

ВСЕУКРАЇНЬСЬКА АКАДЕМІЯ НАУК
КАБІНЕТ ДОСЛІДЖЕННЯ ДИТЯЧОЇ ТВОРЧОСТІ

Б. БУТНІК-СІВЕРСЬКИЙ

ПРИНЦИПИ ІЛЮСТРУВАННЯ ДИТЯЧОЇ КНИЖКИ



ВИДАВНИЦТВО «КУЛЬТУРА» КИЇВ



ВСЕУКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ НАУК
КАБІНЕТ ДОСЛІДЖЕННЯ ДИТЯЧОЇ ТВОРЧОСТІ

Б. БУТНІК-СІВЕРСЬКИЙ

Центральна Бібліотека
655
ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА

ПРИНЦИПИ ІЛЮСТРУВАННЯ ДИТЯЧОЇ КНИЖКИ

36276 +
С.В.

КНИГОСЛОВИЩЕ

151695

ВИДАВНИЦТВО «КУЛЬТУРА»
ДЕРЖТРЕСТУ «КИЇВ-ДРУК»
1929

1940 р.

Київська Центральна
Дитяча Бібліотека
вул. Короленко, 24

Бібліографічний список цього видання
вміщено в „Літопису Українського
Друку“, „Нартковому репертуарі“
та інших покажчиках Української
Книжкової Палати

ДОЗВОЛЯЄТЬСЯ ВИПУСТИТИ В СВІТ
НЕОДМІННИЙ СЕКРЕТАР АКАДЕМІЇ НАУК
АКАД. А. КРИМСЬКИЙ.

Київськ. Окрліт № 232.
Держтрест „Київ-Друк“,
1-ша фото-літо-друк.
З. № 3060—2000.

Державна Республіканська бібліотека
для дітей ім. Т. Шевченка при КДЮВР
м. Київ-190, вул. Баумана, 60

ВСТУПНЕ СЛОВО.

Ця невеличка робота є наслідок п'ятирічної праці над поставленою темою. За п'ять років довелося змінити кілька форм роботи, аж доки, як нам здається, не вдалося винайти ту методу праці, що має за собою наслідки та може привести до тих чи інших висновків. Не буду точно переказувати цього шляху, зазначу тільки, що спочатку роботу велось в напрямку вивчення історії розвитку ілюстрації дитячої книжки,—але ця робота дала лише ті висновки, що розвиток ілюстрації в дитячій книжці йшов цілком рівнобіжно з розвитком форм графічного мистецтва книги для дорослих з частковими коректами з боку розвитку педагогічних ідей; зробити ж висновки з цього матеріалу, яку саме книгу та ілюстрацію до неї слід давати дітям, не було можливим. Другий етап праці полягав у з'ясуванні того, як би самі діти проілюстрували ту чи іншу книгу. Для цього переводилося систематичну роботу з дітьми по ілюструванню різних текстів, без упереджуючого ознайомлення дітей з готовими малюнками. Після ж закінчення роботи дітьми, їм демонструвалося друковані зразки і пропонувалося зробити нові ілюстрації. По першому малюнку визначалося, що саме дитина взяла з тексту і як вона це виявила, а по другому, як саме і чим вплинула готова ілюстрація на дитячу. Цей весь матеріал давав неначе змогу створити певні штандарти для ілюстраційної праці,

але бути певним в цих штандартах можна було лише в тому разі, коли буде розв'язано питання про те, чи збігаються форми вияви та форми сприймання, при яких умовах повинно бути їх збігання та при яких умовах це неможливо, а саме тому прийшлося повести ще одну нову роботу для встановлення того, в яких формах проходить розвиток оптичного сприймання у дітей за віком. Остання робота, власне кажучи, та досліди перед цим і дали ті підстави, на яких було можливо провадити дальшу роботу в цьому напрямку.

Першими спробами давати ілюстрацію, що відповідає встановленим принципам, було видання низки книжок-підручників для початку шкільного навчання¹⁾). Ми зовсім не хочемо зрікатися цієї роботи, але мусимо зауважити, що як на тоді так, і на теперішній час робота ця не могла задовольняти з багатьох причин. Перші труднощі полягали в тому, що не було жадної змоги дати цілком те що було потрібним, як через перепони від видавництва так і авторів книжок, по-друге ілюстрації мали суто дидактичний характер, а це вже зобов'язувало до введення таких елементів, що були для нашого завдання цілком зайвими, по-третє розмір ілюстрації та техніка їх виконання цілком неприпустимі для дитячого вжитку і, нарешті, великою недостаткою в роботі треба вважати те, що все треба було виконувати в ненормально хуткому темпі, а крім того весь характер

¹⁾ 1. Астряб. Початкова арифметика. Вип. 3. Київ. 1924. ДВУ. 2. «До світла» — читанка вип. 1, 2 і 3. Київ. 1925. ДВУ. 3. «Живе слово» — читанка. Київ. ДВУ. 1925. 4. «Наше життя» — читанка. Київ. ДВУ. 1925. В усіх цих книжках ілюстрації тов. Б. І. Крюкова за нашим редагуванням.

книжок було зіпсовано введенням без нашого відома технічних малюнків креслярського типу. І все ж, коли ці досить дефектні видання пішли на вжиток дітям, ціла низка протоколів, зроблених педагогами з приводу того, як діти сприймали ці ілюстрації, переконала нас в тому, що робота не була зайвою і потребує лише свого розроблення, поширення та поглиблення. Поводі ця експериментальна робота зі Школи перейшла до Дитячих Садків. Аж, нарешті, Конференція в справі Дитячої Книги, що відбулася в Києві 22—23 березня 1928 року, примусила нас зробити значну підготовку в цьому питанні та зробити перегляд всього попереднього досвіду. Наслідком нашої доповіді на цій Конференції на тему «Принципи ілюстрування дитячої книжки» і є ця робота. Невеликий обсяг місця дозволяє висловлювати всі міркування дуже скорочено, не входячи по більшості у поширені обґрунтування наших положень, і часто переходить на форму коротких формулювань. Хай цього читач не поставить нам у провину.

МІСЦЕ ТА РОЛЯ МАЛЮНКА В КНИЗІ.

Перш ніж казати про те, якою мусить бути ілюстрація, цілком неминуче з'ясувати таке питання, як те, в чому саме полягає роль малюнка в книзі, чи ця роль відзначається від всякого іншого малюнка, якого ми даємо дитині з виховавчею метою. Ставимо ці питання тому, що вважаємо їх за ще не розв'язані. Здається, що його ставилося лише в тій редакції, чи повинна ілюстрація в дитячій книзі відповідати всім вимогам графічного мистецтва, чи може для такої ілюстрації потрібно виробити форми за якимись іншими вимогами, але зовсім не ставилося питання про

зв'язок ілюстрації з самою книгою, про її органічний зв'язок, про її функції та про місце. Мабуть саме тому ми й бачимо ще й досі, що багато педагогів, вивчаючи питання ілюстрування дитячої книжки, дивилися на ілюстрування виключно як на матеріал, що мусить сприяти оптичному розвитку дитини і не більше. Сприяння оптичному розвитку через ілюстрацію розглядалося за тими ж принципами, що встановлювалися і для малярського виховання, з тою лише різницею, що самостійний дитячий малюнок виховує здібності продукування, здібності виявлення, в той час як ілюстрація мусить впливати на розвиток сприймаючого апарату, на розвиток «естетичного смаку», і вважалося, що саме для останньої мети дитина повинна використати книжкову ілюстрацію, знайомлячися зі зразками мистецької продукції дорослих. Саме тому, що ілюстрації було надано такої ролі, ілюстрація і одірвалася, нарешті, від книжки, стала цілком самостійним матеріалом, а по-де-куди й почала забивати текст. Так, наприклад, нам доводилося зустрічатися з такими виразами, що коли текст в книзі негодящий, то ілюстрація може полагодити справу, коли її хороше зроблено. Звичайно, з такою постановкою питання ми жадним чином не можемо погодитись і саме з таких міркувань.

Коли ми беремося за книгу, то в першу чергу повинні пам'ятати, що книга—це книга, себ-то продукт словесної творчості, продукт фіксованої акустичної творчості. В кожному такому продукті фіксується акустичні образи, і виявлення, подавання цих акустичних образів і є головним завданням всякого літературного твору, всякої книги.

Ми знаємо, що в житті окрім цілком ізольованих мистецтв можуть існують мистецтва зкомплексовані. Так, наприклад, оратор, промовець, кажучи промову, ніколи не задовольниться самою промовою без моторового супроводу. Ми знаємо також, що моторове мистецтво театру завжди йде в супроводі оптичного мистецтва, у вигляді малярства—декорацій, убраннів, гриму; так само і на архітектурних пам'ятках дуже часто здибуємо вписані тексти, що стосуються вже до мистецтва слова,—і іноді ці супровідні форми при головній остільки зливаються з останньою, що робляться зовсім невід'ємними, остільки невід'ємними, що складно робиться казати, що ж тут головне. Так, наприклад, зараз є ще багато дослідників театру, що цілком задовольняються з студіювання п'єс, текстів постановок, а не самих постановок як дії, і гадають, що студіюють історію театру,—вони додаток приймають за основу. Те ж саме спостерігаємо і для ілюстрації в книзі, особливо, коли мова йде за так звану «книжку-картинку».

Щоби не було таких помилок, треба перш за все встановити, при яких умовах, в яких супроводах інших мистецтв може існувати мистецтво слова. Єдиними двома супровідними мистецтвами для мистецтва слова можливі мистецтво оптичне та мистецтво моторове (ми не кажемо про слово в супроводі музики,—що стосується виключно до поєднання образотворчих форм з необразотворчими того ж таки самого мистецтва акустичного). В тому разі, коли акустичного образу виявляється в нефіксованій формі, себ-то в формі ізусній, а не писаній, тоді процес акустичної творчості може йти в супроводі моторової творчості, напр., згадані міміка та рухи оратора, що допомагають сприй-

мати промови. Коли ж акустичного образу виявляється у фіксованій формі (письмом чи друком), тоді процес акустичної творчости може йти в супроводі оптичної фіксованої в одній площині творчости, а саме в супроводі малюнка. Це каже про те, що малюнок в книзі ніяк не може бути а ні головним, а ні рівним складовим елементом, а лише супровідним, додатковим і, навіть більше того, фіксований акустичний образ може лишатися без всякого супроводу, без всякої ілюстрації, не втрачаючи а ніяк ні своєї сили, ні своєї виразности та вартости. І ось, коли ми до акустичного образу додаємо супровідні матеріяли, то цілком раціонально буде передбачити для цих матеріялів якусь певну мету, якісь наслідки, що могли б бути корисними для акустичного образу. Ми, звичайно, ніяк не можемо залічити до корисних акустичному образу тих випадків, коли якогось акустичного образу використовується як літературну тему для картини, як це робили, напр., «передвижники», а тепер роблять в багатьох випадках наші АХРР'овці та АХЧУ'вці, бо тут іде мова тільки про використання акустичного образу і не більше, така картина може цілком вільно існувати без всякого тексту—а по-друге з усього тексту вибирається тільки одного образу (не сумованого), чим розбивається цілість всього твору, крім того тут зовсім не може йти мова про супровідність одного мистецтва другому.

Корисним наслідком для акустичного образу від додавання до нього образу оптичного у вигляді малюнка ми уявляємо тільки таку форму, коли оптичний образ, малюнок, допомагає сприймати окремі (умисно вибраті) акустичні образи, себ-то поширює

обсяг сприймання, викликаючи під час читання діяльність, не утилітарну для водіння очей по рядках, а ту, що спричиняється до поширення оптичного образного мислення та допомагає творенню комплексового більш широкого акустично-оптичного образу.

ПОГОДЖЕННЯ МАЛЮНКА З ТЕКСТОМ.

Коли перед цим ми визначили для ілюстрації ролю допоміжного матеріалу в книзі, то очевидячки мусимо визначити і всі ті ситуації, при яких ілюстрація зможе зберігти вироблену для неї ролю. Хоч це питання цілком очевидне, але все ж поминути його тут не зможемо, бо бачимо в наших виданнях для дітей багато хиб в цьому напрямку, ми бачимо значну непогодженість як структурну, так і сюжетову. Так, напр., з боку структурної непогоджености ми бачимо майже 100% хибування, коли візьмемо народню казку з примітивною фабулою, що послідовно розгортається з епічним спокоєм, ілюстровано суто ілюзійними засобами з багатопляновістю, витонченими прийомами кольорових співвідношень та рисунку,— врешті, повстає те, що ми бачимо повну розбіжність між тими емоціями, які можна одержати від тексту, і тими, які можна одержати від малюнку: текст і малюнок, хоча й оповідають про одне і те ж, але творять цілком різні образи, вони (текст і малюнок) робляться зовсім чужими один одному і замість комплексу дають розпорушеність в сприйманні. Друге порушення, що належить до сюжетового, також складає дуже великого % в наших виданнях для дітей. Ці порушення бачимо двох типів: або в малюнку

дається більше як в тексті, або не так, як це дано в тексті. З загальнопоширеного видання про «Діда, бабу та курку рябу» ми можемо взяти такого приклада: в тексті сказано:

«Жили собі дід та баба
Та була в них курка ряба»,

і більш нічого до цього епізоду не додано, а у всіх малюнках ми бачимо майже завжди виображення не тільки діда, баби та курки, але й хати, в якій вони живуть і обстанови цієї хати, і ще цілої низки подробиць, що дають значно більш поширеного образу, ніж це визначено текстом. Що ж до порушень, коли в малюнку дають не так, як це дано в тексті, то можемо навести такого приклада. Коли в книзі К. Чуковського «Мой до дыр» кажеється, що речі тікають у вікно від хлопця, то показаний тут порядок розбігається з тим порядком, якого подано на малюнку. Другим прикладом такої недоречності візьмемо книжку видання «Культура» під назвою «Ялинка», де сказано:

«Зайчик весело всміхнувсь
І подав сіреньку лапку»,

але на малюнку ця лапка далеко не сіренька, а майже до чорного брунатна. Як перевантаження малюнку, так і порушення того, що сказано в тексті, малюнком, все це — ті недоречності, що розбивають увагу читача, примушують його замислюватися над усім тим, що не передбачалося текстом, а це тільки шкодить процесу сприймання і обезцінює книгу як педагогічного дратівника.

Стаючи на таку позицію, мусимо про текст та малюнок казати як про два дратівники, що мають одночасно впливати на читача. Кожен дратівник своїми складовими елементами викликає, при нормальних умовах сприймання,

цілком нормальну відповідь, спричиняється до творення конкретного образу, в той час як два різні по будові або по обсягу дратівники спричиняються до творення двох різних образів. Оскільки ж малюнок, як допомічний елемент в книзі, мусить допомагати поширенню акустичного образу тексту, образ малюнка мусить абсолютно точно відповідати образу тексту, в протинному разі образ оптичний дисонуватиме з образом акустичним і замість допомоги творитиме шкоду. Відповідність між акустичним та оптичним образом мусить творитися відповідністю структур та відповідністю кількості складових елементів. Для створення належної, відповідної тексту, структури треба користатися з відомостів, для якого ступню розвитку, для якого віку призначено текста, і відповідно до цього віку будувати ілюстрацію. А для створення належної складности, для оптичного образу в малюнці не можна виходити за межі того, що дано текстом.

КІЛЬКІСНА ПРОПОРЦІЙНІСТЬ МІЖ МАЛЮНКОМ ТА ТЕКСТОМ.

Нарешті, перед тим як переходити до розв'язання питання про розуміння терміну «педагогічної ілюстрації», мусимо з'ясувати ще одне питання, що стосується вже до долі допомоги ілюстрації в книзі. Доля цієї допомоги може бути самою різною. Коли до кожного словесного образу додається малюнок, чим фіксується оптичними засобами всі мінливості в тексті, тоді маємо «книжку-

картинку». Коли малюнка додається тільки до де-яких вибратих образів, тоді маємо ілюстровану книгу. Коли ж в малюнку ілюструється не якогось окремого образу, а їх сукупність в цілому творі, фіксується в малюнку провідну думку книги, тоді малюнок випадає з тексту і лишається в єдиному числі на окремому попереджуючому аркуші або переходить на обкладинку. Книжка-картинка та книжка без ілюстрацій з малюнковою обкладинкою є двома протилежними полюсами можливого поєднання мистецтва слова та мистецтва малярства: книжка з малюнками без всякого тексту зовсім не є книжкою, а книжка навіть без малюнкової обкладинки каже за повну відсутність оптичного супроводу.

В практичному ужитку ми й бачимо книжки з самою різною наснаженістю їх малюнками, і що ця наснаженість дійсно визначається майже виключно віком. Так наша практика виробила для дошкільника книжку-картинку, для шкільника молодшого концентру ілюстровану книжку, де кількість малюнків та тексту майже рівні; для шкільника старшого віку книжку, де малюнків менше ніж тексту; а для дорослих книжку або з окремим вставним малюнком (напр. видання *Academi'i* Жюль Ромена або Анрі де-Реньє), або книжку без ілюстрацій з обкладинкою з підсумовуючим малюнком. Таким чином практика цілком збігається з принципом, що кількість малюнків в книзі стоїть в залежності від розвитку читача, на якого розраховано книгу.

Таке твердження має окрім практичної підтримки й суто теоретичні підвалини, що були висунуті життям цілком підсвідомо на початку друкарської справи. Ці підвалини

базуються на тому факті, що на початку розвитку переважає здатність ірадійованого сприймання, через що дитина може одночасно сприймати кількома рецепторами,—тоді рецепторна діяльність виграє на обсягу за рахунок досконалости (диференцировки). На височині розвитку повстає концентрована праця аналізаторів, себ то звужується поле одночасної дії аналізаторів, але тоді повстає велика точність та тонкість аналізу та диференціації. (Увага: ірадійована чи концентрована праця аналізаторів може бути і загально-характерною рисою для окремих осіб, але тільки в обсягу хитання від середньої в межах певного стану розвитку всього організму в цілому). На підставі вищезазначеного мусимо сказати, що й матеріал для сприймання, якого ми даємо дитині-людині, повинен мінитися і з роками робитися все більш диференційованим. А тому, кажучи про наснаженість книги малюнком для різних віків, приходимо до такої формулювки: чим старший вік читача, чим вищий його розвиток, тим менше місця для малюнка в книзі; книжка з самим текстом без малюнків для дітей наймолодшого віку,—така ж недоречність, як і архаїчна форма книги для дорослих, багато уснажена ілюстраціями. (Не дарма в теперішній та довоєнний час книжка останнього типу набула назви «розкішного видання», чим відзначалося її від нормального типу книжки для дорослих).

ПОНЯТТЯ «ПЕДАГОГІЧНА ІЛЮСТРАЦІЯ».

Попередні всі питання стояли про зв'язок ілюстрації з книгою та про форми цього зв'язку. Цим новим розділом

статті переходимо до низки питаннів про звязок між ілюстрацією та дитиною. Поняття «педагогічна ілюстрація» може мати лише два тлумачення. Одне полягає в тому, що в малюнку припускається наочність «додаткових елементів». Друга позиція цілком заперечує наочність цих «додаткових елементів». Під додатковими елементами педагоги розуміють ті деталі, як формальні так і структурні, що виходять за межі сприймання дитини на сьогоднішній день. Цими додатковими елементами передбачається як на найдовший час зберігти увагу дитини до цієї ілюстрації, цими додатками передбачається, що дитина, яка весь час зростає, все ж, не зважаючи на зміни в своєму загальному розвитку, не одкине раній поданої ілюстрації, а буде знаходити в ній все нове і нове,—і таким чином ілюстрація неначе ростиме разом з дитиною, а це, з міркувань певного кола педагогів, гарантує кращі успіхи в напрямку «прищиплення естетичного смаку» дитині. Звичайно, на цьому можна було б погодитись в тому разі, коли б можна було визнати за цілком об'єктивну (=педагогічну) роботу оце «прищиплювання естетичного смаку». Можна було б погодитись з такою постановкою питання і в тому разі, коли б ми раній не відкинули права в ілюстрації брати на себе роль чинника, що виховує з боку малярського розвитку. Але, навіть і після того, як би ми зріклися цих двох вищезгаданих наших позицій, то й тоді б ілюстрацію з «додатковими елементами» було б можливим підтримувати тільки при певних умовах. Або ми і для тексту згодні долучати ось ці «додаткові елементи», як і для ілюстрації,—тоді ми дотримуємо принципа, що структура акустичного та оптичного образу мусить бути однакова. Або ми

порушуємо цього принципа, і тоді у нас текст своєю структурною складністю змінюється не рівнобіжно, а розбіжно з структурною складністю ілюстрації, і тоді ілюстрація знову одривається од тексту. Отже, коли немає жадних педагогічних підстав для переходу на тип ілюстрації з додатковими елементами, ми можемо зупинитися тільки на такій ілюстрації, що не тільки не передбачає, а, навіть, і заперечує наочність додаткових елементів, заперечує будування ілюстрації з тих міркувань, з яких добрі мамаші шили школярам шинелі «на вирост».

При переході на другий тип ілюстрації, хочемо зауважити, що схиляємося до неї не тільки тому, що не згодні з першим типом, а маємо до цього окремі міркування. Ілюстрацію розглядаємо виключно як педагогічного дратівника. Всякий дратівник, введений в педагогічного процесу, передбачає одержання адекватної відповіді. Всякий же дратівник, що не передбачає таких наслідків, не може ввійти в склад педагогічного процесу. Далі ми знаємо, що чим швидше міняє своє поведження істота у відповідь на впливи оточення, на того чи іншого дратівника, тим більш для неї забезпечене дальше існування, і чим відповідніший своєю складністю дратівник розвитку сприймаючого апарату, тим скорше можемо сподіватися відповіді на роздратовання. А тому і для всякого малюнка, введеного до книги, ми можемо поставити завданням викликати як найскоршу та найадекватнішу відповідну реакцію читача, для чого всяка ілюстрація мусить як найбільше відповідати розвитку сприймаючого апарату читача.

151695

Державна Республіканська бібліотека
для дітей ім. Ленінського комсомолу
м. Київ-190, вул. Баумана, 60

ПЕРЕДПОСИЛКИ ДО ЗБУДУВАННЯ ІЛЮСТРАЦІЇ, ВІДПОВІДНОЇ РОЗВИТКОВІ ЧИТАЧА.

Коли ми для ілюстрації ставимо ті вимоги, щоб вона стала педагогічним дратівником, себ-то могла б у читача-глядача викликати як найскоршу та найадекватнішу відповідну реакцію, то цим самим ми кажемо, що ілюстрація мусить точно відповідати змогам сприймаючого апарату читача. Знаючи ж про те, що здібності сприймаючого апарату не є чимсь статичним, повсталим одного разу, щоби на все життя лишатися без жадних змін, а, навпаки, що кожен новий дратівник може спричинитися до змін в праці та здібностях сприймаючого апарату, ми мусимо сказати, що для того, аби ілюстрація дійсно могла відповідати поставленим до неї вимогам, вона, окрім всього, вже не по відношенню до тексту, а по відношенню до читача, до його розвитку, повинна набути специфічних рис, вона повинна мінитися так само за віком, як міняться за віком і здібності сприймаючого апарату. Саме це й примушує нас зупинитися на розгляді того, як розвивається сприймання.

Переходячи до питання, зайво буде затримуватися тут на з'ясованні механізму сприймання, бо про це кожен читач знайде вичерпуючі відомості в підручнику з рефлексології. Ми зупинимось тільки на одному моменті, а саме на наслідках від сприймання, які полягають в тому, що всякий дратівник лишає в корі головного мозку (при певних умовах—про це нижче) де-які відміни, сліди, що мають назву енграми. Ці енграми вже по-за безпосереднім впливом дратівника, а лише в наслідку тих роздратувань, що виникають в самій корі, можуть бути виявленими

зовні у вигляді згадки, у вигляді фіксованого в часі або в простороні образу. Здібність кори головного мозку зберігати сліди збудження зветься пам'ятю.

Ось ця сама здібність виявляти і має для нас значіння бо тільки завдяки ній ми й можемо казати про те, яким було сприймання, а слідкуючи за змінами в вияві, ми можемо казати про те, як змінюється і саме сприймання. Що ж до розвитку сприймання, а не до його механізму вже, то рефлексологія на сьогоднішній день дає лише самі загальні відомості, які далеко не можуть прислужитися для використання їх на практичні потреби, вони можуть дати тільки загальну установку і спричинитися до створення погляду на це питання. Відомості ці такі. Спочатку сприймається якогось об'єкта з його складовими частинами. При другій зустрічі з таким же об'єктом або йому подібним відкладаються нові сліди, причому сліди, аналогічні тим, яких було одержано під час сприймання першого об'єкту, наслоюються на аналогічні попередні сліди, і таким чином елементи однакові або подібні в обох об'єктах зафіксуються значно яскравіше, значно виразніше, ніж ті елементи, що були властиві або тільки першому об'єктові, або тільки другому. Сукупність однотипових слідів і творить уяву, творить узагальнюючого образу тої чи іншої групи об'єктів. Тільки ці найбільш загальні уяви, що мають за собою найбільшого досвіда, і можуть бути виявленими зовні. Далі уявляння піде від узагальнення однакових об'єктів до узагальнення однотипових об'єктів. Поруч з цим ми маємо відомості, що сприймання у людей (і особливо у дітей) взагалі неповне, а обмежується самими найголовнішими, самими харак-

терними ознаками для об'єкту. Але саме тому, що ці ознаки в певній мірі можуть траплятися і ще у цілої низки інших об'єктів, легко може трапитися помилка в диференціації, і тоді одну річ може бути прийнято за другу. Але чим вищий розвиток організму, себ-то сприймаючого та перероблюючого апарату, тим менше може бути таких помилок, бо тим більш елементів входить в сприймання об'єкту, тим точнішим робиться сприймання, тим воно більш конкретне.

Звідси робимо висновка, що з одного боку сприймання розвинюється в напрямку встановлення все складніших співвідношень між окремими об'єктами, а з другого боку, тим складніше сприймання і самого об'єкту. Перефразуючи ці висновки, маємо гадати, що розвиток сприймання окремих об'єктів йде від самих загальних прикмет до самих окремішніх, ставлячи все окремішніші об'єкти все в більш складніші співвідношення між себе. Цей висновок для нас також важливий, бо він вже диктує порядок для тих об'єктів сприймання, яких ми уявляємо собі у вигляді ілюстрації. Долучаючи ж до цих висновків ще й попередні відомості про сприймання, ми можемо казати вже й про те, якими мусять бути ілюстрації що до трактовки та складності трактовки окремих форм в ілюстрації, аби не трапилося помилки в диференціації, аби ці форми було правдиво сприйнято.

Коли ж візьмемо до уваги, що розвиток форм сприймання в цілому відповідає принципам розвитку форм вияви, як це ми й побачимо далі, то на цьому ми одержимо ще

одного ствердження тому, що по вияві можна цілком точно казати яким було сприймання,—отже цим одкривається змога творити матеріал для сприймання і розподіляти його подачу читачеві в певній послідовності, рахуючися з розвитком вияви, де останній матеріал буде для нас не зразком для безперечного наслідування, а тільки контрольним матеріалом в будованні матеріалу для сприймання. Все це дає нам підстави для творення ілюстрації брати за контрольний матеріал дитячого малюнка.

Другим твердженням, що могло б підтримати думку про можливість будувати ілюстрацію за всіма вимогами, які ми ставимо до педагогічного дратівника, по зовнішніх виявах, що повстають в наслідку сприймання, міг би прислужитися розгляд питання: при яких умовах можемо чекати на сприймання та на його наслідки. Так ми знаємо, що всякий дратівник це є постійна одиниця як така, але по відношенню до тої особи, на яку цей дратівник впливає, останній робиться вже змінною непостійною одиницею. Ця змінність виявляється в мірі впливування дратівника на сприймаючого апарата. Ця змінність хитається між двома її протилежними формами: від повного сприйняття до повного несприйняття, що каже і про можливість сприймати того чи іншого дратівника вже не в цілому, а в його окремих складових частинах, де частковість сприйняття, в свою чергу, може набути найможливішого обсягу.

Причини повного несприйняття можуть бути ріжними. Одна з причин, це відсутність установки. Другий випадок несприйняття може полягати в тому, що дратівник не дав нічого крім учування,—це визначає, що він або ще дуже

складний для сприймаючого апарату, що ще провідні шляхи не розвинено в належній для його сприйняття мірі, або це визначає, що дратівник вже перестав впливати, став дуже звичним для сприймаючого апарату. Випадок з відсутністю установки не має для нас в цьому разі значіння, з двох же останніх випадків ми можемо зробити висновка, що дратівники за своєю складністю можуть бути поставленими в якомусь порядку, і що всякий сприймаючий апарат може бути по своїх здібностях діяти або в межах цього ряду, або до нього, або після нього. Другий же висновок з цього буде той, що відповідь на того чи іншого дратівника ми зможемо одержати при умові наочності сприймання та залишення енграми лише в тому випадку, коли ступінь розвитку сприймаючого апарату буде відповідати ступню складності дратівника. Відповідність же між ступенем розвитку сприймаючого апарату та складністю дратівника може бути або повною або частковою. Останнє бачимо в тому випадку, коли дратівник складається з різно-типових елементів різної якості. В першому випадку матимемо відповідь на всього дратівника в цілому, а в другому випадку тільки на окремі його елементи. Але поруч зі складністю дратівника, що каже про форми співвідношення між його складовими елементами і що може бути цілком вільно названо структурою дратівника, ми в кожному дратівнику можемо мати наочність кількох рівнобіжних елементів, що стоять в однаковому співвідношенні до другої групи рівнобіжних елементів того ж дратівника. В цьому разі ми кажемо вже не за структуру дратівника, а про його обсяг. Обсяг цей для кожного дратівника може бути самим різним: в одному дратівнику

ми можемо знайти багато рівнобіжних елементів, а в другому саму незначну їх кількість або й повну відсутність рівнобіжності. Що до кількості цих рівнобіжних елементів, то тут можемо спостерігати, що їх повне чи часткове сприйняття залежить вже не від відповідності структури дратівника та сприймаючого апарату, а виключно від рефлексу зосередження. Та чи інша доля зосередженості викличе того чи іншого обсяга сприймання відповідної структури дратівника. З усього цього робимо висновок, що виявлення можливе при умові, що дратівник своєю складністю, своєю структурою відповідатиме розвитку сприймаючого апарату в цілому, і чим більша відповідність структур дратівника та сприймаючого апарату, тим точніша буде відповідь. Неточність при таких умовах в сприйманню може полягати не в структурній різності, а тільки в обсягу складових елементів, що жадним чином не свідчить про невідповідність дратівника. Коли ж відповідь своєю структурою точно відповідає структурі дратівника, то ми можемо казати, яким було сприймання, бо неможливо, щоби сприйняття, що дало певну структуру вияви, саме було іншої структури.

А це приводить нас знову до вже одного разу зроблених висновків, а саме до того, що для того, щоб знати, як розвивається процес сприймання з боку його структурності, ми можемо користуватися з фіксованих наслідків вияви, і, розподіляючи структури останньої в порядку їх послідовності, казати, що в такій же самій послідовності і в такій же самій формі розвивається процес сприймання, що стверд-

жує повну можливість заховувати об'єктивність при використуванні розвитку дитячого малюнка для будування ілюстрації за віком в дитячій книзі.

УМОВИ ТА ОБСЯГ ВИКОРИСТОВУВАННЯ ДИТЯЧОГО МАЛЮНКА.

Коли в попередньому розділі ми прийшли до висновку, що дитячий малюнок може нам прислужитися як контрольний матеріал для збудування ілюстрації, то тепер на чергу повстає питання: в яких умовах та в якому обсязі можна використовувати цей матеріал, щоби не порушити раній встановлених принципів.

Використовування дитячого малюнка для ілюстрації переводилося та й зараз переводиться в де-якій мірі. Форми використання можна розбити на дві основні групи: репродукування дитячих оригіналів та імітування дитячих оригіналів. Репродукування має кілька груп: ілюстрування одного тексту одною дитиною, ілюстрування одного тексту кількома дітьми з ріжними ступнями малюнка, ілюстрування кількох текстів кількома ріжними дітьми, — ці три випадки давали звязок дитячого малюнка з текстом дорослої людини; до такої-ж групи належать ще й такі книжки, де й тексти і малюнки належать виключно дітям. До переходової форми від одного типа до другого належать книжки, де тексти написано дорослим, а малюнки, хоча й зроблено дитиною, але останні підпадають значній коректі дорослого. Другим типом будуть книжки з імітуванням дитячого малюнка. Характерною відзнакою цих книжок буде те, що імітується не тільки структуру малюнка, але

її техніку його виконання дитиною. Цей останній тип, нарешті, вироджується в форму звичайного малюнка дорослої людини з де-якими корективами, розрахованими на трактовку дитячого малюнка, що переходить до «спрощування під дитячий примітив». Але всі ці течії в усіх їх проявах протягом багатьох років свого існування не набули значного поширення, не зустріли підтримки серед самих споживачів-дітей. Цьому багато причин, головні з них: для репродукційних ілюстрацій — розбіжність структур в одній книзі, недостатня техніка виконання; для імітаційних ілюстрацій — палеотивність.

Коли ми кажемо про використання дитячого малюнка, то зовсім не схилиємося бодай до одної з зазначених форм, бо основою для використання, з вищезазначених міркувань, може бути тільки структура малюнка. Зовсім не можна сказати цього про використання дитячої техніки виконання малюнка. Коли дитина робить якусь круглу форму, а вона замість круглої виходить у неї кривобокою, коли дитина хоче провести просту лінію, а вона виходить у неї нерівною, коли вона хоче зафарбувати форму, а у неї фарба впливає за межі контуру та іноді збігає з пензля на цілком вільному від рисунку тлі, — то все це свідчить тільки про те, що дитина ще не досить моторово виправується. Але це все зовсім не свідчить про те, що саме в усіх цих технічних дефектах полягає одна з головних істностей дитячого малюнка. Справа тільки в тому, що дитина з одного боку не дуже вибаглива, а з другого боку і не завжди помічає дефекти своєї роботи, але як тільки вона доростає до розуміння цих дефектів, себ-то стає більш моторово виправною, то вона завжди прагне виправити

помилки і завжди радіє, коли їй вдається усунути зауважені хиби,— отже немає жадних підстав та потреби «ошибку переплетчика возводить в догмат веры». Техніка виконання ілюстрації за структурою дитячого малюнка мусить бути досконалою, чистою технікою дорослого маляра. Ця техніка мусить вкладатися в межі двох вимог: до лінійного репертуару і його наслідків у вигляді контура форми та до зафарбовування площин. Це, звичайно, ніяк не передбачає роботи ріжнонатисковою ілюзіоністською лінією або використання фарб для створення світло-тіні, а вимагає тільки того, щоб проста лінія була простою, крива — кривою, кругла форма — круглою, а пляма — плямою, а не низкою безпорадних мазків пензля.

Що-ж до використання структури, то тут, оскільки вже було поставлено питання про те, що сприймання та виява мусять бути при нормальних умовах однакові та що в середньому на певний вік належить мати і сприймання і вияву на такому то, а не іншому ступні, то тут, звичайно, ми мусимо поставити певні обмеження для використання малюнків з боку структурного, а цим обмеженням встановити критерія,— при яких саме умовах ми можемо це робити, аби не порушувати раній встановлених принципів. Для цього ми тут же й повинні визначити, при яких саме умовах між віком, сприйманням та виявою може повстати розбіжність, себ-то визначити, який матеріал буде для нас дефектним. Першим дефектним матеріалом буде для нас той, що і сприймання і виява в рівній мірі відстають від тих форм сприймання та вияви, що мусили-б нормативно бути в певному віці, що бачимо при загальній затриманості розвитку дітей, у так званих олігофреніків.

Другою категорією дефектних матеріалів будуть ті, що виходять від дитини, яка в сприйманню задовольняє нормативним вимогам, а в вияві дає нижчі ступні, що буває з двох причин: або це захворювання моторового апарату, що фіксує, або це заторможення в розвитку цього-ж апарату, що повстає лише в наслідку зовнішніх обставин, а не внутрішніх причин, як це бачимо при захворюваннях.

Отже, при використуванні дитячого малюнка для будування ілюстрації ми мусимо взяти до уваги, що єдиним для використування матеріалом може бути лише той малюнок, що нормативно відповідає віковій дитини. Що-ж до техніки виконання, то остання мусить бути цілком досконалою, майстерньою, без жадних дефектів. Тільки при цих умовах ми її можемо бути певними, що ілюстрація дійсно буде цілком відповідною потребам читача, засобам та змогам їх сприймання, від чого вона стає дуже близькою дітям, а разом з тим через своє досконале виконання вона буде недосяжною. Тільки при цих умовах ми можемо сподіватися, що діти не будуть недбайливо ставитися до ілюстрації, а з другого боку ілюстрація не стане небезпечним джерелом для копіювання і педагоги також не зможуть використати її для «естетичного виховання».

ФОРМИ РОЗВИТКУ МАЛЯРСЬКОЇ ВИЯВИ.

Коли перед цим ми встановили обсяг використування дитячого малюнка для збудування ілюстрації, мусимо бодай в самих загальних рисах зупинитися над розглядом того, як же нормативно розвинюється та міниться дитячий малюнок за віком.

Якщо малюнок можна уявити виключно як наслідок сприймання та пам'ятати, що з розвитком організму міняться і характер сприймання, то цілком правдиво буде сподіватися, що й малюнок дає для кожного ступню розвитку організму свої особливі форми, дає свою особливу структуру. Коли візьмемо головні великі групи, великі розділи за віком, то матимемо п'ять фізіологічних періодів, і кожному з цих періодів буде властивим «своє особливе фізичне буття, своя особлива структура свідомості і, таким чином, своя особлива (змістом, сюжетами, що цікавлять автора, та засобами виявлення) художня творчість».

Для першої доби буття, для немовляти від 0 до 2 р. (ясельний вік), «характерна виробка перших умовних рефлексів та опанування рухами по всіх осях, максимум ірадіації та мінімум торможення при дії домінанти; художня творчість цієї доби проходить під знаком шукання ритмів — вона яскраво моторова та необразотворча».

Друга доба розвитку, дитинство, від 2 до 7 р. (дошкільний вік) «йде на вивчення окремих предметів, на створення конкретних узагальнюючих образів їх, на асоціювання вольових та автоматичних рухів з образами; тому в художній творчості домінує проблема форми».

В третій добі дитину середнього віку (отроча) від 7 до 12 і 14 років «цікавлять предмети не самі як такі, а в першу чергу зв'язок між предметами: часовий, просторінний, причинно-послідчий; художня творчість стає переважно композиційною, оповідальною».

В четвертій добі, добі юнацтва (до сформування других полових ознак—Трудшкола II концентру) «в зв'язку з повним розторможенням полових залоз, дуже розвинюється і на-

повнюється новим змістом емоційна сфера, а таким чином і моторова; і в мистецтві пануючого значіння набуває проблема руху, художня творчість стає реалістською».

У п'ятій добі (повноліток — від закінчення стиглості) «молода людина опрацьовує знову весь свій запас образів з погляду домінуючої проблеми простороні, її художня творчість здоганяє мистецтво сучасного їй суспільства, до якого вона належить, та зливається з загальною творчістю доби змістом та формою» (цитати з роботи акад. Ф. І. Шміта «Предмет и границы социологического искусствования» Л. 1928).

Всі ці п'ять діб показують зміну в малярській продукції лише за великі періоди. Ми ж знаємо, що дитина розвивається і росте трохи не кожного дня, кожної години. Так само і в малярській продукції, в зміні її структур, бачимо безупинного хуткого процесу, але ці внутрішні процеси проходять цілком під впливом домінуючої головної для кожного періоду проблеми. Внутрішнього процесу в межах такого великого фізіологічного періоду будемо звати фазою, причому в кожному з цих п'ятьох періодів ми бачимо, як домінуючу проблему розглядається кожного разу все з тих же самих однакових точок зору, а саме: ритму, форми, композиції, руху, просторони та кольору або світла. Як же саме виявляється розвиток малюнку і які структури творяться за зміною фаз, це є вже таким питанням, що не може ввійти в склад цієї роботи, а тому читача, що цікавиться цим питанням одсилаємо до нашої праці про дитячий малюнок, що має вийти друком одночасно з цією роботою у Записках Історично-Філологічного Відділу УАН.

Але все-ж, при будуванні ілюстрації за віком обмежитися змінами лише в обсягу великих фізіологічних періодів було-б безпідставним, бо в такому разі ілюстрація втратила-б ролю педагогічного дратівника і почала б або відставати від дитини, або випереджувати її. І саме тому, коли казати-мемо про форми ілюстрування за віком, то не зможемо поминути розвитку структур за фазами, бо тільки на цьому матеріалі й можливо творити в певній мірі диференційовану ілюстрацію. Оскільки ж читач знає, що з малюнка ми користуємося для ілюстрації тільки структури, і що ці структури не підпадають жадним змінам, то, слідкуючи за тим, як мінятимуться вимоги до структурности ілюстрації, читач зможе разом слідкувати й за тим, які зміни проходять в розвитку малюнка за віком.

Переходячи до встановлення типів ілюстрації за віком, мусимо зауважити, що з обсягу цієї праці цілком випадає будування ілюстрації для ясельного та для старшого віку після закінчення полового стиглення. Можливість будувати ілюстрацію для ясельного віку ми відкидаємо з тих причин, що виява і сприймання в цей час побудовані виключно на вибиранні та фіксації окремих самих загальних елементів, при повній відсутності створення навіть самої примітивної, самої первісної форми, що давала б якогось сюжета; крім того для ясельного віку цілком заперечується користування книгою. Що ж до старшого віку після полового стиглення, то цей вік споживає тепер всі форми сучасної літератури нарівні з дорослим читачем, і доки не буде створено відповідної для цього віку літератури, доти неможна казати про спеціальну для цього віку ілюстрацію. Саме тому весь матеріал для ілюстрування прийдеться

обмежити певним віком: від дошкільного до кінця полового стиглення, розбиваючи ввесь цей час на три головні періоди — дошкільний, середній та старший.

ІЛЮСТРАЦІЯ ДЛЯ ДОШКІЛЬНИКІВ.

Ілюстрація для дошкільників має будуватися на принципах малюнка другого періоду II циклу.

Загальна характеристика цієї ілюстрації для всіх фаз разом така:

1. Лінійний репертуар складається з поєднаних простих та кривих при заховуванні для них обов'язкової однонатисковости. 2. Форми контурні, площинні, з двохвимірною трактовкою, при розгортці трьохвимірних в одну площину, при фасності для живих постатів та симетрійності для рослинних форм. 3. Складність форми максимально виявляється в двохконтурності. Деталізація для подавання типізації зайва. Співвідношення між формами виявляється максимально в графічному поєднанні по загальній простій чи кривій лінії. Переважає ж зв'язок по змісту, формальний. 4. Рухливість виявляється максимально через покривлення кінцівок. Ракурси відсутні. 5. Просторінність трактується через розподіл форм по площині без затуляння одного предмета другим. Співвідношення ж між площинами максимально виявляється або у вигляді так званої строчної перспективи, або у вигляді двохплановости при заховуванні двохвимірности для площин. 6. Робота кольором вар'юється від роботи контрастової гами до роботи сумежної та нейтральної гами, причому всі гами дається площинними кольоровими плямами. Світло-тінь абсолютно відсутні. 7. Емоційні стани дієвих осіб ілюстрації виявляється не

через фіксацію м'яких рухів, а тільки через фіксацію загальних рухів постати.

Не виходячи за межі цих принципів, обов'язкових для ілюстрації на весь II цикл, в обсягу кожної фази ми матимемо такі ростові структурні зміни:

II, 1, що дає тільки вироблення простолінійного репертуару і базується виключно на творенні геометричних форм та II, 2, що дає вже сюжетові малюнки, але кожна форма ще одноконтурна та між формами побільшості немає ніякого оповідального зв'язку,— ці дві перші фази другого циклу не підпадають ілюструванню, тим більше, що ці дві фази припадають на вік від 2 до 4 років, себ-то на такий вік дошкільництва, коли ще зовсім не рекомендується давати дитині книжку.

II, 3. Загальна характеристика: форми ускладнено до подвійного контуру, між ними зв'язок не тільки формальний, але й графічний, через постановку предметів по загальній лінії.

Можливі варіанти: 1. Двохконтурні предмети в одному ухилі, але в різному рівні,— зв'язок між ними формальний, ґрунт накреслюється окремими площинками; 2. Низка предметів поставлена по одній загальній простій лінії; 3. Предмети поставлено по простій лінії, що з початку або наприкінці робиться кривою у вигляді горки; рухливість для живих предметів виявляється через здійснення та розстановку кінцівок; мертві предмети для виявлення руху розставляється по кривій, що йде горкою від простої; 4. Предмети поставлено по простій лінії та під нею; предмети під лінією розкидано по площині без графічного зв'язку; предмети зафарбовано, а тло лишається вільним од розфарбовки; 5. Постановка предметів по лінії та під нею, як і раній, з тою лише різницею, що розфарбовується не тільки предмети, але й тло довкола них. Розфарбовка всієї фази, окрім останнього варіанту, може йти на кілька засобів: або тільки

кольоровим контуром, або кольоровим контуром з частковою розфарбовкою форми, або с суцільною розфарбовкою форми та частковою розробкою тла в колір.

II, 4. Рухливі двохконтурні форми. Рух виявляється в тому, що кінцівки згинається по кривих. Для мертвих предметів рух передається через їх постановку по хвилястих кривих та простих зламаних під різними ухилами.

Можливі варіанти: Постановка рухливих постатів в низку через їх чергування або повторювання по сторчових, поземих та діагональних напрямках без об'єднуючих ліній. Іntenзивні рухи з розкиданими кінцівками; постаті не звязано між себе графічно і всі вони в різних рівнях; мертві предмети тільки як додатки. Рухливі постаті з покривленими кінцівками, об'єднані простими і хвилястими кривими. Розстановка мертвих предметів по хвилястій кривій для створення рухливого краєвиду. Постаті з покривленими в протилежних напрямках кінцівками, з розстановкою їх по цілій низці хвилястих та ламаних кривих в різних напрямках. Постановка рухливих фігур в коло без затуляння одного предмета другим. Фіксація кривої лінії вгорі малюнка замість обрїя та постановка під цією кривою предметів у різних рівнях та ухилах. Зафарбовка останнього варіанту не тільки по окремих формах, але й по тлу довкола цих форм.

II, 5. Краєвидові та інтер'єрні малюнки, побудовані на двохплановості з захованням двохвимірності для площин.

Можливі варіанти: Будова краєвиду за принципами «строчної перспективи» без затуляння одного предмета другим. Краєвид зі звільненням, зведеним вгору обрїєм, з розстановкою під ним краєвидових та жанрових елементів. Інтер'єр з визначенням настінних предметів, без фіксації розділу між стіною та долівкою. Краєвид з симетрійними двома горками на першому плані та поземою площиною за цима горками: розстановка предметів по краях та в середині площин. Інтер'єр з розділом між долівкою та стіною та з постановкою предметів по розділовій лінії. Краєвид з першоплановою похилою площиною та поземою площиною на другому плані,

при постановці предметів по краю та в середині площин. Інтер'єр з постановкою предметів на тлі долівки та по розділовій лінії. Краєвид широкоплощинний з рівнобіжними смугами площин. Інтер'єр з боковими стінками, умовно показаними. Два останні варіанти, для краєвиду та для інтер'єру з розфарбовкою не тільки предметів, але й площин, на яких виставлено предмети. Розфарбовка для всіх попередніх варіантів може бути такою ж, як і для 3 фази та для 4-ої. Як інтер'єрні, так і краєвидові ілюстрації можуть слугувати тлом для жанрових картинок, яких виконується за принципами II, 4. Ріжниця лише в тому, що кількість постатів бажано зменшувати за рахунок збільшення розміру кожної окремої форми.

II, 6. Малюнки зі структурами попередньої фази, побудовані виключно на розробці кольорових гам, при площинній трактовці кольору.

Можливі варіанти: варіювання всі полягають виключно в використуванні тої чи іншої кольорової гами. Використування бажаного вибору кольорів у їх повторюванні або чергуванні за сторчовим або поземим напрямком. Контрастова гама — червоний, синій та жовтий, як площинні кольори, з розмежуванням та без розмежування цих плям нейтральним контуром або контуром, що входить в склад контрастової гами. Додаткова гама — червоно-зелена, жовта-фіолетова, синя-жовтогаряча — з використанням її в більш дрібних площинах при наочності кількох пар кольорів та в більш великих площинах при використуванні одної пари додаткових кольорів; можливе також використування кількох пар при умові, що один з пари колір іде на розфарбовку форми, а другий з пари колір іде на контур. Сумежна гама та нейтральна (до сумежної: жовта-зелена або синя-зелена, червона-фіолетова або синя-фіолетова, жовта-жовтогаряча або червона-жовтогаряча, — ці сполучення належать до парної сумежності; разом з тим можливе використування і потрійних груп сумежної гами, напр., жовта-зелена-синя і т. п.; до нейтральної гами належать: чорна, сіра, брунатна та біла — як колір, а не тло) ці дві гами використується або по-одинці, або й разом в усіх можливих сполученнях; можлива робота по кольоровому тлі сумежними та нейтральними просто-

лінійними мазками у вигляді невеличких варіюючих плям. Тонировку використовується виключно при роботі прозорими фарбами, при наслююванні одного кольору на другий твориться нового неначе переходового тону, але підвищення та послаблення якогось окремого кольору відсутне, бо робота лишається суто площинною. Безконтурний малюнок бажаним вибором кольорів з декоративним розрахунком: робота по кольоровій площині дрібними інших гам кольоровими плямами. Всі варіанти, можливі для використання, виконується обов'язково з кольоровим тлом, колір тла не може випадати з гамової групи варіанту.

ІЛЮСТРАЦІЯ ДЛЯ СЕРЕДНЬОГО ВІКУ.

Третій вік, середній (приблизно 1-ий концентр Трудової школи) має одержувати ілюстрацію за такими принципами:

1. Лінійний репертуар базується на поєднанні більш-менш дрібних різноманітних ірадіяльних кривих та простих ліній в різних розмірах та ухилах. 2. Форма типізована з варійованим контуром. Для живої форми дається профільну трактовку обличчя при фасній розгортці в раменах та профільній постановці в ногах. Для рослинних мотивів радіяльна або кронна трактовка, або поєднання обидвох форм в одному малюнку. 3. Складність форми натуралістична, але тільки в тій мірі, щоб через деталізацію можна було встановити відзнаки одного предмета від другого подібного; завантаження ж деталями по-за цією метою зайве. Співвідношення між формами встановлюється переважно по змісту при оповідальній обумовленості, а не через суто формальну розстановку, як це ми бачили у дошкільників; разом з тим можливі поєднання і суто графічні через постановку предметів, об'єднаних

загальним змістом, по різних лініях, простих та кривих.

4. Рухливість виявляється на самі різні засоби, лише при заховуванні фронтальности та при відсутності ракурсів: тут можливі не тільки зломи в кінцівках, в лікті та в коліні, як було раніше, але й кисті та в стопі, тут можливі також і скорочення в поясі, в шиї як вперед так і назад. Максимальна форма вияви руху полягає в так званому «летючому галопі» як для звірини так і для людини, коли всі кінцівки не дотикаються до площини землі: рух в його максимальному напруженні.

5. Просторінні взаємовідносини між предметами виявляється на кілька засобів. Головний з них, це постановка предмета за предметом,—такі перекривання можуть бути як для окремих предметів, так і для предметових груп. Другий принцип виявлення просторінности, це центральна перспектива, при якій речі, поставлені по кривій, радіально розгортаються довкола своєї основи. Третій принцип полягає у встановленні багатьох поземних площин, які можуть трохи зменшуватися в розмірі за віддаленням, але ніколи не мають внутрішнього скорочення. Трьохвиміровість в предметі відсутня: трьохвимірові предмети трактується через розгортку повну або часткову. При повній розгортці бокова і фасна площина лягають по одній лінії. При частковій розгортці бокові частини дається в трактовці підвищування поземних площин.

6. Колір дається при всіх гамах, зауважених для дошкільної ілюстрації, лише при ускладненні через парні кольори, через введення теплої та холодної гами, через введення корпусних та прозорих наборів фарб. Нове в трактовці кольору, це тонування, що не передбачає створення світло-тіні або рельєфу.

7. Емоційні стани дієвих осіб

ілюстрації фіксується через загальні рухи з додатком речей аксесуарів, що описово можуть визначити стан.

III, 1. В дитячому малюнку ця доба йде виключно на вироблення нового лінійного репертуару, що складається з більш-менш дрібних ірадіяльних кривих та простих ліній в різних розмірах та ухилах. В цей час вся продукція йде тільки на використання лінійного репертуару для створення ритмічних лінійних поєднань, що дає, врешті, смугастого орнаменту з примітивних орнаментових форм. Ніякої сюжетової роботи в цей час в малюнку ми не бачимо. Саме тому ілюстрація, як малюнок, що веде текста, для цієї доби випадає з книги. Єдине, що можна на цей час робити, це дати до книги заставки та кінцівки, не виходячи за межі первісного орнаменту.

Можливі варіанти: Чергування не звязаних між себе геометричних форм. Ті ж форми трохи ускладнені та об'єднані через горішню та нижню облямовну смугу. Та ж структура при наочності розвиненого облямування через повстання сторчових додатків до поземих смуг. Орнамент—сітка з розеточних форм з кольоровими формами та білим тлом або з кольоровими формами та кольоровим тлом. В усіх цих варіантах окрім геометричних форм можливо давати і рослинні форми, але зводити їх треба до максимального узагальнення. Так само можливо за зазначеними принципами творити заставки та кінцівки, вводячи в них елементи з оповідання.

III, 2. Ілюстрацію побудовано на поєднанню по змісту окремих натуралістсько трактованих форм без графічного звязку між окремими формами. Трактовка всіх форм площинна.

Можливі варіанти: Орнаментові смуги з натуралістсько трактованих смуг для заставок та поєднання (формальне) таких же предметів для кінцівок, — можливе використання принципу чергування. Виображення окремих натуралістських форм, що входять

як персонажі в оповідання. Група предметів, об'єднаних змістом, без графічного звязку. Окремі предмети або їх групи, формально поєднані, при легкому скороченні в кінцівках, що передається через покривлення. Групи предметів, поставлених один за одного, можливе одночасне використання центральної перспективи при розгортці вгору від основи, — все це може бути розфарбованим в формах при білому тлі. Те ж саме при зафарбованому тлі. Останні два варіанти, коли належать до краєвидової групи малюнків, подається без обрієвої лінії.

III, 3. **Натуралістсько трактовані форми при їх графічному об'єднанні та площинній трактовці та деталізації в межах кожної форми.**

Можливі варіанти: Натуралістсько трактовані статичні живі та мертві форми в їх повторюванні та чергуванні без графічного звязку на загальному рівні та в загальному ухилі. Груповий малюнок, де є центральна фігура, без графічного звязку на одному рівні, по одному рядку, або в два рядки. Груповий малюнок з центральною фігурою або без неї, з графічним об'єднанням по загальній простій лінії. Груповий малюнок без графічного звязку між формами: домінують форми рухливі, статичні форми лише як пояснююче дію оточення; рух передається через зломи в кінцівках, легкі зломи в поясі вперед. Груповий малюнок з постановкою кількох предметів по лінії вгорі малюнка та з розкиданими під лінією предметами, — останні звязано змістом; разом з тим можливе використання центральної перспективи, де розгортка йде згори вниз і де розгортка заступає горішню об'єднуючу лінію. Ці два просторінні варіанти виконується за допомогою розфарбовки форм при білому тлі довкола них. Ті ж самі варіанти при розфарбовці тла. Кольорова гама наближена до додаткової.

III, 4. **Малюнок переважно жанрового характеру, наскладений рухливими мотивами. Рухливість передається як на живих формах, так і на мертвих. Весь малюнок має виразно штриховий характер, виконується переважно засобом шкідцевим.**

Можливі варіанти: Шкіцевий малюнок, що загальними рисами-натяками фіксує рухливу форму без ракурсів; краєвидові та архітектурні мотиви дається в той же засіб. Окремі постаті з чітким напрямковим контуром при фронтальній трактовці, з скороченими кінцівками. Групові малюнки з протипоставленням напрямків, з протипоставленням ухилів з загальнофронтальною трактовкою для цілої картинки. Групові та одиночні постаті з діагональними протипоставленими напрямками; скорочення кінцівок в поясі та шиї; «летючий галоп». Групові картинки на краєвидовому тлі, де тло обмежується покривленим обрієм, якого не перетинається. Теє ж саме не тільки з зафарбованням форм, але й тла; кольорова гама переважно сумезна та нейтральна.

III, 5. Малюнок переважно краєвидового та інтер'єрного характеру, жанрові мотиви використовується також, але всіх їх робиться в наснаженому оточенні, причому розмір жанрових форм зменшується в порівнянні до розміру їх у попередній фазі.

Можливі варіанти: Трактовка краєвиду за принципами «строчної перспективи» з розстановкою по рядках третьоциклових типізованих форм, можливе їх часткове покривання одне другим в межах одного рядка; жанрові форми розкладається або по рядках або між ними. Краєвид зі звільненим обрієм, під яким розкладається всі предмети, можливе використання часткової для окремих груп центральної перспективи. Інтер'єр без визначення частин кімнати, лише з настінними речами; всі форми можуть бути в різних рівнях. Краєвид з перетинанням обрію окремими сторчовими предметами або їх групами в різних місцях та в потрібній кількості. Інтер'єр з постановкою предметів по загальній лінії, що уявляє з себе розділа між стінкою та долівкою. Краєвид з покривленим обрієм, що складається з кількох кривих площин при їх зустрічі та перетинанні; в цьому малюнку обрія також перетинається сторчовими предметами. Інтер'єр з визначенням задньої стінки та долівки, при постановці предметів як на тлі долівки, так і частково на тлі долівки, а частково на тлі стінки при перетинанню цима предметами поземної розділової лінії. Краєвид з багатьма площинами, з кілько-

разовим перетинанням одним предметом кількох площин, з постановкою одного предмета за другим у численних повторюваннях, що без скорочування предметів в розмірі за їх віддаленням все ж творить вражіння глибокої просторінності. Інтер'єр з боковими стінками та з предметами, що можуть бути на тлі кількох площин одночасово в такому інтер'єрі предмети, що стоять на тлі бокових стінок, або не скорочуються зовсім, або скорочуються виключно по принципах центральної перспективи. Краєвид та інтер'єр в їх останньому варіанті, де зафарбовується не тільки предмети, але й тло.

III, 6. Малюнок суто кольорового характеру, де пророблюється послідовно різні кольорові гами на матеріалі структур переважно попередньої фази, при повній відсутності рисункового контуру; останній може бути лише як кольоровий контур. Головне завдання: проробка кольорових та світлових ефектів.

Можливі варіанти: Декоративний, жанровий, краєвидовий або архітектурний малюнок, побудований на ритмічному чергуванні кольорів без вибору гами, але з дотриманням групи або прозорих або корпусних кольорів, побільшості маємо використання останніх. Широкоплощинний малюнок на контрастовій гамі з наочністю нейтрального контуру між кольоровими плямами; дрібно-площинний малюнок при контрастовій гамі та при наочності парних та потрійних кольорів (жовті: хром, кадмій, охра, і т. п.). Малюнок з додатковою гамою при можливому використуванні всіх додаткових груп одноразово та при можливому використуванні парних кольорів, так що може вийти малюнок, побудований на дві червоні та дві зелені; можливе використування для кольорової форми додаткового по кольору контуру. Малюнок побудований на сумежній та нейтральній гамах; можливе покривання сумежних по кольору форм нейтральним контуром та нейтральними мазками в порядку кольорової деталізації площини; трактовка чорним, білим та сірим в заливку різних сил; використування прийомів лісировки в два тони. Малюнок побудований на заливці рідким тоном; наслою-

вання один на другого прозорих кольорів; тонування без створення рельєфу, а з створенням світлових ефектів. Декоративно трактований малюнок з використанням всіх або якихось з вищезазначених прийомів при порушенні гами; малюнок без контуру, побудований на кольорових мазках. По мірі ускладнення кольорових співвідношень спрощується деталізація форми в рисунку та збільшується її розмір.

ІЛЮСТРАЦІЯ ДЛЯ СТАРШОГО ВІКУ.

Четвертий вік, старший або юнацький (приблизно 2-й концентр Трудової Школи) має одержувати ілюстрацію за такими принципами:

1. Лінійний репертуар складається з простої та кривої напрямкової, рухливої, штрихової, однопатискової лінії.
2. Форми трактовано реалістськи; поява портрету, окремих частин форми.
3. Складність форми не може переважати анатомічно правдивого рисунка та легкої моделіровки. Складна анатомічна ліпка до фотографічності зайва. Зв'язок між дієвими предметами виявляється через встановлення для них відповідних пропорцій. Пропорції ж для предметів, що слугують лише за тло, на якому розгортається дія, можуть розбігатися в пропорційності з дієвими особами.
4. Рух трактується через самі різні та самі дрібні скорочення як кінцівок, так і всього тулуба, при наочності самих складних ракурсів.
5. Просторінність для форм дається через трьохвимірність або через сферичність. Просторінні співвідношення між формами дається за принципами поворотної перспективи, при наочності кількох точок зору.
6. Колір використовується як для створення кольорових ефектів, так і для створення світлових ефектів, для створення світло-тіні, але останню дається виключно при

кількох джерелах освітлення. 7. Емоційні та психічні стани передається через фіксацію рухів мимічних, переважно на великих м'язах обличчя. Бажано уникати фіксації дрібно-м'язових рухів обличчя з вищезазначеною метою.

IV, 1. Першу фазу підліток присвячує в своїй малярській діяльності на створення вищезазначеного напрямкового, рухливого, штрихового просто- та криво-лінійного репертуару. Розробка цього репертуару проходить на виконуваних необразотворчого рисункового орнаменту. Саме тому в IV, 1 для ілюстрації ми можемо використати структуру малюнка з метою створення необразотворчої заставки та кінцівки. І ці заставки та кінцівки можуть варіюватися і через введення в них окремих, орнаментово трактованих, сюжетових форм при обов'язковому спрощенні останніх до схематичного ритмічного рисунка.

Можливі варіанти: Смужки простих та кривих ліній у їх чергуванні. Орнаментові рослинні форми з напрямком при мінімумі подробиць. Орнаментові рослинні форми з сторчковим напрямком та рівноважною симетрією бокових частин. Віньєт рухливого типу з біжанням по сторчовій та двох поземних. Віньєт віночком по простій або по кривій, з пустою для текста серединою. «Сорочка» з єдиним хвилястим або спіралевим стрижнем та з чергуванням рухливих смуг коло стрижня.

IV. 2. Малюнок побудований на фіксації ідеалістсько-реалістських форм при їх формальному об'єднанні по змісту та при контурній та площинній трактовці.

Можливі варіанти: Напрямова геометризована трактовка реалістських форм. Ідеалізовані реалістські форми при чіткій контурності та площинності; портрет в профіль та фас за тою ж трактовкою, без деталізації та моделіровки. Людські поясні постаті. Окремі форми в тій же трактовці; все це при формальному поєднанні в одній площині. Штриховий площинний одиночний або

груповий портрет. Штриховий площинний краєвид з формальним поєднанням рослинних та архітектурних елементів по одному рівню на ледве (умовно) виявленій площині (смузі) землі. Творення архітектурного краєвиду з двохвимірними площинними формами в глибинному скороченні, але без бокових стінок; ідеалізований портрет на краєвидовому площинному тлі або без тла. Два останні варіанти з площинною розфарбовкою за контрастовою гамою та чорною фарбою.

IV, 3. Ілюстрація з деталізованим та ускладненим малюнком: дрібнішає рисунок, варіюється контур, з'явлюється перша часткова моделіровка; предмети дається в трьох вимірах. Всі предмети об'єднуються загальним змістом,— ілюстрація оповідального типу при обов'язковій фронтальній розстановці всіх форм.

Можливі варіанти: Груповий фронтальний шкідцевий малюнок з фіксацією лише частин зовнішнього контуру. Типізований одиночний портрет у профіль та фас з рисунковою деталізацією; фігурний рисунок на цілу окрему постать без оточення. Багатофігурний малюнок з постановкою постатів в одному рівні з центральною постаттю всередині. Багатофігурна картинка з єдиним напрямком для всіх постатів при фронтальності постатів та при діагональному ухилі всієї картинки в цілому. Багатофігурна або однофігурна картинка в оточенні, що передається через так звану «фонову завісу» на другому плані, — трактовка для першопланової постати та другою плановою завіси фронтальна; розробка форм на обох планах у вигляді легкої моделіровки. Теє ж саме в суцільній фарбовій розробці з частковою тонировкою по де-яких формах або по їх деталях.

IV, 4. Ілюстрація вперше виходить з площини та фронтальної постановки. З'явлюється ракурсне виображення, з виставлянням частин предмету перед ним самим та відкиданням його частин назад. Разом з цим замість слабкої моделіровки повстає чітка виразна штриховка, що харак-

тером ліній дає максимальне протиставлення напрямків. Просторінність також трактується вже не фронтально, а під різними ухилами, з перевагою діагональних. Фарбову роботу побудовано на кольорових контрастах (по силі) при домінуючій нейтральній гамі та прийомі широкого сухого мазка.

Можливі варіанти: Шкіцевий активнорухливий малюнок, що фіксує окремі моменти найбільшої напруженості в русі. Реалістський портрет у фас з загальною ліпкою штриховими засобами; цілофігурний малюнок з чітким контуром та чіткою деталізацією. Реалістський портрет в профіль з загальною ліпкою штриховими засобами та з натуралістською деталізацією без розділу деталей контуром; цілі постаті такої ж трактовки при полекшаних переходах з одної деталі до другої; груповий малюнок з загальною діагональною трактовкою, де окремі постаті набувають часткової ракурсності. Ракурсний портрет на три чверти спереду або ззаду; однофігурний малюнок з перехресно-діагональним розподілом кінцівок або з максимально ракурсною постановкою постаті. Груповий малюнок з перехресно-діагональним протиставленням окремих постатів. Портрет з ракурсом по довгій осі; лежача постать з фіксацією ніг або голови на першому плані; багатофігурна ілюстрація з розстановкою постатів у двох планах в різних постановках та скороченнях при фіксації оточення з постановкою під кутом для трьохвимірних речей.

IV. 5. Після того як з'явився ракурс, що сам як такий порушує площинність, ілюстрація переходить вже виключно на просторінну трактовку. Просторінність дається за принципами поворотної перспективи. Збільшується до максимуму кількість площин, починають домінувати поземі площини. Предмети робиться рельєфними, при техніці тушовки олівцем або лісировки чи тонировки фарбою при наочності кількох джерел освітлення. Жанрові мотиви розгортається на краєвидовому або інтер'єрному тлі.

Можливі варіанти: Краєвид з ритмічним чергуванням сторчових та поземних площин. Краєвид з широкою поземою площиною та з більш дрібними сторчовими площинами, що перебувають в скороченню за принципом поворотної перспективи. Краєвид з розмежованою сторчовою та поземою площиною, при постановці першої на другому плані. Краєвид з домінуючою поземою площиною, що розбивається на низку дрібненьких сторчових площинок, та з сторчовими площинами, яких розбивається на безліч дрібних поземних площинок. Краєвид з пташиного льоту при розробці тільки поземої площини з сторчовими предметами, яких розглядається згори. Така ж сама послідовність і в розробці інтер'єрних мотивів. Олівцеву та фарбову розробку зазначено для всіх варіантів разом вище.

IV, 6. Ілюстрація побудована виключно на кольорових та світлових ефектах при обов'язковій наочності кількох джерел світлення. Структурні мотиви можуть використовуватися як з останньої фази, так частково і з попередніх.

Можливі варіанти: Декоративні напрямкові уставки з чергуванням кольорів. Силуетні роботи в один або в два кольори; площинні малюнки, де тіневі плями визначається іншим кольором з оконтуровкою. Ілюстрація, побудована на додатковій гамі при тоніровці в межах одного кольору. Ілюстрація, побудована на використуванні сумежної та нейтральної гами при широкому вживанні напрямкового сухого мазка. Малюнок побудований на тоніровці в межах кількох кольорів. Декоративно-плакатна ілюстрація, побудована на поєднанні усіх попередніх прийомів праці. Малюнок з світловими ефектами при розподілі світлових та тіньових плям за різними джерелами освітлення.

Всі ці форми, яких тут подано, жадним чином не можуть бути названі такими, що вичерпують всі можливі варіанти ілюстрації на різних ступнях. Цей перелік дає тільки загальну схему зміни ілюстрації за віком. А тому було б цілком зайво робити з цих відомостів висновка, що це така схема, яка не дає змоги творити ріжноманітну та

багату ілюстрацію. Таким чином, по-перше ми при більш детальовому розгляді зможемо знайти ще безліч ілюстративних варіантів, навіть для взятої одної умовно теми, а по-друге, велику різноманітність можна внести, навіть і в межах цієї схеми, пам'ятаючи, що одну й ту ж структуру можна розроблювати на різні засоби. Так напр., можна давати малюнка в чорному контурі, в чистому кольоровому контурі без зафарбовування форми, в кольоровому контурі з частковим зафарбовуванням невеликими плямами форми, з повним зафарбуванням форми на білому тлі, з зафарбовуванням форми на частково зафарбованому тлі. І, нарешті, для всіх шостих варіантів в межах кожної фази та для всіх варіантів усіх шостих фаз можна давати і суцільні зафарбовки як форми, так і тла. Крім того різноманітність збагачується ще й тим, що ілюстратор, даючи того чи іншого малюнка, використовує тільки структуру, в той час як форму ілюстратор може варіювати, оскільки це буде можливо, не випадаючи з вимог тої чи іншої структури; так само різноманітність забезпечується ще й тим моментом, що кожен ілюстратор, не виходячи з структури, завжди буде вносити в малюнка те власне невід'ємне, що має назву змісту сюжету і залежить од індивідуального діяпазону майстра.

НЕОБРАЗОТВОРЧИЙ МАЛЮНОК В ДИТЯЧІЙ КНИЗІ.

Поруч з образотворчим, сюжетовим малюнком му- сить набрати відповідного місця в книзі і необразотвор- чий малюнок, але місце його в порівнянні до сюжетового малюнка значно звужене. Оскільки для сюжетового малюнка раній ми визначили суто службове призначення—поширю-

вати акустичного образу, — необразотворчий малюнок вже самим своїм змістом не може взяти на себе таку ж саму роль. Його роль може звестися лише до того, щоби обслуговувати образотворчого малюнка в порядку деталізації останнього, в порядку додатка. Самостійно ж необразотворчий малюнок тої чи іншої структури може існувати тільки тоді, коли про це є вказівки в самому тексті. Так стоятиме справа, коли літературного твору розглядатимемо тільки по змісту, з боку його сюжету.

Коли ж візьмемо до уваги, що літературний твір окрім сюжету має в собі і структуру, себ-то прийоми розташування формотворчих елементів, має внутрішнього ритма, тоді звичайно і для необразотворчого малюнка може знайтися більш поширене пристосовання до книги, оскільки в необразотворчому малюнку головним є саме його структура, його внутрішній ритм. В такому разі можна казати і про те, щоби кожна книга була насажена необразотворчою ілюстрацією при умові, що структура тексту та малюнка будуть однакові. Це було б можна використати цілком і для дитячої книжки всіх віків, коли б самий процес переключання з ритмів образотворчого порядку був легким для сприймаючого апарату дитини, коли б це було однаковим для всіх віків. Ми ж знаємо, що така робота є властивою лише для середнього віку частково, а цілком тільки для дітей доби полового стиглення. Саме тому, залишаючи за необразотворчим малюнком право входити до сюжетового малюнка як додаток, для самостійного необразотворчого малюнка треба поставити обмеження за віком.

Так само за віком мусить мінитися форма та обсяг участі в сюжетовому малюнку малюнка необразотворчого.

Для дошкільників такий малюнок може входити в ілюстрацію у вигляді окремих орнаментових форм, що деталізують сюжетову форму. Орнамент в такому разі складається з окремих орнаментових нескладних одиниць, так званих «одиначних мотивів», що перебувають між себе тільки в формальному співвідношенні та графічно між себе не зв'язані. Для дітей середнього віку орнамент входить у такому ж обсягу, лише сам орнамент, його мотиви, ускладнюються, і тоді окремі орнаментові одиниці можуть бути між себе поєднаними. Лише для дитини часу полового стиглення може бути орнамент не введений в образотворчу форму, але все ж він лишається службовим, тільки з іншими завданнями. Орнамент тут робиться напрямковим і своєю напрямковістю може підкреслювати характер композиції образотворчого малюнку; так само для нього не заперчується входіння в склад образотворчої ілюстрації як додатка, деталю.

РОЗТАШОВАННЯ ІЛЮСТРАЦІЇ В КНИЗІ.

Розташовання ілюстрації в книзі зв'язане з питанням композиції книжкової сторінки і складається з двох частин: форма малюнка як елемент сторінки та взаємовідносини між текстом та малюнком. Щоби дати відповідь на ці дві частини, неминуче розглянути всі можливі форми як самої ілюстрації, вже не по її внутрішній, а по зовнішній будові, так і всі форми розподілу цієї ілюстрації на сторінці, себ то розглянути питання про ілюстрацію необлямовану, облямовану, ілюстрацію з фігурним облямуванням, зв'язок (графічний та формальний) між текстом та малюнком, як врізування, переплутування, об'єднання та наслоювання.

Необлямована ілюстрація можлива в кількох випадках. По-перше, коли вона належить до тих варіантів, що не зв'язані з обов'язковою наочністю кольорового тла, для всіх віків. По-друге, необлямовану ілюстрацію можна давати і для всіх тих ілюстрацій, що не мають в собі кольорового тла, а лише контурні чи кольорові форми предметів оточення на загальному тлі. В такому разі для книжки дошкільникам тло повинно складатися з роз'єднаних предметів, що не мають між себе графічного поєднання, і предмети оточення повинні бути цілими без зріза їх, без випадіння їх частин за межі площини малюнка. Те ж саме може бути і для книжки середнякам. В тому ж разі, коли в книжці для середнього віку показано лише частину предмета або предметів, дано де-які з них у зрізі, тоді повинно з'явитися облямування. Відсутність облямування при зрізах припустима лише на малюнках для книг старшого віку. Необлямованою може лишитися кольорова ілюстрація лише в тому разі, коли тло не дає проривів білого кольору, що доходить до краю тла паперу, і коли розфарбовка остільки інтензивна, що весь малюнок у цілому творить таку пляму, що не потребує одмежування. В тому ж разі, коли навіть немає проривів білого кольору, але малюнок зроблено в блідій гамі з пониженням по силі кольоровим тлом, що не дуже контрастує з кольором паперу, облямування неминуче, особливо для дошкільного віку.

Облямування може бути самим звичайним—у вигляді чотирьохкутньої центральної легкої по силі рямочки в одну лінію без свого внутрішнього розвитку. Здеталізоване облямування припустиме лише наприкінці середнього віку. Про орнаментове облямування ж для старшого віку нам

доводилося вже казати вище, при розгляді питання про участь орнаменту в ілюстрації. Облямування ж фігурне, що варіює форму ілюстрації по зовнішньому контуру, припустиме лише в тому разі, коли саму ілюстрацію побудовано як фігурну (за останню нижче). Коли ж ця фігурність не визначено самим малюнком, то цілком неприпустимо вводити нового ритмічного елемента, що внутрішнє не звязаний з типом малюнка. Неприпустимі, навіть, і для фігурного малюнка, так звані, часткові фігурні облямування, які повстали в половині ХІХ віку і продовжувалися ще й в нашому віці, наприклад, у Вахтеровських букварях та на привітальних листівках: тло другого плану взято в облямування на три чверти, на цьому тлі першопланову постать показано в її горішній частині, нижня ж частина виходить за межі цього тла та облямування на тло першопланової площини.

Фігурний малюнок, себ-то побудований не по чотирьох-кутнику, припускається лише в тому разі, коли малюнка дано на тлі (нехай це тло буде визначено бодай самими натяками). Фігурного малюнка для дошкільників можна давати тільки в тому разі, коли побудовано його з розподілом всіх форм не по фронтальному, а по діагональному напрямку і дано для нього тло. Тсе ж саме і для середнього віку. Лише для старшого віку можемо мати фігурну ілюстрацію як по формі літери «П» та «Г», так і по всіх інших формах, що не порушують зручності читання тексту. Фігурність малюнку для дошкільника ніяк не припускає можливості зрізу форми, що входить в склад малюнка. Фігурність для середнього віку припускає зріз форми, але не розрив між формами. Старший же вік може

використати прийом зрізу та розриву одночасно, вставивши між двома роз'єднаними частинами малюнку відповідного наборного або й мальованого тексту.

Розташовання малюнка на сторінці знаємо для книжки дві форми: малюнок може забирати на сторінці або всю, або частину площі. В тому разі коли малюнок на всю сторінку, немає потреби зазначати, що його форма та напрямок мусять бути або непомітними, неконтрастними для форми сторінки, або повинні підкреслювати форму сторінки, а не творити свою якусь особливу форму. Коли ж малюнок забирає лише частину сторінки, тоді формування останньої йде одночасно як за допомогою малюнка, так і за допомогою тексту. Останнє й примушує розглянути питання про композиційні та формальні взаємовідносини між текстом та малюнком. Але раній, ніж переходити до цього, треба обумовити ще й розподіл малюнків на сторінці, коли їх більше одного. В цьому разі ми повинні мати на увазі, що кожен малюнок повинен заховати свою самостійність, а тому, коли малюнки з тлом, то скільки б їх ні було, всі вони повинні піти в полекшеному облямуванні, коли ж вони всі без тла, то пусте місце між двома малюнками повинно бути остільки значним, щоби простяг між двома найближчими формами з обох малюнків був у півтора приміром, рази більшим за самий найширший простяг між двома формами в межах одного малюнка,—це в тому разі, коли обидва малюнки з композиційних потреб або з текстових вимог мусять стояти поруч. Для того ж, щоби заощадити площу сторінки і дати її більш насаженою, можна для ілюстрації всіх віків давати малюнки з розподілом їх по діагоналі, або одного під другим з текстом між ними,

або чергуючи текста з малюнком чи навпаки,—все це можна варіювати в залежності від того, що дозволяє формат та розмір сторінки та що при таких розбивках не буде розриву текстового епізоду на штучні частини, де не буде припинятися текстових акустичних образів малюнковими вставками. До питання про розташування малюнка на сторінці стосується ще й такий випадок, коли на одну сторінку дано не кілька малюнків, а навпаки, на дві сторінки дано одного малюнка, «на розворот», як вживано називати. Малюнок на розворот, на розгортку можна давати для всіх віків, при умові, що самий малюнок буде без суцільного кольорового тла або без суцільного рисункового тла, так щоби не доводилося зламувати малюнка. Але і в тому разі, коли малюнок без тла, його загальна компановка мусить бути такою, щоби лінія злома припадала на пусте місце між двома формами, щоби форми не псувалися перетинанням.

Зв'язок малюнка з текстом може виявитися не тільки в такому формально-композиційному розташуванні. Це може виявитися і в графічному зв'язку і в формальному наслоюванні. Формальне наслоювання, повне або часткове, тексту на малюнок річ абсолютно неприпустима для всіх віків, бо це заперечується гігієнічними міркуваннями, особливо коли текст наслоюється на кольорове тло малюнку та на окремі форми одночасно. Єдину форму наслоювання можна використати, і то лише для старшого віку, при умові, що це наслоювання буде не формальним, а графічно зв'язаним з малюнком, напр., на ілюстрації виображено, що діти читають плаката на стіні, в цьому разі плаката можна

зробити з текстом наборного засобу. Теж ж саме треба сказати і про врізування тексту в малюнок. Врізування можливе тільки в тому випадку, коли малюнок без тла, тоді це врізування перетворюється в звичайне заповнення текстом вільного від малюнка місця. Врізування ж, що рве малюнка на частини, припускається виключно для старшого віку, себ-то тоді, коли маємо і фігурного малюнка; тоді це врізування не буде випадковим, бо при ньому маємо за обов'язкове дотримувати всіх принципів фігурного малюнка. Нарешті, остання форма, це — об'єднання між текстом та малюнком. Такі сполучення найбільш трапляються на обкладинках та заголовних заставках. В цьому разі бачимо, що окремі літери або й ціле речення переплутуються з малюнковими формами і творять цілну шрифтово малюнкову композицію. Така форма не заперечується для середнього та старшого віку.

ОБКЛАДИНКА, ЗАСТАВКА ТА КІНЦІВКА В КНИЗІ.

Обкладинка на книзі стоїть у звязку з розв'язанням суто композиційних завданнів і складається з двох елементів: тексту-назви та малюнка.

Що до звязку малюнка обкладинки з текстом, то в цьому ми повинні дотримувати всіх тих принципів, що вже були висловлені вище в звязку з можливими формами поєднання текста та малюнка в ілюстрації, в певній послідовності змін цього поєднання за віком. З боку малюнка в його структурній частині, треба в цьому разі дотримуватися при виконанні обкладинки тих же принципів, що й для трактовки того чи іншого варіанту ілюстрації, в якому виконано всю книгу.

Сюжетову ж частину малюнка на обкладинці можна визначити, виходячи тільки з тих міркувань, що обкладинка повинна дати підсумовуючого образу всього тексту, про що вже було зазначено на самому початку цієї статті. А тому цілком неприпустимо давати на обкладинці виображення якогось окремого моменту, окремого епізоду, зафіксованого в тексті. Для дошкільного віку, виходячи з вищеподаних міркувань, на обкладинці можна давати тільки виображення окремих персонажів тексту: це може бути і єдиний персонаж і кілька головних персонажів, і всі персонажі як першо- так і другорядні. Зв'язок між ними формальний, а розстановка по площині за принципами тої структури, в якій зроблено ілюстрації. На такій обкладинці фіксувати оточення для персонажів можливо тільки в тому разі, коли в тексті визначено лише єдине оточення і протягом розгортання всього оповідання це оточення лишається незмінним; в противному разі обкладинка з її персонажами лишається або просто на тлі паперу, або на нейтральному безсюжетовому тлі, що не визначає оточення. Так само цілком протипоказано на обкладинці давати персонажів у дії, бо цим самим вводиться оповідального елемента, вводиться окремого момента і цим порушується підсумовуючого значіння малюнка на обкладинці. Теж ж саме можна сказати і по відношенню до обкладинки на книжки для середнього віку. В порівнянні до дошкільної вона набуде лише такі зміни, як ускладнення самих форм, ускладнення структурних співвідношень між формами та ускладнення по відношенню до зв'язку між текстом та малюнком. Лише для старшого віку можемо одержати обкладинку з малюнком не тільки таким, як для дошкіль-

ника та середняка, але й малюнка з психологічним портретом головної дієвої особи, що виображує останню в момент найвищого напруження дії за текстом; тоді, звичайно, портрета можна поставити в облямування з елементів оточення, в якому проходила дія. Такого малюнка можна давати тільки в тому разі, коли в ілюстрації цього момента вже не захоплено. В протилежному разі малюнок обкладинки повинен набути іншого характеру: або це буде виображення головної дієвої особи в оточенні другорядних осіб (останніх дається в більш послабленій трактовці), або цей портрет стоїть на тлі оточення, що складається з елементів усіх тих головних краєвидів, де проходила дія героя. Так само для старшого віку можливо на обкладинці використати і суто орнаментового малюнка, причому структуру орнаменту доведеться дотримувати до структури тексту та внутрішніх образотворчих ілюстрацій. Що ж до орнаменту на обкладинці для молодшого та середнього віку, то тут доведеться звичайно дотримувати принципів, виставлених по відношенню до орнаменту та його звязку з образотворчим малюнком на ці віки.

Для малюнка на поворотньому боці обкладинки можна виставити такі самі вимоги, як і для кінцівки в межах самої книжки. Віньєтка ця ще менше за обкладинку може про щось розповідати. Вона так само як обкладинка не може фіксувати якогось моменту з тексту. Її завдання тільки графічно закінчити книжку, замкнути її останнім малюнком. Тому було б цілком нераціональним давати до поворотньо-обкладинкового малюнка чи до віньєтки-кінцівки когось з персонажів, роботи повторного підсумка змісту літературного твору. Така кінцівка має суто графічні

завдання, а тому своїм змістом ніяк не повинна забирати уваги дитини: вона може впливати на сприймання читача тільки так само, як впливає на нього крапка, поставлена в кінці речення і не більше. А тому в склад такої кінцівки можуть ввійти самі другорядні речі з оповідання, речі-атрибути, про які згадувалося в оповіданні або окремі елементи оточення в такій трактовці, аби вони не нагадували якогось окремого епізоду; так, напр., в казці «Листа журавель» у віньєтку-кінцівку могли б піти такі предмети, як полумисок та кухоль, що брали участь в оповіданні, тут же можливо використати і стеблини очерету й дубового листу — тих елементів оточення, де відбувалася дія.

Кажучи це про зворотню сторінку обкладинки, те ж саме маємо сказати і про кінцівку зараз же після тексту в межах самої книжки, що особливо стосуватиметься до таких книжок, де є кілька текстів у збірнику. Там звичайно кінцівки мусять будуватися за зазначеним матеріалом відповідно до змісту кожного тексту, а на обкладинці тоді кінцівка повинна складатися з суми річей-атрибутів з усіх оповіданнів разом. В тому разі, коли обкладинку виконано за допомогою тільки необразотворчого малюнка, тоді, звичайно, і кінцівка до тексту і кінцівка на обкладинці будуть необразотворчими, чим буде дотримано єдність малюнквого матеріалу.

Що ж до заставки, яка йде перед текстом безпосередньо, то тут в напрямку її змісту треба сказати те ж саме, що й про обкладинку: вона може підсумовувати образи тексту, або давати елементи оточення в підсумованому вигляді, або головного персонажа, або навіть може складатися з фіксації образу до першого епізоду в тексті.

Останнє можливе лише при тій умові, що далі цього епізода не буде проілюстровано окремим малюнком. Крім того до такої заставки треба поставити ще деякі вимоги, в залежності від того, до якого тексту її дано: до віршованого чи до прози, себ-то до тексту з постійною по розміру колонкою чи з нерівною, непостійною. До прози ми можемо компанувати заставку в такому розмірі, щоб її бокові частини не виходили за межі колонки набору по широті, і тоді можна буде дати для заставки і бокове облямування, що в'язатиме малюнок з набором. В тому ж разі, коли текст віршований з нетривалою по широті колонкою, тоді заставка може забирати площу не по всій сторінці від поля до поля, а тільки ту площину, що дає середню ширину колонки, і тоді не може йти мова про бокове облямування малюнка.

В тому ж разі, коли на одній сторінці може вміститися весь текст та заставка з кінцівкою, тоді можна давати кінцівку та заставку в графічному їх поєднанні через необразотворчу рямку, в межах якої буде стояти набір тексту. Звичайно, такий прийом дає фігурного малюнка і може використовуватися частково для середнього віку і цілком тільки для старшого.

Поєднання заголовку текста з заставкою йде за тими ж принципами, що й на обкладинці.

ПІСЛЯСЛОВО.

Немає потреби казати, що ця стаття далеко не вичерпує собою всіх тих питаннів, що можуть повстати і повстають в звязку з ілюструванням дитячої книжки та з її зовнішнім оформленням. Звичайно, тут можна було поставити питання і про утилітарну ілюстрацію, про ілюстрацію дидактичного типу, ілюстрацію емоційного порядку і т. и. Треба було б поставити питання і про засоби використання фарб не тільки за принципом вибору якоїсь гами, але й з боку натуралістської чи імпресіоністської трактовки в кольорі тої чи іншої форми. Тут треба було б поставити питання і про розмір поля і про розміри шрифтів та про співвідношення шрифтового розміру з силою наснажености ілюстрації; і про різні засоби використання шрифту, як необразотворчого матеріялу: зміна розмірів, зміна кольорів і т. и. Тут, нарешті, можна було б звести питання і про різні типи в ілюстрації, напр., карикатура, гумореска... На жаль тільки, на двох друкованих аркушах не було спроможности охопити всі ці питання. Довелося обрати питання більш актуальні та й розглядати тільки їх. Та й тут довелося нам вживати таких виразів-слів, як «бажано», «можна», «неприпустимо», совсім не подаючи доказів тому, на яких підставах вживається таких виразів. В цьому разі нам довелося замість доказів давати твердження, поклада-

ючися цілком на уважність читача. Коли читач зрозумів всі передпосилки, що дано в перших капітулах нашої статті, він так само зрозуміє, що всі твердження останніх капітул є тільки неминучим логічним висновком з попереднього. І нехай читач дивиться на нашу роботу не як на катехизу, а просто як на першу спробу систематизувати всі ті питання, що повстали та повстають довколо дитячої книги, — це тільки перша спроба підвести під всі ці питання ідеологічний, науковий ґрунт. Не нам судити, в якій мірі вдалося виправдати такі наміри. Ми не будемо здивовані, коли ця стаття зустрине найрішучішу критику та навіть найжорсткіші напади. Хай буде так, аби тільки ця критика була озброєна не словом, а ділом, досвідом, цифрами, точними відомостями, експериментом. Хай після такої критики від нашої статті не лишиться навіть «живого місця», але нехай замість неї повстане нова, інша система, нехай над усіма цими питаннями розворушиться думка широких педагогічних кіл, і тоді ми будемо думати, що й ця маленька, зібгата робота зробила свою справу, що на неї не дарма витрачено стільки паперу.

Коли ця робота викличе у читача заперечення, додатки, зміни непорозуміння і т. и., нехай читач буде ласкавий надіслати свої міркування авторові на адресу: Київ, Всеукраїнська Академія Наук—Кабінет Дослідження Дитячої Творчості, і цим зробить вклад в розвиток та поглиблення питання нашої статті й роботи.

ДОДАТОК

Пояснювальний текст до малюнків.

Подані тут малюнки є зразками ілюстрацій для різних віків. За тему взято «Червону армію» і на ній проілюстровано для дошкільного віку 3, 4, 5 та 6 фази; для середнього віку — 2, 3, 4, 5 та 6 фази; для старшого віку теж саме, що й для середнього. Через брак додаткових таблиць лишилися непроілюстрованими перші фази для середнього та старшого віку, так само з тих же причин лишилися без фіксації всі останні форми малюнка, про які йшла мова в статті.

Кажучи про того чи іншого ступня сюжетового чи необразотворчого малюнка в межах самої статті, ми не говорили про те, якими прийомами (не структурними, а технічними) можна виконати це завдання. Ми хотіли на самих ілюстраціях показати, як можна одного й того ж ступня, одну й ту ж структуру виконати прийомом чистого чорного контуру без внутрішньої розробки, чорного контуру з зовнішньою деталізацією лінії, чорного штриха, кольорового контуру без розробки форми, кольорового контуру з розробкою форми, фарбовою формою з частковою розробкою тла, кольоровою формою з повною розробкою тла і т. и. Але брак відповідної кількості таблиць не дозволив нам зробити цього. І тому довелося різні структури виконувати різними прийомами. Нехай читач сам тепер уявить, як могли б виглядати ті чи інші структури в інших виконаннях. Для зразку ми даємо тільки одного малюнка на обкладинці: малюнок для дошкільного віку на 4 фазу, виконаний прийомом кольорової розробки форми, а на окремій таблиці цього ж ступня дано в кольоровому контурі.

Для дошкільного віку тут подано малюнки—1, 2, 3, 4.

Для середнього—5, 6, 7, 8.

Для старшого—9, 10, 11 та 12.

Порядок номерів показує послідовність розвитку структур. Прийоми ж виконання можуть переноситися, за виключенням ч. 4, 8 та 12, на всі варіанти.

Подані тут зразки являють собою тільки окремі варіанти, можливі в тій чи іншій фазі. Читач по тексту петитом зможе для кожної фази відбудувати за допомогою поданих ілюстрацій і те, якими ж мусять бути і всі останні варіанти, і коли він всі ці варіанти помножить на кількість можливих прийомів розробки, тоді він дійсно побачить, якою різноманітною може і повинна бути ілюстрація в книзі для дітей. Тоді він не буде приймати поданих тут малюнків за тверді та остаточні штандарти, а прийме тільки так, як воно є насправді: як саму незначну долю варіантів.

Всі ці малюнки виконав тов. Б. І. Крюков за нашим редагуванням таким чином: спочатку художник робив шкідци в олівці. Їх перевірялося що до точности дотримання тої чи іншої структури. Тоді, після виправок, шкідци передавалося до дитячих аудиторій відповідного віку та розвитку. Діти переглядали шкідци, робили власні зауваження, а потім за пропозицією вихователя чи навчителя виконували власні малюнки на ту ж тему. Мовні зауваження та малюнки бралися за остаточну основу для переробки шкідців, і виготовувалося таким чином останню редакцію ілюстрації.

Dieses kleine Werk ist ein Entwurf, worin in Form kurzer Thesen die Fragen des Illustrierens der Kinderbücher besprochen werden, welche nach der Meinung des Verfassers gegenwärtig von höchstem Interesse sind. Alle Fragen können in 3 Hauptgruppen eingeteilt werden:

1. Die Illustration und der Text; 2. die Illustration und der Leser; 3. die Zeichnung, als ein dem Buche einen künstlerischen Anstrich gebendes Mittel,

1. Die Stelle und die Rolle der Zeichnung im Buche. Die einzige Bestimmung der Illustration ist der Empfänglichkeitsfähigkeit der akkustischen Gestalten des Textes beizutragen, d. h. den Gesichtskreis der Empfänglichkeit zu erweitern, indem sie während des Lesens eine Tätigkeit hervorruft, die der Erweiterung des optischen «plastischen» Gedankenkreises beiträgt und zu der Schöpfung einer Komplexgestalt, einer weit mehr umfassenden akkustisch-optischen Gestalt, verhilft.

2. Die Uebereinstimmung der Zeichnung und des Textes, Um eine solche Komplexgestaltung der Zeichnung zu schaffen, muss die Gestalt der Zeichnung absolut genau der Gestalt im Texte entsprechen, anderenfalls wird die optische Gestalt mit der akkustischen nicht übereinstimmen und infolgedessen wird statt Nutzen—Schaden erwirkt. Die Uebereinstimmung der akkustischen und der optischen Gestalten muss auf Wege der Uebereinstimmung der Struktur und der Zahl der Bestandteile geschaffen werden.

Um die notwendige, dem Texte angehörige, entsprechende Struktur zu schaffen, muss man wissen für welche Entwicklungsstufe und welches Alter der Text prädestiniert ist. Die Illustration muss gemäss dem gegebenen Alter gezeichnet sein. Beim Schaffen der erforderlichen Struktur der optischen Zeichnungsgestalt darf man keineswegs die Grenzen dessen überschreiten, was vom Text angegeben ist.

3. Die pädagogische Illustration. Jede ins Buch eingeführte Illustration muss pädagogisch sein, d. h. muss nur als pädagogisches Mittel, eine Reaktion hervorzurufen, angesehen werden. Deshalb liegt es ihr als unbedingte Aufgabe ob, nicht nur die aller schnellste, sondern auch die allerwirksamste entsprechende Gegenwirkung von Seiten des Lesers hervorzurufen, zwecks wessen jede Illustration im höchsten Masse den Empfänglichkeitsfähigkeiten des Apparates entsprechen muss.

Gemäss der Reflexologie führt die Entwicklung der Empfänglichkeitsfähigkeit der einzelnen Objekte von den allgemeinen zu den einzelnen Merkmalen, indem sie die einzelnen Objekte in die möglichst kompliziert konstruirte Uebereinstimmung miteinander stellt.

Nach diesen Grundsätzen wird nicht nur die Empfänglichkeitsfähigkeit entwickelt, sondern auch die Ausdrucksfähigkeit, was selbstverständlich unter der Bedingung der normalen Sachlage und der normalen Entwicklung des Organismus der vollen Möglichkeit, die Objektivität zu verheimlichen, beiträgt bei der Ausnutzung der Entwicklung der Kinderzeichnung für die Struktur der pädagogischen Illustration im Kinderbuche, dem Alter entsprechend.

4. Die Grenzen der Ausnutzung der Kinderzeichnung. Das Einzige, was aus der Kinderzeichnung verwertet werden kann—ist seine Struktur. Mittels der Uebereinstimmung der Formen, aber keineswegs die Formen selbst. Absolut unerlaubt ist die Nachahmung der Kinderzeichnung mit allen ihren Technikdefekten, wegen Dynamikabwesenheit.

Die Ausführungstechnik der Illustration muss gemäss der Struktur der Kinderzeichnung absolut genau und vollkommen sein—ganz fehlerlos. Was die Frage anbetrifft, welche Zeichnungskonstruktion für das Kinderbücherillustrieren für ein oder das andere Alter benutzt werden darf, so kann hier dasjenige Material zum Kriterium genommen werden, welches normal dem gegebenen Alter des Kindes entspricht; alles andere muss auf Grund der Kenntniss der Kinderphysiologie bekannt sein.

5. Illustrationen für das jüngste Kinderalter. Ihre Haupteigentümlichkeiten: 1. der Linienbestand legt sich aus der Verbindung einfacher gerader und krummer Linien zusammen, wobei

unbedingt das dem Endzwecke Entgegenstreben im Dunkeln bleiben muss. 2. Die Formen haben nur äussere Umrisse; sind flach und behandeln nur zwei Massberechnungen, indem die drei Massberechnungen erfordernden Gegenstände auf eine Fläche gebracht werden müssen und die lebendigen Formen mit dem Gesichte zum Zuschauer gezeigt, die Pflanzformen symmetrisch verteilt werden. 3. Die Verhältnismässigkeit der Formen wird durch Andeutung doppelter Konturen gegeben. Das Detaillieren um die Typisation hervorzurufen ist nicht am Platze. Das gegenseitige Verhältniss der Formen zu einander wird maximal mittels der graphischen Verbindung der geraden Hauptlinie mit der schrägen ausgeprägt. Vorwiegend ist der formelle Zusammenhang mit dem Inhalte.

4. Die Beweglichkeit wird hauptsächlich durch das Krümmen der Abschliessungen gegeben. Verkürzte Lage gibt es nicht. 5. Die Weite wird mittels der Verteilung der Formen auf der Fläche derart behandelt, dass ein Gegenstand von dem anderen nicht verdeckt wird. Die Verhältnismässigkeit der Flächen wird maximal durch die Verteilung der Formen auf den Flächen gegeben, wobei eine Zeichnung die andere nicht decken darf. Das Verhältniss der Formen zu einander wird maximal entweder in Form einer sogenannten Zeilenperspektive gegeben oder in Form doppelter Entwüffigkeit, wobei die durch zwei Massberechnungen gemessenen Flächen verheld werden ohne Abkürzung beim Entfernen. 6. Die Farbensausführung variiert von der Kontrastengamme angefangen bis zu den eintönigen und neutralen, wobei alle Gammen in flachen Farbenflecken aufgelegt werden. Halbdunkel wird absolut nicht verwendet. 7. Das emotionale Verhältniss der handelnden Personen in der Illustration wird nicht durch Fixieren der Mimikbewegungen ausgeprägt, sondern nur durch die Bewegungen der Figuren überhaupt angegeben.

7. Illustration für das mittlere Alter. Ihre Haupt-eigentümlichkeiten: 1. der Linienbestand ist auf der Vereinigung mehr oder weniger kleiner mannigfaltiger gerader und krummer Iradiallinien verschiedener Grössen und Senkungen begründet. 2. Die Form wird mit variierten Konturen geplant. Die lebenden Formen werden in Profillage des Gesichtes behandelt, wobei die Schultern d. h. der Oberkörper en face steht und die Füsse in Profillage sind. Die

Pflanzmotive werden durch Halbmesserlinien und Kronenbehandlung ausgedrückt oder auf Wege der Vereinigung bei der Ausdrucksmanieren in eine.

3. Die Kompliziertheit der Formen ist von naturalistischer Art, aber nur in solchem Masse, wie man mittels der Einzelheitenbehandlung die Unterschiedsmerkmale eines Gegenstandes dem anderen ihm ähnlichen gegenüber feststellen kann. Mit Einzelheiten deshalb zu überladen wird nicht empfohlen. Die Verhältnissmässigkeit der Formen wird hauptsächlich nach dem Inhalte festgestellt mit entsprechendem Ausbedingen und {nicht mittels der «genügendformellen» Aufstellung. Dabei sind auch Verbindungen «genügend-graphisch» möglich durch Aufstellung von Gegenständen miteinander dem Inhalte nach verbundenen auf geraden und krummen Linien. 4. Die Beweglichkeit prägt sich auf verschiedene Arten nur mit Verhehlung der Frontalität und Abwesenheit verkürzter Lagen aus: hier sind nicht nur Krümmungen der Abschliessungen, Ellbogen und Knie möglich, sondern auch in der Figur und den Knochen. Auch sind hier Verkürzungen der Taille, des Halses nach vorn und nach hinten erlaubt. Die maximale Ausdrucksform der Bewegung in dem sogenannten «fliegendem Galopp». 5. Die Weitenverhältnissmässigkeiten werden durch verschiedene Verfahren ausgeprägt. Davon ist das Wichtigste die Aufstellung der Gegenstände hintereinander; solche Verhehlungen können wie an einzelnen Gegenständen, als auch an ganze Gegenstandsgruppen verwendet werden. Das andere Weitenausdrucksprincip ist die Zentralperspektive, wobei die Gegenstände, die auf krummen Linien gestellt sind, sich rund um ihre Achse in Halbmesserrichtung ausbreiten. Das dritte Princip besteht aus Feststellung vieler Horizontalflächen, die sich etwas in ihrer Grösse beim Entfernen verkleinern können, aber keineswegs eine innere Verkürzung haben. Die Gegenstände, denen drei Messungen inne sind, werden entweder durch gänzliche oder teilweise Flächenaufstellung behandelt. 6. Die Farben werden in allen Tongammen aufgelegt, die für das Illustrieren der Bücher für das jüngste Alter erlaubt sind, nur mittels Komplizierung durch zweifarbige Färbung mit. Einführung der warmen und kalten Gamme und Einführung von festen und durchsichtigen Farbengruppen. In der Farbenbehandlung ist das Schat-

tieren neu, das nicht die Schaffung des Reliefs im voraus hat. Die emotionale Lage der handelnden Personen der Illustrationen wird durch die allgemeinen Bewegungen festgestellt, mit Beifügen von Zubehör, welche mittels Beschreibungsfähigkeit die Sachlage darstellen.

7. Die Illustration für das ältere Alter. Die älteren Kinder können die auf folgenden Principien gebaute Illustration bekommen: 1. der Linienbestand wird aus geraden, krummen, dem Endzwecke entgegengerichteten, beweglichen, gezielten Strichlinien zusammen gestellt. 2. Die Formen werden realistisch behandelt; Auftauchen des Porträts einzelner Formenteile. 3. Die Formenkompliziertheit kann nicht die anatomisch - wahrheitsgetreue Zeichnung überwiegen, ebenso die leichte Modellierung. Der Zusammenhang der handelnden Gegenstände wird durch Feststellen dementsprechender Verhältnisse ausgeprägt. 4. Das Ebenmass jedoch der Gegenstände, die nur als Hintergrund, auf welchem die Handlung sich entwickelt, dienen, können sich durch das Massverhältniss von den handelnden Personen unterscheiden. Die Bewegung wird durch mannigfaltigste und kleinste Verkürzungen der Abschliessungen wie auch des ganzen Körpers behandelt, gefolgt von der möglichsten Anschaulichkeit der kompliziertesten verkürzten Lagen. 5. Die Weite der Form wird durch Kubikmessungen oder Kreismessungen angegeben. Die Weitenverhältnismässigkeit der Formen auf Grund des Wendungsperspektivenprinzips gefolgt von der Anschaulichkeit einiger Gesichtspunkte. 6. Die Farbe wird für das Schaffen der Farbeneffekte sowie der Lichteffekte benutzt und für die Erschaffung des Halbdunkels. Letzteres ist nur von einigen Beleuchtungsquellen gefolgt erlaubt. 7. Die emotionale und psychologische Lagen werden durch mimische Bewegungen hauptsächlich der wichtigsten Gesichtsmuskeln ausgedrückt.

8. Das nichtplastische Bildnis im Kinderbuche. Das unplastische Bildnis kann in Kinderbüchern für alle Alter sein. Die Kompliziertheit ihrer Struktur kann genau der Struktur des literarischen Werkes entsprechen ebenso dem Alter des Lesers gleich wie die plastische Illustration. Das unplastische Bildnis kann unter solchen Bedingungen zwei Bestimmungen haben: eine selbstständige und eine helfende. Bei ihrer Hilfsbestimmung kann sie für das jün-

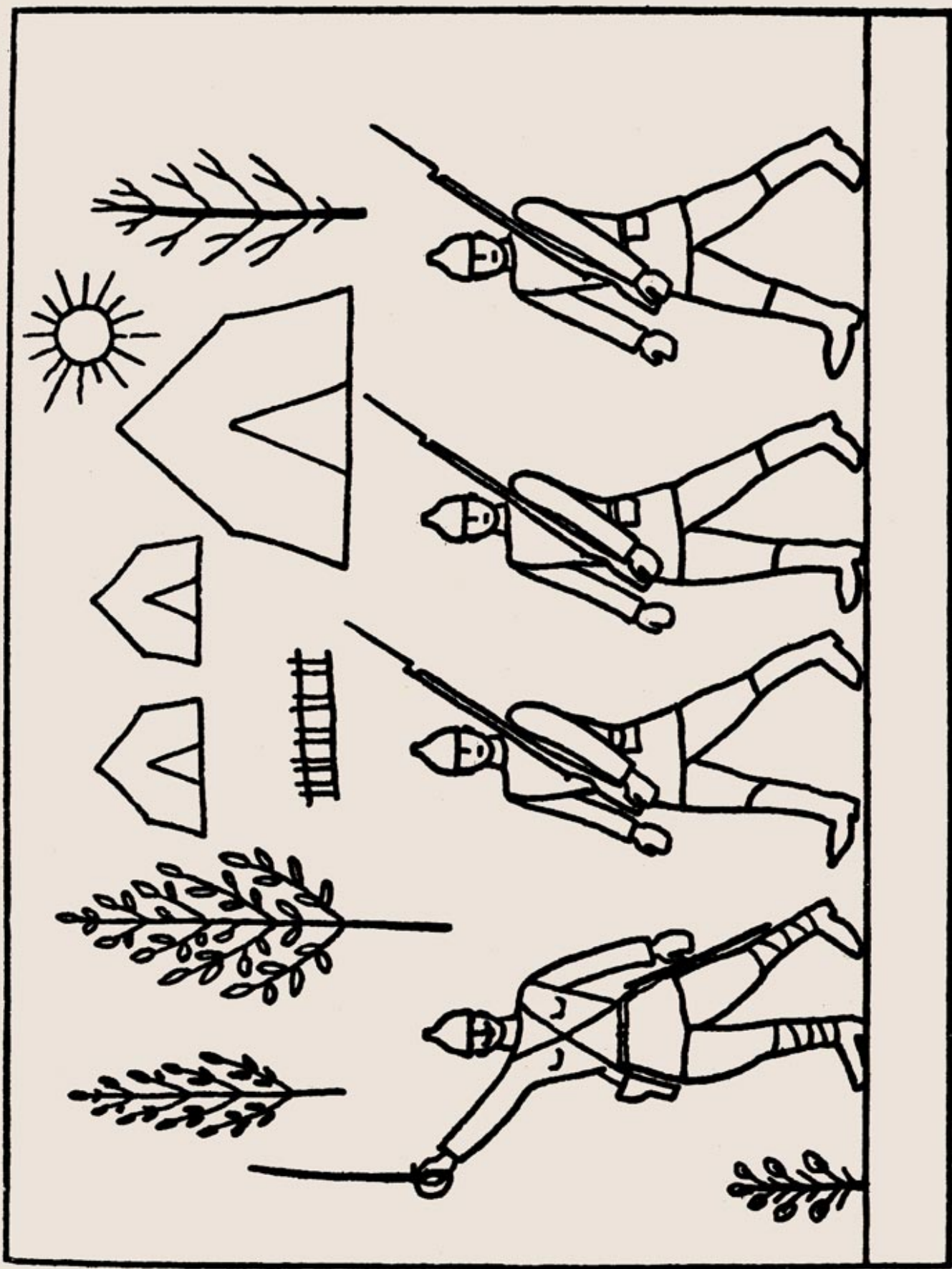
gere und ältere Alter in die plastische Illustration nur als Einheiten einführendes Hilfsmaterial eingeführt sein und nur in Büchern für ältere Kinder spielt sie eine parallele Rolle.

9. Die Verteilung. Eine ganze Seite einnehmende Illustration darf nicht die Einheit der Seitenfläche zerstören. Bei der Vereinigung der Zeichnung mit dem Texte auf einer Seite darf sie den Text nicht zerstückeln und umgekehrt. Das Seitenumschlagen wird nach denselben Grundsätzen des Verhältnisses des Textes zur Zeichnung gebaut.

10. Der Umschlag die Vignette und die Abschliessung. Das alles wird nach denselben Principien wie die plastische und unplastische Illustration gebaut. Das Thema dieser Buchelemente darf nicht die Grenzen des Hauptinhaltes des Buches überschreiten, gleichzeitig aber darf es nicht einzelne erzählende Momente enthalten. Der Umschlag, die Vignette und die Abschliessungen fixieren nur die verallgemeinerte Gestalt, welchem Princip der Zusammenfassung einzelner Bücherelemente das Alter des Lesers genau entsprechen muss.

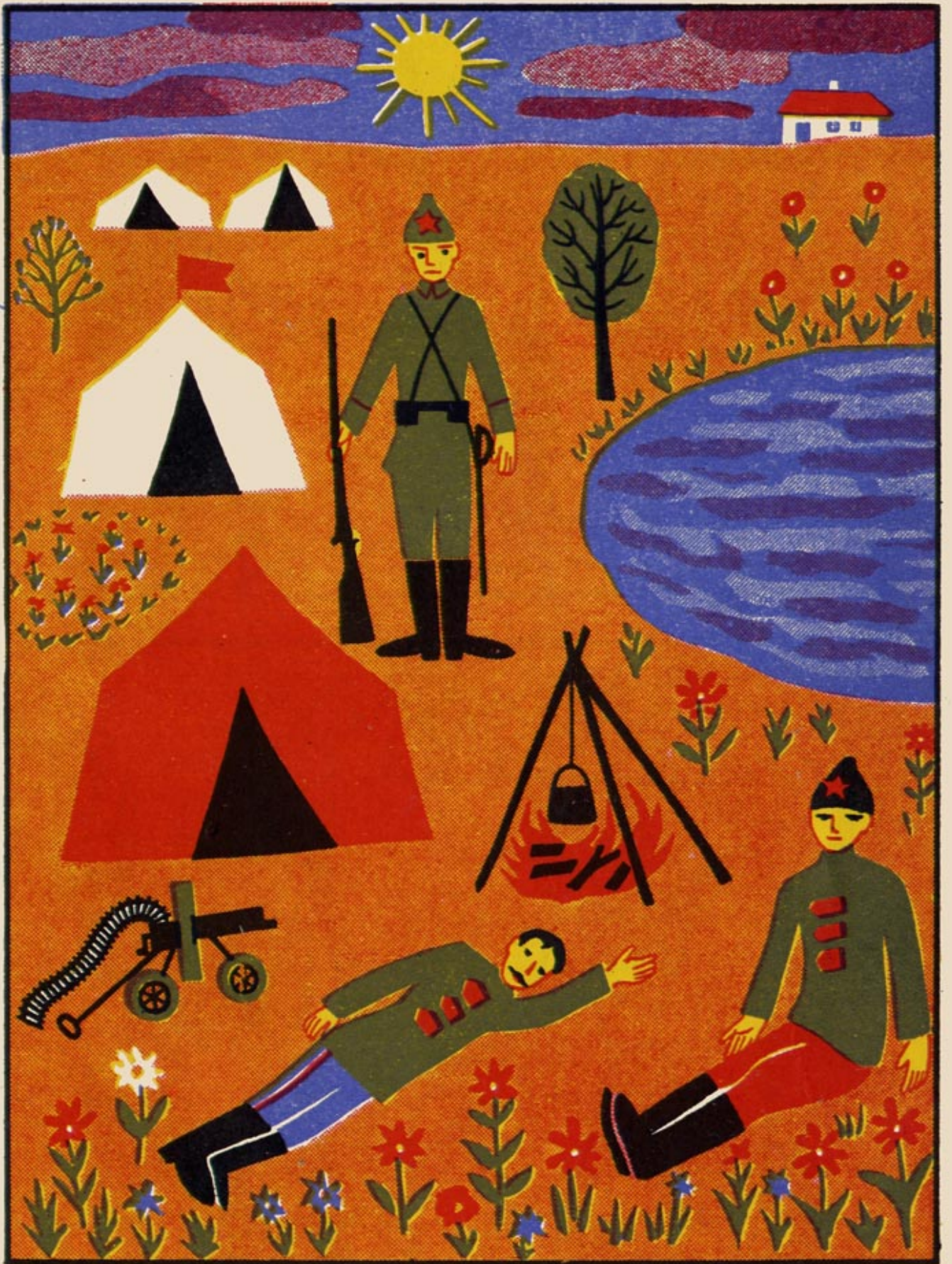
З М І С Т.

| | |
|--|----|
| Вступне слово | 5 |
| Місце та роля малюнка в книзі | 7 |
| Погодження малюнка з текстом | 11 |
| Кількісна пропорційність між малюнком та текстом | 13 |
| Поняття «педагогічна ілюстрація» | 15 |
| Передпосилки до збудування ілюстрації відповідної розвитку читача | 18 |
| Умови та обсяг використання дитячого малюнка | 24 |
| Форми розвитку малярської уяви | 27 |
| Ілюстрація для дошкільників | 31 |
| Ілюстрація для середнього віку | 35 |
| Ілюстрація для старшого віку | 41 |
| Необразотворчий малюнок в дитячій книзі | 46 |
| Розташування ілюстрації в дитячій книзі | 48 |
| Обкладинка, заставка та кінцівка в книзі | 53 |
| Післяслово | 58 |
| Додаток. Пояснювальний текст до малюнків | 60 |
| XII таблиць з малюнками. | |



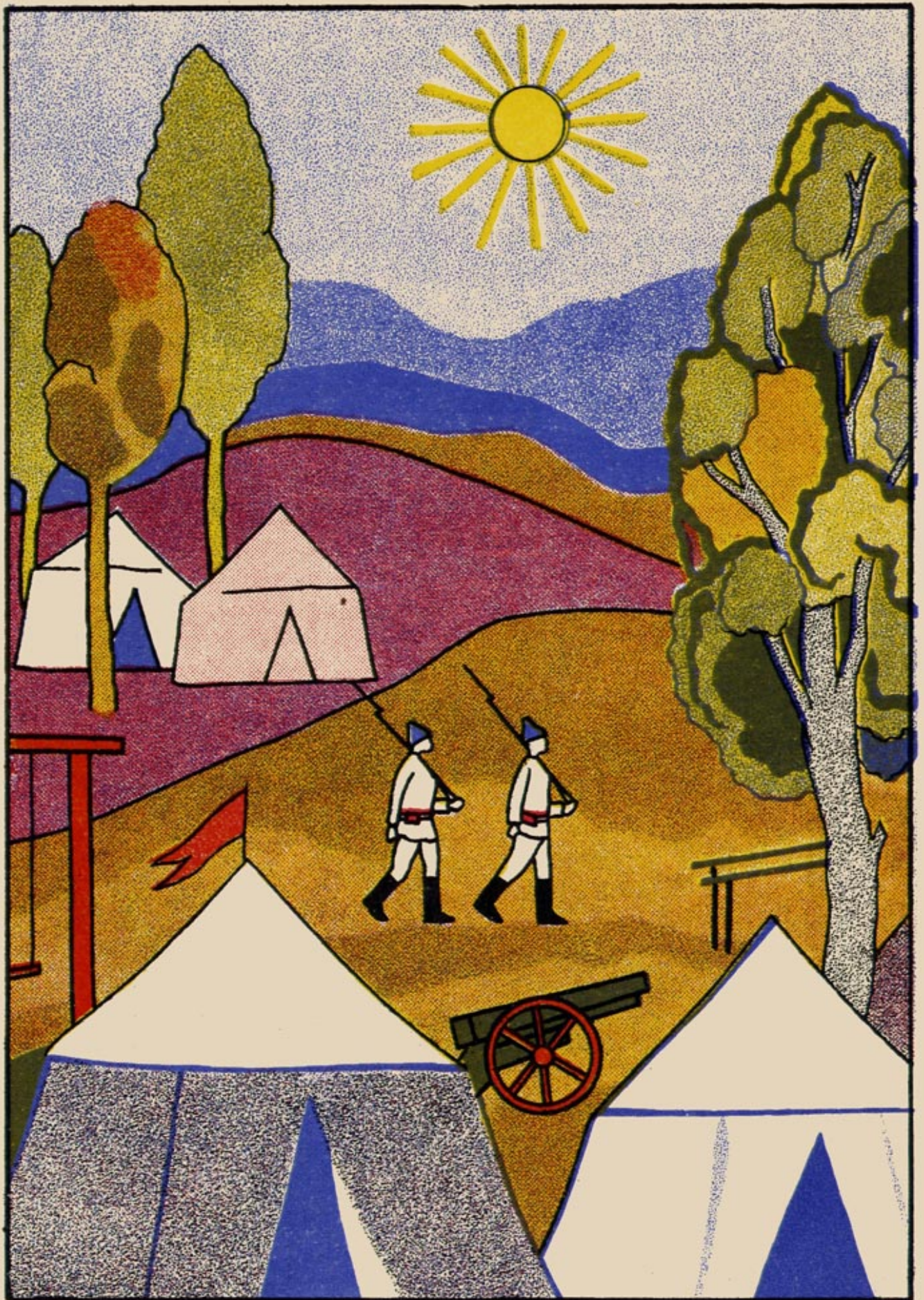






















Ціна 1 крб. 20 коп.



СКЛАД ВИДАННЯ:
ВИДАВНИЦТВО „КУЛЬТУРА“
ДЕРЖТРЕСТУ „КИЇВ-ДРУК“
КИЇВ, ПРОЛЕТАРСЬКА № 1. Тел. 49-76