

# Йиржи Костка

## ДИАЛЕКТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО РАЗВИТИЯ И ИСТОЧНИКИ ЕГО ПОБУЖДЕНИЙ ЧССР

Дискутировать о побуждениях, импульсах, влияниях, наследии и традициях, исходящих из ступеней развития предшествующей истории искусства, можно в свободной форме, не предъявляющей никаких претензий к определенному подходу к данному вопросу, заключающемуся в системе. И таким путем многие наблюдения могут послужить ценным вкладом в наше познание. Однако, стихийное обсуждение вопросов не всегда приносит только пользу. Оно может вести к одностороннему отношению ко всей проблематике. Следует, однако, исходить из довольно комплексного аспекта. Одновременно, необходимо осознать и то, что речь идет о таких вопросах, которые во всем комплексе проблем искусства имеют частый характер, а поэтому они должны закономерно наталкиваться на некоторые общие вопросы.

Этим двум аспектам и будет посвящена вступительная часть к нашему симпозиуму.

Уже сама тема, избранная нами, допускает, что старое искусство может недооценивать новое современное творчество. Это диаметрально противоположное мнение, например, если исходить из выступления футуристов в начале нашего века, не допускавших такого подхода. Развитие, однако, показало, что они были неправы. Оно подтвердило, что искусство образует собственную специфику, которая не нарушает отношение к художественной культуре прошлого вообще, но поддерживает с ней постоянную преемственность. Человек, будучи зрителем, но также и творческим художником, находит в историческом развитии такие ценности, которые имеют для него постоянное значение и даже побуждают современное творчество.

Отсюда вытекает первый вопрос. Является ли такое влияние прошлого на современность совершенно случайным или оно носит закономерный характер? Имеются такие теории, которые разъясняют все влияния и побуждения, как случайное явление, для которого решающим являются лишь индивидуальные данные художника, его интуиция и воля. Такие влияния и побуждения не находят никакой

связи между художником и общими закономерностями развития общества и культуры.

Есть, однако и полностью противоположные теории, согласно которым развитие искусства руководствуется точно установленной закономерностью, определяющей роль художника до такой степени, что для него остается возможность только пассивно ее выполнять. По теории Виолфлина можно писать историю искусства без фамилий художников.

Мнение марксистов по этому вопросу существенно отличается. Они находят диалектическую связь между индивидуально творческой волей художника и теми конкретными социально-историческими условиями, в которых люди социально конкретно и практически живут и действуют. Это дает возможность художнику сохранить свою индивидуальность и неповторимость, но одновременно и связь со своим временем, своим обществом и его культурой.

Такое понимание творческой свободы объясняет и то, почему, например, в одно и то же время занимаются творческой деятельностью двое художников — Кафка и Гашек, причем, эстетика их произведений совершенно отличается. Оба они живут в то время, которое обесценило все силы притяжения человека к человеку. В период, когда социальный строй был по отношению к человеку недружелюбным, Кафка изобразил человеческую ситуацию, как полное бессмыслие человеческого существования. Для человека не остается ничего для собственного спасения. Потому его человек является трагически серьезным. Гашек, наоборот, находит спасение для человека. Он находит его в юморе, которым наблюдает за бессмыслием, но не придает ему трагического значения.

Таким образом, несмотря на то, что художественное творчество обеих этих художников и было обусловлено социальной ситуацией, однако, каждый из них реагирует другой рефлексией.

Данный факт свидетельствует о том, что для духовного творчества начальным является сама социальная жизнь людей в процессе ее развития. Дело

в том, что никто не может придумать способ, как жить вне условий, которые являются конкретными и реальными. Даже уход в полностью иллюзорный мир фантазии является отражением того, что человек не может найти эстетическое в пределах жизненной реальности. Поэтому художник должен исходить из условий своего социального бытия. Однако, у него есть много возможностей, не исключаящих относительно самостоятельные реакции мыслей и чувств на действительность. Такова диалектическая связь между социальной обусловленностью и относительной самостоятельностью развития искусства. Такова преемственность между современными явлениями. Такая преемственность, однако, имеется и между развитием предшествующим и новым.

Если говорить о духовном содержании времени и его измененном подобии, по сравнению с предшествующим периодом, это еще не означает, что здесь одно состояние вытеснило другое в абсолютном смысле этого слова. Изменения, которые имеют место, не носят абсолютный характер и не являются отрицанием всего, а являются определенным продолжением. Каждый новый этап диалектически связан с предшествующим. Некоторые его элементы переходят в новую ступень развития. Они побуждают дальнейшее развитие, а не тормозят его. Такую задачу, например, имеют традиции и каждая действительность, достигнутая развитием. Однако, сами по себе эти элементы также не остаются без изменений. Они врачаются в новую структуру жизни и подчиняются её закономерностям, хотя и сохраняют свою активную роль.

Такая преемственность показывает, насколько схематическим является взгляд, изображающий развитие искусства, как циклическое изменение антагонистических стилей. Как иначе можно было бы понять великого социалиста Домьера и живые романтические элементы, сохраняющие и активизирующие силу своего реализма.

Такую преемственность можно исследовать не только по отношению к непосредственно протекающему времени, но и по отношению к периодам отда-

ленным и даже очень отдаленным. Эта способность присуща только искусству. И это потому, что искусство сохраняет постоянную ценность и функцию, которые дают ему возможность стать предметом постоянного восхищения и продолжать служить человечеству. Этим самым искусство отличается от всех других творений человеческой деятельности. Научные работы, технические произведения и средства, религиозные формы, правовые положения, способы транспортировки, а дальнейшие формы человеческой цивилизации имеют ограниченную функциональную жизнь. Поэтому в процессе дальнейшего развития их покидают и заменяют более совершенным творением. Но и такая замена не является абсолютной, поскольку многое из предшествующего развития познания содержится в новой высшей форме, но в любом случае эта новая форма уже приходит на смену старой. Старая форма может стать лишь памятником или документом развития.

Иначе дело обстоит с художественными произведениями. Ценность многих из них не имеет временную функцию развития, а становится и для всех последующих ступеней развития возможным предметом удовольствия и пользования.

Такая способность вытекает из специфического характера его предмета. Хотя художественное произведение, подобно другим творениям, и является художественной формой, однако оно не служит никаким парциальным потребностям. Оно является предметом, который ведет себя по отношению к зрителю (слушателю) так, как будто бы сам был человеком и этот человек нам сообщал кое-что о себе и о мире, который он познал в определенной степени и оценил его. Второстепенным является то, взял ли этот предмет на себя подобие портрета, натюрморта, пейзажа, дома или иллюстрации. Он остается художественным предметом, который расширяет зрительный мир как бы отношением реальных людей к нему, которые в этом предмете вещественно воплотили свои духовные образы. Художественное произведение является каким-то человеком с духовным поведением, вызывающим в нас симпатии и положитель-

ьную оценку или наоборот. Подобно тому как в зеркале, мы распознаем в нем то, что соответствует нашим пожеланиям, мечтам, чаяниям, интересам и потребностям. Оно является зеркалом, в котором мы познаем близкое нам или отталкивающее отношение к внешнему миру. Этим самым оно становится зеркалом и для нас самих.

Смысл такой действительности имеет двуединое назначение. Во-первых, он расширяет опыт людей и ориентирует их на определенные мысли, эмоциональные ценности и идеалы, во-вторых он осуществляет это эстетическим путем, который в процессе приобретения опыта создает удовольствие впечатления. Таким образом, искусство становится особым средством, направленным на развитие человеческой личности, поскольку искусство раскрывает для нее то, что ей нужно, на что она направлена, что может быть или является требуемым, чтобы было (или не было), если мир был полностью человеческим.

Все это возможно только при условии, что зритель (или творческий художник) познает в художественном произведении объект, который эстетически оценен, а сам себя, как личность эстетически оценивающую. Таким образом, в художественном произведении содержится познание двух сторон — субъективной и объективной, образующих неразделимое единство. Такая специфическая форма отражения предоставляет возможность находить в любом художественном произведении подобный вид связи. Как только такое произведение отражает что-нибудь из его человеческого положения, то находит в нем эмоциональные и мысленные побуждения.

Однако, такой резонанс не обязательно должен проходить по линии зрительного созерцания, он может вызывать и творческие побуждения. Это ведет его к использованию таких побуждений в новой интерпретации. В таких случаях объект отражения является другим, чем самоотражение субъекта, поскольку оба они в обязательном случае прошли преобразованиями времени и развития. Однако, этим самым не прекращается существование того главного, которое связывает оба явления, отличающихся по време-

ни. То, что проявляется в человеческой жизни вообще, является постоянным и не отмирает ни с каким человеческим поколением.

Однако, это вещественное и неиссякаемое не является ничем абстрактным или превосходящим время своим происхождением. Но и оно имеет свое конкретное историческое происхождение и связь с формами перехода.

Это значит, что в художественных произведениях всех времен содержится наследственная, но и переходящая ценность. Эта наследственная ценность не находится в абсолютной противоположности с тем, что мы переживаем сегодня или что способно жить с нами и в нас. То есть, оно способно возобновлять свой смысл, а даже может побудить и оживление своей культурной потребности и сделаться в определенном направлении снова актуальным. Это, так называемые, вновь открытые ценности. Импрессионисты открыли жизнь пьера делла Франческа, Веласкуэза, Турхера, экспрессионисты — Эл Грека и т. д. Однако, они не имитировали их пассивно. В искусстве это вообще невозможно, чтобы одна ступень развития абсолютно имитировала уже минувшую ступень. Ни художник, ни воспринимающая публика, живущие в другой период, с другой художественной культурой, не способны воспринимать, думать и чувствовать мир тем же самым способом, как и их предки. Хотя художник и может воспроизвести определенный памятник искусства технически, он даже может создать и произведение по способу старинных мастеров, но в таком случае его работа слишком приближается к ремеслу, техническому умению и сноровке (хотя наблюдательные способности, знания и чувство играют здесь также важную роль). Возобновление бывшей исторической ситуации с точки зрения творческого метода и способа, как воспринимался мир, как в нем размышляли и как формировались чувства, уже не оказывается возможным.

Поэтому неиссякаемое и непроходящее не отделяется от иссякаемого и проходящего, а образует диалектическое единство. Даже если искусство по-

стоянно изменяется, оно содержит в себе еще и то, что сохраняется. Новая художественная форма никогда не является абсолютно аналогичной со своим предшествующим развитием и не бывает от него полностью отдалена. Через всё развитие проходят такие элементы, которые способны постоянно заключать в себе всечеловеческий характер. Однако, другие теряют эту объективную способность.

Такая диалектика проходящего и непроходящего относится в одинаковой степени к своей социальной детерминированности. То, что приобретает форму всечеловеческого значения, всегда формируется в конкретных исторических ситуациях и условиях. Оно формируется по способу мышления и чувств, что присуще психологической формации определенного класса, народа, культурного круга и т. п. Однако, как только деятельность и взгляды этих культур, в соответствии с прогрессивным развитием человечества, становятся потенциально наследственными. Идеал, близкий этим культурам, продолжает оставаться близким всей основной массе нашего общества и человечества. В нем представлены общие человеческие интересы. Примером этого служит исконная борьба человечества за мир.

Таким образом, искусство является рефлексией многих разнообразных человеческих ценностей, сохраняющих степень всечеловеческого значения, сохраняя ее и в каждый последующий период.

На происхождение таких всечеловеческих ценностей следует, однако, смотреть и с точки зрения развития. Они не рождаются с человеком, а имеют свое историческое происхождение. На протяжении развития они рождаются, расширяются и углубляются. Каждая историческая ситуация вносит в сокровищницу этих ценностей свой вклад.

Приведем примеры. Тип такого человека, каким был Дон Кихот не мог бы родиться в древнем обществе, поскольку такой человеческий тип тогда еще не мог существовать. Он являлся плодом определенной ступени исторического развития, подобно Прометею, Гамлету, Дон Жуану, Ромео и Джульетте, Швейку и т. п. В свое время все они представляли

определенную ценность времени, которая, однако, сразу же приобретает ценность вневременную. Следующее поколение черпает из их человеческого смысла и они оживают в новых подобию, модификациях, вариантах и аналогиях.

Таким образом, они вечно и постоянно образуются в истории, а история их постоянно преобразовывает. Они образуют таким путем базу, из которой человечество вновь и вновь исходит.

Это уже другой вопрос, если приходило такое время, которое сужало и ограничивало эту базу. Было это в средневековьи по сравнению с антикой. Но даже и в этом случае это не делалось абсолютно. Дело в том, что в средневековьи некоторые стороны и формы античного наследия полностью не прекратили свое существование и продолжали использоваться. И не только это. Несмотря на то, что средневековье сузило эту основную базу, некоторые другие ее ценности представляют собой прогресс по сравнению с данным античным наследием. Когда позднее ренессанс начал возобновлять ценности античной культуры для своих целей, не перестало существовать и тогда то, что было человеческим завоеванием средневековой культуры. Эту общую закономерность подъема и одновременно неравномерного развития можно наблюдать вплоть до наших времен.

Все эти познания направлены к такому выводу, что искусство является системой своего вида, которая постоянно на протяжении своего развития трансформируется. Причины такой трансформации заключаются в воздействии множества различных импульсов, приходящих из области социальной (экономические, технические, философские, идеологические, религиозные, этические и др.). Однако, они появляются изнутри самого искусства, поскольку его развитие имеет и свою определенную относительную самостоятельность. Такие влияния, импульсы и побуждения разрабатываются затем структурным путем. Это значит, что искусство состоит из отдельных элементов, которые, как мы видели, постоянно преобразовываются во время своего развития, но через это изменение проходит и их структурная

связь. Каждая сила, действующая в этой структуре, является одновременно и функцией других сил.

Эта структура имеет функцию художественного познания, являющегося также и познанием ценности человеческого бытия в таком виде, как его создала реальная история социальной практики. Эта конкретная история формирует общественное сознание на каждой ступени своего развития и вносит в него определенные типы умственного и эмоционального отношения к миру. Этим самым сознание художника становится формой человеческого утверждения в данном мире. Это содержательные стороны структуры. Такие содержательные стороны, однако, требуют и своего внешнего выражения, своего воплощения в материальной форме. Поэтому искусство зависит и от средств, предоставляемых ему теми или иными временем и степенью развития. При этом имеет большое значение и степень развития производительных сил, техники и практического умения. Но сами технические и технологические возможности образования формы далеки для искусства, если они разработаны так, чтобы действовали выразительно. Они должны приобрести языковую форму, в которой закодировано содержание произведения.

Вследствие этого искусство можно исследовать с точки зрения силовых линий разных импульсов, как в части содержания, так и в части формы. Этих основных инвариантных компонентов и сторон искусства, образующих его структуру, всего четыре. При этом каждый из компонентов имеет определенную относительную самостоятельность, а значит и самодвижение. 1-й компонент развивает художественное познание, 2-й — художественные идеи, 3-й компонент развивает художественное умение на основе усвоенной техники и носит характер, так называемого, формального мастерства, а 4-й компонент развивает выразительные стороны искусства, то есть, художественный язык.

А сейчас попытаемся проследить за возможностями отдельных компонентов и их закономерным развитием на примерах. В истории изобразительного искусства портрет связан с определенным истори-

ческим этапом, когда искусство уже имело позади довольно долгий период своего развития. Портрет появился на этапе этого социального развития, как новая программа. Это была программа, имевшая целью познать конкретного индивидуального человека и показать его общественное значение. Как только была определена эта программа, можно до настоящего времени наблюдать за ее внутренней логикой развития такого познания. Без того, чтобы останавливаться на каждом звене этой цепи развития, давайте ограничимся лишь наблюдением. Психологическая характеристика эллинистического или римского портрета является совершенной в художественном отношении именно также, как и портреты Гудона или Родина. Подобным образом можно сравнивать, например, фаюмский портрет и портретное мастерство Рембрандта. Такое сравнение нам одновременно показывает, до какой степени изменился не только сам объект познания, а до какой степени изменились способность и программа изображать человеческую душу с ее сложностями и противоположностями. Такое, однако, психологически глубокое и широкое познание никак не выражает эффективность того портретного способа, который был применен на более низкой ступени развития.

Средующий пример. Когда в период средневековой религиозной догматики, программой которой было познание бога посредством веры, появилась новая ориентировка на познание природы, возникла и новая программа для искусства. Она заключалась в выражении эстетического отношения между человеком и природой. Эту задачу с полной степенью выдвинул перед собой ренессанс. Лучшее всего могла ее выполнить живопись. Это также вело тогдашних ученых и художников к тому, что этот вид искусства они считали высочайшим искусством. Живопись в том время имела мало сведений о том, что было в этом направлении достигнуто в антике. Поэтому во многом начинали почти с самого начала. Новая программа открыла новый долгий этап изыскания и нахождения. Его сущность заключалась в том, чтобы познать, уловить и выразить то прекрасное, что до-

ступно в мире нашему взору. Эта задача нашла себе прочное место на протяжении многих веков и образует эволюционную цепь развития. Она началась перспективой рисунка и продолжала расширять его перспективой воздушной и цветной, а в 19 веке объединила свет и цвет. Стремление к максимум точному моделированию мира в его оптических качествах привели ее просто к импрессионизму и понтилизму.

Однако, эта программа вылилась в такую форму, которая далее представлялась просто неприемлемой. Хотя в живописи и были достигнуты замечательные результаты, однако, искусство теряло некоторые другие компоненты социальной рефлексии, которые в прошлом составляли важную ценность художественной структуры, а эти компоненты снова просили слова. Поэтому дальнейшее развитие в полемике с импрессионизмом опровергло его программную односторонность и начало исходить из некоторых других познавательных процессов предшествующих этапов развития. Этот шаг начал еще Сезанн. Искусство снова повернуло свой интерес к способности обобщения, постоянного охвата, выражения материальности вещей, определенности их формы и прочности и т. д. Эта программа нашла свое определенное продолжение в кубизме. Кубизм даже забросил дистанционное восприятие с определенной перспективы и приступил к объяснению красоты форм. на основе субъективно формального представления. Ценность непостоянной и протекающей красоты, основанной на единстве света и цвета во взаимной вибрации в атмосфере, перестала их интересовать. Оптическое впечателние, фиксирующее только определенное световое мгновение времени «выпало» из программы и было заменено субъективным представлением о вещах, наблюдаемых с разных сторон и на разных отрезках времени, но разложенных и сложенных на площади, которая сама по себе имела пространственно-статическую структуру. Это направление, однако, не разбilo все узы с предшествующим развитием. Свои побуждения находил Пикассо в иберской скульптуре, негри-

тянском искусстве и совсем неслучайно Фулла изучает и пишет о голландском натюрморте 17 века.

Однако, не только кубисты полемически творческим способом реагировали на линию развития, созревшую в импрессионизм. Экспрессионисты реагируют на нее в другом направлении и отношение между человеком и внешним миром они воспринимают, как связь, полную волнения и страсти. Красота вечных форм и очарование их «музыкально изображенных» ритмов не является для них достаточным именно также, как и улавливание прекрасного оптических переживаний, предоставляемых природой. Внутреннее воодушевление миром заставляет их занимать просто болезненно-напряженные положения. Поэтому неслучайно они открывают Грека, Грюневальда и других художников. Подобные социальные тенденции, отражающие противоречия времени, вызвали и другие направления, некоторые из которых идут по пути изыскания позитивных гуманистических исходных точек, а также по пути, который привел к безвыходному заблуждению чистого формализма.

Подобную линию развития можно наблюдать и на программе, направленной на познание связи между человеком и обществом. Наиболее наглядно это показано в литературе. Как только она наметила программу познания связи между характером человека и характером общества, начала придерживаться этого с логической последовательностью. В 17 веке в ней описывается связь между человеческой личностью и общественной средой посредством литературного сюжета. Однако, эта связь здесь является только внешней. Поведение героев еще не вырастает из среды, а эта среда еще никак не формирует данного героя. Связь между ними носит лишь физический характер. В 18 веке обстановка уже меняется. — Происходит психологическая связь между ними. Среда, в которой находится герой и в которой он — определенным способом ведет себя, своим характером его изменяет. Герой перенимает нечто на себя из характера среды. В 19 веке в герое ищут то социальное, что

формировало также и его личный внутренний психологический мир, имеющий свое индивидуальное движение. На передний план выступает стремление уловить что-нибудь фактическое, документальное и исключительное. Наблюдения и описания уже натурализируются. В этот период все то, что имело характер фантазии, выдумки и сказочности, отрицается. В 20-м веке, однако, происходит поворот. На передний план снова выступает способность искусства выражаться при помощи фантазии, символа, выдумки. При этом дело здесь не только в символизме, сюрреализме и грутих направлениях. Точно так действуют и реалисты. И не только в литературе, но насколько нам известно, и в изобразительном искусстве. Оба уровня подхода, когда с одной стороны выдвигается требование конкретности изображения, а с другой стороны сказочности и обобщения, снова ищут свой синтез. Реализм, однако, подчеркивает свое требование правды.

И здесь можно наблюдать связь с историческим развитием искусства с точки зрения некоторых побуждений, которые представились быть актуальными.

Такая закономерность развития также, как и при компоненте художественного познания действует и в идейной области.

Что бы то ни было предметом художественного познания, оно всегда в искусстве приобретает идейный смысл. Идейный смысл познания находит выражение своих интересов и потребностей. Настоящая идея, выраженная художественно, содержит те два уровня, два слоя познания, когда объективное сопряжено с субъективным, природное с социальным, материальное с духовным. Наука целеустремленно не идет к такому союзу. Для искусства объективное, социальное и духовное становятся главной целью... Любое познание становится лишь средством. Это и является причиной того, что та же самая тема может быть интерпретирована по-разному. Искусство не интересуется лишь тема сама по себе. Она сама по себе является еще чем-то слишком общим. Тема становится содержательной тогда, когда она

вступает в связь с духовной жизнью человека, который овладевает ей при помощи поэтической идеи. Именно идейно-поэтическое изложение темы и придает произведению художественный смысл. Это значит, что в нем не должно нехватать эмоционально-эстетической исходной точки. Художественная идея не является всегда лишь простой идеей, а представляет собой мысль, выраженную эмоционально и эстетически. Мышление и чувство образуют здесь неразделимое единство с органическим проникновением.

Этот закон, однако, не исключает возможности, что идея не соответствует объективному смыслу темы. Давайте приведем пример. Он показывает, насколько определенная тема, которая не должна вызвать симпатию к человеку или подчеркивать величие бога, нашла в искусстве идейную обработку, которую данная тема (программа) не соблюдала.

В Гилдесгайме, в костеле святого Михаила, имеется дверь с бронзовыми рельефами. Она была закончена в 1050 году. Это значит, в период процветания средневековья и господства религии, дающей искусству главные импульсы. Эти рельефы принадлежат к самым старинным памятникам этого вида. Культурно-исторический интерес он вызывает благодаря способу своей скульптурной обработки, мастерству обработки по части содержания. На одном из рельефов изображение Адама и Евы и их изгнание из рая. Слева идет бог-отец, справа, рядом с деревом — змей-искуситель. Бог указывает на Адама с упреком — что же ты наделал. Перенуганный Адам указывает на Еву, как будто бы хотел сказать, что она виновата. Ева своим жестом опять показывает, что виновен змей. Эта повествовательная сцена вызывает в нас сегодня улыбку, благодаря своей глубокой человечности. В свое время, однако, она была предметом споров. Дело в том, что здесь художник, собственно, бессознательно вызвал вопрос, а на кого бы показал змей. Но большинство людей в то время такой вопрос себе не задавало. Оно чувствовало лишь эмоциональное воздействие данного библейского действия, которое здесь было изображено в непосредственной народной наивной интерпретации.

Таким образом, произведение сохранилось по сегодняшний день и способно также в дальнейшем производить художественное впечатление. Хотя идеологически-религиозное воздействие и утратило свое значение, но не утрачена его особая художественная интерпретация. Перестало воздействовать напоминание о грехе, которое вечно по библии тяготило человека, а на передний план выходит улыбающийся взгляд на грешников, сваливающих свой проступок друг на друга. В это произведение вложено значение, постоянно действующее своей человечностью, которым так прекрасно умел пользоваться Эффел.

Таких произведений, которые, собственно, иллюстрировали всевозможные религиозные, философские и моральные догмы, имеется большое количество. Причины их живого воздействия и побуждения заключаются в том, что художник шел не по пути прямой иллюстрации и передачи теоретических тезисов, а по пути их собственного понимания, как реальной действительности, с которой у него есть собственный эмоциональный опыт. Хотя его реальные образные представления и исходили из определенной теоретическо-идеологической основы, они развили те содержательные стороны человека, которые были предложены им жизненной рефлексией. Итак, из старых религиозных учений, мифов и легенд остаются лишь названия произведений, а также продолжающая объективно воздействовать художественная ценность этих произведений приобрела уже другой вневременной смысл. Такими произведениями конца 17 века являются «Святая семья» Рембрандта, «Возвращение блудного сына» и т. д. Имеется бесконечное количество примеров других авторов.

В таких художественных памятниках горит вечный огонь человеческой правды. Но не горит он в каждом из них с одинаковой силой, одинаковой возможностью раскрывать в нем актуальный резонанс содержания, тему. Все эти произведения, однако, освещают по-своему и со своего аспекта то великое качество жизни, которое мы называем красотой. Таким качеством всегда была для человека любовь.

Давайте заглянем, например, во времена 12 и 13-го веков, когда писали рыцарские романы. Их героями и героинями были люди, которые также сумели загореться любовью, как и мы. Появились романы о судьбах Тристана и Изольды, Оуссина и Николетты. Однако, это тот период, в котором господствуют крестьянские идеи о несовершенстве человеческого характера, а земное благо все еще сохраняет болезненное явление человеческого греха. Однако, жажда жизни у людей и отношение ходожника в то время были уже направлены на земные отношения между людьми, изыскание красоты в себе самом и людях вокруг себя. Правда и то, что такая красота все еще понимается, как отражение небесной и божественной красоты на земле, а также, как изыскание человеческих ценностей. Земная любовь допускается, как нечто такое, что облагораживает человека. Однако, она является только лишь отражением небесной и божественной любви. Поэтому и земная любовь этих героев реализуется только после их смерти на том свете. Так дело обстоит еще в 14 веке, когда Любовь Петрару к Лауре или Данте к Беатрисе еще не заканчивается счастливо на земле. Эта тенденция и мечта о счастье на земле продолжает в дальнейшем развитии расти и в конце концов, становится выразительной формой эстетического утверждения жизни.

Такое противоречие, которое преодолевает развитие романа, мы находим и в ткани художественного произведения. Культ женщины (дамы сердца), в начале в рыцарском романе, переплетается с культом Марии — богородицы. В нем используются фразы воспевания, как в молитвеннике. Здесь с трудом можно отличить боготворимую земную женщину от божьей святости. Воспевание носит характер мистического экстаза, но одновременно и светской страсти. Но и это трудно отличить. Позднее эта светская поэзия уже совершенно четко заявляет о своем земном происхождении. В тот момент уже полностью открыта любовная поэзия антики и особенно, римского периода. Насколько другим уже является художественное понимание любви Ромео и Джульетты, Отелло и Дездемоны, Онегина и Татьяны и т. д.

Таким образом, это развитие дает нам возможность пронаблюдать, как преобразовывается психология любви, насколько социальные (религиозные, философские и другие) обстоятельства повлияли на силу и характер человеческих чувств, как появлялась, крепла и ослабевала любовь в пересечении разных стремлений, интересов и представлений человеческой личности. Все это представляет собой постоянную тему и для писателя, и для иллюстратора. Итак, с тех времен, когда появилась любовь между мужчиной и женщиной, а искусство изобразило ее, мы можем наблюдать разные связи чего-то постоянного с чем-то изменчивым. Это процесс, протекающий в самом человеке, в его социальном бытии. Но, однако, это такой процесс, отдельные звенья которого не отмирают полностью тем, что они преодолены на более высокой ступени понимания жизни. Разве не напоминает этот процесс нечто из того, что переживает человек в определенный период своей жизни — в детстве, юности, созревании и взрослом возрасте? Разве здесь любовь не является той темой, которая стала одной из сложнейших проблем человеческого существования, когда вначале она кажется быть чем-то совсем простым, несложным, а иногда все же приобретает стадию тяготящую, а иногда просто и трагическую?

Таким образом, развитие искусства представляется нам развитием человеческих проблем, приобретающих все новые подобию и нюансы, которые только искусство способно изобразить с полной эмоциональной наглядностью и убедительностью и каждый из них может послужить темой и для современного творчества. Это относится и к другим «вечным темам». На общей основе каждой такой темы возникают различия, которые определены формой социального бытия, но также и такие различия, которые вытекают из того, что действующие люди имеют разный темперамент и разную психологическую основу. А поэтому и одинаковую исходную ситуацию они переживают по-разному. Развитие продолжается, а мы еще и сегодня встречаемся с Ромео, Дон Жуаном, Гамельтоном, Дон Кихотом.

Однако, в этих типах заключается какое-то определенное ядро, в котором они нам чем-то по-человечески близки и похожи.

Разве не встречаются и в наше время Дон Кихоты? Точнее — тип человека, желающего быть рыцарем чести, однако, нераспознающего разницу между собственным представлением и реально познанной ситуацией?

Еще до того, как Сервантес создал этот тип человека, существовал такой средневековый рыцарь, имевший в своих устоях чувство, за которое он везде и всегда боролся. Он совершенно реально знал, кто его враг. Он отыскивал его, чтобы показать ему свою храбрость и свой героизм. Синонимом рыцарства были именно такие черты. Без боя нельзя было завоевать никакой чести. Поэтому такой бой представлял для рыцаря идею благородства практического подвига. Подобной идеей руководствуется и Дон Кихот. Но только он реализует ее таким путем, который никому никакой пользы не приносит. Он не способен распознать, что является действительно реальным, а что лишь кажущимся. Его тяготение к благородному подвигу является просто болезненным, поскольку его практические действия не соотносятся с реально существующим врагом. Поэтому он предстает пред нами трагикомической фигурой. Для нас Дон Кихот является представителем благородной мечты, возвышающей человека, но мечты ошибочно применяемой, в чем заключается его трагедия. Все его поведение кажется быть смешным и комичным. Но несмотря на то, что Дон Кихот представляется нам человеком благородным, возвышенных чувств и честным, мы чувствуем одновременно его неспособность и жалкость, поскольку в своих поступках он не исходит из реального познания. Идеальное и антиидеальное образуют единство его человеческой типологии.

А разве не живут и сегодня люди такого типа? Итак, мы встречаемся с ними с времен, когда Сервантес его открыл и выразительно художественно изобразил, мы встречаемся с этим типом в новых и новых вариантах, модификациях и аналогиях. Они всегда

вызывают в нас чувство благосклонности, сочувствия и надсмешки. Они воодушевляют нас своим живым актуальным содержанием.

На всех этих примерах мы стремились до сих пор показать, как в процессе исторического развития рождаются определенные, основные, необходимые для жизни темы, которые потом становятся постоянным предметом интересов мыслей и чувств. Однако, они продолжают оставаться только на уровне жизненного вопроса и их нет в конкретной и исторически конкретно обусловленной обработке. Такая конкретная обработка не находится уже больше в идейном аналогическом уровне с первоначальной версией, поскольку изменилось мировоззрение художника в уровне теоретическо-идеологическом, а также в уровне эмоционального отношения к миру. Поэтому хотя художник и исходит из побуждения исторически данного материала, но уже иначе трактует данную тему или совершенно по-новому. В таком случае из этого материала берутся лишь некоторые элементы и структурное родство, но происходят здесь изменения и возникают совершенно новые элементы. Это неизбежно ведет к изменениям, как в области содержания, так и формы.

Это также дает возможность понять, почему реализм 19 века и романтизм трактуют некоторые взаимно-сходные темы по разному, а также тот факт, что могут существовать и разные авторские понимания. Однако, поскольку не существует никакого сверхисточечского и всеобъемлющего реалистического метода, то и реалистическая трактовка нашего времени отличается от реализма, обусловленного своим предшествующим минувшим временем, его социальными детерминантами и противоречиями.

Итак, можно сказать, что общечеловеческое возникает и существует сначала в жизни, а затем отражается в искусстве. До какой степени вот это человеческое способно обновить свою жизненную ткань, об этом опять таки решают жизненные обстоятельства и потребности. Таким образом, основные побуждения появляются не только из истории, но и из современности, которая в этой истории най-

дет свои источники. Для художника очень важно понять и раскрыть это противоположное движение. Он черпает из него темы и одновременно он может быть заинтересован в подражании старинной ситуации. Он может только использовать какие-либо из тех живых сторон и элементов, приобретающих в новой исторической ситуации способность живо и содержательно действовать. Однако, эта способность не может быть взята из художественного произведения прошлого и приобщена к другим современным элементам. Она должна органически войти в новую художественную структуру, в которой старое мы больше уже не познаем, как старое, а познаем его, как полностью современное.

Были и такие времена, когда высокообразованные люди желали приостановить развитие или даже повернуть его в прошлое. Достаточно вспомнить такого, например, Рускина, который возрождение искусства находил в возвращении в средневековье и к его этическим принципам. Поэтому он опровергал использование машин, пропагандировал ручной ремесленный труд и искренность религиозного пафоса. Однако, такое побуждение истории может казаться сегодня безумным и утопическим. Невозможно возродить ни античный эпос, ни искусство примитивов, ни фольклорное искусство, ни любую другую историческую форму в ее бывшем содержании и внешнем формальном выражении. Те, которые желают заниматься творчеством по определенному способу или стилю предшествующего времени могут создать только имитацию, имеющую к современному искусству лишь искусственное и внешнее отношение.

Если в этой связи говорить о побуждениях искусства прошлого для современного творчества, то под этим не подразумевается путь прямого возвращения к формам, вызывающим это воодушевление, а имеется в виду путь совершенно другого характера. Старые типы творчества и образного мышления являются безвозвратными, за исключением потребности прочувствовать образец во время археологической реконструкции памятников. Мы наоборот под-

черкиваем творческое усилие, когда художник, хотя и исходит из исторического побуждения, но это является для него второстепенной исходной точкой. Поэтому историческое побуждение формируется в полностью в современном духе.

Поэтому если в развитии искусства имеет место преемственность в отношениях познавательном и идейном, а значит и влияние старого на новое, то это одновременно является и влиянием в обратном направлении. Предмет познания и его идейная трактовка являются формой переработки уже существующих представлений. Это относится даже и к таким случаям, когда речь идет о своеобразной полемике со старым, когда новое борется со старым. Даже тогда не прекращает свое существование эта связь, а осуществляется в виде преобразования. Преобразования, имеющего новую ценность развития. Наше сообщение об историческом развитии искусства и его воодушевляющем воздействии на современное творчество, как видно, ставит большой акцент на познание этой истории, ее понимание и потребность углубления размышления над его материалом. Это, однако, может вести к представлению, что познание исторического искусства является лишь процессом логического размышления и теоретического анализа. Однако, в искусстве важную и даже, ведущую роль играет интуиция, а поэтому и она ведет художника к познанию тех звеньев, которые может не заметить даже теоретик. Он их научно открывает иногда только уже в новом подобии. Но поскольку творчество даже приблизительно не является «чувством вслепую», то и для художника научное познание истории является иногда полезным побуждением.

Вопрос наследия, традиций и побуждений не был бы, однако, решен в совершенстве, если бы мы оставили в стороне еще и другой его важный аспект. А им является формальная сторона. Такой формальной стороной является мастерство способов, при помощи которых моделируется и конструируется художественное произведение. Дело в том, что насколько нам известно, искусство — это искусственное

творение, не имеющее никакого образца для своего копирования или механического описания. Однако, художник и здесь не исходит из пустого места, он исходит из усилий многих поколений, мастера, у которого учился и сравнения работы других. Для художника всегда есть два источника, из которых он должен постоянно исходить. Одним таким источником является жизнь, а вторым — самое искусство. Каждый художник, если даже по определенной художественной проблеме он имеет свое мнение, способен оценить произведение другого в соответствии с тем, как оно сделано. В искусстве возможно даже и то, чтобы те же самые средства были использованы другим способом. Незвал не прекращает пользоваться некоторыми художественными средствами сюрреализма даже в то время, когда его художественные позиции изменились.

Такая возможность вытекает из относительной самостоятельности художественной формы. Такая самостоятельность дает возможность, чтобы художник исходил из истории искусства, которая служила бы для него в качества арсенала средств, из которых он выберет то, что ему нужно. И даже эти формальные средства не являются каким-то замкнутым в развитии кругом, они постоянно дополняются новыми. И не только это. Уже известные средства продолжают обратываться, утоньшаться, повышается их выразительная сила. В них ищут дальнейшие возможности использования. Поэтому историю развития формы можно писать и без того, чтобы принимать во внимание ее общественное применение и смысл в то время. Такое развитие имеет даже и свою собственную логику, а на определенном формальном средстве мы можем наблюдать его развитие и способ использования. Эти средства можно даже классифицировать по отдельным видам и жанрам искусства.

Формальные средства, прежде всего, связаны с развитием техники. Техника может в существенной степени изменить способ образования формы. В качестве примера может служить архитектура, прошедшая радикальными изменениями именно под

влиянием техники. Под влиянием техники образовались такие виды искусства, как например, индустриальное искусство (дизайн), киноискусство, латерна магика, телевизионное искусство и т. д. Таким образом, техника влияет на морфологию искусства. Такое влияние заметно и в традиционных видах и жанрах искусства. Мы встречаемся со многими изменениями и в области типографии и иллюстрации.

Однако, это неправильно видеть такую зависимость искусства от техники и в каждом случае, как зависимость, всегда приводящую к радикальным изменениям. Не всегда применение совершенно новой техники приводит к радикальным изменениям и преобразованию художественной структуры, как это бывает в архитектуре. И все же в области изобразительного искусства технические средства играют важную роль, поскольку речь здесь не только в приобретении новых средств изображения, но и в раскрытии новых областей выражения содержания. То, что могли позволить себе Рембрандт, Гоя или Пикассо в своих офортах и сухих иглах, неосуществимо, например, в резьбе по дереву. Открытие живописи маслом предоставило новые пути для выражения содержания, которое не было доступным темпера.

Техника, однако, должна сама оказывать непосредственное влияние на тематическо-познавательную и идейно-оценочную сторону искусства, которая в свою очередь обусловлена развитием общественного бытия и общественного сознания. Содержательная сторона связана с развитием техники только через что-то другое. Вначале появляются требования к содержанию, а затем содержания к форме. Между социальными требованиями к содержанию и идее и технической формой нет прямой связи. Развитие техники только дает или не дает возможность для эволюции определенного содержания, но само по себе не определяет ее. Техника развивается сама независимо от того, каковы социальные отношения внутри общества, какова идеология здесь господствует и т. п. и она равнодушна к тому, в какой степени она социально используется. Она, однако может

предоставить искусству такие средства, которые раньше не существовали. К средствам искусства принадлежит не только примененная техника. К ним принадлежит и способ овладения художником этих средств. Кто бы не восхищался почерком Веласкуэза или Домьера, Швабинского, Тихого, Тесаржа и т. д. Само по себе изучение почерка может создать целый ряд элементов развития, который полон побуждений для современного творчества. Наверняка можно было бы других примеров из других неевропейских культур. Блестящее исполнение, с которым мы здесь встречаемся, свидетельствует всегда о том, что и почерк был средством материализации содержания и его образного воздействия и силы. Там, где такое блестящее исполнение не исходит из этого источника, там это представляется лишь чем-то внешним, холодным и формальным. Внешняя форма в таком случае не связана с внутренними компонентами произведения.

Иначе говоря, форма уже перестала давать реальное бытие тому, что должно было образовывать информацию о поэтическом восприятии мира художником, который лишь демонстрирует свою способность «сделать» форму. Такую формалистическую тенденцию можно найти, как правило, у всех тех, кто только лишь артистически приспособливается к определенному художественному направлению без того, чтобы проникнуть в сущность смысла его содержания. И все же изучение этой стороны формы представляется важной потребностью каждого художника. Историческое развитие искусства предоставляет бесконечное количество побуждений для живого внедрения уже достигнутого когда-то формального мастерства.

Предпосылкой такого усвоения формальных побуждений является не только сама по себе форма, а способ, каким дается жизнь поэтической ткани произведения. Поэтому изучение исторических форм и их побуждающий интерес заключаются, прежде всего, в понимании их конкретной функции и конкретной службы.

На этом месте, нам следует снова подчеркнуть,

что художественная форма является материализацией содержания. Поэтому она зависит не только от содержания, но и от материала, свойства которого и способ обработки дают самую большую возможность для пробуждения этого содержания. От этой двуединой зависимости формы от содержания и материала зависит и ее внутренняя структура. Эта связь содержания с материалом имеет и свои закономерности. Это закономерность перехода внутренней формы к внешней. Какую бы важную роль не выполнял материал в общей структуре формы произведения, его содержание начинает формироваться (в изобразительных видах пространственных видов искусства) характером силуэта и психологическим пониманием характера действующих лиц. Композиция, ритм, контраст, колорит, рисунок и т. д. обусловлены, прежде всего, их характером. Будет картина воздействовать драматически или нет. Поэтому художник начинает размышлять об этом силуэте и характере действующих лиц и только из этой основы он выводит элементы формы, которые способны его углублять. Из этой внутренней формы постепенно перерастает содержание в свою непосредственно смысловую реальность, материальное воплощение. Материал, таким образом составляет важный компонент произведения своим собственным качеством, своими свойствами и особенностями. Тем более, что только посредством него следует конструировать те образные признаки, которые являются одновременно источником нашей информации.

А здесь мы уже находимся у четвертой стороны нашей проблемы, относящейся к, так называемому, художественному языку. Дело в том, что художественные средства конструируют и моделируют форму, прежде всего, потому, чтобы она служила в качестве выразительного средства, как «язык» искусственного творения. Как бы мы не исследовали форму с разных сторон в ее соединении с содержанием, использованными техниками, материалом, она всегда будет формой со своим собственным развитием языка. Поскольку художественное произведение является носителем информации, которую зритель дол-

жен прочесть, то одновременно она является и специфическим языком, который необходимо понимать. Недостаточно прочесть только то, что изображено в картине, но нужно и то, что этим выражено. Дело в том, что в картине могут быть изображены разными художниками те же самые предметы, но ценности, которые художник в них находит, могут быть разными. Художественное восприятие поэтому зависит от способности, которой обладает зритель. Еще Маркс обращал внимание на то, что «если хочешь получить удовольствие от искусства, то ты должен стать художественно-образованным человеком» Художественное образование — это не просто эрудированность, а знание многообразных видовых и стилевых систем образно-художественных знаков. Только посредством таких знаний можно открыть для себя подход к той поэтической информации, которая посредством художника вложена в художественное произведение. Надо сказать, что речь здесь не идет о какой-либо рациональной «дешифровке» содержания произведения, а о такой способности, которая проходить уже легко и непосредственно в эмоциональном отношении.

С этого аспекта побуждения исторического развития искусства имеют свое происхождение не только в формальном знании многих его фактов, но и в углубленном познании особенности систем признаков того или иного стиля, времени, художественного вида. Дело в том, что еще для нас продолжает быть секретом смысл некоторых танцев, орнаментов, признаков выражения некоторых культур. Но это не относится только лишь к прошлому. И современное искусство в этом отношении бывает часто настолько сложным, что для его понимания нужна специальная подготовка. И только такая подготовка поможет нам раскрыть необъятную империю художественных средств, из которых были сформированы «слова и предложения» с определенным смыслом содержания. Познание художественных средств, таким образом, является познанием формирования их словаря, грамматики и синтаксиса (состава). Только после этого империя откроет пространство для

побуждений, которые могут быть усвоены современным творчеством.

Таким образом, особенность искусства заключается в том, что оно раскрывает свои сферы по направлению назад, чтобы предоставить свои старинные средства для полного их нового использования без того, чтобы происходил какой-либо подъем в развитии по направлению назад. Это возможно даже в таком искусстве, которое родилось, как новый художественный вид только в нашем веке. Таким художественным видом является художественный фильм. Когда техника предоставила возможность появлению фильма, его художественное развитие не шло исключительно лишь по пути постоянного расширения теснических средств, но также и художественных средств. Постоянно расширялся язык кино при помощи принципов монтажа, разных видов кадров, движением камеры, переплетением изображений, соединения изображения со звуком (синтез) и т. д. А здесь художественный фильм не обошелся без опыта и побуждений, предоставленных ему историческим развитием живописи, графики, а также скульптуры и архитектуры.

Но и в этой области художественного языка также обнаруживаем, что по части содержания он не обусловлен вообще, но однако, и здесь он имеет

свою относительную самостоятельность. Дело в том, что иначе нельзя было бы и обращаться в прошлое и свободно использовать разные, хотя и идейно-противоположные способы художественного выражения. Это относится и к художественному языку предшествующих периодов, а также к тому языку, который возникает в разных направлениях современного искусства. Мольер когда-то сказал: «Свое добро я беру везде там, где его нахожу». Неесмотря на это в его творчестве нет и следа какого-либо эклектизма.

Поэтому в заключение можно сказать, что каждое историческое развитие живет двойственным способом. Оно постоянно доставляет нам удовольствие своими ценностями, хотя некоторые из этих ценностей и принадлежат лишь некоторой ступени, к которой уже нет возврата. Оно предоставляет нам также и побуждения для развития дальнейших ступеней, которые мы только сейчас создаем. Таким образом, оно формирует наше сознание, вкус, идеалы, а также ведет нас при помощи своей логики к их преобразованиям. Все это потому, что искусство и в самом деле содержит в себе всегда те человеческие стороны и способности, которые никогда не устареют и будут всегда возобновляться силой гуманистического пафоса и жизненной надежности.

# Анна Хорватова — Франтишек Голешовски

## ТЕМА СИМПОЗИУМА БИБ '83

### С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ТВОРЧЕСКИХ ПРОЦЕССОВ В ИЛЛЮСТРАЦИИ ДЕТСКОЙ КНИГИ ЧССР

Профессор Зденек Костка во вступительном докладе информировал о единстве отношений в развитии искусства с взаимодействием и относительной самостоятельностью четырех основных компонентов: 1) компонента развивающегося художественного познания, 2) компонента художественных идей и ценностной ориентировки, 3) компонента художественного умения в образовании формы, т. е. художественного мастерства и 4) компонента выразительно-изложения, художественного языка. Он учитывал не только закономерности изобразительного искусства, но и отношения между видами искусства в процессе культурного развития человечества, а также учитывал новые элементы, рождающиеся на границе художественного творчества и вне его, в связи с резко прогрессирующим развитием техники.

Задача нашего содоклада заключается в том, чтобы передвинуть решение основной проблемы нашего симпозиума к границам самой иллюстрации, прежде всего, иллюстрации в детской книге. Естественно, что она никогда не сможет отделить художественную сторону детской книги от книжного искусства вообще, от единства книги, как важного средства в области образования и культуры. Полемика об опасности «гетто» детской книги представляет для нас постоянный сигнал предупреждения: детская книга и ее иллюстрации могут свободно плодотворно развиваться только до тех пор, пока детская книга будет существовать в органической связи и уравновешенном творчестве также, как и с эстетическо-потребительским интересом по отношению к книге для взрослых и книжному искусству вообще. Единство творчества в обеих областях обогащается специфическими аспектами, направленными на детское восприятие, аспектами, имеющими в виду, главным образом, отношение между художественной и литературной сторонами книги, которые открывают настежь дверь для детского восприятия, дверь в художественное вышление и понимание значения культуры и искусства, как боевого средства против гибели и смерти значения искусства, как глашатая жизни и индикатора ее развития.

Иллюстрация появляется на литературной основе. Эта связь без исключения относится к любой иллюстрации, идет ли речь об иллюстрации какого бы то ни было вида и жанра литературы или иллюстрация включена в единство книжного комплекса, или существует свободно в литературной тематике листов и циклов, или стремится каким-либо другим способом связать в себе словесное и изобразительное течения. Естественная связь с литературной основой является самой сильной в первых двух компонентах категоризации вступительного выражения: в компоненте художественного познания и компоненте идейно-ценностной ориентировки. Таким образом, это естественно, если мы будем уделять внимание в данный момент двум следующим компонентам, а именно: компоненту художественной формы и компоненту художественно-изобразительного выражения, языка.

Проблематика нынешнего симпозиума БИБ является необыкновенно широкой: она направлена на отношения каждого индивидуального творческого проявления в иллюстрации, ко всем возможным проявлениям, взглядам, стилям и движениям в развитии искусства, которые могут проявиться, как плодотворные побуждения иллюстраторского творчества сегодня, завтра, а также по отношению к тем, которые уже проявились в прошлом. Мы попытались хотя бы частично упорядочить богатое поле отношений и выдвинуть темы, которые можно было бы развить во время работы симпозиума и какие могут еще появиться во время развития теории в области иллюстрации детской книги.

2.

На первом месте в категоризации побуждений давайте приведем те случаи, когда *аутентичная реальность литературного произведения* обусловленная, прежде всего, исторически, *заставляет художника подумать, до какой степени он намерен учитывать художественное выражение и стиль времени*, которое изображает литературный автор. Мы ограничимся, главным образом, на три группы примеров: иллюстрации литературных произведений из антики,

иллюстрации средневековых материалов и истории и наконец, на специфическую область народных сказок, в которых намеренная и логическая архаизация направлены скорее на времена, когда официальная культура начала серьезно заниматься устным народным творчеством вместо того, чтобы исследовать неопределенный и необъяснимый период возникновения этой фольклорной формы. Но если постоянно думать о значении исторического побуждения, то в этом последнем случае неопределенное понятие возникновения сказки сливается с началом ее новой иллюстрации, особенно с иллюстрацией 19 века, с этапом немецкого бидермайера и художественного стиля приблизительно в пределах 1900 года. Мы считаем необходимым в нашем сокладе пересечь границы детской книги нашей области культуры двумя направлениями: во-первых, заглянув в ближайшие области культуры, а во-вторых, в ту часть иллюстраторского творчества, которая больше не расстывает только на детского читателя, а обращается и к взрослым. Оба направления пересечения этих границ не обеднят, а наоборот обогатят картину нашей проблемы.

Основные произведения античной литературы — Илиада и Одиссея Гомера, Аэнеида Вергилия и другие являются постоянным побуждением для изобразительного искусства и прежде всего, иллюстрации. В античную литературу вошли своими рисунками Макс Слевогт и Пабло Пикассо, Фриц Кремер и Зденек Скленарж, произведение Гомера иллюстрирует наш Антонин Стрнадел и словацкие художники: Винцент Гложник, Йозеф Балаж, Габриэл Штрба, наиболее контрастные иллюстрации «Преобразований» Овидиуса в наших книгах для детей создали Вера Крайцова и Йозеф Палечек. Связь иллюстраций с сохранившимися произведениями античного искусства была тем большей, чем глубже внимание уделялось иллюстрации со стороны самого иллюстратора, чем больше он считал, что читателям следует преподнести (это действительно и для иллюстраций, предназначенных для детей) правдивую картину времени и нравов литературного сюжета.

Сравнительное изучение наверняка показало бы нам долю и характер особенности вмешательства художника (Пикассо, Слевогта, Стрнадела мы узнаем с первого же взгляда) и специфические цели, которые наметил иллюстратор с учетом именно данной конкретной задачи. Границы между иллюстрациями, предназначенными для детей или взрослых, как ни странно, но именно в этой отдаленной по времени тематике, представляются быть очень четкими: Слевогт предназначил для юношества свой цикл к пересказу де Витта «Анабазы» Ксенофона, Кремер — рисунки к «Аргонавтам» Гермлина, Балаж нацелил одновременно свои рисунки на Илиаду, Крайцова свои цветные рисунки представила, категорически отрицая какую-либо историческую основу в своем выражении, только если может быть смутное влияние восприятия Пикассо. Стрнадел, Гложник и Штрба обращены наоборот к взрослому читателю и зрителю: Штрба, будучи самым сложным и рационально зашифрованным, как бы нехотя раскрывает секрет значения перенеления в произведении Гомера.

Второй тематической группой нынешнего выбора является история средневековья. В литературном отношении она представлена, например, тремя чешскими литературными источниками: «Старинными преданиями чешскими» Йираска, пересказыванием «Старинных чешских летописей» и «Картинами» Ванчуты из истории чешского народа. Данные произведения вводят читателя в период, наринающийся последней третью первого тысячелетия и заканчивающийся поздним феодализмом; выразительно проявляется рубеж тысячного года нашей эры.

Особая атмосфера перехода преданий и легенд в исторически документированные бои за государственный суверенитет и существование народа вызывает, естественно и ассоциации в романском и готическом стилях, книжном искусстве поздней готики и начала ренессанса. Это более, чем понятно, что данная литературная область совершенно исключительно привлекала к себе и побуждала художников к тому, чтобы охватить эмоциональную атмосферу

времени, тем более, что приведенные литературные произведения проявили и свое боевое влияние в недавние времена национальной угрозы.

Однако, давайте остановимся на самых младших иллюстраторских циклах — литературной обработке материала на переломе сороковых годов, с времен увеличения агрессии нацизма, то есть на иллюстрациях Ванчуты и Олбрахта — и обратите внимание на циклы Йиржи Трнки и Антонина Прохазки к «Старинным чешским преданиям», цикл Стрнадла и Забранского к версиям «Летописей» Олбрахта и циклы Сволинского и Троупы к Картинам Ванчуры. Шесть циклов иллюстраций, подобно своим литературным основам, находятся на границе интересов детей и взрослых или точнее говоря, хотя они и направлены на детей, но с самого начала они вошли в область великой литературы и искусства для взрослых. Все шесть циклов можно считать шедевром чешской иллюстрации, о чем наглядно свидетельствует и тот факт, что пятеро из упомянутых авторов получили высочайшую оценку своего творчества и было им присвоено звание народного художника. Каждый из этих циклов совершенно особенно и по-своему представляет значение художника в развитии нашей иллюстрации и его внутреннюю творческую реакцию на побуждения, изображенного периода и художественных стилей, хотя, безусловно нельзя понимать такую связь в исторически правдивом документальном подобии.

Иллюстрации Прохазки к «Преданиям» характерны преданностью автора эллинистическим основам его фигурного творчества, в свою очередь Трнка ищет выражение, близкое его иллюстрациям сказок и его кукольному творчеству (не забывайте, что Трнка разработал ту же литературную основу, что и для кукольных фильмов); оба издания пересказов «Преданий» Олбрахта вышли в интервале двенадцати лет (1940 г., 1952 г.) вначале с иллюстрациями Антонина Стрнадла, а затем Адольфа Забранского и в первый раз они выразили лирический пафос произведения, а второй раз суровую монументальность несентиментальной борьбы за национальную и чело-

веческую свободу. Литературное произведение Ванчуры в самый волнующий период национальной угрозы, а также вследствие убийства автора нацистами, осталось незаконченным, а в цикле Карола Сволинского оно снова воскресло, излучая тон богатырских манесовско-алешовских традиций в блестящем типографическом исполнении, а в цикле Троупы оно приобрело таинственно-лаконичное свидетельство отзывов, соответствующих в максимальной степени не только духу сохранных старинных стеновых картин и скульптур, но и величайшему драматизму национальной борьбы против насилия в прошлом и настоящем, так как он видел это в начале возникновения своего литературного произведения.

Многостороннее побуждающее влияние народных сказок на характер современной иллюстрации, если здесь не проявляются, главным образом, влияния народного узора и народного творческого гения, исходит с большим увлечением из недавнего прошлого из его художественного чувства. Наглядно это проявляется в творчестве многих видных художественных авторов сказок: в иллюстраторском творчестве русской Татьяны Мавриной, творчестве Вернера Клемке и Клауса Энсиката, чешских художников Адольфа Забранского и Антонина Стрнадла и словацких Алоиза Климмы и Веры Бомбовой. Татьяна Маврина, глубоко ослепленная поэзией французского фаувиизма и лирическим великолепием архитектурных памятников старины России блестяще исполнила сказки Пушкина, основывая новую верхнюю волну в развитии иллюстрации, уравновешенную с творчеством Ивана Билибина в начале века. В гравюрах для сказок братьев Гримм Вернер Клемке возвращается к старинным исходным основам немецкой ксилографии, обогащенной поэтизмом художника и лирикой его пропандистской графики. Связь Клауса Энсиката с положительными и отрицательными чертами бидермайера заключает в себе особое очарование вечности, образующее антисинтез эмоциональной убедительности сказки. Адольф Забранский в последних циклах иллюстраций еще уверенней приобщился к духу иллюстраций в стиле

«модерн», придавая им композиционную силу, вытекающую из его монументальной живописи нового времени в то время, как Стрнадел встал на путь интеграции художественных взглядов, чувств и техник, не забывая и о процессе детского восприятия и его специфике. Климо и Бомбова внесли в иллюстрацию сказок оттенки народной наивности и декоративности, вытекающие из народных источников художественных чувств народа. Таковы возможности и результаты этой первой категории историческо-художественных импульсов, как мы встречаемся с ними в современном иллюстраторском творчестве.

3.

До какой степени проявляется *связь иллюстрации в детской книге с общими стилями, направлениями и этапами в развитии искусства?* Данный вопрос ведет нас к более широкому пониманию проблемы, чем это кажется на первый взгляд. Хотя мы и думаем прежде всего, о таких влияниях и отзывах таких этапов и стилей, какими были, например, «модерн», о влияниях экспрессионизма, народного искусства в его многочисленных видах художественных ремесел, о проявлениях классического академизма, однако, мы не можем обойти — особенно в современном иллюстраторском творчестве — влияния других областей искусства и других видов искусства. В качестве примера можно привести вмешательство скульптуры, рельефа, пластического портрета в иллюстрацию, влияние пропагандистской графики, мультфильма, достаточно вспомнить, как мысли о пролетарском искусстве внесли новые элементы в начало иллюстрации советской детской книги или другие связи.

Органическая связь иллюстрации с литературной основой в конкретном единстве книги вызывает также и связь с художественным мышлением и направлениями в литературе: дело в том, что всегда учитывалась близость основных творческих принципов в литературном и художественном компонентах книги, хотя позднее эта связь нашла для себя и такие решения, в которых контрадикция заменила старый идеал идентичности. Естественное влияние

литературной основы проявляется всегда с определенной силой, а по этой причине нас постоянно привлекают к себе литературно-иллюстраторское сравнение, исследование, каким образом те же самые литературные произведения были иллюстрированы в разных временах и с разных аспектов. Сравнительные работы тех же самых литературных произведений показывают не только смещение и преобразование художественного взгляда, но они также проявляются и в примирении с общественными преобразованиями, проявляются в классовых обществах болевым участием на стороне прогресса или наоборот, на стороне консерватизма и реакции.

Два года назад на этом форуме БИБ мы имели возможность заслушать интересные мысли самих иллюстраторов о том, как они иллюстрировали бессмертное произведение «Алиса в стране чудес и за зеркалом» Кэрролла. По своим взглядам и убеждениям, а также периоду, который иллюстрировали, им приходилось по-разному справляться с символической произведения и в различной степени использовать многое из чувств литературного символизма и поэтизма.

На нашем симпозиуме будут зачитаны доклады, касающиеся общих связей между художественными стилями и этапами в иллюстрации детской книги, а также такие, которые занимаются индивидуальным творчеством иллюстраторов и ищут в нем, его развитии определенные исходные основы, связи и преобразования. Основная тема нынешнего девятого симпозиума БИБ раскрыла двери для широкой шкалы связей, а зачитанные доклады, хотя и были направлены на ключевые вопросы, однако, смогли представить и осветить лишь незначительное количество из этого. Однако, именно в этом и заключается значение наших и подобных нашим теоретических встреч и дискуссий: намечать направления изучения и исследования, показывать отдаленные горизонты творческих обобщений и путей, ведущим к ним.

В Советском Союзе художники еще в двадцатых годах нынешнего века формулировали идейное, нравственное и художественное учебно-воспитатель-

ное значение детской книги и ее иллюстрации. Если сегодня посмотреть на переиздания иллюстраций Лебедева в «Журналах с картинками» для детей, которые выходили с 1923 года, то можно осознать широкую шкалу их диалога с детской фантазией и восприятием. Нас заинтересовывает, главным образом, близость иллюстраций Лебедева с его художественным политическим рисунком, как он развернул его в «Окнах РОСТА» и в цикле «Панель революции», непосредственно после которых последовало его иллюстраторское творчество. В новаторском иллюстраторском творчестве Владимира Лебедева полностью нашли себе применение человеческой юмор, переплетение линейного рисунка с красочностью, намек технической строгости в импрессионно-эмоциональной живописи и красочности. Лебедев по сию пору продолжает оставаться для нас примером именно в такой идеальной связи иллюстрации для детей с актуальным искусством и социальными задачами времени, а также в дифференцированном единстве формы обеих областей творческого труда. Он является для нас примером также в отношении уравновешенности иллюстрации с типографической стороной книги.

Настоящее время способствует экспериментальному поиску форм, содержания и идей в иллюстрации книги для детей, даже больше и обширней, чем когда-либо раньше. Путь свободы поиска преграждается лишь интересом распространения и сбыта, если это можно отнести в одинаковой степени к той или иной стране. Проникновение предшествующих взглядов и предшествующих стилей в современную иллюстрацию детской книги очень часто представляет собой специфические попытки осуществить синтез этих влияний, синтез как можно более содержательный и совершенный, чем способней он будет связывать разные и противоположные формы и взгляды. Одним из таких примеров оригинального синтеза, который ищет ответ и на диалектические противоречия нашего времени представляется, например, творчество Кветы Пацовой, пример которого мы приводим. В последних циклах ее иллюстра-

ций мы оцениваем исходные основы, ассоциации и цели, относящиеся к старинной народной игрушке, к новой функциональности дизайнера и особо интересной реакции на практику циклического творчества.

4.

Три года назад в июне 1983 года в Праге проходил Всемирный конгресс за мир и жизнь против ядерной войны. Положение в мире призывает к тому, чтобы и детская книга и ее иллюстрации искали способы, как можно более эффективной борьбы против войны, чтобы помогали друг другу во взаимопонимании между народами и агитировали за мирное будущее. Ориентировка за мир во всем мире и мирное будущее становится первоочередной задачей, задачей исключительного значения. Если обернуться назад, то перед нами предстанет пример *политического рисунка и карикатуры* — пример, касающийся не определенного стиля, а гуманистического стремления человека к свободе и его будущей счастливой жизни. Европейское искусство после Домиера нашло свои трибуны политико-демократического гуманизма — достаточно вспомнить, например, французское ревю "Lassiette ai Beurre" с довольно большой долей участия чешских представителей (Франтишек Купка, Вацлав Градецки и т. д.) в немецком симплиссимусе, в чешском политическом рисунке с именами Франтишка Геллера, Йозефа Чапки, Антонина Пелца, Вратислава Брунера, затем продолжая свой путь к Йозефу Лауде и Йозефу Новаку, а также другим художникам. Многие наши политические рисовальщики вошли в иллюстрацию детской книги, а Йозеф Лауда выделяется среди них своей самой высокой убедительностью и динамикой, отражающими актуальные вопросы человеческой жизни во имя счастливого и радостного будущего.

В тридцатых годах иллюстрировал Йозеф Чанек несколько книг для детей, в которых он мог использовать свой голос за человеческое равноправие. До периода после второй мировой войны иллюстраторское творчество Антонина Пелца принадлежит детской книге: Пелц и в детской книге оставляет тоже самое художественное выражение, которое он

создал в политическом рисунке тридцатых годов, однако, у него была возможность технически и композиционно обогатить его, а этой возможностью он полностью и воспользовался. Издатели книг для детей проявили интерес сотрудничать с ним, особенно, в случае классической литературы с выразительной социальной тематикой, о чем свидетельствуют цветные циклы Пелца к роману «Хижина дяди Тома» американской писательницы Херриэтт Бичер-Стоув и к «Беднякам» Гюго. Всеобщая известность этих литературных произведений вела художника к выражению недостающей подробной описательности, проявлению синтетического выражения, композиционно-лаконичного и красочно-страстного. С жизненным опытом художника во время войны, а также французской борьбой против нацизма связан и его цикл иллюстраций к роману, написанному Л. Фойхтвангером специально для молодежи, с героиней — девочкой Симоной.

Вмешательство политически ориентированного рисунка в иллюстрацию книг для детей значительно сложнее, чем свидетельствуют об этом примеры. В иллюстрации настоящего времени мы можем наблюдать два выхода такого влияния, являющихся довольно разнообразными. Один поток направлен в повесть из жизни, а вместе с ней и в приключенческую историческую тематику, образуя при этом ценностный противовес бывшего, условного, бесценного иллюстраторского рисунка. После всеобщего понижения тенденции иллюстраторского рисунка в приключенческой детской книге в 30-х годах, понижения, проявившегося почти в одинаковой степени в детской книге во всех европейских странах и, по всей вероятности, связанного с массовым вкусом и неправильными взглядами на функцию иллюстрации в этом жанре литературы, настал благоприятный поворот в последних десятилетиях. Заслугу в этом имели представители поколения политического рисунка в период между войнами (Йозеф Новак), а также представители молодого поколения, графики, уделяющие особо большое внимание иллюстрациям на темы, которые им близки. В словацкой

иллюстрации детской книги интересные произведения создали Душан Каллай, Игорь Румански, Камилла Стаснцлова, Петер и Карол Ондрейчик и другие.

Второе течение, заметное, главным образом, в чешском иллюстраторском творчестве, пытается ввести в классическую литературу, ставшую полноправным чтением для детей и юношества и в собственную литературу, предназначенную для детей, некоторые элементы экспрессивных черт политического рисунка, особенно его гиперболизирующее искажение значения и гротескность. Данное стремление касается и проблемы новой актуализации классических литературных произведений, то ли речь идет об актуализации с общественно-пропагандистскими целями или об актуализации, в основном, с философской точки зрения или психологического значения произведения. Своим способом принадлежит сюда и пример Антонина Пелца в Бичер-Стоув и Гюго, границу здесь образует только лишь степень и характер гиперболизации, охватывающие, в основном, мимико-физиономические и жестикуляционные стороны героев и действия.

Классический уровень в данном иллюстраторском течении достигается циклом скульптур Анатолия Львовича Каплана к «Мертвым душам» Гоголя (немецкое издание 1980 г.). Это произведение характерно своей необыкновенностью благодаря применению технического средства, а также идентификации художника нового времени с замыслом автора периода критического реализма. В качестве другого примера можно привести два цикла иллюстраций к роману Диккенса «Пиквикский клуб» — цикл чешского автора Йиржи Шаламоуна и словацкого художника Ладислава Несселманна. Оба одновременно приближают сегодняшнему читателю и отдаляют сюжет романа в диалектическом процессе так, как это соответствует сегодняшнему переживанию и оценке литературного произведения прошлого века. Между прочим, Шаламоун и Несселманн встретились и на поле самой литературы для детей по случаю двух произведений итальянской литературы с прямым политическим значением: Несселман

иллюстрировал книгу Джанни Родари о Жасминке (*Gelsomino nel paese del bugiardi*), на словацком языке 1968 г.), а Шаламоун — книгу Марчелло Арджилли «Десять городов», на чешском языке в 1977 г.. В обоих циклах иллюстраторы работали с немилосердным карикатурным сокращением, используя выражения с социольно-эмоциональным направлением вместе с логически-рациональным осуждением.

5.

Частота между отношениями иллюстраторского творчества и художественными источниками не ограничивается лишь вышеприведенными категориями, а ведет к дальнейшим связям: некоторые из них мы уже затронули в предшествующей части содоклада. Сейчас мы хотели бы в общих чертах обратить ваше внимание хотя бы на две связи, значение которых в иллюстраторском сравнении надо будет исследовать и изучать. Это во-первых, степень побуждения классического произведения литературы, как она представляется в связи с выражениями и проявлениями всевозможных личных элементов иллюстраторов, а затем это вопрос изменчивости побуждений в личном иллюстраторском развитии художника в соответствии с его личными целями и замыслами. Обе эти связи переходят из общего уровня нашей проблемы в более узкое специфическое поле. И здесь обстановка нас заставляет ограничиться лишь общими сравнениями нескольких литературных произведений и нескольких художественных выражений. Дело в том, что в этом аспекте снова речь идет о самой по себе действительности сравнения — «компарации», а не о глубине освещения позиций, из которых художники подходили к решению своей задачи. Это уже задача другого характера.

Классическое свидетельство развития и преобразования иллюстраторских замыслов и целей различных художников предоставлены нам в новых изданиях «Робинзона Крузо» Дэфо. Если осмотреться вокруг и заглянуть в недавнее отечественное и соседнее иллюстраторское творчество, то нам представляются циклы Франтишка Тихого, Винцента Гложни-

ка, Зденка Бурьяна и Адолфа Борна. Из противоречивых личных целей иллюстраторов наше внимание привлекает противоречиво-иллюзорное приключенческое выражение Зденка Бурьяна и пиететное обращение Франтишка Тихого к эмоциональной области читателей своего времени, а также связь идейного реализма иллюстраций Гложника с его уважительным отношением к взаимодействию развивающемуся между образом героя и естественной средой. Интересной является, как бы дневниковая форма иллюстраций советского художника Николая Попова, лауреата Гран При за это произведение, которое до сих пор больше всего приблизилось, действием романа, к эмоциональному переживанию и возможностям творческой активности детских читателей.

В 1975 году в пражском «Одеоне» вышло издание «Робинзона Крузо» с цветными иллюстрациями Адолфа Борна. Подобно тому, как в свое время Франтишка Тихого, так и Адолфа Борна ослепляет эмоциональное очарование данного приключенческого действия и волшебство экзотического пейзажа. Особая внушительность эмоциональных переживаний переплетается здесь с декоративной чертой в детали и композиции, с небольшой дозой экспрессионизма. Читатель здесь познает эхо старинной ксилографии и приглушенную красочность композиций, черты, направленные на усиление впечатления от минувшего действия. В 1982 году Борн дополнил свой художественный контакт с Робинзоном мультфильмом на ту же самую тему. Закрывающийся в нем философский юмор придает обоим художественным вариантам — иллюстрации и фильму, особый оттенок срока существования и ставит воспринимающего в положение для эмоциональной оценки литературного произведения и его побуждения в развитии человека.

Одно из произведений чешской литературы «Бабушка» Божены Немцовой, подобно тому, как и «Робинзон Крузо» послужило побуждением для многих циклов иллюстраций. Обратим внимание на четыре из них, которые в сознании сегодняшних читателей все еще имеют определяющее значение. Их

создали художники Адолф Кашпар (издание с 1903 года), Вацлав Шпала (1923 г.), Вера Крайцова (1965 г.) и Владимир Тесарж (1979 г.). Художественное сопровождение произведения, отражающего жизнь в северо-восточном районе Чехии прошло в период нынешнего века разными этапами художественного восприятия, связанными пietetно с произведением, которые мы исключительно высоко ценим. Иллюстрации Кашпара прочно вошли в сознание читателей, причем, настолько прочно, что вкус читателей стремится воспрепятствовать появлению нового художественного подобия произведения. Кашпар составил художественный образ действия в отзвуках импрессионизма в то время, как Вацлав Шпара, земляк пицательницы, представил приблизительно сто лет спустя после ее рождения, прежде всего, пейзаж произведения в особом уровне рисунка и красочности периода после кубизма. Словацкая художница Вера Крайцова подошла к иллюстрациям «Бабушки» с глубоких женским отношением и отразила эмоциональные чувства, заключающиеся в основе произведения при помощи утонченности рисунком, используя эффекты коллажа и трения (фротажа), переводя, таким образом, эмоциональное содержание произведения на новый уровень. Последний цикл иллюстраций Владимира Тесаржа разделит задачу на две части он пытается в современном исполнении отразить дух времени, среды, поведения и поступков героев произведения.

А сейчас давайте еще раз вернемся к вопросу, каким образом исходные точки иллюстраторов могут преобразовываться и развиваться из стилей и влияний прошлого в художественном развитии личности художника-иллюстратора. Таким субъективным преобразованием исходных точек и выражения не отличается каждый художник: мы различаем их по типам — с постоянным выражением и таких, которые считают, что каждую иллюстраторскую задачу следует решать по-новому, сохраняя характерный язык, присущий художнику. В иллюстрациях мы ценим такое внутреннее движение выражения, чув-

ствительно фиксируя его и изучая причины, которые вызвали и обусловили его.

Внутреннее движение иллюстраторского выражения характерно для творчества великих художников и его нельзя отождествлять с колебанием, необоснованным развитием. Лучшим примером глубоко обоснованного движения в творчестве художника являются два цикла исторического сюжета в иллюстраторском творчестве Антонина Стрнадела: один относится к периоду начала его творчества — «Существом с собачьей головой» Йираска (1969 г.) — роману о крестьянских мятежах в западной Чехии в конце 17 века. По сравнению с лирическим апофеозом начала нашей истории, выражения, исходящего из духовной силы готической живописи выдвигает Стрнадел в иллюстрации *материал нового времени* — естественно, что и этот факт играет здесь свою роль — с новым, приглаженным и строгим выражением, которым он как бы намеренно связал форму и красочность с выражениями в европейском рисунке и живописи в период после кубизма. Иллюстрация в «Существом с собачьей головой» граничит с лаконичным символическим изображением, а хуожник в них сумел, даже несмотря на сужение диапазона вырзительных средств, охватить исключительно широкую эмоциональную шкалу событий и сцен.

6.

Нам остается закончить свой содоклад. Его задача заключалась в том, чтобы преподнести вам ширину основной тематики нынешнего симпозиума БИБ и проинформировать вас о других докладах, в которых будут более подробно рассмотрены конкретные парциальные вопросы тематики. По сравнению с их конкретностью наш вступительный доклад был скорее в общих четрах, чем определенным. А в соответствии в диалектикой, можно будет только в комплексе со следующими выступлениями создать цельную единую замкнутую картину, которая должна была бы наметить возможности для дальнейшего исследования в области иллюстрации детской книги.

В нашем обзоре не должно быть недостатка

---

и в том определении, что вопрос творческих исходных точек никак не связан с эпигонским подражанием. Вместо творческого побуждения произведения, стиля и замысла в эпигонском подражании выступает на передний план механическая имитация художественного языка, техники, формы. В художественной практике никогда не отсутствовал этот сорт рабочего подхода. Великие художники всех времен имели свои школы и своих учеников, но к сожалению, они имели и своих эпигонов. В эпигонском подходе нет недостатка и в наше время, в иллюстрации

современной детской книги, но благодаря отбору работ на БИБ, на выставках бьеннале они, как правило, не появляются.

В своем содокладе мы выпустили область народного искусства — источника побуждений в детской книге. В виду значения этого отношения и в связи с его спецификой устроители для этой проблематики выделили второй день работы нашего симпозиума.

Благодарю за внимание.

242/243

---

# Алис Гартманн

## ВЛИЯНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА НА ИЛЛЮСТРАЦИЮ КНИГ ДЛЯ ДЕТЕЙ И ЮНОШЕСТВА НА ПРИМЕРЕ СТИЛЯ «МОДЕРН»

### ГДР

Книжная иллюстрация является общей, а книжная иллюстрация для детей и юношества составной частью изобразительного искусства и как таковая, она отражает «выразительные формы и стили» изобразительного искусства, которые можно доказать с времен существования детской литературы и литературы для юношества во второй половине 18-го века. Видные художники всегда, кроме всего прочего, уделяли внимание и иллюстрации книг для детей и юношества, как например, в период бидермайера, здесь я хотела бы назвать виднейших художников — Теодора Хоземанна (1807—75 гг.) Адольфа Менцела (1815—1905 гг.), Вильгельма Фон Каулбаха (1805—75 гг.), Лотара Меггендорфера (1847—1925 гг.), Лудвига Рихтера (1803—84 гг.), не следует забывать также Нойруппинские и Мюнхенские графюры (Нойруппинер и Мюнхнер Билдербоген) с такими видными представителями, какими были Ф. Фон Поччи (Покки 1807—1876 гг.), Отто Спекер (1807—1871 гг.), Людвиг Рихтер и Вильгельм Буш (1832—1908 гг.).

И в период экспрессионизма, включающего приблизительно два десятилетия, этому жанру уделяют внимание художники и графики, как например, Рихард Янтур (1883—1956 гг.), Паул Клайншмидт (1883—1956 гг.), Рихард Зеевалд (1889— ), иллюстрирующие темы мировой литературы — «Робинзон Крузо» писателя Дэфо, Сказки Грима, Гулливера Дж. Свифта и Дон Кихота М. де Сервантеса. Уже сама по себе эта действительность является достаточной для доказательства влияния изобразительного искусства на иллюстрацию детских книг поскольку упомянутые авторы рисовали также и для книг для детей и юношества. Пример, который можно наблюдать и сегодня имеет место у таких художников-иллюстраторов нашего времени, какими являются, например Гайдрун Хегевалд, Гаральд Метцкеза, Карл Эрих Мюллер, Ганс Тиха или Паул Шултц-Либиш. Не только стиль, но и определенные формы выражения встречаются и в живописи, и в книжной иллюстрации, включая иллюстрацию книг для детей и юношества, как например, коллаж

и синхронная картина, которую вначале Вилли Ситте ввел в изобразительное искусство, а позднее Вернер Клемке в книжную графику к сказкам Гримма. На некоторых примерах стиля «модерн», который был широко распространен приблизительно около 1900 года, охватил все виды изобразительного искусства и был известен во Франции под названием "art nouveau", в Англии и России, — «модерн», Австрии «сецессия» я хотела бы показать конкретное влияние искусства на иллюстрацию книг для детей и юношества. Этот стиль охватывает все виды изобразительного искусства- архитектуру с ее виднейшим представителем Генри Фон де Велде, скульптуру, где следует упомянуть, главным образом, Макса Клингера, Георга Минне, Фрица Климша, живопись с ее, пожалуй, известнейшими представителями Эдвардом Мунхом, Густавом Климтом, Оскаром Цвинтшером, художественные ремесла с Э. Галле и не в последнюю очередь — книжное искусство, которое должно нас здесь интересовать в первую очередь, с такими популярными фамилиями, как Отто Экманн, Петер Беренс, Маркус Бемер, Эрнст Крайдолф, Валтер Тиманн и Гайнрих Фогелер и рисовальщиков из юмористического журнала «Симплициссимус», представителями которых были, например, Рудольф Вилке, Томас Теодор Гайне.

Книжное искусство со своими стремлениями по нововведениям, исходившее из Англии в 1890 году, имело влияние и на немецкое книжное искусство, доказательством чего являются немецкие журналы «Симплициссимус», «Мюнхен», 1895 г., «Господнин Берлин», 1895 г., «Дойче Кунст унд Декорацион», «Дармштадт», 1897 г. Я намеренно отказываюсь от всяческих теоретических изложений и хочу попытаться убедить вас словами Людвиг Юсти, «школой видения»: «Творческие цели стиля «модерн», заключающиеся в акценте на линии, которая становится носителем формы, подчеркивании площади (поверхности), как контрамеры против иллюзионистского рассеивания площади у импрессионистов, сильной декоративности и символике. И наконец следует заметить, что именно стиль «модерн» покончил

---

с самоуправлением кумира статической симметрии, то есть, он не раскрыл тревожную и подвижную динамику ассиметрии, а ввел ее в жизнь» (Георг Шмидт: Funktion und Form im Bauwesen und Druck. In. Imprimatur. Ein Jahrbuch für die Büskerfreunde. Zweiter

Jahrgang) Функция и форма в строительстве и книгопечатании.)

Ежегодник для друзей книги. Второй год издания (Гамбург 1931 г. стр. 57)

# Отилие Дингес

## ВЛИЯНИЕ «КОМИКС» НА ТВОРЧЕСТВО КНИГ С КАРТИНКАМИ В ФЕДЕРАТИВНОЙ РЕСПУБЛИКЕ ГЕРМАНИИ ФРГ

Мой тезис является следующим: путем перенятия элементов стиля из «комиксов» в книжную иллюстрацию в повышенной степени попали эпические, или точнее сказано термином, ставшим популярным, *повествовательные элементы*. Картинки еще больше перенимали функцию пересказа текста и даже заменяли его.

Тот, кто разбирается в истории «комикс», тот не слишком удивлен этой близостью книг с картинками с «комикс», поскольку последние имеют четкие исторические корни в классическом рассказе книги с картинками Вильгельма Буша «Макс и Мориц» с 1865 года. Цикл с картинками «Дети попойки» (имеется в виду пьянка), который был впервые опубликован в газете «Нью-Йорк Журнал» в 1897 году считается началом жанра «комикс». Этот рассказ в картинках заказал у рисовальщика германского происхождения Рудольфа Диркса газетный магнат Гиарст, ознакомившийся с рисунками Буша во время своего путешествия по Европе.

Трогательные фигурки Маурица Сендака в книге «Милая злая собака» (вышла в издательстве «Диогенес», Цюрих, 1977 г.) "Some Swell Pup or are you sure you want a Dog" Нью-Йорк, 1976 г.) выразительно напоминают влияние «Макса и Морица», но больше в смысле сознательной цитаты, чем прямого последователя книги «Дети попойки».

### 1.

Спецификой «комикс» является *тесное соединение отдельных картинок цикла* в небольшом рассказе, большей частью, с остроумной кульминацией. Отдельные иллюстрации уже больше не находятся рядом, одна возле другой — каждая в отдельности-но кажется, что будет потом, короче говоря, последовательностью. Если наблюдать за ними глазами, то они понятны и без текста.

В иллюстрированном рассказе Вильгельма Шлоте, который вышел в 1972 году, изображение излагает все. Ограничение рамками отдельных панелей тоже этому содействует и полностью участвует в изображении комического трюка.

Теория Лессинга о соответствующей функции изобразительного искусства и литературы опровержена. В своем известном очерке под названием «Ла-окун или о границах живописи и поэзии» (1976 г.) показал Лессинг обязательную для многих поколений разную функцию искусств. Живопись и скульптура охватывают мгновение, наоборот, литература может изложить событие, преодолеть время и пространство. На великого старого Лессинга напала со спины армия рисовальщиков «комикс», которые тщательно фаза за фазой составляли рассказ в картинках и которые точно научились планировать каждое движение своих фигурок и направлять взор наблюдателя за картинкой, а угол зрения точно на тот аспект события, в котором кульминирует рассказ. Эти рисовальщики обучились этому искусству при помощи фильма и трюкового фильма. В этом заключаются дальнейшие корни «комикс», которые запустил Валт Дисни. Первоначально он создал свои комикс-фигуры, как героев кино. Это был образец кинокартины, который привел картинку в движение. В фильме из отдельных фотоснимков был сделан сфотографированный рассказ, превратившись в инсценированный в совершенстве обман глаза. Затем рисовальщики «комикс» опять вернули фигурки Валта Дисни в среду печати, но одержимость движениями в них осталась: цикл «комикс» рассказывает свои истории.

### 2.

Когда циклы «комикс» высвободились из связи с газетой и стали полными книгами, они показали способность выражать своими средствами эпические жанры литературы, начиная классическим эпосом по банальный роман, от библии по научную фантастику.

А что при этом происходит с текстом? Он интегрируется в картинку, становится наглядным, то есть, преобразуется в оптическую информацию. Текст и картинка в «комикс» неразрывно связаны между собой и взаимно обуславливаются (что можно легко доказать путем исключения текста или

картинки). Текст ограничивается теми элементами, которые невозможно выразить картинками, например, прыжками во времени, изменениями мест, дальнейшей информацией, впечатлениями смысла, которые нельзя воспринимать глазами. Текст направляется больше в глубину, в фон и не имеет целью продолжать в действии. Решающим изобретением «комикс» является, безусловно, последовательное использование текста, исходящего из говорящего героя в форме «пузыря» для всех диалогов. Этот «пузырь» делает излишней характеристику говорящего лица. «Пузырь» наглядно поясняет, кто говорит и как говорит: интонацию речи, силу звука, направление. Он может принести текст даже из невидимых пространств, может объяснить средства предоставления текста: телефон, радио, телеграфный прибор Морзе: может даже проявить желания, мечты, мысли. «Пузырь» делает излишними сложные и дифференцированные части пересказываемого и описываемого текста, однако, полностью перенимает на себя их функцию.

Условную роль текста в книге с картинками подробно описал А. Ц. Баумгэртнер в 1968 году. Он определил одну параллельную, одну дублирующую и одну одновременную функцию изображения при передаче текста. Еще Баумгэртнер исходил из того, что и картинка принимает участие в разработанной функции. Также и он подчеркивает тесную связь иллюстрации с текстом — правда, еще до того, как элементы «комикс» проникли в книжную иллюстрацию.

### 3.

Если в книгах с картинками мы хотим определить влияние «комикс», то нам не следует исходить из использования «пузыря». Наверняка «пузырь» является типичным элементом, а также направляющим для разработки текста. Но иллюстраторы книг по-разному интегрировали разные элементы «комикс». Это мы будем сейчас разбирать в отдельности.

Наряду с 1) интеграцией картинки и текста и 2) выражением содержания в нескольких картинках ос-

тались для «комикс» учредительными 3) герои и 4) их периодическое появление. Этот последний пункт сейчас уже полностью отпадает. Способ издания циклов «комикс» был связан с газетами и носил исключительно коммерческие цели. Серийность принадлежит к основным признакам средств массовой коммуникации. В свою очередь книга с картинками гарантирует ее издательская и экономическая традиция индивидуальность и исключительность. Создатель книг с картинками продолжает оставаться независимым автором от нажима производства «комикс». Он сам решает о своем стиле, избирает из известного репертуара средств оформления то, что ему нужно для своего сюжета, его книга продолжает оставаться незаменимой.

Типизированных героев и распределение фигур, правда, можно сравнивать с «комикс» в одной книге с картинками по оформлению и функции.

Книги с картинками увлекаются комически или гротескно оформленными фигурами.

Анне ван Эссен (Этьенн Делессерт: «Келн, 1979 г.).

Маргрет Реттих придумала веселых растреп и назвала их «редисками». Ее рассказы с картинками, которые она составила вместе с Ролфом Реттихом «У тебя слова» (О. Маер Равенбург, 1972 г.) и «Что здесь происходит» (О. Маер Равенбург, 1973 г.), «Знаешь Роберта». (О. Маер Равенбург, 1979 г.) являются замечательными примерами рассказов без текста о весело карикатурированных фигурах или расстановке фигур.

Фигуры из цикла «комикс» «Фердинанд» Г. М. Дала Миккелсена («Комикс» 3 Карлсен, Копенгаген, доп. печать, стр. 46) могли бы быть и из книги с картинками. Очень популярными являются гротескные человекообразные *зверюшки*. Давайте сравним представителей Валта Дисни, Карла Баркса и Качера Доналда с уткой Валтера Шмиогнерса из «Сонника для детей» («Инзел», Франкфурт, 1970 г.). Итальянская «Джованна а фуметти» в немецком варианте разговаривает в форме «пузыря» с жирным змеем, как Джульетта (Юлия).

У Ахима Крюгера и Гизелы Калоу: «Был я когда-то» (Тиенеманн, Штурргарт, 1980 г.) мы находим небольших змеев, крупных змеев, симпатичных змеев, обжористых змеев, женских змеев, мужских и детских змеев — среди них героиня книги — маленькая спящая змеиха.

Книга "Animal Craskers" Рог Боллена («Сомикс Карлсен», Копенгаген, 1979 г. — доп. печать) намеренно избран этот пример, как один из наиболее популярных видов «комикс»: «циклы комических трюков», «комики», с которыми занимались рисовальщики, прежде всего, в самых началах.

И человекоподобные животные имеют собственную традицию в книгах с картинками. Однако, в самом начале они выглядели совершенно по-другому, а милые зверюшки после 1-й и 2-й мировых войн имеют вряд ли смелость к гротеску. Здесь никак нельзя отрицать образец «комикс».

Таковыми животными, которые хотят выглядеть совершенно по-человечески являются «Маленький медвежонок и маленький тигр» из книги Яниша: «О, какая прекрасная Панама («Белтц Вайнгейм унд Бас», немецкий приз за литературу для молодежи, 1979 г.), а также другие экземпляры).

Лило Фромм назвала своих актеров в своем рассказе с картинками в двух томах «Муффел и Плумс» (Эллерманн Мюнхен, том 1. 1972 г., том 2. 1973 г.) (том 1- Избранное из произведений удостоенных Немецкого приза за литературу для юношества, 1973 г.)

Эскизы рассказов без текста с картинками являются хорошим созданием фабулы для детей не только потому, что с ними они могут легче отождествляться из-за нечеткости фигур в отношении возраста и пола. Еще дальше направился Ф. К. Вэхтер, который своих детей-зверюшек назвал именами Гаральд, Инге и Филип, а родителей он дал им в виде рыб, свиней и птиц, чтобы показать, что все учатся преодолевать окружающую среду, из которой они происходят, а также страх семьи с одним ребенком. Вот так начинается небылица, в которой люди изображены в виде животных. Никто не задумывался над

зоологически просто невообразимым опытом трех единственных детенышей жить вместе для того, чтобы «свершать великие дела».

Хилке Раддатец в свою очередь в своем «Шантажере из Бокенгайма» (Белтц Гефберг Вайнгейм 82/83 Избранное из произведений, удостоенных Немецкого приза за литературу для юношества) совершенно ясно рассказывает о человеческих детях, но представляет их последовательно, как зверюшек.

Имя популярного автора книг с картинками Ф. К. Вэхтера является примером того, что «комикс» и карикатуры находятся в тесной связи со сценой в книгах с картинками. Начиная Сендаком, который еще в самом начале своего творчества зарабатывал, как рисовальщик «комикс», следует, кроме Вэхтера, упомянуть еще Гороя, Мордилла, Муршетца, Клауда, Лапоинта, Лориота и прежде всего, Марию Марксову и наконец, Гелбаха.

#### 4.

Вэхтер владеет, прежде всего, четко пересказанным, фазообразным развитием сюжета, например, уже в упомянутой книге, за которую он в 1974 году получил приз: Ф. К. Вэхтер: «Мы можем еще многое вместе сделать» (Парабел М., 1973 г.), попытки птенца Филипа научиться плавать, затем. «Скаторть-самобранка накройся а шило из мешка» (Роболт Райнбек б. Гамбург, 1972 г.) сближение поселившегося толстяка господина Бока с хитрым, но не слишком солидарным изобретателем Филипом. А насколько интересна драматургия сближения этих двух героев! Англичанин Раймонд Бриггс научился в «комикс», что разделенные или прямоугольные рамки отражает ритм действия. Тоже самое касается и значительно увеличенного пространства изображения при подъеме саней характеризует вход в область над землей. Раймонд Бриггс: «О, ты весела» (Бертелсманн и Диогенес, Мюнхен, Гютерслог, 1979 г. и Цюрих Тб 79).

В книге Раймонда Бриггса «Джентельмен Джим» (Бертелсманн Мюнхен, 1980 г.) небольшие рамки рассказа с картинками окутаны в облачное

изображение без рамок, заполняющее две трети страницы, что напоминает ужас. Здесь цитировал Бригге волнующую взаимно связанную последовательность картинок из «комикс» о супермэне Батмане.

«Чудо-девочка», особое издание № 10 «Эгапа Штуттгарт, 1977 г., часть 1, «Пестрый шпион», с. 5. Уже само по себе оформление страницы оказывает электризирующее, исчерпывающее действие на чувства наблюдателя, которое в эстетике «комикс» называется «кинестетическим действием». Отдельные картинки с разными по величине и смыслу помещенными «пузырями», тексты которых напечатаны разными по величине типами шрифта, помещения и пространства, в которых с трудом можно узнать, где верх и где низ — все это вызывает общее волнение чувств, визуального, акустического воображения, для которых «комикс» являются просто обволакивающими. У колыбели здесь стоял, прежде всего, фильм со своими возможностями представлять предметы с разных углов и придать им при этом определенное значение и точно вычисленное влияние. К этому еще приобщаются и кадры камеры, приближающие зрителю пространство от бесконечной длины по мельчайшую подробность. Это дает возможность полностью оперировать со зрителем. Музыкальностью таких инсценировок являются разные пронзительные крики, звукоподражания. Пересказываемый текст находится только в трех прямо-угольно изрисованных полочках.

## 5.

Принцип кино, заключающийся в том, чтобы точно использовать установку камеры, а последовательность кадров в совершенстве использовал, прежде всего, Вильгельм Шлоте в своей книге, которая получила приз в 1975 году: «Сегодня я желаю носорога» с текстами Эл Борчерса («Инзел», Франкфурт, 1975 г.). Шлоте замечательно инсценировал сон Павла, через дверь в спальню которого просачивается вода. Павел смотрит на поток воды через длинные коридоры по последнее окно, в которое вдруг ввали-

вается носорог. Павлу не остается ничего другого, как только дать проглотить себя все увеличивающимся носорогом. Читатель вдруг оказывается вместе с Павлом в темноте у носорога в животе — это показывает вся черная страница до тех пор, пока Павел не уходит из живота носорога через естественный выход, который становится постепенно заметным и постепенно увеличивается.

Такой же принцип последовательности монтажа при точном и целенаправленном изменении выреза изображения помог супружеской паре графиков Иела и Энцо Мари достичь того, что их книга «Яблоко и бабочка» (Эллерманн, Мюнхен, 1970 г., Милано, 1969 г.) завоевала приз за книгу с картинками 1972 года.

Соединение средств кино с рисованным изобразительным циклом является зрелой формой среды «комикс». Книга с картинками участвует в этом дозировкой, которую иллюстратор считает средней для читателя.

## 6.

Нередкими бывают и книги с картинками для детей старшего возраста, которые вышли целиком, как комикс. Безусловно, и здесь остается сохраненным индивидуальный изобразительный язык иллюстратора. Фактографическая иллюстрированная книга, получившая в 1978 году приз авторов Грете Фагерштриом и Гуниллы Ганссон «Петер, Ида и минимум» (Отто Маер Равенсбург, 1977 г.) затрагивает обширную область сексуально-педагогического воспитания путем введения легко усваиваемой информации среды «комикс». И интенсивная эмоциональная атмосфера «комикс» здесь была целесообразно использована.

Тоже самое и в публикации Эриха Раушенбаха: «Я буду присматривать за матерью» (Арбайтсгемайншафт Фюр Гезундхайт — Рабочее общество здоровья — Кельн, 1981 г.) речь идет об информации относительно ухода за матерью на дому, которая заболела воспалением легких. Информация адресована сыну Анди, который бы предпочитал играть в футбол.

Картинка из книги Христины Ниостлингер (Вернера Маурера: «Черный мужчина и большая собака») первое издание Белтц Гелберг Вайнгайм, 1973 г.) является одним из самых ранних свидетельств об адаптации «комикс». Здесь следует упомянуть и усилие издателя Г. Й. Гелберга, который в начале семидесятых годов планомерно подключил молодых художников из области «комикс» в иллюстрацию книг с картинками. Он выпускал их тогда в оранжевой картонной мелкоформатной серии, которая и по внешнему виду отличалась от традиционной продукции книг с картинками. Гелберга можно благодарить за то, что предрассудки, имевшие место в то время против «комикс» обсуждались по-делово-

му и их выразительные формы начали постепенно использоваться для книг с картинками. Его серия была в общем успешной, но он работал ради будущего. Кроме издательств «Белтц» и «Гелберг» было в то время, прежде всего, швейцарское издательство — «Диогенез», которое путем выпуска лучших зарубежных произведений, как например, Сендак — достигло лучшего понимания стилевых средств «комикс». В издании книг с картинками, которые предшествовали «комикс» популярность завоевали издательство «Инзел» (Шлоте, Эллерманн, Фромм), издательство «Парабел» (Вэхтер) и издательство «Отто Маер», в котором уже в 1973—1975 гг. начал выходить первый цикл «комикс» под названием «Глоберикс» из-под пера Яниша.

250/251

---

# Бланка Стегликова РИХАРД ЛАУДА И ЕГО УЧАСТИЕ В ФОРМИРОВАНИИ ЧЕШСКОЙ ДЕТСКОЙ КНИГИ ЧССР

В истории чешской детской книги важной вехой был 1903 год. Как раз восемьдесят лет тому назад наше самое авангардное художественное общество «Манес» выпустило приложение своего журнала под названием «Свободные направления (волне смерти)» с избранными текстами для детей с иллюстрациями известных художников. Приложение называлось «Снег». Свою лепту внес в него и Миколаш Алеш, который здесь представлял поколение завершителей национального возрождения, а также Франтишек Купка, прославившийся, как один из основоположников абстрактного искусства, архитектор Ян Котера, скульпторы Ладислав Шалоун и Станислав Сухарда, творчество которых характерно символизмом и стилем «модерн» и еще несколько художников. «Снег» принадлежал к первым сигналам начала художественного оформления детской книги. Он был тесно связан с движением за художественную книгу, которое на рубеже 19 и 20 веков под влиянием учения английских теоретиков и художников, особенно Джона Рискина и Вильяма Морриса, начал у нас его распространять довольно узкий, однако для развития книжного искусства важный круг художников. Одновременно он был связан и с новым движением «За эстетическое воспитание детей», которое по сравнению с принятыми до сих пор дидактичностью и описательностью текстов или сентиментальными иллюстрациями подчеркивало эстетические ценности, которыми их пропагаторы хотели воздействовать на детей и юношество.

В 1903 году вышли также первые книжные реализации, которые хотя бы в некоторых своих чертах исходили из этих принципов. Наряду с «Бабушкой» Божены Немцовой с реалистически охваченными иллюстрациями Адолфа Кашпара это были «Жучки» Карафиата с иллюстрациями и графическим оформлением Войтеха Прайссига, художественное оформление которой отражало направление стиля модерн и «Радости малышей» Рихарда Лауды, в которой художник соединял и особо модифицировал наиболее выразительные тенденции времени: более традиционные реалистические иллюстрации

и современное стремление к единству книжного целого. А именно Рихарду Лауде, которому в нынешнем году исполнилось 110 лет со дня его рождения, я и ему посвящаю свое выступление.

В самом творчестве живописи и иллюстрации исходил Лауда из реалистической традиции 19 века, представленной, прежде всего, творчеством Миколаша Алеша. Однако, он направил свое творчество на монументальный синтез, характерный для искусства периода возрождения. После учебы в пражской Академии художеств он вернулся в родной городок Йистебнице и в своем творчестве стремился изобразить подобие своей родины и типы ее жителей в смысле крепнувшего в то время регионализма. В тот пейзаж он также поместил и иллюстрации книги «Радости малышей» и целый ряд других книг, именно там он находил свои детские образцы. Его чувство действительности не позволило ему не упомянуть социальную дифференциацию, в которой судьба большинства детей в бедном, холмистом и каменистом ландшафте поселка Йистебнице не слишком была радостной, однако ничто не было для него настолько отдаленным, как сентиментальное сочувствие. По сегодняшний день его картинки рассказывают о жизни детей в деревне до первой мировой войны значительно больше, чем целый ряд книг, прямо посвященных разным историям и детским горю.

«Радости малышей» также, как и две другие последующие книги Лауды «О природе» (написана в 1906 г., издана в 1914 г.) и «Родители и дети» (1907 г.), основывались на теме народных поговорок. Художник по своему замыслу отобрал из коллекций народного творчества, собранных Карлом Яромиром Эрбеном и Франтишком Бартошем и по семейной традиции он, вроде, записывал также поговорки, которые слышал от детей в Йистебнице. Возвращение к народным поговоркам было не случайным. Можно сказать, что Лауда, который хотел сделать книгу о детях и для детской радости даже и не имел другого выбора. В начале нынешнего века чешская книга только начинала рождаться и чувствовалась большая нехватка в хороших вдохновляющих тек-

стах. Собственно, их даже и не было, если не учитывать традиционную дидактическую литературу, появляющуюся «для наставления и предупреждения хорошо воспитанных и усердных детишек». Может быть это и был именно пример Алеша, который молодому художнику, восторгающемуся его творчеством, внушил мысль связать и свою собственную работу для детей с народным творчеством. Возможно, этому способствовало и анонимное участие Лауды на этнографической выставке в Праге в 1895 году, которая актуализировала интерес к народному творчеству. Тем не менее эти личные импульсы были связаны и с более широким усилием поколения. Год спустя после «Радости малышей» вышла книга с картинками Войтеха Прайссига на народную поговорку «Был однажды домик», на два года позднее появилась книга Бартоша «Букет» из народной поэзии с иллюстрациями Адолфа Кашпара, сверстника Лауды и друга по учебе в Академии. В 1911 году, основываясь на этих первоначальных попытках Йозеф Лауда сотворил свою первую по-настоящему лаудовскую книжечку под названием «Мой алфавит».

Из сохранившихся выдержек, примечаний и макетов Лауды очевидно, что отбор поговорок к вышеприведенным заглавиям всегда был подчинен центральной теме, отраженной в названии книги. «Радости малышей представляли собой цикл 24 иллюстраций, где мотивы детских игр, обычаев, традиций и занятий были упорядочены по отдельным месяцам. Каждому месяцу была отведена двойная страница с самостоятельными композициями картинок, разных по настроению. Чередование картинок вносило ритм во весь томик, а из этого исходила и основная красочная шкала книги. Лауда над книгой с картинками «О природе», в которой он охватил жизнь в природе в ритме дня, круговороте года, преобразованиях погоды, которая развивалась во время полевых работ при участии детей и взрослых. В третьей книге под названием «Родители и дети» был поставлен акцент на семью с доминирующей ролью матери. Детство в то время Лауда не понимал, как

замкнутый анклав, он наблюдал за ним в широком контексте жизни.

Однако, для художника ребенок не оставался лишь привлекательной темой. В его наследии сохранились и документы, свидетельствующие о его интересе к личности ребенка и аспекту ребенка. В начале века, еще задолго до того, как у нас были открыты и оценены очарование, неизбежность и спонтанность детского изобразительного и словесного исполнения заинтересовали их детские задания по свободным стилистическим упражнениям. Хотя исторические источники и расходятся в мнении, кто первым обратил на них внимание Лауды, во всяком случае в сохранившейся корреспонденции имеются две фамилии учителей — Юлий Скуграви из Праги и брат художника Ладислав. Обе фамилии приведены на макете подготавливаемой книги, которая должна была называться «Детские приключения и впечатления». Согласно плану книгу образовывало 10 детских сочинений с богатым сопровождением иллюстраций Лауды, из которых сохранились только два подлинника. Они свидетельствуют о прямой связи с книгами поговорок, однако, появились здесь и новые черты. Учитывая характер текста Лауда избрал рисунок значительно простой, лишенный выражения, а вместо картинки, которая в приведенных книгах представляла собой самостоятельный элемент, появилась иллюстрация, охватывающая действие в его отдельных фазах. Первоначальный замысел преследовал еще одну интересную мысль в оформлении: «Детские приключения и впечатления» должны были быть серией картинок в альбоме, чтобы их можно было раскладывать или вешать на стенки для украшения класса или детской комнаты. Возможно, что к этому побудил Лауду и проект новой и первой чешской коллекции школьных краеведческих картинок, над которыми художник начал в то время работать.

Все приведенные заглавия появлялись, как авторские книги. Художник их сам придумал, подобрал тексты, нарисовал картинки и затем оформил полностью всю книгу, начиная с обложки и форзаца

и кончая шрифтом. Книгу «Родители и дети» он даже сам литографировал. Пониманием книги, как своеобразного художественного комплекса он включился в число новаторов движения «за художественную книгу». Он сам в своей переписке ссылался в области детской книги на английские источники, прежде всего, Волтера Грана и Эннинга Белла. Декоративное решение, обложка, форзац и растительный узор, который обрамлял иллюстрации связали эти томики с книгой стиль «модерн».

Период на рубеже веков, благоприятный для творческой деятельности, своим бурным брожением мыслей, проникшим к нам из многих европейских стран нашел здесь плодородную почву. В Чехии в то время была неблагоприятная ситуация в области издательской деятельности, в чем отразилось и печальное экономическое положение народных сословий. В начале нашего века не только художественная детская книга, но и детская книга вообще была в чешских семьях редкостью. В народных сословиях, особенно на периферии детскую книгу заменяли читка молодежи, календари, иногда — большей частью, как награда за успехи в школе — дирекция школы посвящала детям, большей частью, дидактически направленную литературу. В семьях чиновников читали много на немецком языке, чешские издатели в этом отношении имели сильную конкуренцию в лице крупных немецких и австрийских издательств.

И Рихарду Лауде (также, как и Войтеху Прайсигу, одному из крупнейших художников в области книжного творчества) тяжелое экономическое положение нарушило его творческие планы. Еще издание «Радости малышей» сопровождалось тревожной перепиской художника с издательством «Уния», опасения которого высокой производственной стоимости книги повлияли на намерение снизить и без того низкий гонорар. Издательство «Дедицтви Коменского» (наследие Коменского), которое закупило подлинник книги Лауды «О природе» откладывало ее издание полных восемь лет. Издательство «Кочи», в котором должна была выйти серия сорока школьных краеведческих картинок, сокращало издание,

пока от первоначального плана не осталось всего лишь пять реализаций. Большие надежды издателя Промбергера на успех книжечки «Родители и дети» и возможность ее перевода рухнули из-за плохой типографской работы, из-за которой покупатели возвращали книги. Материальные потери прервали дальнейшее сотрудничество с художником. Недоверие в успех новых попыток издать чешскую художественную книгу быстро распространялось. Для «Детских приключений и впечатлений», несмотря на большую затрату сил, художник уже не нашел издателя. Такая обстановка способствовала тому, что Рихард Лауда перестал пользоваться собственной инициативой и иллюстрировал только книги по заказу, к которым у него даже не было и никакого интереса. Новые возможности ему представились только после учреждения Чехословацкой республики, когда возобновилось его сотрудничество с педагогическим издательством, которое развернулось, главным образом, в области школьных краеведческих картинок и иллюстраций школьных учебников, среди которых был и «Букварь для народа» с 1921 года. Это был уже новый творческий период художника, внезапно прерванный его смертью в 1929 году.

Несмотря на то, что раннее творчество для детей Лауды осталось торсом, оно побуждало к творческой деятельности следующих художников. К ним можно отнести, например, Йозефа Ладу, который оценил радостное настроение книг Лауды, стремительную характеристику детских героев и продвинул несколько вперед возможности народных поговорок, которые на протяжении полных восьмидесяти лет с момента издания книги «Радости малышей» находились в центре внимания чешских иллюстраторов. И тип современного ребенка в творчестве Лауды нашел сразу же в период между войнами своих последователей, особенно, в творчестве иллюстраторов реалистических рассказов, которые извлекались, главным образом, из сферы «Умелцеке беседы» (художественной беседы), как например, Властимил Рада, Войтех Седлачек, Алиис Моравец, Карел Мюллер и др. Интерес Лауды к аспекту ребен-

ка и детскому словесному выражению остался единственным вплоть до конца двадцатых годов, когда воодушевленный уже и другими импульсами, оживил его Йозеф Чапек; после 1945 года аспект ребенка вместе с художественным проявлением детей привлек внимание целого ряда художников, например,

Зденка Сейдла, Алоиса Микулки, Милослава Ягра, Йиндржиха Коваржика и других. Наконец-то Лауда стал первым в Чехии в числе столь многочисленного ряда художников, авторские книги которых вмешивались и постоянно вмешиваются в развитие детской книги и детской иллюстрации.

Яна Брабцова

# ИЛЛЮСТРАЦИЯ СТИЛЯ «МОДЕРН» ДЕЙСТВУЕТ ПО НАШИ ДНИ ЧССР

Если в предшествующих эпохах стилей искали тот период, который больше всего повлиял на вид современной иллюстрации, то закономерно остановимся на стиле «модерн». Этот период, говоря словами Ф. Кс. Шалды, искал стиль высочайшей культурной ценности, представляющий собой единство искусства и жизни, а поиск стиля стал предметом его надежды, веры в собственную жизнеспособность. Стиль Шалды является «... постоянным отношением и точкой зрения по направлению к целому ...» Такая формулировка, которую можно принять и сегодня объясняет необыкновенную активную деятельность художников стиля «модерн» и в нетрадиционных областях творчества. Художественная промышленность и свободное искусство в рамках творческой деятельности отдельных авторов являются координатными понятиями, а период чувствует их в виде зачительного вклада труда в функциональный и стилевой керамический сервис или стеклянную вазу, или мебель. Область иллюстрации книг, которая всегда связана с техникой производства книги на границе свободного и прикладного творчества, была одним из таких участков, где стилеобразующее усилие проявилось сильнее всего. Характерная картина книги в стиле «модерн» отличалась тем, что иронический комментарий времени назвал фасады стиля «модерн».

Если говорить о развитии у нас, то художники позднего стиля «модерн» стали посвящать себя художественной книге только приблизительно в половине первого десятилетия 20-го века, когда начали выходить книги в оформлении Зденки Бауеровой, Войтеха Прайссига, В. Г. Бруннера и других иллюстраторов. Они могли исходить из работ художников поколения Национального театра, из которых, главным образом, Микулаш Алеш, посвятил значительную часть своей творческой деятельности иллюстрациям художественной книги.

Все поколение Алеша подходило к иллюстрации книги с выразительной мотивировкой возрождения. Это была, прежде всего, служба народу, которой должно было быть подчинено произведение. Ге-

ниальность Алеша в своих лучших реализациях сумела связать службу на благо обществу с высокими художественными требованиями и учетом требований книги, как специфического жанра. У него был орнаментно-декоративный талант, давший ему возможность основать концепцию декоративного оформления «Рукописи Краловедворского и Зеленогорского» и сделать из этой книги первую работу, направленную против стиля «модерн» у нас. Рукописи, вышедшие в 1886 году, над которыми Алеш трудился в 1884 и 1885 гг. были охвачены и нас, как единое целое, в котором значительную роль, кроме иллюстраций и инициалов, играло и обрамление страниц. Целый ряд рисунков Алеша был, к сожалению, немелой репродукцией обесценен и даже шрифт, который имелся в распоряжении, не соотносился с замыслами иллюстратора. Окончательное впечатление в результате находилось между художественной и технической сторонами книги.

Большинство иллюстраторов в конце восьмидесятых и начале девяностых годов прошлого века рассчитывало на эти производственно-технические трудности. Поэтому бравурную ширину приобрела натуралистическая и импрессионная иллюстрация, прямо связанная с текстом и независимая от общего характера книги. Классическим и гениальным примером является творчество Лудька Маролда, автора, развившего свой талант в Париже, где он считался звездой номер один. Изнанкой данного охвата, сопровождавшего, собственно, книгу серий отдельных взаимно несвязанных рисунков, было чувство нетворческой службы делу, которое даже в случае лучших авторов часто вело и к принятию решений продолжать или нет заниматься иллюстраторским творчеством. В конце концов, это был и случай Маролда, который после возвращения из Чехии решил посвятить себя живописи, в чем помешала ему преждевременная смерть. Выход из тупика не мог быть найден благодаря вовлечению в иллюстраторское дело лучших рисовальщиков без возрождения техники и концепции, которые имели место в искусстве на рубеже веков.

Орнаментно-декоративные формы стиля «модерн» нашли сразу же свое применение в обложках, оформлении отдельных страниц, титульных листах и переплетах. Однако, вскоре очень сильно почувствовалось неединство между новыми декоративными возможностями беспокойной и бесконечной линии стиля «модерн» и старыми формами шрифта. В этот период появилось бесчисленное множество личных и особых предложений шрифта. Некоторые из них не удержались, а некоторые продолжали существовать или стали исходной точкой для дальнейшего нововведения, если бы именно стиль «модерн» не добивался идеи полного проведения единства всей книги, соотношения литературного содержания с художественными формами. Уже сама по себе обложка с типом шрифта и узора должна наметить характер литературного произведения. Связь, учитывающая требования использованного материала должна представлять собой или вариант, или параллельное творение на ту же самую тему. Орнамент стиля «модерн», благодаря своей изменчивости и своему оттаиванию как бы создан для обрамления текста. Художник того времени использовал его или, как элемент объединяющий, или как элемент ритмизирующий. Первый вариант означал замыкание текста в повторяющиеся рамки и успокоение внимания читателя, второй в своем динамическом чередовании мотивов и их размещении в плане страницы активизировал внимание читателя. Интересным примером является то, что импрессионная веристическая иллюстрация практически исчезает. И тогда, когда художник иллюстрирует конкретное место в тексте он подчиняет художественный характер своего рисунка всей концепции книги, декоративизирует свой рисунок линией и цветом. Этим самым мы попадаем к главной несущей специфике развития иллюстрации книги в стиле «модерн». Собственно, здесь ошибочно говорить об иллюстрации, поскольку авторов того времени интересовала не сама по себе иллюстрация книги, а то, как построить книгу. В рамках стилеобразующего усилия, о котором мы говорили в самом начале, задача художественного сопровож-

дения книги была понята, как побуждение, которое можно было бы сравнить с задачей архитектора. Задача заключалась в том, чтобы поместить данный текст в рамки, которые бы вместе с ним и над ним образовали единство, помещенное в структуру, охватывающую внутренние, внешние и творческие аспекты, образовав, таким образом, замкнутое единство специфического целого художественной книги. В лучших примерах производству книг того времени этой цели удалось достичь непревзойденным по сей день способом.

Оживление эстетики стиля «модерн» происходит в шестидесятых годах. Еще для поколения наших родителей «модерн» считался ужасной безвкусицей. Отклонение от строгой функциональности и разгоревшихся форм функционализма логически вело к поиску образа совершенно в противоположном отношении — то есть и в эстетике «модерна». Это вызвало не только целый ряд переизданий издания «Сказок Божены Немцовой с иллюстрациями Артуша Шнайдера), но и возрождение некоторых идеалов, которые выполняла книга периода «модерн». Вдохновение декоративизмом и линией «модерна» по сию пору имеет место в творчестве многих иллюстраторов, однако, одним из наиболее существенных аспектов следует отметить стремление к архитектуре книги в духе «модерна». Авторы возвращаются к представлению книги, как замкнутого целого. Они ограничивают страницу обрамлением из линий, через которые прорастает художественный знак. Они используют инициалы изображения и не боятся поместить иллюстрацию в точные геометрические рамки, собственно, в какую-то эмблему. Повторением нескольких таких элементов, ритмизированных в плане страницы, авторы достигают единства и книга становится замкнутым, особо составленным организмом, выполняющим также те требования, которые выдвинул и реализовал «модерн». В данном случае речь идет об актуализации и живом послании принципов «модерна» в самом настоящем смысле этого слова. Нас не должно при этом сбивать то, что стилистая сторона рисунка в таких книгах часто не

---

имеет много общего с художественным взглядом «модерна». Все это скорее является доказательством того, что речь не идет об историзирующем эклектицизме, а пожалуй, больше о связи с положительными сторонами прошлого, соответствующего и осуществляющего актуальные потребности сегодняшнего дня. По-моему и в этом должен был бы заключаться

смысл возвращения к минувшим временам, для вдохновения, мотивированного внутренней потребностью и подсознательным поиском преемственности. Изысканием, которое не обязательно должно вдохновляться только лишь формальной стороной стиля, но и его внутренними сторонами, незаметными на первый взгляд принципами.

258/259

---

Енс Тиеле

# СТИЛЕВЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В ИЛЛЮСТРАЦИИ СОВРЕМЕННОЙ ДЕТСКОЙ КНИГИ — СРАВНИТЕЛЬНОЕ РАССУЖДЕНИЕ ФРГ

В нашем кругу участников симпозиума, пожалуй, нет надобности в том, чтобы подчеркивать тот факт, что иллюстрации книг для детей и юношества исходят из стилевых направлений и тенденций изобразительного искусства, что иллюстрации детских книг часто сами выступают, как художественные произведения — слишком известные и одновременно есть аналогия и связи между обоими художественными формами последних 150 лет. В истории развития иллюстрации в немецкой детской книге и в детской книге, написанной по-немецки эти взаимные влияния очень заметно проявились: романтическое отношение к миру, как например, в картинах Людвига Рихтера, новые формальные решения «югендстиля» («модерн») приблизительно в 1900 году, а также признаки «новой вечности» в 20-х годах в значительной степени отразились в иллюстрациях для детей. Изобразительное искусство и иллюстрация детской книги находились всегда во взаимосвязи напряжения.

По этой причине я здесь не хочу доказывать, что оба средства взаимно очень близки: меня больше интересует то, чтобы показать, *какие специфически-художественные* проблемы перенимают сегодняшние иллюстраторы от изобразительного искусства, *по каким причинам и на каком культурно-временном фоне* они это делают. Таким образом, я не хочу обращать внимание здесь на то, насколько близко находится иллюстрация с изобразительным искусством, а хочу действовать в дифференцированной форме и задать вопрос, что ведет иллюстраторов к тому, чтобы они обращались к определенным художественным изобразительным формам и какие содержания или формы они при этом желают приблизить.

Этими вопросами я обратил внимание на один феномен, который по-моему заслуживает внимания. На территории населения, говорящего по-немецки иллюстрации детских книг не ориентируются уже достаточно долгое время лишь на *актуальные* формы изобразительного искусства, а опять-таки они ссылаются на *прошедшие* художественные стилевые эпохи. Это не всегда было так. Периоды «бидер-

майера» и «югендстиля» (модерн) или, например, «неформального искусства 50 и 60-х годов непосредственно и прямо повлияли на иллюстрации для детей без запаздывания во времени. По иллюстрациям можно было определить соответствующее художественное направление, которое господствовало в то время.

Сейчас уже в федеративной республике Германии (а также в многочисленных других странах) нет никакого единого художественного направления; изобразительное искусство больше уже не представляется в единой обязательной и общей форме, а скорее во множестве разнообразия. Таким образом, даже современные иллюстрации детских книг не показывают общий художественный стиль; в них отражаются реалистические, сюрреалистические, декоративные, фантастические, графические, плакатные и живописные тенденции в пестрой смеси. В иллюстрациях можно распознать целую шкалу эстетических форм выражения изобразительного искусства, но одновременно и направления культуры повседневной жизни, т. е. массовых средств коммуникации и дизайна.

Из этого довольно нецелостного и многообразного обобщения признаков я хотел бы избрать и более подробно рассмотреть те примеры, которые ориентируются на совершенно определенные художественно-исторические эпохи стиля. Свои примеры я взял из современной продукции детских книг в федеративной республике Германии; я не могу точно судить о том, имеются ли и в остальных странах подобные этим тенденции. Об этом я хотел бы услышать от участников нашего симпозиума. Иллюстрации 1982 года в своей форме основываются на символах «югендстиля» (модерн). Здесь ни в коем случае не идет речь о единственном случае: подчеркивание декоративно-орнаментального изобразительного элемента можно очень часто видеть именно в иллюстрациях сказок: здесь и в самом деле можно говорить о новой эстетизации иллюстрацией текстов сказок. Сказки декоративно цветными и ностальгически украшенными изображениями приобретают эстети-

ки более высокий художественный уровень, которого они до этого не имели. Можно было бы предполагать, что декоративное оформленные картинки, может быть, идет навстречу детским мечтам по гармонии и многообразии форм: такое мнение еще не обязательно должно быть правильным. Нам, как правило, мало известно о потребностях ребенка в эстетической области. Может быть и то, что в иллюстрациях, исходящих из «югендстиля» (модерн), отражены скорее представления взрослого, значит, иллюстратора о картинке, приемлемой для ребенка. Формула «декоративно-приемлемое для ребенка» часто используется в дискуссиях о книге с картинками, однако, она нигде не доказана.

Таким образом, в первом промежуточном балансе следует констатировать, что декоративно-орнаментальные формы «югендстиля» распространены в современной иллюстрации детской книги, что им отдается предпочтение, главным образом, в иллюстрации сказок, а тем самым они представляют сказке эстетическо-декоративную окраску, которая не всегда бывает подходящей для изложения сказки.

На втором примере изображения я хотел бы показать следующее художественно-историческое направление, которое можно найти, хотя и не настолько часто, в современной иллюстрации для детей. Я имею в виду сюрреализм, который подобно «югендстилю» был движением, включающим в себя разные формы искусства. В качестве примера иллюстрации, окрашенной сюрреализмом я подобрал картинку из детской книги Роберта и Алмута Генхардта «Путь сквозь стену», которая в 1983 году была удостоена Призом немецкой детской книги (рис. 1).

На первый взгляд мы видим натюрморт: два фруктовых плода лежат у окна на скамейке, через окно видна часть пейзажа. Но если еще раз взглянуть на навязчивый натюрморт, он действует раздражающе. Плоды, выглядевшие вначале, как предметы повседневного потребления в своей изолированности и строгости, а также в своем гиперреалистическом способе живописи приобретают сюрреальное маги-

ческое действие и придают интерьеру удручающую атмосферу — интерьер становится искусственным помещением. Подобным же образом изменяется у наблюдателя и отношение к пейзажу. Ненавязчивость холмистого пейзажа теряется: смотрим мы из окна или смотрим в картину, на живопись? Искусственное или естественное пространство? Ненавязчивый вид или вид на мир воображения?

Именно в этой взаимной игре реальности и нереальности и заключается замысел сюрреалистов с самого начала основания их движения после 1919 года. Живопись Рене Магритта «Природа человека» (I) с 1933 г. (изобр. 2) может осветить аналогию между иллюстрацией детской книги с основными сюрреалистическими идеями. И здесь, в картине Магритт наряду с точным наблюдением становится изобразенного пейзажа катина в картине, и здесь из природы станивится искусственное пространство. Пейзаж это или картина? И у Магритта предмет, изображенный в интерьере — мольберт — утрачивает свой повседневный и близкий характер: он попадает во взаимную игру между субъективным кажущимся и объективным бытием.

«Вместо реального внешнего мира начинается умственная реальность» — так сформулировал это Андре Бретон. На обоих изображениях и в самом деле кажется, что обстоятельства, исследуемые эмпирически уже больше не соответствуют «реальному» миру. Взгляд на изображение раскрывает нам внутренние картины, которые не соотносятся с внешними картинами нашей повседневной жизни.

Что побуждает иллюстратора к тому, чтобы он представлял детям 1982 года именно вот такие сюрреальные миры картинок, ставящие под сомнение близкое восприятие окружающего мира, делая из этого мира скорее загадки? Здесь следует, прежде всего, подчеркнуть, что в детской книге, которую мы здесь представляем и текст вызывает много побуждений и раздражений. Таким образом и текст, и картинка прямо взаимно учитываются — наверняка это послужило непосредственной причиной для составления картинок. Кроме того, следует осознать и тот

факт, что сюрреализм не был никакой замкнутой художественно-исторической формой, а в разных воплощениях он продолжает жить и в современном искусстве. Фантастический реализм, магический или мифический реализм — Это дальнейшие фазы и дальнейшие вариации сюрреалистического движения. Таким образом, идея сюрреализма присутствует и в актуальном прикладном искусстве.

Сюрреалистически воздействующую иллюстрацию детской книги нельзя, однако, соответствующим образом обсуждать только с самого художественного аспекта. Ее следует видеть на фоне общего интереса к мифологическому и сюрреальному миру картин и представлений во всей современной культуре. В литературе для детей и юношества, на обложках грампластинок, на плакатах, в кино и телевидении уже довольно длительное время представляют содержание и оформление в таком виде, которое пересекает рамки изображения действительности — значит неудительно, что этот феномен попадает и в детскую культуру, а там в иллюстрацию детской книги. В связи с перевесом тривиально-эстетического предложения катринок в книге для детей и в книге с картинками, представляют сюрреальные миры картин очень интересный вариант несмотря на то, что продолжает оставаться открытым вопрос, могут ли такие картинки помочь детям воспринимать и понимать окружающий их мир.

Еще выразительней будут переплетение и связь иллюстрации детской книги с современными формами культуры для детей и юношества на следующем художественном виде, находящемся в прямой зависимости с сюрреальной идеей изображения. Я имею здесь в виду тенденцию к фантастической живописи в детской книге. В рисунках Уты Гинзе к сказке Ганса Христиана Андерсена «Маленькая русалка» (изобр. 3), мир на морском дне показан в виде магического светящегося фантастического пространства, сферическому действию которого способствует, прежде всего, сливающаяся глубина пространства. В этом пространстве возвышаются фантастические орна-

ментные, буйнорастущие растения, там находится, окруженный вьющимися растениями псевдоклассический храм, в котором изображены русалки, полчеловек, полурыба — жительницы этого фантастического королевства.

Пространство катирны раскрывает для зрителя придуманный рай, который хотя и описан в тексте сказки, но сейчас он уже преобразован в магическо-фантастический и ярко выраженный язык изображения. В такой художественной форме учитывает иллюстрация непосредственно и признаки фантастического реализма. Сравнительный пример из области изобразительного искусства имеет свое происхождение у Макса Эрнста (изобр. 4). Это «Искушение святого Антония», которое было написано в 1945 году. Макс Эрнст пишет по способу старинных мастеров видения святого Антония, которые развиваются в древнем, окаменелом пейзаже. Природа здесь показана частично в скелетных, частично в мистических формациях в виде громадной развалины и является выражением погибшего, несуществующего больше мира.

Также безжизненно и уныло изображены фигуры, животные и сказочные существа, которые жмутся вокруг упавшей фигуры; они являются составной частью аморфного пейзажа и изображение превращают в призрака ужаса.

Я не хотел бы подробно рассматривать выраженные содержания и символы, а хотел бы только подчеркнуть принципиально сравнимые структуры изображений между иллюстрацией и художественным произведением. Хотя совершенно понятно, что оба эти изображения имеют яркое различие в художественной технике, пластичности и физическом складе фигур также, как и в общем воздействии — иллюстрация действует более декоративно, легче, ни к чему не обязывая, но несмотря на это имеются параллели в фантастике изображенных миров. В обоих случаях пространство изображения полностью отделено от познаваемой реальности. Намеренно выпущены отношения, связанные с повседневным

опытом зрителя; вместо этого выдвигаются в магической красочности фантастически буйные формы и образования.

Каким образом следует обсуждать эти формы в книге с картинками? Я считаю, что за фантастическими иллюстрациями в меньшей степени находятся педагогические или художественно-педагогические требования — это можно было бы предполагать, исходя из значения, которое имеет фантазия в эстетическом воспитании. Я также не считаю, что здесь речь идет о случайном отдельном феномене. Возвращение к фантастическим принципам мы поймем только тогда, когда представим себе волну «Фантастических сюжетов», проходящих всеми средствами коммуникации для детей и юношества. Литература для детей и юношества, кино, комикс, кассеты и фигуры, которые сознательно находятся вне комплексной и часто сложной действительности детей и юношей. «Господин кругов» Гилкиена (1949 г.), «Бесконечные повести» Михаэла Энде или такие фильмы, как «ИТИ», «Темный хрусталь» являются лишь самыми популярными примерами фантастических произведений. Такие формы фантастики уже нельзя ставить на уровень разрисованных сказочных миров из традиции книги с картинками. Современная волна фантастики образует утопические общества, в которых хотя и господствуют райские отношения, но которые одновременно управляются ЭВМ и электроникой. Пока этот избранный пример иллюстрации является лишь условно приемлемым. Насколько мне известно, в противоположность предложению фантастических содержаний имеется и широкая потребность в таких уходящих мирах. Это не удивляет, если подумать, в какой степени сегодняшние дети конфронтированы с проблемами и опасениями взрослых и они должны с ними жить. Здесь промышленное производство детской культуры предлагает в замен возможности ухода из этого мира, как компенсацию. Я считаю, что иллюстрация детской книги будет и в будущем в повышенной степени обращаться к фантастическим изображениям, чем это кажется нам сегодня.

А о том будет ли это способствовать развитию детской фантазии в продуктивном смысле слова, я не буду дискутировать.

Три моих примера, которые я вам представил, требуют дополнительного замечания: я не хотел вызвать впечатление того, что приведенные возвращения к выразительным принципам изобразительного искусства характерны и типичны для всей современной иллюстрации детской книги в ФРГ. Примеры отражают лишь некоторые формы, которые я считал интересными в связи с темой нашего симпозиума. Речь шла о том, чтобы подчеркнуть и выделить из всего количества очень разных решений иллюстраций те, которые четко опираются на художественные стилевые тенденции.

Такое сравнительное рассуждение не было бы полным, если бы мы не учли еще один вид иллюстрации, имеющий наиболее успешное и одновременно самое незаметное отношение к изобразительному искусству. Я имею в виду те иллюстрации, которые в простой тривиальной форме преподносят гармонические картинки, полные идиллии, выражающие настроение, картинки, которые и дети и взрослые называют одинаково «красивыми» или «интересными». В качестве примера я избрал иллюстрацию к сказке «Братик и сестричка» братьев Гримм (изобр. 5). Эти иллюстрации характерны снижением постоянно повторяющихся ключевых приманок путем предоставления бесконфликтного или сентиментально окрашенного, блаженного мира и очень часто (также, как и здесь) в них переплетаются человек животное, природа. В композиционном отношении они склонны к центрическому, гармоническому, уравновешенному изобразительному творчеству. Я считаю, что такие «привлекательные» и «миролюбивые» рисунки являются почти во всех странах тайными любимцами детей. Мы могли бы здесь привести и другие многочисленные примеры. Я хотел бы также обратить внимание на живопись романтики, как на художественно-историческую ориентировочную точку, в которой на передний план выдвинулись романтическое переживание, поэтическое, эмоциональное и го-

рячее впечатление, прежде всего, от природы. Это показывает «Акварель» Людвиг Рихтера с 1850 года (изобр. 6): в свободном, погруженном повиновении показаны отношения между людьми и животными, погруженными в забвение эмоционально переживаемого мгновения. Выражение лица и осанка ярко выражают тяготение к счастью. Приемлемой кулисой настроения является здесь лесной пейзаже, обрамляющий панораму и придающий ей оттенок нетронутого, отделенного и чистого.

На упомянутую констелляцию мотива «человек-животное-природа» воздействует больше основное отношение, которое проходит через все изображение и оказывает большее действие, чем формальные или стилистические принципы, сохраненные по сегодняшней день в иллюстрации детской книги — такие принципы даже и не существовали, если строже к этому подойти. Романтически настроенная картинка выглядит в сегодняшней книге с картинками скорее, как оцепеневшая схема и вызывает ни к чему не обязывающие настроения. Если в романтике писанная идиллия воспринималась, как выражение общеиспытанного жизненного чувства, то сегодня она представляет собой очень общую эстетическую ценность. Картинка, полная идиллии так, как мы видим ее здесь перед собой, несмотря на свой стереотипный способ обработки могла бы, однако, удовлетворить желанию по «блаженному миру» и по «красивой картинке» — иначе она бы не была настолько излюбленной у детей. Ключевые приманки, как например, «маленькая, милая девочка», «зверюшка, которой нужны помощь и уход» и «декоративно организованная природа», по всей вероятности, имеют большее значение в отношении принятия книги, чем художес-

твенное качество. И здесь следует подчеркнуть, что дети с таким тривиально-эстетическим предложением встречаются везде, а так формируется и определяется их эстетическое увлечение. Задумчивость изобразительных схем является важной причиной для большой излюбленности картинок, изображающих идиллию.

Я коротко подытожу свое выступление: Отношение современной иллюстрации детской книги к стилевым направлениям искусства нельзя не заметить. Я здесь на примерах показал орнаментно-линейный элемент рисунка «югендстиля» (модерн), признаки сюрреализма и фантазии, а также романтизирующие тенденции.

То, что иллюстраторы применяют в своем творчестве упомянутые художественные направления, это не случайность и это нельзя объяснить только лишь особым интересом к истории искусства. Такое отношение является, пожалуй, больше выражением определенных современных тенденций и потребностей в культуре для детей и юношества. Кажется, что такая культура будет все больше новатором эстетических предложений даже для ещё меньших детей. Возвращение иллюстраторов к художественным феноменам происходит, таким образом, на фоне существующих культурных и эстетических направлений, от которых даже и они не защищены.

Это стало понятно, что критический обмен мнениями насчет детской литературы не может обойтись без того, чтобы оно не исходило из имманентного искусства или картины. А если пойти в обход через поле культуры, то станет понятней и соотношение между иллюстрацией и изобразительным искусством.

264/265

---

## Ирена Войнар ПОЗНАТЬ И ПОНЯТЬ ПОЛЬША

Мы с удовольствием вспоминаем высказывание, кажется, еще римских мыслителей, что человеческому характеру присуще желание путешествовать и познавать мир. Эта черта может осуществиться благодаря собственному интеллектуальному формированию, которое исходит из традиционно накопившихся данных из области развития познавательных свойств. Есть ли здесь еще место для искусства? Вклад искусства в процесс формирования человека не является таким явным, как его роль в моральном формировании. Искусство, обычно, связывается с эмоциональной жизнью в то время, как интеллигенция проявляется автономно. Итак, более или менее человек воспринимается, как существо, «составленное» из отдельных свойств, подчиненных разным видам формирования и которые, в сущности, не соединимы. Такое выделение свойств еще больше усиливается под влиянием воздействия потока информации, участвующей в формировании человека одностороннего, который знает много, думает мало и ни во что не верит.

Сторонники целостного человеческого формирования высказываются в пользу человека, как комплексного существа, развивающегося в разнообразных воспитательных ситуациях, у которого эмоциональность соединяется с интеллигенцией, причем обе эти черты дополняют воображение и творческие способности. Господин Герберт Рид в своей идее о воспитании искусством ставил акцент на развитие всех человеческих свойств, сравнивая их с крыльями птицы, которые помогают ей гармонически летать. Джером С. Бруннер обращал внимание на роль «левой руки» в познавательной деятельности человека, это означает, что интеллигенция опирается на эмоциональность. М. Суходольски пишет совершенно просто, что интеллигенция не должна была бы формироваться, формироваться должен был бы человек, используя свою интеллигенцию.

Таким образом, мы попадаем к проблематике искусства. При понимании формирования человека в комплексе искусство затрагивает все человеческие свойства. Мы различаем воспитание для искусства,

цель которого заключается в развитии эстетического чувства и воспитании для искусства, которое пробуждает и развивает всю личность, как в моральном отношении, так в интеллектуальном, мнимом и творческом. Следует сразу же вначале заметить, что каждое интеллектуальное формирование имеет двойственный характер: оно расширяет знания и развивает механизмы познания. В обоих случаях влияние искусства кажется быть значительным.

Легче принять первый аспект упомянутого формирования, поскольку обогащение познания искусством заметно, главным образом, тогда, когда речь идет о познании культуры. Знания, полученные от произведений литературы, живописи, драматического искусства являются более динамичными, личными, красочными и живыми. Задача искусства заключается в том, чтобы иллюстрировать крупные события прошлого и настоящего и дополнять знания, приобретенные в учебниках.

Исходной основой познавательного процесса посредством искусства является восприятие внешней и внутренней психической действительности. Искусство дает возможность видеть прямо вещи, оно побуждает чувства и эмоции и дает возможность воспринимать те аспекты действительности, которые остальные люди, кроме художника, не воспринимали. Это одновременно искусство, как «зеркало действительности, которое дает возможность смотреть» с другой стороны зеркала» и даже иногда видеть изображение в его разбитых осколках. Именно искусство дает возможность видеть разными способами, пересекать раздробленную картину реальности в пользу ее восприятия в целом, основанного на улавливании действительности и явлений в их постоянно новых контекстах и структурах. Эти аспекты искусства касаются всех его жанров. Искусство обогащает отношение к миру тем, что оно раскрывает неизвестные правды посредством вещей, лиц, событий, которые чувствительно и индивидуализированно интерпретированы. Это свойство искусства подчеркивал Бергсон, когда констатировал, что искусство было бы способно нам показать, что можно

усилить способность восприятия. Однако, он тут же спрашивает, почему когда мы оторваны от реальности, мы видим ее более сложной? Этот вопрос пожалуй, скорее философского характера, только подтверждает наше убеждение в том, что искусство имеет способность обогащать. Такое обогащение отношения к миру выражает, прежде всего, упомянутая функция иллюстрировать факты, которая всегда имело свое определенное место в воспитании. Таким образом, познание через искусство дополняет, конкретизирует действительность и явления и является предметом научного познания. Искусство, таким образом, действует в качестве посредника между человеком и реальностью, которую оно приближает ему индивидуализированными картинками. Данная роль искусства приводит нас к проблеме качества. Поскольку это связано с оценкой, (плохое или хорошее качество изделия) это значит, что оно является исключительным, ни с чем не сравнимым и непохожим ни на что другое. Подобно тому, как для каждого художественного действия, так и для каждого действия человека, любого опыта и каждой отдельной личности характерным является индивидуальное единство. В искусстве мы чувствительны по отношению к таким ценностям, поскольку каждый эстетический опыт требует чего-то нового, приносящего удовлетворения и удовлетворяющего.

Искусство, однако, не представляет собой исходную точку для познания в том отношении, что превращает объективную реальность в более близкую и пластическую. Искусство, как таковое, представляет собой определенный познавательный процесс, познавательное действие. Значит можно сказать, что каждый эстетический опыт включает в себя акт понимания. С этого аспекта роль искусства в интеллектуальном формировании не ограничивается лишь фигурными произведениями, иллюстрирующими определенные эпизоды из человеческой жизни, а касается и таких произведений, которым не хватает фигурности и которые являются «особым миром». Искусство одновременно принадлежит сознанию и материальной действительности и является иден-

тичным с определенной деятельностью человека, способствующей формированию «человеческого мира», реальности, находящейся на рубеже субъективности индивидуума и объективной реальности.

Таким образом, если рассуждать о преимуществах искусства на уровне познавательном, то следует ответить на два вопроса. Первый касается того мира, который изображает искусство, а второй касается познания самого искусства, как реальности, выражающей человека и способствующей творческому формированию людей.

Искусство, будучи символической деятельностью, побуждает способность выражаться символически и развивает интерпретационное свойство символов; будучи продуктом воображения оно связано, главным образом, со способностью фантазии. Роль личной фантазии является первоочередной не только для художника, но и для человека, воспринимающего искусство, который содействует оживлению произведения своим творческим отношением, то есть его восприятием. В результате этого явления, вытекающего из личного опыта художника и опыта человека, воспринимающего искусство возникают понимание, личное познание. На этом месте следует упомянуть известное высказывание американских ученых о личном познании — *personal knowledge*. Это такое познание, которое вытекает из опыта, где интеллект соединяется с эмпатическими свойствами и воображением и когда опыт вытекает из результатов человеческой творческой деятельности, особенно, в искусстве. Такое познание иногда определяется, как познание «левой рукой» и представляет собой скопление знаний, обедненных этим личным аспектом.

Явление понимания приближается, таким образом, к моральному аспекту формирования человека посредством искусства. Это одинаково касается, как явлений культуры в «мире людей», так и собственно познания «человеческого условия», то есть способность быть в мире человеком. Каждое художественное произведение представляет собой более или менее «изучение существования другого» и касается про-

---

блематики «человеческого условия». Понимание человека, остальных и самого себя возможно только лишь путем побуждения моральной чувствительности, раскрытия неизвестного до сих пор размера и правды о человеке. В этом отношении роль искусств является исключительно важной и трудной. Личный эстетический опыт, обогащенный моральным и познавательным аспектом может оказаться источником познания человеческого условия, причем, более богатого и полного, чем собственное интеллектуальное познание в том отношении, в каком предлагают его психология и социология. Это познание основано на эмпатических способностях и умножено двойным человеческим опытом: способностью понимания другого на высших уровнях познания и чувствительности, чем раскрывается возможность для диалога и коммуникации.

На этом месте можно упомянуть идею «учебника жизни», особого учебника, который не только создает статические модели жизни и руководит ими, но

который также призывает и к эмпатическому усилию посредством искусства и предоставляет возможность для глубокого самосознания. Он ведет одновременно к культурной идентичности человечества и личной идентичности индивидуума, поскольку искусство помогает раскрывать ценности.

Таким образом, искусство содействует интеллектуальному формированию человека, как в рамках контакта человеческого существа с реальностью, так и на уровне отношений между людьми и также в связи с самосознанием человека, который ищет свою идентичность. Оно очень тесно связано с формированием эстетическим, моральным и общественным, которое осуществляется посредством контактов человека с произведениями, исходящими из личного опыта и являющимися результатом художественной деятельности. Таким образом, искусство является отличным примером для достижения педагогической цели под названием «учиться жизни». Речь идет об аспекте самой поэтики, соответствующей нарисованному пониманию человека.

268/269

---

## Жанин Деспинетт ИЛЛЮСТРАТОРЫ АЛИСЫ ФРАНЦИЯ

Если героиня Левиса Кэрролла запечатлелась линиями сэра Джона Тенниела в памяти всех жителей Великобритании, то за пределами языковых границ она подверглась изменениям приблизительно двухсот иллюстраторов, приспособивших ее национальным чувствам: романским, скандинавским, германским, славянским и т. д. ...

Для одной части иллюстраторов Алиса является лишь книгой для детей, а для второй возможностью для использования фантазии на основе первоначальностью замысла автора или на социально-политических ссылках для передачи многообразия чтения книги, предназначенной также и для взрослых. Есть такие иллюстраторы, которые не могут высвободиться из ритма первого издания, иллюстрированного сэром Джоном Тенниелом, которая и в настоящее время издается у нас в порядке вещей, а есть и такие которые вводят Алису в мир чудес их собственной фантазии и своим темпом.

«Алиса» принадлежит к тем литературным произведениям, которые больше всего привлекают рисовальщиков, иллюстраторов, а также художников и работников кино во всем мире и свыше ста лет вдохновляет она художников, принадлежащих к совершенно разным школам и самым плодотворным интерпретациям.

«Алиса в стране чудес» и ее продолжение в «Зеркальном дворце» считались непереводаемыми книгами из-за остроумия игры слов, но одновременно привлекали к себе лучших переводчиков и таким образом, вошли в число наиболее переводимых и распространенных произведений в международном масштабе. Приключения Алисы, описаны в одном сугубо британском движении, где словесная импровизация, «багажные» слова, математическая логика постоянно побуждают концепцию воображения читателя и парадоксно проявляются, как довольно привлекательные для того, чтобы вынырнуть из общего, чувствительного и образного языка.

Видные экзегеты научно анализировали произведение Кэрролла с литературного, философского, психологического и социологического аспектов. Психоло-

аналитики с радостью его по кускам разобрали. Однако, кто нам раскроет тайны обаяния, которые пульсируют из Алисы и привлекают к себе иллюстратора, не взирая на его личность, зрелость, среду, время, страну и талант? Все это потому что вопросы и страх семилетней девочки, ищущей свою личность и место в обществе, всегда находят отзвучия у художника, который приветствует каждое новое творение и вновь отправляется в диалог.

Или может быть потому, что в выражении этого пробужденного мечтателя Левиса Кэрролла открывает художник элементы своего собственного ремесла: искажение тела, визуальную инверсию, устранение понятий времени и пространства или столкновение выражений в первоначальном звучании с новыми картинками мыслей?

Начнем портретом Алисы ... Вернемся к рисункам в рукописи: «Приключения Алисы в подземельи», которые бали написаны для одной девочки, как рождественский подарок. По сравнению с иллюстрациями, излюбленными в конце 19 века, приведенные картинка характеры «непрофессиональным» стилем, но несмотря на это они свидетельствуют об оригинальном творении, соперничающим с текстом. Под названием «Глава 1», написанным готическим шрифтом, подчеркнутым гирляндой, вместо разграниченных в средневековых рукописях инициалов вводит художник начальную картину: Алиса с лицом частично повернутым в сторону, локтями опирается на колени старшей сестры, погруженной в чтение и смотрит через левое плечо читателя. Она имеет удивленный вид с намеком на улыбку. Левис Кэрролл рисует так, как будто бы он фотографировал и для работы над картинками ему нужна натура. Один из его биографистов, Дерик Гадсон информирует нас о том, что младшая сестра Кэрролла Генриэтта, которая очень на него похожа, была по всей вероятности натурщицей его Алисы на бумаге. Будучи предположительным портретистом он вводит своего героя в современность пытливым взглядом и улыбкой даже еще до начала самого сюжета, но не описывает ее читателям.

Таким образом, она может быть всегда той же самой, но одновременно и всегда другой, если посмотреть на нее.

Он никогда не запоминает Алицу благодаря ее словам, относящимся к её внутреннему миру. «Алица сидит на берегу реки и ей начало надоедать то, что ей нечего делать. Она бросила взор на книгу, которую читала ее сестра, но в ней не было ни картинок, ни диалога. А для чего тогда предназначена такая книга без картинок и диалога?», — подумала Алица. Значит, находилась она здесь, как раз думала, (пока была в состоянии, поскольку жара того дня несколько притупила ее душу), но желание плести венок из маргариток было настолько велико, что она встала и пошла их нарвать, как вдруг перед ней пробежал белый заяц с розовыми глазами...»

Кэрролл со своим фотоаппаратом при изыскании иллюстраций для своих рассказов старается представить себе героиню, главным образом, в следующих ситуациях: Алица залита слезами, Алица разговаривает с животными — зайцем, мышкой голубем, собакой, стих на шелке с характерным высказыванием жар-прицы и черепахи воображения, Алица с друзьями, Алица в преобразованиях, или большая или уменьшенная до самых маленьких размеров, Алица подвижная перед закрытой дверью в стволе дерева...

Какое бы ни было положение Алицы, зрителя или актрисы, каким бы не были ее размер и отношение к тексту на странице, Кэрролл обращает внимание читателя на взгляд героини, как отвлеченный, направленный куда-то вдаль, так и вызывающий вопросы в читателе, возвращая его обратно в глубокое чтение. Художники значительно тоньше, чем средний читатель, воспринимают этот зов и видят больше, чем заметно глазу и будут стараться вновь и вновь создавать то, что Кэрролл лишь предлагает, то есть то, что глаза детства как будто бы видели. Упомянутый вариант рукописи, которую сегодня мы можем характеризовать, как отшлифованную и утонченную, был написан для десятилетней девочки, исключительно культивированной из привилегированной ин-

теллектуальной среды. Факсимиле, опубликованное позднее, имело в 1887 году довольно ограниченный тираж. Во Франции его знают, практически, только коллекционеры. Когда Кэрролл обнаружил приемы средневековых переписчиков и сам определил ритм картинок и ключевые моменты для иллюстрирования, он по настоящему оставил отпечаток в своих произведениях, не имеющих в то время ничего общего с традиционным декоративным стилем того времени, за исключением карикатур современника Кэрролла Эдварда Лиара, который в то время еще не завоевал себе славу. Секвенции, подчеркивающие абсурдный юмор в песне «Вы дедушка Гуиллом» и удивительные анатомические деформации Алицы часто закрывают в своей «реалистической обработке» те иллюстраторы, которые следуют после него.

Кэрролл выделил для себя часть мечты, но для отредактированного и расширенного текста с названием «Алица в стране чудес» издатель Мак-Миллан требует профессионального иллюстратора сэра Джона Тенниела, чтобы он смог распределить декорацию и отшлифовать сцену, чтобы одеть героев в соответствии с викторианской модой. И Тенниел, признанный газетой «Панч» художник, на границе растянута послушно «изменяя существа Кэрролла, преобразяя их в легко идентифицируемые личности, одетые с головы до ног в парадную одежду»\* реализует эту работу. Тенниел острым и критическим взглядом автора, осознающего значение картинки в детской книге, был первым, кто принял этот принцип видеть через видимое с этом сюжете, он попытался вести молодых читателей несколько дальше, чем это было принято при самонаблюдении, благодаря неизвестной в то время комплементарности между текстом и изображением... Когда сэр Джон Тенниел принял эту игру, он стал личностью и оставил отпечаток на одной эпохе в английском издании произведения Кэрролла. Все публикации «Алисы в стране чудес» и в «Зеркальном дворце», которые вышли позднее должны в обязательном порядке ссылаться на его картинку. Это исключительно большая ответственность, поскольку после издания «картин-

нок, изображающих страдания сюжета, пока из него не стал плеоназм\*\* Тенниел тоже исключил из него все следы неясности, которые давали читателю возможность думать, что все возможно, а даже часто стер парадокс в выражении Кэрролла. Когда перед нами-читателями обычного издания произносятся слова Алицы «Страна чудес», то наша память воспроизводит совершенно другую картинку зайца с часами на руке и зонтиком под мышкой и кошки и широкой улыбкой, сидящей на ветке дерева.

Алица Тенниела принадлежит уже сейчас общественной международной памяти вместе с 92 черно-белыми гравюрами, 42 для «Страны чудес», а 50 для «Зеркального дворца» (где можно распознать элементы архитектуры Оксфорда и Крест Чэрч Коллидж — мест вдохновения Кэрролла).

Это произведение становится одновременно одним из замечательнейших сокровищ викторианского издания, а в некоторой степени и одним из мастерских изображений фантазии писателя, в то время, как объективно оно является его самым достоверным отзвуком. (Ни одно сотрудничество между автором и иллюстратором не было настолько тесным, как между Тенниелом и Кэрроллом, хотя оно и не обошлось без конфликтов. И все же Кэрролл вроде бы не был удовлетворен, поскольку позднее он решил опубликовывать факсимиле своей собственной иллюстрированной версии).

Что последовало за этим? После всего этого, обеднения произведения рисунками Тенниела не возникла ли в авторе вновь мысль поставить под сомнение их и представить собственную Алицу и собственное понимание зеркального дворца?, после Тенниела в Англии в начале века.

Первый портрет Алицы после Тенниела является совершенно женским представлением и имеет кое-что и от мира Кэрролла. Преподносит его нам по-

друга Лэвиса Кэрролла, фотограф и художница Гертруда Томсон, которой было поручено подготовить обложку сокращенного издания для детей «0 до 5 лет» под названием "The Nursery Alice", которое опубликовал Мак-Миллан в 1890 году. Если герои имеют происхождение у Тенниела, то внутренний цветистый стиль и композиция искривленных и тонких линий содержат в себе неожиданный смысл. В продолжении открытой книги раскрываются мечты спящей Алицы к существам, подчеркивающим частично нежность, а частично страх писателя; мышь, кролик, поросенок и черепаха фантазии) смутное воспоминание о чтении с детства молодого Догсона, большого поклонника Чарльза Диккенса: «Одним из характеров, который больше всего меня заинтересовал», — писал он, — «была личность госпожи Гаммидж, меланхолической дамы, которая все время плакала»... как черепаха с телячей головой!) Этот вариант Алицы образует очень важный этап. Впервые Алица представлена в цвете: волосы русые, желтое платье и синие чулки» останутся навсегда запечатленными для будущих поколений», — скажет комментатор.

Многочисленные варианты в США сделаны по Тенниелу. Они, безусловно, представляют собой большую художественную ценность, не считая оценки верности текстам Кэрролла. Кто первым или первой начнет с нововведениями?

Это была одна американка в 1886 году еще во время жизни Лэвиса Кэрролла, по имени Бланш Мак-Мэнас, которая держала пари сравнить свою очень личную жизнь с жизнью уважаемого рисовальщика из «Панча». Оригинальным использованием перспективы, изображением теней, точечной техникой, раскрытием динамики движения в сцене исчезновения Кошки из Чешайера и особенно попыткой наглядно показать надевание зайца в нору, с чем мы не встретились ни у Кэрролла, ни у Тенниела, Бланш с успехом вносит в иллюстрацию особую вызывающую часть, которая дорога для автора. Она использует черно-белые площади, иногда в полутоне показывает очень тонкое чувство графики на уровне деко-

\* Патрик Рожье: Lewis Carroll, Le visage redardé. Créatis. 1982.

\*\* Патрик Рожье: Le visage redardé. Créatis. 1982.

раций и разработанных с юмором сцен. Однако, только в восьми общих иллюстрациях она оставляет для чтения традиционный ритм. А в других случаях ее поленькая Алица хотошо окутана в кринолине, от чего Кэрролл, пожалуй бы отказался, если бы об этом узнал!\*

После Тенниела третья интерпретация Алицы опять появляется в лице американского художника Петера Ньюэлла (1901 и 1902 гг.). Всем известно, что он начал работать с двумя приключениями Алицы и почти таким же количеством иллюстраций, как и Тенниел, т.е. 41 для страны чудес, 40 для «Зеркального дворца», причем, все это картинки на всю страницу, рисунок сепией в полутоне за исключением, цветных фронтисписов, обрамленных также, как и текст, замечательными линиями.

Общий подход Петера Ньюэлла является просто личным, иногда смелым или взволнованным значительно в большей степени, чем предложенный Кэрроллом сюжет. Преведенный подход Ньюэлла шагает в ногу с чтением, укрепляя отождествление с реалистической и экспрессивной Алицей и одновременно игрой, распределением изображений, света, яркой декорацией, где оживают предметы, которые, однако, не исключают нежность. «Зеркальный дворец» в этом отношении является более выразительным. Петер Ньюэлл инсценирует Алицу более взрослой, чем она была в стране чудес. Он поддерживает в ней соучастие с невидимым и с большой благодарностью принимает проявления благосклонности, которой окутывает ее, например, платок интересного фасона. Пожалуй, по причине модернизма, важности остается это лицо Алицы неизвестным.

Левис Кэрролл в 1898 году умер. Его Алица и иллюстрации Тенниела вошли с того времени в классику. В 1907 году истекло действие авторского права. В Лондоне посыпались лавины многочисленных из-

даний — девять на протяжении шести месяцев, затем дальнейших тридцать, предусмотренных на тридцатые годы. Появятся трудности с отбором? Сотрется воспоминание о Тенниеле? И одно и второе. Появляются новые издания, а с ними и подтверждаются опасения в тщательном расширении издателей. Дело в том, что нужно было избавить «Алицу» от драматизации, чтобы она не была чужой и предстала перед читателем, как всем хорошо известная и все же с чем-то новым, чем могла его удивить.

Открытие цвета и техник, исходящих из фотографии или новых модных стилей, как например, нового искусства или художественных ремесел, отражающих влияние импрессионистической живописи, побуждает оригинальное творение. Если тенденции также высвобождаются и на уровне темы, они слегка содействуют и старению Алицы, как это показал, например, Петер Ньюэлл. Для некоторых иллюстраторов Алица — это уже не семилетняя дощечка: Такие художники, как Мэйбл Эттвелл (1910 г.) или Ада Боули (1921 г.) выражаются упрощенным улыбающимся регистром и после размышления предназначили Алицу для младшего читателя.

Образ Алицы, образ девочки, становится загадкой. Томас Мэйбэнк (1907 г.) чертит ее контурами абсолютной нежности, впервые с деформациями ее тела, с продленной шеей в виде змеи в цветном исполнении изобразил ее Чарльз Робинсон. Графическое влияние подобного подхода, хотя и приближающегося к рисункам Кэрролла, но чуждого Тенниелу, приобретает такую силу, что Магрит Тэррэнг (1916 г.) не в состоянии освободиться от нее, а художники нашего последнего десятилетия, оторванные от этого завета, повторно подходят к той же самой сцене с вариантами во Франции, как например, Николь Клавело (19...) Позднее Секстон (1933 г.) пытается создать особо внушительную телескопическую Алицу, исходящую также из рисунков Кэрролла. Гурманское лицо, всажженное между двумя половинами пирога на ногах героини без учета условности времени и пространства.

Талант Милличенто Соверби (1907 г.) проявился

\* Среди рекомендаций, направленных Тиеннелу в отношении Алицы можно прочесть следующее: «Не наряжайте ее столько в кринолины!».

в интимных и близких декорациях, однако, еще больше в изображении сцен с животными: его величественные фламандцы и жарптица делают ... в bestiаре Алицы богатство разработанных деталей под лупой Магрит Тэррэнт (1916 г.) с 48 цветными картинками наиболее плодотворного иллюстратора Алицы.

Фолкафд (1929 г.) является одним из тех, кто осмелился вступить на протоптанную тропику, когда иллюстрировал песни и «абсурдные» расчеты, как это подтверждает миска для супа, вырванная из цепи «Бьютифул суп», воспеваемой фантазией черепахи.

Гертруд Кэй (1923 г.) в свою очередь в первоначальном стиле разлагает краски на геометрические площади, чтобы добиться неожиданного видения... стиха из «Зеркала» в дополнении с ... главным образом, картинками Тенниела.

Однако, очарование пейзажей и необыкновенное обаяние Алицы, воспринимаемое ... в золотом возрасте детства в атмосфере ... очень элегантно преподносит Бесси Пэз Гутманн в «Стране чудес» (1908 г.) и в «зеркальном дворце», подчеркивая каждую сторону декоративными линиями.

... Оригинальная техника черпает элементы из импрессионистического искусства, играет с цветом и блеском настолько, что хрупкость Алицы в мире, который не находится на ее уровне, не вызывает беспокойства до такой степени, чтобы автор при этом снизошел до искусственности.

Чарльз Робинсон (1907 г.) и Гарри Раунтре (1908 г.) оставили отпечаток каждый из своего мира Алицы, благодаря широкому распространению, что является следствием значительного признания их таланта. Первый, взвесив все обстоятельства, обогатил Алицу Лиддел короткими коричневыми волосами, бесконечную вдохновительницу Кэрролла. На 8 цветных картинках и 112 черно-белых иллюстрациях он критикует самые сокровенные оттенки текста Кэрролла в духе «нового искусства», где блестяще проявилась его виртуозность.

Гарри Раунтре своим способом исходит из настоящей Алицы, но придает неожиданный рельеф

фантастического bestiара, начерченный только несколькими линиями, что слишком отдалено от влияния Тенниела.

Таинственная атмосфера его цветных картинок исходит, прежде всего, из зимнего пейзажа, который нетрадиционно украшает Алицу и представляет пышное одеяние для лиц. Струющийся из этого экзотизм является достаточным для образования изменяющей среды в пространстве и времени. Английская среда Алицы подвергается дальнейшему формальному изысканию, вызванному влиянием моды или просто течением времени.

Гвинедд Гадсон (1922 г.) изменила стиль Алицы в регистре «арт ...» До нее К. М. Роберт (1908 г.) нашел графическое единство (в рисунке черно-белого в клетку платья Алицы из мешковины), переплетенное с внушительным выражением движения.

Мортон Сэйл наоборот в 1933 году нарисовал Алицу взволнованную в стране злых духов совершенно искривленную и прозрачную в тени обозначенную точками ничем не менее типизированную, чем в предшествующих вариантах.

Превосходя всю тематическую или стилистическую важность, бесспорно доминирующим художником в английских изданиях на пороге 30-х годов является Артур Рэкгем (1907 г.). В своем творчестве он исходит из Джоржа Сопера (1911 г.) и А. Джексона (1915 г.) и нескольких других художников, как например, Магрит Тэррэнт (1916 г.).

У Рэкгама мы встречаемся с переходом между черно-белой рукописью, согласно «новому искусству» того времени и обработкой цвета, ассоциированного на важнейших местах текста в последовательности композиций, каждая из них при этом может быть самостоятельной, как отдельная картинка.

Иллюстратор более, чем кто-либо другой способен подчеркнуть внутреннее богатство Алицы и романтизирует девочку в тесной гармонии с природой и ее обитателями, какими бы они не были страшными. Алица находится посреди каждой катинки, где выразительные линии изменяют свое направление к ней ... декорациям и героям. Она является вектором дви-

жения своим присутствием и помещена в свою среду, теплые краски которой гармонируют с нежными пастелями ее лица, чтобы создать таким путем почти сюрреалистическую атмосферу.

На самого читателя направлена почти каждая сцена, что достигается необыкновенной концепцией, обрамленной исключительно современно-вдохновенной фотографией, намеренной наблюдательностью на границе угла зрения. Иллюстрации Рэкгама, независимые от графической современности, воплощают в себе романтические ценности героини и были изданы по случаю 100 лет со дня смерти Кэрролла. В США этот юбилей отметили в присутствии настоящей Алицы, которой стала Реджиналд Хиаргрейвис. Незадолго до этого торжества один американский иллюстратор нарушил традиционные изображения этой девочки, настолько современной, что она продолжала воплощать в себе сокровенные чаяния последующего поколения. Вилли Погэри (1929 г.), автор кулис для спектаклей варьете представляет Алицу «декоративным искусством» в свободном графическом и ритмическом исполнении и с картежными играми. Достоянная восхищения и симпатичная Алица с волнистыми волосами, блузкой со стоячим воротничком, юбкой в клетку и носками до половины икр: «тинейджер» свободная, наполненная радостью жизни и ее присутствие бьет ключом с черно-белой картинкой.

С тех пор в США можно увидеть Алицу в театре, кино, поскольку Вальт Дисни, начиная с 1923 года, начал снимать художественный фильм мультипликационный, а распространение данного фильма датируется 1951 годом. Но еще лучше забыть о многочисленных изданиях, которые основывались на нем и тем самым затемняли предшествующие в глазах большинства читателей. В 1954 году Марая снова обращается к определенному количеству шаблонов для того, чтобы изобразить Алицу иногда в очень смелых анатомических изображениях, однако, слишком отдаленную от ее изображения Тенниелом, где, например, в зеркальном дворце ее волосы становятся, как палки. Поколение послевоенных иллюстрато-

ров в Лондоне в 50-х годах реализует новые черно-белые изображения Алицы, неприемлемые, а иногда и метафизические. Гаф (1949 г.) ее преподносит, как самую яркую представительницу барокко, исключительно живую с повсюду присутствующей декорацией. Абсурдный дух Кэрролла здесь выразительно охвачен.

Мервин Пик (1954 г.) готовит издание, выходящее за рамки тех, которые были до сих пор, создавая мелкими линиями атмосферу завтрашнего дня — войны в определенном сверхвремени, где юмор и надсмешка шагают в ногу. Для него, а также для Петера Ньюэлла мечты Алицы содержат в себе, прежде всего, элементы страха за свое существование. Его Алица, женщина-ребенок овладевает многими темами, например, проказники, бежавшие с двора чудес.

Этой логике может соответствовать только интерпретация Ральфа Сидмана, который любил анализировать своих современников, не только «Алицу в стране чудес» (1967 г.), но и в «Зеркальном дворце» (1972 г.), символические элементы которых допускают большое разнообразие графического выражения. Его Алица является той, с которой связан скандал. Дело в том, что ни одно слово в тексте не ставится под сомнение. Рукопись Кэрролла возвышенно несетя со временем. Но мир, отраженный в зеркале Сидмана не является миром викторианского общества, а это наш мир со всеми надсмешками, насильем, вульгарностью и всем из ряда вон выходящим. Пером, намоченном в самых черных чернилах он с присущей ему виртуозностью вырисовывает игру, линий, чтобы из них получились формы, а поскольку ему хорошо известны выпуклые зеркала Бэттерси Парка, он своей Алице придает вид иронический, вряд ли придворный ... облик нового поколения, которое часть своего детства проводит вместе со взрослыми перед телевизионным экраном. Он первым вернул Кэрроллу правдивый облик посредством лица белого кавалера, того самого, которого долго незаконно присваивал Тенниел.\*

\* Кэрролл действительно ставил в упрек Тенниелу, что изобразил его рыцаря старшим, с усами и собственным лицом иллюстратора.

Его рисунок в этом отношении находится в соответствии с текстом, взаимно дополняя друг друга.

Глобальное восприятие, восприятие детали... все это тщательно и достоверно реализовано по Кэрроллу до такой степени, что оно еще больше распространяется на широкую общественность в возрасте «с 9 до 99 лет», чему так сразу можно было бы и не поверить. Дело в том, что работы Стивмана из-за своего карикатурного исполнения отлично освежают тем, что вызывают в читателе ужас и смех.

Если пути Алицы свидетельствуют об истории одной цивилизации в пределах ее языковой территории, то это не значит, что их значение чем-то снижается на преемственном пути...

Левис Кэрролл принял и французский и немецкий вариант сразу же после того, как в 1865 году их издал Мак-Миллан. В письме от 27 августа 1866 года, которое хранится в архиве упомянутого издательства, он предпринимает первые шаги: «Я хотел бы знать, как вы смотрите на мое предложение относительно перевода на французский или немецкий языки или оба, попытаться выйти на мировой рынок...» И он сам для себя находит автора для первого перевода на французский язык — Генри Буе, сына преподавателя французского языка в университете в Оксфорде. Перевод был опубликован в издательстве Мак-Миллана в Лондоне в 1869 году с иллюстрациями Тенниела и быстро в Нью-Йорке Довером в брошюрованном издании с введением на английском языке.

Французская общественность еще в 1908 году ознакомилась с картинками Рэгама. Это было несколько месяцев спустя после лондонского издания в фешенебельном издании в "Librairie Hachette". Небольшое собрание «Нельсона» и издания ««Ларуссо» предлагают вниманию свои собственные варианты... иллюстраторы Жан Эе и Генри Морин в тридцатых годах представляют Алицу очень умной в спокойной идилии. Однако, следует дождаться Адольфа Пеко в 1935 году, чтобы можно было открыть Алицу шаловливую, живую, красочную в соответствии с правилами приличного поведения в обществе того времени. Для детей поколения того времени Пеко

является иллюстратором переизданий, реставрации ангела-хранителя, а известен он и некоторыми последующими романами графини де Сегур и Жорж Санд в изданиях «Лоренс». Его стиль представляет дискретность, элегантность, тонкие оттенки его акварелей воспроизводят дрожание света в сценах на периферии по способу импрессионистов. Алица Пеко появилась у Деллаграва и обладает французским обаянием, короче говоря, это такой тип, который всегда вызывает снисходительность со стороны других. Миловидная улыбка и ямочки на щеках свидетельствуют о нежности, принадлежавшей прошлому.

Рене Буа иллюстрирует свой собственный перевод у издателя Дескле де Брав в 1937 году. Прасинос рисует любопытные картинки четными линиями, напечатанные обычными красками для перевода Андре Байя, опубликованного у Штока в 1942 году. Семпе приводит странный вариант у Денуа.

Алица иллюстратора Симон Бодуин вышла у Кастермана... она была бы слишком элегантной и хорошо одетой для молодого британского читателя\*, как говорили комментаторы за Каналом (Чэннел). Алица Адриэн Сегур уходит, главным образом, в мир сказок, Фламарион издал ее в 1949 году. Когда Николь Клавело появилась среди иллюстраторов, то область иллюстрации для детей претерпела в то время большие преобразования. Алица в совместном издании Клавело с Франсуа Руи Видал в издательстве «Грассе» представляет собой ключевую книгу истории иллюстраций во Франции, то есть, точно такую, какой была книга Ральфа Стивмана (1967 г.) в Великобритании, Франца Гаакена (1977 г.) в ФРГ, Ольги Сиемазковой (1977 г.) Митурича (1977 г.) и Калиновского (1980 г.) в СССР или Душана Каллая (1981 г.) в ЧССР. Со времени первого издания Тенниела прошло более ста лет. Развитие современных технологий в книгопечатании открыло путь для применения самых разных материалов и стилей. Николь Клавело при случае комбинировает очень тонкое перо с акварелью, а в своих визуальных представлениях она рассчитывает на зернистую бумагу. Она относится к поколению анаморфозов, тел-

морфозов и кинетических игр. С картинками Тенниела у нее нет ничего общего. Разузливание ее источника следует искать у Кэрролла.

Вместе с Николь Клавело Алица снова находит фантазию ребенка во время игры. Отсюда вытекает целая цепь сюрпризов, постоянно возобновляющихся в глазах читателей, постепенность новых первоначальных изображений, вызывающих новые мечты. Они вдруг откуда-то появляются и с ними постоянно связаны ассоциации веселых мыслей в соответствии с тайными склонами к лакомству и страстью к морской фауне. Все это изображено с нежностью жизнерадостью, которые выражены в тонкой гармонии красок, распространяющихся даже на рукопись рисунка сепии в типографии. Эта Алица уже не Алица Рэкгама, она затеняет остальных и одновременно изменяет направление. Если текст Кэрролла не имеет границ времени, тоже самое можно сказать и об иллюстрированном издании в визуальном подобии с точки зрения новых читателей.

После Клавело отдавалось предпочтение игривой структуре Жаклин Паше (1975 г.), Николас Жильбер (1980 г.), Рико Нинс (1982 г.) структуре, ставшей у некоторых иллюстраторов направляющей нитью их картинок, где элементы архитектуры, например, двери, коридоры, замки, лабиринты, шахматные доски точно определены и ограничены, как пространства для игры. Для лица Алицы характерен прозрачный намек до такой степени, что в нем можно отразить лицо любого ребенка. Именно поэтому ее личность и не смогла избежать художников.

На спектакль морского класса Николь Клавело отвечает у Рико Линса классификация водных видов в «развитии», что довольно хорошо связывает родство Дарвина с Левисом Кэрроллом. Если Николас Жильбер концентрирует наше внимание на внешний вид Алицы, поскольку он является значительно более правдивым, чем ее характер в настоящем мире, то Жаклин Паше подчеркивает пейзаж: она является первой, кто создает «природную» шахматную доску (шахматный столик), достойную французских садов и пристроек замка Версаль.

Необыкновенная сила ее заключается в воодушевлении словами и идей Кэрролла, в которых такое количество художников находит свой собственный графический смысл в абсурдно фамильярных играх, как у ребенка, так и у информированного логика.

В зависимости от специфического характера отдельных национальностей, ее необходимо преподносить в таком виде, чтобы ей везде уделяли надлежащее внимание, которое ей по праву принадлежит с риском того, то может быть она будет на частичку более настоящей.

Неопределенность является только кажущейся. Стиль одного художника является всегда приемлемым для социологического или этнографического описания. Даже в самой глубокой фантазии, мнимом изображении всегда имеется частичка первоначального мира, проявляющаяся в неровных линиях, подборе определенных цветов в гармонии с чувством народа. Где в другом месте мог бы художник открывать каждую главу книги в «Зеркальном дворце» мазком пешек по шахматной доске в шахматной партии, как не в Советском Союзе? Кай Митурич хорошо знает, что молодые читатели будут в восторге, поскольку довольно большое количество из них участвует в соревнованиях в дворцах пионеров еще до исполнения им 10 лет. Но одновременно, при помощи нескольких мазков гуаша в виде цветных линий на белой бумаге по Матиссу, художник способен создать и атмосферу мечты (сна) с помощью простой фантазии, которая графически может себе найти применение под любым небом.

Подход его земляка Геннадия Калиновского заключается в использовании перспективы, отраженной в зеркалах, буквах, составляющих имя Алица, но только в русском шрифте. Поэтому необходимо знать и читать русские буквы, чтобы можно было оценить всю тонкость преобразований в оживлении. Его Алица — это шатенка с пронизательным взглядом и живет она полностью во времена Кэрролла. Славянский сюрреализм пейзажа становится новым элементом и его следует разгадать, а обворожительная красота некоторых двусторонних картинок, сде-

ланных гуашевой краской с выцветшими китайскими чернилами привлекают к себе внимание даже по отношению к тексту. В Чехословакии Дагмар Беркова представила свою интерпретацию Алицы в 1961 году в связи со своей блестящей защитой диссертации в ВУЗ-е. С ее помощью галантерея из «Овец в стране зеркала» становится тем местом, откуда вылетают странные швейные машины «Зингер» в состоянии невесомости, недоверяющие собственному функциональному значению. Марленка Прахатицка (1980 г.) изобразила шариковой ручкой игру зеркал с геометрическими линиями, что она приписывает, однако, чисто случайной зависимости от творений Стидмана.

Однако, самая прогрессивная Алица, Алица Душана Калая (1981 г.) является произведением художника, который готовит свои подлинники темперой на дереве и каждый раз он это делает с литературной заботой словацкого иллюстратора, впитывающего текст для того, чтобы вновь сделать из него наглядный ритм. Всем известно, что традиция чехословацкого графического искусства принадлежит к числу старейших традиций. В нем нет нехватки фантастичности. В иллюстрациях Душана Калая все является символом, даже и мельчайшая цветная точка, которая кажется быть потерянной на странице. Подобно тому, как Алица Клавелло, так и эта Алица необыкновенно современная для нас, развивается заметно во времени, являющемся для нас временем детства, а оловянный амальгам зеркала является почти прозрачным. Разве нет страны чудес в средней Европе? Кукла, деревянная лошадка, обычные похожие предметы и все же они отличаются по форме, цвету, историческому наследию в одежде короля из игровых карт: незначительные детали связывают иллюстратора с его молодыми земляками и в одинаковой степени они способствуют эстетическому восприятию произведения далеко за пределами своей родины.

Если набор картин Душана Калая подвергается риску того, что их могут назвать избытком прихоти или даже маньеризмом, то набор картин Ольги

Сиёмасковой (1969 г.) поражает небольшим количеством использованных средств. Для польской художницы достаточно только нескольких цветных карандашей для выражения тонкого рисунка в очертаниях. В ритме Кэрролла, в атмосфере польской фантазии, чувствительной к нескольким точным деталям пейзажа осуществляется талантливое бессмертное изображение приключений Алицы. Однако, в действующих лицах, куклах мы вдруг обнаруживаем, что польская художница поворачивает Алицу в мир сказок.

Франц Гаакен в ФРГ (1968 и 1977 г.) занял наоборот противоположную позицию. Он начинает с того, что преподносит все молодым читателям так, что его героиня и в самом деле существовала. Мы обнаруживаем у него с одной стороны Левиса Кэрролла в рабочем кабинете, как он сидит и пишет сюжет, который попросила его написать Алица, а с другой стороны мы видим Алицу в причёске «конский хвост», которая сидит в миниюбке и погружена в чтение собственной книги.

Таким образом, Алица осуществляет свою мечту и благодаря этому приему она продолжает присутствовать в реальности детского духа. Стиль Гаакена очень близок к современному журналистскому рисунку с карикатурными деформациями и движением. Он менее интересен, чем Стидман, резкий юмор которого сразу же находит отзвуки, но несмотря на это, он представляет европейское течение и заслуживает внимания тем, что остался близок к детям и широкой общественности.

Другие иллюстраторы обработали текст Кэрролла намного более выразительным путем, применяя свое национальное наследие ради удовольствия тех, которые раскрывают его за пределами своей территории.

В Швеции Петер Хогфельдт (1945 г.) своим героем нарисовал лицо троллов, населивших скандинавскую мифологию. Тове Янссон (1966 г.) еще больше подчеркивает изменение среды и предоставил Алице гористые местности долины «Моуминес» (его самое известное произведение) со страшными загадочными летучими мышами, которых, несомненно,

только единственная она может распознать в произведении Кэрролла.

Итальянец Аккорнеро (1964 г.) возвращает нам перспективы родной Тоскании и дворца «девочки с голубыми волосами», которая в его интерпретации «Пиноккио» испытывает на зверюшках обаяние, подобное тому, которое было у Алицы.

До него Лола Англада в Испании в 30-х годах дала Алице прическу и черты лица андалузки, сопоставив их в опасаемом дворе королевских фигур, происходящих из игры в тарки. Иллюстрированные издания последних ста лет своими специфическими чертами и подобием направлены в значительной степени, главным образом, на публику, predeterminedенную Левисом Кэрролл, то есть на детей. Это в конце концов и не удивляет, если подумать, что Алица воодушеляла литературные течения, начиная сюрреализмом и кончая современностью.

Безусловно Артур Рэкгам, Ральф Стидман и Николь Клавело направлены на многих читателей, но свои выражения и средства они избрали, исходя из детской фантазии.

Несколько других иллюстраторов, главным образом, художников занялись эстетическим открытием, основанным больше всего на компоненте среды Кэрролла, более близком их широте, чем сказочным элементам произведения.

Издания, вышедшие из этого, были ограничены низким тиражом, относящимся к библиофильству.

В 1930 году Мари Лоренс в Париже нарисовала для издательства «Блэк Сан Пресс» обыкновенными цветными карандашами героиню, выделяющуюся на белизне бумаги и ее лицо излучает неопишущую привлекательность. Из этих легких рисунков исходит просто женская чувственность, что многие часто считали просто неестественным.

Если физическое присутствие Алицы привлекало к себе внимание на рисунках Мари Лоренс, то структура зеркала помещена на фоне утонченных геометрических картинок Фрэнклина Хью (1931 г.) для издательства «Чешайер Хауз». Присутствие Алицы переливается дугвыми красками на границе проз-

рачности, а геометрические картинки являются отражением испаряющихся восприятий Кэрролла в тайном союзе с его вкусом в отношении книги — предмета личности так, как это фигурирует у большей части фотопортретов.

Деланглейд подготовил их 12 стихами по «Алице в стране чудес» для очень ограниченного издания тринадцати экземпляров для издателя художественных публикаций Йозефа Форте.

Из сюрреалистов присвоивших произведение Кэрролла с самого начала движения, Салвадор Дали направляет свое внимание на иллюстрацию Алицы в стране чудес для «Рэндон Хаус», вкладывая в иллюстрацию собственное представление, связанное со временем, памятью, силуэтом женщины-ребенка, появляющееся в его картинах. Его вдохновение Фрейдом находит для себя неисчерпаемое поле действия в приключениях Алицы, преобразовывающейся через призму эстетики «критики параноиков» ... как он сам это определяет. Идеи Кэрролла, охваченные автоматическим действием «бредящего» представления взрываются в празднике наглядности, где детство имеет свое право на жительство.

Подход Петера Блэйка существенно отличается от Сальвадора Дали. Этот английский художник по праву считается одним из мастеров «Поп арта» и он снова связал Лэвиса Кэрролла с его отношением к фотографии и знанием психологии ребенка. Он известен в Великобритании благодаря необыкновенным портретам детей или собственных, или своих друзей. Вместе со следующим художником Грэхам Оуэнденом, поклонником Кэрролла они в начале семидесятых годов разработали проект двухголосного издания — «Алица в стране чудес» Оуэндена и в «Зеркальном дворце» Петера Блэйка. На базе фотографии с приемом художника, работающего с акрилом и маслом ради достижения сюрреалистических эффектов они подготовили сюжет по способу монтажа кинокартины. Книга не вышла в свет, однако, Петер Блэйк лично издал восемь акварелей на бумаге и его Алица представилась сразу же, как одна из «незабываемых».

---

75 гравюр на дереве Бэрри Мозера для известного университетского издательства «Пенни Роял» по сей день считается одной из наиболее острых пародийных интерпретаций Левиса. Гравюры сделаны в виде галереи портретов, формальная степень отшлифованности которых достигает очень высокого графического уровня, исходя из пародийного воодушевления карикатуристов начала века. Средневековое вдохновение, охваченное на страницах, вписывает красными чернилами комментарии на счет того, чем расширяется параллельная беседа, дети которой, безусловно, не должны были первыми адресатами.

Такой сатирический поток, охваченный в произведениях, предназначенных, большей частью, для детей, несмотря на все это является особо выразительным благодаря большому количеству публикаций, предназначенных для взрослых с тех пор, как появились первые приключения Алицы, иллюстрированные Тенниелом в 1865 году. Политические, социологические и другие преобразования возрастают, поэтому мы не будем их подсчитывать в данном изложении.

Наглядное восприятие и реализация «Алицы в стране чудес» и «Зеркальном дворце» были предназначены исключительно для детской публики. Левис Кэрролл перенял литературную маргиналию, которая включает в себя такую творческую деятельность.

Сейчас нам уже известно, что он открыл путь для поколений художников, которые воодушевившись его успехами, отправились, как профессионалы, развивать графическое искусство, а в издательствах развивать новый тип книг, где есть изображение, помещенное на границе возможного симбиоза с текстом, что художник Макс Эрнст первый определил, как Альбом.

Из данного сопоставления портретов Алицы вытекает, что путем отбора иллюстратор направляется к изысканию сценической и графической оригинальности текста с эстетическим воздействием на современника, он ставит за всем этим свою подпись и постоянно возобновляет свое произведение для чтения.

280/281

---

# Надежда Лола Савчич

## ОТРАЖЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СТИЛЕЙ В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ ДЕТСКИХ КНИГ В СЕРБСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКЕ ЮГОСЛАВИЯ

Иллюстрация, будучи составной частью художественного творчества, равивалась и подвергалась всем изменениям в области изобразительного искусства. Все годы она находилась в тени «большого искусства» и представляла лишь его слабое отражение, однако, позднее нашла самостоятельный путь и заняла равноправное место наряду с остальными формами художественного выражения. Наряду с тем, что иллюстрация учитывает текст, который иллюстрирует и возраст детей, для которых предназначена, она может всегда использовать и художественные стили, известные в истории искусства, не взирая на факт, что более современным она считает нечто другое. Иллюстратор не боится того, что его будут считать консервативным, если он не будет последовательно внедрять в своих иллюстрациях тенденции современной живописи, от которых он не зависит и тем самым его творчество является гибким. Поэтому у одного и того же художника можно обнаружить несколько разных стилей, принадлежащих прошлому или настоящему. Настоящим художником в этой области является иллюстратор, который не отказываясь от своей авторской личности, подчиняется тексту, придавая ему свой собственный стиль, который может отражать любой известный стиль.

Поэтому, изучая югославские иллюстрации, можно говорить о многочисленных влияниях, особенно, если нам известно, что современные иллюстраторы учились в высших школах изобразительных искусств, где изучается история и одновременно реализуются учебные пребывания в крупных мировых музеях. Главные художественные стили прошлого часто подвергались разным влияниям, отвечавшим их сущности (реалистической, экспрессионистской, сюрреалистической и т. д.).

Детская книжная иллюстрация в Сербии развивается на основе богатого художественного прошлого, продолжающегося оставаться исходной основой, из которой вытекает синтез старого и нового, мирового и национального, взаимосвязанных тонкими узами прошлого. После второй мировой войны отмечается

резкий подъем и наша иллюстрация для детей преобразовывается, поскольку со вступлением на арену молодого поколения она начинает делиться по двум разным направлениям, а именно: на иллюстрацию, придерживающуюся текста и самостоятельную иллюстрацию.

Наша работа направлена исключительно на территорию Сербии, поскольку было бы сложно рассматривать всю страну из-за ее большого разнообразия.

Разбирая данный вопрос мы не будем исходить из отдельных авторов и оценки их работ вообще, мы будем исходить из аспекта художественных стилей, которые имели место и из того, как они отразились в некоторых их произведениях. Этим самым имеется в виду не прямое влияние этих стилей, а реминисценции в детской иллюстрации, которая сохранила собственное выражение.

Исследуя иллюстрации и влияния, которым они подвергались, я исходила хронологически из отдельных произведений некоторых авторов без классификации самих иллюстраторов. Поэтому некоторые авторы упоминаются несколько раз в зависимости от стиля их иллюстраций; внимание будет уделяться, главным образом, тем авторам, у которых выразительно проявляются упомянутые влияния. Некоторые особенности остроумия персидской миниатюры можно видеть в произведениях двух авторов несмотря на тот факт, что это влияние не является ни исключительным, ни решающим. Речь здесь, прежде всего, не в прямой имитации восточного искусства и стиля. «Как будто бы все эти события изучал наблюдатель, приехавший из Европы, мира искусства и психологии, но который хорошо знаком с другой культурой, восточной;», а в этом заключается свое значение такого подхода. У Михаила Писанюка, например, стилизация героев и способ их изображения напоминают персидские миниатюры, причем, проявляются такие свойства, которые могли бы связываться с приемом Клее, а некоторые линии, характерные для композиции книги 1973 года с использованием комбинированной тех-

ники; (иллюстрация детского учебника 1974/75 — комбинированная техника).

Вспоминания о персидских миниатюрах можно наблюдать у Живоина Ковачевича в книге с картинками «Командир Сава», 1952 год, в решении разложения фигур в пространстве без перспективы, в понятии фауны, а также и композиции иллюстрации.

Влияние Византии является еще более выразительным. У того же самого автора, который копировал фрески, это влияние проявляется в стилизации и охвате костюмов, в поверхностном решении пространства, архитектуре, использовании темно-розового цвета. Все это те элементы, которые могли быть переняты из символического искусства такого, каким является византийское искусство. В качестве примера могут служить иллюстрации того же самого автора: «Бойцы в лесу» и «Пейзаж» для книги «Погорянской батальон», которая вышла в 1978 году. Первая иллюстрация напоминает Византию, композицией деревьев на фоне, фронтальным расположением без глубины поля, темно-розовой краской и присборенной одеждой. И во второй иллюстрации заметно это влияние в изображении архитектуры города. В той же самой книге в сцене «немцы на улицах Марибора» его можно узнать по темно-розовому цвету, решению облика, его формы, архитектуре).

У Бозилики Кичевац в отношении одежды и архитектуры влияние Византии является скорее тематическим. Это заметно, главным образом, в темпальных иллюстрациях «Царевна Милица прощается с царем Лазарем перед его уходом в бой под Косово в 1389 году. (У царевны византийская одежда, на фоне виден город византийский, а также костел на той же самой картине. Элементы такого стиля мы наблюдаем и в книге с картинками на тему старинной сербской сказки «Жил-был», которая точно иллюстрирует византийскую тему средневековья — город и пейзаж на обложке, а также в сказке «Змей и королевский сын».)

С иконографической точки зрения Византию напоминает еще и Миодраг Бата Кнежевич своим

способом изображения ситуаций, взятых с икон. Примером может служить строительство «Скадара на Бояне» — колаж, темпера, пастель с довольно богатым рисунком. (Под влиянием византийской школы автор использует золото, однако было бы ошибочно считать, что это единственное, что связывает его с Византией и ее духом.)

У некоторых авторов мы обнаруживаем влияние средневекового искусства, а также северного и западного последующих веков. Отражение французских таписерий, миниатюр и элемент «наивного» искусства появляется у Бозилики Кичевац в иллюстрации «Национальный герой Краевич Марко» 1970 г., линогравюра). Очень смутно напоминает Писанелла Диордые Диордиенич Диордьор в своем арабеске (книга с картинками «Дети и движение, 1978 г.). Связь с западными влияниями 14 и 15 веков чувствуется в одежде у Живоина Ковачевича («Тринадцать курантов», 1963 г.), влияние английской живописи является значительным у Бранислава Мойсиловича («Там, где спит Артур», 1983 г., комбинированная техника) и у Бранка Цонича («Путешествия Гулливера», 1979 г.). Определенную ассоциацию с французской Луркатовой таписерией, проявляющуюся в совершенной дифференцированной форме, можно наблюдать у Радомира Стевича Раса.

Влияние заальпийского ренессанса, особенно Дюрера, можно отметить у Душана Гавелы в иллюстрациях «Сова, Петух, Муравей» (рисунок пером, тушь. Здесь речь идет о классической контролируемой линии, придерживающейся контура).

У художника — иллюстратора Марка Крсмановича мы находим фантастическое проникновение чувств находчивого художника с юмором и гротеском (История самого красивого города в мире — акварель, темпера, представлен серией секвенций).

Фольклорное искусство повлияло на работы некоторых авторов, однако, это является предметом своего доклада, представленного на данном форуме.

Чувствовать наивное искусство, выражающее городскую речь иллюстрации — это ничто другое, как любовь к спонтанности. Влияние этого искусства

мы находим у Златы Билич («Волшебный мешочек», 1979 г.), а наивного искусства в подчеркнутых формах, что является внушающим художественным выражением — у художника-иллюстратора Лазара Вуяклия в «Пионерском блокноте».

Наивное искусство детей содержится в работах Мухайла Писанюка (обложка для «Знания о вещах» — комбинированная техника).

Книги с картинками с темой освободительной борьбы представляют собой особый жанр. Для них характерны эпическая ширина сцен и композиция с множеством героев. К иллюстраторам, разрабатывавшим эту тему, принадлежит Марко Крсманович: с помощью пластических фигур на темпере и акварели он уверенно и компактно приближает нам данную тему. Его творчество представлено двумя иллюстрациями — «Бигачская республика» (1978 г.) и «Сремские партизаны» (1978 г.). Живоин Ковачевич, представляющий здесь сцену «Лагерь беженцев во время сражения раненых» (1980 г.) преподносит атмосферу войны в ее эпической ширине; Бозилийку Кичевац с ее популярными композициями «Поход через Игман» (1974 г.) мы представим в серии слайдов и «Ужицкой республике».

Если обернуться назад, то увидим, что влияние художественных центров Европы — Будапешта, Вены, Мюнхена и Парижа можно наблюдать в сербской иллюстрации для детей на протяжении полных двух веков. Влияние Вены доминирует в живописи Уроша Предича (1857—1953 гг.), у которого особый интерес представляет иллюстрация «Маленькая итальянка» с 1885 года. Влияние Мюнхена является очевидным у Брана Цветковича (1875—1942 гг.), который обеспечил редакцию «Политики детей» в прожектке между войнами. В отношении влияния Парижа, которое уже чувствовалось в тот же самый период, следует заметить, что особенно оно начало проявляться после войны у таких художников, как Любица-Цуца Сокич и Душка Ристич. Для иллюстрации Сокич характерен тонкий лиризм ее художественного творчества, представляющего собой большую художественную ценность (обложки к По-

летарац», 1974 г., 1980 г.; иллюстрации для «Алицы», «Пиноккио», 1957 г. — комбинированная техника; «Я не хочу ехать тем же самым поездом»). В творчестве Душка Ристича отражается влияние Парижа в самой атмосфере. Он опирается на старинные стили, но также и на наиболее современные с необыкновенной утонченностью («Театральные сказки» Любица Диокича, иллюстрации «Сказка о времени», 1981 г. «Как весна», 1974 г.). Влияние парижской школы, прежде всего, матиссовой, которое мы часто присисываем иллюстрациям Михаила Писанюка «Наш язык» (1980 г.) акварель, чередуется с влиянием Миро и детских рисунков в учебнике на подкарпатском украинском языке, изданном в Новом-Саде и иллюстрированном комбинированной техникой в 1977 году. Вдохновение поэтикой Шагалла мы находим и в рисунке пером «Облако в подушке», 1979 г., тушь Джоя Ратковича, а влияние Клее является очевидным и Люляны Мензалович.

Стиль «модерн» мы наблюдаем и у Злата Билича (иллюстрации «Стрекозы», 1981 г.), особенно в отношении орнаментального стиля, который он перенял и у Владимира Лаливкого, который тоже находился под влиянием неосимволизма, когда это движение достигло своей кульминации (книга «Прыжок в сторону» по своему пафосу представляет хорошо замаскированный вариант, связанный с решением рисунка в «Рассказах о Шекспире» и «Быстрый, как ветер»).

Радомир Стевич Рас (1931—1982 гг.) находится на рубеже нескольких стилей и связывает кубизм с решением цвета («В школе», 1953 г. — акварель).

Понимание эпохи машин, влияние Фернанда Легера, а также его вклад в «поп-искусство» мы находим у Миодрага Бата Кнежевича, Драхутина Ньежича («Маленький гид») и Александра Даскаловича (книга с картинками «АВС», 1979 г.)

В этом кратком обзоре иллюстраторов детских книг для детей в Сербии мы ввели три типа отношения к реальности: фантастический, критический и позитивный.

В первом случае речь идет о фантастическо-

-сюрреалистическом подходе. Иллюстрации Марка Крсмановича представляют собой поэтическую транспозицию действительности с частицей гротеска и выразительным юмором.

Кроме тех иллюстраций, которые принадлежат к этому типу и о которых мы говорили, Марк Крсманович является и автором рисунка пером с тонким чувством линии с учетом распределения фигур на белом пространстве, используя при некоторых иллюстрациях выразительные краски. Эти свойства мы находим в иллюстрациях «Алиса в стране чудес», 1959 г. — рисунки пером, рисунки тушью — «Алиса и гусеница», «Алиса и герцогиня» и «Алиса — герцогиня и королева карт».

Художественный мир Джоя Ратковича Гавелы, одного из участников БИБ »83 направлен в мир фантастики, где рисунок имеет первоочередное значение, графические проблемы решаются цветом, причем, комбинируется темпера, перо и тушь («Зоб зобал», «Щекотка щекотала», 1983 г., «Летающий крокодил» — темпера, тушь, рисунок пером; «Алиса», «Сова», «Красная кошка», «Курца Яня»).

Следующий участник БИБ »83 Михайло Писанюк исходит из поэзии вещей, создает мир фантастики и при помощи утонченной стилизованной техники придает вещам и атмосфере форму (иллюстрации для книги с картинками «Гавра», 1981 г., темпера, акварель, карандаш).

Миодраг Вартабениан использует подход сюрреалистической концепции, он охватывает одежду, характер героев и пейзаж, которые он изображает. Он иллюстрировал «101 лучшую сказку в мире», где содержалось по одной сказке из каждой страны (1982 г., комбинированная техника). У Томицы Богдановича главное место отведено цвету; он использует перо для рисунка транспарантной тушью на специальную бумагу («Снежная королева» — Андерсен, карандаш-тушь, 1967 г. «Сказки» Гримм — первоначальный русский вариант, 1969/1970 гг., «Гадкий утенок», 1970/71, темпера, частично цветные карандаши). Душан Гавела тоже принадлежит к этой же группе, мы представляли его в связи с его классической линией.

Особую область детской книжной иллюстрации образует современное понимание сцен исторических сражений, примером чего являются работы Бозильки Кичевац, у которой модернизм проникает в сцену одной средневековой битвы (Петрова Гора: «О смерти последнего хорватского короля Петара Свачича», 1978 г., колаж), а также Бранка Милюша, придающего современный тон легендарной битве под Косово (1966 и 1967 гг.).

Под влиянием экспрессионизма формируется критическое отношение к действительности, воспринимающей окружение с аспекта экспрессионистического и сатирического. Душан Петричич, выдающийся и плодотворный автор юмористических рисунков, посвящает себя и мультипликационному рисунку, а также вопросу взаимоотношений между словом и изображением; это приводится в энциклопедии «Кто есть кто в графическом искусстве» (Издательство Графис, Цюрих, 1982 г.). В первой книге, названной «Нехватает нам только змей» (1973 г., рисунок пером, тушь, акварель) иллюстрация полностью автономная в то время, как во второй «Невидимая птица» (1975 г., тушь и цветной карандаш) она находится в соответствии с текстом. Третья книга «История с детства» представляет собой олицетворение действительности несколькими средствами. Воодушевленный письмом Николы Тесли он реализовал одну книгу, которая была как бы фильмом. Из этой группы следовало бы упомянуть и Радослава Зечевица, который своей работой значительно отличается от остальных иллюстраторов, затем, Кушанича, выдающегося уравновешенного автора рисунков с очень выразительным юмором. К этой же группе принадлежат и двое участников БИБ »83 — Злата Билич и Драган Атанасович («Бомбонали дерево твоего тела», 1983 г. — комбинированная техника), а также Диорье Миланович частью своего творчества, для которого характерны юмор и внушающая иллюстрация. В связи с тем, что в данной иллюстрации преобладают другие элементы, мы включаем его в следующую группу.

Под влиянием реалистического в иллюстрации

развивается положительное отношение к действительности, причем, формальные элементы внедряются реалистичным, неореалистическим или веристическим путями. У Диордья Милановича иллюстрация сопровождает текст, а идея разработана драматической композицией представляющей влияние рисованного участка и юмористического рисунка. Основными чертами этого автора, который также вошел в энциклопедию «Кто есть кто в графическом искусстве») издательств «Графис», Цюрих, 1982 г.) является простота рисунка и даже приближение к схематичности («Шесть кошек госпожи Клары», 1954 г., темпера, сопровождает текст, «Полетарац», 1965 г., темпера, «Полетарац», народные сказки, а также «Полетарац», русские народные сказки, 1965 г., темпера; «Змай», 1970 г., темпера, иллюстрация поэм). Иван Петкович (1921—1975 гг.), замечательный автор рисунков пером, вносит в иллюстрацию реализм. Кроме прочего, он был и новатором детской иллюстрации, а также одним из основоположников международной экспозиции «Золотое белградское перо» («Как спасти бабушку», перо и тушь). Дьирдь Горбунов это настоящий реалист, для которого характерен быстро сделанный рисунок; он работает для редакции «Змай». К этой группе принадлежат также Сава Николич, один из первых сербских послевоенных иллюстраторов и Слободан Гаврилович, первый редактор-художник журнала «Полетарац», а также Драган Ньежич, иллюстратор Жюль Верна для детского иллюстрированного журнала «Политикин Забавник», 1970 г.)

Рисунки Живоина Ковачевича, которого мы цитировали в связи с персидским и византийским влиянием, характеризует определенная атмосфера. Он также приводится в упомянутой энциклопедии «Кто

есть кто...» Из его работ следует привести «Высадка в Дрваре», 1980 г. (сцены «Парашютисты» и «Стрелъба»).

Мы говорили уже о Бозильке Кичевац, участнице «БИБ »83», которая вносит в иллюстрацию ясную форму и исключительное чувство композиции, выразительные цвета, в результате чего она создает очень интересные композиции. Наряду с уверенной формой мы находим здесь и компонент колористическо-экспрессионистический («Черная кошка», 1976 г., «Летучая мышь» и «Вилочка»). Обзор тех художников, которые используют в своем творчестве позитивное отношение к действительности, заканчивается тремя следующими участниками БИБ »83: Никола Маскинович, который приближается к детям при помощи прямой и простой стилизации (иллюстрации к книге «Прелесь-букварь»), Бранислав Мойсирович со своим Робин Гудом (1983 г. гуаш, цветной карандаш) и Тома Сарамандич («Зимняя сказка», 1983 г.).

Эту богатую деятельность можно лучше всего наблюдать в рамках традиционной экспозиции «Золотое белградское перо», представляющей собой прекрасный смир югославской иллюстрации, а также иллюстрации зарубежных авторов. Данная выставка способствует развитию иллюстрации в Югославии и дает возможность производить ежегодную оценку результатов, достигнутых в данной области графического искусства.

Целью данного доклада было показать участникам «БИБ »83» художественные влияния, которым подчинялись сербские иллюстраторы детских книг, а также начертить общую картину об этом и наконец, содействовать лучшему познанию их работ в мире.

286/287

---

# Федора Климачкова ВДОХНОВЕНИЕ СТАРИННЫМ И СРЕДНЕВЕКОВЫМ ВОСТОЧНЫМ ИСКУССТВОМ В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ ЭМИЛЯ МАКОВИЦКОГО ЧССР

Изобразительное искусство на протяжении своего развития часто обращалось за вдохновением к ступеням развития в прошлом. Одним из таких этапов является, например, эпоха настоящего времени со своей необыкновенной пестротой стиля и многообразием, за которые она обязана и этапам более или менее отдаленного прошлого. В свободном изобразительном искусстве вдохновение этапами минувших времен можно обосновать живым и творческим отношением к традиции, родственным мировоззрением, идейными исходными основами или функциями художественного произведения.

В случае иллюстрации, которая принадлежит к области прикладной графики мы, правда встречаемся с этой причиной отношения к прошлым художественным стилям и направлениям, однако, это не единственная причина. Из самой функции иллюстрации — художественно передать, дополнить литературный текст — вытекает и самая обычная причина исторических вдохновений в иллюстрации, которой является стремление к адекватности сопровождения иллюстрации по отношению к литературному тексту, стремление к приближению времени и места происходящего действия или места и действия литературного произведения. Для того, чтобы иллюстрация не была иллюстрацией лишь в том самом простом смысле слова эти стремления не должны исчерпываться только знанием исторических и местных реалий и их внедрением в иллюстрацию, сопровождающую конкретный литературный текст. А в соответствии с такой функцией иллюстрации — «изобразить» литературное произведение — и заключается творческий подход иллюстратора, исходящего из принципов изобразительного искусства определенной прошлой исторической эпохи и использовавшего их в своем произведении.

Такой подход иллюстратора предполагает определенную гибкость, недогматичность художественного мышления, способность войти в суть принципов художественного творчества определенного периода и, особенно, способность синтезировать их

с принципами современного творчества. Я считаю, что следует высоко ценить тот тип иллюстратора, который индивидуально решает задачу иллюстрации, каждый заголовок, особенно, если речь идет о разностороннем литературном произведении, а также такой тип, который не стремится любой ценой навязывать свой иллюстраторский стиль.

Такой подход к иллюстраторской работе характеризует подавляющую часть иллюстраторского творчества Эмиля Маковицкого, помогавшего в сороковых годах создавать основы современной ценностно-требовательной иллюстрации для детей Словакии. Обширное иллюстраторское творчество Маковического характерно именно соответствием с литературным текстом в том требуемом смысле, внутреннем смысле, кроме того, для него характерен охват характера литературной основы, а не поверхностная иллюстрированность. Хотя его иллюстрации и не несут в себе его личной характеристики, однако, они не являются стереотипными. Наряду с общими признаками, как например, композиционная разграниченность, замкнутость, обобщающий рисунок и богатый колорит (признаки его творчества связаны с его подготовкой, как художника-монументалиста в Художественно-промышленной школе в Праге у профессора Арношта Гофбауэра и Ярослава Бенды (мы отмечаем в каждом иллюстрированном произведении Маковицкого особые черты, вытекающие из его стремления найти адекватное выражение к литературному произведению. Там, где литературное произведение это позволяет, Маковицкий использует и вдохновение историей).

Я хотела бы более подробно рассмотреть два таких произведения Маковицкого: иллюстрации исторической новеллы Виктора Яна «Финикийский корабль (Матица словенска, Мартин, 1950 г.) и иллюстрации сказок из «Тысяча и одной ночи» («Словацкое издательство детской книги, Братислава, 1955 г.). Дело в том, что на них мы можем очень хорошо проследить творческое отношение иллюстратора к искусству прошлого, его творческое использование

в синтеза с современными художественными принципами и специфическими требованиями иллюстраторского творчества.

В иллюстраторском сопровождении «Финикийского корабля» Яна — рассказа финикийского мальчика о приключенческом странствовании по Средиземноморью с Канарских островов — даже любителю становится понятен главный источник иллюстраторского вдохновения. Им является искусство старинного Востока, особенно, египетская живопись и рельеф. Иллюстратор использовал типичные египетские корпуса тонких фигур с довольно широкими плечами, египетские и мезопотамские типы с характерной одеждой и вообще, реалиями старинного Востока (архитектурой, мебелью, посудой, снаряжением), египетскую условность изображения фигур и предметов путем соединения разных аспектов, из египетской живописи и рельефов известны, например, подвижные мотивы, как например, широкие шаги во время ходьбы, аддитивное распределение фигур в одинаковой позе, плотном затылке и непропорционально крупные человеческие фигуры по отношению к архитектуре или кораблю. После перечисления этих признаков, характерных для старинного восточного и особенно, египетского искусства, могло бы показаться, что речь идет об имитации египетской живописи. Иллюстратор, однако, должен был преодолеть разницу между египетским и у нас традиционным выражением пространства. В большинстве иллюстраций, образующих заглавия отдельных глав (рисунок пером), он редуцирует сцену в единый план, несколько фигур и детали среды распределены в одном уровне на линии, намечающей базу. Только в нескольких случаях применяет он второй или третий план с небольшими фигурами архитектурными или пейзажными признаками, которые также размещены горизонтально. Композиция всех иллюстраций изображает горизонтальное направление, исходя из ленточных композиций восточной живописи и восточного рельефа. Многие иллюстрации составлены так, как будто бы вырезка из длинной ленты-край иллюстрации он отрезает из человечес-

кой фигуры, архитектуры, корабля. Особенно в цветных иллюстрациях на всю страницу пришлось иллюстратору совместить ленточную, горизонтальную, растянутую композицию своих источников вдохновения с предписанным форматом высоты иллюстраций. Он решил этот вопрос именно при помощи композиции в нескольких самостоятельных горизонтальных лентах с уменьшающимися фигурами и другими вещественными элементами. Этим самым в выразительно плоское изображение он внес элемент пространства, приблизил свои иллюстрации современному зрителю, привыкшему больше к условности отражения, чем вырезке из действительности, хотя разницу в пространстве иллюстратор скорее наметил, чем тщательно сконструировал. И от этих цветных иллюстраций с высоким форматом у нас остается впечатление вырезки из крупной горизонтальной ленточной композиции, усиленное еще ленточным орнаментом, образующим нижний край иллюстрации, а цветной полоской ограничивающей иллюстрацию на верхнем крае.

В конце концов и цветное решение иллюстраций отразило в себе вдохновение человека древневекovém с учетом современного зрителя. В теплом, пестром и чистом колорите мы распознаем отношение к египетской красочности также, как и весь способ использования цвета с плоской раскраской, однако, ее функция является до некоторой степени декоративной, но крупные площади чистых поверхностей иллюстратор разыграл и оформил контрастными цветными участочками с пятнышками, наряду с тушью нарисованной линией он использовал и цветной рисунок деталей одежды или растений.

Можно сказать, что иллюстратор в данном конкретном случае в деталях и общем художественном охвате вдохновлялся старинным восточным искусством с его плоскостным выражением, условностью, торжественным ничем не нарушаемым повествованием.

Во втором более обширном комплексе иллюстраций — в сопровождении «Сказок из тысячи и одной ночи» Эмил Маковицкий вдохновлялся пер-

сидскими и индийскими миниатюрами. В качестве примера для такой ориентировки, по всей вероятности послужили для него иллюстрации Вацлава Фиалы («Из сказок Шахразады», издательство «Европейский литературный клуб», Прага 1948 г.) Общее решение книги Маковицкого «Сказки из тысячи и одной ночи» является богатым в красочном отношении (акварель цветная, рисунок пером) он применил и орнаментные элементы в разделении страниц на два столбика, на заглавном листе и обклеивании внутренних страниц обложки. Книга содержит в себе большое количество иллюстраций — всего их сорок самого разного формата, на всю страницу по мелкие, не достигающие и половины столбика. Иллюстрации конкретно ориентированы на текст и изображают ключевые сцены и фигуры из сказок. Небольшие иллюстрации автор сконцентрировал на одну-две фигуры, среду действия он изобразил лишь в намеках деталью архитектуры или природы, однако, крупные иллюстрации на всю страницу изображают богаче с большей динамикой многофигурные сцены с богатым содержанием предметов и выразительной повествовательной тенденцией.

Если направить внимание на сравнение с источниками вдохновения — персидскими и индийскими миниатюрами, то обнаружим связь, прежде всего, в общем направлении на иллюстрацию действия фигурами в конкретных действиях, в богатых движениях и выражении и достаточно подробно характеризованной среде. Такое отношение к источникам вдохновения находится, однако, в пределах требований к иллюстрации того времени, таким образом, своим общим направлением иллюстрации «Сказок из тысячи и одной ночи» находятся в соответствии с нормами иллюстраций того времени. Нас они интересуют своим акцентированным выражением отношения к персидским миниатюрам в некоторых деталях. Это, главным образом, характерные черты одежды фигур, сами фигуры, прически, характерные движения фигур, а также чрезмерное изгибание туловища, легкий поворот наездников в седле, типы лошадей, мотивы растений, характерные стилизиро-

ванные формы скал и облаков. А кроме общего повествовательного характера иллюстраций в вычисленных характерных деталях мы обнаруживаем в концепции иллюстраций Маковицкого многочисленные контактные точки со средневековым восточным искусством. У большинства иллюстраторов имеется один пространственный план. Если сцена разыгрывается вглубину пространства (особенно, в иллюстрациях большого формата), тогда пространство не конструируется линейно-перспективным способом, дистанции в пространстве лишь намечены путем уменьшения фигур, природных и архитектурных мотивов и их расположением над мотивами переднего плана. Полные сцены разыгрываются довольно в мелком пространстве, замкнутом архитектурной или растительной кулисой. Иллюстрацию, обычно, образуют фигуры и другие мотивы на белом нейтральном фоне. Ни человеческие фигуры, ни другие мотивы не имеют пространственного значения — архитектурные мотивы отражены в фасадах, фигуры движутся в уровне, параллельном с площадью изображения и только изредка (в изображении кораблей в море) мы можем встретиться с движением и общей композицией в диагональном направлении. Плоский вид иллюстраций подчеркивается еще больше цветной окраской, которая лишь слегка, в намеках моделирует формы.

И определенные диспропорции размеров — акцент на человеческие фигуры — лошади, деревья, архитектура по размерам уменьшена — свидетельствуют о стремлении иллюстратора создать новую изобразительную действительность.

Богатый колорит имеет также и отношение к восточным образцам. В нем используются сложные гармонии светлых прозрачных акварельных красок с доминирующими розовыми, фиалетовыми, зелеными и желтыми цветами. Иллюстратор, однако, использует краску не только в цветном и декоративном смысле, но колорит носит также и функцию выражения. Часто динамическая сцена, полная действия и движения имеет более контрастную окраску и более спокойные сцены с более тонкой и нежной окраской.

В отличие от восточных образцов, однако, Эмил Маковицкий ставит большой акцент на композицию своих иллюстраций. По сравнению с простым способом почти коврового расположения фигурных и других мотивов по площади миниатюры современный иллюстратор продуманно уравнивает движения фигур, замыкает их большей частью в формат иллюстрации, архитектурные и природные мотивы служат также в качестве элементов, замыкающих композицию, особенно, архитектура со своей статической системой горизонталей и вертикалей успокаивает взволнованное движение фигур. Изредка, однако, находит себе применение и принцип, известный из персидских миниатюр — пересечение фигурок рамок иллюстрации. Но безусловно, обдуманной композиционной работой, характерной для иллюстраций Маковицкого, иллюстрации «Сказок из тысячи и одной ночи» выразительно отличались от источников своего вдохновения.

Во всем остальном иллюстратор сохранил давний характер иллюстрированной книги, как предмета роскоши с характером миниатюры, как прекрасного цветного украшения. Он подчеркнул повествование постепенным талкованием текста и богатым фигурным и предметным содержанием иллюстраций крупного формата. Обобщающим рисунком, замечательной декоративной красочностью и уже упомянутыми особенностями в выражении пространства он подчеркнул сказочную фантастику литературной основы.

В обоих случаях иллюстраций Маковицкого мы имели возможность подробно проследить за тем, насколько творчески он использовал побуждения исторически и географически отдаленных культур, свя-

зав их при этом, с современными уровнями изобразительного творчества. Пожалуй, не следует подчеркивать, что творческое применение принципов древней и средневековой восточной живописи нельзя было бы использовать в нашей иллюстрации без их подготовки в соответствии с современными художественными направлениями и анализа возможностей отдельных художественных изобразительных средств со стремлением по-новому изобразить действительность и сделать ее более доступной оптическому восприятию. И только на этой основе можно воспринимать и в дальнейшем творчестве использовать очарование примитивных, на первый взгляд, рисунков, полных условностей.

Если иллюстрации для детей приписывать функцию подготовки молодого воспринимающего зрителя к адекватному восприятию и переживанию изобразительного искусства вообще, то с этого аспекта мы должны высоко ценить рассматриваемые иллюстрации Маковицкого. В оптимальном соотношении в них внедрена иллюстраторская тенденция в узком смысле слова (связь с литературным текстом) с широкой тенденцией передачи общей цели литературного текста (повествовательность и фантастика восточных сказок и волнующее действие современной исторической новеллы) вместе с тенденцией ввести детского читателя и зрителя в обширный мир художественного наследия человечества. Заслуги Маковицкого тем более велики, что в своих иллюстрациях он творчески применял художественный язык прошлого и современного в период, когда преобладала в нашем художественном творчестве традиция верности оптическому восприятию.

# Штефан Мрушкович ИСТОЧНИКИ ВДОХНОВЕНИЯ, ВЛИЯНИЕ И ФУНКЦИИ НАРОДНОГО ИСКУССТВА И КУЛЬТУРЫ В РАЗВИТИИ ИЛЛЮСТРИРОВАННОЙ ДЕТСКОЙ КНИГИ ЧССР

Прекрасными являются художественные изображения народных представлений, жизненного опыта, чаяний, суждений о добре и красоте, правде, справедливости и благородстве, навсегда вошедших в духовную культуру отдельных народов, которые помогали формировать их борьбу за национальное и социальное освобождение, а во время возникновения и развития национальных литератур и искусства они помогали строить и формировать и специфический вид литературы для детей и молодежи. Таким неисчерпаемым источником художественного богатства являются народные сказки — важная составная часть устного народного творчества. Вместе с народной художественной культурой они создавали и сегодня создают необыкновенно живую, привлекательную и образцовую область, служа вдохновением и для современных авторов — создателей иллюстрированной книги для детей и юношества.

В шестнадцатилетней традиции наших симпозиумов мы, естественно, не забыли и область использования народного творчества в литературе и иллюстрации также, как и область народной изобразительной культуры. Об их значении и связи с иллюстрированной книгой для детей и юношества говорили еще на симпозиуме в 1967 году Алгирдас Степонавичиус («Народное искусство и иллюстрация детской книги»), а в 1971 году Ингрид Корсаките («Иллюстрация народной сказки и воспитание моральных принципов у ребенка») — оба из Советского Союза. В отдельных докладах каснулись этой области и некоторые другие участники наших симпозиумов.

И все же вдохновительное влияние народного искусство еще не было полностью проанализировано с аспекта развития, общественного значения и воспитательного смысла книги для детей и юношества. Сегодняшний симпозиум дает нам для этого определенную возможность, хотя он и приблизительно не исчерпает эту необыкновенно сложную и трудную проблематику, которая по-моему, заслуживает значительно большего внимания.

То, что мы решили включить данную тематику

в программу сегодняшнего симпозиума, в его вторую часть, вытекает, прежде всего, из следующих аспектов:

1. Народное искусство, особенно, устное народное творчество, а в рамках него, прежде всего, народная сказка, принадлежат к самым приемлемым, старинным и самым распространенным художественным выражениям, прямо связанным с вековой историей и культурой отдельных народов. В нем воплощены тысячелетний опыт, взгляды и духовные ценности людей многих стран и всенародные гуманистические и этические представления, связанные с борьбой за добро, справедливость и счастливую жизнь простых людей.

2. Одновременно, к чаще всего издаваемым, популярным, самым богатым по жанру и тематике видам литературы для детей и юношества принадлежит народная сказка, издаваемая в большинстве стран мира. Он часто образует ту основную базу, на которой возникали и развивались национальные литературы, но главным образом, однако, литература для детей и юношества.

3. Она предоставляет необыкновенно богатое, хорошо разработанное по мотивировке воображение, обращенное к детским чувствам и фантазии; связанное с процессом воспитания детей и прежде всего, с развитием в них гуманных и этических представлений, выражающих вечное человеческое стремление к счастью, любви, добру, справедливости и миру между людьми. Известный словацкий фольклорист профессор Андрей Мелихерчик подчеркнул это свойство народных сказок следующими словами: «Волшебные предметы и волшебные герои, люди и животные — это прекрасное художественное изображение победы человека над окружающей природой, которую он сумел завоевать и подчинить своим целям. В фантастических сказках, однако, одновременно неразрывно переплетается картина действительности с чаяниями и надеждами в новые победы и успехи трудящегося человека» (Цитирует Й. Михалек: Устное народное творчество. Ин.: Словакия, «Люд» — 2-я часть, Братислава, 1975 г. стр. 1084).

В устном народном творчестве, которое развивалось и формировалось на протяжении веков, выражены не только представления и чаяния народа, их мечта по справедливости и победе добра над злом, жизни над смертью, света над темнотой, радости над печалью, правды над ложью, которые и сегодня еще побуждают миллионы людей к борьбе за мир, социальную справедливость и социальное освобождение, но и представления о красоте. Герой народной сказки должен всегда иметь положительные черты характера, такие, как сила воли, настойчивость, упорство, смелость и искренность, которые дают ему возможность справляться с трудными испытаниями, которые выдержит только человек высоких моральных качеств. Этим характеризуется и эстетический принцип красоты доблестного человека, который должен был бы и сегодня иметь место в каждой современной художественной книге для детей и юношества.

4. Народная сказка принадлежит к тем видам художественного творчества, которые наряду с тем, что воплощают в себе общие народные гуманистические и этические традиции, выражают и своеобразные народные черты и выражения, связанные по значению и смыслу со всенародным гуманизмом. Сказка сыграла большую роль в воспитании многих и сегодняшних молодых поколений, главным образом, тем, что она не только отражает, но и подчёркивает смысл жизни и надежды людей. Она воплощает в себе их постоянные этические и эстетические идеалы. Она учит детей любви к своей родине, своему народу, природе, языку, обычаям, а также к уважению такого чувства у людей из других стран, в чем дети убеждаются сами из сказок, переведенных на другие языки.

Таким образом, народное искусство и, прежде всего, народные сказки предоставляют воспитательную базу для усвоения источников собственной народной культуры. Тем, что они принадлежат к чаще всего переводимой литературе для детей и юношества на другие языки, часто с оригинальными иллюстрациями, пробуждается эмоциональный интерес детей и юношества к природной среде, ландшафту,

жизни и культурным традициям других народов. Поэтому им приписывается и большое значение с точки зрения воспитательного воздействия на детей в духе патриотизма и интернационализма.

Эстетический и этический смысл воспитания и значение народной сказки само по себе является высоко вдохновляющим не только с методологического аспекта построения структуры действия (фабулы) и композиционной связи взаимных отношений и противоречий, в рамках которых побеждают положительные силы, ценности и свойства. Вдохновляющими являются и художественный метод и дидактическо-воспитательный аспект, включенный в формирование собственных представлений у детей, их эмоциональных и этических отношений к процессу и развитию действия и развитию часто противоречивых событий.

«Следя за сюжетом сказки часто настолько напрягаются фантазия и внимание читателя, что он как будто бы сам становится участником происходящих событий. Тогда ему уже не безразлично, на какую сторону приклоняются правда и справедливость, победа и освобождение, счастье и удовлетворение. Он симпатизирует с теми героями действия, которые по своим свойствам и поступкам стремятся к всеобщему добру» (Ян Михалек, Устное народное творчество, ц. д., стр. 1049). Таким образом, сказка ведет ребенка к познанию добра. Она обращает его внимание на отрицательные стороны жизни и человеческих поступков. Она делает их враждебными и обращает внимание на разные нездоровые явления в отношениях человека с человеком. Она обращает внимание на их вредность и опасность. Показывает зависть, коварство, лицемерие, подвох, нежелание, эгоизм и бесчувственность, которые не должны иметь место в жизни и за которые можно поплатиться (Там же, стр. 1049).

Таким образом, причин для того, чтобы заняться проблематикой вдохновительного воздействия народного искусства на развитие иллюстрированной книги для детей и юношества, много. Дело не только в формально-художественном вдохновении или

в поэтическом смысле восприятия и своеобразной художественной передаче источников и импульсов народного искусства, но и в смысле понимания их неформальных ценностей в комплексе функций, которыми характеризуется их всесторонний этический и эстетический смысл так, как в иллюстрации словацких народных сказок в разных художественных исполнениях сумели отлично доказать это народные художники Мартин Бенка и Людовит Фулла.

Это серьезные причины, поскольку они связаны с воспитательной деятельностью молодых поколений, направленной на основные принципы гуманного и этического мышления и поступков людей, их жизни, совместной жизни и мирного сосуществования. В конце концов этой цели должны служить все формы и идейные замыслы международного сотрудничества между учеными, специалистами и художниками. Что касается производства детской иллюстрированной книги, то естественно, это зависит, прежде всего, от издателя. От него зависит, в какой степени найдет себе применение, например, народная сказка в современном книжном производстве, направленном на воспитание и развлечение детей и юношества. Издатель и составитель имеют возможности повлиять на цель такого воспитания, например, отбором, мотивировочно-тематическим составом сказок, подбором художников, а тем самым и художественно-техническим качеством книг, чем они воздействуют и на степень своего общественного влияния. Однако, степень художественно-образительной материализации их книги в ее компоненте иллюстрации зависит, прежде всего, от способностей иллюстраторов. От них зависит насколько обеспечены условия и полиграфические условия — в какой степени и в каком выражении будет в конечном смысле слова оформлено и принято, а также понято содержание иллюстрированной книги и ее идейная и философская сущность.

Народные сказки в целом ряде стран принадлежат к первым изданиям художественной литературы, предназначенным для детей и юношества. В Словакии интерес к ним связан с периодом нацио-

нального просвещения и национальным возрождением. Однако, открытие доступа к ним в книжной форме датируется только началом второй половины 19 века. Первыми напечатанными собраниями словацких народных сказок являются «Словакия предания» Янка-Францисци-Римавского с 1845 года и «Словацкие предания», изданные полным собранием Августом Гориславом Шкултети и Павлом Добшинским в 1858—1861 гг. Двадцать лет спустя в 1880—1883 гг. издает Павол Добшински в восьми выпусках «Простонародные словацкие предания», содержащие в себе 90 народных сказок, которые позднее стали не только наиболее часто издаваемыми и читаемыми книгами сказок нескольких поколений молодежи, но и необыкновенным источником вдохновения для литературного и иллюстраторского творчества, связанного с началом и затем развитием иллюстрированной книги для детей и юношества в Словакии.

Первые издания словацких народных сказок с 19 века, еще не содержат в себе компонента иллюстраций. Последний появляется только в последующем издании «Простонародных словацких преданий» в 1906—1911 гг., но только в виде графических фронтисписов с романтическим оттенком *Ф. Бартелла*. Своей тематикой они связаны лишь символически со стороной содержания сказок, поэтому в полном смысле слова они еще не образуют художественную иллюстрацию, художественно оформляющую содержательную сторону сказок.

Простонародные словацкие предания в таком смысле стали иллюстрированными книгами, предназначенными для юношества и взрослых только в третьем издании в 1919—1931 гг. Авторами иллюстраций являются: *Андрей Мигаи, Андрей Ковачик, Федор Грушовски, Микулаш Галанда и Рудольф Галик*.

Подобно тому, как А. Мигаи, так и Ковачик понял смысл иллюстрации отдельных сказок, как стилизованный рисунок с юмористически настроенным оттенком, результат вдохновения народным художественным выражением и одеждой в натуралистических формах.

В иллюстрациях *Андрея Ковачика* мы чувствуем и стремление в приближении стилизованных форм народной одежды к региональным признакам, например, детвянским (иллюстрации к сказкам «Климо и Компит король» или «Пророк Рак»). Вдохновляющее влияние народной художественной культуры, особенно, народной одежды заключается в упрощенных стилизованных формах и натуралистическом понятии, что характерно для иллюстраторского творчества *Андрея Ковачика* и в собрании словацких народных сказок под названием «Тройная роза») издала Матица Слованска, Мартин, 1928 г.), для которой кроме черно-белых рисунков были сделаны и цветные иллюстрации на всю страницу.

И иллюстрации *Рудольфа Галика* характерны переходом иллюстрации орнаментально-декоративных элементов народной культуры, особенно, одежды в их натуралистическом подобии. Они не превышают среднего уровня иллюстрации времени с отзвуками натурализирующих, некоторых обобщенных, а иногда и комбинированных черт и признаков народной культуры, часто в наивном смысле, что характерно для многих видных иллюстраторов конца 19 и первой трети 20 века.

Использование таких элементов вдохновения в иллюстраторском творчестве вытекало из определенной ограниченности иллюстраторов временем, усиленной имеющими место взглядами об исключительной неповторимости народной художественной культуры. Например, это можно наблюдать и в обосновании атрибутов национального характера словацкой литературы. Обращение к народному творчеству, как к неизменному источнику форм художественного вдохновения вело многих художников к инерции в использовании некоторых элементов народного искусства в разных ступенях реалистической стилизации и их символической типизации. Высказывания в этом смысле нам известны от многих чешских и словацких авторов. Они близки и духу высказывания *Микулаша Алека*: «Я стремился сделать приятное своим землякам своими картинками ... Дело в том, что я предполагал, что душа наци-

ональная должна жить и именно в простом народе». (Словацкие юморески. Послесловие. К. Розенбаум «Алеш и Словакия». Матица словенска, Мартин 1951 г., стр. 185).

В период до переворота, несший на себе отпечаток национального и социального угнетения народа, это наверняка было величайшим и общественно-политическим обоснованием. Так этому было и во многих других странах. Возникновением новой ситуации в политической, государственной и национальной организации в стране появляются также новые потребности и запросы в области культуры. Литература и изобразительное искусство ущут пути в современном выражении, вследствие чего изменяется и отношение к общественному значению и смыслу народного искусства, изменяется также и его вдохновляющее влияние на современное искусство. Творческий подход художников к новым, а также и старинным литературным основам, а в рамках этого, к народным сказкам и остальным жанрам устного народного творчества, которые сами по себе представляют относительно замкнутые художественные ценности в отношении своего возникновения идейного сюжета и формы, характерны новым качеством мышления и художественного выражения. Культурно-общественная актуализация традиционного народного искусства, особенно, в произведениях виднейших художников является адекватной идеологически обоснованному культурному и эстетическому вкусу того времени. Расширяется не только шкала общественно-обоснованных и актуальных жанров, но и дифференцированность в качестве их творческого охвата и обработки. Художественный консерватизм отодвигается под нажимом и давлением прогрессивных сил и направлений в искусстве. Это заметно проявляется в творчестве иллюстрации, не исключая даже иллюстрацию детской книги, которая в промежуточный период между войнами в Словакии наряду с многочисленными изданиями народных и новых сказок представлена и хрестоматиями для народных школ и первыми богато иллюстрированными детскими журналами такими, как например,

«Солнышко», который начал издаваться в 1927—1928 гг.

Народные сказки также, как и везде, привлекали у нас великих мастеров изобразительного искусства. Однако, первым серьезным входом в иллюстраторскую традицию словацких народных сказок являются иллюстрации *Микулаша Галанды*, относящиеся к периоду еще до начала его учебы в Праге, то есть к начальному периоду его художественного творчества. Он иллюстрировал семь из двенадцати томов (выпусков) «Простонародных словацких преданий» вышедших в 1920—1922 гг. В иллюстрациях доминирует (собственный С. М.) поэтический подход, усиливающий фантастический мир сказок.... Они придерживаются изображаемой фольклорной основы и вдохновляются народной культурой, как вообще, так и в деталях» (Марта Зигмундова: «На счет иллюстраций «Простонародных словацких преданий» Добшинского», Словацкая этнография 4, 1978 г. стр. 588 («Словенски народнопис»). Но представляют они уже современную иллюстрацию, воздействующую своим плоскостным черно-белым контрастным понятием, сокращенными формами и легким, но гибким контуром. В стилизации некоторых элементов народной культуры имеются намеренные схематические отклонения от конкретной основы (например, иллюстрации к сказкам: «Король времени», «Старичок и двенадцать овец», «Правда», «Храбрый пастух», «Умный Матько и сумасшедшие», «О волке, который заказал для себя пошив ботинок» и т.п. Решающими являются форма, ее простота, эстетическая чистота и компонент мгновенного визуального понимания деталей и целого, что в конце характерно и для живописи.

Галанда, используя в иллюстрации народную культуру, снижает декоративизм в его внешнем понятии и количестве деталей и элементов. Он использует их в эстетических сокращениях для дорисовывания социальной принадлежности иллюстрированного героя. Орнаментальные упрощенные формы, в которых художник видит народного героя, являются столь новым и нетрадиционным выражением

в нашем искусстве». (Цит. Д. Шуль, «Иллюстрации словацких народных сказок Галандой», Братислава, 1978 г. стр. 190). Людовит Фулла в «Воспоминании о друге» обосновал художественный подход к народной изобразительной культуре своей и Галанды следующим образом: «Унаследованные традиции не были достаточными для того, чтобы связывать их с надстройкой а применение народного должно было ещё длительной подготовкой пробовать себе путь, но в конце концов оно стало прочной уверенной основой и опорной точкой для последующих лет, как будущее само показало». (Людовит Фулла, «Воспоминание о друге. Ин.: Павол Добшински, Микулаш Галанда, Сказки, Братислава, 1978 г., стр. 185). Этим он подчеркнул эстетическое и культурное значение постоянных ценностей народной изобразительной культуры и творческий смысл художественной адаптивности основ и образцов этой культуры в отношении вдохновения, что выразительно оставило свой отпечаток на живописи и иллюстрации Фуллы.

В связи с иллюстрацией детской книги в двадцатых годах заслуживает внимания и *Ян Гала*, иллюстрировавший собрание словацких народных сказок под названием: «Золотоволоска» (издала Матица словенска, Мартин., 1928 г.) В ней автор использовал и две иллюстрации на всю страницу и нарисованные окончания, которые также, как и нарисованные инициалы были в то время уже обычным элементом компонента иллюстрации и в книгах сказок. С иллюстрациями Галы, однако, входит в словацкую иллюстрацию детской книги новый, намного более динамичный освобожденный и чертежно более игривый пластический рисунок, который в принципе реалистически стилизован и подчеркивает все существенные атрибуты и признаки народной художественной культуры в ее типичных формах (одежда, обувь, интерьер комнаты, колыбель, веретено, разрисованный сундук, стол с резьбой и т.д.). Тем самым они стали очень близки представлениям и чувствам детей. Фантастичность сказочных героев связана с реальным изображением этих черт и признаков, она не дает им возможности пересечь границу реаль-

ных признаков и действительности, связанных со словацкой, но главным образом, сельской средой. Иллюстрации Галы поэтому и образуют своеобразную культуру в области иллюстрации и по качеству они значительно отличаются, например от культуры иллюстрации Галанды, Бенки и Фуллы, но несмотря на это они заняли прочное место в развитии словацкого иллюстраторского творчества.

К иллюстраторской обработке словацких народных сказок иначе подходил *Мартин Бенка*, который иллюстрировал «Простонародные предания» Добшинского в трех томах («Татран» — Словацкое издательство художественной литературы, Братислава, 1958 г.). Его иллюстрации этих сказок были использованы и в украинском издании («Словацки народни сказки», Словацкое педагогическое издательство», Пряшев, 1960 г.).

Послевоенное развитие культуры в Словакии предоставило Бенке, Фулле, Винценту Гложнику, Каролу Ондreichке и другим художникам значительно лучшие условия для их творческой реализации в отношении полиграфических возможностей, включая цветную печать высокого качества. Иллюстрации Бенки сохраняют черты монументализма в художественном понимании человека и природы. Он выражает их в героизме и балладности с характерной и часто детальной разработкой мотивов и предметов, вдохновенных хорошим и даже аналитическим знанием региональных и местных черт народной культуры и искусства.

Если иллюстрации Фуллы являются поразительными своей неповторимостью красок, мелодичностью, композиционной игривостью и декоративностью, выразительно вдохновенной народным изобразительным искусством, то иллюстрации Бенки воздействуют наоборот, спокойно, величественно, производя серьезное балладное впечатление или отличаются пафосом воспеваания.

В иллюстрациях Бенки балладность связана с образно-метафорным выражением моральных качеств людей, их преданностью своей родине, родному краю, чувством любви к родине и ее защите,

отношением к природе, спокойной жизни и труду. Фантастичность сказок он не возвышает в сверхъестественный мир, а скорее связывает ее почерком патетически воспринимаемой действительности. Его иллюстрации воздействуют, как прекрасные, привлекательные художественные вариации человеческого усилия, человеческой правды и добра, вытекающих из активных баллад, лирических песен и лирико-эпических жанров, в которых занимает прочное место и музыкальный компонент, к которому Мартин Бенка не только питал большое чувство, но имел и творческое отношение. Сильным моментом в иллюстрациях словацких народных сказок для Бенки оказались и его более старшие, но должен сказать, непревзойденные иллюстрации к народным песням и колыбельным.

В иллюстрациях Бенки к народным сказкам чувствуется близкое отношение к мотивам, которые в его художественной интерпретации и передаче можно понимать и как собственную исповедь о моральных свойствах труженников и народных героев. Поэтому он не типизирует их, как сказочные существа, воспринимаемые глазами и чувствами детей (что характерно для современных иллюстраторов), а пожалуй скорее, как реальные существа, вырванные из народной среды и стилистически окрашенные типичными региональными признаками традиционной народной культуры. Иллюстрации народных сказок и песен Бенки именно поэтому и являются также иллюстрациями для взрослых, юношества к детям. Большое значение иллюстраторского творчества Бенки заключается в том, что посредством их он возбуждал серьезность, гордость и восхищение современных людей, не исключая при этом детей, традиции народной культуры и ее великими духовными ценностями, в чем до сих пор он еще незаменим.

*Людovit Фулла* имел возможность иллюстрировать народные сказки Павла Добшинского только в 1953 и 1954 гг. в связи с их изданием Словацким издательством детской литературы, а в шестидесятых годах в связи с их изданием издательством «Младе лета» (начиная 1961 г.). Также и в связи с из-

данием книги сказок «Золотая подкова, золотое перо, золотой волос» («Словацкое издательство детской литературы, Братислава, 1954 г.).

Характерной чертой иллюстрирования Фуллой словацких народных сказок является то, что он в низ своими иллюстрациями он подчеркивает национальную черту и связь с народным изобразительным искусством, почти сходную с его художественным понятием и выражением. Фантастичности и балладности метафорического понятия народных мотивов он придает выразительные черты народных героев с типичной этнографической окраской. Для этого он использует не только художественную передачу уже хорошо известных явлений народной культуры, главным образом, в части народной одежды, народной архитектуры и народного изобразительного творчества, но прежде всего, свободную стилизацию деталей и элементов народного изобразительного искусства, особенно, орнаментальность и характерную красочность, часто даже в неестественных пропорциях и композициях, чем он полностью отличается, например, от подхода Бенки.

Иллюстраторское творчество Фуллы выделяется необыкновенным смыслом для использования выразительной детали, взятой из народного традиционного искусства. Свободно и декоративно по-новому он переносит ее в свободное пространство и на поверхность отдельных изображенных предметов в композиции иллюстраций, часто в отличительном, а иногда просто и противоречивом отношении к действительности. Например, пространство двойного круга радиальных лучей головы солнца дополнено стилизованным цветочным узором. Вся площадь боковой части корыта украшена геометрическим мотивом, взятым из украшения резьбой народных сундуков для одежды из средней Словакии. Свободные площади иллюстрированного предмета заполнены разветвленным усиковым мотивом, перенятым из народной росписи на стекле и из народного майоликового керамического творчества. Тем самым художник вносит новое в метод творения иллюстраций. Предметы традиционного иллюстраторского

изображения он использует совершенно по-новому в соответствии со своими взглядами относительно использования творческой художественной надстройки, анкерированной в прочной основе народных традиций.

Именно это и придает иллюстрациям Фуллы необыкновенно обвораживающую привлекательность и современное выражение, проникнутое неповторимой художественной интерпретацией народного искусства Фуллой и самой народной сказки. Анна Горакова-Гашпарикова была права, когда в послесловии к «Словацким сказкам» Павла Добшинского написала, что «Не было таких словацких художников, каким является сегодня Фулла, который способен нарисовать картинку к сказке так, что лучше себе нельзя ее и представить ни Вам, ни тем неизвестным народным авторам, которые сказку создали». Таким образом, Людовит Фулла совершенно своеобразно, приблизил народную сказку современному человеку, а тот обратился к ее ценности, которая хоть и была ему знакома, но он смог ее видеть, принимать и переживать в совершенно новом мире.

Таким образом, Людовит Фулла вместе с Мартином Бенкой, хотя и по-разному, но выполнили исключительно важную роль раскрытия нового отношения и восхищения народной сказкой со стороны молодых поколений. Кроме того, в случае Фуллы следует добавить, что и заслугой иллюстраций словацкая народная сказка на издательском уровне нашла себе дорогу в мир в книжном подобию и в больших количествах, часто попадая в такие места, куда, обычно медленно и с трудом ей пришлось проникать в специальные круги и издательства. Избранные словацкие сказки Добшинского издали на чешском, сербохорватском, венгерском, немецком и голландском языках.

«Простонародные словацкие предания» Добшинского вышли в 1978 году и на латвийском языке (Саулес Зирге несакас, Рига 1978 г.), как перевод «Простонародных словацких сказок томов I—III, вышедших в издательстве «Татран» в 1974 г. Их иллю-

стратором в латвийском издании является латвийский иллюстратор *Виесторс Грантс*, который использовал для них технику обрезной гравюры с необыкновенным чувством орнаментализма детали, и графическую стилизацию форм, исходящих из словацкой и латвийской народной архитектуры и одежды народа. Во впечатляющем эстетическом комплексе здесь соединяются влияния словацкой, латвийской и русской народных культур, с некоторым намеком на иллюстраторскую интерпретацию русских былин, воспевающих исторических богатырей и народных героев.

«Простонародные словацкие предания» Добшинского иллюстрировал и *Винцент Гложник* (издала Матица словенска, Мартин 1974 г.). Хотя в этот период сразу же после войны у него не было еще таких полиграфических условий, как позднее имели Бенка и фулла, однако, он реализовал их новым, современным способом по отношению к культуре иллюстрации того времени. Содействовал ему в этом отношении типичный гложниковский экспрессивно-динамический линейный (контурный) рисунок с контрастными черно-белыми площадями и площадочками (все иллюстрации черно-белые). Вдохновительное влияние традиционной народной культуры в этих иллюстрациях проявляется в выразительно типизированных формах, характер характерных, главным образом, для некоторых черт и признаков народной одежды, народного интерьера, архитектуры и предметов пастухов. Он их свободно стилизует и художественно деформирует в зависимости от акцентирования физических свойств народных героев и действующих лиц, их силы, психических черт с социальной окраской. Свободные экспрессивно стилизованные формы народной одежды он использует, прежде всего, для монументализирования героев, в то время, как остальные элементы и детали народной изобразительной культуры он использует только для дорисовки атмосферы и фона действия. В иллюстраторской интерпретации словацких народных сказок он подчеркивает, таким путем, их национальный характер.

Иллюстрации словацких народных сказок Гложником, несмотря на то, что они предшествуют иллюстрациям Бенки и Фуллы к этим сказкам, сигнализируют об отличительном подходе к понятию изобразительно-художественного применения признаков, черт и форм народной культуры и искусства в иллюстраторской интерпретации словацких народных сказок. Они более близки представлениям наступающего поколения художников-иллюстраторов о современности иллюстрации, в чем имеет большую заслугу он сам.

На основе того, что до сих пор было сказано, я хотел бы обратить внимание еще на один аспект значения иллюстрации для самого произведения; это вклад — содействие иллюстрации — в распространение произведения. Часто такой вклад бывает очень важным. Такой пример из области словацких народных сказок является очень метким. В широких кругах читателей, а также специальных кругах она имела долгую (особенно из-за языкового барьера) загроможденный путь по направлению пересечения границ нашей этнической группы в крупных изданиях и больших тиражах. Ярким примером того, как можно влиять во внутрь и наружу является хорошо подготовленное издание этого вида литературы — книга «Словацкие сказки (из собраний Павла Добшинского) с иллюстрациями Людовита Фуллы. Издание этих сказок, подготовленное для издательства «Младе лета» вышло впервые в 1961 году, второе издание — в 1962 году, а третье видоизмененное — в 1966 году, четвертое издание, сходное с третьим — в 1968 году, пятое вышло в 1971 году, а шестое в 1975 году. Вторая книга из собраний Павла Добшинского, также под названием «Словацкие сказки» с иллюстрациями Людовита Фуллы вышла в Братиславе в 1970 году, ее второе издание — в 1972 году, а третье в 1976 году. Двухтомное собрание народных сказок из произведения Павла Добшинского стало очень популярным и в течение довольно короткого времени вышло в таком количестве изданий и в таком объеме, с каким у нас можно встретиться только в очень исключительных случаях. Большую

заслугу в этом имел и иллюстратор Людовит Фулла. Если учесть все предшествующие издания «Простонародных словацких преданий» из собраний Павла Добшинского, которые были изданы у нас и за рубежом под первоначальным названием или в виде избранных сказок под названием «Словацкие народные сказки» или под названием некоторой сказки из собрания сказок, а также тот факт, что многие иллюстраторы имели возможность участвовать в их издании, то можно сделать заключение, что словацкие народные сказки из обширного собрания Павла Добшинского являются недостижимыми в издательской практике Словакии в отношении иллюстрированной книги для детей и юношества. Большую заслугу в этом имеет и Матица словенска, представляющая не только самую старинную издательскую традицию, что касается словацкой литературы и особенно, литературы для детей и юношества, но и развития иллюстрированной детской книги. Вот эта ее заслуга до сих пор не была по-настоящему оценена. Я рад, что имею возможность хотя бы здесь подчеркнуть заслуги и необыкновенный вклад Матицы словацкой в развитие иллюстрированной книги для детей и юношества, особенно, если одновременно я могу и напомнить о 120 годовщине ее основания.

И еще один момент связывает нас с традицией издания этих сказок: в иллюстраторской интерпретации словацких народных сказок принимали участие виднейшие личности словацкого иллюстраторского искусства, а наверняка не будет дело обстоять иначе и в будущем. Словацкие народные сказки Павла Добшинского образуют сокровищницу не только в рамках словацкой литературы из области устного народного творчества, но и в рамках словацкой иллюстрации для детей и юношества.

С аспекта художественного качества иллюстрации с учетом психических способностей детей, представляющих и способность использования элементов вдохновения устного народного и изобразительного творчества особого внимания заслуживают иллюстрации *Ярослава Водражки*. Из целого ряда книг для детского читателя, которые он иллюстриро-

вал, я выберу лишь некоторые, изданные в «Матице словацкой» в Мартине в период 1932—1940 гг. К наиболее интересным из них принадлежат книги Йозефа Цигера Гронского «Будкачик и Дубкачик» (1932 г.), «Храбрый Зайка» (1938 г.), «Сокольник Томаш» (1937 г.), «Золотоволосая сестра» (1937 г.) и «Три мудрых козленка» (1940 г.)

Минимум три поколения словацких детей восторгались юмористически настроенными проказами храброго зайчишки или двух милейших поросят, художественно оформленных бравурным рисунком Ярослава Водражки в многочисленных игривых сценках, включенных в совершенно естественную и человеческую среду, в которой человек становится для них не только часто естественным другом, но часто и партнетом.

Если Йозеф Цигер Гронски в совершенстве использовал испытанный метод фабулярного воображения оценив действие, время и причины долгим рядом связывающих мотивов, соединив их с главными звериными героями, то Водражка своим виртуозным рисунком с динамической, но мягко модулированной линией существенно приблизил их детской психике и детскому чувству. Гронски и Водражка очень хорошо мастерски использовали фабулярное воображение народных юмористических сказок и народных сказок о животных, где обычно действие развивается путем приобщения мотивов, их повторяемых вариантов и сопровождаемых развернутым диалогом, что повышает из драматичность и воздействие. Это дало возможность детскому читателю максимально психически, эстетически и эмоционально понять необыкновенно интересное и по-детски напряженное содержание действия, основанное на историях о милых зверюшках, которые озорничают с человечески находчивым и лукавым смыслом, часто в партнерском единстве с людьми, особенно, с детьми в известной для них или близкой среде, в чем мы видим довольно тесную связь иллюстраторской фантастики с реализмом этих сказок.

Иллюстраторское творчество Водражки почти насквозь связано со словацкой книгой для детей в пе-

риод до второй мировой войны и занимает в ней важное место и в послевоенный период. Благодаря большому иллюстраторскому вкладу Ярослава Водражки и замечательным литературным основам появилось на свет замечательное, сильное и внушительное произведение детской книги "sui generis", принадлежащее к классическим ценностям детской иллюстрированной книги в Словакии. Ярослав Водражка принадлежит к новаторам в области иллюстрации детской книги и его возраст нам дает право считать его ее основоположником.

Если Ярослав Водражка в книге «Будкачик и Дубкачик» использовал признаки разных элементов традиционной народной культуры для дорисовки среды и фона шаловливых зверюшек, то в книге сказок «Три мудрых козленка» он использовал их в довольно схематизированном намековом подобию также и в одежде эти милых зверюшек. В рисунке иллюстрации, однако, не хватает предшествующего динамизма линий, который здесь является более контрастным и спокойным.

Классический подход Водражки к иллюстрации детской книги с характерной бравурностью и динамической техникой рисунка с уравновешенным чувством применения типичных признаков и элементов народной культуры и искусства в реалистически стилизованных формах и сокращениях, отражается и в его собственной книге для детей «О пугале» (Издана Матица словенска в Мартине, 1939 г.) хотя уже и не достигает качества иллюстрации рисунков, приспособленных детскому чувству, как в книгах «Будкачик и Дубкачик» или «Храбрый зайка».

Ярослав Водражка создал в шестидесятых годах и иллюстрации к сказкам Павла Добшинского под названием: «Солнечный конь» («Млада лета», Братислава, 1967 г. Народная культура в них отражается в виде выразительного элемента вдохновения, преобразовываясь в реалистически стилизованные формы с акцентом на региональную типологию. Этнографически они являются более точными, хотя и не достигают бравурности рисунка в такой степени, как мы встретились в книгах «Будкачик и Дубкачик»,

«Смелый зайка» и «Три мудрых козленка». Художественное понятие элементов вдохновения народной культуры, несмотря на его совершенное изображение в рисунках, является в данных иллюстрациях другим по качеству. Оно не может сравниваться по качеству с иллюстрациями Фуллы или Бенки, поскольку их теоретическое отношение к применению народной культуры в иллюстраторском творчестве является другим. У Водражки это скорее интуитивное и эмоциональное отношение, а у Фуллы и Бенки — программное, жизненное, обоснованное и философское.

Склон к народному творчеству, как источнику народного вдохновения мы видим и в разграниченном иллюстраторском творчестве *Карола Ондreichки*, который кроме участия в иллюстрировании хрестоматий для 2-х по 5-е классы народных школ (издания с 1939—1941 г.) иллюстрировал и некоторые книги для детей. К таким принадлежат, например, книга сказок Влада Назора под названием «Пастушка гусей Гана» (Матица словенска, Мартин 1941 г.) и иллюстрированная им книга Доминика Штефана Замостского: «И снова весело» (Матица словенска, Мартин, 1936 г.). Его иллюстрации характерны чувством орнаментно-декоративной детали, переведенной в иллюстрацию из разных реальных артефактов народной культуры в типизированных и нетипизированных формах, часто с яркими признаками их местного происхождения (например, в изображении сундука для одежды и в одежде принцессы) и т. п.

К первым иллюстраторам книг для детей и юношества принадлежат и *Карол Ондreichка*, *Эмил Маковицки*, *Франтишек Кудлач*, *Иван Шимко*, *Федор Климчак* и другие, иллюстраторское творчество которых представляет собой исторический авангард современной словацкой иллюстрации детской книги нашего времени. Степень и уровень использования источников вдохновения народной культуры и искусства в их иллюстраторском творчестве являются разными и заслуживают более глубокого зондирования в их теоретическую оценку, к чему, надеюсь, представится случай в ближайшем будущем.

Я хотел также обратить ваше внимание и на

---

значение иллюстраторского творчества *Эмила Маковицкого*, динамический рисунок которого и чувство драматизации и изображении народных элементов орнамента и признаков народной культуры, главным образом, в элементах, повышающих замысел иллюстрации на уровень акцентирования своеобразных национальных черт в иллюстраторской интерпретации словацких народных сказок. Его иллюстрации к книгам Петра Горна «Три гусеныша», Марии Разусовой-Мартаковой »Пламеничка» и Яна Чижана »Каменный монах» (все издала «Матица словенска» в Мартине, первые две в 1948 г., третью в 1946 году) принадлежат к основным фондам словацкой иллюстрированной книги для детей.

Давая общую оценку доли участия вдохновения, влияния и функции народной культуры и искусства в развитии детской книги — безусловно со словацкой точки зрения — не следовало бы оставить без внимания и другие крупные издательские работы, к которым принадлежат, например, упомянутые хрестоматии для второго по восьмой классы народных школ периода между войнами, затем, буквари и такие иллюстрированные журналы, как например, «Слнечко» (солнышко), позднее «Зорничка» и целый ряд книг с картинками для детей довоенного и послевоенного периодов. Однако, это была бы слишком большая и трудная программа.

Таким образом, позвольте мне остаться только при упомянутых, по-моему, исключительно важных изданиях словацких народных сказок, которые, как по своему происхождению, так и содержанию, а кроме того и иллюстраторским качеством и интерпретацией сказок или других литературных жанров включаются в число классических или основных фондов иллюстрированной детской книги в Словакии.

Развитие, которое характерно для иллюстрированной детской книги в Словакии имеет много сходных черт с иллюстрированной детской книгой и в ряде других, отдаленных стран мира. И здесь народная культура и искусство должны были бы иметь важную вдохновляющую часто решающую долю участия в возникновении, развитии, привлекательности, пробуждении и укреплении национального сознания и гордости над духовным богатством народов, наследником которого является трудящийся народ, из гения и ума которого взросло и это культурное богатство.

И благодаря этому иллюстрированная книга стала важным культурным имуществом многих народов и средством их взаимопонимания. В этом, пожалуй и заключается крупнейшее и полное смысловое значение иллюстрированной детской книги.

302/303

---

# Марта Зигмундова ИЛЛЮСТРАЦИИ ПРОСТОНАРОДНЫХ СЛОВАЦКИХ ПРЕДАНИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ БЕНКИ ЧССР

В течение последнего века народная сказка и предание не существуют больше исключительно только в устной передаче и традиции, однако, в своей первоначальной среде они действуют по новому способу коммуникации, в журнальных, а позднее и в книжных изданиях. Бесспорно, что самым известным собранием являются «Простонародные словацкие предания» Павла Добшинского, видной личности словацкой народной и культурной жизни минувшего века, одного из основоположников словацкой фольклористики, неугомонного коллекционера, редактора, составителя и теоретика в области народного творчества.

Еще в первых журнальных изданиях, благодаря редакторской работе Павла Добшинского, речь шла не о простой переписи устного коммуниката, а о определенном виде обработки, стилизации, связанной с читательским изданием преданий. Долговечность собрания Добшинского свидетельствует о том, что вмешательство редакции не снизили художественную ценность сказок. Они стали настоящим сокровищем словацкой литературы, доказательством чего является их популярность среди читателей, а также периодически повторяющиеся издания. Формальная и содержательная ценность сказок вдохновила видных словацких художников к их собственной передаче преданий в иллюстрациях. Таким образом, появились самостоятельные произведения и иллюстрации, связанные с собранием сказок.

В 1958 году издаются «Простонародные словацкие предания» 1—111, как юбилейное издание к 100-летию издания «Словацких преданий» А. Г. Шкултети и П. Добшинского с 1858—1861 гг. в Словацком издательстве художественной литературы (печать — Севернословацкая типография в Мартине). Издательство поручило работу над иллюстрациями издания одному художнику, который смог применить свою концепцию во всем произведении. Автором иллюстраций этого издания является народный художник Мартин Бенка.

Мартин Бенка (1888—1971 гг.) живописец, график, иллюстратор, основоположник словацкого ху-

дожественного модернизма. В 1953 году он был первым словацким художником, удостоенным звания народного художника за творчество глубоко народное по форме и содержанию. Подход Бенки к сказкам Добшинского мы попытаемся изобразить схематически с нескольких аспектов. Исходя из предмета нашего исследования, которым является народная культура, направим внимание на то, до какой степени она служила источником вдохновения для иллюстратора. С точки зрения иллюстративности будем рассматривать связь между иллюстрацией и текстом сказки или отбор мотивов, а в заключение оценим иллюстрации «Простонародных словацких преданий» в широком контексте творчества художника. Концепция автора чувствуется во всем произведении, то есть, во фронтисписе (рисунок пером, тушью, на белой или цветной основе), заголовках, окончаниях (рисунок пером, тушью) и шрифте. Из-за большого количества иллюстраций (975) мы избрали для анализа только фронтиспис (150).

Для фронтисписа, вступительного изображения, в котором сконцентрировано символическое содержание иллюстрированного текста, художник, в основном избрал статические сцены. Наиболее ярко изображенным элементом народной культуры является одежда героев. Народную одежду Бенка очень хорошо знал. Он задумывался над ее происхождением, возрастом, его заинтересовали красочность и декоративность одежды. В изображении ему мешало это познание, но одновременно позволяло стилизовать ее настолько, что особенно в женской одежде мы способны определить не только региональную, но очень часто и ее местную принадлежность. (Например, 1. «Людоеды», ПСП 1, стр. 390, женщина в злиеховской; 2. «Неверная жена», ПСП 2, стр. 110, мальчик в детской одежде; 3. Змея, кошечка и собачка, ПСП 2, стр. 126, женщина с Вацца; 4. «Лягушкина кума», ПСП 2, стр. 434, девушки Л. Слиаче; 5. «Янко Горошина» (мальчик с пальчик) ПСП 2, стр. 296, женщина из среднего Поважья; 6. «Нищета», ПСП 111, стр. 115, мужчина и женщина в ждиарской; 7. «О языческом короле», ПСП 111, стр. 200, женщина

в злиеховской; 8. «О человеке, который никогда не согрешил», ПСО 111, стр. 196, мужчина из Загорья; «Не бойся», ПСО 111, стр. 146, парень из-под Пещан; «Правда», ПСП 111, стр. 485, парень и женщина в детвянской одежде.)

Все же подавляющее большинство одежды героев стилизовано таким образом, что никак нельзя определить ее происхождение, поскольку художник или контаминировал всевозможные региональные элементы (в женской одежде передник, ченчик и др.), или изобразил какую-то общую модель, главным образом, в мужской одежде (штаны, рубашка, ремень, козушок, кабаня, шляпа). Например.: 11. «Сироты», ПСП 111, стр. 261, пожилой мужчина в пеньковом; 12. «Балаж», ПСП 11, стр. 250, пастух; 13—14 «Мельница», ПСП 11, стр. 272, 281, мужская одежда; о др.

Костюмы героев были для художника средством символического выражения, конкретное представление архаичности он связывал с изображением сорочки или рубахи одежды женских героинь. Символом старинной веры стал для него женский народный костюм из Злиехова, в который он одел гадалки и знахарки. Например: «Синяя борода», ПСП 1, стр. 46; Радуг и Людмила», ПСП 1, стр. 74; «За золотым яблочком», ПСП 1, стр. 124; «Упырь», ПСП 1, стр. 240; «Путь к солнцу и луне» ПСП 11, стр. 378; «Собака», ПСП 111, стр. 337; а также рисунки пером «Соль дорожке золота», ПСП 111, стр. 13; «Мертвый кавалер», ПСП, стр. 285 и др.

Костюмы героев из ненародных сословий предстали, обычно, в пределах «стилевого» понимания и дополнены составными частями или украшением народной одежды, как например, у принца переброшена через плечо детвянская сорочка, монашеская ряса колдуна окантована мотивами чичмянской вышивки и т. п.

С другой стороны в таком выражении сама народная одежда героизирована, что выражается например, в частом использовании драпери, взятой часто из польки. Например.: «Иванушка-дурачок самый большой в мире», ПСП 11, стр. 293; «Победи-

тель поваренок», ПСП 1, стр. 320, у королевы платье украшено элементами народной вышивки в желто-красных тонах; «Колдун», ПСП 1, стр. 212; «Три пера со змея», ПСП 1, стр. 170, маленькая принцесса в кабане, причесанная на серьги; «Золотая подкова», золотое перо, золотой волос», ПСП 1, стр. 132, принцесса в сорочке, через плечо драпери и т. п.

Подходящим объектом для использования свойственного Бенке декоратизма, была народная архитектура. Сказочные домики — деревянные избышки с многовальмовой крышей и шариком (оравский тип). Изображенный пейзаж является словесно-географическим, мы распознаем в нем горные массивы, силиэты Росутца, Криваня, и т. п., историческим и социально-экономическим. Признаки пастушеского ремесла и сельскохозяйственного труда мы находим в рамках фона пейзажа, а иногда прямо на первом плане изображения. (Имеются в виду узкие участки, остожье, колыба, загон и др.). Даже сказочного государства нет для Бенки без человека и его труда. Например: «Пророк Рак», ПСП 111, стр. 103, мужчина по дороге с ярморки: «Черт служит», ПСП 11, стр. 430, лесоруб; «Дротари и тот плохой», ПСП 111, стр. 214, дротари; «Старый Бодрик и волк», ПСП 111, стр. 350, пастух с собакой, на фоне шалаш; «Шалаш на Чертовице», ПСП 111, стр. 508, переезд шалаша; и др.

Интересным является определения связи между иллюстрацией и текстом, то есть подбор мотивов, которые автор отобрал из сказки для изображения. Как мы уже говорили, для фронтисписа автор избрал, в основном, статические сцены. По анализу морфологии волшебной сказки Проппа (ПРОПП В. Ю., Морфология сказки, Братислава 1971 г.) мы определили для каждого фронтисписного изображения функцию действующих героев. Подавляющее большинство изображений улавливало исходную ситуацию или изображало главного героя сказки. (Фронтисписы сказок мы не включили в этот анализ.) Очень часто функции были следующими: 1) один из членов семьи уходит из дому, 11) герой покидает дом, 12) героя испытывают, подготовка, чтобы он

получил волшебное средство или помощника, 14) герой получает волшебное средство, 23) герой возвращается домой или прибывает в другую страну неопознанным, 31) герой женится и получает королевство. Мы предполагаем, а в конце концов и отбор этих многочисленно-изображенных функций свидетельствуют об этом, он был у Бенки не случайным. Во-первых, сам характер фронтисписа определяет изображение исходной ситуации или ситуации в начале завязки. С другой стороны довольно спокойные функции были более приемлемы для составления символической композиции, чем функция непосредственной борьбы героя, для которой бы потребовалось изображение драматического действия. (смотри ВАРОСС М. «Об иллюстрациях Бенки сказок Добшинского, Нова Ли., 2, 1958 г. 27 мая стр. 8).

С точки зрения более широких контекстов художественного творчества Бенки следует заметить, что художник еще в самом начале, да, пожалуй, еще и до начала собственного творчества получил сильные импульсы в творчестве моравских художников — Упрков и Й. Вешина, которое характерно интересом к этнографическим особенностям самобытных областей, а его чертами являются внешняя описательность и документальность. Бенка отказался от иллюзионистической интерпретации действительности Упрком и Вешиной, из которых он исходил и выдвинул экспрессивные и монументализирующие

принципы изображения. Однако и при этом он не перестал исходить из внешних признаков изображаемых тем, что проявилось в иллюстрациях в подходе к детали, как признаку и излюбленности декоративности. Все же эти признаки не снижают в иллюстрациях аспект героизма и пафоса, а даже наоборот, они становятся и средством монументализации (например, текстильный орнамент).

В заключение можно констатировать, что Мартин Бенка в иллюстрации «Простонародных словацких преданий» вдохновлялся элементами и явлениями народной культуры, которые во-первых, преподносил в своем авторском преобразовании, а во-вторых, он придавал им символические значения в пределах своего творческого замысла. С аспекта мотивировки во фронтисписе к сказкам он направил свое внимание на исходные ситуации сказки, которые были приемлемы для символического выражения последующего действия и своим статическим характером предоставили художнику возможности для выражения определенного героизма и пафоса, который присущ, как народным сказкам, так и пониманию действительности Бенкой. Мы считаем, что именно такая гармония дала толчок для появления совершенного книжного произведения, где иллюстрация помогает воспринимать текст сказок и вместе с текстом побуждает читателя к восприятию и переживанию окружающего мира.

306/307

---

Гита Кордошова

# ВЛИЯНИЕ ТРАДИЦИЙ НАРОДНЫХ ОБРЕЗНЫХ ГРАВЮР И НАРОДНОЙ РЕЗЬБЫ ПО ДЕРЕВУ В СЛОВАЦКОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ ЧССР

Одной из характерных черт словацкой иллюстрации является ее тесная связь со свободной графикой вместе с применением графических техник в иллюстрации. Эта связь формировалась и укреплялась, прежде всего, в рамках кристаллизации и преемственного развития словацкой графики, но также и с помощью мотивировочной связи путем обработки литературных тем. В многочисленной группе художников с параллельно развивающимися интересами в этих двух дисциплинах результаты изыскания в выражении закономерно появились в свободной графике и иллюстрации. Такое соединение внесло в словацкую иллюстрацию выразительный вклад и обогатило ее не только в отношении определения ее настоящего подобия, но прежде всего, в отношении ее исторического развития. В рамках этой специфической черты классическая техника резьбы по дереву стала определяющей платформой формирования подобия современного словацкого графического и иллюстраторского творчества, благодаря исходным контактам с традицией народной резьбы по дереву и развитием стиля в современном европейском искусстве.

В отношении проблемы, выдвинутой темой выступления, народные обрезаемые гравюры и народная резьба по дереву представляют собой область из широкой шкалы народного изобразительного искусства, традиции которого проявились в новом художественном выражении и связались с творческим возобновлением. В словацкой иллюстрации эти темы и художественные результаты творческого обращения к источникам народных обрезаемых гравюр и народной резьбы по дереву проявились, прежде всего, в том, что их выразительно-формальная сущность и непосредственная связь формы с характером творчества предоставили адекватную форму интерпретации народного творчества и наиболее близкого языка его художественной транспонировки. Традиция предоставляет здесь не только уровень выражения и содержания, но также и технический подход, поскольку сама по себе обрезаемая гравюра и является составной частью народной традиции.

Народная обрезаемая гравюра, хотя и не достигла такой ширины, как некоторые другие виды народного искусства, однако, она была довольно распространена у нас. Эта техника репродукции хорошо удовлетворяла своей лапидарностью и декоративностью вкусу широкого народного сословия. Народные резчики по дереву создавали часто эти обрезаемые гравюры в соединении с резьбой по дереву или производством форм для набивной синьки. В 18 веке они работали самостоятельно без какой-либо зависимости и были большей частью странствующими продавцами, они отправлялись в путь и разносили религиозные и светские свои изделия. Благодаря повышенному спросу на печатные работы странников возникло сотрудничество народных резчиков с типографскими цехами, которые наряду с этой ремесленной продукцией, несущей в себе признаки мастерства и утонченности стиля, реализуют свои изделия — картинки в меткой, простой и наивной форме. Народная графика — самостоятельные религиозные картинки, ярморочные печатные картинки и иллюстрации паломнических песен — исходят иконографически из основ, определенных церковью и обрезаемых гравюр западноевропейского происхождения, которые народные умельцы копировали и свободно переписывали. На эти грубые, однако, необыкновенно впечатляющие своей лапидарной народностью, отечественные реплики влияли и родственные техники резьбы, как например, формы медовых пряников и набивной синьки. В связи с этим в картинках обрезаемых гравюр проникли новые элементы, стал использоваться орнамент с растениями и богато развиваться орнаментально-декоративный компонент. Словацкая народная обрезаемая гравюра характерна именно свободной и богатой фантазией в своем разделении, компоновке и декоративном развертывании площади картины, отличаясь этим от западноевропейского стиля, более скованного повествовательным соблюдением реальности.

В орнаментах, тематике и иконографии вдохновлялись народные умельцы Словакии, главным образом, материалом периода барокко. Богатством

цветочного орнамента отличаются картинки сохранившихся форм обрезаемых гравюр. Народный резчик большого технического мастерства преобразовал мотив Христоса, распятого на кресте в духе народного орнаментализма. Обрезная гравюра большого формата (26 × 7) имела назначение самостоятельной картины с происхождением 18 века. Картину характеризует декоративная композиция оформления, штрихование в духе ренессанса тоже подчинено декоративной цели вместе с линейной резьбой форм, которые в виде выразительных элементов формы сохранились вплоть до 19 века.

Среди обрезаемых гравюр наиболее распространенными были темы святой богородицы, которые кристаллизировались в специфические иконографические типы в соответствии с местной ориентировкой культа. Из мастерской некоего народного умельца вышло и своеобразное изображение шаштинской мадоны. Тема передана в декоративном представлении, вся площадь отличается равномерной компоновкой, наряду с фигурным элементом, орнаментального содержания. Фигуры являются плоскими и как правило содержат в себе мало типизационно-характерных признаков, а в пространстве они непропорциональны. Народный автор преследует, прежде всего, орнаментальную цель, которой подчиняет направление линии, штрихование и композиционный состав. Народный орнаментализм характеризует не только обрезаемые гравюры, но и словацкую роспись под стеклом, которая выходила прямо из графической печати. Такое подобие было обусловлено техническим подходом, при котором для росписи под стекло использовали в качестве основы обрезаемые гравюры. Графика, наряду с оформлением костелов скульптурами и живописью, оказывала прямое влияние и на вид народных статуэток. Народный резчик переписывает художественный замысел оригинала в более редуцированную форму, в которой облик превращается в графический знак. Часто несовершенство резьбы и особенно лапидарное представление о картине содействовали этому явлению. Свойства материала используются в максимальной степени и предподре-

деляют характер скульптуры. В скульптурах будничного характера народные резчики типизировали фигуры и мотивы животных для среды, в которой они жили. Эти небольшие скульптуры редко воспринимаются самостоятельно и они, обычно связаны с определенными предметами, из которых органически вырастают.

Идеи и содержание всего нашего народного искусства — изобразительного, народного творчества, музыкального искусства — проникнуты компонентами балладности, лиризма, заключая в себе иногда и акцент юмористической обработки тем, что, по всей вероятности, подходило художественным представлениям и характеру народа. Эти свойства, наряду с формообразующими и выразительными средствами, стали очень близки современному графическому и иллюстраторскому выражению в отношении охвата темы достижения соответствия между художественной стороной и содержанием.

Живым и исключительно аутентичным импульсом для современной словацкой графики стала народная обрезаемая гравюра, привлекающая внимание своим символическим знаковым характером, стилизованным принципом, незаурядной фантазией и полярностью декоративных и экспрессивных компонентов. Ведущей личностью творческого отношения к традициям народной обрезаемой гравюры стал Людовит Фулла. Кроме народной обрезаемой гравюры, исходные точки из которой он взял для графики и иллюстрации, да и во всем своем художественном творчестве и во всех этапах художественного развития он поддерживал плодотворную связь с народными искусствами творчески используя его разнообразный состав — резьбу по дереву, роспись на стекле, керамику, вышивки и народные игрушки. На передний план выдвигаются декоративная функция и орнаментальная форма народного выражения, которые во взаимодействии со стилизацией, красочностью придали современному творчеству художника исключительное подобие. И в иллюстрациях занимают с успехом прочное место принципы декоративно-орнаментальных выразительных средств. Исходную основу

народной обрезающей гравюры использует автор в области формы, стиля и технических элементов, однако, в их качественно-новой и творческой переоценке. Автор раскрывает важные импульсы в области формировочно-выразительного решения формы, пространственной композиции и линейного рисунка. Художественное решение иллюстрации к избранным стихам под названием «Жофия (1941 г.)» в технике обрезающей гравюры выражено чистыми контурными линиями с параллельным штрихованием, декоративным разложением композиции и произрастающего мотива. В области композиции он пересекает границу виденного и использовал связь фантазии с поэзией. Развитие цветочного орнаментного элемента в рисунке он использует в соответствии с закономерностями стиля народного искусства, однако, этот элемент является постоянным компонентом дальнейшего художественного творчества автора — живописи, графики и иллюстрации. То же самое можно сказать и о символе, который связан с творческим отношением Фуллы к народному изобразительному искусству. Композиция картины является симметрической, действие передано в виде декоративного представления, а орнаментальному воздействию подчинены линия, штрифование и план.

Фулловское значение сущности выражения и творческого пересмотра принципов народности окончательно созрели в личности и творчестве Эрнеста Зметака. Художник раскрыл для словацкой графики и иллюстрации привлекательность экспрессивного разреза и еще более тесную связь со словацкой обрезающей гравюрой. В соответствии со своим отношением к книжной области и источниками вдохновения творчества включается автор в словацкую иллюстраторскую жизнь оригинальными обрезающими гравюрными сопровождениями, основываясь на народном творчестве. В иллюстрациях он выражает балладное содержание и поэтическую основу, развивая действие в естественной среде. Наряду с влиянием народной традиции проникают в обрезающие гравюры Зметака и импульсы экспрессионизма, однако, не в драматическом выражении, а в эмоциональном

использовании контраста чернобелой площади. Крепкие формы и рустикальный разрез связаны с пониманием художника и наглядной интерпретацией слова. Обрезающие гравюры иллюстраций Зметака нельзя отделить от его свободного творчества, обе области его творческой деятельности существенно связаны между собой в основе. В этом нас убеждают, как тематика, так и крупные форматы его иллюстраций, которые можно воспринимать, как самостоятельные своеобразные произведения. Художественная основа иллюстраций в собрании разбойничьих песен «Было нас одиннадцать» (1963 г.) и в книге «Баллады и предания» (1965 г.) заключается в крупных иллюстрациях на всю страницу в обрамленной площади. Особо меткое исполнение имеет целью суммарный объем форм, однако строгость контуров освобождается у автора внутренним рисунком. В обрезающих гравюрах проявляется и отношение автора к материалу с точки зрения формирования. Вместе с материалом он определяет конкретизацию форм в простое сокращение и лапидарную форму и одновременно структура и характер материала проявляются в выражении. Результатом углубления и творческого обогащения народными темами, понимаемыми, прежде всего, по содержанию и характеру народного творчества, наряду с балладным и лирическим настроением чувствуется у автора и акцент юмора и иронии. В Словацких народных сказках (1959 г.) художник исходит из характера и познания закономерностей народного искусства и его органической связи с жизнью, трудом и психикой людей. Благодаря такому внутреннему чувству иллюстрации созвучны с изобразительной интерпретацией основы. Зметак в иллюстрировании воспринимал книгу в целом и дополнял народные сказки оригинальными окончаниями. Иллюстраторское творчество Эрнеста Зметака, которое настолько полно развернуло традицию народной обрезающей гравюры и народной резьбы по дереву оживила не только речь его форм, но прежде всего, его творческую сущность.

Актуальность примера Людовита Фуллы вдохновила и следующее наступающее поколение. Эти

темы своеобразным образом скорректировал Вильям Хмел в цикле гравюр Словацких народных песен (1950 г.). Колористическая сторона и орнаментально-декоративное влияние исходят из народного искусства, переданного художественным творчеством Фуллы. В отношении композиции состава творчество художника отличается эпическим характером, в нем действие развивается в целом, переходя в богатую сцену. В особом новом исполнении он воспринимает народный орнамент, как естественную составную часть своего творчества.

Привлекательность народных обрешных гравюр спонтанно, хотя и изредка выразили Алоиз Климо и Ярмила Чиганкова. Определяющую роль сыграла здесь и тематика народного творчества у Климы, это была обработка яношиковой темы в цикле обрешной гравюры «Смерть Яношика» (1948 г.). Выразительные средства имеют аналогичные формы в наивном упрощении стилизации форм, плоскости и контурной системе линий.

# Анхела Лаго

## КОРНИ БРАЗИЛЬСКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА СЛЕДУЕТ, ПО ВСЕЙ ВЕРОЯТНОСТИ, ИСКАТЬ В ПЕРИОД БАРОККО БРАЗИЛИЯ

Искусство периода барокко попало в Бразилию через колонизаторов и ему повезло в том отношении, что оно попало в руки отечественных художников, которые его интерпретировали подобно тому, как было в Мексике и Перу. Наше барокко очень сильно приближалось к португальским образцам. Однако, в изолированных рудничных областях все же до него дотронулись руки отечественных гениальных мулатов, которые посвятили себя этому ремеслу.

Восторг, с которым было встречено барокко в Бразилии не является восторгом воспоминаний, а касается нашего времени. Во многих случаях бразильские художники обращались к барочному искусству, восторгались его ослепительным духом, который очень близок нашей ослепительной и буйной природе. В нас остается привкус чего-то показного, иллюзии, чего-то недействительного и необыкновенно игривого.

Иллюстраторы детских книг находят здесь широкое поле действия и могут полностью уделять время деталям, как это можно было видеть на некоторых работах бразильских художников, которые были представлены на этом Бьеннале.

Если наши корни растут из барокко, то ветви наши происходят из движения модернизма, которое возникло тогда, когда мы осознали, что должны найти собственный бразильский способ выражения. Некоторые характерные свойства рисунков и живописи того периода можно перечислить следующим образом: богатство красок, свободные линии, критическое, улыбающееся и освобождающее отношение к вещам — все эти черты можно еще всегда найти в произведениях многих молодых иллюстраторов. Важнейшим, однако, осталось в 1983 году, подобно, как и в 1922 году изыскание «бразильскости», которое, собственно, и является началом нашего движения модернизма.

Мы должны создать собственную идентичность и обеспечить для наших детей такую картину, с которой бы они могли отождествляться. Ради этого мы должны критиковать стереотип и давать

показания о нашей действительности, раскрывая наши мечты.

Как уже заявили модернисты, мы должны искать живые источники, которые нам может предоставить народная культура. Нам наверняка известно, что примитивные обрезные гравюры, которые иллюстрируют народную литературу в беднейшей части страны рассказывают значительно больше о нас, о нашей фантазии, чем иллюстрации собранные и склеенные по зарубежным образцам. И с эстетического аспекта в них наверняка больше силы и по качеству они лучше.

Как бы там ни было, но наши крупные города похожи слишком на все крупные города мира. И стесненный контакт с массовой культурой представляет собой интегральную часть повседневной жизни детей и иллюстраторов. Это обойти никак нельзя. С другой стороны, современные художники должны найти адекватные источники и изменить свой безличный подход к оригинальности. Они должны найти оригинальность тех, которые имеют свою идентичность и свой собственный облик.

Может быть именно здесь в этом заключается тот великий призыв к бразильским иллюстраторам. Следует обратить внимание на время, будущее и не терять народные корни, нашу туземную душу и наши традиции. Мы должны знать, как надо иллюстрировать самое правдивое действие — нашу историю так, чтобы наши дети это поняли.

Неофигурализм является одним из популярнейших стилей среди современных бразильских художников. Он также, как и фантастический реализм в литературе, находящий исключительный язык в Латинской Америке, преподносит картину нашей действительности и используя «невозможное» достигает «невероятного».

Своим путем, это характерная черта детской литературы и иллюстрации, которую мы знаем только интуитивно. Это фантазия во вселенной у ребенка. Детство, безусловно, является лучшим источником вдохновения, поэтому мы и должны его полностью использовать.

312/313

---

# Гюнер Энер

## ОТНОШЕНИЕ К ИЛЛЮСТРАЦИИ ДЕТСКИХ КНИГ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ТЕМЫ СИМПОЗИУМА ТУРЦИЯ

История иллюстрации детской книги в Турции имеет возраст 50—60 лет. Вначале издавались книги, иллюстрированные художниками из-за границы, однако, недавно положение улучшилось и турецкие художники начали занимать места своих зарубежных коллег.

К сожалению, у нас нет возможности познать всех тех иллюстраторов, которые достигли международного уровня. И все же у нас имеется возможность встречать и познавать отличных иллюстраторов тогда, когда мы читаем графические журналы, смотрим фестивали мультфильмов и посещаем международные бьенале.

Большую важность иллюстраций я осознал тогда, когда у меня дома начало скапливаться громадное количество книг на тех языках, которые я не понимаю. Я пришел к заключению, что и взрослый человек может купить детскую книгу только для того, чтобы посмотреть на интересные иллюстрации, не взирая на язык, на котором книга написана.

Всем нам известно, что было многое достигнуто в отношении эстетики и содержания детских книг в Турции и в мире. Немыслимо думать об искусстве, изолированном от повседневной жизни, т. е. от общественных, экономических и культурных влияний и направлений в мышлении. Коренные изменения в общественной жизни повлияли на все области искусства, а иллюстрации детских книг не представляют собой исключение. Иллюстрации, которые отражали, главным образом, материалистический вкус и понимание вещей, были заменены новыми формами в стиле и интерпретации, находившихся под влиянием новых направлений в искусстве и способе мышления. Развитие материала и технологии вело к повышению качества печати. В результате этого стали возрастать иллюстрации с прекрасным стилем и выразительными средствами, высоким техническим уровнем и собственным характером. Это однако, те простейшие факты нашей проблемы.

Однако, я хотел бы обратить ваше внимание на нечто более существенное. Я убежден в том, что в отличие от пессимистического и безнадежного характе-

ра выразительных средств в книгах для взрослых, который был вызван войнами, геноцидами и большой нищетой, которая встречается везде в мире, иллюстрации в детских книгах были полны надежды, радости, любви к миру и существам, населяющим его, они были доброжелательными, ласковыми. Этот вид выражения был на целые мили отдален от сухих скучных, дисциплинированных и серьезно звучащих драматических историй периода пятидесяти лет тому назад. Эта разница особенно заметна в подборе шрифта, характеристики и выражении среды. Поскольку иллюстрации для детей создают взрослые, то они стремятся вселить в них надежду, любовь и понимание, так как это и есть, те ценности, которых нехватает детям в нашем мире. А разве это не является приятным чувством?

Иллюстрации, предназначенные для детей имеют целью передать подробную картину среды, в которой дети живут, они должны рассказывать о людях, животных, природе со всеми ее живыми и неживыми компонентами с любовью и доброжелательными отношением.

Эти дети будут взрослыми завтрашнего дня, а некоторые из них, к счастью, будут и создателями будущей эпохи. А искусство завтрашнего дня будет формироваться в их руках.

Это психологическое содержание в успешной форме перенеслось в детский мир. Но есть кое-что, что нарушает сущность дела. Мысли и идеалы, которые таким путем преподносятся детям пропандируют старые ценности, которые следовало бы изменить. Но кажется, что они не изменятся никогда, поскольку в них отражен стереотип мира взрослых. Они рассказывают о сверхъестественных героях, владах, принципах и принципах, королях или диктаторах, которые существуют, как "sine que non" нашего мира, а даже и в космический век, когда фактически были ликвидированы границы между народами, расовые различия и различия в культуре и религии. Эти существа, выходящие из рамок пространства и времени, я хочу сказать, что эти ненужные существа формируют чувства зависимости и неполноценнос-

ти, как бы являясь составной частью неизменной судьбы или стремления к соперничеству.

Это не представляло бы собой проблему, если бы характеристики эти воспринимались юмористически или если бы на них обращали внимание только лишь, как на исторические фигурки, которые очень хорошо смотрятся в музеях. Однако, их преподносят таким путем, что их существование перекрывает степень ценности у детей страхом или мечтой по соперничеству.

Я убеждена и уверена в том, что человек, как таковой, должен быть воспитан так, чтобы он верил в свои собственные силы и силу своего ума. Самоуверенность и сила должны вытекать из единства и взаимосвязи рук и ума. Это и должно так быть, если мы желаем, чтобы детские книги использовались в качестве средств, которыми мы повлияем на искусство и поколения, которые сменят нас.

Что касается сверхлюдей и героев, то мне кажется, что это все люди повседневной жизни. Я лично всегда больше ценю шахтера, пилота или крестьянина, чем супермана или военного героя, награжденного многочисленными медалями. Я убеждена в том, что все это должны были бы отражать истории, которые нам нужно было бы рассказывать и иллюстрации, которые бы нам следовало опубликовывать.

Когда я в свое время была студенткой Академии художеств, то моей лучшей подругой была немецкая девушка из Гамбурга. Однажды мы вместе пошли в театр. Ставили пьесу о второй мировой войне. Пьеса, актеры, кулисы и постановка были хорошими. Пьеса произвела на меня большое впечатление. Но мне показалось, что моя подруга осталась недовольна. Я спросила ее понравилась ли ей пьеса, а она ответила, что «Нет». «Почему?», — спросила я,

а она ответила: «Да, все это очень хорошо, только тема переиначена. Хотя пьеса была полной драмой, она представляла войну в таком виде, как будто бы люди о ней мечтали. Война рождает героев, а эта война тоже создавала героев. А знаете, что для меня означает военный герой? Это человек, который убивает других людей, которых он никогда не знал.»

Отец моей подруги погиб во время второй мировой войны, он был пилотом. По всей вероятности тот, кто застрелил его, был награжден, как герой. В то время я не понимала, что она хотела этим сказать. И мой отец был военным героем. Я сейчас, много лет спустя, я это уже поняла.

Звания «заслуженный» или «герой» должны присваиваться, обычно, людям которые усердно трудятся, создают что-то новое, приносят себя в жертву и людям творческого труда. Они вносят вклад в счастье, радость и обогащение человечества. Никто не возразит, если по этому случаю я упомяну такие имена, как Томас Эдисон, Мадам Кюри, д-р Кох, Айштайн, Бетховен, Бах, Гоя, ван Гог, Максим Горький, Гарсия Маркес. Я искренне надеюсь, что детям нужно сказать, что вот они настоящие герои и заслуженные люди, с которых следует брать пример.

Развитие формы, являющееся результатом быстро развивающейся техники, это нечто, чем мы можем гордиться. Но этого, однако, недостаточно. Если мы не пересмотрим и не изменим ценности культуры, в которых воспитываем наших детей, то создание мирной жизни и человеческого мира будет все еще находиться под вопросом. Если ничего не изменится в этой области, то герои завтрашнего дня будут еще более милитаристическими, они будут представлять иерархический строй и будут воинственными, а не миролюбивыми.

# Эрнест Кочиш

## ВЛИЯНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА НА РАЗВИТИЕ СОВРЕМЕННОГО ТВОРЧЕСТВА ИЛЛЮСТРАЦИИ ДЕТСКОЙ КНИГИ В СЛОВАКИИ ЧССР

В каждом из нас где-то лелеется воспоминание о первой иллюстрированной книге с времен детства. В моих воспоминаниях это «Дети капитана Гранта» Жюль Верна с иллюстрациями Зденка Будьяна. Именно он усилил во мне впечатления от прочитанной книги своими реалистическими рисунками. Только много лет спустя, когда я начал серьезно заниматься иллюстрацией детских книг, то обнаружил, что такая реалистическая форма была в то время преобладающей. Такое утверждение воссоздает вопрос: Как выглядело иллюстраторское творчество детской книги в Словакии в своих началах и как оно достигло сегодняшнего уровня? Приведенный пример Зденка Будьяна тоже можно считать одной из тенденций, преобладающих в 1-й половине нашего века. Если свое анализирующее отношение направить через диалектические связи, то получится объективная картина о состоянии и тенденциях развития нашего иллюстраторского творчества. Его начала находились под влиянием социально-политических отношений после образования 1-й ЧСР. В начале нашего века иллюстрированная книга для детей была скорее исключением, чем правилом. Следует констатировать и тот факт, что не все художники, иллюстрировавшие в то время детские книги, были к этой работе как следует подготовлены. Поэтому в самом начале имеют место сильные влияния тогдашнего реалистического искусства и в иллюстрациях детских книг, которые проявлялись в описательности вплоть до натурализма. Это было естественно еще и потому, что влияния современного изобразительного искусства на Словакию появились только очень не спеша. Наше положение не было особо благоприятным еще и потому, что ни один художник в Словакии в начале века не специализировался на детскую книгу. В своих самых первых началах влияние изобразительного искусства на иллюстраторское творчество детской книги проявлялось в том, что в нем не находили себе применение только классические техники изобразительного искусства: рисунок, цветной рисунок и живопись. Даже цветной рисунок или иллюстрация размером на всю страницу были редки-

ми. Причиной этого были условия нашей полиграфической промышленности. Заслуженным почином Матицы Словацкой было то, что она издавала книги чешских авторов с подлинными иллюстрациями. Этим укреплялась не только чехословацкая взаимность, но это явилось и новаторством в области детской книги. Таким путем укоренились у нас такие авторы-иллюстраторы, как например, О. Секора, Й. Водражка, позднее уже упомянутый Бурьян и другие, которые в своем подходе к изобразительному решению детской книги использовали положительные результаты новаторских работ видных чешских педагогов, психологов и ученых, как например, О. Хлупы, О. Гостинского и других и посвятили иллюстрации детской книги значительную часть своего художественного творчества. Олицетворение, художественное сокращение и стилизация — это были художественные приемы, которые уже в значительной степени отклонялись от описательной реальности. Возрастающая красочность о которой психологи, между прочим, утверждают, что у детей дошкольного и младшего школьного возраста она очень излюблена, явилась признаком тех изменений, которые постепенно проникали в наше иллюстраторское творчество детской книги. Интерес к ребенку и его миру увеличился, главным образом, во 2-й половине 19 века, когда Коррадо Риччи в 1882 году издал первую свою книгу под названием «Искусство и дети». Первые годы 1-й ЧСР были полны напряжения, брожения, поиска и борьбы, которые сопровождали все новое рождающееся. Эта характеристика с успехом применима не только к социально-политическим отношениям в Словакии того времени, но и к движениям во всемирном изобразительном искусстве. Доказательством этого является появление нескольких художественных направлений или только, лишь прокламаций, отрицающих в разном подобии старое, окостенелое искусство, оторванное от жизни. Этот бурный период разных «измов» прямым или косвенным путем затрагивал также творчество наших художников, а позднее и иллюстраторское творчество. Наше молодое на-

ступающее поколение художников получало большей частью свое образование в пражской академии художеств (в Словакии в то время еще не было для этого возможности). Прага находилась в узком контакте с Парижем и прогрессивными тенденциями современного изобразительного искусства того времени. Мартин Бенка, Людовит Фулла, Микулаш Галанда стали новаторами современного изобразительного искусства в Словакии, а также современного иллюстраторского творчества. Именно они не только уловили течения европейского изобразительного искусства, но используя самое современное направление они сумели придать ему и чисто словацкий характер. Декоративность, стилизованные формы, символика и особый фулловский колорит стали межевым столбом в нашем современном иллюстраторском творчестве детских книг. У Фуллы это была не случайность, а соответствующая программа. Национальный костюм, орнамент или предметы повседневного обихода, сделанные простыми народными изготовленияами, регулярно появляются в его иллюстрациях. Своим творчеством, близким детям и народу и тем, что он остался верен самому себе, он воздвиг материал иллюстраторского творчества на очень высокий уровень и сделал его мировым. На иллюстрациях Фуллы можно наглядно продемонстрировать влияние изобразительного искусства на изменения, укоренившиеся постепенно в иллюстраторском творчестве наших художников. По сравнению иллюстраторами более старшего поколения он отказался от слишком реалистической описательности и обогатил иллюстрацию выразительной красочностью и как мы уже говорили, он исходил из народных традиций, которые перетворял в современное изобразительное выражение, сохраняя при этом коммуникативность, доступную для детей и одновременно открывая настежь дверь для детской фантазии.

Мировое изобразительное искусство с самого начала века металось в борьбе за изыскание новых художественных форм, чаще всего оно использовало новые материалы, технологические приемы и техники

для более адекватной передачи содержания. Эти тенденции не остаются без внимания и у нас, становясь типичными в иллюстраторском творчестве многих наших художников. На первом месте я хотел бы упомянуть Винцента Гложника — витруоза в рисовании и педагога, исходившего из наследия предшествующего поколения иллюстраторов. В послевоенные годы, особенно после 1948 года в нашем искусстве начинает занимать прочное место принцип социалистического реализма. В начале изыскания это означало возвращение к реалистическому изображению. Однако, этот реализм был несколько другим, чем тот в начале века. Он отличался, прежде всего, по своей композиции — типичной именно у В. Гложника, и красочности, приобретающей декоративную функцию. Подобным же образом и у лирически настроенных композиций Штефана Цины находим элементы модернизма или, например, у Роберта Дубравца, рудиментарное решение графики которого несет на себе отпечаток фольклора, но при этом по своему выражению становится представителем того лучшего и современного, что появляется у нас в послевоенные годы или точнее во 2-й половине нашего века в иллюстраторском творчестве для детей. Следует подчеркнуть, что движение и современные течения в изобразительном искусстве просто отражались в отборе техники, формы компоновки площади изображения и красочности. Доказывает это и тот факт, что наши иллюстраторы не остались при каких-то принятых условностях, а в соответствии с духом современных течений в искусстве внедряли в свое творчество достижения в этой области. Неоценимую работу в этом отношении провел именно уже упомянутый В. Гложник, который будучи одной из руководящих личностей нашей художественной культуры и преподавателем Высшей школы изобразительного искусства в Братиславе, подготовил очень сильное поколение молодых художников, многие из которых стали известными художниками и иллюстраторами и в международном масштабе. Например, Албин Бруновски, Вера Бомбова, Вера Герлельова и т. д. Высшая школа изобразительного искусства стала

---

колыбелью наших иллюстраторов, которые в своем творчестве применяют самые современные элементы изобразительного искусства нашего времени. Сегодня это уже не является ничем особенным видеть иллюстрацию, созданную техниками коллажа, трения, комбинацией техник и т.д. В качестве примера можно было бы привести творчество Мирослава Ципара, Веры Бомбовой, Алоиза Климмы, Ондreja Зимки, которые наряду с уже упомянутыми именами выразительно вошли в словацкое иллюстраторское творчество. Данные иллюстраторы и многие другие внесли в эту работу новый подход, не являющийся какой-то связью с полученными до сих пор успехами, а представляющий новый выразительно качественный шаг вперед, подтверждающий то, что наша художественная культура имеет богатый и сильный источник, в который можно заглянуть и одновременно черпать из него без опасения попасть на дно. Эти свои качества они подтверждают призами и почетными грамотами, полученными именно на смот-

рах иллюстраторского творчества не только на БИБ-е, но и за границей. Молодое поколение наших иллюстраторов своим творчеством подтверждает высокий уровень в этом направлении еще и тем, что именно их них вышли в недавнем прошлом многие обладатели призов. Я хотел бы конкретно привести хотя бы несколько фамилий — например, Душан Каллай.

Современные тенденции в нашем иллюстраторском творчестве характерны для большинства нашего молодого поколения художников даже за рамками иллюстраторского творчества. Это типично для каждого молодого поколения. Каждое исходит из традиций и основ своих предшественников, стремясь при этом не повторять их, а избирать собственный путь. В этом отношении, по-моему, можно с радостью констатировать, что наше иллюстраторское творчество вырастает на хорошей основе и шагает по правильному пути.

318/319

---

# Весна Лакичевич

## ИСТОЧНИКИ И РОЛЬ НАРОДНОГО ИСКУССТВА В РАЗВИТИИ ИЛЛЮСТРАЦИИ ДЕТСКИХ КНИГ ЮГОСЛАВИЯ

Фольклор является одним из источников вдохновения для некоторых югославских графиков и частично оказывает влияние на развитие детской иллюстрации. Корни этого влияния заключаются в традиционных и современных творческих стремлениях нашего народа.

По этому случаю я каснусь влияния и роли фольклора в творчестве выдающихся сербских иллюстраторов — но только лишь в период после 1945 года, поскольку больше мне не позволяет время и пространство на данном симпозиуме.

Традиционный фольклорный материал начали собирать в 19 веке благодаря личности Вука Срефановича Караджича, который кроме того, что был реформатором, издавал и работы о народном творчестве, поэмы, загадки, поговорки и пословицы (Сербский словарь, Сербские народные стихотворения).

Сбору национальных этнографических материалов в Сербии, кроме Вука Стефановича Караджича, посвятили себя и такие учреждения, как например, «Матица српска» и «Дружество српске словесности».

Народные танцы, инструментальная и вокальная музыка, лирическая и эпическая поэзия, живопись, скульптурное творчество, резьба по дереву, изделия из камня и металлов, гончарные изделия, национальные костюмы, кожаные части одежды, книги и шрифты являются пожалуй, лучшим доказательством богатства и разнообразия фольклорного наследия на территории Сербии. К фольклору принадлежат и легенды, рассказы, загадки, поговоры, предания. Потребности повседневной жизни повлияли на развитие художественных ремесел — производство ковров, материалов, вышивок, кружев и производство кондитерских изделий для торжественных случаев.

Памятники (могильные плиты) у дорог, могильные плиты на кладбищах и так называемые стоячие могильные плиты (стецак) делались из камня по особым заказам. «Что» касается графической обработки упомянутых предметов, то преобладали геометрические и цветочные орнаменты в то время, как стили-

зированные и антропометрические мотивы встречались намного реже.

Когда в 1947 году основали Сербскую академию наук и искусства, то возник вопрос изучения нашего национального богатства. В 1946 году был основан Этнографический институт сербской академии, а в 1946 году — этнографическое отделение в Белградском университете. Этнографический музей, как особый филиал Национального музея, был основан в 1901 году.

После 1945 года тематика фольклора встретилась с большим интересом в Сербии. В рамках сербской академии наук и искусства было основано Общество фольклористов, которое выдвигало проблемы нашего фольклора на конгрессах дома и за рубежом.

Изменения в социально-экономической структуре села дали возможность создать лучшие условия для народного искусства, а нудный подход к этим вопросам также принес свою пользу. Новейшее исследование объясняет фольклор, как составную часть современного творческого усилия народа, основанного на традициях прошлого. Таким образом, фольклор приобрел терминологически более широкое значение, поскольку он включает в себя и современное творческое усилие в городской среде. Этим самым было опровержено спорадическое утверждение того, что фольклор принадлежит прошлому.

Вследствие новых общественно-экономических условий после 1945 года был создан революционный рабочий фольклор (партизанские рассказы, песни, музыка, художественные работы солдат, участников нашей революции и молодежи во время всевозможных молодежных строек и бригад). Кроме новосозданного фольклора — специфического выражения современного общества, появились и новые темы картин, которые следует иллюстрировать.

Современная югославская и сербская иллюстрация начала резко развиваться в пятидесятые годы, в период художественной эманципации. Отодвинулись в сторону принципы социалистического реализма и таким образом, открылись новые горизон-

ты для прогресса не только в области иллюстрации, но и во всем современном искусстве страны.

Основание Академии прикладного искусства в Белграде в 1948 году значительно способствовало этому развитию. Внимание иллюстраторов было направлено на традиционное византийское и наивное искусство. Иллюстраторам нравятся художественные работы художников-самоучек и они ценят их. Таким образом происходит, что произведения некоторых художников близки к народному искусству, но существуют также и такие художники, которые сознательно пользуются элементами народного искусства и художники, которые не пользуются ими вообще.

#### МЕСТО И СПОСОБ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ФОЛЬКЛОРА

Кроме того, что иллюстрация обогащает текст в художественном отношении, она придает ему окраску, характер и особенность. В иллюстрациях текстов для детей (сказки, детская поэзия и проза, книги с картинками, рассказы) чаще всего используется четкая художественная форма. Использование фольклорных мотивов придает иллюстрациям долговечность и вводит в них художественный и воспитательный элемент.

Некоторые сербские издательства, как например «Вук Караджич», «Нолит», «Народна книга» и «Завод за издание учебника и наставна средства» уделяют особое внимание иллюстрациям детских книг. Данные организации издают тексты с иллюстрациями, которые содержат в себе фольклорные элементы и материалы фольклорного происхождения. Библиографическое издание сербских народных поговорок «Пока есть головы будут и шапки» следует упомянуть в качестве уникального примера новейшего усилия издательства «Вук Караджич». В книге содержится 25 линогравюр Бозилики Кицевац.

Влияние фольклора на развитие детской иллюстрации можно наблюдать и в газете «Дечье новине», в журналах «Пионер», «Кекец», «Политикин забавник», «Змай» и «Политарца», причем, боль-

шинство из них начало издаваться в послевоенный период. Кроме Десанки Максимович, Мипа Алечковица и Бранка Чопица, обогативших наш фольклор, имеется и большое количество поэтов, пишущих для детей, как например, Добрица Эриц, Любовиной Ршумовиц, Милован Витезович и Дишко Радович, которые повлияли и способствовали динамическому оживлению фольклора в послевоенный период.

Среди упомянутых поэтов произведения Добрица Эрица имеют наиболее ярко выраженные черты фольклора. Но в связи с этим следует упомянуть и многих сербских иллюстраторов, как например Живоин Ковачевиц, Злата Билич, Вализар Динич, Елена Груйчич и Дьордже Миланович, которые создавали свои произведения в подобном духе. В 1964 году текст Добрича Эрика был издан в газете «Дечье новине» в форме комиксов, которые нарисовал карикатурист — иллюстратор Александр Клас.

В настоящее время регулярно выходят комиксы с фольклорными чертами Деяна Настича в белградском еженедельнике «ТВ РЕВИЯ». Они обладают особым юмором и являются специфическим примером того, как человек из городской среды воспринимает условия жизни в деревне. Он карикатуризирует речь, названия и способ мышления. Хотя эти комиксы и предназначены для взрослых, их читают дети школьного возраста. Возникновение этих комиксов находилось под влиянием текста, а не графического искусства.

Влияние фольклора на развитие иллюстрации можно наблюдать кроме сказок, рассказов, прозы, поэзии и традиционном наследии также в учебниках, букварях, книгах с картинками, хрестоматиях и публикациях со специальной тематикой национально-освободительной борьбы.

Художественное творчество Радомира Стевича Раза, Златы Билича и Лазара Вуяклия близко народному искусству по своей композиции, краскам, орнаментам и арабескам. Их произведения характерны цветочными и зооморфическими мотивами и их можно характеризовать, как повествовательные произведения с интенсивными красками, прямоли-

нейными или извилистыми орнаментами и другими геометрическим формами.

Форма образуется, главным образом, точечными, мячеобразными орнаментами. Этот вид орнамента чаще всего встречался на груди, бутылках, пасхальных яйцах, косынках для «скрипки» и в вышивках.

Еще следует добавить, что в работах наших иллюстраторов можно найти цветочные и геометрические узоры, а также орнаменты, напоминающие шахматную доску, которые все вместе образуют сложные узоры на фасадах церквей, церковной архитектуры Моравской школы в Сербии с 16 века.

Они также используют и космические символы, как например, Солнце, Луну и звезды, которые имеют магическое значение. Они представлены или в своем настоящем подобии или символически в виде растений. Мир, свобода, богатство или даже чувство юмора персонифицированы в подобии птиц или животных. Излюбленный мотив павлина является исключительно привлекательным, как для детей, так и для взрослых. Праздничные крендели с веселой раскраской (пряники в форме сердца, лошадки, тапочки) тоже являются типичным проявлением народного искусства. Народные плакаты «поварихи», висящие на стенах кухни имеют комические надписи, связанные с приготовлением блюд. В работах иллюстраторов их значение становится еще более интенсивным.

Бошко Ризимович и Миодраг Вартабедьян принадлежат к этой группе иллюстраторов. Для их творчества характерно сходство с народным искусством могильных плит (могильные плиты — памятники у дороги), которые исполнены графически. В них отражены мотивы прошлого, таким образом, как они остались зафиксированы в памяти художников. Сказки, детская поэзия и народные рассказы являются также темами их иллюстрации.

Все произведения данной группы иллюстраторов основаны на фольклорном наследии и иллюстрации представляют всего лишь часть их интересов, а не специфическое качество их выражения.

Некоторые иллюстраторы приспособили арсе-

нал своего художественного и фольклорного опыта к тексту, для повышения интенсивности своих выразительных средств они используют «недопустимые» методы в отношении академического приподнесения проблемы.

Виднейшими представителями этого направления являются: БОЗИЛЬКА КИЧЕБАЧ, которая уже в упомянутом библиографическом издании «Сермских народных поговорок» приспособила свой графический опыт тексту. Ей удалось создать новое решение содержания. По родственным связям темы она сгруппировала несколько поговорок в одну тему. Характер поговорок не требовал ни фольклорной, ни другой специальной среды. На некоротких графических страницах Бозильки Кичевач можно обнаружить фольклорные элементы в письменной кириллической интерпретации с переработанными национальными костюмами.

Живоин Ковачевич использует орнаменты, типичные для народного искусства в некоторых книгах с фольклорными темами: стилизация цветов, облаков, земли. Его иллюстрации героических эпосов о Марке Кралевиче. Музе и Ябучиле создают смешные и комические ситуации. Своей художественной интерпретацией они образуют часть фольклора сегодняшней деревни.

Никола Масникович подчеркивает свой субъективный подход к темам смешным с юмористическим направлением, вытекающим из ситуаций в тексте.

Ида Чирич образует какое-то соединительное звено с фольклором своими простыми рисунками и пестрыми цветными народными кренделями с орнаменками.

Марко Крスマнович иллюстрировал народную повесть «Ложь за пари» и транспонировал юмористический, народный дух сюжета в адекватный язык каринок.

Бранко Цонич раскрывает свое второе «Я» в иллюстрациях для детей, которые исключительно отличаются от карикатур, которыми он занимается профессионально. Когда он иллюстрирует, то имеет возможность мечтать о детстве так, как только

умеют мечтать дети. Такой способ художественного выражения является для него эмоциональным и психологическим переживанием. Его возвращение к фольклору отражается в его пьянических сердцах, интенсивных красках и опыте сельских ярмарок.

Деса Керечки Мустур создала собственное видение фольклора, приемленное для людей всего мира, в своих иллюстрациях сказок народов Югославии.

Кроме упомянутых авторов-иллюстраторов имеется еще много и таких художников, которые иногда в зависимости от текста используют фольклорные элементы. К ним относятся: Михаило Писанюк, Лильяна Манзалович, Душан Петричич, Иван Кушанич, Драгана Атанасович. Иллюстрации для детей близки фольклору своей наивностью. Влияние фольклорного наследия проявляется в интенсивности чувств, чаяний принадлежать куда-то. Такое чувство является одним из факторов, который тесно обуславливает стилистическую, территориальную и умственно-эмоциональную ориентировку, придающую особую окраску искусству в рамках этнической культуры.

В сущности художник выражает талант своего народа. Его духовные и расовые черты, климат, образ жизни и способ выражения. Хотя каждое художественное произведение и обусловлено расовыми, этническими и природными факторами, все же оно является универсальным, всечеловеческим, поскольку оно создано для всех людей не взирая на разницу, имеющуюся между ними. Искусство является этнически обусловленным, но не эстетически ограниченным. Самое ценное в художественном произведении — это его универсальность, человеческие ценности. Великий художник может открыть то, что является универсальным, человеческим в национальных темах, то всеохватывающее и близкое для людей всех периодов и континентов. В таком универсальном подходе художественный характер пересекает границы одной национальности (например, национальный герой Кральвич Марко). Такие личности пересекают все границы, будучи гражданами всего мира без проблем и заграничных паспортов.

# Яромир Уждил МЕЖДУ ИСКУССТВОМ И ВОСПИТАНИЕМ ЧССР

По своей вероятности большинство художников приступает к работе над иллюстрацией для детей интуитивно и когда они размышляют о коммуникативной стороне своего произведения в стремлении воспроизвести в воспоминаниях свое детство или исходить из опыта, приобретенного от контакта с детьми из своего окружения. Потребность «выразиться по-своему», причем так, что художника она всегда включает в контекст современного творчества иллюстрации, является всегда доминантной.

Нам также известно, что целый ряд иллюстраторов начал заниматься этим жанром только после определенного периода изысканий только, когда выработал свой собственный художественный взгляд в области «свободного творчества» (например, в живописе, графике), которое именно и является самой плодородной почвой для художественного экспериментирования. Многие продолжают работать в свободном творчестве параллельно с иллюстрацией. Естественно, что они желают стать личностью в своей области — чувство самореализации значительно связано еще и с тем, что художник своим личным стилем отличается от других. Из иллюстрации, которая раньше имела скорее служебный характер — изображать и вводить в смысловые связи то, что в тексте было выражено словами — возникает своеобразный художественный жанр. Художественный индивидуализм (гордость, но и проблема нашего времени) отражается в детских книгах до такой степени, что это иногда заставляет и задумываться. Сегодня ситуация такова, что художественное произведение не воздействует на человека изолированно и что оно должно в этом направлении делиться своим значением и с другими средствами визуального и эстетического воздействия, многие из которых хотя и не достигают его уровня, но превышают его по чувству восприятия или же являются чем-то, что можно назвать модой. Сюда относятся и реклама, декоративное украшение в квартире, упаковка, игрушка и все те виды «галантереи» картинок, которые в некоторых странах вылились в подобие серий в картинках, так называемых, комиксов.

Среди этих влияний, воздействие которых является непрерывным и неконтролируемым, детской иллюстрации приходится нелегко, она не имела бы успеха, если бы стала только воззванием художника, лишь его «сообщением о состоянии своего собственного «Я»», чувствуемого в небольшой связи с остальным миром и мало рассчитываемого на своего детского пользователя.

Таким образом, служебное назначение, заметная социальная функция иллюстрации, существуют, хотя сегодня все эти и другие параметры необходимо представлять иначе, чем этому было в период, когда этот жанр создавался. Будучи художественным произведением иллюстрация в своем общественном назначении не теряет, а наоборот, может приобретать. Однако, есть предположение, что иллюстратор осознает свою особую ситуацию и свою роль воспитания он не считает её необходимым злом и способен понять ее в своей многозначительности.

Он должен был бы уметь взвешивать и мнение тех, точка зрения которых является другой, чем отношение творческого художника или художественного критика.

Дело в том, что среди нас есть такие люди, о которых можно предполагать, что прогулка по крупному комплексу выставки БИБ становится для них непрерывным, а иногда даже и мучительным рассуждением о том, насколько тот или иной художник осознает ребенка и его права также, как и потребности тех, кто его воспитывает.

Случается, что во время посещения братиславской выставки мы видим такие лица, которые не улыбаются, хотя их призывают к этому веселые катинки с животными, а если бы нам удалось заглянуть в их мысли, то мы увидели бы насколько они сложны: они ищут, например, в иллюстрациях к фактографической литературе требуемую дозу у иллюстрационного сопровождения к поэтическим текстам. Да, это те, которые признают вес графического знака и графического символа, но борются против них тогда, если вдруг им начинает казаться, что иллюстрация расходится с реалистическим духом своей литера-

турной основы: им хотелось бы, чтобы рисунки отражали требование вещественности, но они не довольны, если эти иллюстрации носят слишком описательный характер. Они за максимальную свободу в художественном исполнении, но им кажется это чересчур, если иллюстрация конкурирует со свободным графическим творчеством или если она является больше декорацией, чем «обработкой», что не слишком понятно или же наоборот, отличаются чрезмерной наглядностью. Они размышляют над тем, является ли уместным характер изображенных представлений и с каких пор становится средством самоцельное производство страха. Кроме того, они размышляют ... но лучше прекратим перечисление, если не желаем перегрузить наше сообщение вопросами, вытекающими из педагогической линии.

Мы уже упоминали, что художники не слишком доверяют педагогике. Пожалуй, для этого у них есть хорошие аргументы, плохой опыт, связанный с ними: дело в том, что часто именно педагогика отделяла, во имя воспитания, ребенка от других радостей жизни, недооценивала значение его аутентического переживания, вместо которого наоборот стремилась навязать ему безличные знания. Это она отдавала предпочтение планированным чувствам перед настоящими и непосредственными; художника она с большим удовольствием обвела бы вокруг пальца, а из его творчества бы сделала только дидактические пособия и вымела бы все то, в чем можно было бы почувствовать импровизацию, игру, иррациональность или озорство и все то, чего не постигают наши взоры и слух одновременно и даже еще и то что позволяет разный подход к пониманию.

Следует вспомнить, что цели создать что-то художественно-историческое, например, независимый стиль детской иллюстрации, который по своим признакам бы исходил из способа восприятия ребенка из того, как он истолковывает главные эстетические импульсы (окраску, линии, простые формы) или же «читает» более сложные изображения иллюстрированной сцены, вряд ли были бы успешными. Эстетическое воздействие отдельных художественных

элементов теряет свое значение, как только мы предстаем перед их самой простой структурой, в которой они приобретают свое назначение. Подобным образом обстоит дело и с другими открытиями, касающимися художественной средств. Утверждать например, что хорошо направленные жесткие (лучше всего контурные) линии для маленького ребенка являются необходимостью, это неверно.

Нечто другое — это более сложное (проеекционное) изображение пространства (линейное или цветное). Иногда это действительно усложняет ребенку ориентировку и является для него неприятным и по другим причинам: ему не нравится, когда предметы на картинке частично перекрываются и не видны настолько четко в своей экземплярности и полноте формы. Ему не нравятся эскизные изображения, стирающие локальные тона (собственную окраску предметов), или выпускающие менее значительные (все же для ребенка это значительные) детали, например, пуговицы, глаза и т. п.

В пятидесятых годах у нас откликнулась критика учета ребенка, которая включает в себе знание детской психологии, охватывающей все, что связано с личным исполнением и исторически обусловленным стилем художника. Она имела даже свои идеалы, классиков, которых ставила в пример современникам; однако, вскоре оказалось, что иметь только Алеша, Ладу или Трнку — это недостаточно, что если художник чувствует себя ограниченным примером, дословно понимаемым и навязываемым, то он никогда не достигнет своего убедительного выражения и не будет способен «отдавать себя». Незаметно, однако, детская иллюстрация теряет статус художественного жанра и становится всего лишь особым видом прикладного творчества (достаточно вспомнить влияние Дисни и американское единообразие вплоть до анонимности нарисованных гротесков.

К числу попыток исходить из «психологии ребенка» можно отнести и стремление Йозефа Чапека выйти из упрощенной символики форм, очень умело выведенных из рисунков детей. Если бы не случилось то, что сам автор, замечательный и оригинальный

художник преодолел свою «доктрину» в практике, то не произошло бы ничего серьезного. Дело в том, что сами же дети не увлекаются рисунками других детей и их обозначениями. Они скорее стремятся расшифровать действие, изображенное этими знаками также, как и большинство взрослых читателей, которых не интересует вид шрифта, а которые интересуются действием, написанным этим шрифтом. У детей форма черчения сама по себе (их собственная или другого ребенка) находится как будто бы «под уровнем» их эстетического суждения, которое отдает предпочтение недетским, вещественным, иногда даже описательным изображениям.

Значит не так уж легко приблизиться к ребенку, безусловно, не способом, намеченным больше научным экспериментом и суждениями ума, чем переживанием и эстетическим созерцанием ...

Что касается воспитания и его требований или же того, каким путем педагогика могла бы отразиться в художественном творчестве, то дело обстоит здесь не так уж плохо, как это кажется тому, кто исходит из старых представлений о школьной педантичности. Чем дальше, тем меньше действует абстрактный идеал воспитания, все больше и больше речь идет о внутренней эманципации человека, о его самореализации, которая носит одновременно индивидуальный и социальный характер. Педагогика, ставящая перед собой цель формировать личность ребенка не должна воображать, что способна намного заранее определить, что положительно для развития ребенка и что нет, он должен уметь скорее со всем соглашаться, чем поднимать палец.

В конце концов, с онтогенезисом человеческой психики дело обстоит несколько иначе, чем считает большинство. Не только что «передаются по наследству условные рефлексы», как говорил И. П. Павлов, но и отношения между онто — и филогенезисом настолько близки, что сегодня уже говорят об «эпохальной психологии», о том, что современный человек (и особенно, ребенок) в своем индивидуальном развитии находится в другом месте, чем были предшествующие поколения. Нет необходимости сразу

же говорить о прогрессе, но одно наверняка ясно, что те, которые теоретически занимаются художественным выражением ребенка, с большим трудом раздобывают некоторые документы для явлений, которые раньше были частыми: с большим трудом им удается приобретать картины человеческого профиля, в котором оба глаза находятся на той же самой стороне головы, а что касается красочности, то она больше руководствуется возможностями «шкафчика с красками», чем вероятным воспроизведением, в котором бы нашла применение цветная и «вещественная» постоянная. Кажется, что есть определенное родство между детским и художественным мышлением, поддерживаемое, однако, влиянием обширной продукции художественных форм всех видов.

Если мы, взрослые, подходим к произведению, предназначенному для ребенка со всевозможными рассуждениями и выскажем сложное мнение, в котором будут фигурировать психологические и педагогические данные и требования, то дети к нему подходят совершенно иначе. У них побеждает гедонистический аспект эстетической функции — тяготение к переживанию приятного. Однако и он не появляется в непосредственной связи с какими-то имманентными качествами иллюстраторского произведения, он здесь не представлен иначе, чем в форме намеков и импульсов, а с их толкованием и действием должен ребенок справиться сам. Таким образом, здесь речь идет о каком-то подобии того, что было сказано нами вначале: ребенок тоже «работает», когда воспринимает, также как и мы в свое время работали, когда оценивали иллюстрации, предназначенные для ребенка. В процессе «работы» она переходит в нем в переживание.

Если мы примем многослойную модель теории искусства, то элементы творчества в восприятии художественного произведения даны его основой, биогенным уровнем, над которым находятся следующие слои: психогенные и социогенные. Если обусловленный по смыслу «уровень» художественного произведения (краски, линии, формы) вмещается в неотраженное наблюдение (которое, однако, уже связа-

но с элементами симпатии и антипатии), то психо-генный слой несет ответственность за осмысленное изложение того, что видит глаз: образуется понимание темы, а постепенно и содержания произведения, во всяком случае в пределах, отвечающих простому опыту и жизненной практике. Здесь уже действует первичное моральное суждение (которое зависит от понимания содержательной стороны произведения). Оно, однако, находит себе полностью применение только после проникновения в социогенные слои, в которых произведение, кроме прочего, включается в знание о художественном творчестве, причем так, что этим корректируется первое «нравится или не нравится», что также имеет свое биогенное происхождение, напр. синезеленый цвет, который вначале может восприниматься, как не нравящееся, а психо-генно может истолковываться, как соответственный (напр. в изображении сумрачного леса «социогенно»), а значит культурно и критически представляется требуемым и художественно успешным в обогащении цветной шкалы картины, поскольку колорит всегда бывает типичен для того или иного художника.

Настоящий диалог с художественным произведением, как бы скрыто и кратковременно он не проходил, касается всех трех вышеупомянутых «уровней», причем, именно тот третий, касающийся социальности произведения находится тем меньше «в игре», чем меньше имеется художественного опыта у ребенка и способности ориентироваться в художественных фактах. «Художественное мышление» в отношении его действия и восприятия связано, таким образом, с тем, что можно назвать образованием и не может развиваться без частой связи с характером, имеющим отношение к художественному творчеству.

К счастью именно в этом направлении ситуация не является безнадежной. Маленький ребенок, требующий, чтобы были рядом с ним и для него рисовали, совершенно решительно требует этого от одного, а не второго из родителей или от брата или сестры и затем быстро переносит свою способность

оценки также в сферу профессиональной художественной продукции. Дети в детском саду легко распознают личный стиль одного художника от другого и часто они способны делать удивительные обобщения. Такое «врастание в мир искусства» может даже вести к односторонним увлечениям.

Музыковед Фр. Седлак к числу элементов творческой активности музыкального прослушивания относит на первом месте антиципацию, т. е. такое направление понимания, которое связывает актуальные переживания с прошлыми. Именно благодаря этому ребенок осознает значение музыкальных средств и их действие связывает с общим смыслом произведения (с его формально-содержательной структурой). С определенными ограничениями это может относиться и к художественному произведению, первое восприятие которого быстро переходит в более сложный процесс наслаждения и ожидания в желании осуществить его.

Восприятие искусства в обязательном порядке предполагает взаимодействие фантазии или прозаически говоря, формирования представлений. По обычному способу их можно разделить на представления памяти (антиципационные представления) и представления фантазии. Те первые заполняют наши мысли (сознательные и подсознательные) и если смотреть на умственные процессы с точки зрения теории информации, они являются основой так называемых, суперзнаков, видовых формул, включающих в себя, однако, не только визуальный опыт, но и «документацию» остальных чувств, а также соответствующие умственные знания; иногда они сформированы почти в абстрактные положения с помощью умственного аппарата и образуют какое-то сверхсуммирующее единство над сообществом родственных восприятий и знаний. Так называемое активное многословие, без которого человек передвигался бы в мире подобно глухому или слепому, является одновременно складом и выдачей всех

тех суперзнаков. О них следует сказать, что они не возникают только на основе практического опыта, а они связаны и с импульсами «вторичного» характера, например, с теми, которые исходят из художественного творчества, но являются, однако, специфическими в отношении своих целей, средств и действий: исключительно тяжело избавиться водяного (реально не существующего) от зеленого цвета и страшного подobia, это у него уже «записано» в соответствующем суперзнаке подобно тому, как и ворон (существующий) имеет чрезвычайно черный цвет и клюв.

Так называемые представления фантазии имеют особо важное значение в искусстве; они образуются на основе комбинации представлений памяти и антиципационных представлений — даже если они освобождены от пассивной зависимости от действительности, их связь с реальными жизненными чувствами и способностью самоориентировки продолжает оставаться чем-то исключительно необходимым. Искусство поддерживает их формирование и дает им возможность действовать в новых контекстах, не являющихся копиями жизненных ситуаций. Представления фантазии могут быть один раз страшным, в другой раз — фантастическими (например, в научной фантастике) или шуточными — художник однако, несет ответственность за их воздействие на ум ребенка; позитивным примером вот так понятого синтеза свободы и ответственности, о которых мы говорим, являются раз и навсегда иллюстрации Теннела к «Аленушке» (Алице) Кэррола.

Без запаса представлений и способностей создавать новые не ожили бы все линии, пятна и краски. Не ожили бы даже и тогда, если бы их воздействие не было обусловлено эмоционально.

Следует, однако, иметь в виду, что каждое, даже самое примитивное восприятие искусства обусловлено чувствами. Однако, не годится ограничивать понятие чувства всего лишь на так называемые, большие чувства, связанные с признанными жизненными ценностями. Согласно Виготскому\* чувства являются специфическим отражением импульса из

внешней и внутренней среды. Они устанавливают активность отношения индивидуума к окружению и к себе самому, создавая цельную картину его личности. В этом смысле они заключаются и в творчестве художника: не определенный способ изображения (хотя, конечно и он), а еще менее и техника рисования или живописи (хотя и она придет значение творчеству), а прежде всего то, что находится за ними, очень хорошо заметный, но плохо названный эмоциональный заряд произведения является исключительно действующим условием для его приема и усвоения для того, чтобы воспринимающий имел «созвучие» с произведением».

Безличный объективный, можно сказать, естествоведческий рисунок, не обращающийся эмоционально к человеку, вряд ли находит и в детской иллюстрации для себя место, хотя его и можно представить, как функциональный и во многих других связях.

Ценностное восприятие каждого отдельного художественного произведения является всегда в некотором смысле спросом на человеческий смысл искусства вообще. Если речь идет об эрудированном воспринимающем, то можно даже сказать, что и художник и воспринимающий, шагают по пути художественного познания мира параллельно, а никогда один за другим. Они оба убеждаются в том, что пройти через дремучий лес случайностей, означающих мир, можно лишь при условии определенной организации вещей, осмысленной организации, а иногда даже и концепции, в которой в высшем единстве объединяется все то, что является решающим. Подбором селекций впечатлений, представлений и возможных решений рождается «предварительная картина», заключающая в себе индивидуальные черты того, кто ее создает и все же она является общественной в смысле интерпретации ценностей времени. В случае художника картина материализуется и приобретает свое реальное и относительно

С. Виготский: «Психология искусства», чешский перевод, Прага, 1981 г.

неизменное подобие. В противоположность этому тот, кто размышляет «по-художественному», но не занимается художественным творчеством, производит представления, имеющие менее наглядный характер, а в контакте с искусством легко преобразовываются в критические заметки, зонды, возражения и инициативу. Модель «художественного мышления», которую мы здесь предлагаем и которая имеет как художественно-продуктивную, так и художественно-рефлективную стороны имеет, пожалуй то преимущество, что является «справедливой» ко всем тем, кто формирует художественные взгляды своего времени.

Если в заключение мы желаем вернуться к руководящей теме симпозиума — требовать исторического знакового характера иллюстрации в связи с ее воспитательным назначением, то можно констатировать, что между художественной ценностью произведения и его воспитательным посланием нет априори такой связи, которая бы была во вред или одному или другому. Художественная форма рождается в сложности предстаний времени, направлений и потребностей, из которых исходит и воспитательная ориентировка. Но это не отношение простой идентичности, одно не является наглядным выражением второго, речь здесь скорее идет о родстве художественной и педагогической функций, за которыми даже и на практике трудно проследить.

Художественная иллюстрация никогда не выполнила бы свою задачу, если бы стремилась направлять в уровни жизненного прагматизма, отказалась бы от своего права додумываться, поэтизировать, преувеличивать, типизировать, делать видимым то, что часто имеет всего лишь наопределенный статус чувства или многозначительность чаяния. Иллюстратор — это тот, кто одним из первых стоит на пороге развивающейся индивидуальной жизни, представляет силу и право изобразительного искусства, его язык и смысл. Его художественный взгляд является каким-то коэффициентом внутренней правдивости произведения, которая, однако, не должна

отсутствовать. Она сама является результатом жизненного и художественного опыта создателя и обусловлена его сознанием о назначении произведения, представлением о том, как и кем оно будет «использовано». Это не означает — повторяю — художественное ограничение, во всяком случае не для того, кто понимает свою задачу с полной ответственностью, не заменяя представление художественной свободы чувством произвольности и обманчивого солипсизма.

Могучее средство эстетического воспитания, каким является детская иллюстрация, редкая способность этого жанра вводить детей в мир искусства, может однако, столкнуться когда угодно с конфликтной или хотя бы «проблемной» ситуацией. Нигде не написано, что все хорошее в художественном отношении и хорошо продуманое в воспитательном отношении должно обязательно понравиться и ребенку. Влияние окружающей среды, неспособность концентрировать внимание на важные элементы произведения могут преобразиться в отрицательную сторону, в непонимание или во всяком случае нежелание сотрудничать с искусством.

Поэтому иллюстрация и не должна оставаться с ребенком наедине, без помощи. Ее хорошее влияние до значительной степени зависит и от мнения воспитателей (родителей, учителей), от их способности и желания интерпретировать адекватным способом художественные ценности. Даже и этого бы нехватало — во всем воздействии иллюстрация не может существовать изолированно от остальных видов искусства. Комплексное эстетическое воспитание, предполагающее совместное воздействие музыки и пения, художественного выражения и искусства, танцев, театра, культуры движений дает отличные результаты именно в дошкольном возрасте и раннем школьном возрасте — однако, их воздействие никогда не заканчивается (или не должно было бы заканчиваться).

Предпосылка эстетической атмосферы», которую мы здесь высказываем, как условие для соответ-

---

ствующего усвоения положительных влияний, которые заключает в себе иллюстрация, связано и с другим понятием: это «эстетическая интеллигенция», нечто вроде способности ориентироваться в импульсах, исходящих из искусства, предметного мира и из своей собственной умственной среды и с их помощью конструировать свои взгляды и поведение в таких ситуациях, которые эстетически обусловлены — но также и вне их.

Благодаря своей особой консистенции, в которой соединяется объективное познание с субъективными эмоциями в наглядное, в отношении чувств, разума и воображения, доступное целое, можно детскую иллюстрацию включить в число исключительно редких и незаменимых задач.

330/331

---

# Вера Мишурцова ПО ВОПРОСУ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ИЛЛЮСТРАЦИИ В ЭСТЕТИЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ ДЕТЕЙ ЧССР

Уважаемые друзья,

в своем сообщении на этом замечательном, интересном и инициативном симпозиуме я хотела бы исходить из мыслей проф. Филовой, подчеркивающей связь обсуждаемой здесь проблематики с понятием культуры и детства, поскольку ребенок, молодой человек является смыслом и целью всех наших стремлений. В настоящее время мы являемся свидетелями того, что изучение детства становится предметом историографического исследования во многих странах; оказывается, что во многих культурах ребенок считается ожидателем жизни, а не равноправным членом общества. То что это является всемирной проблемой, подтвердилось и на 15-м Всемирном конгрессе Всемирной организации по дошкольному воспитанию ОМЕР, где решался вопрос является ли ребенок интегральной составной частью общества и искали пути преодоления такого подхода к детям и молодому поколению в разных частях мира.

Наше совещание показало, что иллюстрация детских книг с самого начала нашего века становится искусством — специфическим видом художественного творчества для детей и является одним из средств, влияющих на развитие детской личности. В таком случае и мы должны были бы систематически пользоваться детскими иллюстрациями, а эту систему, содержащую в себе избранные произведения прошлого и настоящего в себе избранные произведения прошлого и настоящего, то есть лучшие из них, стараться развивать, начиная с дошкольного возраста. Я считаю, что книжная иллюстрация для самых маленьких детей является настоящими воротами в жизнь изобразительного искусства.

По-моему следовало бы задуматься над мыслью Р. Лауды, которую упомянула в своем докладе д-р Б. Стегликова и взвесить возможности ее реализации в сегодняшних условиях: дело в том, что иллюстрации должны были бы стать во-первых составной частью книги, а во-вторых могли бы быть использованы изолированно или как составная часть

и дополнение к детским играм и занятиям, или как украшение детского интерьера. Репродукции книжных иллюстраций в качестве самостоятельных произведений также дали бы возможность вводить героев детской литературы и их атмосферы в жизнь детей, глубже воспринимать литературное произведение и переносить его в детский мир игр, творческих занятий и т.д. Одновременно они помогли бы решить исключительно актуальную проблему, то есть украшение картинками детских садов, а также и детских комнат, для которых постоянно нехватает соответствующего материала, а их уровень все время остается довольно низкой. Что касается отбора иллюстраций, то следовало бы создать группы (подобные материалам, предназначенным для бесед об искусстве), которые бы отвечали художественным критериям и педагогическо-психологическим принципам социалистического воспитания и одновременно знакомили с национальной культурой и выполняли функцию «посланника между народами», то есть давали бы возможность заглянуть в мировую культуру и способствовать международному взаимопониманию.

То что предлагает ближайший период, это использование тем для теоретического анализа и материалов с выставок Бьеннале иллюстраций Братислава. Международные выставки БИБ имеют одно исключительное преимущество, они дают возможность познавать творчество со всего мира. Отбор мировой продукции художественного творчества для детей имеет более широкое интернациональное значение; я считаю, что его можно было бы использовать и для сотрудничества в международном масштабе, например с ЮНЕСКО, которая в рамках своей программы, кроме всего прочего, развивает и воспитание в духе международного взаимопонимания и сотрудничества. Издание вышеупомянутых материалов послужило бы вкладом в мировое воспитание, значение которого было снова подчеркнуто на Всемирной конгрессе за мир и жизнь, против ядерной войны в июне 1983 года в Праге.

332/333

---

Ольга Данглова

## ЭЛЕМЕНТЫ НАРОДНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ ИЛЛЮСТРАЦИИ СЛОВАЦКОЙ СКАЗКИ ЧССР

Сказка сегодня, несомненно, принадлежит к выразительным компонентам нашего культурного наследия. Ее праснова, (особенно, фантастической сказки) имеет свое происхождение в магии, мифах рода, тотемических представлениях, легендах, которые народ с течением времени видоизменял обогащая из литературных источников, пока не довел, наконец, их до порога наших дней когда сказка в своей первоначальной среде, ситуации отмирает. Однако, она включается в литературу, а в Словакии начиная с конца 19 века она находит свое место на страницах детской книги.

Ширина литературы для детей со сказочной тематикой, если взять в руки библиографию, составленную Й. Штефаником, относящуюся к периоду с 1845 по 1974 гг., является значительной (1), а из данного отрезка времени мы будем исходить и в наших последующих рассуждениях. Сказка, безусловно побудила и возникновение большого количества иллюстраций с богатой шкалой иллюстрационного выражения, в которой можно наблюдать ступеньки развития иллюстрационных подходов к теме, но одновременно и разные принципы концепции отдельных иллюстраторов. Наша цель, однако заключается не столь в освещении этой, с точки зрения основной области оценки иллюстрации, как в охвате того, в чем и каким путем в творчестве иллюстрации отражается «народность» олицетворения сказочного сюжета. Выступает ли она в зависимости от настоящего смысла слова «сказочности», фантастики среды, которые заключаются в фабуле или же она несет в визуальной зависимости от народной среды, реалий, действующих лиц или же в том, что композиции, красочности, декоративные элементы и элементы инспирации исходят из приемов народного искусства.

А сейчас в отношении фантазии народной сказки Фантастическая сказка, о ней мы будем говорить, прежде всего, распространяет перед иллюстратором шкалу огромной визуальной суггестивности. Она вносит целую галерею сверхъестественных действующих ведьм, взлетающих огненных коней, близких

поэтической визии Шагалла; представляет средневековых королей и принцесс, но также и совершенно реальные типы простых пастухов, лесорубов. А сплетение этих типов движется непосредственно в сказочном мире заколдованных стран, гор, замков, мерцающих на курьих ножках. Именно в таком переплетении действительного и нереального, в котором чудесное и фантастическое взаимно соединяются с удивительной безусловностью и реальностью и заключается сущность фантастической сказки. В ней содержится и обширное поле возможностей для фантазии иллюстрирования.

Пожалуй, такое соединение ассоциации представлений легендарного в нелегандарном, лучше всего достигнуто у Фуллы. По всей вероятности и благодаря свободному использованию сюрреалистических приемов. У других иллюстраторов именно отношение между естественным и фантастическим преподносится, как противоречие, которое в художественном отношении еще больше укрепляется. (В иллюстрации Цпина Попольвар выступает в качестве горца в среде совершенно реального пейзажа, среди которого в резком контрасте вдруг возвышается замок на курьих ножках (2)).

Кроме того, в отношениях и взглядах иллюстраторов на фантастику сказочной фабулы тоже имеется разница. В начале развития иллюстрации, когда иллюстраторы следили всего лишь за эпической линией текста, включая изображение фантастических элементов, стремление к иллюзорному уподоблению сказочных героев приводило иногда иллюстраторов героев зла почти к хаосу, из которого они не в состоянии были освободиться с достаточной дозой иллюстрационного воображения. (Смотри например, иллюстрации Р. Адемки к «Словацким преданиям с картинками»). (3). У М. Бенки — имеется в виду, прежде всего, его иллюстрация к сказкам тридцатых годов. Его фантазийность находится скорее в стороне. Это соответствует его акцентированию монументальности, героизма положительного героя. То же самое можно сказать и о ранних иллюстрациях Гложника, где фантазийность выжимает социальный аспект на народного героя.

Довольно часто иллюстраторы даже несмотря на взаимно разные приемы, обращаются к экспрессивному уровню изложения фантастических героев, действия. Кроме М. Бенки можно упомянуть и Л. Фуллу (особенно в черно-белых рисунках пером на полстраницы), К. Ондreichку, экспрессивное выражение у которого часто вытекает в гротеск, затем сюда можно отнести Э. Зметака, М. Ципара и других. Иллюстрационное сопровождение стремится или в мимике, в отношениях и взглядах героев усилить кошмарность сказочной фабулы или приглушить ее, а иногда даже и не притрагивает ее в серьез. (Летающие ведьмы Фуллы является скорее комичными, чем страшными. Его орнаментальные формы драконов принадлежат скорее к декоративному снаряжению иллюстрации, чем к возбуждению страха).

Иначе работает со светом картины иллюстрации нашего времени, например, В. Бомбова. В своих композициях она абстрагирует от фабулы, а в соединении героев, предметов, узоров, погруженных в таинственную цветную шкалу с синезеленой, красной, малиновой по фиалетовую она входит прямо в глубинные слои сказки, в мир магии, мифов, в праоснову народного отношению к миру. Пожалуй, именно в этой точке с восхитительной аналогией соединяются принципы формы, которые однажды она использовала в иллюстрации словацких народных сказок, а второй раз в маорских сказках, исходящих из этники Тихоморья.

До сих пор мы коротко говорили о чертах «народности», заключающихся в фантазии словацкой сказки и о способах, которыми они преобразились в подобие иллюстрации. А сейчас мы хотели бы каснуться категории народности в смысле визуальной зависимости иллюстрации от пейзажа, среды, ситуаций словацкого села.

Следует подчеркнуть, что действие фантастической сказки, хотя бы самого старинного слоя этих сказок, происходит в неопределенной среде и времени, а имена героев иногда и не являются важными, поскольку они скорее воплощают в себе черты характера и способности. В конце концов, как доказало

изучение словесного материала, европейские сказки перекрываются с содержанием, а специфика народных черт заключается, главным образом, в тематических отклонениях. Согласно этому иллюстрация фантастической сказки вообще не должна была бы исходить из какой-то конкретной словацкой среды, кроме нескольких исключений. Но, однако, получается все наоборот. Наверняка это и из-за долговечности фантастической сказки в словацкой традиции сказок и ее сохранение хотя даже и в форме обрывков о недавнем прошлом, при котором развитие внесло и более выразительную редакцию в отношении введения в сказку моментов из действительной жизни, элементов социальной тематики и расположения действия в обозначенных городах. С другой стороны еще больше потому, что иллюстратор так этого желал. Способствовал этому, если говорить об иллюстрации и период между войнами, период специфической культурно-общественной жизни после 1918 года, когда были созданы возможности для национального использования, для которого был характерен интерес к всему тому, что связано было с народом. В изобразительном искусстве это проявляется сильной долей участия мотивов, окутанных народно-жанровым убором. В иллюстрационном выражении сказок такие мотивы находят себе применение с еще большей интенсивностью. В начальных иллюстрированных изданиях словацких сказок можно часто встретиться с картинами словацкого пейзажа, сельской жизни, с национальными костюмами, в которых чувствуется явное стремление к внешнему описанию документальности. В иллюстрациях Ганула к Словацким преданиям из Спишского — Гнилца с 1908 года можно встретиться, например, с рисунками, изображающими девушку на всю страницу, в национальном костюме. Все это варианты его картины «К ухажеру», которая была представлена на выставке в Годонине за шесть лет до этого. Если не считать темы книги, то здесь речь идет о чистом представлении этнографического документа, который хотя в годы до и после первой мировой войны в иллюстрации детской книги появлялся очень изред-

ка, но все же сигнализирует характерное усилие иллюстрации того времени и ранее описанной подойти конкретно к этнографической теме — составной части сказочного образа. Уподобление к подлиннику, какое мы часто наблюдаем и изредка такой географической определенности, которая иногда появляется у Бенки, однако, стремление к визуальному контексту, хотя и воображаемого словацкого пейзажа, является достаточно явным. В развитии иллюстрации словацкой сказки чувствуется переход от очевидного стремления к натуралистическому иллюзорному выражению первых часто необтесанных навивно гармонирующих иллюстраций (например, иллюстрации Адамека к Словацким преданиям с картинками через экспрессивную гармонию со взглядами, направленными иногда на социальную действительность деревни (Бенка, Ондreichка, Гложник, Зметак) через акцентирование декоративного богатства сельской среды Гала (18), декоративной гиперболы, пейзаж и архитектура которой выступают в качестве декоративного плоско-понимаемого элемента украшения Фуллы (19) вплоть до символического понимания знаков пейзажа (Бомбова, Й. Беня, А. Климо (20)). При таком процессе само собой разумеется, что теряется и «словацкость» пейзажа, среды в отношении внешнего конкретного подобия с оригиналом, уступая место внутреннему смысловому восприятию сказочного, пейзажа. Даже при выборе природной среды часто в интересах укрепления чувства волшебства пейзажа сказки, словацкая природа совершенно теряется. Например, в концепции цветной сказки несуществующего государства и природы переплетенной лабиринтами драгоценных камней, пещерами с капельниками, морском дном у Бенки и в его иллюстрациях к сказкам Бронды и к «Мальчик с пальчик» (21).

Первоначальное развитие от конкретности к намеку можно наблюдать в такой суверенной этнографической черте иллюстрации сказок, какой является национальный костюм. Однако, здесь имеется связь с подлинным, выступающая здесь значительно выразительней. И доля участия национально-

го костюма, как средства иллюстрации, с помощью которого можно достичь включения сказочной темы в словацкую среду, здесь значительно выше, чем в каком-либо другом этнографическом элементе. Кроме народных героев часто не бывает исключением, когда сверхъестественные существа одеты в национальные костюмы (22). Для этнографа здесь открывается исключительно интересная возможность наблюдать, какие региональные черты национального костюма в творчестве иллюстрации берутся в качестве наиболее репрезентативной модели, по какому пути направляется стилизация национального костюма, что является наиболее вдохновляющим для иллюстратора на национальном костюме, которые возвысились до признака. С аспекта вот такой выдвинутой цели не повредило бы проделать более глубокий анализ.

Что касается региональности национальных костюмов, то в иллюстрации сказок они чаще всего представлены липтовским, детвянским, важецким, чичмианским, горалским одеяниями. Не представлена в них западная Словакия, которая отличалась достаточным богатством вариантов национальных костюмов. На некоторые из них обратил внимание и М. Бенка в своих работах по национальным костюмам. Где-то в глубине души может быть, сознательная, а может быть и инстинктивная цель поместить фабулу в очень распространенные исключительно самобытные пояса Средней Европы или возможно, замысел направлен на то, чтобы подчеркнуть архаические черты национального костюма, в замен которых в западной Словакии иногда используются другие элементы украшения.

Исключительно широка шкала обращения с подлинником национального костюма. Она проходит от документальности Ганулы, через нарушения, упрощение структуры составных частей одежды, линий, красочности орнамента, к которому иногда приобщается и стремление к эстетизированию подлинника. (24). до полного свободного обращения с элементами национального костюма. В любом случае национальный костюм является важным художественным

элементом иллюстрации сказки и образует даже иногда исходную основу композиции изображения. Например, если взять иллюстрации Галы к «Золотоволоске», то они основаны на красочном контрасте белого полотна с фигурами в национальных костюмах, образующих очаг композиции с мягким медовым тоном фона (25).

Иногда, однако, в иллюстрации сказок обращаются к использованию национальных костюмов в сельской среде автоматически с умыслом внешне настроить картину на народную струнку. Тогда поэтическое понимание буколических сюжетов, к которым так часто возвращаются иллюстраторы, заменит клише идиллических сцен, сельской идиллии. А иногда даже и применение элементов национальных костюмов звучит далеко не адекватно — См. например, иллюстрации обложки Я. Вотрубы к книге «Золушка», где по тексту сказок чудовище с одним глазом преподносится в виде прачеловека, подпоясанного широким липтовским ремнем (26). Иногда, однако, контраст этнографического элемента и сказочной среды, переходящий в причудливость не приходится в ущерб эстетическому качеству картины. Ш. Цпин, например, в тесной связи со сказочным текстом помещает пастуха, играющего на фуюре, на морской берег, на фоне горизонта уровня плывет барка с русалкой (27).

В конце концов еще коротко в общих чертах остается ответить на вопрос, до какой степени и почему в творчество иллюстрации входит народный художественный элемент в качестве импульса вдохновения.

В Словакии национальное искусство является непосредственной составной частью пейзажа в некоторых областях еще до первой половины 20 века и даже по сегодняшние дни. Из этого исходит и очарованность, с которой открывали словацкое село — Детву, Горегронье, липтовские уголки Бенка, Базовский, Алекс, Фулла, влюбленность Галлы в декоративное гармоническое целое Важеца, восхищение Палудья Гельпой (28). Факт визуального присутствия самобытного словацкого села выдвигал перед худож-

никами целый ряд принципиальных вопросов, с которыми они справлялись своеобразно, но соответственно с художественным контекстом своего времени. Конец, рубеж века и период после переворота включают в себе в жанровой живописи национально-просветительный культ внешнего наблюдения за жизнью села в национальных костюмах, которое оставляет достаточно долго сохраняющиеся следы также и в иллюстрации народной сказки. Хотя такой уровень в развитии иллюстрации часто и не может избежать обыденных, поверхностных вещей и натурализма. Более поздний переход от жанрового описания словацкого села к уплотненному выражению, вытекающему из эмоций, воображения у Галанды (изыскание и нахождение запаха Словакии, (29)) в форме, характерной для его серии иллюстраций и графических дополнений и изданию словацких сказок (30). Биполярно к нему находится экспрессивное метафорическое выражение человека и пейзажа М. Бенки, особенно, в его иллюстрациях на всю страницу, изданных в 1933 году, (31), рисунки пером Галы и акварель (32), творчество многих других иллюстраторов сказки периода между войнами и более позднего послевоенного периода часто обращается к народной культуре, к народному искусству. Это, однако, не означает, что оно исходит или основывается на принципах народного искусства.

В традиционно понимаемой иллюстрации сказки, которая, прежде всего, направлена на изучаемые темы, на возможный достоверный охват отношения между героями во время сказочного действия, не осталось бы слишком много места для того, чтобы исходить из художественных приемов народного искусства. Дего в том, что народное искусство в своей сущности не является иллюзорным или натуралистическим. Шкала его форм хотя и переходит от простейших линейных абстрактно-геометрических форм, убедительно захватывающих предмет вплоть до подбодий, стремящихся к иллюзии действительности, однако, лишь изредка ее достигают. Поэтому при всем восхищении, с каким художник открывает народное искусство, прежде всего, его декоративное

подобие движения своеобразия, признание народной скульптуры, гравюры на дереве, живописи происходит только позднее, прежде всего, как темы. Он не ищет, а по мнению того времени насчет творчества иллюстрации и не может в нем искать партнера в художественных концепциях. Иногда, правда, обращается к народному орнаментальному мотиву в иллюстрированных заголовках, окончаниях, но все это выглядит, как невыразительная подвеска для придания народного стиля.

Упрощенные формы Галанды, в которых он воплощает героев сказки, хотя и пользуются народным элементом, но в исходных формах своих они обращаются к другим источникам. (33). Жизненное и глубокое отношение Бенки к фольклору и народному искусству заключается, прежде всего, в его этическом признании, экспрессивном синтезе всего того, что ему известно из фольклора, песен, изобразительного искусства, художества. Было бы просто излишне неорганически вырывать из его творчества иллюстраций декоративный элемент или красочный аккорд в стремлении обратить внимание на его формальное родство с народным искусством.

Иначе обстоит дело у Фуллы. В своем обширном иллюстрационном творчестве к народным сказкам он ищет основу именно в знаковом характере, выразительности народных творений-игрушек, росписи на стекле, резьбе по дереву, декоративном выражении. Он вдохновляется, главным образом, в своих цветных иллюстрациях на всю страницу и менее экспрессивных черно-белых рисунках пером, принципами народного стиля-плоскими формами, линиями, неучитыванием пространства и объема, его заменой линейной системой, которая четко ограничивает цветные площади. В своих иллюстрационных композициях — монтажах он часто исходит из принципа народной живописи, которая использует несколько оптических очагов, размещенных или один над другим или рядом. Подбирая насыщенные свежие непреломленные тона он приближается к колоризму росписи по стеклу. К этому еще и прибавляется

связь с орнаментальной мотивикой, декоративностью народного искусства.

Способ, каким Фулла берет основу из народного искусства, обусловлен, однако, диалогом с течениями нового времени и экспрессионизмом, фаувиизмом, частично кубизмом, геометрической абстракцией в таких направлениях, которые иногда в форме и выражении намечают те же самые черты сопряженности с народным искусством. В синтезе всего этого в ассоциативно-фантазийном составе несущем в себе отпечаток оптического игривого подхода Фуллы к теме, его иллюстрации представляют одну из вершин художественного выражения сказочной темы.

В последующем развитии иллюстрации сказок с такой интенсивностью и комплексностью подходов к исходным основам принципов форм в народном искусстве в иллюстрации сказок постоянно возвращаются. Оно или принимает участие во внешнем слое, в стремлении сослаться на читаемые знаки и таким путем достичь расположения действия сказки в словацкой среде, обращаясь при этом к ситуации знаков, уподобляющих народные артефакты, узор (Цпин, Лебиш (34)). Например, у Лебиша, его вставки почти аутентичных форм народной вышивки, колыбели с резьбой по дереву, ковшей, масок, пряничных форм с резьбой по дереву в иллюстрациях к «Штястенку» Бруновский снова тщательно перенимает детали реалий и окутывает их одеянием меланхолической цветной гармонии. (35). Иногда возвращения к народному искусству появляются через черты простоты, симметричности композиции, в способе деформации фигуры — голова подчеркнута за счет тела и т. п. (36) Дубравец, Зметак. Или их можно почувствовать в специфическом понимании народного искусства у Ципара в его пестрых, ярко-выразительных декоративных формах героев. Иногда даже в таких уровнях, когда иллюстрация обращается к детскому художественному выражению, где в некоторых формирующих приемах и способах фантазии можно найти соединительные звенья с народным искусством (А. Климо, (37)). Эффективной

всего, однако, всегда там, где чувствуется сущность народного искусства и ее включение в основу выражения. Так как это, например, у В. Бомбовой, в графическом выражении которой даже столь существенно, что в него она вводит элементы народного коклюшного кружева, батика, декоративной резьбы. В нем заключается значительно больше. Говоря словами Ф. Голешовского они прямо воплощают сущность силы жизни людей, а тем самым и ее иллюстрация является одинаково народной, национальной также, как и современная. (38). Именно в таком эмоционально-символическом подходе к народности и заключается, пожалуй, один из самых правильных путей использования народного элемента также в современной иллюстрации сказки.

- 1) Штефаник Й.: Библиография изданий словацких народных сказок 1845—1974 гг. Мартин, 1975 г.
- 2) В иллюстрации Ш. Цпина фигурирует Поплвар в качестве горца в среде совершенно реального пейзажа, среди которого в ярком контрасте возвышается замок на курьих погжах. Смотри — Серебряная книга сказок, Братислава 1969 г., стр. 146.
- 3) Иллюстрации в книгах «Словацкие предания с картинками», Ружомберок 1912 г.; «Словацкие предания с картинками», Ружомберок 1913 г.; «Словацкие предания с картинками», Ружомберок 1920—22 гг.; «Словацкие предания с картинками», Ружомберок, 1922.
- 4) Иллюстрации в книгах «Овчар и змей», Братислава—Прага, 1933 г.; «Черноволосый принц», Братислава—Прага, 1933 г. «Янко-Грашко», Братислава—Прага, 1933 г.; «Черномор», Братислава—Прага, 1933 г. «Мышиная курточка», Братислава—Прага, 1933 г., «Золушка», Братислава—Прага, 1933 г., «Солнечный конь», Братислава—Прага, 1933 г.; «Трое овороневших братьев», Братислава—Прага, 1933 г.; «Заколдованная Гора», Братислава—Прага, 1933 г.
- 5) Иллюстрации В. Гложника в «Словацких сказках», Жилина, 1944 г.
- 6) Сравни рисунки пером на полстраницу в книгах «Словацкие сказки», Братислава—Прага, 1961 г. и их дальнейших изданиях в 1962, 1966, 1968, 1971 гг.
- 7) Сравни его иллюстрации 40-х годов в книгах «Три брата», Мартин 1942 г.; «О короле, у которого один глаз смеялся, а второй плакал», Трнава, 1943 г.; «В заколдованном государстве», Трнава, 1943 г.
- 8) Иллюстрации в книге «Словацкие народные сказки» из собрания Сама Цамбела, Мартин 1959 г.
- 9) Иллюстрации в книге: Дюричкова М. «Белая княжна», Братислава, 1973 г.
- 10) Смотри, например, иллюстрацию Фуллы в книге «Соль дорожке золота», Братислава, 1960 г.
- 11) Иллюстрации в книге «Янко Гондашик и золотая госпожа», Братислава, 1969 г.
- 12) Иллюстрации в книге «След гиганта», Братислава, 1965 г. Близость принципов форм между иллюстрациями сказок «Янко Гондашик и золотая госпожа» и «След гиганта» подчеркивает и Ф. Голешовский. Сравни Голешовский Ф.: «Иллюстрации для детей. Традиции, связи, открытия», Прага 1977 г. стр. 61
- 13) Подробней в отношении характеристики фантастической сказки — смотри «Словацкая история и география родной страны», том 3. Народная культура, Прага 1968 г. стр. 257—270, 591—604.
- 14) В Годонине картина была представлена на выставке в 1902 году. Смотри Варрош М.: «Словацкое изобразительное искусство 1918—1945 гг.», Братислава, 1960 г.
- 15) Смотри иллюстрации М. Бенки в книге «Простонародные словацкие предания». Том 1—3. Братислава, 1958 г. О географической определенности иллюстраций упоминает М. Зигмундова. Смотри — Зигмундова М.: «По вопросу иллюстраций Добшинского простонародных словацких преданий. Ин: «Словацкий народопис», 26, 1978 г. стр. 595.
- 16) Сравни иллюстрации Р. Адамека в книгах «Словацкие с картинками ...» и т. д.
- 17) Сравни заглавия по Штефанику Й.: «Библиография ... и т. д., иллюстрации М. Бенки под №№ библи. 17, 18, 68, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 105, 106, 107, 112, 146, 170, 250, 258, 260, иллюстрации К. Ондreichки под библи. номерами: 16, 31, 32, 109, 110, иллюстрации Б. Гложника под библи. номерами 16, 33, иллюстрации Э. Зметака под библи. номером 138.
- 18) Сравни, главным образом, иллюстрации Галы в книге «Золотоволоска», Мартин 1928 г.
- 19) Сравни книжные заглавия, иллюстрированные Л. Фуллой по Й. Штефанику: «Библиография ... и т. д., особенно, библ. № 140, 142, 147, 148, 149, 152, 155, 158, 161, 163, 166, 172, 175, 205, 207, 209, 213, 215, 242, 253, 257, 262, 263, 264, 266, 271, 274, 275, 280, 281, 486, 512.
- 20) Сравни иллюстрации В. Бомбовой в книге «Янко Гондашик ...» и т. д., А. Климь в книгах «Король времени», Братислава, 1965 г.; «Три сказки», Братислава, 1968 г. и «Мальчик с пальчик» (Янчек Пальчек), Братислава 1970 г.
- 21) Сравни иллюстрации Й. Бени в книгах «Сказки Бронды ... и т. д.», «Мальчик с пальчик» (Янчек Пальчек) ... и т. д.
- 22) Сравни, например, иллюстрации Ярослава Водражки на обложке книги «Золушка», Братислава—Прага, 1933 г.; иллюстрации Э. Маковицкоге в книге «Соль дорожке золота», Братислава, 1957 г.; иллюстрацию Й. Климь в книге «Король времени» ... и т. д. стр. 87.

- 23) Смотри работы по национальным костюмам М. Бенки в публикации Бенка М.—Бенжа М.: «Одеяние нашего народа». 1982 г.
- 24) Например, М. Бенка в иллюстрациях, где использованы чичмианский или злиеховский национальные костюмы, отказывается от первоначального способа украшения головы замужних женщин характерным «рошками» и заменяет его свободным прикрытием головы.
- 25) Смотри иллюстрации Й. Галы к книге «Золотоволоска ... ц. д.»
- 26) Сравни иллюстрацию на обложке автора Ярослава Водражки в книге «Золушка ... ц. д.»
- 27) Сравни иллюстрации Ш. Цпина в книге «Золотая книга сказок». Братислава, 1970 г. стр. 29
- 28) Ш. Крчмери в 1929 г. в журнале «Словенске поглады» написал: «Ян Гала — это не художник-турист, он бросился в объятия одной деревни, забыв обо всем мире. Он влюбился в нее и поклялся ей в верности на всю жизнь. Эта деревня называется Важец». Цитировано по публикации М. Варошша: «Словацкое изобразительное искусство» ... ц. д. 107. Об отношении Палугиа к «Гелпе» пишет с признанием Я. Алекси в «Элане» в 1932 году. Сравни Варошша М.: «Словацкое изобразительное ...» ц. д. стр. 125.
- 29) Цитировано по каталогу посмертной выставки Галанды в УБС Братислава, 1939 г. Смотри Варошш М.: «Словацкое изобразительное ... ц. д. 178 стр.
- 30) Смотри иллюстрации М. Галанды в 12 тетрадях «Простонародных словацких преданий», которые вышли в 1919—1931 гг.
- 31) Сравни заглавия с иллюстрациями М. Бенки по Штефанику Й.: «Библиография ...» ц. д. под. библ. № 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 99.
- 32) Смотри иллюстрации Й. Галы в книге «Золотоволоска ...» ц. д.
- 33) Сравни «Личные письма Фуллы и Галанды, опубликованные в печати Матушик Р.: «Людовит Фулла», Братислава, 1966 г. стр. 177—192.
- 34) Сравни, например, иллюстрации Ш. Цпины в книгах «Серебряная книга сказок», Братислава 1969; «Золотая книга сказок», Братислава, 1970 г. Датем, иллюстрации Й. Лебиша в книге «Штястенко», «Сказки из Замагурия», Братислава 1970 г.
- 35) Сравни иллюстрации А. Бруновского в книгах «Янко Грашко», Братислава, 1960 г., «Три голубки», Братислава, 1970 г.
- 36) Сравни, например, иллюстрации Э. Зметака в книге «Словацкие народные сказки из собраний Сама Самбела», Братислава, 1959 г. или иллюстрации Р. Дубравца в книге «Пастушок и разбойники», Братислава, 1963 г.
- 37) Сравни, например, иллюстрации А. Климы в книге «Король времени», Братислава, 1965 г.
- 38) Высочайшая оценка творчества В. Бомбовой была вручена ей в 1967 и 1969 гг. на БИБ, где иллюстрация к маорским сказкам «След гиганта» и к словацким сказкам «Янко Гондашик и золотая госпожа» были удостоены Золотого яблока. Отношение художницы-иллюстратора к народному искусству подчеркивает Ф. Голешовский в своей публикации «Иллюстрации для детей» ... ц. д. стр. 61.

340/341

---

Ладислав Грешлик

## ПО ВОПРОСУ ИЛЛЮСТРАЦИЙ КНИГ ДЛЯ ДЕТЕЙ НА УКРАИНСКОМ ЯЗЫКЕ, ИЗДАННЫХ В ЧЕХОСЛОВАКИИ ПОСЛЕ 1954 ГОДА ЧССР

Благодаря ленинской национальной политике КПЧ и граждане украинской национальности получили возможность равноправно участвовать в построении социалистического общества. Наше государство создало для этого все условия. В области культуры это тоже касается издательской деятельности. Изданием книг на украинском языке занимается у нас Центральный комитет Союза культуры украинских трудящихся в Чехословакии, а главным образом, Словацкое педагогическое издательство в Братиславе, отдел украинской литературы в Пряшеве. До сих пор в данном издательстве вышло 342 украинских публикации. В это количество, кроме художественной литературы, входят научные труды, мемуары, фольклорные произведения.

Свое место здесь занимает и литература для детей. Несмотря на то, что этой области творчества посвятили себя многие наши украинские писатели, их работы издавались, в основном, в журналах или составляли часть сборников. Первая книга для детей вышла только после 1945 года. (1). Данная неблагоприятная ситуация значительно улучшилась после 1960 года, когда Словацкое педагогическое издательство, кроме учебников, начало издавать и художественную литературу на украинском языке. За период с 1960 по 1982 гг. вышло в свет 30 заглавий. Из них 20 заглавий это были подлинники, а 10 заглавий составляли переводы со словацкой и чешской литературы. Если добавить к этому еще семь сборников Украинских народных сказок восточной Словакии, то за упомянутый период в общей сложности это получается неполных две книги в год. Члены украинского филиала Союза словацких писателей уже несколько раз обращали внимание в печати на это, говорили об этом на своих заседаниях, обращая внимания на неудовлетворительный баланс в творчестве для детей. Их стремление направлено на то, чтобы уравновесить его с прозой и особенно с поэзией, которая уже завоевала для себя прочное место даже в государственном масштабе.

Среди первых начал работать над иллюстрацией украинских книг для детей Штефан Гапак. Мы

наблюдаем у него стремление к использованию народного орнамента. Его иллюстрации находятся в большом контрасте с поэтическим текстом сказки (1). Они скорее являются его отражением в кривом зеркале, чем иллюстрациями. Исключительно низкий полиграфический уровень является причиной того, что они стали больше отражением в кривом зеркале, чем самими иллюстрациями. Для восприимчивого детского интеллекта остается мало, на что можно было бы обратить внимание и что обогащало и развивало бы фантазию ребенка. Штефан Гапак часто принимал участие в этнографических экспедициях в конце 40-х годов, которые исследовали области восточной Словакии. И позднее, самостоятельно он часто заезжал в самобытные деревни. С глубоким воодушевлением он фиксировал на бумаге, полотне и в памяти все то, что связано с традиционной народной культурой. В результате этого появились циклы работ с тематикой народной архитектуры и национальных костюмов. Свои знания и опыт он использовал и в иллюстрации одного из сборников украинских народных сказок (2). В его колорированных рисунках пером доминирует контурная линия. Изображения представителей простого народа, к сожалению, являются скорее упрощенными этнографическими работами в движении, чем иллюстрациями народных сказок, насыщенных выразительными характерными героями.

Народное искусство, будучи источником вдохновения, может выразительней всего проявиться в иллюстрациях народных сказок, а поэтому они и направлены на них. Подобно Гапаку и Микулашу Диц исходит из украинского этнографического богатства (3). В своем творчестве иллюстраций художник оторвался от слишком описательного характера, по сравнению с Гапаком снизил и этнографизмы.

Другой подход избрал Андрей Добош. (4) Цветные коллажи, дополненные рисунком пером возбуждают в зрителе и читателе впечатление таинственности, чего-то недосказанного. Их лаконичность, отсутствие деталей заставляет нас самих их дополнительно создавать. Таким образом, хотя бы

в представлении мы становимся активными создателями. В своих иллюстрациях Добош близок детскому художественному выражению.

Менее известным иллюстратором сказок является Орест Дубай. (5). Он исходил из своих предшествующих графических работ. Иллюстрации с большими цветными площадями и выразительным почерком имеют контактные точки с народной росписью на стекле. Более свободно понимаемое отношение между текстом и иллюстрацией мы видим у Ивана Шафранка (6). Это больше фантазия на тему сказок. До некоторой степени он в них отрывается от своего творчества живописи, для которого в данный период была для него характерна экспрессивность цвета и рисунков с большой степенью деформации форм. Иногда наблюдается у него и дисгармония с текстом в чрезмерной, модернизации деталей.

Ян Гавулич является автором иллюстраций двух книг сказок. В первой из них (7) он органически объединил в одно целое настоящий мир демонов и чудес. Для того чтобы проявиться иллюстратором больше возможностей предоставила ему книга «Колокола не умолкают» (8). Однако, он не справился с ней в полном объеме. Иллюстрации изображают всего лишь одну сцену. Хотя можно было больше изобразить отдельные предметы и героев. Слабая связь героев с интерьером и архитектурой является следствием недостаточного использования площади. Отдельные изображения на белом фоне теряются даже несмотря на яркую красочность, исходящую из народных пасхальных яиц. Влияние некоторых иллюстраций ослаблено еще и частым почти дословным переносом некоторых мотивов из сказки в сказку. Чаще всего занятым художником в иллюстрировании детских книг на украинском языке является Андрей Гай. Его понимание иллюстрации, как эпического произведения в цвете мы видим на страницах книги сказок. (9).

Если бы нам пришлось коротко охарактеризовать отношения вокруг иллюстрирования книг для детей, издаваемых у нас на украинском языке, то все это можно было бы назвать случайностью, слишком

слабой систематичностью. Для всех авторов иллюстраций эта работа является лишь второстепенным делом. Никто из них не занимается специально только этой работой. Нехватает также пополнения со стороны молодых иллюстраторов, которые бы внесли новые импульсы, новые взгляды на старые вещи. Настоящие авторы иллюстраций хорошо знакомы с регионом и людьми, откуда происходят сказки. Это является важной предпосылкой для того, чтобы справиться с задачей, однако, это к сожалению очень мало используется. Сравнивая иллюстрации украинских сказок, изданных у нас на украинском языке, со словацкими и чешскими переводами (11) или советскими изданиями чувствуется, насколько мало они говорят о том, кому принадлежат, кто является создателем, где возникли жемчужины народной культуры. Требуется более тщательное ознакомление с народным художественным выражением и не только художественным, необходимо изучать его и, безусловно, использовать. Для того, чтобы последующие книги для детей, которые будут издаваться имели соответствующий уровень иллюстрации, чтобы они и в этом отношении являлись вкладом или говоря словами Людовита Фуллы, «чем меньше народ, тем настойчивей он должен придерживаться своих коренных знаков» (12).

- 1) Ф. Лазорик «Казка про Мороза Лиходня и Сонечко Добречко», КЗУП, Пряшев, 1945 г.
- 2) Украинские народные сказки восточной Словакии. 7. Пряшев, 1979 г.
- 3) Украинские народные сказки восточной Словакии. 1. Пряшев, 1965 г.
- 4) Украинские народные сказки восточной Словакии. 2. Пряшев, 1966 г.
- 5) Украинские народные сказки восточной Словакии. 4. Пряшев, 1972 г.
- 6) Украинские народные сказки восточной Словакии. 5. Пряшев, 1976 г.
- 7) Украинские народные сказки восточной Словакии. 6. Пряшев, 1978 г.
- 8) Михайло Гирик: «Колокола не умолкают», Пряшев 1982 г.
- 9) Украинские народные сказки восточной Словакии. 3. Пряшев, 1969 г.
- 10) Летающий корабль. «Младе лета», Братислава, 1974 г. II
- 11) «О лесном царе» «Альбатросс», Прага, 1974 г. Я. Шиндлер
- 12) Л. Фулла. «Мгновения», издательство «Младе лета», Братислава, 1972 г. стр. 109.