

ВИЗУАЛЬНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА: ВЗГЛЯД ПИСАТЕЛЯ И ВЗГЛЯД ХУДОЖНИКА-ИЛЛУСТРАТОРА. НА ПРИМЕРЕ ИЛЛУСТРАЦИЙ К ПРОИЗВЕДЕНИЯМ ГОФМАНА

Варава Е. Ю. аспирантка

Харьковская государственная академия дизайна и искусств

Аннотация. Статья посвящена анализу особенностей визуального мышления писателя, которое воплощается в литературном тексте, и художника-иллюстратора. На примере творчества писателя Э. Т. Гофмана и художника С. Алимова. Предлагается гипотеза о преимуществе гармонии визуального мышления писателя и художника для создания иллюстраций высокого художественного уровня.

Ключевые слова: интерпретация, иллюстрация, художник-иллюстратор, художественный образ, писатель, визуальное мышление, визуальные ассоциации.

Анотація. Варава О. Ю. Візуальна інтерпретація художнього тексту: погляд письменника і погляд художника – ілюстратора. На прикладі ілюстрацій до творів Гофмана. Стаття присвячена аналізу особливостей візуального мислення письменника, що втілюється в літературному тексті, і художника-ілюстратора. На прикладі творчості письменника Э. Т. Гофмана і художника С. Алімова. Пропонується гіпотеза про перевагу гармонії візуального мислення письменника і художника для створення ілюстрацій високого художнього рівня.

Ключові слова: інтерпретація, ілюстрація, художник-ілюстратор, художній образ, письменник, візуальне мислення, візуальні асоціації.

The summary. Varava E. Y. **Visual interpretation of the literary text: the author's and the artist's vision (on the example of illustrations to Hoffmann's writing).** The following clause is dedicated to the analysis of the visual thinking features of the author, which are embodied in literary text, and of the illustrator-artist. On the sample of E. T. A. Hoffmann's writing and S. Alimov's art-work. The hypothesis of the harmony advantages in author's and artist's visual thinking, while creating a high art level illustrations, is offered.

Key words: interpretation, illustration, graphic artist, artistic image, writer, visual thinking, visual associations.

Актуальность статьи. Взаимодействие и взаимопроникновение различных видов искусств – одно из актуальных направлений исследований в области искусствоведения и культурологии: изобразительное искусство и литература, взаимодействие пространственных и временных видов искусств, взгляд писателя и взгляд художника. Анализ книжных иллюстраций дает большие возможности для исследования особенностей визуального восприятия художественного текста писателем и художником

Все чаще привлекают внимание современных ученых различные способы восприятия визуального в художественной литературе. «Исследователи обращаются к изучению «зрительного опыта» героя и автора, сюжетно запечатленного и композиционно выраженного в художественном произведении, а также к спонтанным и рефлексивным механизмам восприятия зримости в самых разных ее аспектах. При этом, как правило, в работах, посвященных многообразным сторонам визуальной проблематики в культуре

XIX-XX веков, особое место уделяется анализу художественных методов тех писателей, для которых, если использовать формулировку М. М. Бахтина, слово «было совместимо с самой четкою зримостью» [3]. Среди таких писателей наиболее часто выделяют Гофмана, Гоголя, А. Белого, Платонова, Набокова, Кафку, Пруста». [6]

Цель статьи: проанализировать «визуальную стратегию» художественных текстов Э. Т. Гофмана и особенности иллюстраций его произведений. На примере повести «Крошка Цахес» и иллюстраций Сергея Алимова к этому произведению.

Статья выполнена в соответствии с планом НИР ХГАДИ.

Постановка проблемы: Мы можем говорить о популярности жанра фантастики в литературе, кинематографии, изобразительном искусстве, как о характерной черте современного общества. Особенности художественного мышления Э. Т. Гофмана, его «двоемирие», несмотря на историческую удаленность от современности, удивительно актуально. Об этом говорит и популярность его произведений среди художников-иллюстраторов. Проблема исследования состоит в анализе того, насколько художники-иллюстраторы воспринимают и принимают визуальную составляющую художественного текста, насколько их визуальная трактовка совпадает или расходится с авторской. Сравнительный анализ художественного и изобразительного, иллюстративного текстов представляет не только искусствоведческий интерес, но и культурологический, поскольку поможет понять особенности современного художественного мышления.

Анализ исследований. Понятие «визуальные стратегии» подразумевает то, какие художественные выразительные средства использует писатель с ярко выраженным визуальным мышлением. Под визуальным мышлением имеется в виду очевидное преобладание зрительных впечатлений в системе восприятие – сознание, у писателей это качество находит свое воплощение и в композиции произведения, и в сюжете и в самых разнообразных зрительных ассоциациях. Взаимодействие вербального и визуального мышления, литературы и живописи является пока мало исследованной областью. Е. Басин в книге «Искусство и коммуникация» писал «До сих пор нет единого мнения по поводу природы художественного воссоздания произведений одного вида искусств средствами другого...» [2].

Особенно большие возможности для исследования этой темы дает книжная графика.

Книжная графика – один из самых популярных и массовых видов изобразительного искусства. Для художников – книжная иллюстрация прекрасная возможность обращения к современному зрителю, способ решения масштабных творческих задач. Иллюстрация для них – самостоятельный вид изобразительного искусства, связанный с литературной первоосновой, но отнюдь не являющийся механическим переводом текста на визуальный язык, допускающий множество толкований одного образа.

«Иллюстрация выступает в роли своеобразного критического комментария к произведению, вскрывающего в самом общем виде основы его поэтики» [8]

Иллюстрированная книга – явление синтетическое, она воздействует на человека через различные каналы восприятия, органично сочетая текст и изображение. По отношению к литературному произведению иллюстрация выполняет роль пластического средства, способствующего формированию, углублению и обновлению суждений читателя о содержании литературы. Взаимодействуя с текстом, иллюстрация развивает воображение читателя, раскрывает визуальный ряд описываемых предметов, явлений, событий, лиц.

«Мы настолько привыкли к буквенному тексту, что не исключено, слово перестало быть достаточно сильным раздражителем образных сфер нашего сознания. Чтобы произвести надлежащее действие, его следует поставить в такую художественную систему, где даже привычный лексикон воспринимается заново». [8]

Художественно-образная иллюстрация интерпретирует текст, обогащает его в своих зрительных образах, комментирует, развивает и дополняет мысли и образы писателя или поэта. Изобразительный ряд, обладающий собственным эмоционально личностным импульсом, создает невербальный «текст о тексте», расширяет границы информационного поля издания, входит в содержательную структуру книги. Иллюстрация есть интерпретация текста, т. е. нечто вторичное, и в то же время – самостоятельный, самоценный вид изобразительного искусства, в котором творческое самовыражение художника находит полное воплощение. Особенно яркое и интересное явление – гармония визуального мышления писателя и художника-иллюстратора, тогда иллюстрации приобретают особую глубину и помогают проникнуть в замысел автора художественного произведения.

Еще древнегреческий поэт Симонид, сравнивавший между собой поэзию и живопись, назвал первую из них «говорящей живописью», а вторую – «немой поэзией». Но первым, кто проанализировал особенности художественного языка вербального (поэзии) и визуального (живописи) был Лессинг. В своей работе «Лаокоон, или о границах живописи и поэзии» Лессинг сформулировал понятия о «временных» и «пространственных» видах искусств. «Живопись располагает свои знаки – краски и линии – в пространстве, «друг подле друга». Поэтому предметом изображения в ней являются «тела», располагающиеся в пространстве, и их видимые свойства. Наоборот, в поэзии знаки выражения – слова – следуют друг за другом во времени. Следовательно, специфическим предметом изображения для поэзии являются действия, совершающиеся последовательно, во времени». [7]

Значит, задачей иллюстратора является создание таких пространственных образов, которые наиболее адекватно замыслу автора передавали бы события, происходящие в определенном пространстве и времени, которые он описывает.

Но нас особенно интересует семиотический аспект учения Лессинга.

В своем труде он формулирует основные принципы искусства (подражание, цель, абстрагирование, обобщение), а затем рассматривает и средства выражения в искусстве – знаки. Он делит знаки на естественные (природного происхождения) и произвольные. К первым относятся, в первую очередь, имитативные знаки, или изображения, а также знаки, непосредственно выражающие чувства, например, «междометия». Ко вторым – условные знаки, или символы.

По мнению Лессинга, в живописи функцию произвольных знаков – выражать общие понятия – выполняют естественные знаки, то есть знаки, изображающие предметы. Лессинг называет их олицетворенными абстракциями. Например, Умеренность и Постоянство изображаются в виде женских фигур. Чтобы сделать их понятными, художник должен наделять свои олицетворенные абстракции «символическими знаками», атрибутами, которые давали бы возможность их распознавать. Эти знаки превращают абстракции в аллегории. Женские фигуры с уздой в руке (олицетворение Умеренности) и прислоненная к колонне (олицетворение Постоянства) представляет в изобразительном искусстве аллегорические существа.

Символические знаки, или атрибуты, различаются по степени условности, произвольности или «аллегоричности». Весы в руках Правосудия уже не так аллегоричны, лира же или флейта в руках Музы, копьё в руках Марса, молоток и клещи в руках Вулкана уже совсем не знаки: это просто инструменты, без которых эти существа не могли бы совершать приписываемых им действий. В отличие от первых, аллегорических атрибутов, Лессинг предлагает назвать их поэтическими, особенно пригодными и достойными для употребления в искусстве.

«Лессингом была поставлена и получила известное семиотическое обоснование проблема семантического сочетания разных видов искусств и связанный с ней вопрос о “переводе” (“претворении”) с одного вида искусства на другое. Как совершенно справедливо отмечает Ан. Варганов, “Лаокоон” Лессинга является фактически единственным крупным исследованием у классиков эстетической мысли, целиком касающейся этой темы. Исследование Лессинга актуально и сегодня, ибо до сих пор нет единого мнения по поводу природы художественного воссоздания произведений одного вида искусств средствами другого...» [2].

Но современные литературоведческие исследования констатируют факт наличия четких зрительных образов в художественных произведениях целого ряда писателей. Знание стратегий литературно-художественной репрезентации зримости помогла бы художнику-иллюстратору более адекватно передать в иллюстрации содержание произведения.

Один из способов передачи зримости был предметом исследования М. М. Бахтина «Роман воспитания и его значение в истории реализма» в главе «Время и пространство в произведениях Гете», она связана с традициями реалистической эстетики. Другой способ, отмеченный М. М. Бахтиным в книге

о Рабле и проанализированный в работе Ц. Тодорова «Введение в фантастическую литературу», проясняет некоторые художественные особенности так называемого «гротескного видения» и средства передачи этого «гротескного видения» при помощи визуальных образов.

Изложение основного материала. Цветан Тодоров в своей книге «Введение в фантастическую литературу», анализируя творчество Гофмана, подчеркивал большое значение визуальных стратегий в текстах его произведений и в частности «темы взгляда». «У Гофмана с миром чудесного связан не сам взгляд, а символы непрямого, искаженного, извращенного взгляда, каковыми являются очки и зеркало» [9]. Зеркало, волшебное стекло, волшебное пенсне – все эти атрибуты помогают увидеть события в истинном свете или служат проводниками в мир чудесного.

«Знаменательным образом любое появление элемента сверхъестественного сопровождается введением элемента темы взгляда. Например, в мир чудесного можно проникнуть с помощью очков и зеркала» [9].

В повести «Крошка Цахес по прозвищу Циннобер» у доктора Проспера Альпануса была трость с искрящимся кристаллом, луч, исходящий из этого кристалла позволял видеть события в их истинном свете, а если пристально в него вглядеться, можно было увидеть образ любимого человека. Волшебное зеркало того же Альпануса и, наконец, лорнет, при помощи которого студент Бальтазар смог увидеть и вырвать три золотистых волоска на голове у Циннобера и лишит его колдовского дара, обманывать всех окружающих.

Если вспомнить Лессинга, то и зеркало, и лорнет, и кристалл – естественные знаки, то есть поэтические и наиболее пригодные, по его мнению, к использованию в художественном тексте. Но следует отметить, что все эти предметы глубоко символичны для европейской культуры. Редкие народные волшебные сказки обходятся без волшебного зеркала, кристалла или стеклышка. Знак зеркала издавна нес совершенно определенную смысловую нагрузку как символ перехода в иное пространство. Если мы прочтем в художественном произведении названия этих предметов или увидим их в иллюстрации, то ассоциации нахлынут лавиной и будут настолько полифоничны, что ощущение двоимирия естественнее передать именно этими символами, чем долгими вербально-теоретическими рассуждениями. И именно такая «зрительная стратегия» автора художественного произведения может быть использована художником-иллюстратором.

Примером такого интуитивного проникновения в художника в зрительные ассоциации писателя могут служить иллюстрации Сергея Алимова к повести Гофмана «Крошка Цахес».

В 1983 году Приволжское книжное издательство выпустило в свет красочное, подарочное издание повести-сказки Эрнеста Теодора Амадея Гофмана «Маленький Цахес, по прозвищу Циннобер». Оформил её Сергей Алимов, работал он над ней долго, с большим подъемом. В его сознании

Гофман всегда стоял рядом с Гоголем. Каждый из них глубоко неповторим, национален в своем творчестве, но безусловно их внутреннее родство, связь.

Деятельность Э. Т. Гофмана в искусстве была многогранной, разнообразной. В Берлине он был театральным капельмейстером, но свою работу в театре не ограничивал обязанностями капельмейстера. Он сам подбирал репертуар, и благодаря его вкусу и таланту бамбергская сцена сделалась одной из лучших в Германии. Гофман делал эскизы, а часто и сам писал декорации к спектаклям, к которым сочинял музыку. Кистью и карандашом он владел в совершенстве, очень любил и блестяще рисовал карикатуры: на прусские власти, на духовенство в Бамберге... Некоторые из них причинили ему много неприятностей – так метко и хлестко били они в цель. Но основное для него – литературное творчество. Может быть, талант художника и литератора позволил Гофману создать настолько емкие визуальные ассоциации в своих произведениях.

У художников есть возможность осознать эти писательские визуальные стратегии и в соответствии с ними создать свои иллюстрации или предложить собственные пути решения визуальной интерпретации текста.

Сергей Алимов интуитивно пошел по первому пути, интуитивно, потому что нигде в своих рабочих заметках он не обращал внимания на особенности взгляда, глаз, присутствие лорнета, зеркала, но на практике в иллюстрациях – и именно эти элементы несут у него большую смысловую нагрузку.

Студенты Бальтазар и Фабиан почти на всех иллюстрациях изображены с распахнутыми удивленно-наивными глазами, у мудрого волшебника Просперо Альпануса глаза полуприкрыты, создается впечатление, что он смотрит на мир внутренним взором, которому открыто гораздо больше, чем обычному взгляду (рис. 1-2).

«У доктора Альпануса и вправду есть красивая испанская трость с дивно искрящимся кристаллом, прикрепленным сверху, подобно набалдашнику, об удивительном действии коего рассказывают или, вернее, сочиняют немало всяких небылиц. Луч, исходящий из этого кристалла, будто бы невыносим для глаз. А когда доктор обернет его прозрачным покрывалом, то, пристально взглядевшись, увидишь в нем, как в вогнутом зеркале, ту особу, чей облик носишь в глубине души...» [5] (рис. 3).

Пенсне и лорнет, как и в тексте повести, помогают убраться ложное очарование господина Циннобера (рис. 4-5).

«Возьми это отшлифованное стеклышко, подойдя к маленькому Цинноберу, где бы ты его ни встретил, пристально погляди через это стекло на его голову, и три красных волоска прямо и не сокровенно объявятся на его темени. Схвати их покрепче, невзирая на пронзительный кошачий визг, который он подымет, вырви разом эти три волоска и тотчас сожги».

«Но Бальтазар, не обращая на все это ни малейшего внимания, уже достал лорнет Проспера Альпануса и пристально глядит через него на голову



Рис. 1-2.



Рис. 3.

Циннобера. Словно пораженный электрическим ударом, Циннобер испускает пронзительный кошачий визг, разнесшийся по всей зале» [5].

Существа из иного мира обладают каждый своим своеобразием взгляда: пенсне, очки, необычная форма глаз, повязка или отсутствие глаз (рис. 6).

«Этот трактат, – сказал он, – посвящен альраунам, которые все тут изображены; быть может, вы найдете среди них и враждебного вам Циннобера, и тогда он в наших руках. Когда Проспер Альпанус раскрыл книгу, друзья увидели множество тщательно раскрашенных гравюр, представлявших наидиковеннейших преуродливых человечков с глупейшими харями, какие только можно себе вообразить. Но едва только Проспер прикоснулся к одному из этих человечков, изображенных на бумаге, как он ожил, выпрыгнул из листа на мраморный стол и начал преуморительно скакать и прыгать, прищелкивая пальчиками, выделывая кривыми ножками великолепнейшие пируэты и антраша и чирикавая: “Квирр-квапп, пирр-папп”, – пока Проспер не схватил его за голову и не положил в книгу, где он тотчас сплюснулся и разгладился в пеструю картинку» [5].

Чиновники, подобострастно оплакивающие смерть господина Циннобера, после того, когда уже был очевиден обман, изображены с темными глазными впадинами, вроде бы и глаза есть, но впечатление полной слепоты этих людей (рис. 7).

«И семь камергеров воскликнули вслед за князем: “О Циннобер!” – и вытащили, подобно князю, носовые платки и поднесли их к глазам» [5].

Несколько иной способ изображения «чудесного», двоemiрия в прозе Гофмана предлагают петербургские художники Александр Григорьевич и Валерий Георгиевич Трауготы.

Эти художники принадлежат к поколению, начавшему свой творческий путь в конце 1950-х годов и увлеченному поисками нового пластического языка, живого и раскованного, гораздо более условного, чем тот, что господствовал в искусстве предшествовавшего периода. Иллюстраторы новой формации тяготели к метафорам и смелым обобщениям, отстаивали свое право на личностный, субъективный подход к оформляемому произведению. Художественная критика отмечала родство трауготовской стилистики с эстетикой французского постимпрессионизма, с открытиями оформителей детских книг «лебедевской школы», с графической манерой группы «Тринадцать».

Книжная графика, в особенности – оформление детских изданий понимается Трауготами прежде всего как важная возможность обращения к современному зрителю, воспитания его вкуса, раскрепощения его эстетического сознания, способ решения масштабных творческих задач. Иллюстрация для них – самостоятельный вид изобразительного искусства, связанный с литературной первоосновой, но отнюдь не являющийся механическим переводом текста на визуальный язык, допускающий

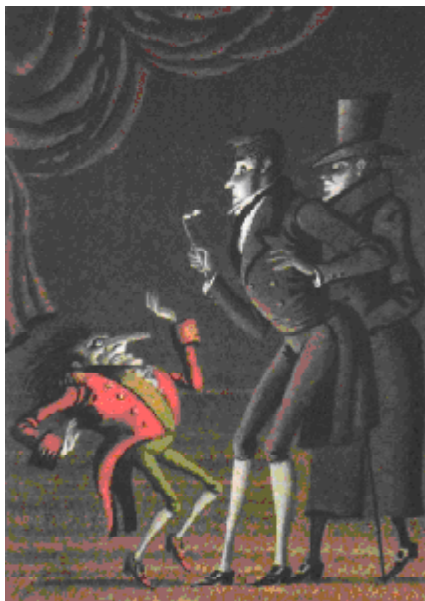


Рис. 4-5.

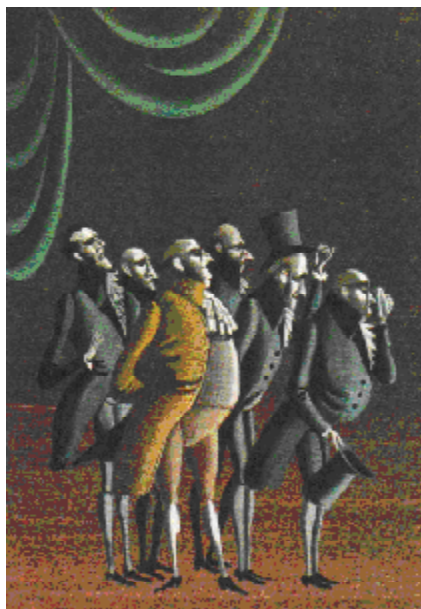


Рис. 6-7.

множество толкований одного образа. Казалось бы, легкая, чуть шаржированная трауготовская манера контурного рисунка чрезвычайно легко тиражируется, поддается имитации. Однако это впечатление обманчиво. Художники писали, что они стараются делать каждый рисунок так, чтобы он был неповторим по своему наполнению и для них самих. И если они могут его повторить, это уже для них плохо. Чтобы в рисунке не было налета усердия. Рисунок – как фокус. И чтобы к концу этого фокуса было видно, как он сделан. Иллюстраторы считают принципиально важным периодически отказываться от эффектных, но уже использованных приемов, постоянно обновлять свою стилистику. Работа над книгой по-настоящему начинается для них лишь с того момента, когда найден неожиданный пластический ход, своеобразный ключ к образному миру писателя. Каждый рисунок создается, как правило, быстро и легко, на одном дыхании, иногда – всего несколькими движениями пера или кисти, но окончательное решение той или иной сцены выбирается из множества вариантов, служит предметом долгих споров между соавторами.

Значительное место в их творчестве занимает и литература Германии. На примере рисунков к сочинениям немецких писателей особенно четко прослеживается умение графиков перевоплощаться, находить емкие и убедительные пластические эквиваленты литературных образов, совершенно по-новому трактовать хрестоматийные сюжеты.

Например, оформляя фантазмагорические повести Э. Т. А. Гофмана «Крошка Цахес» и «Золотой горшок», Трауготы смогли всего в нескольких беглых рисунках пером воссоздать характерные особенности романтического мировосприятия автора, выразить двойственную природу его персонажей. Для этого был использован простой, но очень действенный прием – перед тем, как рисунок наносился на бумагу, она местами увлажнялась. Тушь растекалась по мокрой поверхности листа, образуя прихотливые узоры, загадочные иероглифы; в четко структурированную композицию властно вторгался элемент случайности. Эти разводы не только оживляли лаконичный рисунок, но и расставляли важные смысловые акценты. Например, портрет героини внятн и изящен, а фигура сидящего у нее на коленях карлика на глазах у зрителя расплывается, теряет ясные очертания. Размывание контуров становится знаком перехода в другую реальность: черты лица студента Ансельма лишь слегка затуманиваются от опьянения вином и любовью, а зловещий Циннобер почти полностью дематериализуется. Таким образом, влажная бумага наделяется магической властью разграничивать истинное и мнимое, помогает читателю отличить реальность от призраков и наваждений.

Ни в коем случае не утверждая, что иллюстрации братьев Трауготов менее талантливы, чем иллюстрации Сергея Алимова, хотелось бы обратить внимание на несравненно более разнообразный арсенал выразительных средств в том случае, если художник-иллюстратор принимает во внимание визуальную стратегию писателя.

Здесь хотелось бы вспомнить размышления Рудольфа Арнхейма о единстве и разнообразии искусств. «Действие в живописи отражается в непосредственном взаимодействии объектов. Таким образом, когда мы от временного искусства переходим к пространственному, мы не просто меняем мир глаголов на мир существительных, то есть живые действия на неповоротливые, инертные предметы. Представление действия через нарисованные или вылепленные формы было бы абсолютно неэффективным, если бы единственное на что бы мы могли полагаться, было бы знание зрителем того, в соответствующей реальной ситуации всадник решительно пустился бы вскачь, а ангелы полетели. В этом случае абстрактная живопись и скульптура, не опирающаяся на прошлый опыт, не смогли бы предать динамику какого-либо действия. Очевидно, что лишь благодаря визуальной динамике, внутреннему напряжению, свойственному всем объектам, оказывается возможным отобразить действие в пространственных образах» [1].

Хотелось бы подчеркнуть, опираясь на размышления Арнхейма, значение опыта для восприятия живописи. Опыта, не только знающего, что лошадь скачет, а ангел должен летать, но и обладающего знанием и сознательным и интуитивным символики цвета, предметов, действий.

Визуальные стратегии писателя очень часто опираются именно на эти, может быть не всегда осознанные знания коллективного бессознательного.

Вернемся к анализу Цветана Тодорова произведений Э. Т. Гофмана.

Он писал об особенностях стиля писателя, подчеркивая, что акцент сделан на восприятие мира зрением. Даже присутствие мира чудесного, двоемирие передается темами, связанными со зрением: очки, зеркало, кристалл и так далее.

«Взгляд – это слово позволяет нам немедленно оставить чересчур абстрактные рассуждения и вновь обратиться к фантастическим рассказам. Нетрудно обнаружить связь между перечисленными темами и темой взгляда в фантастическом рассказе Гофмана “Принцесса Брамбилла”. Тема этого произведения – расщепление личности, ее раздвоение, и в более общем плане соотношение между сном и реальностью, духом и материей. Знаменательным образом любое появление элемента сверхъестественного сопровождается введением элемента темы взгляда. Например, в мир чудесного можно проникнуть с помощью очков и зеркала.

Тем же свойством обладает и зеркало Это обстоятельство хорошо известно “разуму”, который отвергает чудеса, а потому и зеркало: “Некоторые философы решительно советовали не смотреться в эту воду, ибо у человека, увидевшего себя и мир опрокинутым, легко может закружиться голова”. Говоря точнее, у Гофмана с миром чудесного связан не сам взгляд, а символы непрямого, искаженного, извращенного взгляда, каковыми являются очки. Обычный взгляд открывает нам и обычный мир, лишенный каких бы то ни было тайн, а косвенный взгляд представляет собой единственный путь к чудесному» [9].

Но эти темы давно известны из старинных мифов и сказок, суеверных примет и поверий, то есть находятся в коллективном бессознательном. Используя столь глубокие образы, обладающие многогранной символикой не всегда адекватно передаваемой вербально, художник обращается к нашему глубинному опыту и тем самым увеличивает силу воздействия созданных им и писателем образов.

Выводы:

1. Направления исследований, связанных с особенностями визуального восприятия в современной культуре, становятся все более актуальными.
2. Одним из наиболее популярных направлений исследований филологов и лингвистов является изучения визуальных ассоциаций при восприятии художественного текста читателями и «визуальных стратегий» писателей.
3. Проблема семантического сочетания разных видов искусств и связанный с ней вопрос о переводе с одного вида искусства на другое – одно из малоисследованных направлений искусствознания, но именно это направление может дать новые методики анализа произведений искусства.
4. Одна из таких методик предлагается в данной статье: сопоставление «визуальных стратегий» прозы Т. Э. А. Гофмана и иллюстраций С. Алимова.
5. Внимание художника к визуальному мышлению писателя дает ему дополнительные выразительные средства для создания иллюстраций.

Литература:

1. Арнхейм Р. В защиту визуального мышления // Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. М., 1994. – С. 156.
2. Басин Е. Я. Искусство и коммуникация (очерки из истории философско-эстетической мысли). М.: Московский общественный научный фонд; ООО «Издательский центр научных и учебных программ», 1999. – 240 с. – (Серия «Учебная литература», выпуск 6.)
3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М, 1986. С. 416.
4. Громов Е. С. Алимов: Мультипликация, книжная и станковая графика. – М.: Сов. художник, 1990. – 176 с.: ил.
5. Гофман Э. Т. А. Крошка Цахес по прозвию Циннобер. – М.: Худож. литература. – 1990. – 184 с.: ил.
6. Лавлинский С. Л. О двух стратегиях художественной репрезентации зримости: К проблеме визуального в литературе//<http://ec-dejavu.ru>
7. Лессинг Г. Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. – М.: Худож. литература, 1957. – С. 226.
8. Мильдон В. Поэтика Гоголя и иллюстрация//Иллюстрация. – Сов. Художник. – 1988. – С. 84.
9. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / Перев. с фр. Б. Нарумова. – М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1997. – 144 с.

Надійшла до редакції 31.03.2008