких поэм, в то время как другие стали блестящими по адекватности изобразительного языка иллюстраторами книг написанных крупнейшими мастерами новейшей современной и старинной литературы, иногда и не только детской.

Этьен Демессер иллюстрирует Эжена Ионеско, Альгирдас Степоновичус — Ионаса Кубилинскаса, Лев Токмаков — Джани Родари, Геннадий Калиновский — бессмертного Кэрролла, Май Митурич — древнейшего Гомера. В их живописи, акварелях, рисунках, отражается искусство XX века. Это органическое сращение большого стиля с «малыми формами» детской иллюстрации создает и необычайное многообразие индивидуальных стилей. Развитие «вширь», так скромно начавшееся лет восемьдесят-девяносто тому назад стало теперь почти безбрежным.

Иногда детская книжка настолько вбирает в себя все новое, все экспериментальное, что становится перед угрозой потерять самое себя. Высокие репродукционные возможности современной полиграфии открыли для книги новую эру цвета. Декоративность и «цветность» стали для нее чуть ли не главным качеством. К влиянию современной живописи прибавилось влияние инситы, декоративных искусств, графического дизайна, детского рисунка. Сегодняшняя книга знает и живописные приемы сюрреализма, и сюжетно-фигуративную и декоративную живопись, мало считающиеся с законом книжной конструкции, архитектоники, и традиционную книжную графику. По мере все более интенсивного развития

в больших и малых странах, на Американском и Европейском континентах, на Западе и на Востоке увеличивается и число специфических проблем, связанных с исконностью национальных стилей, например в Центральной и Юго-Восточной Азии. Для Японии в частности также как например, для Ирана, стала на мой взгляд все более осязаемой двойственность: противоречие между традиционным восточным декоративным орнаментализмом и европеизирующими влияниями живописи наших дней. Никто из нас не взял бы на себя смелость выработать канон для современного художника, или указать ему наилучший путь в творчестве для детей. Для меня лично несомненно, что современная детская книга не может развиваться, не впитывая в себя все достижения современной пластики. А ее путь среди множества разветвленных дорог большого искусства — это всегда путь к сердцу ребенка. Работая в детской книге, всякий художник понимает, с помощью волшебной силы искусства он воспитывает будущего человека; и гражданина и эстетически-образованного зрителя музеев и галерей. Зная, что в братиславских симпозиумах всегда принимают активное участие не только искусствоведы, но писатели и художники, социологи и психологи, я принимаю во внимание, что основной вопрос о возникновении иллюстрации будет рассматриваться во многих аспектах. Несомненно одним из них будет аспект психологии творчества, поскольку механизм возникновения зрительного образа волнует и тех кто пишет и тех, кто рисует для детей.

/ Социально-психологические аспекты представляются мне наименее разработанными и наиболее вместе с тем актуальными.

Их, вероятно, рассмотрят те коллеги, которые из года в год ведут эксперимент.

/ Смысл обсуждения трех предлагаемых мной проблем я вижу в том, что только всестороннее рассмотрение детской иллюстрации в контексте художественной культуры позволяет оценить ее как большое общественнозначимое явление.

Йиржи Шаламоун
ЧССР

НЕСКОЛЬКО МЫСЛЕЙ ОТНОСИТЕЛЬНО
УСЛОВНОЙ И НЕУСЛОВНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ

/ По-моему для моего выступления больше бы подошло название »Исключительно о некоторых аспектах условности или безусловности в иллюстрационной работе и о последствиях нескромности и, главным образом, нерешительности и недостатке времени«.

/ Все это общие размышления иллюстратора при обратном взгляде на собственные иллюстрации к »Хобиту« Толкиена, что собственно служит поводом для передачи торса одного опыта.

/ Лишь опасения того, что меня могли бы заподозрить в нежелании, заставили меня обратиться к формулировкам мнений, которые мы больше предпочитаем в своей неорганизованной, несложной, необязующей форме, в которой их можно применить оперативно, без сомнений в каком угодно случае, чем в виде замкнутых, более не менее обычных постулатов, склонных к закрытым теориям или доктринам. Поэтому я считаю, что такое выступление одинаково открыто будет звучать в конце,

как и в самом начале, открыто, несложно: это лишь касательная, проходящая вокруг темы, вояж, летящий на достаточном расстоянии от объекта, а также области притяжения и регистрирующая тема без каких-либо широких заключений, которые с радостью оставлены для тех, у кого для этого профессия.

/ Кроме того, я считаю вопреки хорошему мнению профессора Голешовского, что »Хобиты« совсем не являются книжкой, отражающей стремление безусловного подхода к иллюстрации в самом ярком подобии, но возможно, что именно это противоречие может быть более интересным с аспекта темы, кто знает.

С другой стороны, в этом своем ораторском выступлении меня больше всего интересует планировка проблемы реализации определенного

подхода вообще, поскольку она может быть будет похожей на некоторый опыт моих коллег и многие другие опыты в других областях с менее обычным решением основных задач с перспективой и условием реализации.

/ Кроме того, мне известно, что если бы я начал в глубинах понятий условный или безусловный больше рыться, то на поверхность выплыли бы самые удивительные противоречия и я вообще бы не успел рассказать то, что является несколько моей задачей: проблематика соответствующей терминологии является и так ясной — быстрая замена понятий наверху, а внизу на протяжении годов и постепенный обмен частей мира — это самые обычные примеры, действующие и для этой узкой области. Значит, я буду делать вид, что будто бы понятия условный и безусловный означают нечто понятное и ясное будто бы они являются отчетливыми противоположными полюсами, имеющими между собой шкалу перехода печатных образцов стабилизированного офсета.

/ Каждая из иллюстрированных мною книг имела, безусловно, целый ряд недостатков (не без этого), о которых я не хочу распространяться — но в большинстве своем они имели общую черту; это были своим путем ясно представленные возможности подхода к иллюстрированию книги, рисунки скромно сознают, что передают, в основном, лишь одно звено литературной основы, обычно то, которое является для меня лично в тот момент самым близким.

/ То ли это был »Последний из могикианов« со всей шкалой всевозможных иллюстраций и технических подходов в энциклопедизирующем подобии в конце книги; или пестрый корпус »Пиквикского клуба« Диккенса; на затуманенную

атмосферу неясных сказок Яны Моравцовой реагируют аллегоризирующие рисунки шариковой авторучкой; пестрая шкала тем единых рисунков в отношении красок к «Господину Тау» Ота Гофмана; разноцветные миниатюрные иллюстрации повести Сарояна «Грэйсин тигр»; целые страницы на народную траурную тему похоронного шествия немецких «Габлидер»; мне кажется, что у всех было иногда более богато, иногда менее ясное единство избранного подхода. Рисунки к «Хобиту» страдают наоборот разрозненностью, нескромным стремлением охватить одновременно несколько почти противоположных тенденций: во-первых общую концепцию пути карликов к денежному святому Гралю, в форме панораматического взгляда на общую последовательность событий, какой-то таписерии из Байе, которая тянется заметным способом в отчетливом профиле через всю книгу; при этом одновременно пытается вкусить как бы невзначай, используя заметки в виде мелких красочных записей на полях какого-то пароходного дневника экспедиции, свободно разбросанных по книге, возможности выкрашивания поздней средневековой книжной живописи. Заметно противоречие в стремлении к простому силуэту в первом подходе и таинственной надеждой, что излишние прикрасы в другой тенденции убедят издательство в усердной работе при помощи характеризующего результата. Опасения того, что этот результат будет отличаться от эскизов, первоначально представленных издательству, которые следует хотя бы частично соблюдать, не дают одновременно возможности изменить понятие в ходе иллюстрирования, которое все же не является планированной деятельностью, вытекающей из рационально намеченной концепции — во всяком случае субъективная основа, которая здесь дана заранее, связывает и тормозит. Сознание опасности, угрожающей реализации в том случае, если результат будет слишком отличаться, ведет к следующим компромиссам, которые уже в том момент становятся окончательной версией и содержат в себе следующую проблему для обеих сторон: отношение иллюстратора и читателя, заинтересованных в новом решении нарушается сознанием, находящимся наполовину под вопросом, лишь намекнутой концепции постоянными добавками к уже принятому понятию в то время,

как то второе положение, предполагающее работу с уже известными подходами не вызывает восторга и ставит в упрек результатам не только те элементы, возникающее именно из-за условности в интересах реализуемости и благоприятного принятия. Такой компромисс возвращается, естественно, замечательной дугой опять-таки на голову иллюстратора, который при этом хорошо, если не лучше всего сознает обоснованность упреков с обоих аспектов.

/ Таким образом, с точки зрения нервного положения, в котором реализуется работа, а также с точки зрения отрезка времени, прошедшего после реализации, безусловный прием связан в большинстве своем для всех участников, прежде всего, с невыгодами. Иногда можно лучше использовать все более отдаленную и не адекватную по времени реализацию, чем броситься на недоуменный, неуверенный вариант попыток, если нет гарантии в достижении определенной убедительной степени завершения, после которой только начинает быть интересной каждая работа по-настоящему, то есть, как для иллюстратора, так и для читателя.

/ Остается таким образом, проблема не правильной ли было бы посвятить имеющееся в распоряжении и стоящее денег время и энергию качественного представления уже достигнутого мнения такой ситуации, где хотя бы с расстояния нескольких лет исчезает обычно та разница между старой условностью и новой, а решающим продолжает оставаться лишь степень реализации, завершение того или иного подхода.

/ Это является обычным делом, что в данный неизменный срок сдается именно та энергия, которая посвящена поиску основного нового ключа и ее нехватает позднее при завершении преподнесения убедительной чистоты основного понятия.

/ И так, очень часто, к сожалению часто только во втором ходе, а часто и у другого автора можно передвинуть границу качества несколько выше, если за перенятием подхода имеется эконоμένη энергия, которая посвящается убедительному выполнению иллюстрации. Однако, где начинается, а где кончается эта граница, та точка, за которой стремление найти новые приемы перестает иметь смысл и начинает быть излишней затратой труда, не всегда просто

угадать, особенно, если смотреть на это изнутри.

/ Дело в том, что иллюстратор должен, как уже много раз было сказано, уметь немного войти в психику автора, его цели и период, но одновременно также и уметь войти в положение редактора, работника издательства и общее настроение времени, что не всегда бывает одинаковым и еще меньше оно подчеркивается. Наоборот, результаты и даже те, которые не представляют собой первоочередную важность деятельности, являются обратным манометром, степенью положения издательства и документом возможностей и невозможностей в рамках целого.

/ Раз я уже говорю здесь на тему безусловности или условности в иллюстрационном творчестве, то должен также упомянуть и потешное увеселительное явление, которое является сопроводительным и связано с темой: это факт быстрого восприятия нравоучения, содержащегося в зашифрованной или ненадушенной форме в книге и его использование в других книгах другими авторами.

/ Поскольку большинство полемик о подлинности имеет, вопреки правдивости, всегда для человека с чувством юмора всегда тенденцию к смешному, а поскольку в точном смысле слова мы именно и находимся в таком переходном положении все, то вопросом степени снова становится проблема, где заканчивается обоснованное нравоучение или связь и где начинается суровый, корыстный подход к делу. Очень жаль, что этот факт, являющийся необходимым сопровождающим фактом даже самого значительного успеха часто больше всего мешает тем обрисовываемым, бог знает, почему, хотя именно они должны были бы покорившись, быть благодарными судьбе за то, что не состоят в рядах обрисовывающих.

Кроме того, сознание существования ситуации в области атмосферы, воздуха, который все мы вдыхаем и выдыхаем, сознание чередующейся роли индикаторов или усилителей, должно было бы помочь тем, стоящим во главе эстафеты переносить спокойней чередование.

/ Что является, пожалуй, единственной темной стороной всей этой упомянутой системы, это то, что в стремлении избежать, бедняга заблудится в области, которая ему лично чужда или наоборот примет стабилизированную, присужденную роль, от которой не осмелится больше уклониться.

/ Кроме того, мы делимся несколько на начинающих и заканчивающих, хотя среди нас есть и такие счастливые, которые объединяют в себе в прекрасном заузливании обе роли, но это до некоторой степени имеется и в нас, остальных. Сознание этой связи с работой рисовальщиков-ремесленников до нас и после нас должно было бы принадлежать к положительному вкладу в работу над более не менее общим книжным храмом, то ли уж над сводом или другими деталями.

/ Я знаю, дорогие коллеги, что не совсем это так. И не всегда и не везде, и что это был лишь частичный и несколько размазанный взгляд на тему; но если уж мне выпало сказать кое-что по этой теме, то это лишь то, что сказал. Если может быть вы иногда почувствовали местами не совсем серьезный подход к понятию материала, то это из-за невозможности вырвать важность проблемы безусловности детской иллюстрированной книги из связи с остальными нашими заботами.

/ Поскольку я сам сознаю, что у каждого из нас есть какой-то свой »Хоббит«, то собственно тогда мой доклад является предупреждением для тех своих коллег, которые могли бы допустить такую же ошибку; остерегайтесь, друзья, такого изменения направления во время работы и соблазна использовать в ней большее количество идей, чем вы были бы способны в срок их реализовать! Сберегите сами для себя и всех остальных излишние заботы.

/ Хотя с другой стороны именно в достижении такого общего знаменателя тех самых противоположных взглядов должны были бы быть все заинтересованы в первую очередь.

/ Густаву Флоберу в 1862-ом году предложили издать одно из ключевых произведений его творчества — это было Саламбо — в сопровождении иллюстраций. Он отказался. Здесь хотя и говорим о типе книжной иллюстрации, концепция и морфология которой были обусловлены художественными взглядами половины девятнадцатого века, однако великий поэт французской прозы уже тогда предчувствовал, что существуют такие тексты, которые требуют другой иллюстрации чем просто такой, которая изображает действие. Он видимо представлял себе изобразительное сопровождение, которое не только следует за фабулой, текстом и жестами, сопровождающими диалоги героев действия, но также более глубокое содержание и атмосферу, выражаемые специфическими средствами, неразрушающими тонкую ткань имажинации. Этим сказано, что он видимо мечтал об иллюстрации сдвинутой из описания в положения линейного, формового и светового мечтания; об иллюстрации не изображающей, но интерпретирующей. Он хотя и не высказал этого дословно, но определенно думал о встрече двух поэтов: поэта слов и поэта форм.

/ Мы уже долгое время знаем, что книга сопровождаемая изобразительным выражением является миром для самой себя. Что транспозиция литературного текста это очень нелегкое направление художественной работы. Эпоха классической иллюстрации, когда рисовальщик или же художник преобразовал в мире зрения, удваивал, попросту умножал то, что было создано в мире идей и слов, уже дело прошлое. В недавней истории книжной иллюстрации можем проследить, как художники во все возрастающей степени приобщались к личному

пережитию литературных произведений и следовательно также к субъективному выражению, которое так опасно для духа, которому не хватает внутренней дисциплины. Иллюстрация давно уже перестала быть служанкой литературного текста, становилась его интерпретацией, его равнопоказателем, выражаемым даже изобразительной морфологией. Если назвать лишь выборочно из целого ряда великих мастеров книги: таковы прекрасные гравюры на дереве Роквелля Кента к Белому киту Мельвиля, такого царство темной и светящей имажинации Франтишка Тихого в цикле к «Господину Джекиллу и Хайду» Стевенсова, или же к «Песне о старом моряке Кулериджа», такого хрупкость Жучков Трнки.

/ Также по книгам, которые создал Антонин Страдел, проходила всегда та серьезность, та ответственность перед литературным материалом, пусть порученной художнику или свободно выбранному самим художником, это особое уважение к детской душе, полной представленный и снов. Этот художник никогда не считал, что глазам детей и внутреннему миру детей надо что-либо упрощать, преднамеренно приближать и этим самым по существу снижать. Он настолько глубоко был погружен в своем детстве, что достаточно было просто вспоминать. Он мог никогда не опасаться, что его не поймут. Таким образом все его книги — пусть это сложные редкие оттиски или же книги для детей — преследуют тоже развитие личности, нет здесь различий, ни изломов.

/ Такая художественная позиция не может быть достаточно оценена. Настоятельность сообщений, одевающих в цвет и форму, одновременно является школой изобразительного искусства и мышления. Открывает ворота в мир живописи,

которая является не только отблеском мира но незабываемой притчей. Внутренняя правдивость линий и красок Стрнадела имеет совершенно другой порядок чем изысканная, идеализирующая принятость. Антонин Стрнадел перешагивал страницы книг с такой настоятельностью, с такой аутентичностью собственных представлений, что вспоминаем Адальберта Штифтера, его «Село на равнине», на родной Витебск Шагала, на «Открывание родников» Богуслава Мартину.

/ Рождения иллюстрационных циклов Стрнадела всегда сопровождалась всеми признаками непростого и упорного труда, который ничего себе не прощает. Отдельные темы зародились и постепенно выростали из мелких рисунков карандашом, из набросков, в которых жирные контурные линии лишь начинают искать композиционный ритм. Каждая из тем подвергалась изменениям в ряду реплик и вариантов.

Большие комплекты рисунков, набросков и завершенных уже, готовых концепций, выдают расточительный ряд покинутых идей также красивых как и глубоких.

/ Может быть впервые над сотнями подготовительных рисунков, набросков и акварелей для «Бедной прачки» Ярмилы Глазаровой нам показалось, что художник покидает безопасность своего мастерства, накапливаемого на протяжении многих лет, мастерства, обнимающего фантазию и чувства точно также, как и позиции взглядов и техники и выходит на удивительно новый путь. Это путь, с которым мы впервые встретились в виде, почти созревшем, в книге поэта Давида Гурамишвили «Веселая весна» (Перевод Ярослава Сейферта, 1963), которая являлась плодом очаровательного путешествия художника в Грузию — и затем в изобразительном сопровождении к Моравским народным сказкам — «Волшебные фрукты», 1965).

/ Таким образом сюда, между годы 1961 и 1965, положено начало дальнейшего развития. Антонин Стрнадел покидает виртуозное совершенство своего почерка, в первую очередь тонкий и богато нюансированный линейный рисунок. Здесь начинается грандиозная плоскостная красочность. Художник находит и подсказываемых пространств, созданной для достижения своих замыслов, главным образом колажи из разобранных или разрезанных бумажек.

В шутливой игре цветных площадей и досказываемых пространств, созданной для Веселой весны Гурамишвили и в Моравских сказках Антонин Стрнадел развивал уже совершенно новое понимание иллюстрации. Несмотря на то, что еще продолжали возникать иллюстрационные циклы, в которых отходило в прошлое стиль его рисунка основной интерес уже направлен — и в последствии полностью сосредоточен — на большом художественном сне последних творческих лет, на художественной транскрипции и сопровождении сказок Эрбена. / Наше восхищение к этому прекрасному неоконченному произведению еще углубится и станет более сердечным если вспомним при каких тяжелых обстоятельствах и условиях произведение рождалось. Тяжелая болезнь прогрессировала, не оставалось ни момента физического спокойствия, какого требует настолько трудная задача. И все же: даже на койках санаториев он не забывал о своей работе, питал свои представления, так тесно связанные с воспоминаниями о детстве.

/ На протяжении многих десятилетий иллюстрировал сказки для детей и — как мало кто — знал их ценность для формирования детской души, души человека. Сказки питает образность, это прекрасная Имагена, которая заслонила окно крылом серебряным, является неисчерпаемым источником метафорики, символики, важной составной частью традиций. И Антонин Стрнадел долгое время питал в себе эту идею. Задачу имагинации, способность к великим метафорам, пробуждение особой чувственности хотел доверить также изобразительному сопровождению к Сказкам Эрбена, визуальному ритму. Он чувствовал, что такие ценности может найти лишь далеко за пределами описания, в области сущей фантазии. Однако путь к ней, это мы настоятельно осознаем, не был легким. Подготовительные и сопроводительные работы художника, опять сотни замечаний, рисунков, набросков, видоизменений свидетельствуют об этом. На примере великой художественной отваги и как исключительный почин в контексте чешского иллюстрационного творчества таким образом возникло произведение, значение которого выходит далеко за рамки книги для детей. Всем, в том числе и взрослым, приносит очарование, радость для глаз и души — и что-то

вроде школы чистой аппликации художника и одновременно высказанное в совершенстве мышление цвета, формы и пространства. Парит над особым освобождением в мире свободных представлений, знаков, намеков и позолоченных сновидений.

/ Антонин Стрнадел нашел именно в работе над Карелом Яромирером Эрбеном автономное художественное выражение, совершенно новый личный стиль и воззрение. Он в свою очередь ясно свидетельствует о том насколько, и как художник и иллюстратор размышлял о современном европейском искусстве, до какой глубины знал и понимал его. Здесь приходит на ум очень специфическое — нисколько просто внешнее — обстоятельство. Вспомним об Анри Матессе, который также тяжело больной, когда рисование у мольберта было ему уже запрещено, на койке создавал из разрезанной бумаги обе великие композиции «Небо и Море» (1946/1948), это великое воспоминание о путешествии в области Тихого океана. В колажах Стрнадела, в конце концов — находим единственную художественную цитату — и видимо предумышленную — именно из Матисса. И характер последнего крупного произведения Стрнадела в другом смысле напомним также цикл «Рыбная ловля при восходе солнца», произведение Макса Эрнста 1965-го года.

Это однако, лишь совпадения, никогда не имитации! / Не будет противоречием, что художник для целей настолько сложных и для произведения своей последней зрелости прибегал к технике, которая с непреодолимой настойчивостью напоминает о школьных партах и о работе пальцев ребенка еще мало ловких; которая напоминает об уроках рисования, о превыше всего сегодней игре с цветными бумажками, купленными на несколько двадцатигеллерных монеток, которая вызывает все прекрасные удивления над сытно красочными поверхностями, ножницами и тюбиком клея. Это техника видимо также является возвращением к первым ощущениям цвета.

/ Однако за мнимой простотой у Антонина Стрнадела скрывается большая культура живописца. Почти из ничего создает он мир счастливо блуждающей фантазии. Над неописательностью настолько предумышленной, в технике колажа из цветных, прозрачных и печатных бумаг, дополняемой рисунком пастелью, углем, живописью клочком позолоченной канители, встречаемся с неожиданным мастерством. Ну каким же всетаки сделан профиль Золотоволоски, эти струи волос, респределенные золотыми бумажками нескольких оттенков и голубым мелом рисунка — или же город, окруженный прочным валом, весь в черной грусти, лошади с темными траурными упряжками. Достаточно нескольких — предумышленно лишь неуклюжих — концентрических колец, нанесенных углем на золотой бумаге и уже дрожат кольца на поверхности вод. Достаточно лишь немного и из неправильных цветных пятен становятся уточки на воде, пасущиеся свинки, желтые, черные и зеленые птицы на ветвах деревьев — Жар-птица, то есть грандиозная стилизация в красном, голубом и золотом и везде — как видиозменения необычной, но волнующей музыки — тонкость и аристократизм неожиданных гармоний, образы того что принес с собой Антонин Стрнадел из страны детства: зелень мха и травы, черный цвет бархата и сверкание света, табачный коричневый цвет, закаты и отблески на водах и под установленной сординой грусти золото оцени, которые когда-то рисовал в своих пейзажных произведениях. / Это незавершенное произведение художник воображал как более широкое и богатое целое. И все же это не незавершенное произведение, не фрагмент, не неполное произведение. Несмотря на то, что произведение осталось незавершенным, недосказывание здесь чисто внешнее. Наоборот, именно здесь после многих лет художественного созревания и мышления было высказано последнее слово длинного творческого пути и художественного убеждения.

Гита Кордошова
ЧССР

ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СЛОВАЦКОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ КНИГ ДЛЯ ДЕТЕЙ И ЮНОШЕСТВА

/ В нашей области культуры иллюстрация стала равноценной остальным областям художественных дисциплин и к ее функции приобщился еще и аспект совместной принадлежности к современному развитию изобразительного искусства. В процессе образования ее сегодняшнего подобия нельзя исключить произведения основоположнического значения видных художественных личностей таких, как Мартина Бенки и Людовита Фуллы, которые с одинаковым воодушевлением подходили к иллюстрированию книг для детей и юношества, как и живописи и монументальному творчеству. Они выдвинули современную художественную программу, которой вмещались в область иллюстрации и предъявляли высокие требования к ее художественному уровню. Интенсивное развитие после 1948 года, в котором словацкая иллюстрация преодолела резкое движение, детерминированное новыми идейно-общественными условиями, достигло своей кульминации в шестидесятых годах, когда в создании общего разнообразия стиля участвовали многие известные художники и графики среднего поколения, а также в начале семидесятых годов, когда в жизнь изобразительного искусства входит новая волна иллюстраторов, вклад которой в область определения подобия современной словацкой иллюстрации очевиден.

/ В своем выступлении я направляю свое внимание на анализ словацкой иллюстрации книг для детей и юношества 1970 — 1980 гг. Этот ограниченный период вытекает, как из научно-исследовательской программы Словацкой национальной галереи в области иллюстрации, направленной на формы и методы художественной интерпретации книг для детей и юношества с аспекта жанровой дифференцированности

упомянутого периода, так и из концепции как раз проходящего обширного сморта иллюстрации в экспозициях Словацкой национальной галереи, образующего изобразительную параллель статьи.

/ Во всех областях изобразительного искусства мы констатируем, что появление новых молодых авторов всегда означает движение, при помощи которого ищут, открывают и передвигают, восстанавливают и связывают и которое приносит новые творческие замыслы. Если намекнуть на слои развития современной словацкой иллюстрации, то при этом нельзя не коснуться процесса развития, который обусловил характер сегодняшней иллюстрации: новая программа является естественной составной частью развития и связи с традициями и открытиями новых особых выражений из этого отношения. Определяющим звеном развития является также и влияние педагогов братиславской Высшей школы изобразительного искусства, которые силой собственного выражения приобрели своих последователей в линии взглядов.

/ Тенденции современной словацкой иллюстрации книг для детей и юношества проявляются в следующих характерных подобию:

- вдохновении народным творчеством, ставшим замечательным источником художественной интерпретации сказок и преданий;
- тесной связи со свободной графикой в применении графических техник в иллюстрации;
- в реализациях, нарисованных средствами рисунка пером;
- во введении черт наивного выражения в иллюстрацию книг для детей;
- ориентировке на возможности коллажа и
- проникновении способности воображения в иллюстрацию.

/ Художественная концепция, исходящая из соотношения между иллюстрацией и текстом, имеет уже сегодня частичное предопределение с аспекта издательских целей, а также с точки зрения литературных жанров, разграничивающих для себя определенный тип иллюстрированного подобия литературной основы. Однако, несмотря на это, на основе стремлений к новой программной ориентировке появляется много исключительных и новых открытых выражений.

/ Для художественной интерпретации словесных жанров народного творчества — сказок, преданий, считалочек, стихов и песен лучшим источником вдохновения является **народное художественное творчество**. Принципы, вдохновленные источниками народного творчества перевоплотил в подобие современных художественных тенденций Людовит Фулла, а в этом отношении наиболее яркими и непревзойденными являются иллюстрации к словацким сказкам, которые в симбиозе принципов современного искусства и познаний на основе народного творчества вылились в созвучное целое, захватывающего максимальной словачностью. Яркая красочность и пестрота, простота художественного решения, акцент на орнаментальные элементы, введенные в иллюстрацию, приобрели равноценную функцию с действующей сценой, стали темами, наметившими путь для последующих поколений.

/ Развитие народной традиции и трансформация компонентов ее орнамента были художественной программой Роберта Дубравеца. Для реализации этой цели он избирает для иллюстрации словацкие сказки, предания с тематикой о Яношике. В иллюстрациях книги «Каменный король» (1972 г.) мы воспринимаем его цветную резьбу по дереву, как наиболее подходящую форму художественной транспонировки народных сказок, поскольку и сама по себе техника резьбы по дереву является составной частью этой традиции. И его последующие циклы иллюстраций к словацким сказкам «Татранский золотой олень» (1974 г.) и «Сказки из-под печки» (1976 г.) характеризует местный фольклор, развиваемый в символах, знаках, компоненте орнамента и колорите.

/ Особенно исходила из источников народного искусства Вера Бомбова. Она создала произведения сильного художественного акцента и необыкновенной оригинальности. Наиболее присущей для нее областью тем являются сказки —

словацкие и иностранные, в которых она развивала темы народного творчества: орнаментальные мотивы вышивок, кружев, аппликации, батика, набивной ткани синькой, керамики. Эти элементы она применяет, как содержание форм в царпанном рисунке, развивая их в неповторимые привлекательные подобию. Красочность, при помощи которой она создает атмосферу, подчиняет этническому содержанию литературной основы — индейским сказкам «Подарок Маниту» (1970 г.), словацким — «Пополвар» (1971 г.), история старинного Китая — «Повесть о прекрасной Ашме» (1971 г.), полинезийским сказкам — «Сказки из Нефритных гор» (1973 г.), зимним сказкам «Тюленья принцесса» (1974 г.) и филиппинским сказкам «Волшебное дерево» (1975 г.).

Олицетворение фольклора в творчестве Бомбовой представляет собой исключительный и крупный вклад в область художественной книги.

/ Вдохновение в народном творчестве нашел для себя и Мирослав Ципар в своем декоративном рисунке и красочности. Народные тексты в «Золотых воротах» (1975 г.) и словацкие сказки «Белая княжна» (1973 г.) являются доказательством своеобразного использования таких тенденций.

/ По программе колорита к источникам народного творчества обращаются иллюстрации Алоиза Климы к народным колыбельным «Бели-же ми бели» (1975 г.) и иллюстрации Фердинанда Гложника к словацким сказкам «Король и мудрый крестьянин» (1972 г.), «Скалистый замок на Криване» (1972 г.) и «О замке в чистом поле» (1976 г.).

/ Этот источник вдохновения навсегда останется постоянной концепцией для дальнейшего развития словацкой иллюстрации, что вытекает из того факта, что для стремления провести синтез литературного содержания и художественной передачи, источники народного творчества остаются всегда живыми, а благодаря своей неисчерпаемости они могут предоставлять все новые темы для оформления сказочного жанра, который отлично переносится в подобие картинки только такой формой.

/ Из тем народной традиции вошла в словацкую иллюстрацию резьба по дереву, а тем самым был дан толчок для развития другого течения — **применения графических техник в иллюстрациях**. Резьбу по дереву и ее рустованную драматичность перенес в словацкую иллюстрацию своими «Словацкими балладами» (1948 г.) Эрнест Зметак, а позднее с одинаковым воодушевлением

использовал ее в иллюстрации народных песен Вильям Хмел, а народных сказок — Роберт Дубравец. Они оценили традицию народного творчества в резьбе по дереву и в ее чистой форме проникли в содержание словесного произведения. О богатом опыте в области графики и иллюстрации свидетельствуют «Богатырские баллады» (1975 г.). Роберт Дубравец монументализирует в них идею традиции с уклоном к более декоративному выражению.

/ Группа иллюстраторов, строящая свое иллюстрационное творчество в постоянной связи со свободной графикой, создала много ценных и побуждающих иллюстраций в графических материалах. Особое место в этом принадлежит Йозефу Балажу, который будучи опытным графиком, имеет интересные и прогрессивные результаты в иллюстрационном творчестве. Характер своего творчества он развивал в резьбе по дереву, в линорезьбе и очень успешно в технике литографии. В иллюстрациях к «Иллиаде» Гомера (1973 г.) литографический характер предоставляет ему более экспрессивное выражение, укрепленное еще и композиционной разверткой символических деталей действия, в русских сказках «Каменный цветок» (семицветный цветок) (1975 г.) он смягчает напряжение и раскрашивание делает более ярким, а в «Букете» Эрбена (1976 г.) он интерпретацию передвигает в знаки, символы и формы в виде свободной поэтической темы.

/ Направление графических иллюстраций обогащали своими результатами Вера Гергельова, Ян Лебиш, Мария Желибска, Владимир Махай и Ярмила Павличкова. Они стремились к проявлению индивидуального характера, требовательности и технической точности, а результаты поиска они применяли в работе над книгой и одновременно в своем свободном творчестве. Графические выражения в иллюстрациях находятся в соответствии с художественным развитием в области графики. Они вошли во все графические техники: сухая игла, меццо-тинто, линогравюра и офорт. Литературные темы стали вдохновляющим моментом для свободного графического творчества и ими любят пользоваться молодое поколение графиков — иллюстраторов. Из них Игорь Руманский, Душан Каллай, Камила Штанцлова и Душан Гречнер внесли свой вклад в расширение художественных приемов графической концепции.

/ Для поколения, наступившего в семидесятых годах, характерным является **наклонность к чистому рисунку** и к иллюстрации типа рисунка. На фоне этого течения находятся новые аспекты в развитии художественной книги для детей и юношества с аспекта кристаллизации типов литературных жанров, свойств их содержания и форм художественного решения. Активизирующе воздействовал цикл рисунка пером Душана Каллая к историческому роману «Летели соколы над Явориной» (1972 г.). Иллюстратор передает здесь произведение в рисунках, кажущихся записью героев, среды и реалий, дополненной символами, знаками и письменным шрифтом. В этом «эскизе» он охватил события не только в уровне действия, но также и в свободной форме, он фиксировал темы, вызванные текстом. Душан Каллай, который творчески развивал свой рисунок в постоянной связи с графическим творчеством и живописью, в существенной степени затронул иллюстрационное творчество, предназначенное для старшего возраста детей и юношества. В выразительное продвижение иллюстрированной книги рисунками внес вклад своими иллюстрациями к книге Вотте Магалхази «Путешествие вокруг мира» (1979 г.) также Душан Каллай. «Иллюстрации по своему назначению художественной обработки выполняют функцию художественно-декоративной статьи в книге, а также роль узкого контекста с идейным содержанием произведения. Автору в исключительно чистом, художественно культивированном подобии удалось органически связать требовательность художественной иллюстрации с надлежащей степенью коммуникативности. С разграниченным чувством в отношении художественной книги он включил в свою работу и общее художественное решение книги. Единство изобразительного мнения об иллюстрациях и графическом оформлении, включая отношение к тексту, послужило основой для появления незаурядного книжного произведения. В этом направлении работу Каллая можно считать толчком. Иллюстратор сумел преодолеть длительные преграды в области иллюстрации книг для детей и юношества рисунком, причем, на таком уровне изобразительного качества, который придает его творчеству перспективный характер» (Цит.: М. Веселый — Иллюстраторы издательства «Младе лета» в 1979 г., ЗМ 1980 г. 6/337).

/ Винцент Гложник занимается иллюстрацией книг для детей уже свыше тридцати лет.

Он в совершенстве владеет выразительными средствами. Линия рисунка у Гложника играет решающую роль: она несет в себе основу и композицию, характеризует ее остроту и динамика. Очертания форм, экспрессивно или гротескно преувеличенных чередуются с интенсивностью мягких, сплошных, прерывистых и остальных линий. Винцент Гложник является главным представителем концепции рисунка, его творчество подобно тому, как и педагогическая деятельность, приобрело много сторонников и последователей именно благодаря своей высокой и чистой графичности.

/ Оригинальную рукопись рисунка использует Албин Вруновский. Он точно и суггестивно изображает картинку до мельчайших подробностей, реально видимые формы он свободно компоует на основе их внутренней связи мыслей. Царапанным рисунком на меловой пластинке он создал иллюстрации к сказкам «Три принцессы на голубой скале» (1972 г.). Очарованием книги являются мелкие рисунки, необыкновенно действующие своей доскональностью, тематическим богатством и технической точностью.

/ Типу черно-белой иллюстрации в виде рисунка уделяет внимание множество иллюстраторов, которые применяют этот тип в литературных жанрах, предназначенных для категории среднего школьного возраста — юношества. Этот литературный вид разграничил для себя такой подход к созданию рисунка, в рамках которого зависит все от фантазии иллюстратора, какое решение он изберет и какие возможности рисунка использует. Продолжением графической концепции Гложника является творчество Йозефа Цеснака, Ивана Шурманна, Нади Раппенсбергеровой, в экспрессивном направлении им является Гарбиэл Штрба, а из возможностей иллюстрационного рисунка исходят Игорь Руманский, Мариан Минарович, Ян Зеленак.

/ Особую группу образуют художники, использующие тенденции введения в иллюстрации книг для детей **черты наивного выражения**. С аспекта этой концепции использует Ондрей Зимка, на основе разных подобиий и подходов художественного решения, юмористическую идею, своеобразную типологию героев, исключительную способность развития содержания в богатую читаемость картинки. Эту способность он черпает из богатой фантазии и глубоких впечатлений в детстве. Картинки близки детям, они обращаются

к ним. Эпизоды, часто просто фантастические, он изображает на наивизирующих фигурках живых предметов, тем самым передвигая выражение на границу детского восприятия.

Богатая способность воображения присуща и Вере Гергельевой. Она ее исключительно использовала в иллюстрациях сказочной тематики о зверюшках «Пуф и Муф» (1972 г.). Для иллюстрации она намеренно избирает незначительные моменты действия, а на основе богатой фантазии она свободно завершает изображение. Наивно упрощенные фигурки она помещает в пространство, которое дополняет мотивами независимо от текста. Составленная таким образом иллюстрация для детей с точки зрения художественно-воспитательной функции является очень актуальной по своей читаемости, повествовательному содержанию, способствующему развитию у ребенка речи, языка, познания и движения фантазии.

/ Исключительно впечатляют своей хрупкостью и наивностью иллюстрации Веры Крайцовой к «Книге сказок» (1975 г.). Спокойные простые сцены, несложные формы, близкие детскому изобразительному выражению, и поэзия содержания представляют собой художественный язык автора, которым она выражает крайнюю простоту, поэзию буднего дня, игривый и улыбающийся детский мир. Ее интерпретацию проф. Голешовский назвал «простой наивной художественной игрой с формами и красками». Результаты и произведения этой тенденции не выделяются в составную часть определенной связи и поиска, а являются основными точками новой программной ориентировки.

/ Такое же включение тенденций развития принадлежит и результатам **коллажных иллюстраций**. Основоположником этого направления является Алоиз Климо, который иллюстрациями в коллаже обратил на себя внимание в начале шестидесятых годов. Дело в том, что для этой концепции характерна высокая степень поэтичности. Основой иллюстрации Алоиза Климмы являются простая деталь, юмор и поэзия. Для детской словацкой книги он раскрыл свойства формы этой техники, которую продолжает отлично и неподражаемо развивать. Он занимается иллюстрацией книг для самых маленьких детей — сказки, складные книжки с картинками, стишки.

/ Поэзия характерна и для иллюстраций Белы Колчаковой. Ее темы представляют собой вклад

и обогащение коллажной техники: композиционную структуру иллюстраций она образует наслаением, перекрытием и включением суммарно абстрагированных форм и выразительных возможностей, расширяя их цветом и допечаткой. Технику коллажа она творчески использует в иллюстрации сказок («О бабушке с Острой горы», 1976 г., «Золотой садок», 1979 г.), а также в иллюстрации требовательных текстов литературы для юношества (Гилгамеш, 1975 г., Хроника о Хадже Димитрове, 1980 г.).

/ Развитие **уровня фантазии** в словацкой иллюстрации книг для детей и юношества определялось стремлением к более свободным художественным выражениям, исходящих из вдохновений литературными произведениями.

/ Такие иллюстрации имеют тенденцию находиться в изоляции от текста и действовать, как своеобразные художественные произведения. Они обращаются к воображению молодых читателей и претендуют на творческое восприятие. Эту концепцию в программном отношении развивает Албин Бруновский, художник, поражающий необыкновенной способностью фантазии. Характер его иллюстраций, развивающийся на основе веризма и воображения выразительней всего соответствует сказочным темам, в которых досконально выраженная картинка имеет подобие фантастического мира. Степень фантазии,

присущая иллюстрациям Бомбовой, совершенно естественно вытекает из степени фантазии и таинственности сказок иностранных культур. И композиция картинки исходит из воображения, присущего автору. Особым воображением отличаются иллюстрации Зимки: ненастоящий мир является одновременно и настоящим миром, в котором все оживает, все поднимается и приобретает юмористические жесты.

/ Ирациональная атмосфера сказок, мир фантастических существ и необыкновенных пейзажей являются перспективной областью для этого творческого метода, поскольку содержание и направление формы встречаются здесь на общем уровне фантазии.

/ Анализ словацкой иллюстрации для детей и юношества доказывает, что в намеченных тенденциях образовалась широкая шкала творческих направлений, выразительных результатов и оригинальных произведений. Особенно в живописи и графике выразительно проявились связи и отношения по направлению к художественным видам. Иллюстрация на основе этих связей решает с одинаковой ответственностью те художественные проблемы, как в свободной графике и живописи. Поэтому словацкая иллюстрация представлена, как составная часть изобразительного искусства и словацкой культурной жизни вообще.

Бинетте Шредер
ФРГ

КАК Я ИЛЛЮСТРИРОВАЛА
БАРОНА МЮНХГАУЗЕНА

/ Тема симпозиума БИБ в этом году меня очень интересует и я рада, что предоставляете мне возможность произнести небольшой доклад по этой области проблем. Из числа своих книг я выбрала «Мюнхгаузена» так как считаю, что с точки зрения иллюстрирования, также как и с точки зрения литературного фона, это моя наиболее интересная книга. Кроме того это единственная моя книга, которая основана на классическом тексте.

/ Каждый иллюстратор имеет свои возлюбленные темы в которых чувствует себя хорошо и безопасно, и которые полностью соответствуют ему с точки зрения атмосферы. Однако каждый иллюстратор окажется иногда в ситуации когда ему придется иллюстрировать что-то совсем ему чуждое. Тогда он должен найти в себе большую смелость, чтобы все же окунуться в холодную воду и принять на себя эту миссию.

/ Так у меня дело обстояло с «Мюнхгаузенем». Дети у нас ознакомливаются со «Сказками Мюнхгаузена» в возрасте примерно 10 лет. Каждый ученик раз в свою ученическую жизнь напишет «мюнхгаузеневскую» письменную работу, это уже относится к школьному «развитию фантазии». Ученик тогда чаще всего намучается с выдумыванием преувеличений и поэтому потеряет радость от выдумывания историй.

/ Я чувствовала себя очень неуверенной когда мне однажды позвонил по телефону один из сотрудников кампании Норддойчер Рундфунк и попросил меня, чтобы я нарисовала для телевидения 5 мюнхгаузеневских эпизод, по 5 картинок к каждому эпизоду. Моя первая реакция была: «Нет!» Однако редактор сумел очень ловко подолстить меня «Госпожа Шредер, но я же вижу ВАШЕГО Мюнхгаузена прямо воплощенного

перед внутренним глазом, ваш стиль, романтического реализма, ведь он прямо создан для этой прекрасной темы!» Я, признаюсь, такому льщению не смогла противостоять. Кроме того я подумала, что из картинок для телевидения одновременно сделаю книгу и таким образом одним ударом убью двух мух!

/ Я крепко зажмурила оба глаза и решительно обещала: «Да!» Прошло немного времени и я поддалась панике и жалости. Какже, ради бога, должен выглядеть МОЙ Мюнхгаузен, если личность такого Мюнхгаузена была мне полностью чужда и если какой — то Густав Доре (картинка) уже создал «единственно аутентичного» Мюнхгаузена? Отказаться я уже не могла и не хотела и поэтому я в первую очередь приступила к сбору документов и материалов.

/ Мюнхгаузен — это историческая личность. Он жил с 1720 до 1797 года, служил у кирасирского полка герцога Брауншвейгского, принял участие в русско-турецкой войне и дослужился до звания царского российского ротмистра. Когда Жофия Августа из Ангальта — Цербста, которая стала Екатериной Великой, во время своего путешествия к будущему супругу в Петербург вместо со своей матерью находилась в Риге, Мюнхгаузен командовал почетным караулом и при отъезде княгинь из Риги проводил их от городских ворот.

/ Последние сорок лет своей жизни Мюнхгаузен прожил в своем имении Боденвердер где у бутылки в кругу друзей рассказывал свои мюнхгаузениады.

/ Его истории являются «духовным ребенком» периода рококо и отражают высокое искусство рассказа того времени. Действительность преувеличивается вплоть до уровня фантастического, однако всегда еще продолжает казаться, как будто она еще находится в плоскости может быть даже

возможного. Метким примером такого подхода является также история о лошади, танцующей на столе.

/ Кто поближе занимается такими сказками, будто читатель, или иллюстратор, не сможет противостоять их волшебству. И все же это был длинный и трудный путь пока мой Мюнхгаузен приобрел свою форму. Ведь проблема состояла не только в очаровательной блестящей личности самого Мюнхгаузена, но и в образе его жизни, всей его среде, моде, архитектуре, транспортных средствах, кораблях . . .

/ Человек даже не поверит, сколько препятствий встает на пути, когда хотим получить точную информацию. Имеем, например, институт исследования одежды, который располагаем лишь материалами по торжественным костюмам, которые носились при дворе в эпохе рококо, однако не имеют информации о том, что одевал барон на охоту. Или же у нас Государственная библиотека, в которой нет никакой литературы по русским гусарам и по гусарским формам. Имеем крупные собрания графики, в которых не найдете ни одного корабля из периода рококо и никто не может сказать, как в то время одевались моряки . . . Словом, человек сам должен стать исследователем. По совету одного коллекционера форм я разыскала армейский музей в Нингольштате. Там очень приветливо царствует женщина — директор, которая совсем не производит мартанское впечатление, но наоборот, очень женственное, очаровательное. Она пошла со мной в архив: это огромные старые подвальные посещения с арками, полные книжных полок. Уверенным движением руки вытянула толстую книгу и в ней действительно было все, все гусары 18-го века и даже долго разыскиваемые и лишь редко где изображаемые русские гусары, в большом выборе. Затем директор музея сама встала перед старыми канонами и с большим темпераментом наглядно продемонстрировала мне, как чистили, заряжали и стреляли из канонов. Она любезно поясняла мне детали формы, в то время как я прямолихорадочно набрасывала эскизы и записывала.

/ Затем здесь был музей морского дела в городе Бремергавене, который предоставил в мое распоряжение отличный картинный материал по кораблям эпохи рококо.

/ И затем был здесь милый русский коллега, Никита Чарушин, который, как будто музы самы

подсказали ему, выслал книгу с картинками о Ленинграде именно с этими панорамами древнего Петербурга (2 картинки), которые я так разыскивала. Вдруг материал стал приходить в изобилии, как будто сам по себе. Однако мне продолжало не хватать самого облика лица Мюнхгаузена.

/ Моим «наставником» был Доре. Без поручения телевизионной кампании Норддойчер Рундфунк я никогда не посмела бы иллюстрировать Мюнхгаузена. Для Доре Мюнхгаузен был каким то поразительным здоровенным мужчиной, мужчиной, который на самом деле выглядит так, будто он способен совершить невероятнейшие поступки, как, например, поднять «на плечи» карету и перепрыгнуть с ней берег и живую изгородь. Очень трудно даже представить себе что-то другое против такой силы искусства рисунка и литературного понимания Мюнхгаузена Доре. Лишь случаю я благодарна за то, что один из моих друзей помог мне получить микрофильм одного из первых английских выпусков Мюнхгаузена из Британской библиотеки из Лондона. Сам Мюнхгаузен никогда не написал ни одну из своих сказок. Он был возмущен когда узнал, что они были опубликованы. Первое издание написал Рудольф Эрих Расне, определенный немецкий универсальный гений, который как-будто знал Мюнхгаузена даже лично, должен был однако сбежать в Англию, и который разбирался в естественных науках также хорошо как и в истории искусств, истории древневековья и в писательском деле. Он не плохо умел и рисовать и поэтому считают, что мог даже один нарисовать иллюстрации для первого издания, опубликованного в Лондоне. Гравюры на меди, несмотря на всю точность общего изображения, замечательно наивны. Именно эта наивность, отражающая эпоху рококо, стала тем, что показало мне путь к альтернативе против пониманию Доре.

/ Здесь вы видите ту же ситуацию, которую изобразил Доре. Мюнхгаузен переносит карету через берег и живую изгородь. Однако насколько они различны! Здесь Мюнхгаузен переносит карету не с полным напряжением мускульной силы; нет, он держит ее подобно тому, как танцовщик держит легкий сценический стаффаж и грациозно и как будто без силы тяжести летит в ней по воздуху.

/ Это соответствует легкости искусства рассказа рококо, которое полностью игнорировало силу тяжести и законы причинности. Как и в игре детей здесь все присутствующие осознают то, что это не действительность, и лишь какая-то игра фантазии, Таким образом создается веселое отчуждение и вдруг опять появляется сюрреалистический элемент, который для меня был, и продолжает оставаться всегда таким важным. Эта картинка настолько очаровала меня, что я в своей иллюстрации цитировала его лишь с небольшими отклонениями.

/ В ходе создания своих иллюстраций я всегда стараюсь показывать вещи такими, какие они на самом деле есть, стараюсь быть аутентичной. Какова однако допустимая мера такой «научности» у Мюнхгаузена? Я не хотела показать преувеличенное богатство орнаментики рококо в одежде и архитектуре. Поэтому я искала тот путь, который бы намекал о рококо без того, чтобы скатиться к слащавости. Одежду Мюнхгаузена можно с точки зрения научного взгляда назвать немного упрощенной. Это однако не уменьшает великолепность его облика.

/ Имеются также дальнейшие упрощения, а именно там, где необходимо взвешивать, что более важно: аутентичность или способ изображения. Не всегда можно удовлетворить оба требования в одинаковой степени. Так, например, я просто прпустила упряжь гусарской лошади — блестящий черный зад лошади был для меня более важным, чем покрывало под седлом — вопреки всем знатокам форм!

/ Точность не должна стать железной рубашкой!
/ Иллюстрация живет из текста и одновременно отражает его, Для меня, как иллюстратора, оригинальный вариант Мюнхгаузена был полон вдохновляющей свежести и свободы, в отличие от всех пуритански очищаемых и обрабатываемых вариантов, которые издавались непосредственно после эпохи рококо и которые остались до сих пор текстовой основой последующих изданий Мюнхгаузена.

/ Благодаря микрофильму английского издания мы получили в свои руки оригинальный текст. Мой супруг, задача которого состояла в подготовке текста, сейчас повторно вытянул на свет все забытые подробности.

/ Сказки Мюнхгаузена естественно были предназначены для взрослых, не детям, подобно

тому как, например, большинство сказок братьев Grimm. И те и другие однако сегодня включены в классическую детскую литературу.

/ В тексте сказок Мюнхгаузена также много однозначных двусмысленных высказываний характера политического, социально-критического и эротического. Все это преподносится очаровательным литературным способом. Все это, естественно, должно также найти отражение и на иллюстрации.

/ В качестве небольшого примера привожу здесь оригинальный текст в дальнейшем всегда принципиально «вырезаемого» эпизода.

/ Мюнхгаузен зимой спасается перед нападающим медведем на дереве. Его нож выпадет ему в снег. Как опять добраться к этому ножу? Цитирую:

/ »Наконец—то мне примела идея, которая была необычной, но счастливой. Я направил струю жидкости, которой у человека предостаточно когда он очень боится, так, чтобы попала прямо на рукоятку моего ножа. Трескучий мороз, какой бывает в России, послужил тому, что эта жидкость мгновенно замерзла и образовалась над моим ножом ледяная сосулька, которая к моему огромному счастью достигала ближайших ветвей дерева. Я взялся за эту торчащую рукоятку и хотя и без больших усилий, но с бесконечной осторожностью достал с ее помощью свой нож...«

/ Сейчас естественно Мюнхгаузен уже победил над медведем с игрушечной бравадностью. Я убеждена, что взрослые и дети хорошо бы развлеклись над этим фривольным оригинальным вариантом и вы можете себе представить с каким удовольствием я иллюстрировала эти забытые тексты!

/ Это все, естественно, уже никак не было связано с телевизионным многосерийным фильмом. Он являлся лишь стимулом всего того, что последовало, так как я скоро обнаружила, что материал, подготовленный для телевидения, нельзя передать в книге. В телевидении все должно по возможности происходить в средней части изображения, здесь нельзя показать ничего неполностью. Поэтому в телевидении почти невозможно сделать картинку истинно динамичной. Создание динамики в телевидении — задача не иллюстратора, а оператора.

/ Таким образом книгу пришлось задумать совершенно заново. Лишь название телевизионного

многосерийного фильма сохранилось как подзаголовок.

/ Спустя год с небольшим я завершила работы над Мюнхгаузеном. Издательство с большим удовольствием постаралось придать книге богатое и красивое оформление, нескупились. И сразу же заявили о себе взрослые читатели: »Ведь эта книга замечательна и прекрасна для нас взрослых, но для детей ведь жалко сделать такую дорогую книгу!« — Говорят это жалко — слишком дорогая — слишком красивая — слишком замечательная — слишком требовательная — сколько раз я уже слышала эти слова за двенадцать лет, в течение которых я делаю иллюстрированные книги для детей!

/ Как можно утверждать, что книга может быть слишком красивой для детей? Такая дифференциация абсурдна.

/ Действительно справедливо то, что не каждая книга для детей пригодна для каждого ребенка, точно также, как не каждая книга адресована

каждому взрослому читателю. Некоторые читатели любят пестрые книги, другие любят пастельные тона, третьи — опять большие рисунки, четвертых же — интересует деталь.

/ Важно то, чтобы иллюстратор не старался быть насильно »детским«. Он должен постараться быть честным и сохранить свою идентичность, потому что лишь в таком случае можно ребенка убедить, лишь тогда »перепрыгнет искра«. То же самое относится к пересказу историй. Рассказчик убедителен лишь тогда, когда отождествляется с ним.

/ Для этого мне нужна точность и правильность в подробностях. И кроме того есть дети, которые обладают пониманием подробностей, любят подробность, но найдется и ребенок, который более подробно интересуется гусарскими формами или упряжью, или кораблями и каретами. Такие дети затем напишут вам письмо и будут спрашивать — а это на самом деле очень порадует...

Юрай Клаучо
ЧССР

ИЛЛЮСТРИРОВАНИЕ ДЕТСКОЙ КНИГИ, НАЗНАЧЕНИЕ, ЦЕЛИ И ПРОБЛЕМЫ ЕЕ СОЗДАНИЯ

/ Чехословацкая книга прошла подобным развитием, как и везде в мире: появление художественной литературы еще недавно было скорее результатом творческой фантазии художника, чем следствием сознательного процесса такого творчества. Это нас могло, однако, удовлетворять в период начала художественной литературы, но не сегодня, в период ее бурного развития. Поэтому мы столько и акцентируем, что теория книги и требования общей эстетики книги — в нашем случае применительно к детской книге — являются полезными и их можно практически применять.

/ Теория, как уже известно, определяет книгу как специфическую организационную форму письменного сообщения определенной информации, резко отличающейся от других не книжных форм. Книга, поскольку она имеет свою материальную форму, характерна тем, что не является лишь простым комплексом элементов, из которых она состоит, а является, прежде всего, системой этих элементов. Процесс формирования книги начинается почти исключительно в издательстве, где речь идет об обработке книжной инструкции, то есть организации элементов в определенную заранее планированную систему. С издательской областью связано и художественно-графическое творчество, реализующееся в основном в форме внештатного сотрудничества издательства с автором. С этими двумя областями связана, наконец, и третья, которой является типографическое творчество и сама печать. Каждый из этих видов деятельности требует соответствующей рабочей специализации. Что касается издательской области, то она явно решающая и определяющая: речь идет о процессе, в котором тема, это значит «идея», «мысль» переходят в конкретную материальную форму, что должно выполняться заранее намеченные

и точно определяемые функции. Таким образом, мы подошли к следующей формулировке книги: книга является функциональной системой: если книга является формой материальной организации определенной информации и если смотреть на нее с точки зрения ее истории, то мы видим, что речь, собственно, идет о непрерывном поиске ее конструктивного принципа. Вместе с общей теорией книжного искусства можно, таким образом, повторить, что общую форму структуры книги определяли испокон веков три принципа, которые без сомнения остаются в силе и сегодня и о которых многие сотрудники, к сожалению, забывают:

— принцип функциональности; книга следует и должна быть читаемой, что в области детской литературы относится и к так называемой книге с картинками, где «читаются» вместо слов иллюстрации;

— принцип технологический: книга, если она должна оставаться книгой, а не чем-то другим, должна быть «сделанной» или «изготовленной»;

— принцип эстетический, при котором следует отметить, что большая или меньшая интенсивность эстетического воздействия всегда была связана с утилитарными функциями и целесообразностью книги; так были созданы и правила, о которых еще мы будем говорить.

/ Школа книжного искусства, к которой мы принадлежим, разработала вспомогательную структурную модель книги, из которой видно, что если речь идет о книге, то эстетический фактор следует понимать, прежде всего, как принцип организационный. Хотя это и будет повторением уже сказанного, однако, следует напомнить, что книжное искусство — это искусство взаимодействия, соответствия, гармонии взглядов между информацией (т. е. «содержанием») и службами, предоставляемыми этой информацией

отдельными структурными компонентами книги (то есть «оформлением» или «формой»).

/ Безусловно, что общая структурная модель книги применима в одинаковой степени и к детской книге. Если к проблеме подойти с обратной стороны, то можно было бы сказать, что именно на детской книге можно лучше всего продемонстрировать эти исходные точки. Попытаемся сделать это относительно первого, второго и четвертого компонентов книги, то есть относительно ориентировки значения текста, материально-конструктивной организации книги, то есть наглядной ориентировки. Мы уже будем говорить о детской книге со всей ее спецификой.

/ Целью процесса книжного творчества должно быть создание красивых, производящих сильное, эстетическое впечатление, совершенных в художественном отношении книг, поскольку каждая книга является до некоторой степени мультипликатором художественного произведения, поскольку сама по себе она должна быть художественным целым.

/ Вокруг данной проблемы и применительно к детской книге — хотя бы в нашей стране — есть несомненно много неясностей и недоразумений. Теоретические работы цитируют Томаса Мондональда, который на вопрос, что такое художественная конструкция отвечает, что художественная конструкция — это определение свойств формы, которую следует изготовить в промышленном масштабе. А книга, как нам известно сегодня, в эпоху научно-технической революции «изготавливается» чем дальше, тем больше в промышленном масштабе. Это означает, что доля ручного труда все больше заменяется здесь работой машины. Давайте вспомним, что книга возникает так, что в самом начале имеется определенное сообщение, информация, которой следует дать «свойства формы», чтобы она вообще могла производить впечатление. Суметь дать свойства формы и суметь их дать так, чтобы воздействие готовой формы было максимальным, означает владеть искусством делать книги.

/ И так мы подходим к первому выводу наших размышлений: и в детской книге полностью действует правило, что композицию книги следует понимать, как организацию ее целостности. И к детской книге применимы слова В. А. Фаровского, который сравнивал книгу с архитектурным произведением, а процесс

формирования художественной книги к архитектуре, как искусству.

/ Таким образом, следует еще раз подчеркнуть, что книга является системой связей. В этой системе одинаково важен каждый ее структурный компонент. Это в полной мере, а возможно и в несколько раз больше, относится именно к детской книге.

/ Эстетика, психология и педагогика уже не раз пытались провести анализ модели человек и книга, ребенок и книга. Относительно ребенка была определено, что книга стала уже неотъемлемой, составной частью его жизни, что книга в развитии ребенка замещает несколько функций, среди которых доминируют, главным образом, функции познавательная, воспитательная и эстетическая. Книга становится, так сказать, мостом, по которому ребенок пройдет, чтобы вступить в жизнь. Нет сомнения в том, что это действующие и ясные постулаты, которые дальше нет надобности разбирать. Такие мосты, однако, надо строить, а строить их не только писатель, иллюстратор, автор, создатель в самом узком смысле слова, а в одинаковой степени, а может быть даже и больше — редактор, издатель. Он является посредником между создателем и перципиентом. Перципиент в данном случае резко меняется и бурно развивается, а в зависимости от этого изменяются его запросы и требования. Редактор и издатель именно поэтому должны хорошо знать, как должен выглядеть такой мост и как его следует строить, а также понимать, что лучше всего в определенной стадии развития перципиента выполняет функцию этого моста.

/ В чехословацкой теории детской книги известны многие попытки провести типологию отдельных изданий, дифференцированных как по возрасту ребенка, так и по жанру, который представляет соответствующее издание. Д-р Гебхардова, например, приводит шесть или семь типов. Первый (а иногда и основной) тип книги представлен изданием, где слово находится на заднем плане, картинка фигурирует без текста. Это книга для просмотра, но одновременно и основа для пересказа. У нас она часто называется «книжкой игрушкой». Это могут быть и складная книжка с картинками или набор или комплект нескольких плоских листов, пластические книжки и т. д. Вторым типом, согласно цитированному автору, являются разные преобразования стимулирующей модели, часто начиная с инструктивной деятельности

и кончая эстетической и литературно-беллетристической. Сюда относятся издания и публикации, названные, как правило книжки для раскрашивания, для вырезания, рабочие тетради и некоторые виды познавательной литературы. Текст и рисунок здесь взаимно уравниваются и дополняются. Третий тип — это такие книги, в которых доминирует художественный компонент. Здесь слово уже выступает в своей явной, значит напечатаной форме, однако текст играет всего лишь сопроводительную роль. Наш автор называет эти книги «картинными» (в отличие от термина «книга с картинками», под которым имеется в виду богато иллюстрированная книга). Четвертый тип представляет собой взаимодействие слова и иллюстрации. Это уже оправдавшие себя литературные жанры; иллюстрация акцентирует ситуации, придает им атмосферу, доминирует в них, однако, искусство словесное. Пятый тип может представлять книга научная, книга из области так называемой вещественной литературы. Шестым типом являются синтетизирующие публикации с иллюстрацией и грампластинкой.

/ Другой наш автор, профессор Милан Хегар, выдающийся и известный дизайнер, пытается, в свою очередь, провести типологию детской литературы с аспекта особенности связей между текстом и иллюстрацией, словом и картинкой. Он исходит из размыслений об идейной, эстетической и воспитательной функциях иллюстрации, утверждая, что это функция тройного единства, поскольку если она идейная, она и эстетическая, а в таком случае она уже сама по себе выполняет и функцию воспитательную. Специфику задач иллюстрации он видит в четком различии ступеней возраста детских читателей, причем согласно автору их не следует понимать дифференцированно по степеням развития восприимчивости. Эти ступени восприимчивости являются зеркалом градации воздействия, продвигаясь от простого к более сложному и совершенно сложному. А затем он разбирает свои характеристики отдельных типов.

/ **Первый тип** (предназначен для первой ступени дошкольного возраста) представляет собой книга, где иллюстрация является доминирующим компонентом и главным носителем информации и содержания книги. Форма иллюстрации должна отвечать требованию коммуникативности, поскольку ее главное назначение заключается

в том, чтобы воздействовать на рациональную сферу сознания перципиента, формой знака отвечать на его вопрос что есть что. Это такой тип, который должен помочь понять разницу между объектом действительным и объектом опосредствованным, т. е. между объектом и его изображением.

/ **Второй тип** предназначен для более высокой ступени дошкольного возраста. В нем иллюстрация действует уже и на эмоциональную сферу сознания перципиента, ее отношение к содержанию книги может быть несколько свободней, поскольку она дожна в сознании ребенка содействовать созданию ассоциативных связей и их объединению.

/ **Третий тип** имеет адресата в самой высокой ступени дошкольного возраста. Он предполагает, что иллюстрации должны соответствовать слову, они должны объяснять словесное изложение. Речь идет, в основном, о сказках, характеристике человеческих свойств, документации и наглядности основных принципов общего действия. Этот тип издания должен помогать развивать абстрактное мышление у ребенка, а также создавать систему ценностей и способность оценивать. Под **четвертым типом** подразумевается книга, предназначенная для первоклассников. Здесь иллюстрация начинает выполнять функцию наглядно пояснительную или документальную. Задача иллюстрации заключается в том, чтобы дополнить, дорисовать или добавить вещественное содержание книги. Здесь преобладают требования дидактического характера, мышление ребенка начинает эманципироваться. **Пятый тип** предназначен для младших классов начальной школы (первая ступень). Дидактическую и информационную функцию книги перенимают на себя учебники. Здесь иллюстрация должна изображать конкретные эпизоды, это иллюстрации в самом узком смысле слова, их связь с содержанием является очень тесной. Поскольку речь идет о возрасте, который уже читает и в котором одновременно появляются зародыши эстетических норм, иллюстрация должна иметь свой эмоциональный заряд. Последний, **шестой тип** предназначен для средних классов начальной школы и выше (средняя ступень). Что касается иллюстрации, то ее отношение к самому тексту является более свободным и она должна больше в отношении изобразительного искусства и его специфических выразительных средств выразить смысл, чувства, моральное, эстетическое и духовное назначение словесного содержания произведения.

/ Разделение или типовую характеристику иллюстрации можно было бы, наконец, расширить и жанровым аспектом. Другой будет задача для иллюстратора книги беллетристической и книги художественно-научной. В книге беллетристической иллюстрация будет, как сказал Е. Делакруа, увеличивать художественное впечатление, полученное от восприятия текста. В книге дидактической или научно-популярной она будет больше подчиняться такому назначению книги. В таком случае, как приводит профессор Хегар, иллюстрация должна документировать и подтверждать данный текст, как в отношении рисунка, так и фотографии. А далее он говорит: «Оба вида имеют свое значение и специфические задачи, в то время как изображение факта должно быть наглядней самого факта, который следует освещать, пояснять и объяснять в его самой конкретной форме. Фотография изображает факт, как он представляется при определенных обстоятельствах и с определенного аспекта, таким образом, она производит лишь приблизительное впечатление о форме и размере. Отсюда можно сделать ясный вывод, что иллюстрацию мы должны были бы использовать там где явление следует изобразить в предметах, в то время, как фотография должна служить для документирования ситуации».

/ Теоретический опыт, который мы здесь продемонстрировали имеет лишь относительное, а не абсолютное значение. Пути творчества бывают, обычно, сложнее, извилистей, чем описано в теории. Творчество, однако, можно и нужно понимать как процесс, на который можно влиять, вмешиваться в подбор наиболее оптимального решения и наиболее приемлемого варианта. Орудием этих приемов являются, как известно, функциональные анализы, которые следовало бы проводить в значительно большем масштабе, серьезнее, более продумано и на базе научной концепции.

/ При помощи приемов функционального анализа мы подойдем к определению цели — к картине будущей книги, в которой будет точно разграничено место не только для иллюстрации (избранной и созданной дифференцированно согласно соответствующему типу или изданию), но одинаково большое значение будет придаваться и остальным составным компонентам. Какова будет их специфика?

/ Я бы сказал, что следует исходить из основного

результата, полученного в психологии и педагогике: ребенок, читая, воспринимает всеми своими чувствами, что для нашей терминологии можно было бы перевести таким образом, что книгу он понимает, как единое целое. Именно поэтому у детской книги настолько важны не только чисто художественная, изобразительная сторона, но и материальная — это значит бумага, краски, их качество, печать переплет книги и т. д. Что касается текста, то ребенок в отличие от детского читателя при чтении не развлекается, а с текстом работает. А что из этого вытекает для графического оформления текста?

/ Наш молодой словацкий художник Любомир Краткий очень интересно обратил внимание на некоторые обстоятельства. Он исходит из предпосылки, что решающим является аспект удобочитаемости текста — неподходящий размер шрифта, чересчур длинные строчки по отношению к размеру шрифта, формы шрифта, которые явно отличаются от наиболее принятых, неправильная организация текста, безусловно, снижают эстетическое действие восприятия всей книги. Самым главным принципом должно быть оптимальное восприятие текста, причем степень, в свою очередь, дана принадлежностью к определенному типу книги или издания. Для самого маленького читателя мы избираем такой размер шрифта, чтобы в нем в достаточной степени проявилось действие формы, воздействие рисунка шрифта. Многие авторы обращают внимание на то, что в более связанных текстах труднее воспринимать гротескный шрифт, а также полужирный или слишком тонкий. А далее: ребенок только медленно приобретает способность определять неполную форму. Буквы с разными украшениями, которые интересны для взрослого, ребенок не принимает, поскольку он должен их расшифровывать; поэтому требуется большая осторожность при подборе и применении таких букв. Одинаково важна и длина строчки, по мнению нашего автора в строке детской книги не должно быть более 60 знаков. Затем это связано с определением формата страницы и формата книги. Следует постоянно помнить о том, что ребенок еще только учится воспринимать, поэтому столь важно при оформлении текста учитывать также принцип простоты структуры всего типографического оформления. И в детской книге можно экспериментировать, но следует остерегаться того, чтобы экспериментирование часто не соблазняло

к заискивающему тону, к наводнению уменьшительных форм, от чего ребенок отказывается, поскольку это проявление неравномерного и неравноправного отношения взрослого автора к детскому читателю.

/ Перечень особенностей отдельных составных элементов детской книги можно было бы продолжить. Некоторые ясны, некоторые менее ясны, а многие из них следует еще изучить и исследовать. Поскольку главное внимание мы уделяли двум сторонам, то есть иллюстрации и оформлению, хотелось бы еще упомянуть, что именно в этих областях можно еще многое сделать прямо в издательствах.

/ Давайте остановимся на минутку у практики, то есть у того, как отражается все то, что было нами сказано и как оно применяется. С вашего разрешения я буду говорить о практике в издательстве «Млада лета» о положении в Чехословакии.

/ Системное проектирование и функциональные анализы входят в задачи многих рабочих участков в издательстве, начиная литературной редакцией и кончая редакцией художественного и технического оформления. Область редакторов литературного, художественного оформления и технического мы понимаем комплексно, побуждаем его и ведем к тому, чтобы над книгой он задумывался комплексно, мы желаем, чтобы он осознал все связи, которые следует учитывать в процессе создания книги с самого начала вплоть до окончания. От литературного редактора мы требуем, чтобы он сформулировал свои собственные требования к иллюстрации и оформлению, а затем и к производству, а от редактора художественного оформления требуем, чтобы он в совершенстве знал текст и чтобы мог его классифицировать по типу, соответственно включить в книгу и чтобы свое представление о готовой форме книги он формировал еще во время чтения рукописи. В конце концов и от одного и от второго мы хотим, чтобы они сотрудничали с внештатным иллюстратором, например, чтобы вели с ним о книге диалог и не только дополнительно на основе уже готовых

проектов макет или иллюстраций, а заранее, по плану и программе. А вообще мы работаем по классической схеме: в издательстве на основе инструкции о тексте или на основе текста мы создаем представление о будущей форме книги, а на этой основе подбираем соответствующих внештатных сотрудников-специалистов. Все конкретные проекты, все, что касается формы и вида будущей книги, обсуждается в художественной комиссии, состоящей из внештатных и штатных специалистов. Можете мне верить, что полемика в таких комиссиях бывает иной раз очень бурной.

/ Надо сказать, что и это только лишь схема, поэтому все выглядит так просто, но жизнь значительно сложнее. Естественно, что мы должны преодолевать много и много трудностей. На первом месте находится, пожалуй, недостаток рекламированной теории, факт, что к цели иногда мы подходим по пути, который мог бы быть значительно короче, если бы мы заранее знали все ловушки. Кроме того, причиной является не всегда достаточная специализация, то есть подготовка штатных и внештатных работников. В области внештатного сотрудничества иллюстрация сильнее, более слабой является типография, оформление. В группе художников-иллюстраторов у нас больше всего таких, которые могут и хотят делать иллюстрацию свободней и мало таких, которые способны и желают подчиниться запланированной цели, требованиям, вытекающим из данного типа книги или издания. Проблемы и неясности связаны также и с признанием книжного творчества, как искусства. Следующей группой являются проблемы, связанные с полиграфией, при этом мы даже и не должны иметь в виду уровень и качество ее работы, а, например, тот факт, что чем дальше, тем больше она становится промышленностью, крупным производством, из чего само по себе вытекает антиномия «искусство и промышленность», «искусство и производство», которую следует теоретически и практически решить, поскольку неясности могут вызывать только трудности.

/ Есть пословица, в которой говорится, что «если не идет гора к Мухамеду, Мухамед должен идти к горе». Если бы это высказывание было темой нашего симпозиума, то нам пришлось бы решать очень интересную задачу, как сблизить Мухамеда с горой и гору с Мухамедом без того, чтобы сдвинуться с места. Нам пришлось бы более принципиально подойти к делу для того, чтобы уяснить для себя, для чего нужна гора Мухамеду и для чего Мухамед нужен горе.

/ Этим несколько легкомысленным вступлением я не хочу снижать значение нашей темы, касающейся процесса возникновения детской книги. Речь идет о книге, которая есть или должна была бы быть одним из основных факторов психики маленького читателя, направлять его первые представления о мире и быть соучастником его первого жизненного опыта. Она укрепляет многообразие явления, дает предметам название и форму, культивирует эстетическое восприятие и тем самым облагораживает чувства и вкус, поскольку сама служит примером согласованности и уравновешенности. Таким образом, детская книга в целом выполняет три функции: общую воспитательную, познавательную и художественно-воспитательную. А кроме того, она не должна ограничивать, наоборот, она должна развивать воображение, фантазию и творческую деятельность своего читателя, поскольку чувствительность и любопытство ребенка способны создавать запас восприятия на протяжении всей жизни.

/ Во время дискуссий о проблемах появления детской книги на каком бы то ни было уровне мы согласны принять эту общую характеристику функции детской книги. Однако, собственные размышления и изучение исходят из исключительных результатов, т. е. из таких детских книг, которые

выражают и синтезируют соответствие литературного произведения высокого уровня, личности иллюстратора, способности графического оформителя и ответственности технической и технологической обработки. Уже из этого перечисления видно, что такие отличные результаты, которые одновременно становятся основой системы ценностей, созданной не прямыми пользователями, а отвратительными рецензентами, были достигнуты, прежде всего благодаря хорошему стечению обстоятельств. Поэтому часто происходит то, что заключения такой появившейся оценки иногда преподносятся в качестве цели. Так нередко случается, что детская книга становится вещью, отделенной от своего детского читателя. В результате возникло положение, которое помогло нам в области теории и критики создать какого-то воображаемого ребенка, который представляет собой философскую категорию, служащую всегда в качестве аргумента, приемлемого для того или иного мнения.

/ В контексте чешской и словацкой книжных культур детская книга образует особый, почти автономный компонент, редкий по своей ширине, фантазии и высокому уровню. В этом нет ничего особенного, если учесть, что в этой работе еще с времени Алша участвовали наши лучшие художники всех поколений. Для целого ряда этих художников создание детской книги то ли в области иллюстрации или типографии, было постоянным содержанием их собственной творческой деятельности, а они и не воспринимают свое участие как случайную экскурсию. Во взаимодействии этого творчества определена, таким образом, специфика детской книги, отражающей, прежде всего, отношение к жизни и стремление приблизиться к интересам и чаяниям ребенка, а этот интерес сохранять и развивать.

/ И все же несмотря на эту положительную констатацию есть много причин для того, чтобы мы не чувствовали себя слишком удовлетворенными. Я попытаюсь назвать их:

1. Нет достаточных доказательств о том, что наши книги выполняют свою функцию в целом и в отдельных случаях (т. е. отдельных возрастных категориях). Распространение книг не служит в качестве меры, поскольку оно не может разграничить ни роли родителей во время покупки книг, ни долю коллекционеров детской книги как дома, так и за границей. А их немало. На оценку педагогов нельзя слишком надеяться, во-первых у них нет для этого времени, а во-вторых они бы не желали упустить возможность высказать свой субъективный взгляд и мнение. Дело в том, что основным методическим подходом педагога к воспитательной работе, несмотря на все открытия педагогической науки, является способ, каким он был воспитан сам. Это значит, что определяющим фактором методики является эмпирия, приобретенная в других условиях и на другом уровне развития. А в этой связи книга имеет значение лишь тогда, если она является учебником.
2. Рост сложности задач в связи с проблемами, которые демографы называют увеличением народонаселения, в результате которых должно было бы повыситься производство книг при усложнении технологических проблем и производственных процессов. Мы являемся свидетелями парадокса, что старые классические технологии уже свое отжили, а новые еще не запустили довольно глубокие корни. Кроме того, в этой области происходит круговорот цен, которые продолжают углублять противоречия между общественными потребностями и возможностями удовлетворить эти потребности. Все это оказывает и другое влияние на нашу работу. Мы так долго боролись с организацией полиграфии в качестве промышленной отрасли, что наконец становимся сами лишь звеньями производственного процесса со всеми недостатками, которые из этого вытекают. Все больше используются возможности издавать такие книги, которые можно назвать показательными и которые действуют в качестве вдохновляющего примера и критерия возможности для остальной продукции.

3. Весь комплекс этих проблем можно было бы мотивировать стишком Жака Превера «Как нарисовать птичку» и который начинается словами: «Сначала рисуем клетку»... Дело в том, что хорошо знать степень ограничения и преград, как внутри, так и извне. Эти внешние ограничения и преграды являются хорошими, поскольку они в состоянии нас как следует вывести из себя, но при этом и мобилизовать. Внутренние ограничения более сложные, это видит каждый, только мы, в качестве их носителей, не видим их. Дело в том, что пусть, хоть и с удивлением, общество все больше всем владеет, нам была поручена задача все больше стареть. Анатолий Франс, когда задумался над этим фактом, который касался и его, высказал в саду Эпикура сожаление над тем, что великий Демиург, когда занимался организацией и структурой нашей жизни и мира, не нашел возможности, как с ним Анатолий Франсом, договориться. Он бы ему с радостью посоветовал, чтобы жизнь человека была организована по образцу бабочек. Дело в том, что было бы исключительно логичным, если бы человек, пока он учится, воспитывает, собирает опыт и приобретает место в обществе, был бы больше похож на неприятные личинки, гусеницы и коконы и только в тот момент, когда все достигнуто, чего только можно достичь, он стал прекрасной, пестрящейся разными цветами, бабочкой. Сто раз сожалею, что на самом деле все наоборот.

/ Ян Тшихольд — соавтор Новой типографии 20-х годов нашего века и законодатель современной классической типографии, в своем зрелом возрасте, в статье, вышедшей в 6-м сборнике «Искусства книги» в Москве, говорит о единственной человеческой черте, которая является общей для всех категорий возраста, хотя в каждом возрасте она выглядит несколько иначе. Ян Тшихольд говорит о неудовлетворенности тем, что появляется на книжном рынке и продолжает: «Стремление любой ценой создавать что-то новое и необычное закономерно появляется благодаря этой неудовлетворенности. Радости от созданного уже не хватает, люди упоются предчувствием, что что-то иное может быть лучше. То или иное им кажется быть плохим, но я не могу как следует понять, почему это плохое — просто они хотят это делать иначе. Модные представления о форме,

количестве все менее ценных вещей вокруг нас, в отличие от новых технических возможностей, играют, естественно, свою роль, во всяком случае они не действуют так, как протест молодежи против условий, созданных поколением старших. Этот протест против старых форм всегда обоснован тяготением к совершенству, которое так ценно.

/ Это не очень радостная констатация, особенно для нас, которые хоть и не стали бабочками, но во всяком случае мы в возрасте, когда мы совершенно точно знаем, что те другие, особенно молодые, должны делать.

/ Ведь нам хорошо известно, как следует подходить к воспитанию детей, в котором в значительной степени участвует и детская книга. Известны основные принципы развития личности ребенка, мы знаем, что ребенок является не только объектом процесса воспитания, но также и субъектом и что он сам участвует в этом воспитании. Нам известно, что воспитание должно быть направлено на все новое, одновременно положительное, при этом современность нельзя воспринимать с точки зрения традиции, а наоборот, уважение к традиции следует воспитывать посредством современности. И нам также известно, как надо следить за детскими потребностями и удовлетворять эти потребности в открытиях явлений и предметов и как из этих потребностей создавать систему и совокупность навыков. И еще мы знаем, что в систему воспитания и образования входит новый элемент — речь идет о смещении к бесконечности получения образования на протяжении всей человеческой жизни, как предпосылки и средства приспособления к постоянно изменяющимся условиям и потребностям.

¹ Если возникают противоречия между поколениями, то это, пожалуй, потому, что мы в качестве награды за постоянное жизненное старение оставили за собой право самим не включаться в процесс воспитания, а тем самым сохранить возможность судить молодость сединой старости. А также сохранить возможность хотя бы психикой подключиться к авторам кино и театра, которые с той минуты, когда погасла последняя искра их собственной эмоциональной жизни, посвящают свои произведения решению эмоциональных проблем у молодых людей.

/ Прошу извинить меня, что слишком много места я отвел проблематике, которая лишь косвенно связана с нашей темой. Во всяком случае она

относится к мотивировке нашей собственной творческой работы, поскольку хочется нам этого или нет, но наша работа в своих последствиях направлена на будущее, а это означает, что настоящее мы должны понимать не как остатки вчерашнего, а как начало завтрашнего дня.

4. Пожалуй, можно было бы поставить точку за этими замечаниями ссылкой на несколько проблем, связанных с появлением детской книги. В размышлениях о современной книге вообще и о детской в частности, речь идет, прежде всего, о соответствии и уравниваемости всех ее компонентов. Там, где имеет место самое тесное сотрудничество между писателем, иллюстратором и графическим оформителем, результат, безусловно, получается отличным. Книга воздействует своим органическим единством. Однако книг, к которым можно подходить вот таким образом, мало по отношению к общему числу издаваемых книг. Речь идет о комплексе внутреннего сварного шва человека между протестом против единообразия и наоборот, отношением к этому единообразию, как подсознательной внутренней потребности включиться в любую общественную группу, которая характерна хотя бы своими внешними признаками.

/ Я имею в виду разделение значительного большинства книжной продукции по типам издания, которое хотя и может иметь свое практическое значение, но в общем оно значение отдельных произведений более или менее снижает. В результате уменьшается возможность поиска и нахождения форм адекватных содержанию отдельных книг, ограничиваются возможности работы целого ряда графических оформителей книг, особенно молодых, а тем самым и возможности их дальнейшего роста.

/ Этим ограничивается функция редактора-художника, который должен находиться на посту заместителя главного редактора по части художественного оформления книг, содержание его работы должно быть высоко профессиональным, идейно зрелым, а по отношению к молодым художникам и педагогическим. Дело в том, что мы должны понимать деятельность издательства как органа, который взял на себя ответственность за выполнение всех задач, среди которых ответственность за выполнение всех задач нашей книжной культуры не может оставаться без внимания.

Мирослав Ципар
ЧССР

КАК МЫ ДЕЛАЛИ «ЗОЛОТЫЕ ВОРОТА».

(ВЫСТУПЛЕНИЕ ИЛЛЮСТРАТОРА
ОБ ИЛЛЮСТРАЦИИ И СОТРУДНИЧЕСТВЕ
С ГРАФИЧЕСКИМ ОФОРМИТЕЛЕМ КНИГИ)

/ Речь идет о книге, диапазон которой (относительно литературных видов) очень велик. Она содержит в себе не только самые короткие формации, но также и оформленные сказки. Издательство хотело выпустить книгу, о которой мечтали и учителя, и воспитатели. Она должна была содержать в себе совокупность основного устного народного творчества, предназначенного для детей и юношества. Такая форма в виде сборника напрашивалась на оформление лишь мелкими дополнительными рисунками и пожалуй, однотонными. (Нечто наподобие того, что десять лет спустя реализовало издательство «Татран» в издании «Народное искусство Словакии» для взрослых читателей, по стечению обстоятельств в обработке с иллюстрациями тех же самых авторов).

/ Как иллюстратор я фаворитом не был. Также, как и в литературной части, предусматривалось использовать, имеющийся материал. Для этого была хорошая возможность, поскольку в распоряжении было достаточное количество иллюстраций Штефана Цпина. (Речь идет об авторе, который проиллюстрировал большое количество подобных литературных жанров). Однако, преградой оказалась быть разная техника. В заключение издательство решило объявить конкурс, а после образцов проиллюстрирования трех авторов я получил доверие. Для сотрудничества я пригласил (как уже несколько раз прежде и позднее) известного графика Любоша Краткого. (Краткому не нужно было проходить у меня конкурс.) Итак, мы взялись за работу, которая нельзя сказать, чтобы не напоминала пинг-понг. У меня был вступительный сервис. Но я быстро понял, что площадь, которую нужно покрыть иллюстрациями, следует разделить по ритму книги — не механически — столько полных страниц, столько полстраниц и т. д. — а это может сделать

только лишь оформитель. Однако, он был привычен оформлять готовый материал или диктовать точную структуру книги, а также размещение и размер иллюстраций. Однако, готового материала для иллюстрации не было, а под диктовку работать я не хотел. Оформитель и так попытался оформить несуществующие иллюстрации, поскольку кое-что уже было... После тщетной попытки оформить книгу заранее до появления иллюстраций, о которых я мог пока еще предоставить лишь неточную характеристику, текст опять попал ко мне и я начал рисовать картинку, хотя еще и сам не знал, какой они должны быть величины и где будут использованы в тексте. Но уже было ясно, что кроме иллюстраций, выражающих текст, потребуется большое количество рисунков имеющих разделительную, завершающую, дополнительную и интегрирующую функцию. А также было понятно и то, что по форме иллюстрации должны быть свободными, чтобы их можно было передвигать по потребностям оформления. Текст с неполными иллюстрациями, а позднее и с неполным оформлением мы еще несколько раз взаимно возвращали, но это было не из-за сомнения, мы тогда уже взаимно знали, чего ожидаем друг от друга.

/ Для способов иллюстрации существенным было то, что принятые принципы приближались к моим интересам относительно знаков и символов. Нам хотелось, чтобы каждая из иллюстраций была близка к типографическому материалу — буквам, цифрам, линейкам... Мы исключили принципиальный фон и иллюзорное пространство. Я подчеркнул арабеск и сосредоточил внимание также на монохромность всего комплекса иллюстраций. Уровень стиля получился, как написал об этом (или провозгласил) д-р Холешовский, по одинаковой доле из народного барокко

и модерна. По-моему этим в самом деле выражена сущность, хотя можно было бы раскрыть, пожалуй и другие произвольные стороны. Композиция книги была очень сложной, поскольку литературная композиция не определила точную основу для графической композиции. Поэтому часто приходилось акцентировать тексты с фона, чтобы не получилась монотонность. Кое-что сделал оформитель, кое-что иллюстратор. Собственно, это была следующая литературная редакция. Диапазон книги определил также ее графический и иллюстрационный ритм. Каждое изменение в диапазоне то ли минус, то ли плюс, нарушило бы возможность сделать «Золотые ворота» в таком понятии. Внутренняя связь отдельных литературных компонентов прочно объединена при помощи графической обработки в монолитность книги. Вряд ли кто заметит, насколько сложны в данной книге отдельные части. В этом большая заслуга оформителя, который отдавал предпочтение целому по сравнению с его частями.

/ Интересным опытом послужили так. наз. «Малые золотые ворота», которые Любош Краткий отказался оформлять из-за боязни, что это получится лишь часть «Золотых ворот» больших. Иллюстратор попытался путем использования линии пера очертаний изменить стиль книги, но в заключение произошло то, чего опасался оформитель.

/ Для меня это было незабываемым впечатлением, когда д-р Лидия Киселова с трибуны конгресса ИББИ в Праге подняла высоко над головой «наши» «Золотые ворота» для того, чтобы показать всем остальным дискутирующим, которые высказывались по вопросу издания фольклора для детей, что такая книга у нас есть. Если я говорю о положительных отзывах о нашей книге, как в отношении литературной части, так и графической, это еще не значит, что нам неизвестны ее слабые места. Следует упомянуть, что авторы книги — составитель, графический оформитель и иллюстратор не встретились в «Золотых воротах» впервые. Они вместе работали в детском журнале, в котором провели свои первые творческие бои и, наконец, пришли к общему мнению. Их способ работы в журнале можно назвать «горячим путем», что означает не только труд, полный энтузиазма, но и взаимную атмосферу волнений, полемики, возражений и согласия.

/ Иллюстрирование было интересным

приключением, а было и приятным, поскольку я делал множество мелких иллюстраций, а это значит, что я мог ошибаться, перечеркивать, выбрасывать, а такую возможность я дал и оформителю, поскольку иллюстраций я сделал намного больше, чем требовалось. Основа нашего взаимопонимания заключалась, главным образом, в вопросе «реализма книги». Книга, размер ее страниц и способ пользования ею — по строкам, страницам и их последовательности исключает оптический реализм картинок. Терпеть не могу, когда оформитель считает, что если птица летит, значит ее следует помещать наверху, а раз заяц бежит по лугу, значит в книге он должен быть внизу. Книга живет по-другому и реализм такого типа здесь не имеет места.

/ Интересным обстоятельством иллюстрирования было то, что большая часть литературного материала всем известна и уже много раз была предметом обработки не только в книге, но и в свободном искусстве, картинах и скульптурах. Я намеренно иллюстрировал картинками меньше всего известные части. Так например, в «Красной шапочке» я не затронул бабушку, внучку и охотника, а нарисовал лишь волка, который лежит на спине и у него уже калиграфически зашито брюхо. Через всю книгу проходят иллюстрации, имеющие типографический смысл и создающие желаемое «движение книги». Эти иллюстрации где-то между орнаментом и типографическим элементом составляют сущность книги. Морфология исходит из тем народного искусства и самых разнообразных материалов (керамических кувшинов, форм для пряников, вышивок и т. д.). «Золотые ворота» — это книга, которую можно начать читать где угодно и которую можно перестать читать где-угодно. Это тип, так называемой, семейной книги, продолжающей традицию календарей. «Золотые ворота» родились в очень благоприятных условиях. Иллюстрация для детей и юношества в нашем искусстве с самого начала национальной независимости находилась в центре интересов видных художников наших народов (Алеш, Трнка, Лада, Сволинский, Фулла, Гложник . . .). Поэтому в нашем искусстве лучшее исполнение в области иллюстрации и особенно в иллюстрации для детей означает лучшее исполнение в искусстве вообще и является крупнейшей достоверностью в нашей культуре. В конце концов и основание Бьеннале иллюстраций можно связывать с атмосферой, которой

потребовалось международное сопоставление. Были это и в самом деле оптимальные условия. Во-первых, международное настроение относительно обмена ценностями, затем выборочное графическое спецотделение в Высшей школе изобразительного искусства в Братиславе и наконец, монопольное издательство «Младе лета». Это были главные причины быстрого подъема уровня словацкой иллюстрации. Впереди перед словацкой иллюстрацией несомненно находятся следующие успешные годы, но ожидают ее также и несколько проблем. Мне кажется, что постепенно все больше и больше молодых (и не только молодых) художников посвящает себя серьезной работе на уровне вещественной иллюстрации и почти не остается иллюстраторов, которые бы считали текст призывом, провокацией к проведению самостоятельной параллели. Я считаю, что это путь обогащающий литературу, что он использует книгу

для того, чтобы вместо сопровождения сделать комментарий. Все меньше игры, рецессии, каприза, по-детски произвольных подходов. У ребенка нет предрассудков и одно это наверняка, что качество в эстетическом смысле имеет и воспитательный смысл. «Золотые ворота» хотя и из другого рода, но родились они в напряжении, содержащем в себе и эти перспективы. Любош Краткий является оформителем, который думает об оптимальных возможностях чтения, о гармонии текста и иллюстрации. В этом типе графического оформления и у него хорошие результаты. Я надеюсь, что после выдвижения достоверностей в данном типе, он увеличит свой интерес к более свободной типографии и мы вместе встретимся в решении тех вопросов, к которым я призываю. Пожалуй, потребуются еще экскурсии внекнижные и поиски вдохновения на местах до сих пор неисчерпанных.

Любомир Кратки
ЧССР

ТИПОГРАФИЧЕСКОЕ ОФОРМЛЕНИЕ
ДЕТСКОЙ КНИГИ ИЛИ ЖЕ ИСТОРИЯ О ТОМ,
КАК РОЖДАЛАСЬ ОДНА КНИГА

/ Лишь немного людей осознают, что для возникновения совершенной книги нужно и типографическое оформление. Особенно детские книги, сегодня как правило очень богато дополненные иллюстрациями не обойдутся без качественного типографического оформления.

/ Поэтому я с большим удовольствием принял предложение выступить на нашем симпозиуме и рассказать кое-что о типографическом оформлении книги. Тема эта очень обширная и как практик я не хочу заниматься здесь теорией. (Это ждет теоретиков по изобразительному искусству, которым следовало бы, хотя бы изредка, спуститься также к этой дисциплине изобразительного искусства).

/ Разрешите мне рассказать о типографском оформлении на примере книги Злата брана (Золотые ворота), которая неоднократно была у нас и за границей оценена за иллюстрации и за типографское оформление.

/ Разумеется само собой, что подход к каждому типографскому оформлению должен быть различным. Подход определяется целым рядом различных факторов. Поэтому следующие слова не ставят своей целью стать инструкцией или перечнем правил.

/ Типографское оформление Златэй браны специфическое даже в области детской книги, однако богатство материала в ней одновременно позволяет проследить за некоторыми проблемами более наглядно.

/ Злата брана является антологией народной словесности, предназначена для детей, должна, однако, служить также взрослым в их работе с детьми.

/ Рукопись была относительно обширной, в соответствии с представлениями издательства «Младэ лета» книга должна быть богато

иллюстрирована цветными иллюстрациями, она должна стать своего рода фольклорной энциклопедией, соответствующей, разумеется, по своим размерам детскому читателю.

/ С иллюстратором этой книги — Мирославом Ципаром — мы в то время были уже хорошо знакомы по работе над детским журналом «Слнечко» (Солнышко). Там мы познакомились также с литературным составителем, писательницей Марией Дюрничковой. Личная дружба при выполнении работы подобного рода играет также определенную роль, значением которой нельзя пренебрегать, так как работа над книгой действительно является коллективной, основанной на взаимном доверии в специальные способности того другого.

/ Однако и здесь возник вопрос — где приступить к работе, как по существу взаимно сотрудничать, чтобы взаимно не ограничивать друг друга и чтобы добиться как можно наилучшего результата.

/ Первым получил рукопись я, чтобы предложить формат и основную концепцию будущей книги.

/ Я выбрал формат 205×260 мм так как отношение его сторон близко к квадрату. Такой формат позволяет композицию в вертикальной и в горизонтальной плоскостях.

/ Основой книги «Злата брана» являются преимущественно небольшие стихотворные формации длиной в несколько строк. Поэтому я предложил набор в две колонки, который позволяет создавать интересные сочетания текстов и иллюстраций. С учетом выбранного формата книги я смог использовать относительно широкий набор, длиной в 38 цистеро.

/ Пришлось, однако, тщательно просмотреть всю рукопись и решиться на такой размер шрифта, который позволял бы набирать в установленной ширине набора стихи в две колонки без того, чтобы

более длинные стихи пришлось разрывать в две строчки.

/ На основании такого обследования я решил выбрать размер 12 баллов, который хорошо читают даже самые маленькие читатели и у которого может проявляться также эстетическое воздействие самого рисунка отдельных печатных знаков.

/ Дело в том, что типографский шрифт является не просто носителем литературной идеи, он обладает также очень отчетливыми эстетическими ценностями. Печатное слово выполняет свою задачу более качественно, если присутствует эстетический фактор, причем начиная со шрифта через расположение текста вплоть до всех материальных принадлежностей книги. О правдивости этого утверждения видимо не стоит убеждать друг друга на этом форуме.

/ Я выбрал серифный шрифт Таймс, у которого довольно крупный, открытый рисунок знаков. Блок набора из этого шрифта равномерно затенен и образует монолитное целое. Хорошо читается и его курсив очень уверенный, без каллиграфической декоративности.

/ Помимо 18 — бального размера основного шрифта я решил использовать еще и 14 — бальный размер, которым я хотел набирать тексты детских игр и 12 — бальный размер для загадок. Таким образом я наглядно различил разнообразие тематические блоки, однако, это должно было способствовать также путем изменений размером шрифта обогащать визуальное воздействие двойных страниц.

/ Все размышления и решения проходили пока лишь в теоретическом плане. Однако в моих представлениях рукопись, написанная монотонно, в одном размере шрифта печатной машинки, уже постепенно приобретала форму будущей книги.

/ Я изготовил образец площади набора будущей книжной двойной страницы. Двойная страница является основой типографского оформления всей книги. Две противоположные страницы должны вместе всегда образовать одно целое. Площадь набора и ее расположение на странице должны быть созданы с таким расчетом, чтобы на этой площади могли быть осуществлены в соответствии с предполагаемыми замыслами, в определенном ритме и закономерностях, все композиции текстов и иллюстраций.

/ Классическое положение набора не удовлетворяло моему представлению об оформлении этой книги.

Сверстка стихов в двух колонках, которую я выбрал, требовала предельно широкого набора (38 циперо) и таким образом я исходил из этой константы.

/ Широкий набор образовал на двойной странице горизонтальную полосу, практически без разрыва в корешке книги. Горизонтальное воздействие прозаических текстов я подчеркнул относительно широким краем у хвоста и в головке страницы, которые оставались без печати, рассчитывая одновременно, что вокруг стихотворных формаций возникнут вертикальные пространства без печати.

/ Когда будем листать книгу произойдет чередование горизонтального и вертикального воздействия страниц. Чтобы в случае стихов дополнительно подчеркнуть вертикальную композицию, для таких страниц я удлинил край набора на три строчки, то есть примерно на 2 см. Яркая белая полоса, целесообразна в случае прозаических текстов, здесь уже не имела функции. Кроме того подвижность нижнего края набора позволяла добиться повышенной гибкости, чтобы, например, не нужно было насильственно разрывать поэзию.

/ В верхний белый край я расположил названия почти 50-ти тематических блоков, на которые разделена книга. Стабильное расположение этих названий в свободном пространстве в левой верхней части придало книге определенный энциклопедический характер. По этой причине я вверху расположил также номера страниц, которые все равно мешали бы в нижней подвижной части страниц.

/ Из всех указанных размышлений и по всей видимости также из многих других, о которых сегодня уже не помню, возник проект образца будущей книги. Проект должен стать для иллюстратора источником вдохновения. Причем источником очень важным, поскольку иллюстрирование книги является не просто решением сугубо художественных вопросов. Лишь с трудом можно себе представить, что потребуем от иллюстратора, чтобы он сам разработал представление о будущей форме настолько сложной книги учитывая одновременно не только эстетические факторы но вместе с ними и типографские и производственные. Типографское оформление является самостоятельной и специфической дисциплиной изобразительного искусства.

/ Существует в этом отношении определенная параллель с изобразительным творчеством в архитектуре. Часто принято говорить об архитектуре и проектировании книги.

/ В ходе консультаций с иллюстратором мы пришли к заключению, что иллюстрации будут без фона, что иллюзия пространства будет возникать соединением с типографией и поверхностью бумаги, что нигде не будет цельной страницы, что иллюстрации не будут нигде соединенные, чтобы белая бумага всегда ограничивала и замыкала динамические взаимосвязи текста и иллюстраций. Дело в том, что картинки соединенные производят впечатление, что действие происходит мимо формата книги. Книга теряет интимность и ее мы старались сохранить в книге даже рядом с богатой структурой и визуальной пестротой.

/ Мы создали представление, что делаем книгу, которая в домах все время будет находится под рукой, чтобы кто угодно смог взять ее, открыть на любой стороне и увлекаться красотой слова и одновременно соответствующей красотой декоративной отделки книги.

/ Я считаю, что сотрудничество проходило в очень благоприятной обстановке, какая возникает не каждый день. Я чувствовал, что иллюстратор учитывает мою долю в создании книги, что принимает меня в качестве равноценного партнера. Я в свою очередь уважал его иллюстраторские успехи и взгляды в отношении эстетики книги.

/ Когда большинство иллюстраций были сделаны я приступил к работе над собственно типографским оформлением в конкретном виде. Я перечитывал содержание отдельных текстов и зарисовывал их вместе с иллюстрациями, двойную страницу за двойной страницей, в действительный формат книги. Я воплощал свои представления о будущей книге, корректировал замыслы при непредвиденных ситуациях и с учетом конкретного иллюстрационного материала.

/ В принципе я попытался создать непрерывный поток текста и иллюстраций. Почти 50 тематических блоков я начинал всегда с новой стороны, однако я сделал такую композицию отдельных блоков, чтобы не возникали так называемые выходные страницы, которые разрывали бы непрерывный поток случайно и механически. Я хотел, чтобы ритм частей книги с печатью и без нее возникал предумышленно, в соответствии с моими представлениями.

/ Эстетическое воздействие книжного комплекса достигается с одной стороны целенаправленным использованием качеств текста и иллюстраций, а также созданием новых визуальных возможностей, которые должны соответствовать нашему представлению о типографическом оформлении.

/ Я все время исходил из принципа, что книга служит в первую очередь для чтения, для чтения усиленного эстетической средой книги. Что книга должна оказывать интересное и цельное впечатление в любом месте, на котором открывается.

/ Изменения размера шрифта у книги аналогичного рода всегда являются освежением однако не должны быть самоцелью и направлены против физиологии человеческого зрения.

/ Если я применил меньший размер (14 баллов) для тематического различия детских игр от сказок, то я это сделал сознавая, что эти тексты как правило меньше по объему, что строчки прерваны стихами и не предназначены для такого непрерывного чтения как тексты сказок. То есть, что длинные строчки из меньшего шрифта не будут затруднять наблюдение за текстом у маленького читателя.

/ При наборе некоторых длинных стихотворений я также применил меньший размер шрифта. Здесь я предполагал, что эти более длинные, стихотворные блоки предназначаются уже для более опытного читателя. Определяющим являлось то, что объем стихотворения оптически уменьшился до более приемлемой длины одной или двух страниц.

/ Аналогично дело обстояло при применении больших размеров шрифта, курсивного шрифта, прописных букв, цвета итп.

/ Такое постоянное переплетение функциональности и эстетики в типографском творчестве позволяет справиться с новыми, много раз даже противоречивыми требованиями к типографскому оформлению. Читатель должен все время чувствовать себя естественно и чувствовать естественность решения.

/ Лишь трудно удастся теоретически описать всю шкалу нюансов, связанных с типографским оформлением «Златэй браны».

/ В определенных местах я учитывал текст и текст подчинял расположение иллюстраций, в другом месте я формировал текст по потребностям иллюстрации. В некоторых местах строчка создает горизонт для иллюстрации, подчеркнет ее акцию,

или же иллюстрацию остановит препятствие в виде блока текста. Тексты и иллюстрации бежат куда-то рядом друг с другом так, чтобы в другом определенном месте путем изменения шрифта или цвета начали взаимную коммуникацию.

/ Изменяются центры тяжести отдельных страниц, все как-будто находится в постоянном движении, ожидая указания читателя.

/ Однако за мнимой игривостью, легкостью и оживленностью отдельных страниц сохраняется иерархия отдельных видов текста и способ их дифференциации. Типография создается на базе логического размышления и закономерности, но не случайности или же анархии.

/ В случае настолько обширного и расчлененного произведения стало возможным определить которые части много и которые мало иллюстрированы лишь после зарисовки всей книги. На которые места придется придать большую и где меньшую иллюстрацию, чтобы сохранялся ритм и гармоническая последовательность страниц.

/ Сейчас я уже смог относительно точно определить иллюстратору размеры и расположение дополнительных иллюстраций. Я учитывал также его возможность и натуру, однако творческий процесс иллюстрирования все же более сложен. До окончательной комплетизации иллюстраций пришлось еще сделать многочисленные большие или же небольшие вмешательства в композиции страниц пока действительность достигла равновесия с представлениями о книге.

/ Процесс работ над книгой был длителен, требовательный к сосредоточенности, но несомненно также радостный.

/ Изготовление суперобложки, переплета и форзацев, которые в случае простых книг находятся в центре внимания художников, в объеме работ над этой сложной книгой являлось лишь точкой за всей работой.

/ Относительно необычно для сегодняшнего

времени мы ориентировались на украшение переплета в соответствии с замыслом, что эта книга должна использоваться часто и поэтому должна даже после уничтожения суперобложки остаться достойно одетой в соответствующий переплет.

/ Само техническое обозначение рукописи требует в случае настолько расчлененного и многообразного набора от художника книги достаточных технических и ремесленных знаний. Об этом обстоятельстве часто забывают в ходе типографского оформления. Доказательством могут послужить книги, художественный вид которых лишь намечен и не использует производственные возможности книги. Наконец, без овладения ремеслом остается на полпути также и идея в иллюстрации.

/ Нас радует, что сами иллюстраторы все чаще осознают необходимость типографского оформления для рождения хорошей книги. К сожалению даже на таких выставках, какой является и БИБ приходится констатировать, что лишь небольшое число типографских оформлений достигает уровня, равноценного иллюстрациям.

/ Это, наверное, вызвано целым рядом причин. В общем этому виду деятельности не достается соответствующий общественной оценки. Кажущаяся простота и естественность именно хороших типографских оформлений некоторых художников, но также и нехудожников склоняет к наивному представлению, что типографское оформление можно сделать легко, без особых знаний.

/ Поэтому заслуживает высокой оценки факт, что на этот вид изобразительной деятельности, который существенно влияет на воздействие иллюстраций, обратили внимание организаторы БИБ. Может оказаться и целесообразным, несмотря на специфичность этого бьеннале, оценить наградой такое книжное произведение, в котором проявилась чрезвычайная гармония типографии и иллюстраций, Дело в том, что в такой преемственности должно направляться творчество книги.

Хельга Айхингер
Австрия

ЗАМЕЧАНИЯ К ИЛЛЮСТРАЦИИ ДЕТСКОЙ КНИГИ

/ Иллюстрация должна изображать ситуации и события согласно тому, как этого требует или позволяет текст. Она должна его обогатить,, углубить, расширить, оживить. На иллюстрации событие должно стать действительностью, должно «застыть» в определенном моменте. Иллюстрация должна, прежде всего, повышать степень способности ребенка к переживанию, а также его способность обращаться к тебе и одновременно давать ему определенный размер (масштаб).

/ По моему опыту уже средние одаренным детям можно присуждать разные художественные требования, а вообще они реагируют очень инстинктивно и критически. (Человек, будучи художник, не должен, разумеется, руководствоваться только лишь желаниями!). И интеллектуальные импульсы, безусловно, при помощи иллюстрации могут вступать в игру и усиливаться таким образом. Но я не хотела бы ограничиваться только такой возможностью. Создавать — это значит говорить в иллюстрациях, которые деляют высказанным невысказанное и могут служить для целей саморазвития, как самого себя, так и того, кто на них смотрит.

/ Значит я могу сузить или рассеять пространство впечатления ребенка, его способность видеть, его творческую энергию не слишком многими фактами, вещами, разнообразием действия. Я должна ставить акценты, а иллюстрация должна остаться пространством для игры, которое хотя и руководствуется формальными закономерностями, но одновременно и приглашением войти в него, чтобы что-то испытать, попробовать. Иллюстрация должна быть сама собой и окрылять фантазию. Слишком большое количество вещей или действий тормозит фантазию, хотя это и могло бы быть веселым. Даже совершенно работающая игрушка

чисто механического характера быстро надоедает, не побуждает, не оставляет открытых вопросов. А что остается — это пассивное наблюдение без внутреннего участия. Все там заранее сделано (дано) и больше уже ничего нельзя сделать. Игрушка не становится живой составной частью детского мира, она ничем не тронула. Отделилась и изолировалась. Подобным же образом действует и иллюстрация, которая излагает по прочитанному или иллюстрация, которая текст только лишь сопровождает, закрепляет и слишком придерживается текста. Иллюстрации, которые с ним заигрывают и его расширяют, действуют значительно глубже.

/ Даже то, что не было показано, может стать наглядным. Несколько сильных акцентов достаточно, чтобы сделать намек, указать, а то, что мы сберегли, начинает жить, здесь существовать. Невидимое является частью формы.

/ И здесь действует положение: в капле может отразиться весь космос. Язык форм должен быть простым и освобожденным от скрытых случайностей, освобожденным от разрастающегося формализма. **Остальные** черты ничем не ограничиваются.

/ Какие только неисчерпаемые возможности (средства) предоставляет нам данный и повседневный элементарный опыт, который проявляется в самых простых событиях, действиях, движениях! В нем заключаются слова самого древнего языка, все возможности дифференциации, вариации и увеличения границ выражения. И я бы хотела овладеть древними мотивами. В каждом ребенке повторяются история человека и история земли.

/ Мы знаем, что такое открыть дверь, идти за водой, подать руку, сделать шаг. Что такое взгляд, смех, слеза. Непроизвольный жест является неисчерпаемым. Яблоко в своем существовании

камня невозможно изучить; и все же они, также как и мы являемся составной частью единого целого, они есть вне нас и в нас.

/ Рисование как и любая другая речь, является недостаточным и одновременно опережает каждого из нас. Говорит всегда меньше, чем мы думаем, но больше, чем каждая отдельная личность может сказать. Все уже содержится в бумаге, краске, материале, пере и с нашей помощью хочет стать творением.

/ Фигуры путем редукции на основные линии и соединения приобретают интенсивность творения именно тогда, когда они были «правильно» обнаружены. Творческие законы нашего органического бытия определяют также жестикюляцию нашего сознания. А существует еще и постоянная, более глубокая актуальность, чем актуальность дня. Это, однако не означает, что нам следовало бы отрицать нашу современность; не в любви, не в страданиях или ненависти, поскольку то, что придет, имеет на это право. Зависит от нас, каким это будет.

/ Что мы должны требовать от иллюстраций детской книги? Давайте выскажем это в отрицаниях: никакой мыльной несвязанности, никакого смеха кукол из пластмассы, никаких розовых очков, никакой надушенной добавки, никаких второстепенных вещей, никаких прикрас, никакой полуправды! Герои должны выглядеть как полагается, никаких бледных схем, никаких шаблонных пугал (даже если они нежные).

/ Ребенка нельзя пугать, делать для него мир темным, мы не должны вести его к повинению, а наоборот побуждать к самому себе. (Ребенок кое-что выдержит). Значит, никаких розовых очков, никаких бархатных перчаток, никакого мира без темных сторон (без тени). У ребенка есть глаза в голове. Детская книга может даже очищать. А фантазия — это определенная версия действительности.

/ Наш технический мир не должен быть забыт, мы живем в нем. Но нельзя забрасывать источники нашего бытия. Детские глаза хотят в картинках завоевать весь мир. Ребенок хочет играть во всех тонах, которые ему даны, он хочет выбрать в себя все — и землю и природу-мать. Мы не дети большей

матери, хотя и хотим ею владеть — до полного самоуничтожения?

/ Картинки для детей должны быть приспособлены миру детей. Человек не должен перегружать ребенка идеями и принципами (ребенок все же еще живет «своим нутром»). И мы не должны его ни в картинке, ни в книге переделывать или муштровывать, нам следовало бы лишь поддерживать его творческие и критические возможности.

Согласно моему мнению и опыту это уже серьезно, когда иллюстрация исходит исключительно из воспитательных целей. Человек должен книгу для детей посвящать детям или ребенку, как **стихи возлюбленной**. Что это может вызвать?

Впечатление будет глубже, если был глубже импульс и форма сильнее. Поверхностные цели и замыслы останутся на поверхности или пройдут мимо. «Узнаем цель и желание у нас пройдет». Ни в коем случае «искусство для искусства!».

/ Дети — это молодые люди, за которых мы должны полностью ухватиться, это не «экзотические животные». Но и мы были когда-то детьми.

Не следует для них придумывать никакой особой речи, если мы сами ее еще не забыли. Когда-то она принадлежала и нам. Если бы она только осталась в каждом ребенке, в его собственном нутре! — Это плохое воспитание, которое больше испортит и не развивает вкуса, когда мы предлагаем ребенку меньше чем искусство!

/ Производство для детей не должно быть меньше, оно должно исходить из тех же самых источников и направляться к тому же самому горизонту, как искусство вообще. Ребенок в первую очередь имеет право на правдивость. Искусство подразумевает действительность в относительном смысле, в идеальном случае производство для детей может ее содержать в себе, как росток дерево. Правда искусства — это больше, чем оболочка.

/ Каждая картинка является новым приключением с неопределенным результатом. Всегда снова новым началом, всегда снова первым днем. В каждом мгновении мир перестает существовать, из каждого мгновения вновь пробуждается. А иногда вырвется из движущегося переплетения линий полнота того, что значительно больше, чем мы в состоянии это передать.

Луция Биндер
Австрия

ПРОБЛЕМЫ ИЛЛЮСТРАЦИИ
НА МЕЖДУНАРОДНЫХ КОНКУРСАХ

/ Международные жюри для детской и молодежной литературы должны всегда преодолевать массу трудностей в области языка. На практике почти невозможно достигнуть того, чтобы все члены жюри смогли прочитать в оригинале произведения отдельных авторов и должны, таким образом, очень часто полагаться лишь на критики или переводы, которые, пусть даже отличные, все же могут хоть немного исказить стиль оригинала.

/ На первый взгляд кажется, что при присуждении международных призов за иллюстрации такие проблемы не существуют. Язык изображений международен, таким образом «посредник» не нужен, то есть не нужен ни перевод, ни интерпретация.

/ Однако тот, кто серьезно сотрудничает в международном жюри, очень быстро сумеет опровергнуть это, как будто логическое, суждение. Даже в области иллюстрации встречается всякое такое, что вызывает на международном конкурсе серьезные проблемы:

/ В первую очередь рецензенты должны учитывать проблему фольклора. Обмен иллюстрациями для книг с картинками из одной страны в другую, выставки таких произведений, а также совместное производство между издательствами разных стран способствует распространению разнообразных тенденций иллюстрирования детских книг, которые затем быстро распространяются по всему миру. Картинки, которые находятся в соответствии с этими тенденциями, в таком случае наблюдателю кажутся близкими и доставляют ему удовольствие. Как детям, так и взрослым они доставляют существенно меньше трудностей чем, например, картинки, взятые из фольклора лишь одной страны. В них часто видна символика красок и форм, которые легко поймут дети, вырастающие в среде народного искусства этой страны, которую однако

критики, которые родились может быть даже на другом континенте и принадлежат к совершенно отличной культурной области, поймут с существенными трудностями и лишь с большим трудом смогут оценить их полную ценность.

/ Однако именно такие иллюстрации, которые отражают своеобразие определенной страны, представляющие собой вклад в область международного конкурса книг с картинками являются существенным обогащением. Они проносят новые импульсы и безусловно способствуют пониманию в международных масштабах также как и басни, сказки и детские стихотворения различных стран. Именно в наше время грозит опасность создания определенного униформного стиля, которому оподражают в многих странах. Я сама была свидетелем такого примера, находясь в гостях в одной стране, где я смогла на каждой, даже на пятнадцатиминутной прогулке восхищаться минаретами. В одной из книг сказок этой страны, которую листала на выставке, я заметила, что минареты были нарисованы совершенно неправильно. На мой вопрос, с которым я обратилась к своему сопровождающему, специалисту по вопросам детских книг, я получила следующий ответ: «Картинки, которые вы здесь видите, создал хоть и наш отечественный иллюстратор, однако образцом ему послужило немецкое издание наших сказок и свои картинки он оформлял лишь по этим, совершенно неаутентичным иллюстрациям».

/ Такой пример характерен для многочисленных явлений, которые могут встречаться в издательской области детских книг, когда интернациональность понимается неправильно.

/ Следующим важным обстоятельством, которое следует учитывать на международных конкурсах, является то, что следует рассматривать оригинальные

иллюстрации, как это принято также здесь, на Бьеннале иллюстрации в Братиславе, так как при печати могут быть потеряны многие нюансы, которые показывает оригинал. Именно те страны, которые лишь начинают разворачивать собственное производство книг для молодежи и которые не имеют ни финансовых средств, ни необходимо технического оборудования для использования дорогостоящих многокрасочных технологий печати, оказались бы в невыгодном положении при оценке иллюстраций не по оригиналам.

/ Одним из критериев, с которым нельзя не считаться, и который существенно влияет на процесс творческой деятельности художника, является связь между текстом и иллюстрацией. Фантазия и идейный мир автора являются определяющими для деятельности иллюстратора. Поэтому значение для оценки иллюстраций на международном конкурсе имеют и тексты, для которых были сделаны картинки. В качестве примера хочу привести большое значение животного, которое занимает важное место в мире сказок и басен Африки, а именно паука, в то время как паук в западноевропейских странах понимается скорее как «уродливое» животное, и следовательно неподходящее для книг с картинками. Способность вжиться в культурную область других стран таким образом для члена жюри, оценивающего иллюстрации, также важна, как и для члена жюри, оценивающего тексты.

/ Американские иллюстраторы детских книг Л. а Д. Диллон, награжденные в рамках Международного конкурса на приз Ганса Кристиана Андерсена 1978-го года придерживаются такого мнения, что недостаточно лишь перерисовать то, что текст в большей или меньшей мере обязательно предписывает; задача иллюстратора состоит в пересказе того-же самого действия — лишь другими выразительными средствами, не словами. Одаренные иллюстраторы иногда к тексту книги с картинками добавляют даже свои собственные небольшие произведения.

/ К сказке «Кот в сапогах» нарисовал, например, Г. Фишер сцены, на которых кот учится надевать сапоги: сначала упадет на пол — к черту! —

и затем, после нескольких попыток, уже гордо шагает в сапогах.

/ Таким вот методом детская фантазия стимулируется и развивается. Ребенок, побужденный таким примером, в духе сможет дорисовать также и другие ситуации. Это явно свидетельствует о том, что перевод литературного источника в речь образов состоит не обязательно исключительно в повторении содержания текста, а может этот текст также развить и дополнить — но ни в коем случае не может сужать или исказить.

/ Таким образом мы подошли к проблеме, которая продолжает предоставлять все новые возможности для обширных дискуссий не только в национальном, но даже в большем масштабе, в международном жюри. Дело тут касается проблемы как иллюстрации воздействуют на ребенка. Несмотря на многочисленные исследования, проводимые на протяжении последних лет, необходимо видеть, что в различных странах иллюстрации в первую очередь не оказывают одинаковое воздействие. Уже сам характер игрушек — (не безразлично, вырастают ли дети с игрушками из пластических материалов, изготавливаемыми массовым производством, или же с зверенками, вырезанными вручную) — обуславливает реагирование детей на иллюстрации. Кроме того важен также способ, каким дети сближаются с иллюстрациями. Лишь тогда, когда ребенка настраиваем к углубленному наблюдению за картинками и к концентрированному внимательному просмотру можно будет ожидать соответствующую реакцию, которая однако, навряд ли жмет быть ясно сформулированная поясняющими словами.

/ Помимо этого большое значение будет оказывать и жизненная среда ребенка и поэтому необходимо учитывать также жизненную среду в рамках всех теорий о воздействии иллюстраций на ребенка.

/ Международная конфронтация иллюстраций и познания художественного творчества других стран имеет огромное значение и, если постараться наперед исключить предрассудки и шаблонные представления, может обогатить фантазию и стать дополнительным стимулом.

/ Вместе с книжной публикацией литературного произведения открываются вопросы его адекватного представления средствами изобразительного искусства. Это те вопросы, которыми чаще занимаемся в связи с практическим издательским планированием чем при оценке результата, то есть достигнутой степени соответствия между литературным и изобразительным языком книги. У детского читателя вызывает соединение текста с иллюстрациями глубокую эстетическую заинтересованность. На взаимодействии слова и образа мы основываем функционально дифференцированное оформление продукции.

/ В своей статье я хочу коснуться иллюстраций лишь в контексте литературном, в связи с поэтикой литературного источника. Эти связи не очень исследованы и в процесс оценки входят скорее на основании живого представления адресата чем на основании сформулированных принципов, защищающих детский аспект иллюстрационного творчества.

/ Иллюстрационное творчество как правило оценивается отдельно, много раз без изучения литературного источника или же лишь с поверхностной антиципацией основных его жанровых признаков (народная сказка, общественная проза с детским героем, исторический роман итп.), и оценивается во взаимосвязи с развитием иллюстрационного искусства. Учетом органичности литературного произведения, его места в литературном развитии, его послания в мире молодых читателей — то есть конфронтацией с идеей, формой и адресом исходной литературной формации — изобразительная критика пренебрегает. Сравнение, однако, может поставить под сомнение определенные изобразительные решения, или же

обратить внимание на оригинальное видение и вклад личности художника.

/ С другой стороны нам известна литературно-критическая практика (рецензентская), которая оценивает новую детскую книгу без учета ее изобразительной составляющей, или же расправляется с ней безликой, несодержательной фразой. Из числа двадцати четырех рецензий, опубликованных в номерах 1—7 одного выпуска журнала «Златый май», лишь одна высказала мнение рецензента по поводу иллюстраций, постигла рессеянность и неуверенность изобразительного сопровождения (М. Юрчо в рецензии книги «Медведь для братишки» Е. Гашпаровой). Учет иллюстраций много раз помог бы также выявить глухие места литературной записи действительности.

/ Между словом писателя и взглядом художника мы выстроили преграду, которая ограничивает обмен эстетическим опытом несмотря на тот факт, что лишь сочетание обоих художественных подходов придает книге внутреннее единство и беспрепятственную читательскую впечатлительность. То есть целиком согласно принципу: «Всяк сверчок знай свой шесток». Это удобно, профессионально, миролюбиво. Хотя контакт и не несет с собой сосуществование без проблем, но ограничения пространства для художественного поиска с одной или другой стороны тоже нет. Преодоление противоречия между словесным и изобразительным выражением спадает в компетенцию ответственного редактора, такие разногласия не должны обременять читательское восприятие.

/ Изобразительная составляющая, то есть иллюстрации, графическое оформление и все материально-техническое оформление книжного

произведения, связана с замыслом литературного высказывания, принимает участие в разговоре с читателем. Внешний вид книги его привлекает, предоставляет ему первый ориентир в тематической и жанровой основе литературного произведения, в случае детей это часто самый первый стимул для выбора книги для чтения.

/ Иллюстратор ищет произведения, близкие своему художественному воззрению, активизируется в смысле литературного высказывания таким образом, что вкладывает в образ свою смысловую восприимчивость, визуальную память и живое воображение. Свое собственное переживание и восприятие литературного произведения постигает выразительными средствами изобразительного искусства. Иллюстрационное сопровождение ласкает чувства, обогащает чувственные переживания, разыгрывает фантазию и интенсифицирует процесс внутреннего, интеллектуального освоения читателем значений литературного произведения.

/ В наше время стремительное развитие так называемых технических видов искусства, которые основывают свое воздействие на зрительных и слуховых составляющих восприятия, стремление к творчеству художественной литературы приобретает новые размеры. Нельзя отрицать вклад иллюстраций в популярность книги в соревновании с другими носителями распространения литературы. При сопоставлении индивидуального литературного высказывания и коллективного труда над представлением литературного произведения на сцене и в средствах массовой информации (в драматических видах искусства на воздействие произведения оказывает влияние режиссер, актер, костюм, сцена, движение камеры итд.) нам приходит на ум, что литература фактически лишь в книжном издании сохраняет свою первоначальную спонтанность и аутентичность личного выступления и должна справиться с эстетической организацией высказывания исключительно языковыми средствами. Иллюстратор подходит к литературному произведению уже смоделированному с точки зрения идей и форм, то есть в большинстве случаев готовому, законченному. Свои сопроводительные представления, чувства и свободное вдохновение переносит на небольшую площадь, на ней вызывает иллюзию трехмерного

мира, движения жизни в пространстве и во времени — средствами, доступными зрительному восприятию. Иллюстрация таким образом не может быть пассивным воспроизведением литературного образа действительности, а его эстетическим понятием, отображением через персонаж, природу, сцену из жизни.

/ Образ и речь в книге защищают свой выразительный суверенитет. Вспомним пародию Фельдека «Зеленые олени», в которой он остроумно попал в ситуацию этого сосуществования. Находчивые приемы изобразительного искусства при занятии пространства и наблюдении за временем — горизонтальное (поэтическое) уплотнение сцены (смотри парящие фигуры О. Зимки), одновременное изображение фаз действия, как, например, композиции Й. Балажа в Илиаде (параллельно, например, поединок Гектора с Ахиллесом и его гибель, Примас просит выдать ему мертвого сына, похороны) направлены против преимуществ движущейся кинозаписи, динамизируют иллюстрационное выражение и увеличивают требовательность восприятия.

/ Я выбрала несколько книг, на которых хочу продемонстрировать вопрос симбиоза, но также документировать изменения в понимании иллюстрационного сопровождения и упомянуть новые общественные задачи, с которыми сегодня детская книга справляется благодаря своей изобразительной компоненте. Действительно, нельзя даже подумать обо всей широте проблематики, уделить внимание представлению всех тематических и жанровых кругов литературы, различным плоскостям чувственной окраски текста, проекции адресата и итд. И где уже заменить даже такие изобразительные составляющие представления литературного произведения, которые подчеркивают издательские замыслы, предоставляют читателю возможность ориентации в книжном фонде. Я имею ввиду издательское решение серии книг, выбор шрифта, формата книги с учетом характера текста, возраста адресата и т. п.

/ Сначала, однако, приведем хотя бы коротко в общих чертах развитие иллюстрационного искусства. От иллюстрации действия иллюстрационное выражение идет к ослаблению увязки с текстом вплоть до свободного графика. Против описательности — отмечается его

эстетическая функция, против иллюстративности — применяется изобразительность вплоть до разрыва с восприимчивостью детского адресата.

Снова возвращаемся к исследованию функциональности иллюстрационного выражения. В сегодняшнем широком тематико-жанровом охвате издания литературного творчества и введения новых книжных типов в читательской оборот в новом свете попадают вопросы функциональности иллюстрационного выражения.

/ Конфронтация иллюстраций с текстом требует более глубокого погружения в содержание и смысл литературного произведения, не обойдется без наметки среды, персонажей, действий, выразительных средств литературного источника. Ограничение по времени заставляет нас довольствоваться лишь попыткой высказать вопросы симбиоза на минимальном образце литературных структур. Я выбрала наиболее проходимый путь сюжетной прозы и выбор из эпических формаций в пределах реалистического образа действительности.

/ Фонарь малого спасателя, новая сюжетная проза И. Навратила, с автобиографической основой, с тематикой военных событий, экзотикой плавания по Дунаю и романтикой семейной жизни на лихтере, с проблематикой включения героя в коллектив учеников и возвращения в мир сухопутных ребячих переживаний и происков. Изобразительное выражение для более высокой возрастной группы (книга предназначена для читателей в 11 лет) ограничен техникой печати (черно-белая графика). Это, однако, твердая действительность производственных мощностей и экономических аспектов издания детской книги.

/ Художник М. Минарович избрал путь фигурного рисунка пером. Массивность, физический вид персонажей соответствует твердым условиям жизни, с суровыми картинами военного времени. Это концепция объединяет типы и не требует индивидуализации персонажей, как роман с тонким рисунком психики героев. Интересно то, что в книге, адресованной одиннадцатилетним, главным героем является маленький паренек и проза частью своих сюжетных компонент проникает в мире первоклассников. Молодой читатель однако больше любит читать про героев равных себе, взрослых или более старых. Иллюстратор решил это противоречие путем

сдвига физического взгляда детей в более высокую возрастную плоскость. Можно вести дискуссию о допустимости такого сдвига, об отклонении от источника. Однако дело не настолько простое. Прозу обременяет выбор необычайной среды, описание жестоких сцен, во второй части запись сложных детских взаимоотношений. Отображаемый мир превышает героя-первоклассника, читатель с ним расправляется в плоскости исключительного социального опыта малого ребенка. Правда, художник не может избежать представления физического взгляда детского героя. Он отдал предпочтение адресности литературного произведения, то есть причину сдвига не относим на счет случая или невнимательности. В случае последовательной верности источнику он мог бы отклониться от замысла произведения.

/ Чего, однако, не хватает в изобразительном понимании произведения? Я считаю, что кусок романтики необычного образа жизни, который очень привлекателен для одиннадцатилетнего. Здесь у иллюстратора много задолженностей по отношению к источнику. Не найдем взгляд на интимную сторону семейной жизни, выражение семейной сплоченности, которая является сильным чувственным акцентом литературного изложения. Сразу же в вводной главе парень наблюдает за рябением поверхности воды через окошко каюты в изголовье своей кровати. Таким вот личным переживаниям и лирическим настроениям иллюстратор не уделял внимания, он сосредотачивает внимание на тягостных моментах военных лет. С другой стороны изложение историй малого спасателя обладает многими признаками приключенческой литературы (напряжение действия, отдаленные места, предельно райные ситуации). Один или два снимка кораблей по содержанию связаны с драматическими ситуациями, однако избегают конкретного представления дунайских суден. Создается впечатление, что иллюстратор здесь пропустил изучение, обошел опыт из наблюдений. (Может еще не исчезло но первый взгляд идилическое плавание дунайских конвоев). Именно этими визуальными впечатлениями он мог продолжить речь источника, придать окончательную форму и облегчить высказывание. С этим связано также отсутствие природы,

движения дунайских берегов, вид на живописные уголки где стоят на ярке дунайские боржи. Иллюстраторское произведение подчеркнуло более мрачные стороны сюжета, оно придает нагрузку детскому переживанию военных событий. / На этом примере мы смогли бы задать вопрос детского аспекта и проекции детского адресата в изобразительном выражении в качестве принципиального вопроса иллюстрационного творчества. Мне кажется, что иллюстратор слишком

поддался чувствам взрослого, обошел ожидание молодого читателя, не пожелал ему приключенческого переживания в его компонентах, ослабляющих напряжение. В современной детской литературе допускаем такую организацию высказывания, которая не обходит жестокие стороны жизни, однако уравнивает их ситуациями, которые вызывают положительные чувства уверенности, радости. В тексте такие уравнивающие пассажи присутствуют.

Клаус Додерер
ФРГ

ИЛЛЮСТРАТОРЫ ДЕТСКИХ КНИГ В ПРОШЛОМ И НАСТОЯЩЕМ

Наблюдения группы художников

/ Что это за люди и какими они были в прошлом, которые иллюстрируют детские книги, какой жизненный опыт они приобретают, какая была у них профессия, что они думали о своем искусстве и своей работе? Каждый из этой группы имеет, безусловно, индивидуальный подход, свое собственное художественное понимание и свой собственный художественный стиль. И несмотря на это можно обнаружить у них и родственные черты, если представиться, как это в моем случае, возможность заглянуть в их биографии и произведения свыше четырехсот иллюстраторов за три последние десятилетия.

/ Из всего количества 418 иллюстраторов разных стран, которых я упомяну, большинство из них родилось в 20-м веке (многие живы), многие в 10-м веке, а некоторые в 18-м веке. Большинство из них живет или жила в немецкой языковой области. Быть иллюстратором, да к тому еще и детских книг, бывает лишь в редких случаях с самого начала целью профессии. А если такая деятельность в ходе жизни стала действующим ремеслом, то к этому часто вел очень длинный и извилистый путь.

/ Лео Лионни (*1910) был успешным американским специалистом в области рекламы, пока делал книжки с картинками; Алоис Каригие (*1902) был художником. Янош (*1931) работал почти всегда и в качестве писателя, также, как и Ян Леника (*1928), который был работником одной фирмы и Йиржи Трнка (1922—1969 гг.) на протяжении всей своей жизни был универсальным художником, который одинаково играл и с куклами и с материалами трюковых фильмов, одинаково с кисточкой, как и с карандашом. Один из крупнейших предков искусства иллюстрированной книги первой половины

19-века, создатель »Штруввелпетер-а« (Растрепу), Гайнрих Гоффманн (1809—1894 гг.) был врачом. Следующий уроженец того периода, житель Мюнхена Франц Поччи (1807—1876 гг.) был приводным служащим и композитором, Рандольф Калдекотт (1846—1886 гг.) был вначале банкиром, а Вальт Дисни (1901—1966 гг.) — плотником и фермером. Если задать вопрос, стали ли иллюстраторы всех профессий заниматься оформлением детских книг без выбора, то их происхождение — во всяком случае у изучаемых мной авторов — можно часто сузить: большинство иллюстраторов детских книг избрало для себя большую область искусства как главную или второстепенную работу еще до того, как они начали работать для детей. Это касается художников, среди которых уже был упомянут швейцар Алоис Каригие, русского Константина Васильевича Кузнецова (1886—1943 гг.), англичанина Артура Рэкгема (1867—1939 гг.), немца Вильгельма фон Каулбаха (1805—1874 гг.) или писателей, как например, финки Тове Янссон (*1914), чеха Йозефа Лады (1887—1957 гг.), англичанок Кэйт Гриневэй и Беатрикс Поттер (1888—1943 гг.). Принадлежат к ним еще и те, которые пришли из средств массовой коммуникации, кино и печати, карикатуристы, создатели трюковых фильмов, рисовальщики комических рисунков и дизайнеры. Доля последней группы, насколько я правильно определяю, во всяком случае в западном мире это так, отмечает за последние десятилетия сильный подъем. Иногда среди них появляется архитектор, как Гайнрих Фогелер (1872—1942 гг.) или музыкант, как Франц Поччи и изредка, исключительно изредка, появляются другие профессии, в крайнем случае это педагог из области искусства или сценограф. Однако, многие из приведенных здесь

любят, по всей вероятности, разнообразие и поэтому не желают связывать себя лишь одной профессией или специализацией. Это же относится и к упомянутому выше Гайнриху Фогелеру, который был не только архитектором, но также рисовальщиком, гравером, художником-живописцем, дизайнером и писателем. Если вернуться в прошлые столетия, то можно часто встретиться с обозначением гравировщик по меди и резчик по дереву, создатель силуэтов и гравировщик, в то время как сегодня часто приводятся графики, художники-живописцы, дизайнеры или карикатуристы.

/ Если искать информацию о ходе развития женщин и мужчин — между прочим в 20-м веке вес резко передвигается в пользу женщин — то в наши дни в большинстве случаев мы получим ответ, что они приобрели специальное профтехобразование. Таким образом, сегодня уже никто не попадает к иллюстрированию детских и молодежных книг как автодидакт, а только через «нормальное» среднее образование с аттестатом зрелости, а после него художественный техникум, высшее специальное учебное заведение или академия художеств. Часто, однако, случается, что ремесло, педагогическая или другая деятельность (торговая, социальная, медицинское обслуживание) ведут к решению избрать профессию графика и иллюстратора.

/ Раньше, как правило, это было по-другому. В 18 и 19 веках хватило в большинстве случаев подготовки в мастерской художника. Проходила ли такая подготовка в семейной фирме, в которой целые поколения занимались резьбой по дереву, как это было в случаях Томаса Бевика (1753—1828 гг.), Георга Круикшанка (1792—1878 гг.), Грэнвилла (1803—1847 гг.) или Кэйт Гривэй (1846—1901 гг.) или в литографическом учреждении, как например, в случае Теодора Хоземанна (1807—1875 гг.) было от случая к случаю обусловлено происхождением и разными местными возможностями иллюстратора. Но наряду с этим существовали и самоучки: Вильгельм Буш (1832—1908 гг.) изучал, или точнее должен был изучать, машиностроение, Гайнрих Гоффманн был, как уже упоминалось, врачом, Даниэл Ходовицкий (1726—1801 гг.) обучился торговле.

Следует, однако, задать вопрос, до какой степени подействовало изменение в стиле образования и даже в системе образования на протяжении эпох

иллюстрации детской книги на качество, замыслы стиля и изложение содержания иллюстрации, изменяло их, развивало или тормозило. Как правило, консервативное, частично или слишком качественное художественное оформление иллюстрированных книг 19 века имеет, пожалуй, до некоторой степени дело и с социальным происхождением, образованием и условиями творчества иллюстраторов этой эпохи. Разве можно растущую долю элементов стиля карикатуры в двадцатые годы нашего века и особенно за две последние декады дедуцировать из рабочих возможностей соответствующего поколения графиков? Остается ли в силе тезис: в прошлом преобладала ремесленная корректность, чем ближе приближаемся к современности, тем больше имеют место художественная свобода, свобода интеллектуальная и исключительно индивидуальная интерпретация? Это можно лишь предполагать.

/ Здесь следует опять — таки обратить внимание на то, что с упомянутым индивидуалистическим пониманием искусства не так уже плохо обстоит дело. Поскольку в прошлом также, как и сегодня были «школы» — группы, объединенные общим направлением. Если в 18-м веке это были мастерские, которые имели свою традицию и определяли стиль, то в 19-м веке это были школы художников (Дрезденские художники вокруг Людвиг Рихтера, например), из которых исходили, которые были нужны и стиль которых видоизменялся или был заимствован. Лишь мало у кого хватало сил, чтобы высвободиться, как например, Лотар Меггендорфер (1847—1925 гг.) или Вильгельм Буш.

/ В нашем веке это были, большей частью, отдельные выдающиеся художники, как например, Эльза Бескова (1847—1953 гг.), Эрнст Крайдорф (1863—1956 гг.), Йиржи Трнка (1912—1969 гг.), Вернер Клемке (*1917 г.), Мауриц Сендак (*1928 г.), Янош (*1931 г.), которые для всех, кто время от времени по совместительству иллюстрировал детские книги или выполнял это как свою главную профессию, определяли преобразования и прогресс в искусстве детской книги.

/ Несмотря на то, что графики изображают, как правило, свое понимание мира посредством карандаша, кисточки или других средств, есть кроме этого также и другие проявления, как например, вербальные или посвященные чему-то. Многие подчеркивают, что для них важен не столько художественный продукт, как молодой наблюдатель.

Американец д-р Сьюсс (*1904 г.) сказал, а то же самое относится и ко многим другим: книги с иллюстрациями должны весело побуждать детей, им хочет он «предоставить мечты, смех, любовь и напряжение». Мысли немецкого художника Ганса Тома (1839—1924 гг.) направлялись, пожалуй, по такому же пути, но его искусство (иллюстрированной книги) было еще более философски обосновано, когда он высказал мнение, что намерен сохранить «детству его наивность». Однако, эти общие высказывания подвергаются опасности, что их поймут только как красивые, но пустые формулы. Поэтому интересным является более точное замечание современного польского художника Януша Станны: Искусство должно помочь ребенку лучше, более индивидуально, тщательнее, глубже наблюдать мир. По-моему, данное высказывание обобщено в следующем приведенном им примере: Художник — говорит он — «может ребенку показать как выглядит лягушка, но он должен одновременно показать ее ребенку — как структуру, механизм, пятно, метафору и как определенную перспективу с учетом остального мира». Таким образом, иллюстрация — это своеобразный смотр мира, которая помогает его лучше понять.

/ Тот, кто иллюстрирует книги, знает, что имеет дело с текстом. Здесь напрашивается вопрос: согласен ли иллюстратор признать доминирующую роль текста? Во всяком случае Мауриц Сендак ясно сказал, что свои рисунки предоставляет на службу своих (и чужих) текстов. Ясно Сегав (*1932 г.) желал бы даже забыть свою личность, «стать нищим» ради возможности заниматься творчеством. А Брайэн Вайлдмис

(*1930 г.) является автором слов

„It's necessary to get to the roots of the text and yet it's a thing unto itself.“

Однако, несмотря на признаваемую зависимость от текстового материала сегодня по праву существует чувство собственного сознания иллюстратора и оно и подчеркивается. Дело в том, что в рамках своей иллюстрации он полностью свободен. Для польского художника Збигнева Рихлицкого (*1922 г.) иллюстратор — это человек, имеющий право искать новые формы, художественную поэзию красок, гротескные изображения, короче говоря, это человек, который может подчеркнуть свой собственный эстетический стиль. А Лизелотт Шварц (*1930 г.) формулирует свое понимание искусства далеко от идеи наблюдателя, как попытки «организовать хаос вокруг себя, в себе». Для Жан Жак Сеп (*1932 г.) рисование становится даже «оружием для того, чтобы пережить». Понимаемая таким образом иллюстрация представляет собой выражение художника, его собственного субъективного понимания мира.

/ Если мое впечатление меня не обманывает, то иллюстраторы в прошлом (до половины нашего века) были скорее склонны к тому, чтобы обосновывать свой вклад в детскую литературу педагогическими идеями, с желанием помочь детям. Хотя и сегодня это имеет место, все-же больше подчеркивается эстетическое обоснование, чем это было, может быть еще до 2-й мировой войны.

/ В сознании художников детской книги произошли за последнее время изменения не только стилистического, но, пожалуй, и принципиального характера. Нам кажется, что это так.*

* Все данные взяты из публикаций «Лексикон дер Киндер унд Югендлитератур» (Том А—Н, 1975 г.; том 1—0, 1977 г.; том П—З, 1979 г.; Ерп. у. Регистербанд 1982 г.). Книга, изданная Клаусом Додерером вышла в издательстве Белтц, Вайгайм и Базель.

Албин Бруновский
ЧССР

НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ ПО ВОПРОСУ
ИЛЛЮСТРАЦИИ И ВОСПИТАНИЯ
МОЛОДЫХ ИЛЛЮСТРАТОРОВ

/ Когда-то побывал в Братиславе в гостях коллега из-за рубежа по случаю выставки их графики. Несколько раз я сопровождал его в то время по мастерским молодых художников. Его заинтересовало то, что большинство из них, кроме живописи, занимаются и свободной графикой и иллюстрируют. Он задал мне удивленный вопрос; »Почему, собственно, вы иллюстрируете и почему для детей?

У нас это совсем не принято. Это из-за денег или ради популярности? Я вижу, что у вас есть и другие возможности«. Мне часто приходит в голову этот вопрос, поскольку он все еще не потерял свою силу, а пользуясь случаем я попытаюсь на него ответить.

/ Я, правда, выпущу исторические связи и вопросы традиции словацкой литературы, поскольку об этом имеется достаточное количество информации в других источниках. Поскольку следует начинать с Адама и привести несколько исторических фактов, особенно, для зарубежных участников данного симпозиума, то не обойтись и мне без этого обязательного вступления.

/ В 1949 году в Словакии образовались четыре важных культурных учреждения: Словацкая национальная галерея, Словацкая филармония, Институт театрального и музыкального искусства, и наш Институт изобразительного искусства. Я не буду говорить о том, насколько велико было культурное значение этого для культурной жизни Словакии и сколько поколений художников подготовили за все эти годы эти учреждения. В связи с этим важно сказать то, что с самого начала открытия Института театрального и музыкального искусства начало работать и отделение графики, которое в своем кредо должно было готовить студентов не только

в области рисунка и графической техники, но и в области книжной иллюстрации. Важно было также и то, что почти с самого начала вел это отделение проф. В. Гложник. Этот универсальный тип художника содержит в себе все преимущества: большой заряд изобразительности, необыкновенную трудоспособность и уважение к труду своих коллег. Своей личностью художника, который занимается живописью, рисует, делает графику, иллюстрирует и занимается другими жанрами искусства, он служил примером для студентов. Поэтому он естественно и учил студентов любить художественную литературу, вдохновлял их собственным примером, а также восторгом от творчества своих коллег. Он воспитывал в студентах убеждение в том, что книжная графика равноценна другим художественным дисциплинам, а иногда просто даже незаменима. В начале шестидесятых годов начал внештатно читать лекции по типографии на кафедре графики Душан Шульц, интерес которого к художественной книге тоже оказал решающее влияние на студентов.

/ В конце сороковых и начале пятидесятых годов начинается в Словакии небывалый подъем издательской деятельности. Безусловно, этим издательствам требовались и иллюстраторы в большем количестве, чем их было в то время. Это не значит, что до того времени не издавались книги, они издавались, многие из них были красивыми, важными, а иллюстрацией занимались лучшие словацкие живописцы и графики. Но значение здесь имел новый факт, касающийся количества заглавий нового качества. Это был не только вопрос спроса на иллюстраторов. В то время по всему миру начинается оживление интереса

к художественной книге. Растет количество выставок книг отдельных народов, начинают появляться международные смотры книжного творчества.

/ Такой интерес к книжному творчеству должен был повлиять и на творчество словацких иллюстраторов, особенно молодых.

Поскольку я тоже учился в приведенном выше институте, хочу подчеркнуть это вдохновляющее влияние. Наряду с образцами старшего поколения словацких иллюстраторов, как например, Бенка, Фулла, Сокол, Водражка, Гложник и др. здесь была еще и чешская школа книжного искусства со зрелой типографической и иллюстраторской традицией. Такие авторы, как например Тринка, Сволинский, Боуда, Стрнадел, Тихий и др. были для нас воплощением энтузиазма, изобретательности и фантазии.

Параллельно с этим мы знакомились тогда с очень побуждающим творчеством польских иллюстраторов, книгами из ГДР, Советского Союза, Франции, Англии, ФРГ и других стран. Все это вызывало сумбур в молодых головах, но многих из нас побудило к этой деятельности и вызывало интерес стать ее последователями.

/ В редакциях и издательствах работала тоже молодежь. Начинающие писатели и редакторы хотели сравниться со своими звездами, хотели внести что-то новое и современное. Начали проводиться конкурсы, смотры книжного творчества. Писатели и иллюстраторы взаимно влияли друг на друга и происходит необыкновенный расцвет творчества для детей.

/ После окончания института я остался в нем, учился в аспирантуре, коротко был ассистентом профессора Гложника, а в 1967 году меня назначили заведующим отделением книжного творчества.

/ После этих несколько исторических связей я хотел бы сейчас перейти к вопросу подготовки молодых иллюстраторов.

/ Учеба в нашем Институте продолжается 6 лет. Первые два курса студенты изучают общие предметы, а потом занимаются по специализации. На каждое отделение принимают, с среднем, 2 — 3 студентов, а затем на специальном отделении учатся с 8 до 12 студентов на четырех курсах.

/ Это значит, что в таком небольшом коллективе педагог может уделять индивидуальное внимание каждому студенту. За годы учебы он

узнает или почувствует степень его таланта, художественное восприятие и личные увлечения. Естественно, что учебная программа носит лишь общий характер и состоит из важнейших заданий, через которые должен пройти каждый студент отделения за четыре года учебы.

Поэтому какие-то конкретные результаты зависят от индивидуальных способностей и активности студента.

/ Конкретно, каковы должны быть такие способности? Студент при поступлении в институт должен быть уже довольно прилично подготовлен в рисовании. Широкая шкала жанров, предметов и типов, которые иллюстратор должен когда угодно нарисовать, требует, чтобы его учеба по рисованию была очень пристрастной.

Он должен много рисовать и изучать все, что связано с его будущей профессией.

Владеть человеческой фигурой, то есть без труда нарисовать ее в любом действии, характеризовать тип — это является первоочередной задачей.

Поэтому работе с натурой уделяется большое внимание в институте. Студенты имеют постоянную натуру в мастерской и еще посещают уроки вечернего акта. Естественно, что одного только этого мало. С самого начала следует в студентах развивать фантазию. Способность

к самостоятельному художественному мышлению и творчеству. Следует поддерживать в них изобразительную сторону, которую иногда можно почувствовать уже в начальной стадии обучения. В сущности их следует направлять на более глубокое разжигание искры, постоянно добавляя новое, показывая примеры из жизни, вести их к поиску и других вариантов и возможностей, или возвращаться к творческим результатам, где больше всего проявился их талант — это самые основные методы воспитания.

/ За несколько лет работы со студентами мне представляется, что оба крайних художественных типа то есть чисто зрительный тип, способный рисовать только с натуры и противоположный, в котором преобладает элемент фантазии творчества без обогащения учебы работой с натурой, являются для этого отделения в некоторой степени проблематичными. Первый тип имеет большие проблемы с фантазией, его воображение связано лишь с ближайшей предметной действительностью и он не умеет создать художественный процесс. Второй тип имеет этого

всего чересчур, но часто не в состоянии вписаться в рамки литературной основы, и как говорится, убегает от текста. Безусловно, идеала нет.

Внимание, однако, должно быть направлено на то, чтобы обе эти стороны человеческого сознания и художественного чувства попадали в такое положение, которое характерно для обучения этой профессии.

/ Подобно другим ВУЗ-ам, задания даются от более простых к более сложным.

Первым соприкосновением студента с характером этого отделения является работа в области мелкой графики и рисунка, экслибрисы и новогодние поздравления. Затем начинаются эскизы иллюстраций в форме двойного листа, как основы книг, где студенты предпринимают первые попытки добиться созвучия типографии с иллюстрацией. С четвертого курса все больше даются задания по иллюстрации детских книг. Можно сказать, что более половины учебы посвящено этой тематике. Область жанров детской литературы исключительно широкая, от складных книжек с картинками, книжек для раскрашивания для детей дошкольного возраста, сказок и рассказов по приключенческие и научно-фантастические романы для молодежи.

Поэтому отделение стремится к тому, чтобы студент на каждом курсе хотя бы одну работу посвятил отдельным жанрам.

/ Дело не в том, чтобы студенты прошли через отдельные литературные области. Система работы является приблизительно следующей: в начале каждого задания, например, складной книжки с картинками, студентов призывают к тому, чтобы они в библиотеке ознакомились со всем, что там есть по этой тематике. На первой встрече они получают информацию от преподавателя, узнают его мнение, на что следует в первую очередь обратить внимание, которые книги в словацких или чехословацких масштабах продвинули этот книжный жанр несколько вперед. Затем следует информация педагогического и психологического характера о книгах для той или иной категории возраста. И, безусловно, аспекты издательские и полиграфические. После этого студенты должны самостоятельно проделать редакционную работу. Они должны избрать автора, собрание или в случае складной книжки с картинками придумать собственную литературно-художественный сюжет.

Придумать вначале концепцию книги — это достаточно оправдало себя в процессе воспитания, поскольку студент должен больше внимания уделять литературе и только после этого начинается его собственная работа художника, эскиз макета, графическое и художественное оформление самой книги.

/ Поскольку речь идет о студентах, молодых людях, что наше требование заключается в том, чтобы появлялось что-то новое, эксперимент, поскольку большей частью они не выполняют задания для издательства. Однако, учебная задача должна соответствовать следующим критериям:

- 1) созвучие с литературным текстом или самостоятельный художественный сюжет,
- 2) художественное оформление на уровне курса, приемлемое для той или иной категории возраста,
- 3) воспитательное воздействие,
- 4) воспроизводимость.

/ Я считаю, что для художника и тем более для студента всегда полезно работать время от времени над разными художественными вопросами.

Свободная графика, то есть работа с использованием различной графической техники, рисунки, живопись, иллюстрации для детей, иллюстрации для поэзии и прозы, графика по особым случаям или графический дизайн кажутся разными художественными областями, которые могут взаимно оказывать положительное влияние друг на друга. Опыт и вдохновение в области одной проблемы могут в самую неожиданную минуту оказать помощь при решении другой проблемы. Работа над украшением книги, благодаря тому, что она постоянно подчинена литературному тексту, ведет художника к большей изобразительности как, например, в случае свободной графики, где тема и изображающие факты зависимы от желания создателя.

И, кроме того, такое количество литератур-импульсов расширяет у студента тематическую область его творчества.

/ Совершенно другую проблему представляет собой графический дизайн. Эскизы марок или денежных знаков ведут студента к более тщательному изучению шрифта, типографии, портрета и других реалий, нужных в этой области. Иногда оказывается, что такая покорная, почти рабская разработка эскиза имеет свое значение, хотя бы в отношении последовательности в работе.

/ Естественно, что наряду с заданиями

в институте студенты обязаны систематически заниматься свободным творчеством — живописью, рисованием, графикой, в которых должен заключаться главный ключ фантазии, поскольку хотя мы и готовим иллюстраторов, все же было бы неправильно сделать из них только односторонних специалистов.

/ Мы не считаем, что из каждого студента этого отделения нам удастся подготовить иллюстратора. Да еще и такого, который бы легко справился с каждой задачей и любой темой, которую ему предложит издательство. В конце концов специальности иллюстратора нельзя обучить за 4 или 6 лет. Институт может дать ему самую основу, ряд инструкций и советов, направить его туда, где его кругозор может расширяться и художественное творчество станет яснее и искренней. Но любовь к книжной графике, к художественной книге вообще должна заключаться в нем, с ней он должен родиться и с годами может ее лишь углублять. Поскольку мы говорим, главным образом, о книге для детей, то любовь к ней должна быть еще крепче. Стимул, почему создавать для детей, должен быть достаточно силен, чтобы каждый сам для себя нашел объяснение как и почему. Приближение к детской психике и фантазии, до какой степени стремиться ее развивать и поддерживать — это вопрос, на который художник отвечает согласно степени своего жизненного опыта, своего таланта и необходимости работать в этой области.

/ Мне хотелось бы еще что-то сказать. Для того, чтобы из художника стал иллюстратор, чтобы он получал удовольствие от своей работы, а работа эта вносила также ценный вклад в дело развития его творческой деятельности, должно ему

немного и везти. Я всегда утверждал, что иллюстрировать можно все, но получить в нужный момент такой текст для иллюстрации, который способен взволновать настолько, что результат будет отличным — это исключительно важное дело. Литературное вдохновение, которое появляется в созвучии с его жизненным чувством и настоящим художественным кредо, где можно полностью проявить свои способности, часто в огромной степени накладывает отпечаток на его творчество на долгое время.

/ Подобно любой области творчества и в иллюстрации книг для детей человек должен чувствовать определенное волнение от чего-то, что приходит, что может появляться и проявляться. Иллюстрировать — это не означает лишь сыграть художественными средствами вариацию на литературную тему. Это быстро надоело бы нам. Но проявлять то, что писатель своими средствами не может выразить — это с литературной точки зрения излишне. Иллюстрировать книги для детей — это значит побуждать их фантазию, обогащать их новыми восприятиями, чтобы впечатление от книги было полней.

Иллюстрировать книги — это также волнующий прыжок в неизвестное, как и при любом другом свободном творчестве.

/ И в заключение мне следовало бы ответить на вопрос, с которого я начал мое выступление: Почему мы иллюстрируем книги для детей? Не знаю, может быть потому, что чувствуем в этом необходимость. Но, пожалуй, правильной всего ответить на этот вопрос цитатой: Когда спросили у Гиллари, который поднялся на Монт Эверест, почему, собственно, он это сделал, то он ответил: Потому что есть, потому что была такая возможность!

Жанин Деспинетт
Франция

КАК ПОЯВИЛАСЬ ИЛЛЮСТРИРОВАННАЯ
КНИГА

/ Естественно, что имеются разные способы, как подойти к теме данного симпозиума; все зависит от того, самостоятельно ли человек или нет включен в издательское творчество. Аспект художников, новаторов, типографов не может быть одинаковым с мнением теоретиков.

/ Критики, которые внимательно наблюдают за литературным творчеством для детей должны подумать и над изменениями и нововведениями в данной издательской области, поскольку все больше и больше художников в качестве основы для собственного изыска в области графики и скульптуры берут книгу с картинками для детей [the Picture—Book].

/ Можно установить основные принципы, что касается отдельных авторов или системы творчества, история которых, если говорить о новаторах, дает возможность обратить внимание также на условия и развитие нововведений.

/ Книги с картинками являются особенностью издательской деятельности. Но посредством авторов: художников, иллюстраторов, гравировщиков, графиков, писателей и поэтов эти книги, а с этим мы должны согласиться, становятся общественно-юридическим совладельцем народной культуры, если речь не идет только о научной культуре. Каждому известно, что современное графическое искусство, как и все виды изобразительного искусства, является результатом совокупности художественных поисков, накопленных в течение веков.

/ Влияние национальных традиций здесь также заметно, как и влияние великих движений в живописи, которое в наше время, полное культурных преобразований и совместного производства, становится раньше или позже всесторонним. А в издании для молодежи еще больше, чем где-либо.

/ Наступил 1981 год. Разве может кто-то не заметить развитие аудио-визуальной техники и перевес изображения в данном процессе.

/ Сегодня вместе с психологами мы констатируем, что иллюстрацию в своей специфике следует изучать именно так внимательно, как и текст, поскольку мы научились, что:

— картина является давлением, которое мобилизует энергию наших чувств, чтобы мы сосредоточили на нее свое внимание;

— картина является предметом, помещенным в особом контексте, которому мы придаем особое значение в виду собственной истории и личных мотивов;

— картина является речью, в которой мы распознаем или мысленно догадываемся о наличии определенных знаков без того, чтобы уметь о них спрашивать или на них отвечать в той же самой речи.

/ Слишком мало лиц имеет тенденцию видеть и в языке иллюстрации книг с картинками художественное выражение, которое вводит ребенка в современное искусство.

/ — И все же!

/ Поскольку коммуникация посредством иллюстрации так гладко соединяется с новыми концепциями увеличения пространства и времени избранными средствами массовой коммуникации, визуальная информация долго не ограничивается ни национальными, ни идеологическими барьерами.

/ Графическое и поэтическое изображение нереального, которое предназначено для детского читателя, выдвигает перед художником проблему **удобочитаемости** его творчества. Наряду с фантастическими картинками, которые воссоздает иллюстратор на основе метафор, детям тоже предоставляется культурное содержание общества. Но такая иллюстрация имеет другую

выразительную способность, чем плакат или небольшая картина. Последние требуют общего понимания, в то время как иллюстрация книг с картинками включена в определенное структурное изложение, в процесс, в котором постепенно развивается действие.

/ Как бы это ни было, но отношение всегда создается на уровне согласия. Многие авторы, начиная Юнгом, сказали, что сколько интуитивной и конкретной идентичности, которую подтверждает словесная или нарисованная метафора, вдруг стало понятным без того, чтобы ребенок умел объяснить,

посредством каких ассоциаций он это понял.

/ Можно только констатировать, что именно характер иллюстрации вызывает эмоциональное понимание словесной символики.

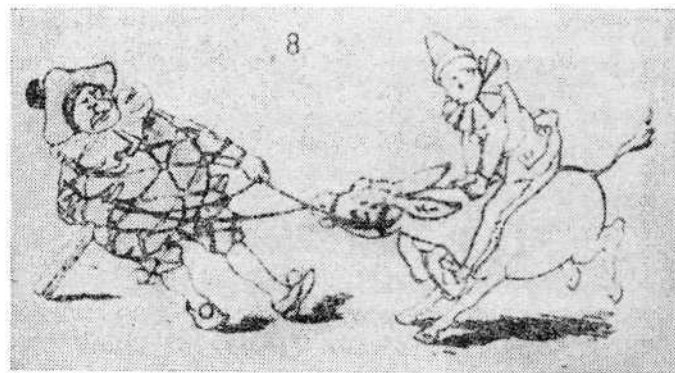
/ Мы и в самом деле не сможем хорошо понять, то, о чем говорят Антуан де Сан-Экзюпери и его маленький Принц, если не сделаем пробу с барашком.

/ Современная графическая иллюстрация имеет больше влияние, чем словесная иллюстрация в зависимости от аутентичности таланта создателя и восприимчивости читателя.

/ Все еще не привычно говорить о сказках в картинках, несмотря на то с каких позиций, поскольку преобладающая в количественном отношении форма, так называемые комикс, воспринимаются со скептическими предубеждениями. Нельзя сказать, что явление это не обоснованно, если иметь ввиду массовую продукцию комиксов на западных рынках. Но ведь существование массово распространяемых безвкусных романов не приводит к всеобщему осуждению литературы как таковой и поэтому также существование массово распространяемых безвкусных картинок не является причиной осуждения изобразительного искусства как такового. Возможно, что вопреки многочисленным убедительным историческим примерам, которые сегодня все снова выходят из забвения, с точки зрения сказки в картинках мы находимся примерно в том месте, где находилась в начале нашего века дискуссия о художественной книге для детей и юношества. И видоизменяя требование Вольгаста нам следует требовать: Требуем художественную сказку в картинках, соответствующую интересам детей!

/ Это требование направлено художникам и издательствам. Для того, чтобы создать сказку в картинках должна существовать осознанная ясность в том, что надо рассказать и почему, и что такое сказка в картинках, какие ее возможности воздействия. Уже 150 лет тому назад Рудольф Тоепффер констатировал что у нас различные возможности для рассказа истории, с одной стороны словами, но также и посредством картинок. Картинки служат в качестве посредника истории. Таким образом определена также функция отдельной картинки в сказке в картинках. Эта картинка отличается в существенной степени от иллюстрации. Иллюстрация в первую очередь является дополнением, это факультативное

дополнение произведения, которое ищет существенный момент, который хочет изобразить, интерпретировать, или даже расширить. Иллюстрация находится в зависимости от текста, ее значение определяется отношением к мотиву и от оформления идеи текста. Правда, даже отдельная картинка сказки в картинках не самостоятельна. Однако это не лишь визуальное дополнение к действию, содержащемуся в тексте, но сама по себе она является носителем действия, строительным камнем действия, зависимым от предыдущих и от следующих за ней картинок. Она не факультативна а существенно необходима.



/ На этом примере из произведения Лотара Меггендорфа арлекин и пьеро мучаются с ослом. С точки зрения подхода иллюстратора к этой картинке необходимо задать вопрос: «Изображает эта картинка типичную, характерную ситуацию действия? Постигнуты изображаемые лица в их сущности? Наблюдатель оценивает это путем сравнения с текстом. Что изображает картинка? Нужна она? Помогает мне понять содержание текста, предоставляет какую нибудь интерпретацию

Kurze Freude.



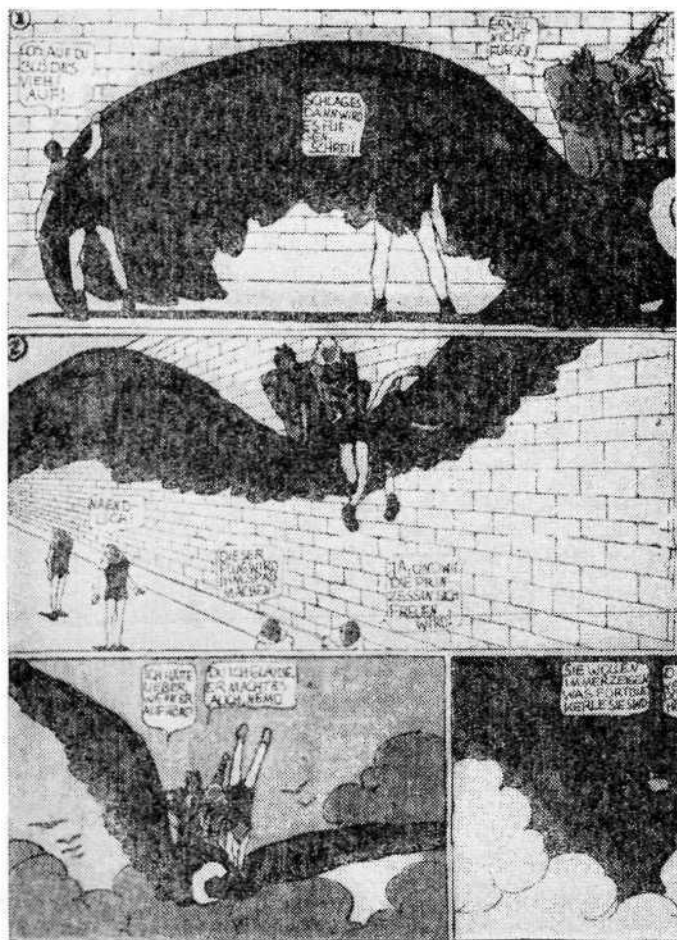
является расширением идеи, которая содержится в тексте? Находится в соответствии с моими собственными визуальными представлениями, вызванными текстом?»

/ Когда даем оценку отдельной картинке сказки в картинках, то центр тяжести сдвигается. Он не обязательно должен являться кульминационным пунктом всей сказки, а также выражением характерного выразительного момента сказки. Наоборот, художник задает себе вопрос: «Неизбежна эта картинка и идея, которую она выражает в потоке сказки? Какой должен быть его вклад в сказку? И кроме того, характеризован ли этот строительный камень действия метко?» Такая картинка, естественно, должна обладать также всеми качествами иллюстрации: наглядность, живость, единство содержания и эстетического оформления. Однако упор здесь ставится в первую очередь на нарративную черту. Отдельная картинка не является «образным отражением», не является противоположностью, а сама по себе является элементом рассказывающим и рассказываемым. Значение картинок может быть оценено на основе ее функции в контексте последовательности картинок, и из ее коммуникационной ценности для конкретного воспринимающего. Информационная ценность отдельной картинки основывается на взаимоотношении между инновацией и избыточностью в контексте остальных картинок, то есть важно то что в картинке, если измерять по предыдущим и последующим, остается постоянным и что в ней изменено, что является на этой картинке исключительным. В нашем примере это можно сказать быстро. Постоянным является место, намеченное лишь единственной линией, но достаточной для понимания действия: действие здесь происходит на открытой природе, на равнине, может быть на дороге. Изменения в последнем рисунке, который несколькими чертами намечает трактир (здесь ясно показано, в какой высокой степени сказка в картинках зависит от познания картинок и понимания картинок, каким располагает воспринимающий!), в заключение еще раз характеризует место и подсказывает воспринимающему, что здесь уже нет ни домов, ни растений, ни людей. Эта краткая константа принимает таким образом свою ценность

позицию (роль) в рамках сказки в качестве важного обоснования того, почему этим двум лицам настолько важно иметь осла, на котором смогли бы кататься. Арлекин и пьеро остаются постоянными всей сказки, поэтому их следует рисовать так, чтобы оставались узнаваемыми; здесь это достигается одеждой, телосложением и формой лица. Хозяин осла очень быстро выполнит свою роль. С удовольствием оставит живое тело арлекину и пьеро, затем уходит. Осел, который представляет собой константу начиная с первой и кончая 13-ой картинкой, на 14-ой картинке становится наиболее важным содержанием идеи потому, что его здесь нет — таким образом он представляет собой информационную ценность, достижимую лишь благодаря всей предшествующей серии картинок. Если сейчас поближе взглянуть на лица, то и здесь сможем наблюдать за непрерывным развитием констант и изменений: постоянными являются лишь телосложения персонажей, их одежда; изменяются позы, мимика, взаимоотношения. Заметим кстати, что даже одежда является чем-то большим, чем лишь внешним признаком, так как является характеристикой и оценкой, открывает пространство для ассоциаций и ожидания, частично повышает, частично обосновывает комичность неудачных попыток.

/ Уже в половине 18-го века Виллиам Хогарт, говоря о своих известных сатирических романах в картинках, отмечал, что для него картинка является сценой и изображаемые на ней лица играют роль актеров. Для художника это обозначает, что должен в совершенстве владеть своими персонажами, что должен также, как это с большим мастерством демонстрирует Лотар Меггендорф — в рамках пантомимического фейерверка оживить не только отдельный момент, но всю широту напряжения действия, весь процесс истории. Сказка в картинках живет на основании взаимной конфронтации поз, мимики и жеста. Наш пример настолько красноречив, что может быть лишен текста. Восприниматель точно знает, что здесь говорится, думается, чувствуется. Отдельные ситуации как-будто интерпретируют взаимно друг друга. Правда, существуют также такие действия, которые нуждаются в слове. Пусть в качестве сопроводительного текста

с функцией объяснения, комментария, расширения, переноса или же в первую очередь в качестве словесной речи, которая не может быть однозначно понята из одной лишь позы. Именно в этом и состоит шанс сказки в картинках, что там, где с точки зрения содержания это необходимо и целесообразно, может быть использована также функция слова. Я придерживаюсь такого мнения, что словесный пузырь в качестве знака, интегрированного в рисунок может быть совершенно закономерным, так как даже в случае применения сохраняется единство отдельной картинке, ее целостный характер. Но все же, первичной всегда остается картинка. Там, где взаимосвязь между картинкой и текстом не образует истинное единство и применение текста не обусловлено причинами рассказа, сказка в картинках обесценивается. Текст сказки в картинках не должен быть мелким повторением идеи картинок, но должен быть носителем лишь того, что не может дать сама картинка, особенно в тех случаях, когда картинка не является в достаточной степени однозначной и где ее лишняя многозначность может нарушить поток действия. Необходимо, однако, строго следить за тем, чтобы с текстом обращались экономно, никогда не должен вызывать отвращение ребенка, потерю радости от понимания картинке, никогда не должен приводить к тому, чтобы была потеряна радостная задача открывания, интерпретирования и комбинирования передаваемого содержания. Сказка в картинках является самобытной художественной формой (это необходимо подчеркнуть!). Отдельная картинка может выполнить свою нарративную задачу в рамках сказки в картинках лишь тогда, когда каждый образный знак подчинен выполнению этой задачи. Это относится к стилю рисования, который также не может быть выбран произвольно, так как принимает участие в создании характера сказки. Это относится также к красочности, которая должна придавать нарративные акценты не только драматике действия, временной и пространственной последовательности, но и содержанию действия, как это очень эффективно демонстрирует Винсер МакКем в своем классическом произведении «Малый Немо в Лентяндии».



/ В этом примере рассказчик, и следовательно также наблюдатель, меняет свою позицию. Как-будто вместе с Немо, как рассказчик и даже еще «над» ним, летя, смотрим — переживая вместе с ним событие полета — вниз на мир, который стал совершенно маленьким. Здесь проявляют себя возможности воздействия сказки в картинках, какие текстовая сказка смогла бы достигнуть лишь в незначительной степени.

/ Драматичность действия в сказке в картинках подчеркивается не только в предметной стороне содержания, но также в секторе образа, в композиции, в динамике оформления отдельного образа, в рамках серии образов.

/ Я считаю, что эти примеры — конфронтация менее удачного выбора секторов налево и решение существенно лучше соответствующее драматургии истории направо — эту идею выражают существенно более наглядно, чем удалось бы мне описать словами. Также значение отдельного образа определяет не настолько его самобытность как его задача в связи с рассказом.

/ Какой комплексной информационной ценностью должна обладать отдельная картинка и какое читательское внимание она требует (заведомо говорю здесь о «чтении», так как восприятие сказки в картинках это что-то существенно большее, чем лишь просмотр картинок несмотря на то, что такое «чтение»

не имеет ничего общего с линейной дешифрацией словесного текста), это вытекает из значимости отдельной картинки в контексте сказки в картинках. Формат картинки также как и богатство ее элементов намекают об этом уже с поверхностного взгляда. Здесь также значение отдельной картинки определяется общим действием. Важным фактором является в первую очередь также разница по времени между отдельными картинками, которая иногда может быть очень большой и в других случаях может быть очень сокращенной, как и в этом примере.



/ Я попытался изобразить мельчайшие изменения моментного действия как-будто по методу замедленной проекции, чтобы достигнуть парадоксальное воздействие динамического визуализированного «застывания». Это высказывание может быть выражено лишь в близком контексте и здесь имеет свою ценность с точки зрения рассказа, причем по всей видимости ее трудно превзойти в отношении наглядности и эффективности воздействия.
/ Создание сказки в картинках не является

процессом подражательного творчества, не является иллюстрированием предварительно составленных представлений. Правда необходимо разработать план, сценарий, однако процесс оформления сам по себе является живым процессом, является рассказом при помощи пера и кисти, рассказом, который идет вперед, развивается и оживляется. Опасностью, которую мы все отлично знаем, является скатывание к шаблонности, расщепление высказывания содержания с одной стороны и эстетического высказывания со стороны другой, но также серийная рутина, которая уничтожает сознательный процесс рассказа и предоставляет лишь созданный в виде коллажа, и лишь в редких случаях оригинальный конгломерат из арсенала накопленных приемов и шаблонов.
/ Создать сказку в картинках это означает полностью осознать сущность наблюдателей, их интересы и способности восприятия (в деле формирования которых естественно принимает участие также сама воспринимаемая сказка в картинках), а также принцип рассказа средствами сказки в картинках с его специфическими акцентами, это, таким образом, означает сознательно и наглядно рассказывать при помощи последовательности картинок.

Литература:

D. Grünwald Comics. Kitsch oder Kunst. Wrinheim 1981

Картинки:

1. L. Meggendorfers Humoristische Blätter. hg. von H. G. Stockhausen, Stuttgart: Schreiber o. J., S. 39, Abb. 8
2. dass., Kurze Freude, S. 38/39
3. W. McCay, Little Meno in Slumberland, 1907, Darmstadt: Melzer 1972, S. 51
4. R. Briggs, Mein Schneeman, München, Berstelsmann 1978, Mittle
5. Little Nemo, S. 41
6. Lee/Buscena, How to draw, Comics, the Merval way, New York: Simon and Schuster 1978, S. 122/123
7. D. Grünwald.

Бланка Стегликова
ЧССР

ВЗАИМОСВЯЗЬ ИЛЛЮСТРАЦИИ И МУЛЬТИПЛИКАЦИОННОГО ФИЛЬМА В ТВОРЧЕСТВЕ АДОЛЬФА БОРНА

/ Выбор темы у меня был вызван двумя причинами: Адольф Борн принадлежит к числу наиболее значительных чешских художников среднего поколения. Он завоевал целый ряд призов на международных конкурсах и является носителем Золотого яблока БИБ 1979-го года. В тоже время его творчество решает проблему, типичную сегодня для всего одного течения взглядов в иллюстрации чешской детской книги и по всей видимости в определенном смысле исключительного в европейском контексте.

/ На братиславских встречах и на 17-ом конгрессе ИББА, который состоялся в прошлом году в Праге, очень часто звучали голоса, выражающие опасность господства телевидения, которое отрицательно вмешивается в развитие детской читательской общественности и уровень программ которого по сравнению с литературой для детей и молодежи очень низкий.

Чехословацкий опыт в этом отношении — хотя бы в отношении детских телевизионных передач и мультипликационного фильма — во взаимосвязи с детской книгой в определенном смысле другой. Взаимоотношение массовых средств информации и книги здесь неантагонично хотя бы потому, что много писателей принимает одновременно участие в работах на телевидении и на радио, пишет книги для детей и для взрослых. Художники также являются соавторами мультипликационных фильмов и одновременно занимаются книжной иллюстрацией — и опять в большинстве случаев для детей и для взрослых. Их поступки в различных областях взаимно влияют друг на друга и одновременно у читателя и зрителя их творчество не оставляет противоречивое впечатление.

/ Основоположником этой хорошей традиции являлся Йиржи Трнка, первый чехословацкий

носитель Медали Г. Х. Андерсена и лауреат многих первых призов кинофестивалей во всем мире. Его мультипликационные и особенно кукольные фильмы, которые являлись в многих отношениях антиподом американской школы Вольта Диснея, открыли мультипликационному фильму новые, до сих пор непредвиденные просторы. Воздействие Трнки в Чехословакии не ограничивалось лишь силой его личности. В 1945 году он стоял во главе студии мультипликационного фильма и немного времени спустя основал также студию кукольного фильма, к сотрудничеству в которой он привлек несколько выдающихся художников, например, Камила Лхотака, Зденька Сейдла, Людмилу Йиржинцову. Затем здесь начали собираться также представители более молодого поколения, которые сегодня входят в основной кадр художников кино. Напомним лишь несколько фамилий: рядом с Адольфом Борном это, например, Зденек Милер, Зденек Сметана, Йиржи Калоусек, Радек Пиларж, Дагмар Беркова, Йиржи Шаламоун, Йосеф Палечек, Мирослав Штепанек, Йиржи Шванкмайер, Йитка Бальтерова и другие. Все выше указанные художники может быть за исключением лишь ориентированного исключительно на кино Зденка Милера, который однако также внес вклад в формирование книжного облика киносказки, занимаются также свободным творчеством и книжной иллюстрацией. Работу на мультипликационном фильме они поняли — наверно также благодаря примеру Трнки — как большую художественную задачу, наметили себе высокие художественные критерии и старались обогатить мультипликационный фильм, обогатить также личным вкладом, личным почерком.

/ Сотрудничество в области кино

и следовательно его посредством и в области телевидения, которое смотрят сотни тысяч зрителей, привела художников к более глубокому размышлению над посланием своей работы. Ответственность за то, что сказать им, привела уже с самого начала к яркому выражению этической идеи их фильмов. Таким образом мультипликационный фильм у нас с улыбкой подсказывает или решает главным образом основные проблемы человеческих взаимоотношений. Я подчеркиваю — с улыбкой, так как именно благодаря ей он завоевал всеобщую популярность, побеждающую над дидактическим принципом более старого типа литературы, в первую очередь той, которая была предназначена для детей и молодежи. И именно мультипликационный фильм был тем, кто помогал разрушать привычные конвенции среди читателей и подготовил почву для того, чтобы они правильно поняли веселую картинку также в книжной иллюстрации.

/ Стиль мультипликационного фильма влияет на часть чешской иллюстрации, а именно, на иллюстрации книг для детей и юношества, начиная с конца шестидесятых лет. Это проявляется не только в поэзии, в юморе, в живописи, в ходе и в сокращении, но также в контурном линейном рисунке, в подчеркивании детали с существенным значением, в фазировании, в одновременном применении нескольких видов — в так называемом киномонтаже, в элементах многосерийных фильмов и в создании типичных персонажей и мелких персонажей многосерийных фильмов и мы смогли бы здесь назвать еще целый ряд общих черт или приемов.

/ И сейчас, когда мы припомним общие взаимоотношения чешского мультипликационного фильма и иллюстрации для детей, вернемся к Адольфу Борну, чтобы объяснить его собственное решение и личный вклад. Борн начал сотрудничество с мультипликационным фильмом в 1962-ом году. В это время у него за плечами уже были первые успехи в политической карикатуре, направленном главным образом против войны и он завоевывал свое место также в книжной иллюстрации. Его циклы иллюстраций были исполнены чаще всего в графических техниках и в рисунке, и основные приемы перенимали из его свободного графического

творчества. Отдельные листы были закончены по своей форме, оказывали воздействие своими объемами или же контрастом четных и белых поверхностей, в другой раз сочетанием площади и линии. Мотивы были скорее статические чем сюжетные, скорее простые чем сложные, часто были направлены на признак значения. Они хотя и были связаны с литературным источником, могли, однако, совершенно спокойно существовать по отдельности как свободные графические циклы или серии на данную тему.

/ Одновременно Борну, известному уже как карикатуристу, задавали для художественного сопровождения книги юмористического или сатирического характера, для которых строгий графический стиль не был пригоден и для которых художник в большей степени использовал свой опыт карикатуриста. Он осознавал опасность двойственности своей иллюстраторской работы и искал выход. На переломе шестидесятых и семидесятых годов именно под влиянием мультипликационного фильма открыл для себя значение юмора, в котором нашел наиболее свойственное для себя поле работы и поднял ее значение из случайной задачи, которой до тех пор являлась карикатура, сфокусированная на событие или проблему дня, так и веселый рисунок, постигающий юморную ситуацию литературного текста, до доминирующего принципа своего творчества. Юмор дал направление его взгляду на мир. Определил его художественное выражение. Для будущего стал связующим звеном между его свободной графикой, мультипликационным фильмом, юмором в рисунках и иллюстрацией.

/ Таким образом в случае Борна юмор уже повлиял на взгляды интерпрета. Его иллюстрационные циклы в соответствии с характером литературного источника понимаются как сатира (например в, «Мертвых душах» Гоголя или же «Острове пингвинов» Анатоля Франса), в другой раз как веселый рисунок (рассказы Ярослава Гашека), могут приближаться рисованному юмору (книги Наталии Ролечковой), находит в них применение также черный юмор однако это никогда не переходит в детскую книгу. / В детской книге и в иллюстрациях для детских журналов у Борна преобладает веселый рисунок, полный оптимизма, в литературе для молодежи все чаще звучит также лирическая нота. И в отличие от книг для взрослых, особенно книг

классических, детская книга с авторами, которых еще не окружает такая слава и с заглавиями — менее посвященными традицией, является благодарным полем для экспериментирования в котором проверяет несущую способность новых приемов и решений.

/ Преимущественно дело так обстоит и обстояло в нетрадиционных жанрах — в современной сказке, в долгое время незамечаемой иллюстраторами приключенческой и в научнофантастической литературе, в сюжетах с детскими героями, в романах для девушек, а также в детском детективном романе и многосерийных выпусках.

/ В хорошем соответствии с тенденцией эпохи, которая, устав от чрезмерного лиризма и намеков — все больше начинает приклоняться к деловитости и действию, к ходу событий, Борн воплощает свое представление об иллюстрации: не описывает сцену, не переписывает действие, не прибегает к метафоре или к смысловому признаку. Возьмется за литературный мотив и развивает его по своему, обогащает новыми деталями, новыми эпизодами, представляет его одновременно в нескольких планах, или же отдельные фазы сюжета следуют друг за другом на соседних сторонах или же в иллюстрационных рядах, изображающих на единственной странице появились у лучших авторов детских книг уже ребенку литературный сюжет не только обогащенный и развитый, но смотрит на него одновременно применяет свое чувство цвета, стороны. Спокойный поток рассказа сумеет видоизменить на веселый гротеск, остроумные стихи усиливает своим юмором в рисунках.

Он эффективно помогает проводить тенденцию, которая полностью гармонирует с естественным детским оптимизмом, тенденцию, которая появилась у лучших авторов детских книг уже в междувоенный период, которая однако, позже была перекрыта прибоем новых волн взглядов. Мультипликационный фильм служит для Борна непосредственной основой для серий и форму многосерийного фильма. Борн решается применить также и в картинках для раскрашивания, которые у нас являлись и в других странах продолжают оставаться — областью совершенно второстепенной. Везде он остается в первую очередь рисовальщиком, который использует живой контурный рисунок,

однако в книгах для маленьких детей он одновременно применяет свое чувство цвета, который должен быть не только раскрашивающим, но буквально атакует зрителей своими собственными качествами.

/ В книгах для молодежи уступает цветная иллюстрация чистому рисунку. Одновременно в них также изменяется роль интерпрета. Иллюстратор в большинстве случаев не отождествляется с сюжетом, часто играет роль развлеченного зрителя и чувствительного наблюдателя, который средствами юмора и тонкой иронии одновременно выполняет задачи критика. Из конфронтации различных взглядов — читателя, писателя, действующего героя — в иллюстрациях создает новую плоскость, которая усиливает текст и одновременно ориентирует читателя на пути от действия к смыслу сюжета.

/ Пока что мы рассказали исключительно о звеньях, соединяющих мультипликационный фильм с иллюстрацией, о том, что из мультипликационного фильма обогащает оформление иллюстрации. И здесь уместно напомнить, что для Адольфа Борна, несмотря на эти взаимосвязи, иллюстрация не представляет лишь «побочный продукт». Он учитывает значение книги как самобытной этической и эстетической ценности, которой в структуре чешской культуры отведено особенно почетное место. Книга имеет свои собственные законы, которые формировались на протяжении продолжительного исторического развития: они могут быть обогащены и расширены, однако не могут быть заменены принципами других областей культуры. Иллюстрации задумываются во взаимосвязи с литературным текстом и во взаимосвязи с книгой как одним целым, где большую роль играет тип книги, оформление серии книг и предполагаемый читатель. Иллюстратор выбирает мотивы иллюстраций с учетом содержания книги и ритма всего тома, задумывается над цветной композицией.

/ Общие черты и различия между мультипликационным фильмом и книжной иллюстрацией можем наилучшим образом представить на двух работах Борна, которые были выполнены в книжном виде и в виде мультипликационного фильма. Это — многосерийный фильм Мах и Шебестова,

который первоначально возник как мультипликационный фильм и сейчас к выпуску готовятся два его книжные издания — в издательстве книг на иностранных языках Артия и в Альбатросе. Второй пример имел обратную историю: в 1976-ом году была опубликована в книжном виде книга про Робинзона, сейчас на основе иллюстраций он работает над фильмом.

/ В кратких рассказах Милоша Мацоурка из многосерийного фильма Мах и Шебестова помимо изобразительного аспекта большую роль играет устное слово, движение, музыка, все воздействует на зрителя одновременно. В случае книги остается текст и образ — иллюстрации. Однако Борн не хотел в качестве иллюстрации использовать отдельные фазы фильма, переписал фильм в соответствии с законами графики и типографии. Создал не моментальные снимки, но типичные фрагменты целого, наиболее важные отметил цветами.

/ В случае Робинзона прием был еще более сложный: в книге Борн стилизовал иллюстрации в форму псевдогравюр, которые преднамеренно напоминают старые наглядные школьные картинки или же атласы. Таким образом он умеренно иронизовал романтический сюжет, однако, лишь настолько, чтобы не отмежеваться от него. В фильме, который решен частично формой «бумажечного» и частично формой кукольного, прием псевдогравюри столкнулся с техническими осложнениями. Штрихи изменяли ритм фильма и поэтому мотивы из источника должны были быть упрощены. Куклы, одетые в классические материалы и поддерживаемые в оливково-коричневой красочности могли быть стилизованы в такое изобразительное представление проще. В тоже время сценарий был направлен на карикатурную стилизацию персонажа.

Он представлял Робинзона как растяпу из хорошей семьи, в которой работа не относилась к числу достоинств, который после кораблекрушения судна, направляющегося на ловлю рабов попал вдруг в комические ситуации в конфронтации с природой. Художник, для которого Робинзон остался книгой детства, сдвинул юморный акцент: он не направил его на саму ситуацию героя, гротескность вытекала из мультипликации.

/ Если таким образом попытаться обобщить способ проявления взаимосвязи иллюстрации и мультипликационного фильма у Адольфа Борна придем к следующим заключениям:

»Борн развивает современную традицию чешского искусства, которое выходит за рамки границы, раньше очень строго установленной, между так называемым большим и малым искусством — между свободным и прикладным творчеством. В своей работе над мультипликационным фильмом и над книжной иллюстрацией Борн является преемственником, аналогично многим своим ровесникам, примера Йиржи Трнки. Свое поле работы, а также источник успеха находит здесь главным образом в юморе, который он понимает не просто как жанр, а скорее как мировоззрение. Юмор является наиболее характерной чертой его творчества — в мультипликационном фильме, в иллюстрации, в юморе в рисунках, а также в свободной графике и в рисунке.

Мультипликационный фильм некоторыми своими приемами обогащает его работу над книгой однако дело здесь обстоит скорее в обратных связях. При общих совместных приемах сохраняет Борн специфические законы фильма и специфические законы, действительные в отношении книги, которая продолжает оставаться делом классическим, которое читатель выбирает для моментов тиха, одиночества и сосредоточения.

Мариан Веселый
ЧССР

МУЛЬТИПЛИКАЦИОННЫЙ ФИЛЬМ
И КНИЖНАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ —
СВЯЗИ И ОТНОШЕНИЯ

/ Уже поверхностная оценка мультфильма, культового, трюкового фильма, ищущая аналогии между фильмом и иллюстрацией, дает несколько четких определений, выступающих в поддержку предпосылки, что между отдельными видами искусства есть много общего, но и противоречивого. Мы часто говорим о мультфильме, как об «оживленной иллюстрации» или об «иллюстрации в движении» и т. п. и наоборот, часто наблюдаем какую-то «киноматографическую концепцию», составленную из циклов картинок, эпически связанных между собой. Часто мы лучше всего характеризуем работу по рисованию и иллюстрации тем, что называем ее приемлемой основой для мультфильма. Это случается тогда, когда очередность отдельных рисунков связана между собой, например, в циклах в рисунках или сериях рисунков, когда каждый рисунок в отдельности представляет собой следующую фазу того же самого хода мысли (действия, сюжета). Такая констатация о рисунке, как приемлемой основе для мультфильма больше связана с иллюстрацией критикой, а не оценкой. Кроме отдельных случаев, которые обоснованы (исключением, например, является рисунок без слов. Таким образом, фазированный циклический рисунок является спецификой журнальной продукции, в то время как в книге такой рисунок мы воспринимаем более не менее, как недоразумение или непонимание задачи книжных иллюстраций. Однако, если речь идет о мультфильме, здесь именно рисунок, понимаемый и преподнесенный в очередности фаз отношения их идей к целому, бывает предпосылкой адекватного результата.

/ Бесспорным общим признаком обеих областей искусства — иллюстрации и мультфильма — является художественный компонент.

Этот компонент, будучи автономной творческой дисциплиной, находится в сильной зависимости от своего литературного пendants, а именно: с одной стороны это литературное содержание — рисунок, или литературный сюжет — художественный сценарий (мультфильм). Важную роль играет здесь вопрос степени этического подхода, необходимость или, наоборот, неуместность замены текста (литературного содержания) средствами рисованной картины.

/ Комбинация эпического текста с эпически описательной картиной является проигранным шансом как в книге, так и в кино.

Иллюстрация «поясняющая текст в смысле исторической научной книги (например, представленная ее прототипом в произведении «Орбис пиктус»), переносимая в художественную литературу является уже анахронизмом. Познавательная функция иллюстрации, а также роль иллюстрации передать, кроме всего прочего, например, эстетизирующие функции, определенные данные, не может быть заменена натуралистическим описанием. Например, настроения леса, атмосфера природы в иллюстрации и в экспрессивной передаче не теряет гнозеологического аспекта. Однако, ее замена анатомически точным изображением предметов и явлений по типу научного атласа вызовет потерю самого существенного, то есть художественного выражения, как источника эстетической ценности.

/ Аналогично это и в мультфильме, где чрезмерный акцент на описание реалий может повредить идейную цель тем более, если эффект произведения кино укреплен многими нехудожественными компонентами.

/ Являются ли более целесообразными с аспекта возможностей художественного

воздействия на сознание воспринимающего родство или специфика обеих изучаемых отраслей — на этот вопрос лучше всего может ответить сравнение влияния обоих компонентов, однако не в отделенном обсуждении возможностей художественной работы в книге или художественной работы в кино, а в комплексном подходе к общественному значению иллюстрированной книги или мультфильма.

/ Возможности мультфильма относительно мгновенного воздействия и влияния наверняка больше и интенсивней, чем возможности мгновенного влияния иллюстрированной книги. Можно констатировать, что мгновенное влияние мультфильма, точнее, концентрированное влияние всех творческих компонентов мультфильма, бесспорно сильнее, а в момент восприятия и интенсивней. Однако, иллюстрации в «консервированном» состоянии в книге имеют функциональный и выразительный эффект, который является более продолжительным и не зависит от фактора времени описания своего художественного заряда. Так как иллюстрации могут быть предоставлены в распоряжение в любое время, можно к ним возвращаться независимо от ограничений времени, продолжительности фильма, можно их воспринимать и углублять впечатление о них.

/ Как бы мы не искали стыковые места и несмотря на то, что с многих аспектов их и находим, имеется также достаточно доказательств, которые говорят о том, что есть некоторая несоразмерность иллюстрации и фильма. Без того, чтобы переоценивать одну или другую отрасль, бесспорным является факт, что каждая из этих художественных отраслей имеет свои преимущества, незаменимые другими выразительными средствами. В иллюстрированной книге это, например, органическое единство воздействия литературного и художественного компонентов, возможность близкого душевного контакта без посреднической роли разных промежуточных звеньев, контакта между произведением и воспринимающим. В кинофильме это интенсивность впечатлений, укрепленная и увеличенная полифункциональным влиянием многих выразительных средств, сосредоточенных на довольно небольшой площади действия на сознание воспринимающего.

/ Если в качестве предмета размышления выбрать иллюстрации из книги, а художественный компонент из фильма, то такой изолированный подход позволит нам провести много интересных аналогий (родственные выражения и взгляды, одинаковые выразительные средства рисования, живописи, графики и т. д.). Однако, если воспринимать каждый из этих компонентов в комплексе того или иного вида (то есть иллюстрацию, как одно целое с книгой или рисунки в мультфильме), то на передний план выдвинутся многие вопросы непропорциональности и специфические особенности обоих художественных видов.

/ Например, столь важный компонент иллюстрированной книги, каким является литературное произведение, не имеет, собственно, в фильме подходящего пendants. Наверняка им не является комментарий или литературный сюжет. Подобным образом можно говорить о том, что описательный компонент звука, настроения или музыкальный компонент мультфильма не имеют своей аналогии в иллюстрированной книге.

Кажется, что иногда происходит так называемый парадокс, когда, например функцию звуковых кулис, описывающих настроение, в книге скорее выполняет художественный компонент чем литературный и, наоборот, информационно-описательное содержание в кино скорее передает картина чем разговорное слово. Что из этих констатаций, полученных сравнением эффективности иллюстрации и мультфильма, может вытекать для творческой практики? На первом месте, безусловно, потребность в том, чтобы каждая отрасль в максимальной степени использовала свои специфические возможности художественного выражения и чтобы не переносились механически формы обработки из одной области в другую. Далее, это потребность в адекватности обработки по отношению к содержанию (раз это литературное произведение как импульс для иллюстрации, второй раз это литературный сюжет как основа для мультфильма). И, наконец, это необходимая степень адресования, включающая сущность общественной функции, которая в свою очередь придает смысл этой творческой работе, поскольку на определенной ступени адресования находится ключ для степени коммуникативности художественного результата.

Серьезным соединительным звеном, как это видно из исследования двух видов, является литературное содержание без необходимого родства в отношении словесной формы в книге. Значение литературного содержания как сюжета выдвигается на передний план даже в тех случаях, когда инициатива при возникновении книги или фильма находится на стороне художественного компонента (в этой связи можно сравнить например, складную книжку с картинками, или другую книжку с картинками, где преобладает иллюстрация над текстом, и здесь необходим литературный сюжет, необходимы идея и цель содержания). Этот момент, который мы в работе называем литературным содержанием, придает собственно *raison d'être*

книжному творчеству или кино и ничем не меньше иллюстрированной книге или мультфильму.

/ Пожалуй наиболее убедительно можно сравнить родство и разницу в иллюстрированной книге и мультфильме в произведениях, где содержание мотивировано одинаковым литературным содержанием, т. е., если изучать определенное литературное произведение, которое получило обработку, как в виде мультфильма, так и иллюстрированной книги. С первого взгляда кажется, что перевес будут иметь родственные свойства художественного выражения, цели и средства, хотя бы по части художественного исполнения иллюстрации и кинорисунка. В действительности оказывается, что несмотря на одинаковую основу результат получается разный в книге и мультфильме. При этом следует сразу же подчеркнуть, что именно эта разница является положительной чертой всех качественных обработок. Это потому, что именно разница в подходе к одинаковой теме является гарантией использования специфических возможностей того или иного вида искусства и тем самым и достижения художественного выражения. Так например, Словацкие народные сказки Павла Добшинского в книжном издании иллюстрациями Людовита Фуллы приобрели художественную ценность с доминирующим выражением радостной атмосферы, мотивированной победой добра над злом, взятой прямо из колорита народного искусства и народных традиций. Иллюстратор не придерживался эпической

картины действия, а предпочел синтез художественных представлений к его кульминирующим точкам. Тоже самое можно сказать и об экранизации одной из сказок Добшинского. В исполнении фототранспозиций Ольги Влейовой идет эпическая перепись действия. Однако, выразительные цели по существу отличаются — выражение напряжения, драматизация, контраст статических и динамических форм, свет, как выразительное средство и т. д. Хотя речь идет об одинаковой литературной основе, художественный результат в книге или фильме получается исключительно разный. Это вытекает не только из того, что в случае иллюстраций речь идет об установившемся зрелом приеме, а в случае кино это экспериментальный прием, ищущий возможности нетрадиционных выразительных средств, но, главным образом, это потому, что иллюстрированная книга и мультфильм решили свои собственные задачи исходя из своих специфических возможностей.

/ Или другой пример работы того же самого автора иллюстраций: оригинальная художественная интерпретация словацкого детского фольклора в иллюстрациях Людовита Фуллы в книжном виде (Варила мышка кашку) концентрирует в себе все типичные свойства иллюстративного творчества этого художника. Экранизация в сущности представляет собой мультиплицирование книжных иллюстраций (Властимил Геролд) в стремлении не нарушить аутентичного характера композиций Фуллы, сохраняет линию, форму, колорит, декоративность и другие элементы иллюстраций. Фильм сохраняет положение, воспроизводящее подлинник, при этом вмешательство мультипликатора здесь минимальны и ограничиваются лишь необходимым движением или элементом ритмики, драматизации, они выступают как фактор пространства и времени, ограничивающий продолжительность показа отдельной картины, синхронии с музыкой.

/ Интересным является сравнение между одинаковым содержанием книги и кинофильма, где по-разному обработаны уже упомянутые словацкие народные сказки Павла Добшинского (Дуй, Силач, Оленчик), которые в книжном виде используют классическую иллюстрацию, переносящую содержание действия в сопроводительную картинку.

В экранизации (художник Коломан Лешшо)

эта классическая сказка обработана нетрадиционным путем — из керамического материала. Автор не побоялся искать новые возможности художественного оформления именно на базе классического литературного наследия, где очень сильна иллюстрация. Для успешного результата, по всей вероятности, важно было то, что художник рассчитывал на действие керамики в ее специфической форме, не стремился имитировать бумагу, рисунок или другой обычный способ мультипликации. Таким образом, он сохранил удивительное действие материала, включая некоторую неуклюжесть мультипликации, наверняка намеренно, считаясь с массой отдельных строительных элементов картины. Из такого подхода видно, что ни традиция, ни литературные источники, выведенные из этой традиции не будут со временем превзойдены, не устареют, если будут показаны в оригинальной форме художественной обработки.

/ Произведения из сокровищницы народной художественной традиции принадлежат к числу наиболее используемых литературных источников как в области иллюстрации, так и в области мультфильма. К ним всегда снова обращаются авторы книг и мультфильмов, как к надежному запасу идей, на основе которых осуществляется художественное творчество в своей пестрой шкале форм. Главным стремлением этой группы, создающей иллюстрированные книги и мультфильмы, является деятельность, основанная на идейной глубине отечественного материала и в то же время требовательная по части изобразительного искусства. Народные сказки, предания, легенды, былины, песни и стихи — все это грандиозное богатство, которым располагают не только книжная культура, не только изобразительное искусство, театральное и музыкальное искусство, но в своих лучших результатах и иллюстрированное творчество, а также мультфильм. Если при этом во всей художественной области соединительным звеном является литературное содержание, то в двух изучаемых областях — творчестве иллюстраций и мультфильме — главным объединяющим звеном является, прежде всего, выражение средствами искусства в широком диапазоне, от простой художественной транслитерации содержания по форму иллюстрации или экранизации, в определенной форме

сопровождаящие сюжет через многие ступени стилизации и относительной самостоятельности художественной обработки вплоть до произведений, выполненных автором, где литературный источник выполнил функцию входновения для рождения автономного выражения — все это в общих чертах границы, обрамляющие комплекс творческих концепций. Соединительные звенья, как литературные, так и художественные сопровождают и взаимно обуславливают все нынешнее развитие мультипликационного фильма, чему в значительной степени содействовало зрелое и многообразное иллюстративное творчество. Кажется, что словацкая литература для детей, включая художественные транспозиции в иллюстративном творчестве, служила не только исходной точкой, но и опорой. Стимулом послужил также пример художественной передачи литературных работ. Не случайно многие мультфильмы на основе литературных работ имеют свои аналогии в иллюстрированных книгах. Надо сказать, что специальное назначение и возможности каждой из творческих дисциплин (иллюстрации к фильму) требовали создания своеобразных концепций средств выражения: в качестве примера здесь можно привести сравнение работ по иллюстрации и экранизации Мирослава Ципара (по словацким произведениям Марии Разусовой-Мартаковой). В обеих областях речь идет об одинаковом и типичном стиле автора, основанном на особой стилизации, декоративности, приведенной на самые границы ритмической орнаментики и все же такое выражение в функции иллюстрации отвечает назначению в книге, а в мультфильме оно подходящим образом выполняет задачу художественной основы. Такое родство стилистики как и та незначительная разница функционального применения, очень убедительно показывает относительность связей между иллюстрацией и фильмом.

/ И сказка на стихи Мирослава Валека «Кляксы» (Панпулоны) имеет книжную и экранизованную обработку (художник Иван Попович). Обработка в каждой области преследует их специфические возможности, поэтому наряду с главной иллюстративной обработкой в книге фильм действует в качестве автономного произведения, расширяющего художественное поле иллюстрации за счет новых компонентов, например, рисованной и бумажной мультипликаций, их чередования с постановкой,

в результате чего появляется нетрадиционная форма, полная остроумия и фантазии. Успех экранизации не означает, однако, что книжная форма была превышена, поскольку речь идет здесь о двух своеобразных произведениях, хотя по идее они связаны посредством литературной основы, но в отношении выразительных средств и в функциональном отношении между ними существенная разница. / Если мы хотим на основе отдельных фактов перейти от конкретных определений к определенному обобщению, то вновь следует остаться на базе исследования, сплавляющим звеном которого является художественная сущность обоих изучаемых компонентов. Иллюстрация в любой своей форме является, в первую очередь, транспозицией идеи (содержания, сюжета) в форму картины. Мультфильм также исходит из идеи, заключенной к теме, которую он выражает или переносит в форму картины. Однако, если не остановиться на изолированном отношении к самому художественному компоненту в обоих случаях (отраслях), то следует учесть те составные части произведения, которые органически дополняют художественную работу или которые именно художественная работа органически дополняет. В иллюстрации это литературное содержание. В единстве этих компонентов заключается полная сила художественного выражения. Один компонент поддерживает и взаимно укрепляет другой. Фильм располагает многими средствами углубления выражения. Наряду с картиной, как базой художественного выражения, это звук, музыка, литературное содержание или комментарий, а также необходимый фактор движения. Таким образом аналогии между иллюстрацией и фильмом лишь частично направлены на сходство художественного выражения, родство выразительных средств. Каждая из изучаемых отраслей синтезирует отличительные элементы, поэтому и результат должен выполнять специфические цели. Мы видим, что в иллюстрированной книге источниками синтеза являются три главных элемента: литературное произведение, художественная обработка содержания в иллюстрациях и графическое оформление вместе с полиграфической обработкой.

В фильме источники синтеза богаче: словесный компонент, художественный, музыкальный и другие, вспомогательные. / Таким образом, можно обобщит, что предметом аналогий между иллюстрацией и мультфильмом может непосредственно служить только художественная сторона произведения, остальные элементы участвуют лишь косвенно; речь здесь идет, главным образом, о литературных источниках содержания, которые, однако, находят применение, главным образом, лишь посредством художественного элемента. Можно было бы сравнивать применение разных концепций авторов в рамках художественной обработки книги и фильма. С этой точки зрения напрашиваются вниманию действительно многие параллели. Отдельные главные художественные формы, обычные в иллюстрированном творчестве, как например эпическо-описательная адаптация действия, сюжета, лиризирующая транспозиция содержания, иллюстрация в виде декоративной стилизации, намеренное »квезидентское« выражение, развитие народных художественных традиций, анонимное художественное выражение и т. д. и легкие ступени между этими формами — все это имеет свою аналогию в мультфильме. Тоже самое можно было бы сказать и об аналогиях относительно художественных взглядов, о стремлении обеих сторон преодолеть традицию новыми необычными приемами, например, новой символикой в иллюстрации, созданием иллюстрированных книг с разными целями применения или введением в фильм новых материалов (керамики, куклы, фотографии и т. п.). Однако суть дела не заключается в том, как мы уже упоминали раньше, чтобы найти аналогии, касающиеся лишь одной из многих сторон, принявших участие в появлении книги. Важным, как в творческой практике, так и в ее оценке, является то, чтобы каждая из изучаемых художественных областей — иллюстрированная книга и мультфильм — сохранили свой характер, чтобы они в максимальной степени использовали свои специфические творческие средства для достижения художественного выражения в полноте художественных ценностей. Только так и одна и вторая художественные дисциплины могут выполнять свое назначение в обществе.

/ Если с исторического аспекта мы хотели бы проследить за отношением иллюстрации к фильму, то корни мы нашли бы еще в предыстории этого жанра кино. Приблизительно сто лет тому назад, когда Эмиль Рейно, рисуя фазы движений на полосу бумаги, вдохновлялся анекдотами, нарисованными в юмористических журналах. Сильное влияние газетной карикатуры находим у Эмиля Цогла в его «Переменах». Там он прямо исходит из карикатурных рисунков, изменяющих в нескольких фазах свое выражение и форму. Связь между газетным рисунком, точнее циклом рисунков и мультипликационным фильмом, ярче всего видна в период американского гротеска. Здесь речь идет о взаимосвязи: газеты дают мультипликационному фильму своих героев (например, моряка Пепка) и наоборот, ряд популярных киногероев переходит в газетные циклы, например, мышенок Мики, кот Феликс и др.). Взаимосвязь между газетными циклами и мультипликационным фильмом имела еще один аспект: в программном блоке киносеансов цикл имел свое прочное место; согласно характеристике Дисни зритель без нового номера цикла чувствовал бы себя приблизительно так, как читатель газеты без ожидаемого продолжения на последней странице.

/ На развитие связи между иллюстрацией и фильмом действовало сильное повышение требовательности к художественному компоненту мультипликационного фильма до такой степени, пока он не попал на передний план в структуре художественных средств и не повлиял на эту структуру.

/ Это влияние четко заметно уже в самом начале мультипликационного фильма и отражается в взаимосвязи между мультфильмом и детской иллюстрацией — ее подбором, способом

воплощения в кино, преследованной целью как эстетической, так и воспитательной.

/ Мультфильм имеет ту выгоду для детского зрителя, что как-то естественно исходит из ассоциации детского восприятия статической иллюстрации. При этом в качестве проводника может для него служить текст или собственные воображение и фантазия. Фильм — это впечатление ребенка от статического рисунка, специфическими выразительными средствами он расширяет и обогащает его, образует новое эстетическое значение, так что детский зритель воспринимает знакомые вещи по-новому.

/ При киноформлении иллюстрации автору часто приходится работать с текстом, с которым иллюстрация образует органически единое целое. Это можно наблюдать, например, у Йозефа Лады, Йозефа и Карла Чапека, Йиржи Трнки и Заграды и Ондreja Секоры. У автора фильма в этом случае возникает проблема, каким образом из нескольких статических рисунков и элементов развития сюжета создать художественное произведение, подчиняющееся специфическим закономерностям фильма. Статическая картина, входя в новую структуру, приобретает новые размеры, в которых участвует вместе с художественными средствами и техническими приемами.

/ Первая попытка транспозиции иллюстрации в фильм была на рубеже тридцатых годов сделана Герминой Тирловой при реализации нескольких глав из иллюстрированной книги Ондreja Секоры «Ферда Муравей». Свою задачу она в самом начале усложнила тем, что двухразмерный рисунок обработала техникой кукольного фильма и наряду с художественной проблемой ей пришлось преодолевать сопротивление массы, вытекающее из новой техники, работать с которой было нелегко из-за небольшого опыта. Таким образом, в своей

концепции киноавтор не исходит из специфики кукольного фильма, а из собственного опыта в области мультфильма, точнее говоря, из американского гротеска, которым она была невольно охвачена. В нормах эстетики мультфильма она пустила в игру и танцы все куклы и всю природу. Создавая фильм, Тирлова обошлась без комментария, а основу своей работы с куклой она вложила в движение.

/ Тогда она еще не предполагала, что кукла может вызвать напряжение неподвижности, что ее эмоции могут быть отражены атмосферой среды, музыкой, драматическим освещением и чувствительной работой камеры. Однако, для своего приема она нашла опору в активном действии героя — усердного муравья Ферды, в оптимизме разговора. А эти черты воспитания она наглядно, с юмором в культивированном мультиплицировании преподнесла детскому зрителю.

/ Настоящим вкладом в наше мультипликационное творчество явились иллюстрации Йозефа Лады. Они изображают, прежде всего, детский мир с естественной жизнеспособностью и радостью жизни. Это доброжелательный мир с запасом юмора и поэзии, мир воспоминаний и возвращения в собственное детство в деревне. С этим миром связана своеобразная поэтическая наивность Лады в его художественном выражении. Его основой является линия рисунка, имеющая свое прочное место и одинаковую толщину, отчетливая композиция плоскости, насыщенность красок. Однако, Йозеф Лада не только иллюстратор, он и автор сказок, рассказов и веселых историй, текстов, которые находятся в полном соответствии с рисунком при помощи своего юмора, игривости и динамического действия. Таким образом, чего же больше может желать автор мультипликационного фильма от текстовой основы?

/ Первой попыткой оживить иллюстрации Лады являются считалочки с 1950 года. Эдуард Гофман избрал тогда лишь частичную мультипликацию объектов иллюстрации, сохранив текст под рисунком, который в ритмичном исполнении комментария динамизирует действие рисунка. Такой связью рисунка с текстом в мультипликационном фильме он намечил путь, по которому продолжали шагать Зденек Милер, Йиржи Трнка и другие.

/ Деревенские и сказочные типы Лады, деревенская площадь, трактир и царство чертей ожили в фильме Вацлава Бедржиха «Черт и Катя»

(1955 г.). Сценарий фильма хотя и был описательным и схематическим, тем не менее в конечном результате эти недостатки были преодолены динамичным ритмом некоторых сцен, динамики и юмора в соответствии со стилем и духом Лады (касается это, прежде всего, адского ромая, в который врывается темпераментная Катя). И только с течением времени мы осознаем, какой большой вклад в продукцию первой половины пятидесятых годов вносили иллюстрации Лады и сколько ценного они в себе заключали в то время.

/ Стилю и духу иллюстраций пока больше всего приблизился режиссер Йозеф Клуге своим циклом о говорящем коте Микеше, которого реализовал плоскостной техникой. И оказалось, что в стилизации движения этой техники автор достоверно сохранил художественный почерк Лады и в положении, отвечающем восприятию самых маленьких зрителей, для которых предназначены иллюстрации Лады и текст, разыграл их моменты действия. Может быть можно было бы и поставить в упрек концепции Клуге то, что в 26 эпизодах текст превышает действие картинок, что текст является главной основой. Но автор и не стремился к его интерпретации. Цель его заключалась в том, чтобы достоверно перенести творчество Лады и доставить маленькому зрителю в виде фильма эстетическое удовольствие. В этом он нашел для себя замечательного сотрудника в лице Карла Хегера. Высоко культивированным исполнением он воскрешает характеры героев, атмосферу среды, интонацией голоса, мелодикой слов, акцентом в произношении он улавливает оттенки юмора Лады, детскую распушенность и наивность и мягкие поэтические оттенки. В сценах с диалогами при помощи техники голоса он справляется с разговорами нескольких людей и олицетворенных животных одновременно. Творческий подход Хегера к тексту и художественному стилю изображения означает для этого типа фильма новую эстетическую ценность, равноценную, а иногда и превышающую остальные художественные компоненты фильма.

/ Следующим источником художественных тем и текстов для детского мультфильма являются иллюстрации и тексты Йозефа Чапека. В них заключается особый синтез детской игривости, юмора и поэзии. В отличие от рисунков Лады, которые несколько напоминают замкнутую линию,

они характерны более интеллектуальным толкованием юмора и градации действия: переживание ребенка от наивности вплоть до абсурда детского восприятия.

Линейные рисунки Чапека, сделанные мягким контуром, скорее намекают на происходящее действие, чем прямо его изображают. Основой повествований Чапека и его детских фельетонов является текст.

В иллюстрациях автор улавливает типы, работает с намеком на среду, реквизитом, означающим функцию и при их помощи воссоздает ситуации из текста. Оживить иллюстрацию невозможно без текста. Это полностью осознал Эдуард Гофман, когда на рубеже сороковых годов он обратился в книге «Рассказ о собачке и кошечке».

Героями являются рассеянная собачка и нежная, заботливая кошечка, которые по своей психологии и кругозору отвечают детскому зрителю в кинотеатре. Их действия мотивированы игрой в маму и папу, в которой они имитируют поведение и привычки взрослых.

/ Для кинообработки режиссеру Гофману больше материала предоставил прелестный рассказ Чапека, чем его рисунок в общих чертах. Поэтому он исходит, прежде всего из текста Чапека и при помощи иллюстрации развивает его в наглядное действие. В некоторых эпизодах с не слишком выразительным действием акцент значения фильма переносится в комментарий, который с мастерством читает Карел Хегер. Поэтому такой подход автора не снижает интенсивности художественного впечатления у детского зрителя. Гармония между изображением и текстом достигается режиссером Гофманом в фильме «Как писали письмо детям», который сегодня нам будет показан. Текстовая основа предоставила автору богатый материал с разнообразием среды, драматическим мотивом, поэтической атмосферой заснеженного пейзажа, а также и с тем, что характер героев здесь колеблется между человеческими чертами и чертами зверюшек.

/ С новыми проблемами встретился Эдуард Гофман при постановке фильма на основе современных сказок Карла Чапека, иллюстрированных Йозефом Чапеком. На сей раз он работал с более сложной композицией текста, с игрой слов, для которых трудно найти эквивалент в рисунке. А режиссер Гофман не хотел отобрать у детей красоту текста

Чапека за счет вычеркиваний и сокращений. Он предпочитал в некоторых сказках рискнуть и ввести замедленный ритм действия, а красочный язык Чапека он сохранил в комментариях.

Карел Хегер, в своем исполнении передает радость писателя словами многозначности, а при помощи интонации голоса он улавливает всю шкалу эмоциональных оттенков и значений. Виртуозное сопровождение Хегера вносит новое значение в структуру кино и совместно создает современную сказочность текста Чапека.

/ До сих пор мы занимались вопросом достоверного переноса иллюстрации и текста в мультипликационный фильм. При этом оказалось, что речь шла не просто о механической адаптации, но что целый ряд компонентов основы приобретает при таком переносе одного художественного вида в другой новые оттенки значимости и новое эстетическое воздействие.

/ Другой случай создания фильма по иллюстрации для детей можно привести тогда, когда иллюстрация не связана прямо с текстом, а с ней работает сам художник. В качестве примера можно привести Йиржи Трнку. Его иллюстрации сопровождают десятки книг, в которых в качестве авторов представлены все, как говорится, авторы мира. Для его кинотворчества самое большое значение имеют Чешские сказки. Из них для кукульного фильма он избрал провинциальных парней, обаятельных девушек, старых ветеранов и глупых чертей (герои, известные по «Чертовой мельнице»). Или прелестных принцесс, озабоченных королей, умного шута — герои из кинофильма «Баяя». Они здесь входят в другой контекст действия, чем в книге. Но каждый, кому известны иллюстрации, узнает их с первого взгляда. Вместе с подобием они вносят в фильм и внутреннее содержание. Оно не меняется, на его основе Трнка их и избрал для фильма.

Деятельность Трнки в области иллюстрации и кино образует диалектическое единство. Они неотъемлемы друг от друга. Первое влияет на второе и они непрерывно взаимно переплетаются. Как же иначе было бы объяснить тот факт, что некоторые иллюстрации появляются после реализации кинофильма, как, например, в случае Царского соловушки и Старинных чешских былин, в которых драматичность и динамика иллюстрации проверены опытом в кинофильме.

/ Особое место в творчестве Трнки занимает

»Бравый солдат Швейк«. О фильме этом я упоминаю лишь в общих чертах, поскольку речь не идет о детской иллюстрации. Фильм, однако, очень интересен тем, что Трнка работал с иллюстрациями Лады к роману Гашека, герои и сцены которого укоренились в общем сознании. Трнка их заимствовал, но в кукольной и кинообработке он их продумал до конца, а их характеры и карикатурные ситуации уловил при помощи мультиплицирования. Несмотря на все это в первых двух произведениях он больше зависел от текста, читаемого Яном Верихом, и только в третьем произведении он от него освобождается в пользу заснятого действия. Об этом фильме мы коротко упомянули еще и потому, что его постановка интересна тем, что художник сумел овладеть чужой иллюстрацией, спецификой ее стиля и в новых выразительных средствах достичь воссоздания чувств, адекватного подлиннику.

/ В качестве примера наиболее свободного подхода кинорежиссера к иллюстрации и тексту можно привести кукольный фильм Пояра »Сад«, реализованный по литературному и художественному источнику Трнки. Пояр в новой художественной форме изменил сюжет текста Трнки, доработав героев, представленных группой ребят, взор которых обращен к саду, который показан и передан в фильме. Ни один из пяти ребят не индивидуализирован подробно в книге Трнки. На иллюстрациях они появляются всегда вместе, большей частью спиной к читателю, нет между ними различия в возрасте, росте или лицах, лишь незначительные различия в оттенках одинаково растрепанных волос. В тексте Трнка не дал им даже имен, но вооружил их широким размахом фантазии, идей и представлений, в которых они постоянно взаимно дополняют друг друга. Трнка, изображая ребят, рассчитывал на фантазию детских читателей, поскольку они их ровесники, а фантазия провоцируется темами и деталями иллюстраций.

/ Однако, конкретность киноизображения требует хотя бы частичной типологической конкретности. Пояр работает лишь с четырьмя ребятами и различает их частично в художественном отношении — лица, рост, прическа, реквизит (очки, шапка), но главным образом, стилизацией голоса, которая в изображении ребят на экране является главным средством дифференциации.

Такой прием соответствует функции значения диалогов в тексте и Пояр из этого исходит, характеризуя тип, характер, черты и возраст ребят. Но одновременно часть диалога — описание приключений, представлений — он реализует при помощи наглядных приемов кино с разной техникой, где гротескно стилизованным детским рисунком он изображает наивность ребяческих историй. В художественном сокращении с детским преувеличением, сопровождаемом по деловому кратким описанием событий рассказчиком, Пояр улавливает юмористический и ребяческий взгляд на взрослых.

/ Художник Мирослав Штепанек в основе своего понятия среды сохраняет художественное выражение Трнки и атмосферу сада. Его романтику, таинственность и привидения воссоздает режиссер при помощи света, камеры, реакций ребят. От иллюстрации Трнки Штепанек удаляется при помощи художественного изображения, нахмуренного кота-одиночки. Хотя на иллюстрации он и хорошо возведен, однако, главным средством его олицетворения являются текст, ссоры и конфликт с ребятами. Штепанек и режиссер Пояр перенесли олицетворение героя в визуальную форму куклы, а в художественном решении, из-за материала, краски и рельефной техники, они исходили из прототипа медвежат в предшествующих циклах. А специфическую мультипликацию рельефной куклы они использовали как средство различия куклы от человека.

/ Подобно тому, как вмешательство Пояра в структуру сюжета текста Трнки с целью его конкретизации в кино, и художественное отклонение Штепанека по отношению к иллюстрации обогатили кинообработку литературной основы новыми элементами значения и представлений. Фильм здесь является аутентичным. Интерпретация и концепция »Сада« в кино являются, с одной стороны, пояровской, но, с другой стороны, сохраняют основные интонации и дух произведения Трнки.

/ Примеры разных способов переноса детской иллюстрации и текста в кино касались до сих пор отечественных авторов. В большинстве случаев речь шла о произведениях, которые вошли в детское сознание и укоренились настолько в детской фантазии, что при более свободной передаче в кино у детей, которые произведение хорошо знают, появляются чувства того, что им присуще. Сложнее

бывают проблемы в том случае, когда автор фильма решает поставить его на основе иллюстрации зарубежного автора, своеобразный стиль которого, темпераментные действия, юмор и способ его художественного преподнесения исходят из его социо-культурной сферы. Этим вопросом и многими другими занимался Эдуард Гофман, реализуя «Сотворение мира» по циклу рисунков Жана Эффела. Остроумие Эффела, сокращение ситуаций, простота линии рисунка, действия героев просто соблазняли для того, чтобы их оживить в кино. Но плотность, лаконичность, замкнутость ситуаций, отношение и гримасы героев на рисунке говорили многое сами за себя, а их введение в движения могли бы вызвать ценную реакцию отдельных эпизод и приобрести вид описания. Режиссер Гофман избежал этой опасности в значительной степени, благодаря тому, что в сюжетной структуре фильма он исходил из конфликта господ бога с дьяволом, а тем самым отдельные эпизоды и шутки приобрели более плавную драматическую градацию. Следующей чертой передачи Гофманом рисунков Эффела является творческое использование всех художественных компонентов фильма для достижения эмоционального воздействия, адекватного остроумию Эффела. Одновременно при помощи комментария и его чтения Верихом, быстрой музыкой и текстами песен он приблизил юмор Эффела чешскому зрителю. Большая заслуга в этом принадлежит и мультипликатору, которого находчивость, многозначимость и метафоризм рисунков Эффела побудили к тому, чтобы в действии героев при помощи движений можно было выразить значения, на которые намекалось в подтексте

рисунков. «Сотворение мира» Гофмана интересно именно тем, что на языке кино он нашел адекватный способ передачи статических рисунков Эффела чешскому зрителю.

/ На нескольких примерах мы попытались продемонстрировать разнообразие подхода авторов кино к детским иллюстрациям и текстам. Мы охватили, однако, лишь незначительную долю проблематики. Мы, например, не упомянули новаторское использование Земаном иллюстраций художников Риоу и Бенетта во время работы над фильмом по роману Жюль Верна «Изобретение гибели», мы не говорили об обратном переносе произведения кино в иллюстрации, как это имеет место, например, в цикле Милера о кроте или любопытном шенке. Мы ограничились, главным образом, теми фильмами, которые здесь увидите, и творчеством их авторов.

/ Но даже у этого небольшого количества примеров заметен тщательный подбор иллюстраций и серьезный подход к их экранизации. Он характерен широким диапазоном творческих приемов при переводе статических рисунков на язык кино. При этом нельзя говорить здесь о просто механическом оживлении рисунков, поскольку это аутентичное выражение средствами кино сохраняет в основном соответствие между семантикой литературной основы и обработкой для кино. Тем самым также мы можем объяснить тот факт, что мультфильмы для детей, сделанные на основе иллюстраций для детей, заняли в мультипликационном творчестве для детей свое прочное место, а в многих случаях это такие произведения, которые достигли исключительно большого социо-культурного успеха.

/ Когда мы несколько лет назад встретились с народным художником Людовитом Фуллой, работая над фильмом «Варила мышка кашку» (это было первое и единственное сотрудничество нашего крупнейшего иллюстратора с фильмом), Фулла признался к своему давнему и тайному желанию рисовать фильм. Нам было очень жаль, что пользуемся этим случаем, собственно, уже на склоне его жизни.

/ Нас заинтересовали признания Фуллы о фильме, который был ему, как иллюстратору, очень близок. Нас радовало то, с каким интересом он желает узнать технические принципы и сделать все для успешного хода дела. Фулла очень хорошо понимал родство книжной иллюстрации и кинорисунка, но понимал и противоречия, которые, однако, не считал непреодолимыми. Мы в течение всего нашего сотрудничества стремились как можно больше облегчить для него этот переход на скользкую поверхность мультиплицированного рисунка. Фулла вначале посматривал на нас с определенным недоверием, пытался узнать, сойдемся ли мы вообще в главных принципах, как говорится, в художественном взгляде.

/ Сказал: «Мне не нравятся деловые, сухие картинки. Мое представление требует скорее картины пестрой, чистой, светящейся, как новые краски на палитре. Мешает мне и то, когда там много написанного или разговорного...».

/ Фулла, поскольку был великим иллюстратором, следил за тем, чтобы иллюстрация была равноценна текстовой части, чтобы она параллельно дополняла слово. «Написанное слово», — продолжает Фулла, — вызывает у каждого читателя другое представление. Мои иллюстрации хотят это представление расширить еще зрительным восприятием».

/ А мы можем добавить, если желаем говорить о мультфильме, что важным, пожалуй, важнейшим назначением художника является создавать иллюзию движения статического рисунка, его одушевление, просто назначение: дать душу рисунку. А здесь мы у того Рубикона, перешагнуть который значит очутиться в таинственном мире мультипликации. Момент движения отпугивает по всей вероятности, многих замечательных иллюстраторов. Здесь они видят — пожалуй, не без причины — опасность натурализма, некоторые параллели с презрительным жанром комикс. Сторонники красоты языка защищаются от варварства киношников, которые текст по-всякому изворачивают, обрабатывают и в интересах иллюзорной специфики лишают его действительности.

/ По поводу сохранившихся предрассудков или обоснованной сдержанности мы можем привести самые яркие примеры. Пример Йиржи Тринки, который именно таким образом и понял неповторимую изумительность иллюстрации в книге, как замечательную общительность рисунка кино. Или Йозефа Ладу, который в своих воспоминаниях исповедуется, насколько благодарен художникам, которые призвали его сотрудничать с киностудией, поскольку именно там он открыл новые возможности для своего творчества, о которых он раньше и не думал. И мы могли бы расширить этот список другими именами, произведения которых с одинаковым уважением смотрят и читают маленькие читатели и зрители.

/ А сейчас вернемся к сотрудничеству с Людовитом Фуллой. Режиссерско-художественная концепция «МЫШКИ» была направлена на сохранение художественных ценностей подлинника. Обращение с ним требовало большой

ответственности и точности. В типографии были напечатаны сотни размноженных рисунков, которые затем включались в «фулловские» композиции. Много рисунков мы использовали без краски. Были анализированы многообразные цветные «образцы», из которых при помощи наплыва цветная картина приобретала конечную форму. Таким образом была достигнута высокая динамичность цвета. Для кино Людовит Фулла нарисовал новую фигурку поросенка, которой не было в подлиннике книжной иллюстрации — как мы узнали дополнительно — такую фигурку Фулла еще никогда не писал.

/ Фигурка поросенка, как главный актер складной книжки с картинками, должна была содержать в себе все потенциальные предпосылки для будущего движения и нужно было ее подробно разрисовывать для каждой фазы. Фулла необыкновенно быстро понял, какими элементами можно выразить «киноактера», при этом ни в чем не отошел от своего художественного кредо.

/ Конечно, каждая тема, каждая новая творческая задача настолько индивидуальная, что ее нельзя механически применять к остальным. Всегда и при любых обстоятельствах есть здесь одна общая проблема. Общая для иллюстратора в книге и для иллюстратора в кино: как обратиться к ребенку, уважая при этом его личность. Не сделать из ребенка лишь насивного потребителя чего-то готового, не пренебречь его творческой фантазией.

/ Как с этой дилеммой справляется художник Виктор Кубал? В его цикле о Янко Горошке (мальчик с пальчик), о мальчике, который был маленьким, как горошинка, оживает великая сказочная традиция народа, фольклорные и социальные мотивы, богатство познания, действия и поэзии. Коммуникация Кубала с детским зрителем является прямолинейной, поскольку он всегда олицетворяет художника и писателя. Одновременно с соприкосновением пера с поверхностью, на которой формируется рисунок, формируется и сюжет с самого начала, преобразовываемый опытным глазом кинематографиста. Кроме того, сам Кубал избегает текста, что очень приближает его метод к фигуральному мышлению, типичному для

ребенка. Ребенок стремится понять язык картины, а Кубал как можно больше идет ему в этом навстречу. Вот, что он сам говорит об этом: «Рисунок имеет значительно большие возможности разыграть именно в своей простоте действия, которые в творчестве фото-кино настолько не прозвучали и нельзя их было бы перевести. А именно в этом и заключалась безграничная возможность разыграть действие в мультфильмах, которое меня очаровало в раннем детстве». Как видите, это опять воспоминание о детстве, это именно «память о детстве», которая предоставляет художнику богатый материал, творческую уверенность, но главное, гарантию, что он найдет ключ к сегодняшним детям. У Кубала, кроме всего этого, есть еще и дар юмора, которым верно пронизана каждая фаза реализации — от идеи, через рисунок по мультипликацию.

/ Невозможно здесь останавливаться у каждого индивидуального подхода автора, хотя эти анализы были бы интересными. Наверняка можно было бы многое рассказать и относительно иллюстратора Ондreja Зимки, приобщившегося к кинорисунку. И то, как, с другой стороны, сотрудничество Зимки с киностудией положительно влияет на его книжные композиции. Было бы поучительным проследить, как влияет аутентичный детский рисунок на творчество Ивана Поповича и как он отражается в его книжной передаче и экранизации стихов Валка «Кляксы» (Панпулоны). / И творчество других — Мирослава Ципара, Властимила Геролда, Душана Каллая, Милана Вавры, Светозара Мидла — замечательных книжных иллюстраторов вносит ярко выраженный, ценный вклад в наше творчество мультипликационного фильма.

/ Позвольте мне в заключение своего выступления рассказать вам один эпизод, который недавно при случае в качестве действительного факта привел, замечательный знаток детской души писатель и автор сценариев для мультфильмов д-р Рудо Мориц.

/ Он рассказывал о девочке, которая всегда быстро и с любопытством подсаживалась к стиральной автоматической машине, когда мама заполняла ее бельем и включала. Девочка сидит у окошечка стиральной машины и с интересом

наблюдает, как там внутри все двигается, смешивается, пузырьки растут, цвета чередуются, девочка радуется, иногда издает радостный возглас. / Д-р Мориц приводил эту девочку, как настоящий пример непреодолимой фантазии у маленьких детей. Давайте все пожелаем — и пусть это станет добрым

намерением авторов, иллюстраторов, режиссеров и мультипликаторов, чтобы по крайней мере столько фантазии, впечатлений, эмоций предоставляли наши фильмы и телевизионные программы для детей, как девочке предоставило окошечко автоматической стиральной машины.

(с направлением на художественные аспекты)

/ При исследовании связи между книжной иллюстрацией и мультфильмом следует исходить из их краткой характеристики.

/ Книжная иллюстрация и мультфильм, будучи двумя специфическими художественными выражениями, имеют много общего. Иллюстрация, занимающая видное место в области книжного творчества, образует картинную часть книги, где может иметь или господствующее положение или может всего лишь дополнять литературное произведение и тем самым умножать его действие.

/ Мультфильм, основанный на выражении времени действия при помощи рисунка или движущихся художественных элементов характерен возможностью кинетически улавливать действительность, стилизованную в каждом движении и форме. Так же, как и в случае иллюстрированного творчества, где ставится акцент на конечное воздействие произведения, находящегося под сильным влиянием художественной обработки сюжета.

/ Книжная иллюстрация и мультфильм принадлежат к области искусства, а поэтому находят применение и в эстетическом воспитании, вопросы и проблемы искусства которых тесно связаны между собой. Интерес ознакомиться с искусством является врожденным у каждого ребенка, а поэтому эстетическое воспитание может и должно проходить уже в самом раннем возрасте. К наиболее приемлемым средствам относятся именно книжная иллюстрация и мультфильм, что вытекает из их привлекательности для детей и способности действовать в массовом масштабе.

/ Во время эстетического воспитания мы встречаемся с некоторыми проблемами, касающимися, например, восприятия картины, что четко проявляется в области творчества

книжной иллюстрации и мультфильма. Исследования доказывают, что картинки, предназначенные для детей, должны быть доступны их восприятию, которое имеет значительное опережение перед способностями изображения. Эта проблематика требует хотя бы короткого сравнения способностей восприятия и творческих способностей ребенка в зависимости от возраста, поскольку контакт детей с искусством влияет также на их творческое развитие.

/ К первым проявлениям творческой деятельности детей принадлежит рисунок, который проходит через несколько стадий развития. Рисунки самых маленьких, которые взрослые считают мазней, ребенок объясняет как изображение чего-то настоящего, что понятно только ему самому. Психологические тесты доказывают, что художественное выражение одного ребенка становится совершенно непередаваемым другому. Свообразный характер детского рисунка не появляется только из стилизованного восприятия действительности, но также и из-за недостатка технического мастерства. С этого аспекта для детей неподходят книжные иллюстрации и мультфильмы, основанные на самой большой имитации и приближении к детским рисункам или даже такие фильмы, в которых использованы картины, сделанные прямо детьми. Они недружелюбно относятся к такому художественному решению, поскольку не могут его ни воспринимать, ни понимать.

/ С возрастом художественное выражение детей приобретает более конкретные и отчетливые формы. Свидетельствуют об этом, например, рисунки, изображающие людей, которые сначала похожи на каких-то головоногих. Такое название появилось на основе определения, что та часть рисунка, которая нам представляется как голова,

является одновременно и телом. А прямо из этой части выходят руки и ноги. Позднее происходит расчленение тела и изображение движения человека. Рисунки и живопись маленьких детей очаровывают своей прелестью форм, выдумками красок, изобретательностью, а также высокой степенью фантазии. Следующее развитие детского художественного выражения продолжается под влиянием стремления к вещественности и достоверности изображения.

/ Подобно творческим способностям ребенка развиваются вместе с его возрастом и способности восприятия. Эта область требует повышенного внимания к художественным аспектам книжной иллюстрации и мультфильма, поскольку от качества и уровня художественного оформления темы зависит в значительной степени процесс восприятия и понимания ребенка.

/ Из исследования вытекает, что дети реагируют, прежде всего, на содержание картины, резко и непосредственно на ее исполнение. Рисунки карандашом, контуры или силуэты их, в основном, не слишком интересуют и кажутся им некрасивыми, невыразительными или непонятными. Для детей старшего возраста эти способы изображения становятся наоборот более приемлемыми. В детях не вызывает восторга слишком большое упрощение или схематичность картины. Их удовлетворяет, когда предметы, которые их больше всего интересуют, изображены в максимальной полноте.

Подробная разработка картины, однако, зависит от ее общего решения. У сложных композиций с большим количеством небольших объектов отдельные предметы не следовало бы перегружать излишними подробностями, поскольку слишком сложная композиция картины затрудняет детское восприятие. Необходимо также считаться и с тем, что маленькие дети плохо воспринимают перспективное изображение, которое, однако, для детей постарше перестает быть затруднительным.

/ Нет сомнения в том, что ряд способов художественного изображения действительности не доступен вниманию и пониманию детей до определенного возраста. Отсюда, однако, не вытекает необходимость направления художественного творчества для детей на описательную реалистическую обработку. Дети отличаются необыкновенным любопытством и желанием принимать новое, а поэтому они

способны воспринимать и понимать такие произведения, которые основаны на использовании определенного упрощения и абстрактных элементов. Об этом свидетельствует популярность творчества некоторых иллюстраторов, например, Радка Пиларже или Милоша Нолла, иллюстрация которых характерна более высоким уровнем стилизации.

/ В области мультфильма положение несколько проще. Восприятие более абстрактной картины еще более облегчается для детей посредством возможностей кино выразить действие в движении. Об этом, например, свидетельствует популярность кукольного цикла режиссера Б. Поюра и художника М. Штепанека о двух медведях. Действие фильма вытекает, прежде всего, из выразительной новизны, проявляющейся в способности медвежат преобразиться в поезд, автомобиль, змея, лошадь или во что угодно другое. В этом фильме применены простые, но необыкновенно занимательные и точно исполненные куклы медвежат, которые движутся в еще более простой среде с красочным фоном, заполненной несколькими важными деталями, необходимыми для игры медвежат.

/ Таким образом в художественном творчестве для детей следует учитывать диапазон их восприятия. Однако, отношение к детской способности восприятия не следует понимать как ограничение художника в его средствах и способах изображения. Интерес к качественному художественному творчеству для детей проявляется в разнообразии обработки данной темы нашими иллюстраторами или художниками, работающими в области мультфильма. Свежесть и разнообразие художественного выражения многих художников, в число которых входят например, Ондрей Секора, Адольф Забрнский, Йиржи Трнка, Зденек Сейдл и из работы которых сегодня исходят Гелена Зматликова, Йиржи Шаламоун, Йозеф Кремлачек, Адольф Борн и многие другие, свидетельствуют о высоком уровне нашего творчества иллюстраций.

/ Сила традиции чешской иллюстрации, а также кукольного театра продолжает действовать в мультфильме, кукольном фильме для детей, на что положительно повлияли своеобразные проявления многих замечательных авторов. К ним принадлежат: Радек Пиларж, Зденек Сметана, Мирослав Штепанек, Йиржи Калоусек и другие, которые в настоящее время применяют свои художественные идеи

в мультфильме. Недавно мультфильм получил новые импульсы и возможности также посредством телевидения, доказательством чего является популярность циклов, предназначенных для передачи «Вечерничек» (Вечерная сказка). Из циклов следованных в течение последнего времени, следует отметить циклы Вацлава Бедржиха, которых он уже снял несколько: «О фее Амалке» в сотрудничестве с художником Богумилом Шишком, цикл о «Маковой куколке и бабочке Эмануэле», в художественном решении которого принимала участие Габриэла Дубска и, прежде всего, цикл о добродушном сенбернаре «Максипес Фик» в сотрудничестве с художником Йиржи Шаламоуном.

/ Требования к качеству художественного творчества для детей постоянно повышаются, а поэтому и в будущем его уровень следовало бы тоже повышать. В этой области, однако, нельзя забывать об особенностях детской психики, поскольку только таким путем можно достичь требуемых результатов воздействия художественного произведения на детей и участвовать в равномерном развитии всех аспектов их личности. Важными средствами, служащими для этой цели, становятся именно книжные иллюстрации и мультфильм. В ЧССР в приведенных областях достигнуты замечательные успехи, что создает предпосылки для осуществления этих требований.

Лис. Андрес Гернандез

Директор по художественной части политического издательства, центральный комитет Коммунистической партии Кубы.

/ Всем известно, что книжное искусство относительно своих новых концепций, изменяется не только формально, но и функционально. Книга достоверно отражает мысли посредством текста и иллюстрации, сохраняя в своей структуре и морфологической композиции самые разнообразные источники информации о литературных, художественных, научных и технических выражениях и о человеческом познании вообще.

/ В настоящее время книжное искусство находится на выгодном положении по сравнению с другими видами культуры. Книга, будучи важным средством информации, благодаря своему постоянству, своей массовости, международной коммуникации и многочисленным формальным и экспрессивным возможностям, стала авангардом мировой культуры, что изменило ее сущность.

/ Книжное искусство на Кубе, как проявление национальной культуры, рождается, растет и развивается вместе с Революцией. Если учесть, что книга была одним из наиболее эффективных средств того, чтобы культура проникла в самые отдаленные уголки страны, то можно подтвердить то, что кубинская книга, кроме успеха в культуре, является еще и оружием Революции в идейной и информационной областях.

/ Иллюстрация книги не изображала лишь происходящее действие в развитии кубинской издательской системы, но кроме всего, она также облегчала пути, по которым полностью реализовалась наша художественная культура. С самых первых номеров наших национальных газет и по громадное количество экземпляров, издаваемых в настоящее время, осуществился процесс структурной визуализации книги, в котором постепенно появлялись варианты

ДЕТСКАЯ КНИГА НА КУБЕ, ЕЕ ОЦЕНКА И КОНЦЕПЦИЯ ОТНОСИТЕЛЬНО ОФОРМЛЕНИЯ

графического изображения адекватно тому, что является характерным для данной задачи, путем современной концепции пластического национального выражения. Переплеты книг, обложки, внутренние иллюстрации и композиции текстов и картинок выразительно образуют поле действия, в котором интерпретация посредством иллюстраций и восприимчивых социальных требований несомненно включается в число средства эффективной и экономической информации на приемлемом эстетическом уровне.

/ Кубинский книжный дизайн, а в рамках него и детский, дали конкретный ответ на типичную проблематику эстетики социального положения. Сотрудничество между разными областями, в которых принимает участие художник, дало возможность издавать такие заглавия, которые по форме и содержанию приближаются читателю, выходя даже за эти рамки. В процессе формирования нашего социалистического общества книжное искусство образовало глубокие связи между материальным производством, общественно-исторической средой и творческой художественной фантазией, которые укрепляют то национальное и международное, которое нас направляет.

/ Кубинская издательская система проводит серьезную работу, цель которой заключается в удовлетворении постоянно растущих требований и информации, посвященной нашим молодым читателям, для которых иллюстрация играет первоочередную роль не только в отношении формы, но и концепции прямой и действующей информации.

/ Кроме того, рисунок для детей является отражением художественного выражения, предназначенного детям. Он является также научным и техническим фактом, за которым

художник обязан наблюдать, чтобы иметь уверенность в целях, которые он стремится осуществлять.

/ Бесспорным является тот факт, что рисунок является эффективным средством для воспитания и развития личности ребенка. Ребенок, раскрывая что-то новое, сравнивает его с тем, что ему уже известно, то есть, он сравнивает неизвестное с известным, отдаленное с близким. Отсюда вытекает важность создания картин, выраженных иллюстрацией на высоком эстетическом уровне, где воображение и фантазия объединяются с научным, чтобы в процессе коммуникации с ребенком не создавать изолированных эстетических концепций, а чтобы данный процесс содействовал также его биологическому и интеллектуальному развитию. Такой естественной тенденцией к сравнению изменяется действующий механизм познавательного процесса, а дифференциация неизвестного образует основу для последующего развития и совершенствования личности.

/ Ребенок воспринимает и таким образом усваивает прямую информацию в контексте, которая направляется к нему посредством органов чувств, а также и ту информацию, которую он получает из косвенных источников. Под влиянием информации, как прямой, так и косвенной, увеличивается представление о мире, а вследствие этого развивается его личность и соответственно этому он ведет себя в обществе. Именно путем изучения этих причин художник связывает легко расшифровываемые знаки с необходимой фантазией и красотой и может положительно повлиять на состояние его познания.

ЯЗЫК ТИПОГРАФИЧЕСКОГО ВЫРАЖЕНИЯ

/ В настоящее время художник имеет в распоряжении многочисленное количество типографических видов, при помощи которых ребенок в письменном виде наглядно подтверждает содержание. В этой форме алфавитные знаки, группировки слов или предложения могут быть преобразованы в символы, способные переносить содержание слова не только общим языком, но также и посредством визуального метаязыка.

/ Алфавитные знаки, изображенные типографически в виде детской книги, могут находиться в самых разнообразных формах

или соединениях, но существенным является то, что они были тщательно подобраны, чтобы была гарантирована эффективность и легкое расшифровывание при первых попытках и формировании навыков при чтении.

/ Путем организации видов, дополнений, изъятий или повторений определенных знаков или групп знаков в грамматической конструкции слова или предложения можно выразить содержание соотношением подобных или отличительных знаков в рамках композиции или графической связи. Среди них имеет место соотношение контраста, упрощения и формата. / В наших издательствах установили, на основе исторического критерия концепции, применение точек или размеров знаков осуществлять в соответствии с возрастом ребенка и его восприятием. Используются форматы 18-точечные для детей дошкольного возраста, 14-точечные для школьников и 12 и 10-точечные для юношества, что дало положительные результаты.

ИЗОБРАЖЕНИЕ — ОПРЕДЕЛЯЮЩИЙ ФАКТОР В ПРОЦЕССЕ ПОЗНАВАНИЯ У РЕБЕНКА

/ У ребенка каждый опыт равняется изображению, а каждое выражение преобразовывается у него в изображения. Путем повторения изображения они фиксируются в памяти и заполняют таким путем его восприятие, что даже при простом признаке его восприятия может их идентифицировать и автоматически изобразить в своих представлениях.

/ Поэтому воздействие воспринимаемых элементов в биологическом и интеллектуальном отношении, а также форм гладких, волюметрических, цветов и их оттенков, выраженных в иллюстрации, содействуют образованию основы для связи с предметами и выражением.

/ Информация, принятая посредством иллюстраций, эквивалентно замещает значение передачи объективной реальности и значение свойства путем значения индикации. Изучая эти критерии и учитывая их, детская иллюстрация, кроме изображения разных техник и выражений современной скульптуры и графики, включая волюметрические выражения, дает возможность направлять множество информации касающейся реальности, которая нас окружает и содействуют прямо

и косвенно образованию культурного, политического и идеологического интеллекта с определенным поведением, которое характеризуют детство и юношество в нашем социалистическом обществе.

/ В детской иллюстрации определяющее свойство имеет цвет. Он является вибрацией отраженного мира. Не все цвета воспринимаются одинаково. Разный опыт в этом смысле подтверждает, что воспринимаются скорее формы, чем цвета и что есть цвета, которые воспринимаются скорее, чем другие. Поскольку важность, которую в визуальной коммуникации приобретают контрастные синхронные явления, является ясной, то часто следуют подбирать цвета, которые благодаря взаимодействию произвольно привлекают внимание.

/ Приемлемая композиция, адекватность и подбор цветов в детской иллюстрации играет первоочередную роль в направлении и восприятии

того, что мы желаем сообщить, кроме того, мы одновременно содействуем и тренированию воображения и фантазии, также, как и эстетическому воспитанию. Современная иллюстрация детской книги, как проявление культуры, больше чем в содержании изменяется в своей функции, преобразовывающейся, как явление восприятия в стимул познавательного процесса в общем развитии ребенка.

/ Нет сомнения в том, что в обществе, строящем социализм, каждый предмет, каждая созданная вещь должны выполнять какую-то функцию, а эта цель должна направлять и каждую творческую деятельность. Следуют пояснить, что если мы применяем слово **функция**, мы не ссылаемся лишь на мгновенно эффективное использование предмета или вещи, а ссылаемся на все то, что представляет данный предмет, вещь или выражение для нового человека, его биологического и интеллектуального развития.

/ Нелегко объективно говорить об искусстве для художника-иллюстратора книг. Но раз я уже попросил слова, то хочу высказать скорее лишь свое общее мнение, которое не всегда будет соответствовать выдвинутой главной теме. Однако, будет это изложение или, скорее, «горсть» отраженных мыслей, касающихся иллюстрации, затем несколько слов о самой книге, об издательской деятельности, немного об искусстве и его роли в эстетическом воспитании молодого поколения. Искусство — это одно целое, оно неделимо и его раздробление по отдельным видам часто вместо порядка вызывает сумбур. Так например, иллюстрация в иерархии искусства, а главным образом, иллюстрация детской литературы долго оценивалась (а кое-где это имеет место и сейчас) некоторыми «кругами» снисходительно или пренебрежительно. Картинки в книгах для детей, по мнению и представлению многих людей не являются ничем сложным в искусстве, а в связи с большим количеством проблем нашего времени они включаются в число малозначительных. Все же, однако, в тяжелые времена послевоенного строительства как у нас, так и в странах наших друзей ее важность и значение в формировании личности, в эмоциональном воспитании молодого поколения получили надлежащую оценку и иллюстрация стала считаться одним из важнейших элементов процесса воспитания. Живым примером вышеприведенного является и наша встреча в Братиславе здесь на следующем 8-м Бьеннале иллюстраций. А в Польше таким примером является основание известного Почетного приза председателя Совета министров за художественное творчество для детей и юношества. Все это доказательства признания

государством общественной устойчивости этой художественной дисциплины. Мы все стремимся к замечательному искусству, отражающему великие времена, однако, часто мы забываем о том, что на земле ничто не осуществляется самостоятельно и что только творческих талантов для этого недостаточно. Процесс формирования искусства, его восприятие — это открытый процесс, представляющий собой ценность в каждом последующем этапе развития человечества и человека, который удовлетворяет и одновременно развивает постоянно новые потребности высшего уровня. Дело в том, что развитие искусства зависит от целого ряда общественных условий, из числа которых самыми необходимыми являются три, а именно:

- 1 — понимание общественно-воспитательной роли искусства;
- 2 — самое эстетическое окружение;
- 3 — обобщение и популяризация искусства.

/ Особо я хотел бы подчеркнуть первое условие, поэтому в качестве вступления позвольте процитировать высказывание замечательной работы под названием Богдана Суходольского, которое я выбрал из его замечательной работы под названием «Современные проблемы художественного воспитания». — «Вступая в настоящий гуманистический период истории мы должны отчетливо осознавать, что его судьба зависит в значительной степени от воспитания людей и что одним из трех основных факторов этого воспитания, кроме учебы и общественной деятельности именно и является искусство». Так оценивает наука роль искусства и я считаю, что независимо от последовательности человеческой деятельности или того является ли искусство результатом общественно-экономических условий или их

предшественником и предсказателем, в конечном счете этих сложных процессов оно является самым непосредственным и самым очевидным фактором формирования человека. Искусство создает моду и снобизм, стиль, образ жизни человека и, наконец, что самое важное — это общественное отношение. Посредством искусства нам известны представители готики, ренессанса или рококо, которые должны были быть такими, какими мы видим их в той или иной художественной раме. Наша современная молодежь такова, каково и искусство. Молодежь из технических ВУЗ-ов такая, какой ее делает искусство, в свою очередь молодежь из высших учебных заведений изобразительного искусства является небрежной, беспорядочной, пренебрегающей трудовым мастерством. Мне кажется, что если бы мы искали другие стороны этого явления, то пожалуй можно было бы с тем видом искусства, к которому начинает приобщаться молодежь, связать например, производство брака на фабриках.

/ По отношению к литературе иллюстрация детских книг представляет собой, без сомнения, первый этап в школе трудностей контактов человека с искусством. Это большая ответственность издательств, выпускающих художественные произведения, выдавая их за художественный и эстетический уровень издаваемых произведений. Вторым аспектом является влияние на формирование искусства иллюстрации и ответственность по отношению к авторам. »Наша Ксиегарния« — это такое польское издательство, все книги которого одновременно и иллюстрированы, чем они отличаются от издания так называемого »готового материала« художественных издательств, издающих у нас в Польше такие прекрасные и популярные альбомы, какими являются »Каналетто« или »Михаловский«. Это замечательные книги, изданные на основе готового материала. Издательство »Наша Ксиегарния (подобно тому, как и издательства »Младе лета«, »Альбатрос«, »Киндербюхерферлаг«, »Детская литература« или »Отечество«) издает современное — живое искусство. Таким образом, это художественное издательство, которое в связи с вышеприведенным заслуживает особого внимания и благоприятных условий, необходимых для дальнейшего развития

этой прекрасной художественной дисциплины в детских книгах. Поэтому я также считаю, что следующим условием существования хорошего искусства является, собственно, его культурное окружение, которое мы воспринимаем, как совокупность самого творчества и оценки, а также отбор этого творчества, поскольку исходя из постоянно растущей роли искусства в обществе вопрос оценки такого отбора представляет собой все время более новую и важную проблему. Под термином »собственное окружение« я подразумеваю воспрепятствование любому подражанию, вторичности. Дело в том, что в искусстве учитывается лишь то, что является творческим, аутентичным, а подражание идет просто не в счет тем более, что настоящее развитие техники и цивилизации оказывает возможным для всех прямо подойти к подлиннику. Все »заимствования« потеряли таким образом, даже демонстрирующее значение и собственно стали бесценными. Этот тезис впервые высказал Малро в своей »Психологии искусства«. Это безусловно не означает, что следует изолироваться от влияний, которые всегда останутся требуемой и нормальной формой обмена идеями и опытом между людьми и народами также, как и одним из условий непрерывности действия традиции. Но даже самое дифференцированное и национальное искусство тоже может быть очень плохим. Эта правда всегда будет являться существенным и важным условием аутентичности творчества. Но все это еще не критерий, определяющий его ценность, ценность в полном смысле слова.

Самым несомненным здесь является, пожалуй, оценка политического, педагогического или морального содержания художественного произведения, но и в этом легко ошибиться; искусство не слишком пригодно для целей пропаганды, за исключением многочисленных примеров в рамках таких дисциплин, которые, используются для этой цели, как например, плакат или рекламная графика. Ошибся еще Дидеро, когда во имя морали давал десять Валте за одного Теньерса.

Другой французский историк, Фаур, был по всей вероятности прав, когда утверждал, что вся галерея битв в Версале меньше отражает Францию и является менее французской, чем единственная мертвая естественная сцена Шардина.

Эстетические критерии художественной формы, являющиеся решающей силой действия, представляют собой еще более сложную и тяжелую проблему, поскольку каждая новая художественная правда является всегда чем-то в момент своего открытия, что кажется быть чем-то без прецедента. В истории искусства всегда есть слишком много примеров ошибок в оценке современников, которые не демонстрируют слишком лестно ценности общества, ответственного за отбор. Так было это с Рембрантом, Чезанном или Ван Гонгом. В искусстве решающим законом при отборе того, а не иного произведения является лишь вкус, то есть так называемый, вкус окружения, производящего данный отбор, но к сожалению, правила для хорошего вкуса нет. А самых знаний недостаточно. То есть главными критериями творчества и селекции в искусстве в области художественной формы являются: условия достоверности и правдивости и хороший вкус, состоящий, кроме таланта из знаний и серьезной работы над самим собой. Дело в том, что и в данной области известны из истории славные анекдоты, высмеивающие субъективные ошибки великих личностей в области вкуса. Так например, Мане сказал Ренуару, собственно, своим друзьям в трактире, что: «если желаете, то скажите тому Ренуару, чтобы перестал заниматься живописью, поскольку из него и так никогда ничего не получится!» Просто Мане его не любил, а поэтому субъективно и дал ему такую оценку. Еще более выразительной является ошибка Матиссе, который будучи членом жюри в 1907 году в Парижском салоне добился отклонения картин Бракуа, которые на год позднее открыли эру кубизма. Безусловно, все, что здесь было сказано, очень тесно связано с работой в отношении живописи и графики хорошего издательства с хорошей основой. Здесь опять-таки имеет место двойная ответственность в отборе: по отношению к читателю, где действует целый ряд педагогико-воспитательных критерий и по отношению к художественному произведению, то есть в нашем случае — к иллюстрации с ее зависимостью от литературного текста.

/ В стремлении избежать субъективных ошибок индивидуальной оценки мне кажется, что единственным правильным решением является принцип коллективной оценки. Мы, будучи

художниками и издателями, находимся в данном случае в довольно хорошем положении, поскольку в иллюстрационной среде есть много окружений. Современная польская иллюстрация принадлежит к молодым видам искусства, вырастающих из наших национальных традиций и которые развиваются в Польше параллельно с развитием данной дисциплины в других странах. Таким образом, на нас нет нажима извне. Независимость, творческая свобода комментирования литературного текста образуют из нее живое, постоянно необходимое для общества искусство.

/ Третьим условием развития искусства, как я уже говорил является вопрос мецената и популяризации, а также обобщения при помощи публикаций. Этот меценат должен для авторов в первую очередь служить фактором, который повышает чувство собственного сознания у авторов, оказывает им поддержку в работе и в необходимости производимой работы и не только в качестве «организации по закупке», как это часто понимают именно так. В конце концов, меценат покупает искусство и при оплате предъявляет свои требования, но при этом он должен знать границы, в которых искусство может жить. Поэтому лица, несущие ответственность за этот меценат, должны отвечать и самым высоким требованиям квалификации культурного окружения. Соответствующий подбор советников решает вопрос культурной политики страны и организаций, ответственных за эту область. Работа писателя, иллюстратора, издателя и типографа являются, собственно, службой для читателя. Однако, забывать, что издательство также выполняет функцию мецената искусства и тем самым берет на себя, вытекающие из этого обязанности за форму, популяризацию, что в данном случае означает качество репродукции.

/ И в заключение еще несколько слов о специфике иллюстрации в книгах, предназначенных для детей и юношества. Это исключительно тяжелая область, о которой нам мало известно, хотя остальные виды деятельности и работы в этой области характерны значительным улучшением качества. Систематическая организация БИБ, международные издательские конкурсы, ИБА, рынки в Больньи и многие другие повысили популярность книжному искусству.

Повысился интерес к этому виду творчества со стороны замечательных и великих художников, которые до сих пор еще не иллюстрировали. Это повысило уровень иллюстрации и внесло много

новых художественных и рабочих ценностей. Книжное искусство стало всеобщим, а мир детской фантазии этим обогатился, стал прекрасней и красочней.

УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ

Д-р Луция Биндер — Австрия
директор Международного института
по исследованию молодежной литературы в Вене.
Главный редактор журнала ИББИ — БОКБЕРД.
Бывшая председатель международного жюри
по награждению медалью Г. Х. Андерсена.
Член международного жюри БИБ.

Д-р Лидия Киселева — ЧССР
Научный сотрудник в области детской литературы
и ее использования детьми и молодежью.
Бывшая главный редактор издательства для детей
«Младе лэта» в Братиславе.

Проф. Клаус Додерер — ФРГ
Литературный теоретик детской и молодежной
литературы. Директор института по исследованию
для детей и молодежи в университете им. Гете
во Франкфурте-на-Майне. Член и с 1974 г.
президент Международного общества
по исследованию детской и молодежной
литературы.

Жанин Деспинетт — Франция
Литературный теоретик и критик.
Работник французского института по использованию
свободного времени молодежью. Вицепрезидент
Центра Г. Помпидуа в Париже. Заведующая
рубрикой «Книги» в еженедельнике
«Луазир — Жэн» в Париже.
Основоположник Приза за графическое
оформление детской книги в Париже.

Проф. Дитрих Грюневальд — ФРГ
Научный сотрудник института по исследованию
детской и молодежной литературы в Университете
им. Гете во Франкфурте-на-Майне.

Д-р Бланка Стегликова — ЧССР
Искусствовед. Автор работ об изобразительном
искусстве и иллюстрациях в детской книге.
Для конгресса ИББИ в Праге подготовила
Каталог чехословацкой иллюстрации для детей
и молодежи.

Анна Хорватова — ЧССР
Искусствовед. Старший специалист Словацкой
национальной галереи в Братиславе.
Заведующая Международным кабинетом БИБ
в СНГ. Занимается вопросами теории
иллюстраций детской литературы. Заботится
о профессиональной подготовке БИБ
(Бьенале иллюстрации Братислава)
с 1969 года. Является ученым секретарем
международного симпозиума о детской
иллюстрации. Является автором книг
«БИБ 71—73»; «БИБ 75—77»; «БИБ 79—81».

Д-р Юрай Клаучо — ЧССР
Главный редактор издательства для детей
и молодежи «Младе лэта» в Братиславе.
Автор многих работ о графическом
и визуальном аспектах книг.

Проф. Милан Хегар — ЧССР
Преподаватель шрифта и книжной культуры
в Институте художественной промышленности
в Праге. Известный чехословацкий оформитель
книг. Лауреат многих премий за отличное
оформление книг, прежде всего классической
литературы.

Мирослав Ципар — ЧССР
Дипломированный художник, график-иллюстратор.
Он был награжден премией Золотого орла

из Ниццы за книгу «Лисистрата».
В 1971—1972 гг. он работал специалистом по художественному оформлению в Индии.

Любомир Краткий — ЧССР
Известный чехословацкий книжный оформитель, специалист по художественному оформлению книг, художник-типограф.

Хельга Эйхингер — Австрия
График и иллюстратор книг для детей и молодежи, удостоенная медалью БИБ за иллюстрации.

Проф. д-р Франтишек Голешовский — ЧССР
Известный теоретик в области иллюстрации книг для детей и молодежи. Автор нескольких публикаций об иллюстрации детских книг и особенно об изобразительном искусстве.

Дагмар Беркова — ЧССР
Дипломированный художник, график и иллюстратор детских книг. На братиславском Бьеннале иллюстраций получила Медаль БИБ.

Геннадий Калиновский — СССР
Художник, график, иллюстратор. Учился в Художественном институте им. Сурикова в Ленинграде. Живет в Москве.

Маркета Прахатицкая — ЧССР
Иллюстратор и график. На бьеннале прикладной графики в Брно она удостоена Медалью за иллюстрации к книге Л. Кэрролл «Алиса в стране чудес и в зазеркале».

Йиржи Шаламоун — ЧССР
Художник, график, иллюстратор, автор мультипликационных фильмов. Учился в Академии искусств, Институте графики и книжного искусства в Лейпциге. Его иллюстрационное творчество получило высокую оценку как дома, так и за рубежом (Нью-Йорк 1974 г., Провинция ди Тренто 1976 г., «Самые красивые книги ЧССР».

Д-р Ян Томеш — ЧССР
Художник-теоретик. Автор многих монографических произведений о художниках.

Гита Кордошова — ЧССР
Искусствовед, Старший специалист Словацкой национальной галереи.

Бинетте Шредер — Никл — ФРГ
Художник, иллюстратор. Училась в Мюнхене, Базеле. Занимается прикладной графикой. Многие тексты пишет сама. За авторство книги «Лупинхен» завоевала на БИБ в 1971 году Золотое яблоко БИБ.

д-р доцент Штефан Мрушкович,
кандидат наук — ЧССР
Директор Словацкой национальной галереи в Братиславе. Внештатный преподаватель Философского факультета Университета Коменского, кафедра этнографии и фольклористики.

Д-р Марие Бенешова — ЧССР
Научный сотрудник Института кино в Праге, автор многих публикаций о чехословацком фильме для детей. Ее работы были оценены Золотой медалью в Римини (1967 г.) за ценный вклад в теорию кино.

Рудольф Урц — ЧССР
Главный драматург Словацкой киностудии — отдел мультипликационных фильмов в Братиславе. Работает в области постановки и сценаристики. Снял несколько документальных фильмов, получивших высокую оценку дома и за рубежом. Является автором публикации «Мультипликационный фильм — 1980».

Д-р Мариан Веселый — ЧССР
Художник-теоретик. Научный сотрудник Искусствоведческого института Словацкой академии наук в Братиславе. Занимается теорией иллюстрации для детей и мультипликационного фильма. Работает в Международном жюри БИБ.

Элла Ганкина — СССР
Художник-теоретик. Многолетний ученный секретарь Союза советских художников. Заведующая редакцией «Альбомы» в издательстве «Советский художник» в Москве.

Албин Бруновский — ЧССР

Художник, график, иллюстратор. Преподаватель
Художественного института в Братиславе.
Является обладателем многих призов дома
и за рубежом. (Приз Гердера в Вене, Золотые яблоки
БИБ, Приз на Бьеннале графики в Брно).

Вильма Чадова — ЧССР

Выпускница Карлова Университета в Праге.
Свою дипломную работу посвятила проблеме
соотношений между иллюстрацией
и мультипликационным фильмом для детей
и молодежи.