

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ (НИ ТГУ)
Наименование учебного структурного подразделения

ДОПУСТИТЬ К ЗАЩИТЕ В ГЭК
Руководитель ООП
ИО Заведующего кафедрой
изобразительного искусства


подпись Е.Д. Мельченко

« 15 » 06 20 22 г.

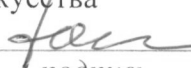
ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА СПЕЦИАЛИСТА

ДЕТСКАЯ КНИЖНАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ ДЛЯ ИЗДАНИЙ О
ЖИВОТНЫХ НА ПРИМЕРЕ ОФОРМЛЕНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ
В.В.БИАНКИ «МЫШОНОК ПИК»

по специальности 54.05.03 – Графика (Оформление печатной
продукции)

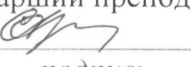
Петрашова Полина Александровна

Руководитель
Доцент кафедры изобразительного
искусства


подпись О.Н. Арутюнов

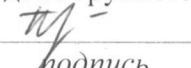
« 13 » июня 20 22 г.

Консультант
Старший преподаватель


подпись С.Г. Ассонова

« 13 » июня 20 22 г.

Автор работы
студент группы № 1668


подпись П.А. Петрашова

« 13 » июня 20 22 г.

АННОТАЦИЯ

В работе представлено исследование развития анималистического жанра в истории изобразительного искусства, подробно рассмотрено изменение значения образа животного в контексте культуры и религии разных времен и народов. Проведён анализ различных видов изданий о животных таких как энциклопедии, бестиарии, художественная литература, отдельное внимание уделено детской художественной литературе и детским периодическим изданиям о животных. Рассмотрено творчество ключевых писателей-анималистов, в том числе писателя Виталия Бианки.

Отдельная глава посвящена оформлению детской анималистической художественной литературы. Рассматривается творчество ключевых российских художников-иллюстраторов XX в. Выявляются их особенности и уникальные подходы к изображению животных в детских книгах.

1 Результаты исследований стали основой для создания дизайна и оформления повести Виталия Бианки «Мышонок Пик» формата 160x190 мм, объемом 56 страниц с авторскими иллюстрациями.

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации.

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ (НИ ТГУ)

Институт искусств и культуры

УТВЕРЖДАЮ

Руководитель ООП

ИО Заведующего кафедры
изобразительного искусства



Е.Д. Мельченко

подпись

« 28 » 01 20 22 г.

ЗАДАНИЕ

по выполнению выпускной квалификационной работы специалиста обучающемуся

Петрашовой Полине Александровне

Фамилия Имя Отчество обучающегося

по направлению подготовки 54.05.03 – Графика (Оформление печатной продукции)

1 Тема выпускной квалификационной работы

Детская книжная иллюстрация для изданий о животных на примере оформления произведения В.В.Бианки «Мышонок Пик»

2 Срок сдачи обучающимся выполненной выпускной квалификационной работы:

а) в учебный офис / деканат – 13.06.22 б) в ГЭК – 20.06.22

3 Исходные данные к работе:

Объект исследования – Анималистический жанр как вид изобразительного искусства

Предмет исследования – Особенности и способы создания иллюстраций в анималистическом жанре для детского печатного издания

Цель исследования – Изучение иллюстраций анималистического жанра и оформление повести В.Бианки «Мышонок Пик»

Задачи:

Изучить историю анималистического жанра, проанализировать тенденции в

анималистической книжной графике, рассмотреть творчество Виталия Бианки, разработать макет и описать этапы работы, оформить обложку и иллюстрации

повести Виталия Бианки «Мышонок Пик», подготовить издание к печати

Методы исследования:

Изучение и обобщение, а также анализ литературных источников, интернет-публикаций, связанных с выбранной тематикой, сравнительный анализ книжных иллюстраций в анималистическом жанре с целью выявления их характерных особенностей, практический метод для разработки макета издания

Организация или отрасль, по тематике которой выполняется работа, –

Художественная литература

4 Краткое содержание работы

В исследовании рассмотреть развитие жанра анималистики в мировой культуре и изобразительном искусстве, провести анализ печатных изданий о животных и

изучить процесс развития анималистической иллюстрации в детской литературе.
В практической части провести работу над оформлением, подготовкой к печати
пробного тиража повести Виталия Бианки «Мышонок Пик»

Руководитель выпускной квалификационной работы

Доцент кафедры изобразительного искусства,
ИИК ТГУ

должность, место работы



подпись

О.Н. Арутюнов

И.О. Фамилия

Задание принял к исполнению

Студент группы 1668, ИИК ТГУ

должность, место работы



подпись

П.А.Петрашова

И.О. Фамилия

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
1. Образ животного в мировой художественной культуре	5
1.1 Животное в обычаях и религиях народов мира	5
1.2 Животное в изобразительном искусстве	12
1.3 Литература и издания о животных	22
1.3.1 Животные в устном фольклоре	22
1.3.2 Бестиарии	22
1.3.2 Басни	25
1.3.3 Энциклопедии о животных	28
1.3.4 Художественная литература о животных	30
1.3.5 Детские периодические издания о животных	36
2. Оформление и иллюстрация для детских изданий о животных	37
3. Оформление книжного издания «Мышонок Пик» Виталия Бианки ..	44
3.1 Работа с текстом повести В. Бианки «Мышонок Пик»	44
3.2 Художественная идея и оформление повести	46
3.2.1 Замысел и эскизы	46
3.2.2 Создание иллюстраций	49
3.2.3 Переплет и обложка издания	52
3.3 Предпечатная подготовка	55
2.3.2 Подготовка изображений к печати	56
Заключение	59
Список литературы	61
ПРИЛОЖЕНИЕ А	64
ПРИЛОЖЕНИЕ Б	71
ПРИЛОЖЕНИЕ В	73

Введение

Отношения человека и животного имеют свое начало еще со времен архаической культуры и с тех пор переживают непрерывный трансформационный процесс. Это нашло свое отражение во многих сферах человеческой культуры и искусства. Анималистика это жанр искусства, в котором главными изображаемыми объектами становятся животные, птицы, рыбы и т.п. Он распространен в разных сферах искусства: декоративно-прикладной, изобразительной, литературной, фольклорной.

Основным направлением данного исследования является изучение формирования и развития детской анималистической иллюстрации, а также особенности оформления печатных изданий о животных.

Детские иллюстрированные книги исполняют важные функции, такие, как например, нравственную, воспитательную или эстетическую. В наше время над созданием качественной детской литературы работают не только писатели, но и иллюстраторы. Но даже некоторые исследователи, такие как, например, В. А. Хан задаются вопросами: «Кто такой иллюстратор? Не является ли он простым «пересказчиком» замысла писателя? Может ли художник быть не просто соавтором, но полноценно реализовать свой творческий потенциал?» Исследуя информацию о развитии детской литературы и иллюстрации, я постараюсь понять какую роль художника в истории развития этих направлений.

В исследовании рассматриваются вопросы, которые непосредственно относятся к особенностям именно детской анималистической иллюстрации. Рассматривается развитие образа животного в контексте искусства и культуры, проводится анализ различных видов печатных изданий о животных, таких как, например, энциклопедии, бестиарии, художественная литература. Анализируется анималистический рисунок в детских печатных изданиях, созданный художниками XX века.

На основе собранного материала исследования было оформлено и

подготовлено к печати издание повести Виталия Бианки «Мышонок Пик».

Актуальность выпускной квалификационной работы заключается в создании уникального предмета печатной продукции, оформление которого сделано в соответствии с современными тенденциями в анималистической книжной иллюстрации, имеющая большую популярность в сфере детской книги.

Объектом исследования является анималистический жанр как вид изобразительного искусства.

Предметом исследования выделяются особенности и способы создания иллюстраций в анималистическом жанре для детского печатного издания.

Цель работы – изучение иллюстраций анималистического жанра и оформление повести В.Бианки «Мышонок Пик».

Для достижения цели были определены следующие **задачи**:

- изучить историю анималистического жанра;
- проанализировать тенденции в анималистической книжной графике;
- рассмотреть творчество Виталия Бианки;
- разработать макет и описать этапы работы;
- оформить обложку и выполнить иллюстрации повести Виталия Бианки «Мышонок Пик»
- подготовить издание к печати.

Методы исследования в работе:

- изучение и обобщение, а также анализ литературных источников, интернет-публикаций, связанных с изучаемой тематикой;
- сравнительный анализ книжных иллюстраций произведений анималистического жанра с целью выявления их характерных особенностей;
- практический метод: разработка макета издания.

1. Образ животного в мировой художественной культуре

1.1 Животное в обычаях и религиях народов мира

Животные всегда были одними из центральных образов в человеческой культуре. С древних времен они являлись неотъемлемым элементом жизни человека, помимо того, что они были незаменимой частью хозяйства, присутствовали в жизни в роли друга и защитника, они так же находили отклик и в душах людей, будоражили воображение, являлись объектами споров, размышлений и исследований. Диких и домашних животных в культуре часто наделяли определенными характеристиками и значениями, животные получали символические образы, которые являлись отражениями изменяющихся представлений общества о мире окружающем их и о том, какое место занимает в нем человек.

Появление животных в культуре человека началось в палеолитическую эпоху, в тот период времени, когда человеческое выживание напрямую с ними связано. Именно в это время появляется первое изображение животных на стенах пещер, различных каменных плоскостях, в виде небольших фигурок, на костях животных. Животные являлись наиболее распространенным сюжетом наскального искусства, об этом свидетельствуют данные изучения пещер и гротов Юго-Западной Франции, Испании, Италии и других стран. Человек окружал себя рисунками окружавшего его животного мира: бизонами, дикими лошадьми, кабанами, саблезубыми тиграми. Согласно теориям причин для изображения животных было несколько, по одной из них в этот период времени считалось, что рисунки животных притягивают удачу во время охоты. Охота в то время зависела в большой степени от случая. Такими методами первобытные жители пытались склонить богов к тому, чтобы те позволили им удачно сходить на охоту и принести пищу в пещеру. Таким образом это можно считать началом отношения к образу животного, как к некому около религиозному символу, которое впоследствии перевоплотится в полноценные культы животных. Но на данном этапе такой подход к образу животного можно скорее назвать своеобразной техникой визуализации, когда люди создавали образ

того, что они хотят получить.

Дальнейший рост религиозной значимости животных в народной культуре привел к такому направлению как тотемизм.

Джеймс Джордж Фрезер, этнолог родом из Шотландии, определил сущность тотемизма так: «Тотемизм – это система полусоциальная – полусуеверная, которая весьма распространена среди дикарей прошлого и настоящего времени и согласно которой племя или коммуна разделены на несколько групп или кланов, члены которых считают себя соединенными и родством с общим почитанием какого-нибудь вида среди явлений природы, каковым обычно является животный или растительный вид». Такой вид называется тотемом клана, каждый из его членов проявляет свое уважение к тотему. Это чаще всего означает отказ от того, чтобы нанести ему какой-либо вред, такой, как например убийство или употребление животного в пищу. Такое уважение к животному можно объяснить верованием той или иной части народа, которые полагают, что члены клана – родственники или потомки тотема. Эта важная особенность и отличие этого направления от других, схожих религиозных почитаний животного. Член клана может считать свое тотемное животное предком, родственником, или просто другом.

Наиболее распространенные тотемы — это животные или крупные птицы: кенгуру, опоссум, дикая собака, вомбат, летучая мышь, страус эму, ворон или, к примеру, некоторые виды пресмыкающихся таких как змея или ящерица.

Отличным от этого взгляда на образы животных является культы, наделяющие животных сакральным смыслом. Животные в подобных культах приобретают символический характер и, в отличие от тотемизма, тесно связаны именно с божественным началом. На основании аналитического разбора древнейших изображений и мифологических конструкций эксперты реконструируют процесс надделения животных символическим смыслом. Важной особенностью этого направления развития становится появление зооморфных образов.

Формирование и становление зооморфных представлений, как правило, считается похожим для культур всевозможных народов. Впрочем, на определенном рубеже появляются немаловажные отличия в восприятии животного мира. Это можно подробнее рассмотреть на примере двух развитых цивилизаций: Древнего Египта и Древней Греции.

В обоих государствах образы животных играют немаловажную роль как в культуре, так и в религии, но смысл, заложенный в эти образы, колоссально отличается. Так, например, популярным сюжетом изображения становятся сцены охоты и убийства животных, но для египтян такие сюжеты символизируют победу царя, высокостоящего чиновника над врагами, они становятся скорее символами власти, в то время как у греческих народов похожие сюжеты означают победу над кровожадной природой и усмирение дикого зверя в себе.

В случае если античные греки населяли вселенную гибридными созданиями: сатирами, кентаврами, и добавление черт животных человеку у греков символизировало их низшую природу, дикий характер и нехватку самоконтроля, то для египтян напротив животные и животные черты символизировали божественное начало.

В централизованном Египте благодаря сильно развитому почитанию верховного божества при сохранении власти районных культов создались обстоятельства для становления синкретичных представлений о том, что боги имели возможность превращаться во всевозможные формы, одной из коих считались адепты животного мира. Боги имели возможность вселяться в животных, их душа – Ба – имела зооморфный вид, и, в конце концов, определенные животные с уникальными физиологическими чертами имели возможность быть живым воплощением бога на земле. Истоки аналогичного подхода к животным и почитание зооморфных божеств, не утратившее собственной силы на протяжении долговременной ситуации в стране, восходили к представлениям о специфичной связи животных с богом и миром.

Следующим важным этапом в изменении взглядов на образы животных произошел в эпоху распространения христианства. Нельзя отрицать влияние

античности, германских и кельтских традиций, а также роли Великого переселения народов в этом процессе. Христианство столкнулось с мощным пластом верований, в которых роль фауны и флоры была сакральной. Так, к примеру, в ситуациях святых божья воля нередко являла себя через образы животных, как правило необузданных, которые имели возможность пощадить страдальца на манеже, начать ластиться к ногам непорочного и т. д. Также стоит отметить неискоренимое положительное отношение к зооморфным изображениям и представления о приемлемой природе животных для передачи божественных образов, что содействовало выходу в свет иконографии и ангелов с головами животных, а также развернутой символики, где анималистические персонажи трансформировались в символы, связанные не с реальным миром, но с миром духовным.

Так, например, интерес представляет образ оленя, которого Отцы Церкви, а вслед за ними и авторы бестиариев, рассматривали как как солнечного зверя, солярное существо, посредника между Небом и землей несмотря на то, что такой образ берет начало из ряда древних традиций. Именно оттуда происходят все агиографические, а затем и литературные легенды о белом олене, золотом олене, крылатом олене, о встрече охотника с чудесным оленем, у которого между рогами сияет крест. Олень, к тому же, становится символом плодородия и воскрешения.

Примером же преобразования, например, католической церковью культа животных может служить культ местных французских святых. В некоторых местах Франции еще в XIII в. был установлен культ Св. Кинофора. Исследуя данный культ, ученые выяснили, что его истоки находятся в феномене древнего почитания собаки и даже имя святого происходит от греческого слова «собака» История появления такого культа такова: однажды хозяин ударил безвинную собаку, мечом, и в наказание за это сгорел его замок. Крестьяне восприняли это как священное, неотвратимое наказание за подобную жестокость к животному, и через какое-то время стали поклоняться могиле незаслуженно убитой собаки. Позже на могиле стали происходить чудеса: исцелялись

больные и увечные. Сначала духовенство боролось с этим культом, даже предпринимало попытки уничтожить могилу огнем, но это не помогло. Тогда и был создан образ Св. Кинофора, основной целью которого было заменить образ святой собаки человеком.

Однако нужно подчеркнуть, что духовенство и вся средневековая христианская культура в целом относились к животным с заметным интересом, и их отношение выразилось в двух бесспорно противоположных направлениях. С одной стороны, нужно было как можно резче противопоставить человека, созданного по образу и подобию Божьему, и животное — существо подчиненное, несовершенное и даже нечистое. Но, с другой стороны, у некоторых авторов присутствует более или менее выраженное понимание, что между всеми живыми существами есть некая связь и что человек с животным состоят в родстве — не только в биологическом, но и в трансцендентном. Первая тенденция доминирует, и это объясняет тот факт, что животное так часто обращает на себя внимание или становится предметом изображения. Систематическое противопоставление человека животному и превращение последнего в низшее существо, в тварь, оттеняющую по контрасту достоинства человека, приводят в итоге к тому, что о животном говорят постоянно, поминают его при всяком удобном случае, делают из него ключевую фигуру всех метафор, всех «примеров», всех сравнений

В средневековых документах животные встречаются на каждом шагу — в контексте отношений с мужчинами, с женщинами, с социумом. Прежде всего это, разумеется, тексты и изображения, но также археологические материалы, социальные ритуалы и коды, геральдика, фольклор, пословицы, песни, ругательства: за какие бы источники ни взялся исследователь — он везде встретится с упоминанием животного. Животные проникают даже в церковь, составляя добрую часть ее убранства и фигуративного антуража — живописного, скульптурного, лепного, тканого, — который каждодневно созерцают клирики и верующие.

Почти у каждого животного есть особый смысл, так, например, одним из самых часто используемых анималистических образов этого периода является лев.

Несмотря на то, что льва отождествляют с Апостолом Марком, считают символом царственности и могущественности Иисуса, он может иметь абсолютно противоположное значение и являться символом злобных сил и хаоса. У Данте в Божественной Комедии лев — символ гордыни, смертного греха. Свернувшийся клубком, дремлющий лев — это символ предателя Иуды, который затаился, скрывая свои черные намерения. Святой Петр в 1 послании стихе 8 предупреждал: «Будьте осторожны и бдительны, братья мои, потому что ваш враг дьявол, как рычащий лев, пытается пожрать вас». Из-за таких противоположных значений в христианстве его стоит рассматривать в контексте с другими символами.

Так же наиболее узнаваемыми символами среди животных стали: рыба (по-древнегречески «ихтис») – символ Иисуса Христа, агнец – прообраз ветхозаветной жертвы. Наряду с этим агнец является и евхаристическим образом: в православии агнец — это часть просфоры, которой причащают верующих.

Следующий исторический этап культуры, эпоха Ренессанса, ознаменовал повышенный интерес общества к образу человека. Внимание к человеческой красоте, анатомии и внутреннему миру меняет и значение животных в культуре. На первый план выходят животные как символы верности, преданности и достатка.

Так, например, в эпоху Возрождения в европейском искусстве прочно обосновались собаки. В Италии XVI века аристократы часто заказывали собственные портреты со своими питомцами, чтобы продемонстрировать высокий социальный статус. Например, на одной из фресок Андреа Мантеньи в «Камера пикта» в Мантуе под креслом маркиза Лудовико Гонзага удобно устроился его любимый пес Рубино.

Важное место занимал и образ другого домашнего питомца-кошки. Она стала важнейшим элементом «домашних» сцен у многих художников.

Кошка, в большинстве случаев находится в компании детей или появляется как часть убранства помещения, еще одним из вариантов является ее соседство с юными барышнями в качестве некого аксессуара. На таких портретах с помощью кошки подчеркивалась женственность и нежность девушек, в статичных же натюрмортах игривая и грациозная кошка вносило ни с чем не сравнимую динамику

Часто животные имели не чисто декоративное значение, но некий смысл, заложенный художником. Так, например, в работе Леонардо да Винчи «Дама с горностаем» (1489) горностаи, по одной из теорий, был символом Людовика Сфорца, а на самой картине изображена его любовница.

Так же в этот период животных часто можно увидеть, как элементы оформления фасадов здания, в композициях барельефов, геральдике. Так, например, герб на соборе Святого Петра – это герб Папы Павла V, коронованный орел и дракон, которые являются символами рода Боргезе. Одним из значений дракона является неприкосновенность. Стоит сказать, что в этот период животные часто становятся символами разнообразных семейств, например, в декоре фасада замка Азе-ле-Ридо во Франции использованы два животных, которые являются родовыми эмблемами: саламандра и горностаи. Саламандра – эмблема Франциска I, символизирует храбрость и мужество, горностаи же символизирует красоту, непорочность и королевское достоинство, является эмблемой супруги короля Франции.

Помимо геральдики и барельефов, животные становятся самостоятельными элементами архитектурного декора. Ярким представителем является скульптура льва с крыльями (грифона), расположенная на фасаде скуолы Сан-Марко в Венеции, где лев символизирует хранителя скуолы.

Вплоть до XVIII интерес к животным поддерживался в декоративно-прикладном искусстве и архитектуре, но на рубеже XVIII – XIX вв. он переживает взлет популярности, и более того – образы животных становятся предметом полемики между ведущими натуралистами, литераторами и деятелями культуры по поводу принципов их изображения.

Согласно новым взглядам на анималистический жанр многие мастера изображают животных, как полноценных персонажей. Животные приобретают самобытные характеры, становятся свободными от субъективности человеческих оценок и интерпретаций. Образы животных начинают объединять в себе научность и художественность, пробуждают интерес, сочувствие, уважение и любовь к миру природы и его обитателям.

1.2 Животное в изобразительном искусстве

Анималистическая тема по праву может именоваться «вечной» в контексте изобразительного искусства. В самом общем виде анимализм рассматривается как направление в искусстве, связанное с описанием животного мира.

Необходимо отметить, что термин «анимализм» следует отличать от термина «стиль дикой природы» (от английского *wildnature arts*), который подразумевает реалистичное, но лишь скульптурное или живописное изображение животных.

Анимализм как термин впервые был использован во Франции, когда в 1831 году на одной из парижских выставок трое скульпторов выставили небольшие фигурки животных, назвав их анималистическими. Скульпторов звали А. Л. Бари, К. Фратен и А. Жуйонне.

Но начать стоит с более раннего этапа развития изобразительного искусства, а именно с искусства палеолита, ведь именно там впервые появляются образы животных, как центр и основа композиции. Животные этого периода главные и основные фигуры, которым художник уделял намного больше внимания, чем образам людей. Люди рисовали на стенах мамонтов, носорогов, бизонов, а также и хищников, таких как лев, гиена, пантера. Способы нанесения рисунка могли отличаться, так, например, в французской пещере Шове изображения на стенах сначала процарапывались, а затем с помощью красок создавался нужный объем и расставлялись необходимые акценты, в некоторых же пещерах рисунки просто наносились на стену без царапин. (Рис.1) Краски использовались в основном трех-четырех цветов: красная и желтая охра, белая

и черная. Животные, изображавшиеся на стенах пещер, отличаются невероятной реалистичностью начиная с формы рогов и хвостов, заканчивая формами голов и тел, каждое животное с легкостью можно определить и отличить от другого. Но этот период интересен не только настенными изображениями, но и другими видами анималистического искусства. Например, внимания заслуживает обломок кости из палеолитической стоянки Абри-дю-Шато во Франции. На нем процарапаны фигуры громадного бизона и группы людей перед ним. Эта сцена, после тщательного изучения была названа учеными «обрядом чествования бизона». Исследуя в районе Северных Пиренеев пещеру Монтеспан, Норберт Кастере в 1923 г. обнаружил в одном из залов пещеры глиняную фигурку медведя со следами ударов дротиков, окруженную фигурками других животных, тоже вылепленных из глины. Все эти предметы искусства выполнены с величайшим мастерством, что позволяет некоторым ученым говорить о том, что такая скульптура, как и рисунки на стенах пещер, служила своеобразным «наглядным пособием» для охотничьего обучения первобытных детей.

Большое значение образы животных имеют в так называемом зверином стиле. Звериный стиль возник у ряда народов в бронзовом веке, этим термином условно обозначается широко распространенный в древнем искусстве стиль, отличительной чертой которого было изображение отдельных животных, частей их тела, а также сложных композиций из нескольких животных. Происхождение Звериного стиля связывают с почитанием священного зверя, но со временем его изображение во многих культурах преобразилось в некие абстрактные или декоративные орнаменты и узоры.

Исследователь скифского искусства М. Артамонов определяет такую особенность так: «Это стиль искусства, органически связанного с вещами практического назначения — оружием, конским снаряжением, одеждой... поражающий своей приспособленностью к ограниченным, заранее данным формам этих вещей изумительной изобретательностью и использованием пространства, компактностью и экономной четкостью контуров. Замечательно

умение передавать характерные черты животного в конечном счете условными формами. Замкнутое построение фигуры, несмотря на жизненность образа, приводит к упрощению и деформации, соответствующим ее декоративному назначению. Другой характерной чертой скифского стиля является расчлененность изображения на большие, резко очерченные поверхности или грани. Все изображение строится на нескольких гладких, но резко отделенных одна от другой поверхностях». Часто на предметах, украшенных узором связанным с звериным стилем можно увидеть интересное явление, так называемые «загадочные картинки», эти словосочетанием называю изображения, где контур одного зверя вписывается в другой и продолжается в третьем (Рис.2). Это связано с тем, что, когда мастер собирался вписать изображение в замкнутый формат бляхи, пряжки, бутололы или другого предмета, он старался максимально заполнить поверхность. Такой принцип декоративного искусства ярко проявлялся в восточном, «ковровом» стиле античности. В подобных изображениях несколько «сросшихся» зверей могут иметь общие детали – головы, рога, копыта. Разгадать такие изображения довольно трудно, отсюда и идет их название – «загадочные». Декоративное обобщение масс и акцентирование деталей приводит к типизации, а стилизация объединяет разные формы в один декоративный образ зверя.

Художественные произведения Звериного стиля у каждого из народов имеют свой набор наиболее характерных сюжетов (так, у скифов часто встречаются изображения оленей, пантер; животные изображались в канонических позах: борющиеся, скачущие, копытные, с согнутыми ногами, хищники, порой свернувшиеся в клубок («Бронзовая фигурка оленя с поджатыми ногами» Могильник Тегермансу, V век до н.э), у фракийцев же, например, наряду с сценами борьбы зверей (нападение льва на быка, волка на серну, борьба двух медведей) и нерасшифрованными зооморфными мотивами на них встречаются изображения охоты всадника и мифологические композиции с человеческими фигурами (клад из села Летница, середина IV в. до н. э.), что связано, очевидно, с характером сложившихся религиозных верований.

Специфичны у каждого из народов и способы художественной трактовки образов. Так, в искусстве скифов Северного Причерноморья (VII–IV вв. до н.э.), испытывавших культурное воздействие древнегреческих городов, живость в передаче характерных черт, повадок и движений животных, динамизм композиции и объемность изображений сочетаются с искусным приспособлением к форме и материалу предметов. Животные, как правило, изображаются в традиционных канонических позах (в момент скачка или борьбы, с поджатыми ногами, свернувшимися в клубок и т. д.). В искусстве фракийцев, во многом исходившем от художественных традиций Древней Греции и ахеменидского Ирана, в дальнейшем все сильнее проявлялись самобытные наивно-реалистические черты. Изысканная декоративность плоскостных линейных изображений (резьба по дереву, войлочная аппликация и др.) характерна для «звериного стиля» древних алтайцев. По мере развития «звериного стиля» у каждого из народов жизненное, реалистичное начало все более вытесняется чертами декоративной условности и стилизации, проявившимися наиболее ярко в искусстве сарматов. Причудливо переплетенные тела животных, образующие орнаментальные композиции, часто украшались цветными вставками из эмали, стекла, самоцветов. Звериный стиль внес огромное значение в развитие ювелирного и декоративно-прикладного анималистического искусства.

Важным этапом для изучения образов животных в искусстве является эпоха Средневековья. В этот период наиболее распространены были изображения животных в архитектуре. Например, львы, наиболее популярные животные этого периода попадались постоянно. Нарисованные, скульптурные, вышитые или лепные, их можно видеть практически ежедневно — настолько часто встречаются изображения львов в церквях, на светских зданиях и надгробиях, на объектах искусства и предметах материальной культуры. В церкви, как романской, так и готической, львов можно увидеть повсюду — снаружи и внутри, в нефе и на хорах, на полу, на стенах, на потолке, на дверях и на окнах: целых львов и львов гибридных, изображенных отдельно или в составе сцены (Рис.3). В изобильном декоре церквей, где бестиарию отводится

существенное место, скульптурные львы встречаются сегодня чаще, чем львы нарисованные. Например, часто можно увидеть изображение или скульптуру льва при входе в средневековую церковь, в таких случаях это животное символизирует охранника веры. Два льва — стилофора охраняли боковой вход в романскую церковь Сан Сиро в Генуе.

Впрочем, стоит отметить, что довольно большая часть скульптур и настенных изображений была потеряна. К тому же даже сохранившиеся изображения мы не можем трактовать однозначно, так как иногда изображения, которые мы воспринимаем как львов могут являться обычными хищниками семейства кошачьих. Также часто возможна ошибка в считывании образа льва с скульптурных изображений, например, медведя. Это связано с тем, что в Библии и других религиозных писаниях, которые их иллюстрирует, два этих зверя составляют пару. Только хвост и грива позволяют с определенностью отличить льва от его парного животного — медведя.

В эпоху Возрождения огромный вклад в развитие анималистического жанра внес Леонардо Да Винчи. Художник испытывал большой интерес к анатомии и строению тел животных. исследователь брался за любой материал: львов, медведей, обезьян и прочих млекопитающих. Сравнивая системы организма животных и человека, он пытался найти ключевые общности, объяснить некие закономерности. Сохранились подробные эскизы и зарисовки, сделанные рукой художника, где он подробно изображает строение частей тела, особенности движения и поз животных.

В его станковой живописи животные исполнены с невероятным мастерством. Как свидетельствуют подготовительные этюды к картине «Поклонение волхвов» (1481) с самого начала своей творческой деятельности Леонардо особенно увлекался изображениям лошадей. Он с огромным усердием изучал их строение и особенности движения. Лошади часто становились центром композиции в его композиционных эскизах («Битва всадников с пешими солдатами» 1503). Особого интереса с точки зрения отношения художника к

животным заслуживают его рисунки с вычисленными им пропорциями лошади (Рис.4).

Еще одним важным художником, в чьем творчестве животные играют не последнюю роль является Альбрехт Дюрер. Воспринятая им традиция анималистических изображений в своих основных чертах восходит к такому специфическому явлению изобразительного искусства Средних веков, как «книги образцов». Это были обширные собрания графических листов, значительную часть которых как раз и составляли изображения зверей и птиц, иногда выполненные с натуры, но чаще всего представлявшие собой точные копии чужих произведений. Такие рисунки бережно хранились и нередко использовались в качестве вспомогательного материала при написании картин или фресок, куда переносились практически без изменений.

Особого внимания в творчестве Дюрера заслуживает гравюра «Носорог» (1515), которую он создавал на основе описания, которое было в письме присланное ему его другом. В нем было подробно описан внешний облик носорога, которого привезли из Индии в Португалию и подарили губернатору. Хотя Дюрер никогда не видел носорога живьем, но созданная им гравюра на дереве стала настолько известной, что на протяжении двух столетий это было единственное изображение носорога, которое когда-либо видели европейцы. В творческой интерпретации Дюрера это крепко сложенное млекопитающее с толстой кожей, покрытое броней и ногами, покрытыми чешуей (Рис.5). Он подчеркивает тяжелую структуру тела животного и делает ее еще более грубой с помощью ксилографии. Сама техника в то время отличается довольно большой декоративностью, но в работах Дюрера реалистичность изображения преобладает над декоративностью.

Дюрер хотел сделать диковинного зверя еще более угрожающим и вооружил его острым рогом на спине. Но даже если художник и ошибся в своих истолкованиях, то все равно очень точно передал характер гиганта.

Дюрер неустанно упражнялся в компоновке, обобщении частных, построении пространства. Его анималистические и ботанические рисунки

отличает исключительное мастерство исполнения, наблюдательность, точность пропорций и воплощение «живых» персонажей. Его графика очень детализирована и выверена.

Есть у художника и работы, сделанные с натуры, например, в акварели «Заяц» (1502) обращает на себя внимание практически ювелирная детализация изображения. Реализм, доскональное знание изображаемого предмета, не встречавшиеся ранее у коллег по цеху, показывают долгую и кропотливую аналитическую работу автора по изучению форм и текстур. По одной из версий, художник спас раненное животное и выхаживал его дома, где после выздоровления он и стал живым натурщиком, это дало возможность Дюреру так тщательно изучать строение животного.

Еще одним наброском, относящимся к числу шедевров анималистического искусства, считается «Рысь» (1520). Варьируя толщину штриха и ритм моделирующих линий, художник сумел убедительно передать не только особенности внешнего облика животного, но и фактуру его короткой пушистой шерсти. Животное художник, скорее всего, видел своими глазами в королевском зверинце в Брюсселе.

Художники XV и XVI в. внесли огромный вклад в изучение строения, анатомии, особенности движений и поведения животных. И с наступлением XVII века изображение животных выполняется с все большим мастерством и реализмом.

Особого внимания заслуживает Франс Снейдерс, фламандский живописец, прославленный большим количеством натюрмортов, где изображаются тела убитых во время охоты птиц и зайцев. На его полотне «Рыбный рынок» (1621 г.) представлены более двух десятков видов морских существ помимо разнообразной рыбы. Похожие сюжеты присутствовали в творчестве таких фламандских художников как Давид Конинк и Ян Фейт. Они помимо этого обращались к охотничьей теме. Ян Фейт же особенно любил сюжеты, связанные с человеком и животным миром, например, у него есть работа «Большая собака, карлик и мальчик» (1652), в которой центральной фигурой является

большая белая собака, которая контрастно смотрится на темном тщательно проработанном фоне. Стоит заметить, что именно нидерландская живопись этого периода славится самостоятельными, реалистическими и самодостаточными трактовками образов животных, которые приобретают роль спутника в жизни людей. Присутствие на картинах, обращенных к природе, животных – вполне естественный мотив для художников этого времени.

Важную роль образы животных играли в творчестве английского художника Джорджа Стаббса. Одним из наиболее частых сюжетов его картин являлись лошади (Рис.6). Так как художник помимо творческой деятельности занимался практической анатомией, он с небывалым знанием и мастерством подходил к изображению анималистических фигур, скрупулезно передавал объемы приемами светотени, вырисовывал костную и мышечную структуру животных. На основе эскизов он создал и в 1759 г. издал книгу «Анатомия лошади». После работ Леонардо да Винчи это был один из первых примеров методической литературы по работе с анатомией животных в Европе.

Еще одной важной работой в этом направлении, вышедшей в начале XIX века, можно считать 15-томный труд «Манга» («Книга набросков») японского художника Кацусиуи Хокусая. Первый том этого издания, созданного художником, был опубликован в 1814 г., а последние три вышли уже после смерти автора. Хокусай говорил: «Этот труд создан для тех, кто только начинает свою художественную карьеру», поэтому он поместил в многотомник свои разнообразные зарисовки, которые он делал во время путешествия по стране. В его работу вошло, все что может пригодиться: зарисовки людей, животных, птиц, травы, деревьев, цветов, архитектуры, изображения, связанные с мифологическими сюжетами и многое, многое другое. Своего рода творческий дневник, «Манга» стал манифестом новой эстетики и принципа универсализма, базировавшихся на утверждении, что «ничем в природе пренебрегать нельзя».

Для художника был важен каждый элемент природы, каждый цветок, каждое насекомое, каждый предмет (Рис.7). Все пронизано дыханием жизни. Он рисовал животных и насекомых. Лягушки, рыбы, пчелы, бабочки, птицы,

цветы и деревья заполняют его рисунки, картины на шелке и гравюры и отражают утонченный стиль художника.

Хокусай создавал динамические композиции, героями его творчества часто становились животные в движении, например, он искусно воссоздал на полотне борьбу между птицей и змеей в работе «Фазан и змея» (1830—1833 гг.); птицу в полете в картине «Снегирь и вишня в цвету» (1834).

Дальнейшее развитие искусства анималистики происходило стремительно: если в начале XIX века главным считалось правдивое и максимально точное изображение животных, то к концу столетия очень важным представлялось проникновение в их особенную индивидуальность. Преобладали образы домашних животных, показанных в разных сценах: батальных, бытовых, охотничьих. Одной из самых популярных тем была тема охоты, ее можно увидеть на полотнах и в произведениях таких мастеров как Н.С. Самокиш, В.А. Серов, скульптор Н.И. Либериx, А.С. Степанов. Блестяще изображал борзых и гончих Р.Ф. Френц, который по знанию анатомии, повадок и особенностей характера этих собак не имел себе равных среди русских анималистов. У таких же художников, как Н. Е. Сверчков, С.С. Ворошилов, П. П. Соколов, псовая охота — самая значимая и лучшая часть их творчества. Популярными были «портреты» не только племенных жеребцов, дворцовых собак, но и других животных, с которыми жил человек. Звери и птицы становились все более частыми персонажами живописных и графических произведений.

Также невозможно не вспомнить одного из сильнейших художников анималистов XX века — канадца Роберта Бейтмана. Его зубры, слоны, львы, олени и леопарды смотрят на зрителя из окошка живой природы, приоткрытого на полотне мастера (Рис.8).

Важными представителями анималистического жанра XX столетия являются художники Китая. Они используют в качестве материалов в основном уголь и тушь (черную и цветную), рисуют на бумаге и шелке. Их способности позволяют максимально выразительно передать образ животного, выразить «дух» изображаемого, его «внутреннюю сущность», нежели внешнее

сходство. Но и внешняя узнаваемость и реалистичность не остается без внимания. Например, в области изображения естественного облика животных выделяется Лю Куйлин, который является одним из главнейших представителей художников-анималистов, классическим примером автора, сочетающего в своем творчестве традиционную живопись и западные техники. К его главным работам относят «Весенний пейзаж в Шанлине»(1935), «Восемь панно с животными»(1917), «Тигр»(1948) и др. В целом стиль изображения животных Лю Куйлина демонстрирует тенденцию синтеза китайской и западной культур.

На картине же «Креветки» (1957) художника Ци Байши изображены специфические черты креветок, символизирующие красоту и естественную жизненную силу (Рис.9). На картине «Османтус и два зайца» зайцы символизируют счастье и долголетие.

Важной фигурой в этом жанре считается Чжан Дациянь, китайский живописец, который изображал пейзажи и животных цветной тушью. Его работы исполнены с помощью легчайших штрихов, линейные рисунки исполнены с невероятным мастерством, тончайшей линией. На произведениях Чжан Дацияня часто фигурируют птицы, окруженные растительностью и горными пейзажами, он также изображает лошадей и собак на фоне долин и лесов.

Подводя итоги, можно сказать, что образ животного существовал в искусстве с самых истоков становления человека как социального существа. Оформление жанра анималистического рисунка произошло тогда, когда животное стало не просто частью окружающего пространства, но стало целью изображения, центральным героем в живописи, графике или скульптуре, когда оно получило свой уникальный сюжет, свои особенности. Художники анималистического жанра в наше время ставят перед собой цель не столько анатомически верно показать то или иное животное, сколько проявить его эмоциональное состояние, «внутренний мир», особый характер.

1.3 Литература и издания о животных

1.3.1 Животные в устном фольклоре

Мир животных стал объектом изображения в устном творчестве многих народов не многим позже, чем в изобразительном искусстве. Наиболее яркой ее репрезентацией в фольклоре считаются сказки о животных, хотя анималистические образы можно найти и в других фольклорных жанрах – несказочной прозе, былинах, всевозможных песнях, стихах и присказках.

Наличие различных подходов к изображению животного в фольклоре, разных типов анималистических персонажей было отмечено в монографии Н.Е. Лихина. Им были сформированы три основных подхода к изображению животного и, в соответствии с ними, три основных типа анималистических образов. Первый связан с наделением животных волшебной силой, надприродными качествами – фантастическими зооморфными существами. Такого типа анималистические персонажи встречаются еще в мифологии, в эпоху классического фольклора наиболее частотны в волшебных сказках. Персонажи этого типа вполне могут быть отнесены к бестиарным. Второй – с очеловечиванием животных, наделением их качествами людей. В фольклоре анималистические персонажи этого типа представлены, в первую очередь, в сказках о животных, баснях и былинах. Здесь образы животных выступают в двойной функции: как аллегорические, олицетворяющие те или иные человеческие качества, и, собственно, как животные. И третий — изображение животных как реалий природного мира. Он характерен в основном для жанров, в которых преобладает информативная функция, например в реалистических художественных произведениях и научно-популярной литературе.

1.3.2 Бестиарии

В период Средневековья становятся распространенным такой жанр литературы как бестиарий (*Bestiarum vocabulum* – буквально «Слово о животных») — зоологический сборник, в котором были описания и изображения различных реальных или мифических. У истоков бестиария стоит известный

греческий текст «Физиолог», написанный в Александрии во II в. н. э. и сочетающий в себе знания греков о зоологии и библейские комментарии о 50 животных, преимущественно живущих в этих широтах. В «Физиологе» идет речь не только о зверях, но и о растениях и минералах (вкуче с легендами фольклора), что позволяет назвать эту книгу энциклопедией природы. Кроме того, именно она впервые подчинила знания о животных догматике христианского вероучения и определила появление бестиария.

Чаще всего само содержание бестиария можно поделить на две части. В первой половине авторы обычно располагали различные физиологические описания того или иного животного, описывались его особенности строения, повадки. Вторая часть рассказывала о значении животного в христианском мире. Конечно же обе части тесно связаны друг с другом и не могли рассматриваться читателем друг без друга. Особенно популярны были бестиарии в XII—XIII веках, в этот период времени количество разнообразных бестиариев росли в геометрической прогрессии, так же стоит упомянуть, что набор живых существ отличался у каждого автора, что только повышал спрос на подобные издания.

В бестиариях появляется идея зверя не только как природного, но и как культурного феномена. Животные в изданиях используются, как символы, читатели того времени были в состоянии читать изображения как текст. К данным животным описаниям дописывались аллегория и нравоучительное значение.

Интересно отметить то, что в бестиариях всегда отмечено много не существующих существ: русалки, единороги, мантикоры и другие. Для читателя того времени подобные создания были настолько же реальны как кошки или собаки, правдивость написанного и нарисованного не подвергалось. Многая информация, которая попала в бестиарии, являлась преданиями разных людей. Так, например, охотники говорили: «Медведица рождает бесформенные глыбы.» И у составителей данных изданий не было поводов им не верить, хотя это отчасти и от того, что у авторов бестиариев просто не было возможности

проверить те или иные факт, ведь большинство животных они так и не видели за всю свою жизнь.

В связи с этим существует три типа средневековых бестиариев, предназначенных для разной публики. Первый тип — это бестиарии, написанные для монахов, например, известен средневековый бестиарий о птицах, написанный и проиллюстрированный в XII в. Гюго де Фоилуа для своих братьев, монахов из аббатства Святого Августина. Изображения в этой рукописи были стилизованы и дополнены комментариями — подписями в стихотворной форме, помогающими растолковать Библию.

Второй тип эти бестиарии, созданные для ученых людей, чаще всего они составлялись на латинском языке и последний тип — это бестиарии для простых граждан, такие издания писались на национальных языках

Бестиарии чаще всего красиво иллюминировались и иллюстрировались скорее символическими, нежели верными иллюстрациями (Рис.10). С течением времени у иллюстраторов выработался канон в изображении животных, их рисунки слегка стандартизировались, однако от разнообразия их внешнего вида избавиться уже не удалось. Но поскольку бестиарии часто использовались для того, чтобы научить детей привилегированных слоев тому, как строится слог на латинском, как примерно выглядит животное и, конечно, моральным нормам, то количество бестиариев должно было быть соответствующее. Поэтому художникам было намного проще и быстрее перерисовывать уже имеющиеся изображения для новых бестиариев. К тому же со временем образовались новые «точечные» способы копирования изображения с одного бестиария на другой. Это применялось для того, чтобы, опять же, увеличить производство бестиариев, а также этим методом пользовались не очень хорошие художники. Этот способ легко определить — достаточно лишь всмотреться в рисунок и по контуру животного видны маленькие точки. Технология такова: рисунок прокалывался иглой, под оригинальный бестиарий подкладывался чистый лист и по иллюстрации простукивали мешочком с углем. На чистом листке появляются точки, соединить которые и раскрасить рисунок не

составит труда. В бестиарии не все существующие животные изображались странно, поскольку тех животных, что исторически обосновались и жили на территории Средневековой Европы, люди знали и могли совершенно спокойно изобразить

Впоследствии влияние бестиариев проявлялось повсеместно: в народном творчестве и лубочных картинках, в книгах охоты, появившихся в XIV в. и предназначенных исключительно для развлечения знати, в знаменитом приключенческом романе о Лисе, пародирующем рыцарские романы и ставшем основой для многих басен.

Вплоть до XVII века бестиарий пользовался исключительной популярностью, яркостью образов и точностью аналогий оказывая глубокое воздействие на народное творчество. Заметна роль бестиария в развитии жанра басни, а также сюжетного и стилистического оформления лубочного искусства. В Россию бестиарий проник в X—XI века через Болгарию и просуществовал вплоть до раннего Нового времени («Сказания по буквам о птицах и зверях» и т. п.).

В последующие столетия традиции бестиария также не были забыты: в XX веке их воздействие прослеживается, например, по работам Г. Аполлинера («Бестиарий, или Кортеж Орфея», 1911) и Х. Л. Борхеса («Книга вымышленных существ», 1978), современной фантастической литературе и кинематографе. Так, например, одним из ярчайших представителей в современном мире является произведение Дж.К.Роулинг «Фантастические твари и где они обитают», в котором бестиарные традиции переплетены с современными тенденциями в оформлении и создании книжных изданий.

1.3.2 Басни

Началом зарождения этого жанра считается работы поэта-баснописца Эзопа, который в V веке до нашей эры положил начало анималистическому жанру в литературе. Эзоп был рабом и не мог говорить то, что его не

устраивало напрямую, поэтому очень часто в своих произведениях обращался к образам животных.

Басня – короткий рассказ, чаще всего стихотворный, иносказательного содержания, одна из древнейших форм словесного искусства. Образы животных, ставших основными героями басни, хорошо знакомы народной фантазии со времен первоначального анимизма и тотемизма, когда религиозное сознание переносило человеческие характеры и отношения на мир животных так же, как на мир богов.

Первая настоящая басня появилась в греческой литературе у Гесиода в «Трудах и днях». В ней описывается разговор между соловьем и схватившим его ястребом. Поэты 6-го и 5-го веков до н. э. упоминали басенные сюжеты в своих стихах. Например, Архилох припоминает своему недругу басню про лису и орла.

В конце 4-го века до н. э. басни, приписываемые Эзопу, были собраны в один корпус текстов. Создателем первого сборника эзоповых басен был философ Деметрий Фалерский, бывший афинский тиран и (позже) приближенный царя Птолемея.

Первое печатное издание басен Эзопа вышло в свет в 1476 г. в немецком городе Ульме. Выпустил его типограф Иоганн Цайнер, сыгравший важную роль в истории иллюстрированной книги. Картинки в его изданиях жизненны и естественны. Том открывается большим — во весь рост — портретом Эзопа, которого окружают одушевленные и неодушевленные герои басен. Всего же в тексте 193 гравюры.

Художник басен 1476 г. смело нарушает традицию, отказываясь от обычных в рукописных книгах и в ранних инкунабулах прямоугольных рамок, которые ограничивали изображение. Его иллюстрации вторгаются в текст и как бы сливаются с ним. Персонажи басен живут и действуют в немецкой деревне XV в. Художник хорошо знает окружающую его жизнь и талантливо рассказывает о ней. Гравюры народны в самом точном смысле этого слова.

Принято считать, что образ каждого животного у баснописца — это аллегория какой либо черты характера, например, обезьяна, свинья — аллегория невежества; осел — глупости; кот — хитрости; Петух, кукушка — бездарности, лиса олицетворяет образ хитрости, обмана, изворотливости, заяц — трусости, лев — благородства или власти и т. д. Аллегоричность образов животных берет начало свое еще из басен Эзопа.

История современной басни начинается с творчества французского писателя Жана де Лафонтена. Первые шесть книг басен писателя вышли в 1668 году. Они отличались образным языком, разнообразными поэтическими формами. В содержании органично переплетались интереснейшие философские размышления и лирические отступления. В 1678–1679 годах были напечатаны следующие пять книг, а в 1694 году — последняя, XII книга. Иллюстрации к басням создал знаменитый французский художник-анималист Эжен-Луи Ламбер, признанный самым лучшим иллюстратором произведений французского баснописца.

Анималистические персонажи представленные в, аллегорических басенных образах в большом количестве представлены в творчестве таких писателей И.И. Хемницер, А.П. Сумароков и особенно И.А. Крылов, который соединил литературную традицию, идущую от Эзопа и Лафонтена, с национальной традицией русских народных сказок и стал основоположником басенного направления в русской поэзии, оказавшего влияние на дальнейшее развитие русской литературы

Первые басни Ивана Андреевича Крылова (1768–1844), правда без подписи автора, появились на страницах журнала «Утренние часы» в 1788 г. Эти три произведения — «Стыдливый игрок», «Судьба игроков», «Новопожалованный осел» — прошли мимо внимания публики. Настоящий путь Крылова-баснописца начался в 1806 году, когда «Московский зритель» опубликовал переведенные Крыловым басни Лафонтена «Дуб и трость», «Разборчивая невеста», «Старик и трое молодых». В 1808 г. был напечатан еще ряд басен, а уже в 1809 году увидела свет первая книга Крылова, состоящая из 23

произведений. С этого момента И. А. Крылов стал признанным поэтом-баснописцем, и читатели с нетерпением ждали выхода его новых произведений. В общей сложности Крылов написал более двухсот басен, которые разошлись в составе девяти прижизненных сборников почти 80-тысячным тиражом — по тем временам явление небывалое.

1.3.3 Энциклопедии о животных

Интерес к сбору информации о разнообразных животных можно проследить еще со средневековых бестиариев, можно сказать, что этот жанр книжной продукции довольно сильно повлиял на энциклопедии, посвященным флоре и фауне. Одной из важнейших задач как для бестиариев, так и для энциклопедия является функция классификации. Но тем не менее современные энциклопедии кардинально отличаются от средневековых — они базируются на проверенных данных и доказанных фактах.

“*Historia animalium*” («История животных») Конрада Геснера, опубликованная в 1558 г., стала первой попыткой собрать всю информацию, известную тогда о животном мире (Рис.11). Это важный труд, обозначивший очертания современной зоологии. Четырехтомник оказал огромное влияние на целые поколения зоологов всего мира.

Зоология как наука в XIV веке только начинала развиваться. И для тех ученых, которые были заинтересованы этим направлением каждое открытие было грандиозно, например, именно в этот период учеными были открыты сразу несколько видов птиц, которые обитали на территориях Южной Америки. В Это время начинает свою работу Конрад Геснер, он начинает работу над своей книгой «История животных», которую решает наполнить всеми известными на тот момент представителями фауны. По итогу в книгу вошло более одной тысячи видов животных, среди которых, правда, попадались и откровенно сказочные создания, что, впрочем, совершенно не умаляет значения этого труда. Четыре тома произведения Геснера вышли в период между 1551 и 1558 гг.

Конрад Геснер избрал научный подход к своей работе. Методологию своей работы Геснер описывал так: «Исследователь должен собрать все тексты и рисунки о (существующих на данный момент в мире) животных — как старинные, так и современные — и начать наблюдать, буквально разбирать (животных) на части, затем описывать их, делая при этом (как можно более точные) иллюстрации. После этого ученый должен систематизировать весь полученный массив данных и выстроить (информацию) в (удобном для употребления) порядке».

Четырехтомное издание содержит классификацию животных, за основу которой Геснер принимал библейские сюжеты и сведения, собранные в трудах античных авторов, а также свои собственные наблюдения и работы ведущих натуралистов Европы. Описание животных дается по восьми параметрам, отмеченным латинскими буквами от A до H: наименование животного на разных языках, место обитания, возможность его использования человеком, в том числе в медицине, а также этимологические и мифологические трактовки названия животного, что способствует пониманию символизма в культуре и литературе Возрождения. В книге нашлось место не только экзотическим животным с американского континента, исследование которого происходило в течение полустолетия ко времени публикации данного издания, но и мифическим существам, свидетельства о которых почерпнуты из легенд и художественных произведений предшествующих веков.

Важной особенностью издания служит обширный иллюстративный материал. «История животных» содержит около 1200 гравюр, основанных на оригинальных, мастерски исполненных рисунках известных художников: гравюры с видами птиц от иллюстратора из Страсбурга Лукаса Шана; акварели с изображением млекопитающих Ганса Вайдица II, работавшего в мастерской немецкого художника Альбрехта Дюрера в Нюрнберге. Знаменитая гравюра Дюрера с изображением носорога, датируемая 1513 годом, также является одной из тех иллюстраций, которые были скопированы или перепечатаны Геснером в его труде.

Большой вклад в историю энциклопедических изданий внес орнитолог, натуралист и художник Джон Джеймс Одюбон. Он бросил себе вызов — запечатлеть все виды птиц Северной Америки.

Путешествуя, он использовал свою наблюдательность ученого и художника, чтобы перенести на бумагу с помощью акварели, пастели и графита более 500 видов птиц.

Он живо и детально изображал птиц в естественной среде обитания, часто в движении, как они нахохлились, прихорашиваются, дерутся или охотятся. Чтобы нарисованное фламинго и лебедь помещались на лист, ему приходилось изображать их в согнутых позах.

Кульминацией работы Джона Джеймса Одюбона стала «Птицы Америки» (1827—1839) — важная книга, которая задокументировала все виды птиц с 435 иллюстрациями ручной работы (Рис.12).

Помимо этих работ можно вспомнить «Иллюстрированную жизнь животных» — научно-популярную книгу, впервые изданную немецким зоологом и путешественником А. Э. Бремом (1829–1884). Или же «Я познаю мир» (1998–2000), в которую вошло несколько томов непосредственно о животных.

Сегодня можно встретить как большие универсальные электронные справочники, охватывающие все области знаний («Британника», «Википедия»), так и специализированные энциклопедии.

1.3.4 Художественная литература о животных

Литературная анималистика может рассматриваться как одно из ярких направлений литературы различных эпох истории. Пришедшие в литературу из устного творчества образы животных заняли важное место в истории развития литературы не только европейской, но и отечественной. Аллегорические образы животных пришедших из фольклора ярко раскрыты в сказочном творчестве таких писателей, как Д.Н. Мамин-Сибиряк («Аленушкины сказки», «Серая шейка»), В.М. Гаршина («Лягушка-путешественница»), М.Е. Салтыкова-Щедрина («Сказки»).

С развитием жанра появилось несколько подходов к изображению животных в произведениях. Рассмотрим подробнее некоторые из этих направлений на примерах произведений русских и зарубежных писателей. Первое из направлений является натуралистическое изображение, когда животное для писателя представляет интерес как неотъемлемая часть окружающего природного мира. К таким произведениям относятся различные записки и описания путешественников, исследователей, написанных в прозе. Важной частью этого направления, конечно же, являются охотничьи рассказы, встречающиеся особенно часто у таких отечественных писателей как С.Т. Аксаков («Записки об ужении рыбы», «Записки ружейного охотника Оренбургской губернии», «Рассказы и воспоминания охотника о разных охотах»), Е.Э. Дряинский («Записки мелкотравчего»), Н.Н. Толстой (цикл очерков «Охота на Кавказе», «Заметки об охоте»), Л.Н. Толстой (рассказы «Как я в первый раз убил зайца», «Охота пуще неволи» многие другие). Важным уточнением нужно считать то, что в этом направлении говорится именно о художественных произведениях писателей, а не о специализированной литературе, выпущенной для охотников или рыбаков.

Ярким примером следующего направления является творчество Ивана Сергеевича Тургенева, в которой в целом тема природы занимает не последнее место, но отдельного интереса заслуживают его стихотворения в прозе «Собака» и «Природа», в которых писатель поднимает тему не просто любви к животному миру, но и говорит о одинаковом положении животного и человека перед лицом беспристрастной природы.

Были также и авторы, в творчестве которых тема животных не была первостепенной, но которым тем не менее интересно само животное как таковое. Например, в произведении «Каштанка» Антона Павловича Чехова читатели встречаются с животными, с несколько очеловеченными чертами, но именно эти особенности животного позволяют проникнуть во внутренний мир собаки, Каштанка воспринимается читателем как реальное животное. Она умная,мышленная собака, способная по-собачьи мыслить и понимать людей.

Несколько отличающимся подходом к образу животного в художественной литературе является его участие в теме «человек и природа», где через образы животных мы начинаем понимать человека. Так, например, происходит в произведениях Тургенева «Перепелка» и «Муму», где в отношении к живому существу проявляется человеческая сущность героя. Мастер слова Л. Н. Толстой в своем творчестве так же стремился проникнуть во внутренний мир и человека, и животного. Искусство психологизации через очеловечивание животного наиболее полно проявилось в его повести «Холстомер», в которой с помощью центрального анималистического образа решаются важнейшие социально-философские и нравственные проблемы.

Особая тема – произведения, написанные от имени животных. «Житейские воззрения кота Мурра» Э.Т. А Гофмана, «Дни Савелия» Г. Служителя, «Былое и думы собаки Диты» Л. Раскиной — это книги не столько о котах и собаках, сколько о людях.

Одним из ярких представителей явления анимализма в европейской литературе является Джек Лондон. Произведения о животных занимают ключевое место в его творчестве. Его перу принадлежат такие произведения как «Любовь к жизни» (1907), «Бурый волк» (1907), самыми известными из которых являются повести «Зов предков» (1903) и «Белый Клык» (1906). Нередко Джек Лондон очеловечивает образы животных, присваивает им возможность понимать и общаться с людьми. Он концентрирует внимание читателей на том, что животные всегда были и будут помощниками и защитниками человека, близкими друзьями и товарищами. Он осуждает людей, которые жестоко относятся к братьям нашим меньшим, ведь жестокость делает из друга – врага человека. А хорошее отношение к животным, доброта и справедливость пробуждают в них лучшие качества, такие как верность и любовь.

По мнению литературоведа Павла Федунова, Джек Лондон «был превосходным знатоком животных. Он с большой любовью и мастерством рисует их нравы и поведение в различных жизненных условиях. Многие его произведения о животных проникнуты глубоким социальным смыслом».

Можно сказать, что для многих авторов животное в произведении становится тем самым объектом, через который они раскрывают человека. Здесь редко, в отличие от, например, басенных произведений, присутствуют какие-либо поучительные мотивы. Редко животные становятся полноценными главными героями, скорее они играют роль инструмента для развития героя и понимания его читателем. Но это касается только взрослой художественной литературы, совсем другое положение дел в литературе, предназначенной для детей. Чтобы яснее разобраться в причине таких отличий, рассмотрим подробнее историю развития детской художественной литературы.

Рынок детской литературы возник в Европе в начале XVIII века, подкрепляемый желанием общества дать детям представления о нравственности и религии. К началу XIX века дети уже считались пригодной аудиторией для более сложных книг, чем перепечатки старых сказок. К тому времени европейской публике стали доступны разнообразные животные со всего мира, особенно из Африки и Азии, в зоопарках, на выставках и на страницах естествонаучных книг. Книгоиздатели, всегда ищущие новые продающие идеи для книг, стали выпускать познавательные книги с изображениями животных, такие как буквари и книги для юных натуралистов. Такая литература считалась более полезной, чем сказки и стишки. Кроме того, писались поучительные книги с участием животных: например, “*Fabulous Histories*” («Удивительные истории») о семье людей и семье малиновок, где дети обеих семей учатся доброте. Помимо доброты к людям, книга учит и доброте к животным. Эта очень популярная книга, печатавшаяся с 1786 г. по начало XX века, оказала огромное влияние на мотивы дальнейшей детской литературы о животных.

В течение XIX века книги о животных, даже написанные для взрослых, стали ассоциироваться с детской аудиторией. Например, книга «Черный Красавчик», призванная научить взрослых гуманному обращению с лошадьми, написанная обычным литературным языком и описывающая, в том числе, жестокое обращение с животными, позже стала считаться детской.

Истории о животных считались более полезными для детей, чем сказки и фольклор, «плодивший суеверия». Рассказы о животных, даже говорящих и вымышленных, считались склонявших ребенка к научному взгляду на мир.

Противопоставление детства и взрослости тогда набирало обороты (раньше к детям относились как к еще не выросшим взрослым, не создавая для них специальной продукции, кроме самой необходимой). Детским товарам и произведениям нужна была своя атрибутика, и ею стали животные – как говорящие и носящие одежду, так и реалистичные. Если животные в книге чем-то отличались от их реальных прообразов (например, способностью говорить), книга должна была так или иначе напомнить юным читателям об этом, чтобы не ввести в заблуждение. То, что настоящие животные не разговаривают, говорилось во вступлении; или же в сюжет добавляли людей и показывали, что люди не понимают речь животных.

Таким образом, в детской книге герои становятся полноправными главными героями, они могут быть наделены человеческими чертами, эмоциями, чувствами, но они уже не являются инструментами. Они полноправные действующие персонажи.

Говоря о произведениях детской художественной литературы из европейских писателей первым делом, вспоминается Джозеф Редьярд Киплинг (1865–1936). Мировую известность получил его двухтомник «Книга джунглей» (1894–1895). Книги несмотря на то, что считаются предназначенными для читателей юного возраста имеют очень философскую тематику. Животные, человек, растения, насекомые – все в этом мире борются за свою жизнь. Эта идея пронизывает весь сюжет произведения, борьба за жизнь ведется безостановочно, именно это является тем, что объединяет тех или других существ нашего мира. Если говорить о содержании двухтомника, то он представляет собой цикл новелл, не всегда связанных друг с другом и не всегда повествующих о главном герое. Некоторая часть рассказов говорит с читателем на другие темы, например, в книге присутствует самостоятельная новелла-сказка «Рикки-Тикки-Тави».

Если же говорить именно о жанре, то здесь автора можно сравнить с отечественным писателем В.Бианки. Оба автора являются непревзойденными знатоками природы. Киплинг поселил своих героев в дебрях Центральной Индии и использовал в создании образа природы огромное количество достоверных и научных фактов, изучением которых он посвятил огромное количество времени, Бианки же писал о природе с неменьшим усердием и знанием. В его произведениях образам природы отводится далеко не последнее место, а иногда они могут становиться и на первый план. У обоих авторов художественная романтизация окружающей среды тесно переплетается с реализмом ее описания. Но если Бианки можно назвать писателем-натуралистом, в произведениях которого часто прослеживается мотив «сказки–несказки», то Киплинг все же описывает сказочные события в окружении реального мира.

Рассмотрим более детально фигуру В. Бианки в контексте его влияния на развитие анималистической литературы. Виталий Валентинович Бианки (1894-1959) родился в семье ученого-естествоиспытателя. Фигура отца играет первостепенное место в развитии интереса тогда еще мальчика к окружающей его среде. Он часто брал будущего писателя с собой на охоту, показывая и рассказывая о растительном и животном мире, привил сыну привычку, сыгравшую немаловажную роль в будущей карьере автора, а именно тщательно записывать свои наблюдения за окружающим миром. Это привело к тому, что к сознательному возрасту, а Виталия Валентиновича скопился существенный материал для создания будущих произведений. О собранных им материалах В.Бианки говорил так «Они лежали мертвым грузом у меня на душе. В них – как в Зоологическом музее – было собрание множества неживых животных в сухой записи фактов, лес был нем, звери застыли в неподвижности, птицы не летали и не пели. Тогда опять, как в детстве, мучительно захотелось найти слово, которое бы расколдовало их, волшебным образом заставило ожить».

Первая книга Виталия Валентиновича вышла в 1923 году – «Лесные домишки». В произведении писатель вел открытый и искренний разговор с юным читателем, в котором говорил о загадках и тайнах природы, подробно

рассказывал о интереснейшей жизни леса и его обитателей. Автор как будто описывал то, что обычному забредшему в лес человеку было и не увидеть, тем самым подогревая интерес маленьких читателей к живой природе.

За тридцать пять лет работы Бианки написал около двухсот сказок, рассказов, повестей для детей, подростков и взрослых читателей. Хорошо известны его сборники: «Сказки», «Лесная газета», «По следам», «Где раки зимуют», «Рассказы об охоте» и многие другие.

1.3.5 Детские периодические издания о животных

С 19 века начинает появляться и отдельная детская периодика – журналы, в них не было ярких иллюстраций и развлекательных материалов, а содержание состояло из полезных дидактических материалов. Первая развлекательная периодика для детей стала появляться только к началу XX века.

Для исследования изданий о животных важным историческим периодом будут 1930-е гг. С 1928 г. начинает выходить литературно-художественный журнал «Еж», а за ним в 1930 г. для читателей, заинтересованных натуралистической периодикой, появляется издание «Чиж». Журналы отличает развлекательно-игровая направленность, которая как нельзя кстати подходит для юных читателей, к тому же оба издания иллюстрируются красочными, многоцветными рисунками, которых к тому же становится значительно больше с течением времени. Издания принимаются с теплом и интересом, в журналах печатаются достоверные факты, рассказы писателей, занимательные истории. «Еж» существует до 1935 г., «Чиж» издается одиннадцать лет и прекращает свое существование в 1941 г.

Особого внимания заслуживает детский журнал, в котором в 1923 г. впервые появились первые истории В. Бианки. «Лесная газета» (Рис. 13), краткое содержание которой можно передать словами «вести о лесной жизни», очень полюбилась детям и их родителям. Основная концепция журнала заключена в его названии: газета предназначена для того, чтобы рассказывать о событиях, происшествиях, происходящих в мире, это и стало задумкой писателя,

он писал рассказы, в которых как бы рассказывал о том, что происходит в интересующем его мире-лесу. Основными действующими персонажами становились животные, птицы, насекомые и даже растения. Писатель старался полностью перестроить классический образ газеты под свои цели, он разработал «лесной календарь», добавил в газету формат звериных телеграмм, писал ежемесячные хроники и даже воссоздал раздел с анекдотами, конечно же, связанными с животными.

В 1928 г. все его рассказы из журнала были собраны в одно издание и изданы как полноценное художественное произведение.

Существуют и журналы, выходящие в продажу и по наши дни, например, «Юный натуралист» – ежемесячный советский и российский научно-популярный журнал для школьников о живой природе, затрагивающий вопросы природоведения, биологии и экологии. Он начал выпускаться еще с 1928 г., в период с 1941г. по 1956 г. был перерыв и с 1956 г. журнал продолжил издание. «Юный натуралист» стал важным этапом в развитии интереса молодого поколения к окружающей среде.

На данный момент все еще выпускается некоторое количество журналов в печатном виде, но с началом цифровой революции и современных сетевых технологий эта отрасль печатной продукции значительно сократилась и интерес к ней практически исчез.

2. Оформление и иллюстрация для детских изданий о животных

Создание книги весьма трудоемкий и продолжительный и требует не только технологических знаний, но и большой творческой деятельности. В области книжного искусства можно выделить три основных типа творческой деятельности, каждый из которых имеет определенную цель.

Первый тип деятельности связан с разработкой книжной конструкции, а именно с работой с удобочитаемостью издания, гармоничным расположением всех ее внутренних и внешних элементов. В основном этот тип связан с

тщательной проработкой произведения для обеспечения удобства работы и использования произведения. Такой работой могут заниматься как специалисты узкого профиля, так называемые художественные редакторы, так и дизайнеры, верстальщики и даже художники-иллюстраторы.

Второй тип деятельности преследует иную цель — внести в книгу изобразительно-графические или декоративные элементы, индивидуально отражающие содержание литературного произведения, вне зависимости от того, к какому виду литературы — научной, художественной, технической — оно относится. Задачи такого типа стоят перед художниками-оформителями, дизайнерами, их цель — создать внешний и внутренний вид книги.

Третий тип деятельности связан с типографским исполнением книги, применительно к реальным полиграфическим материалам, оборудованию, технологии и т.д. Деятельностью этого типа занимается полиграфист-технолог.

Все три вида деятельности теснейшим образом связаны друг с другом, во-первых, общностью цели: создать книгу как единую композицию, во-вторых, постоянной координацией на всех стадиях книгоиздательского процесса.

Долгое время детские издания мало иллюстрировались. Издатели считали, что детская книга просто не заслуживает затрат, как временных, так и денежных несмотря на то, что, например, ксилография, была не слишком затратной технологией для создания иллюстраций. И даже в тех случаях, когда текст детских произведений дополнялся изображениями, это были рисунки очень низкого качества, композиции были просты и незамысловаты, техника исполнения была на несколько уровней ниже, чем в подобных иллюстрациях литературы для взрослых, но считалось, что для детских книг нет надобности в особой сложности из-за возраста и неприхотливости бедующих читателей. Но с течением времени отрасль детской литературы кардинально менялась, писать для детей начинали настоящие мастера своего дела, а с повышением уровня текста повышался и уровень мастерства художников, работающих над оформлением.

Процесс этот начался с 1658 г., когда Ян Коменский, чешский педагог,

после продолжительной и кропотливой работы над своим произведением, представил публике первый в мире иллюстрированный учебник для детей. Он назывался «Мир чувственных вещей в картинках» и отличался от всех похожих изданий наличием иллюстраций, созданных непосредственно для детей. Они изображали людей, животных, птиц, бытовые сцены, сопровождали текст, размещенный в книге. После издания «Мира чувственных вещей в картинках» интерес к этой сфере книгопечатания распространяется по всему миру, в Англии выпускается первая книга для детей “A Little Pretty Pocket-Book”, большой интерес развитие этой отрасли получает в странах Германии и Франции.

Вторая половина XIX века является действительно расцветом детской книжной иллюстрации в том понимании, которое не устарело и до сегодняшнего дня. Известные художники того времени, которые считают своим долгом привить вкус прекрасному у детей, помочь вывести детскую литературу на новый уровень и создать образ новой детской книги приступают к сотрудничеству с издательствами и писателями. Основной прорыв в этой сфере в этот период времени происходил в странах Европы, но в конце XIX века в плохих репродукциях и низкокачественных переводах детская литература появляется и в России. Я не буду подробно рассматривать заимствованную литературу, а начну анализ с первой детской книги, написанной российскими писателями и иллюстрированной русскими художниками. Книга называлась «Сказки кота Мурлыки», она вышла в 1872 и была написана Н.П.Вагнером.

Так же научная иллюстрация в познавательной литературе этого периода становилась в разы серьезней и лучше. В художественной же литературе произошел настоящий прорыв в этом жанре – появляются иллюстрации с образами антропоморфных животных.

Изображения антропоморфных животных встречались и раньше (например, древнеегипетские боги), но детские книги про животных стали иллюстрировать антропоморфными животными только в конце XIX века. Первой такой иллюстрацией считается немецкая книга “Struwwelpeter” Генриха Гофмана, где в рассказе «Ужасная история о Хэрриет и спичках» кошки предупреждают

девочку не играть со спичками, а потом плачут над ее пеплом. Хотя кошки четвероногие, они используют человеческие жесты и вытирают слезы платочками. К началу XX века иллюстрации антропоморфных животных в детских книгах стали очень утонченно сочетать звериную и человеческую анатомию, например, в классических изданиях «Алисы в Стране Чудес» и «Кролика Питера».

Ценность иллюстрированной детской книги я подробнее рассмотрю на примере отечественной анималистической иллюстрации XX века. Этот период выбран мной не случайно, так как он считается временем расцвета детской иллюстрации вообще и анималистической в частности.

Начать стоит с обозначения факторов, которые послужили такому событию. К ним можно отнести рост интереса к научному познанию мира. Ученные и исследователи активно занимались изучением уже открытых и хорошо известных представителей фауны, активно искали и заносили в энциклопедии и научные исследования новые виды животных, насекомых и птиц. Конечно же интерес подрастающего поколения на фоне этого тоже активно увеличивался. Вспомним, что именно в этот период появляется большое количество периодических изданий для детей, в которых простым языком говорится о научных вещах.

Еще одним важным фактором, повлиявшим на изменения в создании детских иллюстраций, является изменение восприятие самой детской книги в целом. Книга этого периода стала предметом искусства, появилось понятие «авторской книги». В детской книге художник и автор текста заняли равные позиции, а иногда художнику отводилась даже главенствующая роль. Эпоха модерна, символизма запечатлена и в детских иллюстрированных изданиях. Почти все самые известные художники начала XX века занялись оформлением детских книг.

В ее области работали такие художники как В. Ватагин, М. Митурич, В. Курдов, Е. Чарушин, Г. Никольский и другие. Именно благодаря тому, что художники подобного уровня увидели потенциал в детской анималистической

иллюстрации и приступили к активной работе в этом направлении произошел подобный прорыв. Своим творчеством они не только обогатили развороты книжных изданий, внесли новое слово в сферу книжной иллюстрации, но и привлекли внимание читателей, показали, как важна профессиональная иллюстрация в детской книге.

Как выразился один из критиков начала века: «Изменилось все – от формата книги до принципов оформления. Мастера продемонстрировали новый образ, отличный от старых, стереотипных, несколько сентиментальных изображений зверей и птиц».

Заслуга, конечно же, лежит не только на иллюстраторах, но и на писателях, которые в этот период стали активно работать с анималистическими текстами для детей. Благодаря деятельности А. Гайдара, Б. Житкова, С. Маршака, В. Бианки, М. Пришвина детская литература вошла в этап бурного развития. Именно это дало достаточное количество литературного материала, с которым могли работать художники.

Важное влияние на изменение облика детской книги имела совместная работа иллюстратора В. Лебедев и писателя С. Маршака. Так сложилось, что художник и писатель совпали не только в творческом, но и в профессиональном плане: оба были очень требовательны к тому, чем занимались, знали свое дело досконально, работали в полном смысле не покладая рук, подчеркивая в творчестве друг друга то, что было удачным, необычным, стоившим особого внимания читателя. На примере их совместной работы можно увидеть, как важно было совместное творчество двух людей, создающих общий продукт: Маршак в каких-то произведениях подхватывает плакатный стиль Лебедева, пишет динамично, ярко, создавая словесные картины, которые потом графически воплотит художник. Восприятию рисунков как движущихся, действующих способствуют звукопись и поэтические интонации С. Маршака. Слово, звук, рифмы поэта гармонично сочетаются с рисунками художника.

Художников этого периода времени интересовало, как ребенок воспринимает окружающий мир по мере взросления, какова его оценка этого мира,

как он в нем ориентируется, что он считает существенным и неотъемлемым в нем. Особый образный строй рисунков был продиктован любовью детей к юмору, фантастике, сказке, природе, животным. Гротеск и фольклор, разные игровые формы – все приемы и средства воздействия могли быть использованы художниками.

Художники-профессионалы моделировали игровое начало в рисунке и демонстрировали природную реальность. Им удавалось сочетать зоологическую, конкретную трактовку модели с яркой насыщенной несколько преувеличенной раскраской, как это делали, например, А. Комаров, В. Ватагин. При этом каждый художник работал в собственной манере исполнения, использовал различные материалы, акцентировал внимание на различных деталях. Это помогало создавать уникальные и неповторимые печатные издания на любой вкус. Как для детей младшего школьного возраста, так и для более взрослых читателей. Например, Е. Чарушину удавалось передать точно подмеченные и подчеркнутые в рисунке яркие поведенческие движения звериных малышей, которые к тому же выглядели привлекательными и пушистыми существами. В. Курдов и В. Лебедев были склонны изображать звериные тела плоскостным образом, что позволило им сконцентрировать внимание на выразительности силуэтов (Рис.16).

Постепенно некоторые художники переняли некоторые клише изображения животных, так, например, довольно часто для передачи чувств, создания более эмоционального образа животного им были намеренно увеличены глаза, уши, в образы добавляются человеческие черты, как, например, улыбки, гримасы и рожицы. Все эти позы и выражения идут вразрез с биологической природой животных, делая их облик невероятным и комичным, таким, какими они и могут быть в сказке. Художники-иллюстраторы оперируют языком символов и обобщений, они подчеркивают типические черты того или иного зверя или целой биологической группы. Например, серый котенок Е. Чарушина (Рис.14), охотящийся за бабочкой, весь собранный в комочек с вертикально поставленными напряженными ушами и широко открытыми глазами, в

иллюстрации к книжке самого Е. Чарушина «Почему Тюпа не ловит птиц» (1961) не только чарушинский кот, но и кот вообще, наделенный устойчивыми поведенческими признаками, свойственными этому животному в определенных эмоциональных состояниях. А разноцветные попугаи В. Дувидова на форзаце книги Р. Киплинга «Откуда взялись броненосцы» (1978) своей яркой красочной палитрой лишь подчеркивают биологические признаки этого царства пернатых.

Все же анималистическая иллюстрация больше придерживается жанровых признаков. Слишком вольные импровизации на тему животных противоречат ее природе. Это притом, что она может быть близка сказочной иконографии, а животное легко моделируется и гиперболизируется в разнообразных вариантах, в том числе декоративных.

Первыми художниками-анималистами, которые сосредоточили все свое внимание на первозданном облике зверей и птиц, были В. Ватагин и А. Комаров. Они помещали своих героев в центр книжного листа, активизируя детское внимание на их внешних и поведенческих чертах. Художественная концепция мастеров была весьма актуальна, так как она отвечала природоведческой идее, знакомила детей с миром живой природы, обучая и расширяя их сознание. Обратим внимание на то, что с целью наглядности художники стремились сделать иллюстрацию законченной. Они делали детальный рисунок и следили за тем, чтобы и цвет сполна отражал характер образа (Рис.15). В. Ватагин использует свой творческий метод в книжках, посвященных самым маленьким читателям, в которых рисунок занимает большую часть листа. Назовем их «иллюстрациями-картинами». Таковы: «Маленькие пингвины» (1926), «Дикие звери и зверьки» (1927), «Домашние животные» (1933)», «Дикие малыши» (1934), «Звери большие и маленькие» (1936) и другие.

3. Оформление книжного издания «Мышонок Пик» Виталия Бианки

3.1 Работа с текстом повести В. Бианки «Мышонок Пик»

Произведения В. Бианки отличает их научная достоверность наравне с его способностью создать для читателя занимательную и интереснейшую историю. Писатель владеет уникальным литературным языком, прекрасно знает особенность красоты природы, у него получается создавать произведения, в которых гармонично соединяется искусство и наука. Бианки – редкой наблюдательности натуралист, а его тонкая поэтика чувствуется читателем даже в самых небольших его произведениях.

Выбирая произведение для дипломной работы, я обратилась к повести автора «Мышонок Пик». «Мышонок Пик» был написан в 1927 г. Увлекательный сюжет произведения с первых строк завоевывает внимание читателя. История смелого мышонка Пика изложена в необычном жанре – сказке-были.

Повесть рассказывает о мышонке, пойманном братом и сестрой и отправленным на самодельном кораблике в путешествие помимо воли маленького Пика. Мальчик не любил мышей. Ведь они подъедали запасы. Поэтому мальчик считает, что это путешествие приведет к гибели мышонка, но судьба мышонка складывается совсем иначе. Пик благополучно переживает сплав по реке, добирается до суши, очень быстро учится и осваивается в сложившейся ситуации, от каждого события он получает опыт. Он ищет путь к своим сородичам мышам, и в конце возвращается в дом детей, где ребята рады этой встрече.

Приключения Пика описаны детально, сюжет истории острый — и это вносит в произведение сказочный элемент. Главная движущая сила произведения – трудности, которые преодолевает герой. Крохотный путешественник последовательно встречает на своем пути испытания или других персонажей.

За время странствий Пик меняется: он приобретает новые навыки, становится сильнее, лучше. Из мышонка, привязанного к маме, герой превращается

в сообразительного и самостоятельного зверька, способного выживать в одиночку.

Читатель с любопытством следит за преображением героя, а автор поддерживает напряжение, создавая в каждом из мини-сюжетов завязку, кульминацию и развязку.

Литературную композицию повести «Мышонок Пик» можно построить по принципу частей. Условно историю можно разделить на три части. Часть про приключения Пика на море. Часть про испытания на острове. И часть, в которой мышонок возвращается домой.

Части делятся на главы, каждая из которых имеет свое название и сюжет. После неоднократного прочтения повести первым делом я определила размер книги. Это очень важный этап в работе над проектом, так как от него будет зависеть подход к иллюстрациям в будущем. После этого я обозначила моменты, которые хотела бы проиллюстрировать в книге, определила какое примерное количество иллюстраций должно быть, и определилась с подходом в этих иллюстрациях.

Любимый жанр Бианки – жанр сказочный, которому писатель дал весьма характерное определение – «сказки-несказки», т.е. сказки с жестким реалистическим основанием. Это отражается в таких главах как, например, «Страшная ночь», где на глазах у мышонка его нового знакомого лягушонка съедает змея или в главе «Из беды в беду», где его ловит лесная сова и он практически становится ее едой, такие моменты описаны автором так правдиво, что даже немного пугает.

Виталий Бианки пишет о интереснейшем, невероятном приключении маленького Мышонка, дает ему имя, и мы вполне можем представить как этот маленький храбрец с почти человеческими чертами проходит через все испытания.

3.2 Художественная идея и оформление повести

3.2.1 Замысел и эскизы

В начале работы над иллюстрациями к повести я решила передать через рисунок специфику написания произведения автора. Эта идея нашла свое отражение в образе природы, окружающей мышонка. Образ природы подчеркивает одиночество и потерянности главного героя. По сюжету большую часть своих странствий он проводит в сумерках или ночью, поэтому в большом количестве иллюстраций Пика окружают сумерки, высокие заросли и опасность, которая таится в темноте.

После того как произведение было внимательно прочитано, следует этап, в котором я намечала моменты, которые бы хотела проиллюстрировать. Выбор таких моментов очень субъективен, иногда при прочтении фрагмента воображение ярко рисует образы, которые хочется запечатлеть, иногда между намеченными иллюстрациями слишком большой разрыв и следует целенаправленно наметить иллюстрацию между ними. Для облегчения работы в последующем стоит выписать из текста все, что касается основных героев: особенности из внешнего облика, поведения, уникальные привычки, изменения на протяжении повествования в окружающей среде. После этого этапа было намечено приблизительное количество моментов, которые я хотела бы изобразить.

После того как намечены основные темы изображения, я должна была перейти к этапу поиска формата книги, материалов и техники исполнения, обдумывания основных стилеобразующих элементов, форматов иллюстраций и т.д.

Я начала работу с поиска формата книги. Формат — важный параметр, который не только влияет на особенности некоторых внешних композиционных элементов книги (например, книжную полосу и поле), но и может рассматриваться как один из знаков, информирующих читателя о назначении книги. Выбор формата имеет первостепенное значение, так как будет иметь большое влияние на все содержимое книги от размера и гарнитуры шрифта до

количества теста на страницах и особенностей создания иллюстрацией.

Первоначально я остановилась на формате страницы размером 160x170 мм, я распечатала текст повести бумаге, сложила их друг с другом, чтобы текст читался по порядку и выглядел как книга. Обрезала свою условную книгу под нужный размер и поняла, что что-то не так. Книга «не лежала в руках», это довольно сложно объяснить, но в таких мелочах и заключается работа оформителя. Я вырезала еще несколько форматов из чистой бумаги и поняла, что более вытянутый вверх формат нравится мне больше. Путем таких ручных проб я остановилась на формате 160x190 мм.

После того как формат издания был найден, я смогла начать работу в редакторе верстки. В программе Adobe InDesign я создала файл книжного формата с размерами страницы, соответствующими размеру будущей книги. Это очень полезно для понимания размещения объема текста без иллюстраций и распределения иллюстраций по страницам. После проделанной работы я получила основу для будущего макета.

Макет книги – это ее модель, в которой определяется формат, рассчитывается полоса набора и количество полей, определяются основные элементы дизайна книги и их возможное расположение на странице. В макете уточняется общее количество рисунков, определяется ритм их чередования, место и размер каждого. Иногда художнику приходится отказываться от, казалось бы, выигрышных тем, если они выпадают из общего строя книги.

Можно сказать, что в самом начале работы над макетом книги вся деятельность распределяется на два направления – работа с типографикой и работа с иллюстрацией. И после определения формата целесообразно работать по двум направлениям одновременно.

В художественной части работы над оформлением повести становится вопрос выбора материалов, с помощью которых будут создаваться иллюстрации. Количество материалов огромно, это могут быть:

- живописные материалы (акварель, гуашь, акрил);
- графические материалы (уголь, сангина, соус, ретушь, итальянский

карандаш);

- коллаж (фр. collage –приклеивание, наклейка) – техника создания художественного произведения, когда различные материалы (фрагменты газет, обоев, цветной бумаги, отделочных материалов, тканей, проволоки, дерева, веревок, металла) крепятся на основу и воспринимаются как фрагмент реальности.
- аппликация — лат. applicatio – прикладывание). Кусочки какого-либо материала (ткань, бумага, мех, соломка и т.п.) нашиваются, наклеиваются на ткань, бумагу, картон. Созданные таким образом изображения или орнамент придают произведению особую рельефность и выразительность.
- компьютерная графика.

Я остановила свой выбор на пастели. Пастель – это мягкий материал. Мягким его называют именно потому, что этот материал легко наносить, и он не сильно фиксируется на бумаге. Можно использовать бумагу разной зернистости и тона. От текстуры зависит, как именно тон будет ложиться на поверхность. Особенность пастели среди других мягких материалов — это ее широчайшая цветовая гамма. Пастель легко смешивается между собой, бывает твердая, мягкая, ультрамягкая, чаще всего при ее использовании ее наносят на фактурную поверхность. Пастель позволяет пользоваться разнообразными приемами работы. В то же время нет готовых универсальных рецептов, как нужно работать пастелью. Материал допускает большое разнообразие приемов.

После определения материалов, я могла перейти непосредственно к эскизам, а после и к созданию окончательных иллюстраций.

Работа над эскизами — это, может быть, наиболее интересный этап в творческом процессе создания иллюстраций. В это время складывается окончательно композиция книги в целом, находится наиболее выразительная пластика форм, тональность, цвет, ясность пространства и в конечном результате создается образ в широком смысле этого слова-иллюстрация, ясная по своему смыслу, воздействующая на читателя эмоционально и эстетически.

Методы работы над эскизами очень разнообразны и индивидуальны, а их

количество колеблется в очень обширных пределах. У одних художников эскизы проходят через несколько совершенно определенных этапов, и количество их ограничено, у других – этапы носят неясный характер, а число эскизов неопределенно и иногда зависит от размеров иллюстрации, придаваемого ей значения и даже от техники рисунка, у третьих – все сводится к проработке каждого эскиза с невероятной точностью, пластичностью и тщательностью.

Мой эскизный период проходил скрыто и оригинал иллюстрации очень часто возникал на том же листе, на котором он был намечен в качестве наброска.

3.2.2 Создание иллюстраций

Важнейшим компонентом разработки иллюстраций к произведению конечно же является определение образа главного героя. В повести Виталия Бианки им является маленький мышонок. Бианки описывает его словами детей: «Да он же такой малюсенький! И желтый!», «Это дикий мышонок, полевой. У каждой породы свое имя, только я не знаю, как этого зовут.». И хотя автор не говорит о породе мышонка, после небольшого исследования я пришла к мнению, что описывает он мыш-малютку.

Мышь-малютка одна из самых маленьких представителей семейства мышиных. Это удивительное, изящное и симпатичное существо окрашено несколько ярче чем другие виды. Спинка у этой мыши буровато-охристая или ярко-желтовато-охристая. Брюшко белое. Морда у мыши-малютки тупая, уши небольшие. Длина ее тела 6-7 см, хвоста 5-6 см, а масса 5-6 г., живет на открытых местах с высокой и густой травой, вблизи воды. Питается семенами травянистых растений, деревьев и кустарников, личинками насекомых, дождевых червей и пауков. Славу этим крошкам принесла способность вить гнезда, расположенные на стебельках растений на высоте 30-100 см. Такое гнездо похоже на шар из травы. Малютка лазает с исключительным проворством, легко забираясь на самые тоненькие стебельки. Страхуется мышка хвостом. Он все время перемещается с одной былинки на другую и обвивается вокруг них.

На основе собранной информации я начала сбор визуального

материала: разнообразные видеоматериалы, фотографии и описания стали основой для многочисленных зарисовок мышей в разных состояниях и позах. Этот этап для меня имеет два важных уточнения, во-первых, стоит рисовать на большом формате и, во-вторых, не нужно ничего стирать. Таким образом будет виден процесс поиска и изменения героя, а в конце работы бесспорно будет заметно, что первые наброски получались гораздо менее уверенными, чем последние (Рис.17). По итогу этого этапа мой мышонok из толстого, сытого крыса превратился в маленького, юркого желтого мышонка. Для его изображения я использовала определенный желтый цвет, которым почти полностью раскрашивала мышонка, выделяя более темным оттенком его лапки и уши. Для создания получившегося образа я отошла от правдивого изображения мыша-малютки в трех аспектах. Первый – это ярко желтый цвет, вместо более естественного, описанного выше, во-вторых, это белое брюшко, которое отсутствует у моего пика, так как чаще всего оно просто неразличимо для читателя и, в-третьих, это увеличенные уши. Последнее было сделано для передачи эмоций маленького мышонка, на его мордочке можно увидеть лишь коричневые бусинки глаз и почти незаметный нос, уши стали единственной частью тела, которые передают душевное состояние Пика. Если он напуган, он прижимает их к себе, если заинтересован, они будут на острие, для передачи таких состояний мною было решено увеличить их не смотря на реальность. Так же важной деталью в образе мышонка является его левое порезанное ушко, шрам останется с ним на протяжении всего его пути и именно по нему девочка узнает своего желтого мышонка. Все эти, на первый взгляд, незаметные детали очень важны, ведь в целом образ мышонка получился довольно минималистичным и в некоторых иллюстрациях и вовсе похожим на желтый шарик.

Так как мной была выбрана цветная иллюстрация, то важным этапом работы была и общая колористика изображений. Желтый цвет для мышонка является как минусом, так и плюсом, с одной стороны яркий желтый цвет будет контрастен на фоне темного колорита, что поможет всегда привлекать

внимание к главному герою, но с другой стороны есть опасность соседства яркого открытого цвета с другими открытыми цветами. Это может привести к упрощению иллюстраций из-за цвета (Рис.18). И еще одной проблемой может стать раздробленность иллюстрации и нежелательное смещение акцента с главного героя при наличии ярких дополнительных цветов.

Так как при первопрочтении я выписывала важные для меня описания природы, я выяснила, что основным временем действия на протяжении всего повествования становится ночь: «Наконец стало темнеть. Пик осторожно вылез из-под куста», «На вторую ночь Пик совсем выбился из сил», маленький мышонок находит в себе силы путешествовать только скрытый под пеленой темноты, я решила акцентировать внимание на этом моменте. В большей части иллюстраций мышонок выделяется на фоне окружающей среды за счет тоновой и цветовой контрастности. Я подобрала определенные цвета зеленого, черного, синего, серого и коричневого, которые использовала на протяжении всей книги. Процесс выбора заключался в зарисовке схематичных мышат в окружении разнообразных оттенков нужных мне цветов. Их первостепенной задачей было сочетаться с желтым цветом, выбранным для мышонка. Эти цвета стали основными для проработки окружающей среды.

Помимо цвета и тона важным фактором для меня было показать потерянность и опасность для мышонка через его размеры в сравнении с окружающей средой и ее обитателями. В особенности это выделяется в иллюстрациях к главам «Соловей-разбойник» и «Горе-музыкант», где его размер значительно меньше в соотношении с размером птицы или лисы.

В композиционных поисках каждой иллюстрации разрабатывались пейзажи, позы мышонка (Рис.19), находилась выразительная форма второстепенных персонажей и объектов. С помощью пастели я старалась добиться атмосферы одиночества и страха, которые Пик испытывал на протяжении почти всей повести. Для этого в иллюстрациях я часто использовала эффект серой темной дымки. Такой прием позволил мне передать атмосферу, описанную автором.

Композиция в иллюстрациях в основном имеет крупный или средний масштаб. С помощью этого мне удастся изобразить места событий, показать основных героев, окружающие предметы. Мне хотелось, акцентировать внимание читателей одновременно и на персонаже, и на природе. Так как в произведении Бианки природу можно считать настолько же важным героем, как и ее обитателей.

3.2.3 Переплет и обложка издания

Не менее важными качествами обладает внешнее оформление книги, к которому следует отнести переплет, обложку (суперобложку) и форзац.

Переплет или обложка, как бы они не были исполнены, представляют собою, конечно, условно говоря, как бы портрет книги, раскрывая перед читателем в наиболее общей, но характерной форме ее тему и идею. Обложка — это то, с чем читатель сталкивается, впервые беря книгу в руки. Она должна привлечь внимание среди обилия не просто разнообразных книг, но и одинаковых печатных изданий в разном оформлении, ее первостепенная задача заинтересовать читателя.

Интерес к книге могут вызывать изображения, которые лишь ассоциативно связаны с содержанием или названием произведения. При этом стоит помнить о том, что изображение, помещенное на обложку, должно быть интересным, ярко выражать какую-либо идею книги. В моем случае важно соблюдать сдержанность и не делать дизайн обложки предельно ярким, противоречащим характеру литературного произведения. Ведь, как уже было сказано ранее, для читателя важен определенный эмоциональный настрой. Обложка к произведению должна кратко и символично рассказывать о содержании.

Но привлечение потенциального читателя, как ни странно, не единственная задача обложки. Второй ее функцией является взаимодействие с внутренним оформлением книжного издания. У обложки есть способность «собрать» материал книги воедино, эту функцию я подробнее объясню на примере эскизов.

Обложка в 99% случаев бывает цветной, даже если книжный блок —

черно-белый. А в зависимости от назначения и параметров книги выбирают мягкую обложку или твердый переплет.

В моем случае из-за соображения долговечности и эстетического восприятия был выбран твердый переплет. Книги в твердом переплете созданы для того, чтобы не потрепаться от ежедневного использования и выдержать испытание временем. Издания в мягкой обложке легче порвать, помять и испачкать. Кроме того, со временем клей на корешке может ослабнуть или начнет портиться бумага. Так как книга предназначена для детей маленького возраста я решила, что ее долговечность— важная часть оформления издания. Более того, детские книги таких авторов обычно передаются из поколения в поколение.

Для создания моей обложки я выбрала вариант обложки-иллюстрации. В наиболее чистом виде это такая композиция, в которой главную роль играет иллюстрация, а остальные элементы занимают второстепенные места.

Иллюстрация на обложке моего издания выполнена в тех же материалах и стилистике, что и основной блок иллюстраций. При работе над обложкой я создала несколько предварительных эскизов, на одном из них, например, была изображена кipa листьев, лежащих на земле, из-под которых выглядывал хвостик Пика и присутствовало название крупным рукописным шрифтом, кое где пропадающее за листьями или веточками (Рис.20). Так же был вариант с мышонком, сидящим на веточки ржи с рукописным название сверху. Выбран был второй вариант, так как именно он завершал книгу нужным образом. Иллюстрации в книге были постраничные, фрагментированные и обложка, которая так же была скорее лоскутной не могла правильно дополнить иллюстрации, в то время как очень мягкий и плотный второй вариант объединял все содержимое вместе, заканчивая образ книги. Но до того, как был создан окончательный вариант, эскиз конечно же подвергался не одному изменению. В отличии от первоначального варианта был увеличен масштаб рисунка, были изменены некоторые цвета. Так, например, небо было намного темнее, больше похожее на землю, чем на сумрачное небо (Рис.21). В конечном итоге обложка

представляет собой плотное темное изображение, где крупным планом изображен мышонok Пик, который уже находится в поле, он держится за стебель ржи, где скорее всего собирается найти себе еду. Время действия-ночь. Обложка была нарисована в реальную величину издания с добавлением дополнительных размеров, которые потребуются для печати в издательстве. При создании иллюстрации для обложки учитываются 0,5 мм на толщину корешка обложки, 15 мм на загиб при оклейке переплета и 3 мм под обрез, все эти данные можно выяснить в издательстве.

Слева от мышонка располагается название произведения, выполненное рукописным шрифтом. Шрифт в обложке имеет не меньшее значение, чем само изображение. Его рисунок, плотность, тяжесть или легкость, а также величина, все это действует не менее активно. Особенно важен рисунок букв, который может быть простым или сложным, но всегда связан с функцией чтения.

На обложке моего издания использована более плотная и темная, в отличие от окружающей среды, рукописная надпись. Она была создана мной на основе ассоциаций с травой и стеблями ржи, которые меняют свой наклон, толщину и высоту. Подобная, но все же специально отрисованная, надпись была использована на титуле книги.

Последним элементом внешнего оформления моего издания стал форзац. Форзац представляет собою наиболее утилитарный элемент внешнего оформления книги – его прямое назначение скреплять книжный блок с переплетной крышкой. Поэтому вначале, да и теперь, в подавляющем большинстве изданий форзац – это просто лист белой или цветной бумаги, своего рода пауза между переплетом и титульным листом. Для форзаца «Мышонка Пика» я остановила свой выбор на крашенной в массе бумаге светлого желтого цвета, которая связана с желтизной мышонка в иллюстрациях книги.

3.3 Предпечатная подготовка

3.3.1 Дизайн и верстка

На этом этапе работа ведется уже непосредственно с текстом и расположением рисунков внутри текста. Процесс компоновки страниц, заголовков, изображений и разворотов книги называется версткой. На этом этапе с помощью специальных программ верстки, таких как Adobe InDesign, происходит заполнение будущего печатного издания текстом согласно макету. Все элементы оформления должны стать единым целым, то есть соответствовать одному стилю.

Помимо работы с текстом, на этом этапе я окончательно распределила иллюстрации по разворотам, выявила максимально подходящий размер для каждой иллюстрации. Основная задача на этапе верстки – сделать так, чтобы все элементы книги гармонично сосуществовали на развороте, дополняя и поддерживая друг друга. Если на этапе создания иллюстраций я ставила перед собой цель изобразить написанное, и рисунок был поддержкой текста, то на этапе верстки и работы с дизайном книги текст должен стать опорой внутреннему оформлению.

Первой задачей во время верстки стал выбор размера наборной полосы и полей. Для выбора максимально подходящего размера я работала в файле, созданном ранее. Файл имеет размер 320x190мм. Это значение является размером разворотного листа, то есть это конструкция из двух страниц, которые имеют размер 160x190 мм и расположены симметрично относительно вертикальной оси. Именно такой файл я использовала для работы с макетом книги.

На развороте я пробовала разные варианты расположения наборной полосы, изменяла ее количество на каждой странице. После создания нескольких вариантов разворотом с различными вариантами полей, я выбрала формат полей, выполненных согласно закону Мильхзака, где внутреннее поле в книге относится к верхнему, внешнему и нижнему как 2:3:4:6. Такой вариант позволяет расположить полосы на развороте достаточно устойчиво.

Так же важным моментом верстки было решение разделить главы друг от друга путем переноса начала каждой главы на новую страницу.

Выбор кегля шрифта и интерлиньяжа также существенен для красоты книги. Важна связь между пропорциями шрифта и пропорциями страницы. Для общего блока текста я выбрала гарнитуру Garamond. Это изящная антиква, которая имеет умеренную контрастность. Знаки строчного алфавита широкие, пересечение круглых элементов с вертикальными, выполнено под небольшим углом, что делает внутреннее пространство знаков светлым и легким. Шрифт хорошо читается в мелких кеглях. Для книги был выбран шрифт 12 кегля, рекомендованный для детских изданий.

Для выделения названий глав, которые присутствуют в повести и нумерации страниц использовалась та же гарнитура, но другого начертания и большего кегля.

2.3.2 Подготовка изображений к печати

Все иллюстрации были отсканированы на принтере и во время работы над макетом не подвергались каким-либо изменениям. Но последнем этапе подготовки необходимо было удостовериться в качестве печати необработанных изображений.

Первым делом все изображения были переведены в цветовую модель CMYK с использованием профиля U.S. WebCoated(SWOP) v2.

Существует несколько цветовых моделей, самые популярные это RGB и CMYK. Система CMYK так называется по первым буквам используемых в ней цветов cyan-синий, magenta-пурпурный, yellow –желтый. Последняя буква аббревиатуры обозначает черный цвет. Перенос изображений из цветовой системы RGB в CMYK является основным из требований подготовки изображений в книге к печати.

После этого в программе Adobe Photoshop я провела проверку цветов. Это выполняется с помощью меню «Инфо», сам процесс заключается в сравнение числовых значений цвета между разными пикселями. Основными

требованиями на этом этапе является показатели 0 на тех местах, где цвет должен быть белым и приблизительно одинаковые показатели на разных иллюстрациях в цветах мышонка.

После первичной проверки была произведена пробная печать нескольких разворотов с иллюстрациями. Пробная печать была на матовой мелованной бумаге, которая будет использована при печати издания. Я делала разворотную печать в натуральную величину, т. е. иллюстрации вместе с текстом. Этот этап помог мне оценить, как будет выглядеть разворот в книге. Благодаря пробной печати было обнаружено, что не все «видимые в файле верстки» белые цвета печатаются белым. Вокруг некоторых изображений образуется желтый ореол.

Эта проблема была исправлена путем редактирования изображений в Adobe Photoshop с помощью «Уровней», где я меняла количество белого цвета в изображении, тем самым избавляясь от желтизны, кроме того, снижала тональность в темном диапазоне. Так же на некоторых иллюстрациях было решено снизить насыщенность, чтобы скорректировать особенности печати на машинах малой полиграфии, которые «страдают» жесткостью передачи некоторых цветов. Подобная операция цветопробы и цветокоррекции проводилась несколько раз до достижения удовлетворительного цветовоспроизведения с целью прогнозируемого результата при печати всего издания.

Иллюстрации для печати в издательстве принимают в формате TIF или JPEG. От выбора формата будет зависеть качество печатаемого изображения, лучшим вариантом из двух является формат TIF. Изображения должны быть хорошего качества, должны иметь разрешение 300 dpi – это является необходимым требованием в современной полиграфии.

После выполнения всех этапов подготовки изображений к печати иллюстрации можно помещать в файл книжного блока, обложки и форзаца в программе Adobe InDesign и заканчивать верстку, т. е. готовить файлы к печати в типографии.

3.3.3. Подготовка файла к печати

Печатное издание «Мышонок Пик» выполнено в твердом переплете. При подаче книги в типографию им передается три отдельных файла в формате PDF: книжный блок, обложка и форзац.

PDF – универсальный формат, который позволяет открыть файл на любом устройстве и сохранить заложенные характеристики, именно его предпочитают типографии и издательства. Такой формат используется в дизайне и иллюстрации при подготовке к печати и передачи графических макетов в типографию.

Иллюстрированная книга – это многополосное издание, страницы этого файла должны следовать в том же порядке, что и в готовом издании. Одна страница в файле должна соответствовать одной странице в издании. При подготовке файлов стоит помнить, что с каждой стороны разворота нужно добавлять от 3 до 5 мм под обрез. То есть если иллюстрация выходит за поле страницы она должна продолжиться на этих дополнительных миллиметрах. Это связано с особенностью работы резака в разных типографиях. Иногда происходит погрешность в резке страницы и на странице книги может остаться чуть больше пространства, чем требовалось. Если ваша иллюстрация выходила за поле страницы, то эта неточность будет абсолютно не заметна, если же вы оставили там белое пространство, то иллюстрация будет обрезана, что предаст ей неаккуратный вид.

Название книжного файла должно включать в себя фамилию и имя автора, название произведения, формат, количество страниц и формат сохранения. PDF книжного блока предоставляется постраничным, с назначенным профилем PDF-1xA. Важно перед подготовкой к печати проверить все на предмет слетов иллюстраций, чтобы не было белых полей, о которых я писала выше.

Таким образом, подготовка макета для печати в типографии состоит из нескольких этапов, при их выполнении важно учитывать требования типографии, принятые стандарты особенности принтеров и сканеров. Также нужно готовить файлы к печати с учетом особенностей печатного издания, они могут

зависеть от типа переплета, количества страниц, цветовой гаммы изображений.

Заключение

Художественная литература служит действенным средством умственного, нравственного, и эстетического воспитания детей, она оказывает огромное влияние на развитие и обогащение внутреннего мира воображение ребенка. В восприятии художественного произведения участвуют все познавательные процессы: память, мышление, воображение. Следовательно работа художников-иллюстраторов одна из незаменимых частей в создании детской печатной продукции.

В исследовательской работе я подробно изучила переломный момент в истории развития детской анималистической иллюстрации, а также проанализировала путь развития самого жанра анималистического рисунка, который привел к тому, что на данный момент он снискал наибольшую популярность именно в детской литературе. Мною были рассмотрены изменения в оформлении различных печатных изданий, проанализированы направления анималистики не только в изобразительном искусстве, но и в фольклоре, литературном творчестве.

Я рассмотрела особенности работы различных художников-иллюстраторов, их индивидуальные подходу к созданию рисунков для книжных изданий.

На основе результатов исследования были разработаны дизайн и макет книжного издания Виталия Бианки «Мышонок Пик», книга состоит из 56 страниц формата 160x190 мм, подготовлено к печати. Для оформления издания были выполнены 25 цветных анималистические иллюстрации, включая уникальную обложку. Повесть была напечатана пробным тиражом в издательстве Томского Государственного Университета.

Выполнение выпускной квалификационной работы поспособствовало закреплению полученных в период обучения знаний. Все задачи, которые были поставлены в начале работы над дипломным проектом, были

успешно решены, цель работы была выполнена.

Список литературы

1. Беляева С.А., Голикова С.П., Шептунова Е.В. Мир животных: реальный и загадочный [ЭЛЕКТРОННЫЙ РЕСУРС] // Художественный музей— 2017. — URL: <https://www.nsartmuseum.ru/journal/id/181> (дата обращения 16.01.2022)
2. Гончарова, В. Г. Образы животных в изобразительном искусстве: к истории зарождения анималистического жанра [ТЕКСТ] / В. Г. Гончарова. // Молодой ученый. — 2021. — № 24 (366). — С. 387-391
3. Гордеева Е.В Анималистика: вопросы терминологии и границ жанра [ТЕКСТ] / Е.В. Гордеева// Молодой ученый. — 2018. — № 23 (104). — С. 63-66.
4. Добросок Н. Е. Традиции и современные тенденции в развитии книжной иллюстрации в России [ТЕКСТ] / Н. Е. Добросок // Молодой ученый. — 2015. — № 21 (101). — С. 75-80.
5. Келейников И.В. Художественные особенности анималистической иллюстрации: Историческая эволюция, теоретические аспекты : дис. кандидата искусствоведения /И.В. Келейникова. —Москва, 2002. — 200с.
6. Кудинова, Д. А. Художники-анималисты: западноевропейская и китайская традиции [ТЕКСТ] / Д. А. Кудинова // Молодой ученый. — 2021. — № 15 (357). — С. 373-376.
7. Макарова С.В., Особенности детской книжной иллюстрации и ее отличия от взрослой [ЭЛЕКТРОННЫЙ РЕСУРС]// Преподаватель XXI век—2010. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-detskoy-knizhnoy-illyustratsii-i-ee-otlichiya-ot-vzrosloy> (дата обращения 22.03.2022)
8. Матяшова В.А., Символическое значение животных в архитектуре Готики и Ренессанса [ТЕКСТ]/В.А.Матяшова — Издательство «ДПИ»,2018.—130 с.
9. Паустро М. Символическая история европейского средневековья. Отношение к животным в христианском Средневековье[ТЕКСТ]/ Пер. с фр. Е.

- Решетниковой- СПб.: Издательство "Александрия", 2012. - 448 с.
10. Подоскорский Н.А. «История животных» Конрада Геснера— 2016. — URL: <https://philologist.livejournal.com/8518598.html> (дата обращения: 05.04.2022)
 11. Портнова И.В., Детская книжная анималистическая Иллюстрация XX века — 2011. — URL: http://www.art-in-school.ru/art/iskusstvo_i_obrazovanie_2011_03_-_15_Portnova.pdf (дата обращения: 10.05.2022)
 12. Савельева А.А. Японская гравюра и живопись ТЕКСТ]/А.А.Савельева- СПб.:Издательство "Кристалл", 2007. - 320с.
 13. Сафонова Н.В., Формирование зооморфных представлений и специфика их развития в древнеегипетской культуре [ЭЛЕКТРОННЫЙ РЕСУРС]// Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология—2017. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-zoomorfnyh-predstavleniy-i-spetsifika-ih-razvitiya-v-drevneegipetskoj-kulture> (дата обращения 16.01.2022)
 14. Соколова З.П., Культ животных в религиях [ТЕКСТ]/ З.П.Соколова. — Издательство «Наука», 1972.—213с.
 15. Ситникова Е.В., Иллюстрация как визуальный компонент контента детских изданий [ЭЛЕКТРОННЫЙ РЕСУРС]// Филологические науки. Вопросы теории и практики—2016. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/illyustratsiya-kak-vizualnyy-komponent-kontenta-detskih-izdaniy> (дата обращения 22.03.2022)
 16. Гид по Вероне. Лев — символ в христианстве. [ЭЛЕКТРОННЫЙ РЕСУРС]—2016—URL:<https://www.veronavisita.it/?p=11673> (дата обращения: 16.05.2022)
 17. Арт-Рисунок. Фракийцы. [ЭЛЕКТРОННЫЙ РЕСУРС]—1981.— URL:<http://www.art-drawing.ru/terms-and-concepts/2749-the-thracians> (дата обращения: 16.06.2022)
 18. Классификация анималистической литературы. [ЭЛЕКТРОННЫЙ РЕСУРС]—2018—URL: <https://cyberpedia.su/5x481c.html> (дата обращения: 26.05.2022)

- 19.Проектирование книжного издания[ЭЛЕКТРОННЫЙ РЕСУРС] –2015
– URL: <https://poisk-ru.ru/s17740t2.html> (дата обращения:01.06.2022)

ПРИЛОЖЕНИЕ А



Рис. 1 – Наскальная живопись в пещере Шове



Рис.2–Украшение, выполненное в зверином стиле

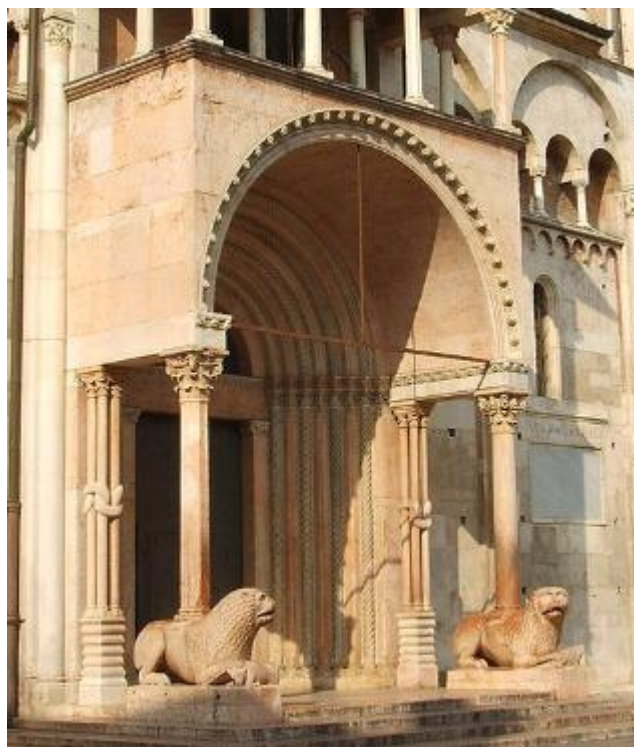


Рис.3—Львы в архитектуре Кафедрального Собора Модены

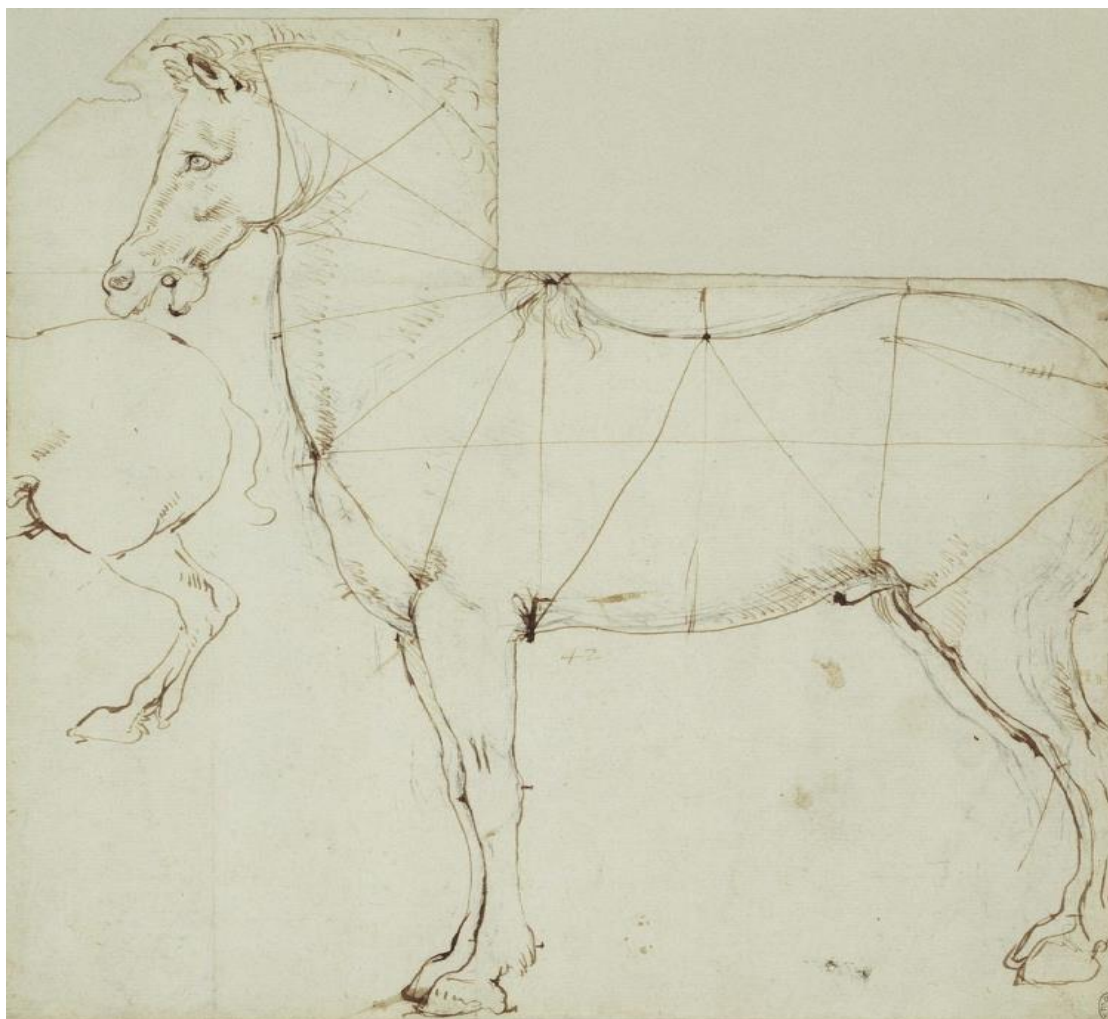


Рис.4—Леонардо да Винчи «Пропорции лошади»

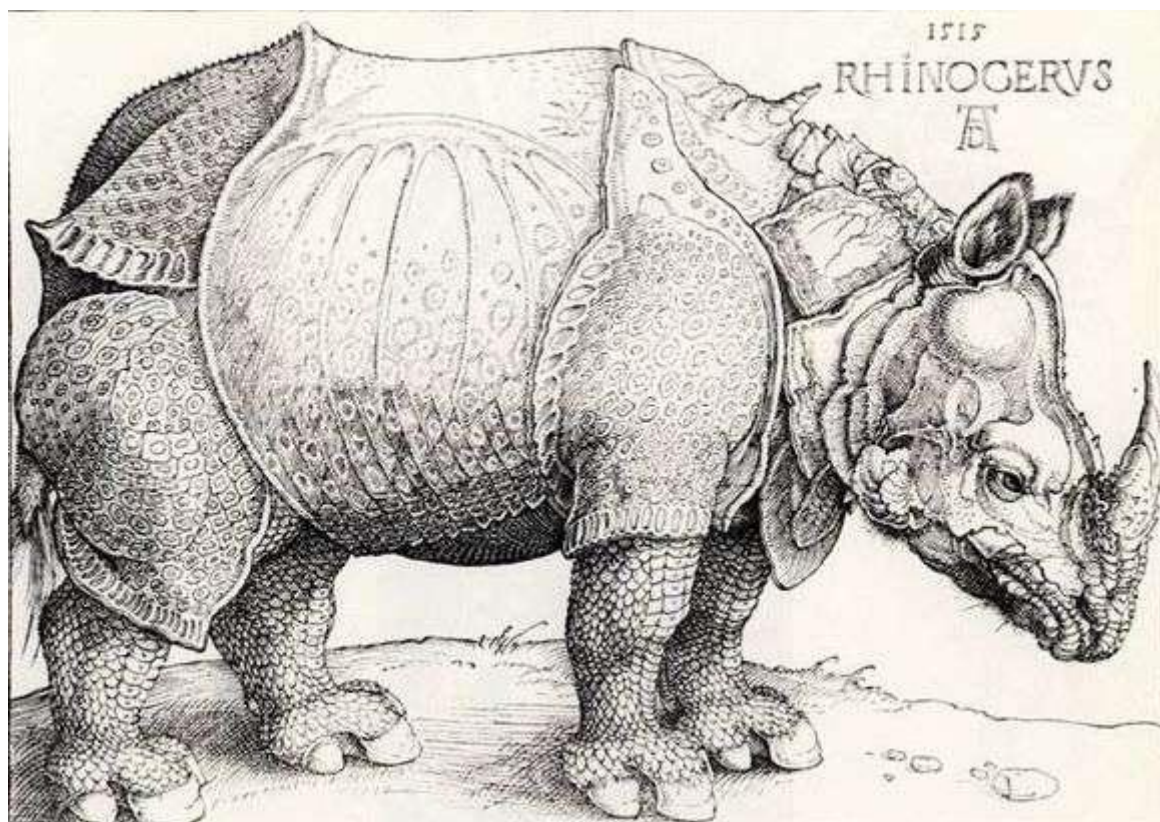


Рис.5–А. Дюрер «Носорог»



Рис.6 – Дж.Стаббс «Лошади»



36

МАНГА



Кацусика Хокусай

37

Рис.7 – К. Хокусай «Манги». Разворот

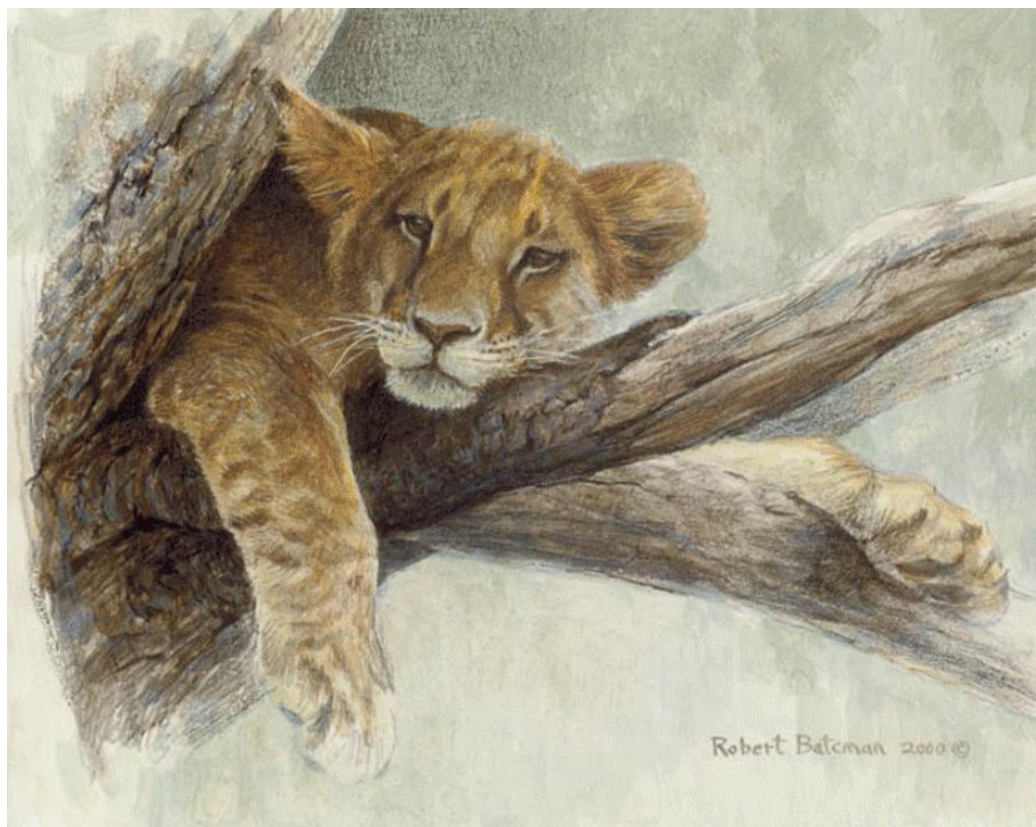


Рис.8 – Р. Бейтман «Львица»



Рис.9 – Ци Байши «Креветки»



Рис.10 – Страница бестиария

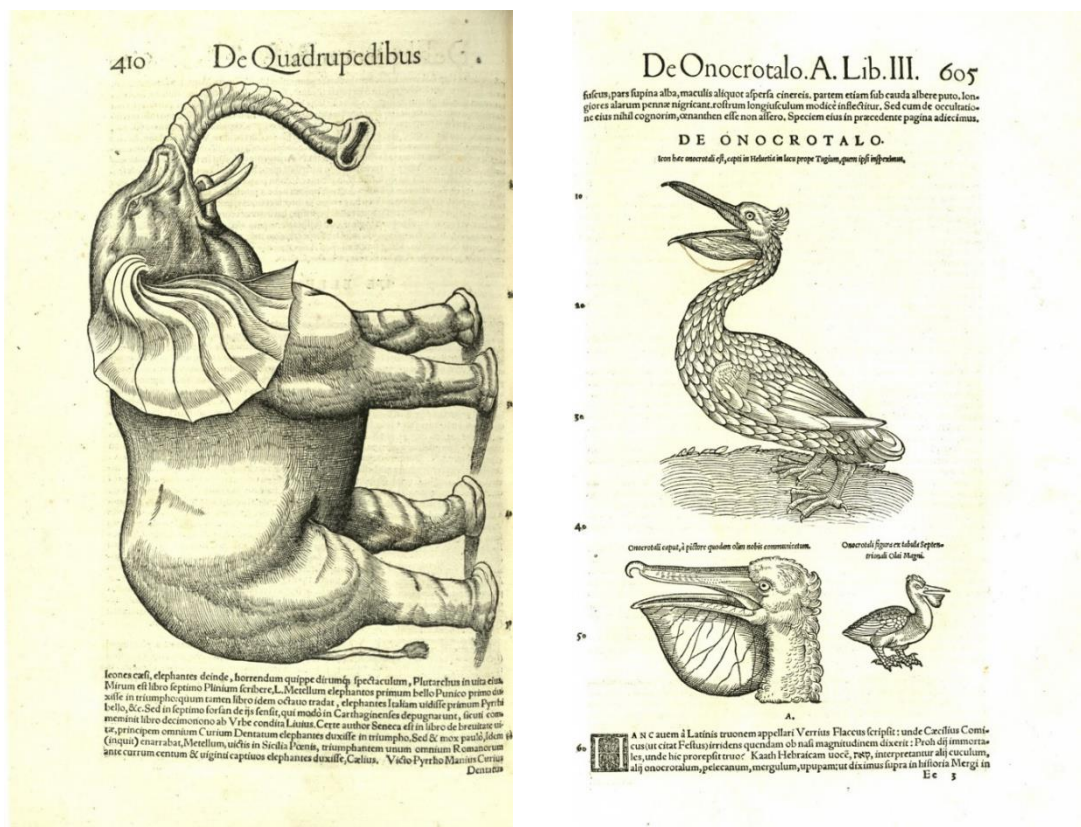


Рис. 11 – Страницы энциклопедии «История животных» К.Геснера



Рис.12 – Разворот энциклопедии «Птицы Америки» Дж. Одюбона



Рис.13 – Обложка «Лесной газеты» Виталия Бианки

ПРИЛОЖЕНИЕ Б



Рис.14 – Иллюстрация Е.Чарушина

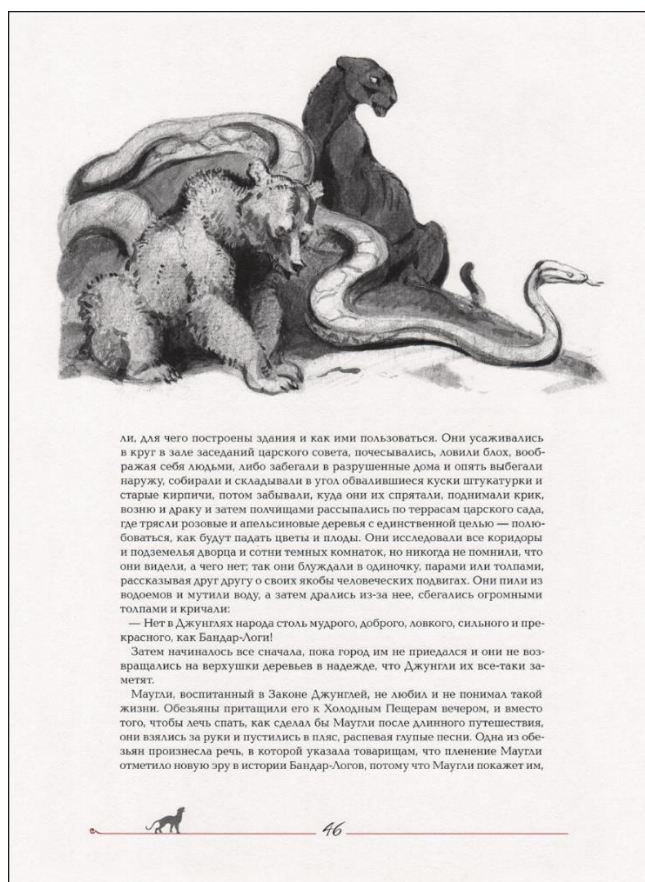


Рис.15 – Страница из произведения Р. Киплинга с иллюстрацией В. Ватагина



Рис.16 – Обложка к произведению С. Маршака, выполненная иллюстратором
В. Лебедевым

ПРИЛОЖЕНИЕ В



Рис.17 – Первые эскизы мышонка



Рис.18 – Эскиз иллюстрации



Рис.19 – Эскиз иллюстрации

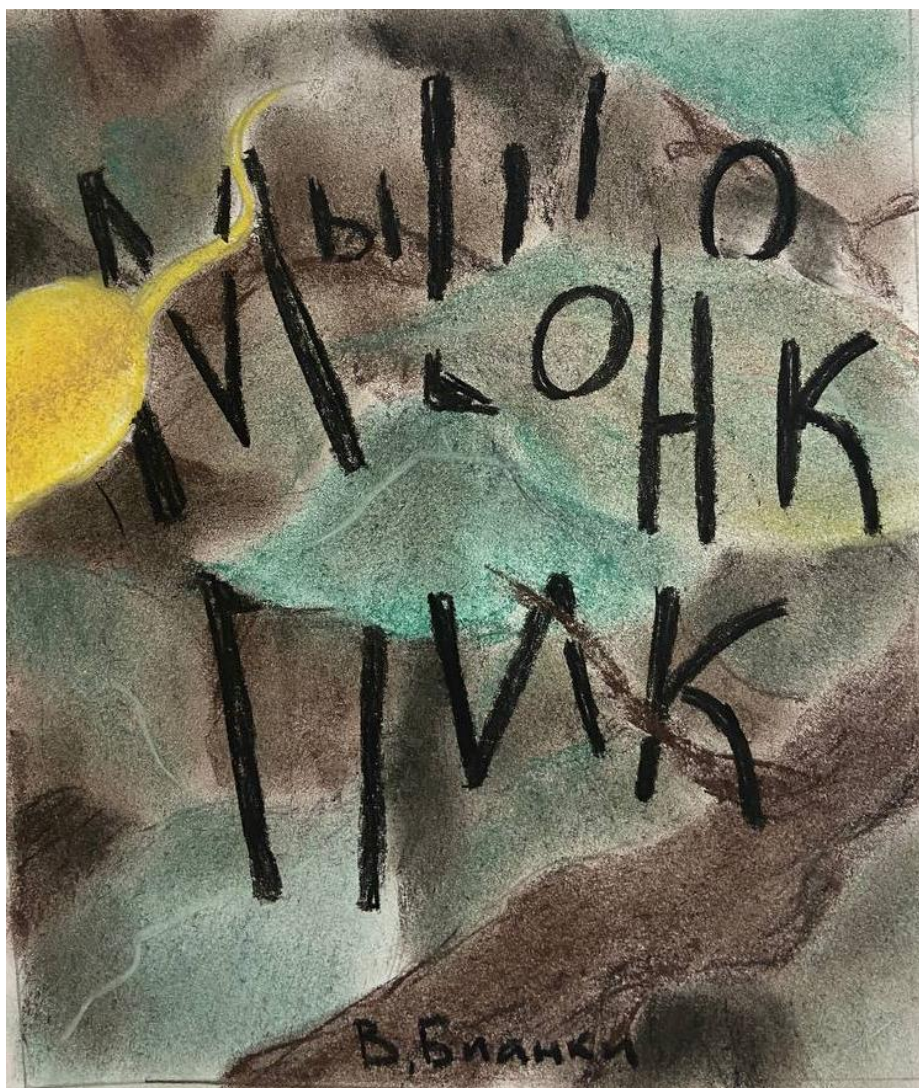


Рис.20 – Эскиз обложки



Рис.21 – Эскиз обложки

Поиск заимствований в научных текстах^β[\(/index.php/ru/\)](/index.php/ru/) [\(/index.php/en/\)](/index.php/en/)

Введите текст:

...или загрузите файл:

Файл не выбран...

Выбрать файл...

Укажите год публикации:

2022 ▼

Выберите коллекции

Все

Рефераты

Авторефераты

Иностранные конференции

PubMed

Википедия

Российские конференции

Иностранные журналы

Российские журналы

Энциклопедии

Англоязычная википедия

Анализировать

[Проверить по расширенному списку коллекций системы Руконтекст \(http://text.rucont.ru/like\)](http://text.rucont.ru/like)

Обработан файл:

21.06.docx.

Год публикации: 2022.

Оценка оригинальности документа - 100.0%

Процент условно корректных заимствований - 0.0%

Процент некорректных заимствований - 0.0%

[Просмотр заимствований в документе](#)

Время выполнения: 41 с.

Заимствования отсутствуют

[Значимые оригинальные фрагменты](#)[Библиографические ссылки](#)[Искать в Интернете](#)

100.00%

[Дополнительно](#)

