

## ГЛАВА 1

Чья это книга?

Авторы-иллюстраторы и тандемы авторов и иллюстраторов

В введении мы вскользь затронули баланс между картинками и текстом в случаях: когда автор и иллюстратор – одно лицо; когда книжки-картинки – итог работы тандема автора и иллюстратора; когда автор и иллюстратор работают отдельно и независимо друг от друга.

Начнем с того, что рассмотрим результаты таких взаимосвязей автора-иллюстратора, поскольку исследование ситуаций, когда авторство книги проблематизируется, подчеркивает, насколько сложны отношения между вербальной и иконической коммуникацией. Книжки-картинки воплощают в себе эту сложность, и нас особенно интересует динамическая взаимосвязь и творческое напряжение между двумя названными способами коммуникации. Хотя пуристы могут заявить, что иконотекст охватывает всё и допускает любые уместные толкования, однако интерпретировать отношения между изображением и текстом становится сложнее по мере того, как число лиц, вовлеченных в процесс их создания, растет, а взаимодействие между этими лицами сокращается. Наличие нескольких претендентов на авторство и нескольких авторских замыслов ведет к многозначности интерпретации и сомнениям в ее правомерности.

Многим читателям знакомо ощущение дискомфорта при виде любимой в детстве книги в новом оформлении. Детьми мы воспринимаем книжки-картинки целостно, объединяя зрительные и слуховые ощущения (ведь сначала нам читают вслух), тем самым связывая изображения и звучание слов, а позже, когда мы учимся читать самостоятельно, еще и внешний вид печатного текста. Иными словами, когда сказки Беатрикс Поттер издаются с чужими иллюстрациями, они перестают быть книжками-картинками Беатрикс Поттер. «Кот в шляпе» Доктора Сьюза в русскоязычном издании с иллюстрациями советских художников определенно не является произведением Теодора Гайзеля. Американское издание шведской книги «Дикий малыш выходит в море» (оригинальное название – *Den vilda bebiresan*) – очередной сюрприз. Книгу не просто перевели со значительными вольностями, но еще и изменили порядок иллюстраций: несколько вырезали из книги полностью, а одну – частично.

Чья это книга?

Джон Стивенс высказался об отношениях между текстом и изображением в, по его определению, «умных книжках-картинках». Он полагает, что важным принципом является:

способность конструировать и использовать противоречия между текстом и картинкой так, чтобы они дополняли друг друга и вместе создавали историю и смысл, которые были бы обусловлены их различиями. Кроме того, поскольку у отдельных картинок нет грамматических и синтаксических правил или линейного движения – они, напротив, выхватывают конкретные мгновения, редко отражая больше одного события в пределах изображения, – то отношения между текстом и картинкой являются отношениями между различным образом конструируемыми дискурсами, несущими в себе информацию различных типов, если не различные сообщения. Соответственно, аудитории предстоит сложный процесс декодирования, в ходе которого текст, сам по себе являющийся последовательностью несвязных событий, структурированной в соответствии с нормами языка, и в качестве такового, предположительно, стремящийся к ясности и точным и простым смыслом, становится лишь оболочкой, под которой можно различить иные смыслы, а само смысловое наполнение проблематизируется. (1)

Этот комментарий поднимает основной вопрос нашего обсуждения. Как мы подступим к «противоречию между текстом и картинкой» и определим, представляет ли оно собой противоречие, в результате которого текст и картинка «дополняли друг друга и вместе создавали

историю и смысл, которые были бы обусловлены их различиями», или противоречие, которое просто запутывает и порождает неточности – которое появляется в результате неудачного сочетания текста и изображения, когда автор и иллюстратор не работают в тандеме или когда над одним текстом трудятся сразу несколько иллюстраторов, а может, наоборот, для одной серии иллюстраций тексты пишут разные авторы.

«История о кролике Питере» Беатрикс Поттер (1902) станет удачным примером для начала анализа. Если мы посмотрим на первый разворот (картинка слева, слова справа), то увидим очевидные противоречия и некоторые приемы, которые помогают вовлечь читателя и разжечь его интерес. Картинка достаточно простая и прямолинейная и сразу притягивает внимание, поскольку мама-крольчиха смотрит читателю в глаза. Но текст говорит о четырех крольчатах, а на картинке всего трое. Зная, что у книги только один создатель, мы всматриваемся пристальнее и задаемся вопросом: не принадлежат ли торчащие слева задние лапы и хвост крольчонку, спрятавшемуся в корнях, а не крольчонку, выглядывающему с другой стороны корня. И понимаем, что тело крольчонка было бы длинным и деформированным, если бы оканчивалось головой с противоположной стороны корня. Рисунки Беатрикс Поттер настолько анатомически верны, что можно с уверенностью заключить: хвост принадлежит четвертому крольчонку. Небольшая загадка сразу создает напряжение между картинкой и текстом, потому что возникает желание прояснить несоответствие. И поскольку нам известно, что Поттер создала и изображения, и текст, мы понимаем, что столь очевидное несоответствие является преднамеренным. Когда мы откроем книгу в следующий раз, мы будем понимать, что, скорее всего, это Питер копается в земле, вместо того чтобы наблюдать за поведением мамы-крольчихи и перенимать ее осторожность.

Еще один прием содержится в тексте. В отличие от привычного расположения текста слева направо, имена крольчат выстроены вдоль наклонной линии, которая по своей траектории обратной косой черты заставляет возвращать взгляд к картинке и притягивает внимание к загадке четырех имен и трех крольчат. Текст и картинка, таким образом, взаимодействуют несколькими способами: через очевидное несоответствие между информацией, представленной изображениями (иконически) и вербально (символически); через попытку спроектировать движение взгляда читателя между картинкой и текстом с помощью расположения имен на странице; через вопросы интерпретации, спровоцированные поведением крольчонка, чья голова спрятана от читателя, – вопросы, которые наталкивают на бунтарскую идею книги (у поступков могут быть мотивы скрытые, протестные, а еще увлекательные и авантюрные).

Мы не можем так уверенно интерпретировать книгу, если «право собственности» на нее делится. Сначала рассмотрим, что происходит с книгой, когда ее переводят на другой язык. Вопрос, на который мы ищем ответ: какого рода трансформация происходит, когда переводится текст? Становится ли книга в результате новым произведением? Такое сравнение расскажет нам больше о напряжении между текстом и картинками, так как в данном случае иллюстрации не меняются, но теперь их сопровождают разные тексты.

Наш первый пример – книжка-картинка Пии Линденбаум *Voken om Vodil* (1991; американское издание *Woodil My Dog* («Моя собака Будиль»), 1992). На одной из первых иллюстраций собака лежит в кресле пузом вверх совершенно отрешенно, голова и передние лапы свесились к полу. Оригинальный шведский текст в дословном переводе гласит:

Собака Будиль на своем обычном месте.

Она милая, но ленивая, упрямая и ужасно невнимательная.

Хотя раннее утро сменяется поздним, она никуда не торопится.

Ее не соблазняет даже большой кусок миндального торта.

Текст в американском издании (к слову, на титульной странице указано, что книга не «переведена», а «пересказана» Габриэль Шарбонне) следующий:

Это Будиль, моя собака.  
Она спит в своем любимом кресле.  
Папа раньше думал, что это его кресло,  
Но он уже понял свою ошибку.  
Будиль – бультерьер. Она лучшая собака в мире.  
Ее острый ум всегда при деле.  
Она никогда не расслабляется.

На второй иллюстрации Будиль прячется от пылесоса, забившись под диван. Шведский оригинал дословно можно перевести так:

Но когда приходит время уборки – уж Будиль знает, чего ждать –  
Она становится маленькой пугливой собачкой.  
Остается только удивляться, куда она исчезает.

Американский перевод:

Будиль так и не привыкла к пылесосу.  
Наверное, он ей кажется опасным врагом.  
Спорим, только удивительная сила воли  
Не дает суперсобаке Будиль разорвать пылесос в клочья.

Картинки в двух изданиях идентичные, как и изображенное на них животное. Шведский текст лишь сообщает дополнительные детали о том, что мы уже знаем; текст и картинки здесь взаимодополняющие или симметричные, а голос рассказчика бесхитростный, лишенный эмоций, объективный и отстраненный. Однако отношения между шведскими текстом и картинками диаметрально противоположны отношениям между американскими текстом и картинками. Начнем с того, что, поскольку американские текст и картинки противоречат друг другу, читатель первым делом задается вопросом: ироничны ли отношения между ними, или же понимание происходящего, заложенное в тексте, просто ошибочно. На самом деле верно и то, и то: нарратор любит собаку и не может объективно оценивать ее поведение; ее поступкам находят противоречащие реальности объяснения в угоду героическому идеалу – какой хотелось бы видеть собаку рассказчику. Автор текста откровенно ироничен, он создает настолько явные несоответствия, что они смешат читателя. Однако лирический герой наивен и заботлив, и, хотя читатель открыто смеется над собакой, смех над заблуждениями ее хозяина не лишен сочувствия и жалости. Можно сказать, что шведскому оригиналу также присуща ирония, пусть и сдержанная, ведь люди кормят собаку (еще и миндальным тортом) и разрешают присвоить самое удобное кресло. Но даже при этом сложность двойного восприятия полностью отсутствует. Хотя картинки не меняются, две книги отличаются друг от друга, и интерпретировать их следует по-разному.

Книги серии «Дикий малыш» имели международный успех и представляют собой более сложный пример для исследования, так как книги создавались не автором-иллюстратором, а в результате сотрудничества писательницы Барбру Линдгрэн и иллюстратора Эвы Эриксон. Мы будем подробно анализировать их совместную работу в следующих главах, поэтому здесь только отметим, что они работают совместно, поэтому толкование замысла не вызывает проблем. Сейчас же мы рассмотрим, что происходит с их книгой «Дикий малыш заводит собаку» (*Den vilda bebinfår en hund*, 1985), когда ее переносят в две разные культуры: в британском и американском изданиях. В интересах беспристрастного сравнения, мы сделали подстрочный перевод шведского текста для сопоставления со стихами в британском и американском изданиях (приведены здесь в подстрочнике. – Прим пер.), и выбрали для этого небольшой, но важный фрагмент, в котором малыш открывает подарок на день рождения и обнаруживает игрушечную собаку, хотя мечтал о настоящей.

При том, что вербальный перевод представляется наиболее существенным, изменения в макете также обращают на себя внимание. В шведском оригинале, как и в британском переводе, на одном развороте размещается фрагмент целиком. Он состоит из стихов и картинка на левой странице и еще двух картинок на правой странице, которые в шведском издании расположены так: трехстишие, картинка, пятистишие, четверостишие, картинка. В британском же издании на второй странице расположены картинка, десятистишие и снова картинка. Американское издание разносит фрагмент на два разворота (четыре страницы). На первой странице стихи, на противоположной – картинка. Перевернув страницу, мы видим последовательность из стихов, картинка и снова стихов, совпадающую с первой половиной этого же фрагмента в шведском издании, но следующее двустышие и заключительная картинка оказываются на новой странице.

Давайте теперь сосредоточимся на том, как меняются события и эмоции на одной отдельной странице (или двух страницах в американском издании). В оригинальном шведском тексте, первая эмоция – нарастающее расстройство малыша, потому что он на мгновение поверил, что собака настоящая: «Малыш чуть оробел», – говорится в тексте, и тут его настигает понимание: «ОНА СДЕЛАНА ИЗ ТКАНИ!» (Значение этого открытия подчеркнуто с помощью заглавных букв).

Картинка, на которой малыш держит тряпичную собаку за загривок, соответствует именно этой строфе, поскольку голова малыша расположена на уровне верхней строки, левая часть изображения заходит ниже остальных строк, а большая часть картинка выдвинута правее и ниже. Эмоции малыша определить по рисунку сложно. Удивление? Огорчение? Нам приходится обращаться к словам, чтобы понять.

Следующей эмоцией оказывается разочарование, уступающее место злости: «Я ХОТЕЛ СОБАКУ, КОТОРАЯ БЫ ЛАЯЛА! Я ХОТЕЛ НАСТОЯЩУЮ СОБАКУ, А НЕ ТАКУЮ! Я ПРИСТРЕЛЮ ЕЕ ИЗ СВОЕГО РУЖЬЯ!»

В следующей строфе собака уже забыта. Мама достает торт, малыш переключает внимание на него, съедает и распаковывает остальные подарки.

Потом мама достает торт,  
Тот малышу очень нравится.  
Он тут же съедает кусок целиком,  
А потом открывает коробку за коробкой.

Картинка иллюстрирует только два события, упомянутые в стихах, совмещая то, что в тексте отражено как два отдельных, а не одновременных события: «Я пристрелю ее из своего ружья» и «Потом мама достает торт». Малыш стоит на одной ноге и направляет ружье размером с него самого на и так безжизненную собаку, а мама держит торт над игрушкой и протягивает его ребенку. Хотя малыш выполняет роль энергетического центра, на его лице не отражаются конкретные эмоции, а поза и лицо мамы ясно говорят о желании угодить.

Интересно сравнить с американской версией. Во-первых, исчезает драматический эффект неверного узнавания. Этот малыш находчивый и более сообразительный; его ни на секунду не удастся провести, а его разочарование проявляется в объективной оценке игрушки.

Тут щенок, но он не настоящий.

Эту фразу он не произносит, а «вскрикивает», но слова выбирает осторожно. Акцент смещается на картинку, выравненную по центру страницы, текст не заходит за ее края.

Дальше текст сохраняет ту же сдержанную манеру: «Он сделан из тряпок, он не может бегать, он не может лаять». А потом сразу Я-высказывание: «Я даже не смогу выгулять его в парке». Ружье

не упоминается, ни намек на насилие, вместо этого намного более деликатная оценка ситуации: «Мама, мне кажется, ты ошиблась».

Картинка отчетливо контрастирует с тональностью слов. Картинки в «Диком малыше» известны своей динамичностью, но они не милые и не лощеные. Они больше походят не на натуралистические изображения, а на карикатуры с утрированными позами и жестами, которые опираются больше на тактильную вовлеченность, чем на визуальные изыски. «Дикий малыш» в американском тексте потерял свою одичалость, его окультурили, а функция картинок изменилась.

Поэтому последняя страница этого фрагмента несколько удивляет.

«Не злись, – сказала мама, –

съешь кусочек торта».

Торт, рифмующийся с маминной ошибкой (английские mistake – cake), очевидно обладает успокаивающим эффектом, хотя здесь злость малыша настолько умеренна и сдержанна, что едва ли заметна, а мама решительно предупреждает любые предпосылки негативных эмоций.

Поскольку на этой странице не звучит более сдержанный голос малыша, значение картинки вырастает. Как отмечалось, именно мама вербализирует за ребенка его гнев, гнев, который считывается с изображения малыша с ружьем. Однако внимание здесь смещается на мать, на то, как она контролирует чувства ребенка и считает необходимым откорректировать его эмоции с помощью торта. Для этого картинка, которая в шведском издании размещалась ближе к правому краю страницы, так что малыш оказывался в центре, здесь выравнивается по левому краю страницы, предоставив центр маме. Хотя картинка находится на том же месте на странице, текст – нет, что приводит к изменению визуально-позиционных отношений между ними. В то время как в оригинальном издании текст преуменьшает необходимость материнского вмешательства, а картинка, наоборот, его подчеркивает, в американской версии слова мамы вверху страницы транслируют контроль за ситуацией, усугубляя напряженность картинки, которая отражается в маминной позе, ее умоляющем выражении лица и развевающимся поясе ее халата – намек на стремительность движений.

Американское издание значительно отличается от британского, в котором гнев и насилие гиперболизированы. В британской версии малыш поначалу предвкушает сюрприз, что контрастирует с мгновенным разоблачением: О, нет! Собака не настоящая. Чувства ребенка сперва не выражаются напрямую; вместо этого описание сосредотачивается на невзрачности игрушки, будто недовольство вызвано только ее внешним видом.

Дряблый, вялый, самодельный щенок

Не держится на ватных лапах.

Обвислый хвост и пуговицы вместо глаз.

Разочарование и гнев ребенка выражаются в отказе от игрушки, которую ему подарили, и достигают пика в словах:

Я не хочу это тряпье, – выкрикивает он

И в приступе злости достает ружье.

Он готов всех перестрелять.

Получается, что шведский малыш готов застрелить собаку из игрушечного ружья и прямо заявляет об этом, американский ребенок подавляет свой гнев и вообще не думает о насилии, а британский – доходит до мыслей об убийстве и готов нападать на всех вокруг. Примечательно, что автор не дает персонажу самому об этом сказать, эти сведения сообщает нам голос нарратора. О торте сразу ничего не говорится. Таким образом, акцент сделан на гневе малыша, чтобы читатель сосредоточился на его точке зрения, а мать становится лишней, частью фона. Интересно, что, хотя

картинка не сдвинута, сдвигается текст, причем таким образом, чтобы наше внимание привлекала к себе собака. Энергетика текста намного лучше согласуется с картинками. Описание собаки фиксирует суть иллюстраций и развивает их с дополнительными подробностями, а в тексте утрированные чувства и карикатурное прозвище Шалопай (анг. Bodger, дословно – Халтурщик. – прим. Пер.), которым наделили малыша, подчеркивают его дикий и необузданный нрав.

Переключая внимание с отдельного эпизода на книгу целиком, мы видим, что еще одно значительное изменение по сравнению со шведским оригиналом касается самой собаки. В оригинале собака несчастна: «Собака тихо лежит на полу и мечтает когда-нибудь ожить». То есть процесс оживления в той же степени инициирован желанием собаки, что и желанием самого малыша. Мотив превращения игрушек в живых существ хорошо известен в детской литературе (Пиноккио, Плюшевый заяц (2) (из «Плюшевый заяц, или Как игрушки становятся настоящими», Марджери Уильямс. – прим пер.), и шведский текст может рассматриваться аллюзией к нему. Однако ничего подобного не упоминается ни в британском, ни в американском переводах. Вместо этого собаке приписываются несколько странных строк, которые характеризуют ее весьма своеобразно: «Зип склонил голову и скромно произнес: Я не говорил, что, если постараюсь, вполне могу летать, достаточно лишь расправить мои сложенные крылья?» Поскольку на картинке отчетливо видно, что крылья собаки сделаны из зонтика малыша, то у нее раньше их определенно не было и знать о способности летать она никак не могла. Напротив: в умении летать – часть волшебства, и оно становится таким же сюрпризом для собаки, как и для малыша.

Нарративное присутствие также существенно меняется, что отчетливо сказывается на настроении и посыле книги. Всезнающий нарратор в оригинале допускает пару поучительных, касающихся мамы комментариев: «Она отвечает, как обычно отвечают мамы» и «Она, как всегда, ждет их; мамы без конца волнуются». В остальном нарратор держится в тени и фокусирует малыша (и иногда других персонажей). Это значит, что нарратор преимущественно интроспективен, и взрослый нарративный голос не смешивается с детской точкой зрения. Поскольку перцептивный ракурс очевидно детский (среди прочего мы всегда находимся на одном уровне с малышом или ниже), голос рассказчика полон уважения и поддержки.

Как подсказывает теория нарратива: легко проверить вероятную фокализацию, если преобразовать повествование от третьего лица в повествование от первого лица. Большую часть оригинала можно легко пересказать от первого лица, с позиции малыша. Например, фразу «Все хотят себе собачку, а малыш – больше всех» можно рассматривать и в качестве комментария всезнающего нарратора и как мнение малыша – внутреннюю фокализацию. То же самое верно и в отношении слов: «Хуже всего на свете для малыша – это ждать, пять минут – целая вечность».

Если нарратор в американском переводе мало чем отличается от нарратора в оригинале, то нарратор в британском издании первым делом заявляет: «Увы, проделки этого дикого малыша становятся все хуже и хуже» (добавлен курсив), – и тем самым выстраивает нарративную перспективу на взрослом, осуждающем и назидательном, уровне. В том, что малыш начинает «буянить», если злится, также можно увидеть назидательный комментарий. Дальше мы читаем, что предложение малыша выпрыгнуть из окна «не было таким уж хорошим советом», а идея объесть мороженым «была (кажется), большой ошибкой». Больше всего бросаются в глаза слащавые обращения в викторианском стиле: «Однако, дорогие дети, не отчаивайтесь». Здесь детская перспектива совершенно утеряна, а вместо нее авторитарный, навязчивый взрослый нарратор обращается к потенциальным читателям в покровительственной манере.

Если мы опять вернемся в главному вопросу «Чья это книга?», то выяснится, что перед нами в каком-то смысле три разные книги. Хотя картинки по сути одни и те же, динамика между иллюстрациями и текстом кардинально меняется. Разумеется, чуткий переводчик должен

творчески перенести идиомы в новый язык и культуру, и два английских переводчика отреагировали на то, что они восприняли как культурные императивы и культурный контекст.

Мы не можем закончить с тандемом Линдгрэн и Эрикссон без упоминания еще одного случая, когда американский перевод значительно переосмыслил оригинальный посыл, на этот раз в «Путешествии дикого малыша» (Den vilda bebiresan, 1982-; амер. изд. The Wild Baby Goes to Sea («Дикий малыш выходит в море»), 1983). Отношения между мамой и малышом, а также между текстом и картинкой особенно ярко раскрываются в сценах со штормом.

В предшествующем фрагменте материнский голос проник в фантазии малыша, чтобы позвать к ужину, но малыш не дал ей прервать свое воображаемое путешествие. В шведском издании это отражено и в тексте, и в иллюстрации. Когда в воображаемом мире становится все опаснее, иллюстрация заходит намного дальше текста, отражая детские страхи и включая в фантазию маму. Текст простой:

Потом начинается шторм  
Ужасный и сильный.  
Тогда мистер Кролик  
И мистер Жираф  
Зовут маму.  
А петух кукарекает  
Изо всех сил.  
И только малыш  
Счастлив.

Иллюстрация тонко и выразительно расширяет присутствующие в тексте намеки на то, что ребенок не чувствует себя в безопасности, что заметно по поведению его игрушек, и говорит о природе фантазии ребенка и роли поддерживающей его мамы. Когда малыш отправляется за своими воображаемыми приключениями, мама все время на заднем плане. Хотя малыш не откликается на ее призывы вернуться домой к ужину, когда его одолевает вполне реальный страх, он не прерывает путешествие, но вплетает в фантазию маму. Когда игрушечные жираф и кролик выражают страх, который он сам сдерживает, мама внезапно появляется на морской сцене: она качается на волнах в кресле и с зонтиком в руках, чтобы не промокнуть. Она всегда сохраняет спокойствие и ведет себя заботливо, и ее появление посреди путешествия соответствует характеристике ее персонажа. Мама привносит символы повседневности: кресло, зонтик, то, как она улыбается и машет рукой в знак приветствия. И еще чувство юмора: ее тапочки превратились в лодочки и плавают перед креслом. Вместе с ней появляются утка в чайной чашке, плывущая на кровати кукла и собака в тазике с кастрюлей вместо шляпы.

Этот важный момент оригинальной версии опущен в американском переводе. Фрагмент с маминым вмешательством отсутствует, изображение с ней, плывущей в кресле, вырезано, и малыш остается один. Такое решение имеет огромное значение, и, хотя его можно списать на культурные различия, за ним можно рассмотреть цензуру или вмешательство в авторский замысел. В данном случае авторство произведения определенно оказывается под вопросом, поскольку отношения между мамой и малышом существенно меняются.

Наблюдение за тем, какой эффект оказывают изменения, вносимые в ходе вербального и иконического перевода, помогает отчетливее увидеть характер и лучше оценить достоинства тандема Линдгрэн-Эрикссон. Их сотрудничество представляется удачным примером совместной работы, в результате которой рождается произведение, чье авторство не вызывает сомнений.

Один текст и несколько иллюстраторов: «Дюймовочка»

Не считая переводов, не у многих книг есть по два вербальных текста, сопровождающих одни и те же иллюстрации, хотя такие примеры существуют, и этим редким случаям посвящено несколько исследований. (3) А вот многообразие интерпретаций, когда один и тот же текст иллюстрируют разные художники, – тема, подробно разработанная в критической литературе, особенно в отношении таких известных сказок Шарля Перро и братьев Гримм, как «Красная шапочка», «Золушка», «Гензель и Гретель», «Белоснежка», (4) и сказок Ганса Христиана Андерсена. (5) Картинки не только отражают индивидуальный стиль художника и его или ее отклик на историю, но также художественное направление определенного периода, идеологию, педагогические течения, отношение в обществе к некоторым концепциям, таким как нагота (например в «Новом платье короля») и т.д.

Мы выбрали несколько иллюстрированных изданий «Дюймовочки» Андерсена, одной из его самых популярных сказок, входящей в десятку наиболее часто включаемых в детские антологии, чтобы исследовать влияние разнообразных иллюстраций. Существует много книжек-картинок, созданных на основе этого текста, и, сравнивая их, мы вновь выявляем множество проблем на пути создания книжек-картинок. Мы остановились на книгах, проиллюстрированных шведскими, датскими, немецкими, австрийскими и американскими художниками, год издания варьирует от 1907 до 1996-го, наряду с «высокохудожественными» книгами будут затронуты и издания масс-маркета.

Как и к остальным сказкам Андерсена, иллюстраций к «Дюймовочке» ([название у Андерсена \*Tommelise\*, в первых изданиях конца XIX века на русский язык сказка переводилась как «Лизок с вершок». – Прим. пер.](#)) не предполагалось, поскольку на момент публикации в 1835 году уровень книгопечатания не позволял сделать иллюстрированные книги доступными для массового производства. В сборнике «Сказки, рассказанные для детей», в котором «Дюймовочка» была опубликована впервые, хотя он и предназначался определенно детям, иллюстраций не было. Первые иллюстрации к сказкам Андерсена нарисовал Вильгельм Педерсен в 1849 году; Андерсен лично выбрал иллюстратора и остался крайне доволен его работой. Педерсен сделал три гравюры для «Дюймовочки»: на первой виньетке подданные склонились перед Дюймовочкой и королем эльфов, на следующей полосной картинке Дюймовочка сидит на листе кувшинки, когда мотылек тянет его собой, а на последней виньетке Дюймовочка появляется из цветка (мы признаем, что логика очередности несколько странная).

Текст сказки, как большинство текстов Андерсена, исключительно визуальный сам по себе, то есть он изобилует [живыми-яркими](#) описаниями. Андерсен детально описывает, как выглядел цветок, какие вещи окружали крошечную Дюймовочку, и как она их использовала, описывает природу вокруг, дом мыши и прочее. Описания также часто используются для характеристики. Дюймовочка «нежная, маленькая» (здесь и далее пер. Анны-Ганзен), жаба «большущая (...), мокрая, безобразная», ласточкины «хорошенькие крылья были крепко прижаты к телу, ножки и головка спрятаны в перышки», а цветочный эльф был «беленький и прозрачный, точно хрустальный», и «на голове у него сияла прелестная золотая корона, за плечами развевались блестящие крылышки».

Текст оставляет картинкам мало возможностей расширить себя, так как в нем практически нет пробелов, которые бы дали художнику шанс на вольную интерпретацию. И все же мы видим, насколько разнятся подходы художников. Выбор иллюстраторами изобразительных решений во многом зависит от опыта, художественного и педагогического контекста и т.д. Некоторые издания адаптированы для детской аудитории, в них делается акцент на сюжете и приключенческих деталях или на беспомощности и беззащитности крохотного ребенка перед огромным миром. Другие издания подчеркивают загадочные и мифические элементы, выделяют природный сеттинг, фокусируются на героине и рассчитаны, по всей видимости, на более взыскательного

читателя. Одни картинки художественно изысканны, другие – игривы и ироничны; некоторые романтичны, иные – комичны. Стиль влияет на то, как читатель воспринимает историю.

Сразу возникает несколько существенных вопросов относительно количества иллюстраций и выбранных сцен для них. В рассмотренных нами книгах количество картинок варьирует от одиннадцати до тридцати двух. Визуальная плотность отражает принципиально отличающиеся подходы к иллюстрированию. Чем выше число иллюстраций, тем заметнее тяга к декоративности. Некоторые художники стремятся передать настроение текста, прибегая к минимальным средствам, например, наделяя картинки динамичностью и предвосхищая в них события, а издания с большим количеством иллюстраций тяготеют к большей декоративности. (7) Весьма динамичных эффектов можно достичь, задействовав весь разворот и особенно используя полосные иллюстрации без слов, как, например, в оформлении Сьюзан Джефферс. На удивление, в большинстве изданий используется традиционный макет: текст и картинка размещаются на отдельных страницах разворота, и картинки заключены в рамки для создания ощущения дистанции и отстраненности. Мы предполагаем, что, поскольку художники иллюстрируют текст XIX века, они считают себя обязанными использовать традиционный макет.

Выбор художником сцен для иллюстрирования подсказывает, что именно они воспринимаются в качестве ключевых для истории. Но случается, что по разным причинам выбор не останавливается на ключевых сценах. Есть и более тонкие вопросы, которые затрагивают сеттинг, характеристику и точку зрения, и тут интересно проследить детали, персонажей или другие элементы, которые появляются на иллюстрациях, но отсутствуют в тексте. Наконец, остается вопрос: привнес ли художник какой-то дополнительный смысл в текст. (Удачный и широко обсуждаемый пример последнего – это иллюстрации Сендака к книге «Дорогой Майли», в которой образы холокоста встроены в сказочный сеттинг, – вот один из способов, какими художник может «осовременить» старый текст.) Все эти вопросы ведут к наиболее существенному: у иллюстраций только декоративная функция или же они углубляют – и если да, то как – опыт восприятия текста?

В «Дюймовочке» рождение героини из цветка в начале и свадьба с королем эльфов в конце кажутся особенно подходящими для иллюстрирования. Текст между этими событиями подталкивает к чередованию «положительных» (мирных, наполненных гармонией) и «отрицательных» (драматичных, волнующих) изображений. Например, картинки, на которых Дюймовочка плавает в лепестке тюльпана или спит в гамаке из травы, передают ощущение покоя, в то время как сцены, где она отчаянно плачет на листе кувшинки или замерзает зимой, заставляют тревожиться. Другой пример умиротворяющей картины – это сцена, где Дюймовочка пьет «росу, которую каждое утро находила на листочках», в ней на передний план выходят эффектные цветы чертополоха и улитка, чье внимание – и наше вслед за ней – приковано к Дюймовочке. Эта картинка из шведского издания с работами Элизабет Нюман уравновешивает напряженные события, которые предшествуют и следуют за ней.

Интересно наблюдать, как одни художники, будто намеренно, акцентируют Дюймовочкины невзгоды, а другие, явно обращаясь к детской аудитории, смягчают или опускают их. Например, редко встречается картинка с улетающей ласточкой, вероятно, из-за ее эмоциональной напряженности. Ласточка предложила Дюймовочке отправиться вместе с ней, но девочка не захотела бросать добрую к ней полевую мышь и решила остаться. Картинка Нюман передает сцену с точки зрения Дюймовочки, когда та смотрит, как ласточка улетает в закат, внизу раскинулись поля, а на переднем плане видны два кролика. Эта картинка выражает тоску по свободе, которую только что отвергла Дюймовочка. Также можно сказать, что в ней объединяются два эпизода: как улетаала ласточка (весна) и как Дюймовочка выходила в поле любоваться солнцем (позднее лето); картинка охватывает период времени в несколько месяцев.

В тексте Андерсена хорошо заметно чередование статичных и динамичных эпизодов, к последним относятся и похищение Дюймовочки сначала жабой, а потом майским жуком. Эти драматические сцены акцентируются в одних изданиях и приглушаются в других. Акценты расставлены по-разному: большинство художников выбирают момент, когда Дюймовочку уносят, некоторые фокусируются на сцене на листе кувшинки, а другие показывают жаб на дне озера. Если одни художники останавливаются подробнее на том, что майский жук уносит Дюймовочку, то другие пропускают этот момент и вместо него изображают Дюймовочку наедине с майским жуком или как судачат о ней другие майские жуки. Любопытно, что никто из художников не изображает сцену, в которой майский жук отвергает Дюймовочку по наущению окружения. В тексте читаем: «Тут девочка принялась плакать о том, что она такая безобразная» – это эмоционально неприятная сцена, которую художники определенно предпочитают исключать.

Общая атмосфера истории, как и ее ритмический рисунок, таким образом, полностью меняется в соответствии со стратегией иллюстратора. Статичные эпизоды часто охватывают продолжительное время, динамичные картинке по определению стремительны и коротки. Преобладание одних или других создает соответствующее ощущение нарративной длительности. Опуская «грустные» сцены, например, мертвую ласточку в галерее, некоторые художники явно адаптируют произведение для детской аудитории. С другой стороны, один из художников визуализирует ласточкину предысторию, показывая, как та ранит крыло о колючий куст. Это служит визуальной ретроспективой и одновременно резким контрастом предшествующей картинке, на которой Дюймовочка оплакивает мертвую, как ей кажется, ласточку в темной и узкой галерее. Картинка с раненой ласточкой, с каплями крови одного цвета с ягодами на кусте, может шокировать (тут очевидна аллюзия к терновому венцу Христа). И все же свежесть пейзажа навеивает мысли о лете, и это противопоставляется тексту, который описывает холодную, снежную зиму. Это хороший пример того, как художник способен выйти за пределы простого иллюстрирования истории.

Между динамичными картинками, которые сближают издания с книжками-картинками, и статичными «иллюстрациями» к тексту заметна, на наш взгляд, разница. Динамичная картинка с Дюймовочкой, плывущей на листе кувшинки, может одновременно изображать и майского жука, который подлетает и готовится схватить и унести девочку. Динамичные картинке передают ощущение движения, как в случае с жабой, протягивающей лапы, чтобы схватить скорлупку грецкого ореха со спящей внутри Дюймовочкой.

Среди наиболее содержательных различий между визуальными интерпретациями разных художников, характеристика персонажей представляется наиболее существенной. В некоторых книгах Дюймовочка выглядит милой белокурой девочкой с вьющимися волосами. На самом деле в тексте ничего не говорится про светлые волосы, но большинство иллюстраторов останавливаются именно на них, как на стереотипе, ассоциируемом с нордическим эталоном женской красоты. Иногда Дюймовочка появляется из цветка в виде младенца, голенького и пухлого, иногда она сразу одета в платье. Дюймовочка может не меняться на протяжении всей сказки, но может подрасти до возраста четырех-пяти лет или же повзрослеть и приобрести более взрослые формы. Одни художники используют широкий спектр визуальных средств, чтобы передать чувства героини, показывая страх и отчаяние через мимику и позы. Другие изображают ее лишенной каких бы то ни было эмоций – бесполое дитя, наподобие маленького амура. (8)

Еще способ изобразить Дюймовочку, возможно, наиболее «традиционный» и близкий к тексту – в виде изящного, почти эфемерного женоподобного создания, эльфа. И все же достаточное число художников решают изобразить Дюймовочку взрослой девушкой. В издании, оформленном Лисбет Цвергер, у героини две аккуратно заплетенные рыжие косы, здоровый румянец, а одета она в подобие крестьянского наряда из белой блузки, красной, расшитой цветами юбки и лифа. Она не особо меняется, и ее взрослый внешний вид превращает встречу с эльфом в более

естественное и отчетливо чувственное событие. Действительно, на последней картинке пара изображена в позах, больше говорящей о пасторальных нежностях, чем о романтической свадьбе.

И еще один вариант оформления очевидно обнаруживает в Дюймовочке Другого. То, что крохотная девочка рождается из волшебного зерна, взятого у колдуньи, редко отмечается критиками, возможно вследствие литературной условности, которая заставляет нас отождествлять себя с главными героями и воспринимать их положительными персонажами, а их антагонистов – отрицательными. Шведская художница Линда Лисселл не только задается вопросами о зыбкости понятия женской красоты (что конкретно означают слова «хорошенькая и премиленькая?»), но также заостряет внимание на том, что Дюймовочка – «потустороннее дитя», не человеческое существо. Ее Дюймовочка – взрослая женщина с длинными, волнистыми, рыжеватыми волосами, будто с полотен Прерафаэлитов, с чувственным ртом и выразительными карими глазами. В ее облике определенно есть что-то от ведьмы.

Еще одно неожиданное видение главной героини можно найти в издании с работами Арлин Грастон. В ее Дюймовочке можно без труда узнать женщину, про которую рассказывается в начале сказки. Напоминает ли художница, что история Дюймовочки – проекции бездетной женщины, мечтающей стать матерью? К слову, появление женщины и ведьмы на картинках уже говорит о многом. Эти персонажи настолько несущественны для истории и так быстро исчезают, что можно было бы посчитать их слишком незначительными, чтобы вообще быть запечатленными. В самом деле, Андерсен чересчур легко избавляется от женщины, которая так отчаянно хотела ребенка и так быстро его потеряла. Несмотря на это, несколько художников посвящают ей целую страницу, изображая женщину то пожилой изможденной крестьянкой, то типичной представительницей мелкой буржуазии XIX века, то молодой и привлекательной особой. Однако никто из художников не решился изобразить момент, когда женщина сажает зерно или целует цветок прямо перед тем, как он распускается; такая эмоционально насыщенная сцена, наверное, привлекла бы слишком большое внимание к этому персонажу. (9)

Животные-персонажи играют куда более важные роли в сказке, чем женщина. Общий стиль книг естественным образом определяет то, какими предстают животные. Одни выглядят реалистично, даже натуралистично, несмотря на то что носят человеческую одежду. Другие оказываются традиционными для сказок антропоморфными животными, а в изданиях, ориентированных на массового читателя, они напоминают героев комиксов. Характеристика персонажей – область, где текст предоставляет художнику наибольшую свободу. Кто-то решает изобразить, как жаба украшает комнату тростником и кувшинками: «надо же было приукрасить все для молодой невестки». Пусть мы, отождествляя себя с Дюймовочкой, и видим в ее врагах злодеев, такая картинка подчеркивает, что старая жаба не желает зла, наоборот – она по-своему внимательная и доброжелательная. Это же справедливо и в отношении майского жука, который кормит Дюймовочку, что видно из текста: «[...] напоил ее сладким цветочным соком и сказал, что она прелесть какая хорошенькая». Майский жук любезен по отношению к Дюймовочке, но, очевидно, мало кто из художников готов обратить на это наше внимание.

Изображение эльфа, как уже отмечалось, во многом влияет на наше понимание посыла сказки. В датском оригинале эльф называется «ангелом цветка». В тексте также говорится, что «в каждом цветке жили крошечные мужчина или женщина». Некоторые переводчики заменяют их на «мальчика или девочку». Однако, даже когда в переводе сохраняются «мужчины и женщины», в изданиях, адаптированных для детской аудитории, эльфы изображаются детьми. Финал в таких книгах, хотя в тексте и упоминается замужество, представляет собой счастливое возвращение в невинный край детства. В других изданиях эльф выглядит маленьким мальчиком, похожим на Питера Пэна, и только его пристальный взгляд намекает на откровенно чувственный интерес к Дюймовочке.

Во всех изданиях используется перспектива всезнающего художника; она естественна для сказки и хорошо согласуется с позицией всезнающего нарратора вербального текста. Композиция большинства картинок – это общий план, театральная перспектива с Дюймовочкой в центре. Крупные планы или нестандартные ракурсы отсутствуют. Нет попыток передать субъективную точку зрения. Как уже говорилось, обрамления порождают дополнительное ощущение отчужденности. Метапрозаический комментарий в финале, где упоминается «большой мастер рассказывать сказки», косвенно отражен в одной книге в виде небольшой виньетки с ласточкой у открытого окна; однако в издании, оформленном Арлин Грастон, последняя картинка недвусмысленно показывает престарелого Андерсена с сидящей у него на пальце ласточкой.

Наконец, сеттинг – еще один текстуальный элемент, который предоставляет иллюстратору значительную свободу. Во фрагменте текста, где описываются теплые края, открываются большие возможности для воображения: «[...] около канав и изгородей вился чудесный зеленый и черный виноград. В лесах зрели лимоны и апельсины, пахло миртами и душистой мятой, а по дорожкам бегали прелестные ребятишки и ловили больших пестрых бабочек». Вероятнее всего Андерсен подразумевал Италию, где он побывал за год до создания «Дюймовочки». В тексте упоминается «старинный белый мраморный дворец», там «внизу лежали большие куски мрамора, это свалилась верхушка одной колонны и разбилась на три куска».

Художники трактуют это описание крайне широко. В одних книгах на заднем плане будут римские храмы или руины, в других – средневековые башни или даже псевдо-диснеевские сказочные замки с остроконечными крышами. В книге Элизабет Ньюман местность несомненно скандинавская, несмотря на сказанное в тексте. Картинка с Дюймовочкой, летящей верхом на ласточке, выполнена в стиле шведского неоромантизма рубежа XX века, с его особенным желтоватым «Северным сиянием». Такие разные сеттинги закономерно влияют на то, как мы интерпретируем финал. Например, замок намекает на то, что Дюймовочка попала в некую волшебную страну, где живут подобные ей создания, пусть из текста это явно и не следует; ласточка же возвращается в Данию, в реальный мир. Место, в котором Дюймовочка встречает свою судьбу, можно интерпретировать и как царство смерти, особенно в свете населяющих его ангелоподобных созданий. Однако никто из художников не подразумевает подобной интерпретации.

Если обобщить, то ни одна из книг не может быть охарактеризована как контрапунктная или хотя бы расширяющая, по всей видимости, в виду того что в тексте мало пробелов, которые можно заполнить иллюстрациями. В некоторых изданиях присутствуют эпизодические действующие лица, не упомянутые в тексте, в основном животные и насекомые, но у них сугубо декоративные функции. Иногда они своими размерами подчеркивают миниатюрность Дюймовочки. Одной интересной и несколько странной деталью, которая дала художникам пространство для маневра, стал «зеленый стульчик» из датского оригинала: на нем сидит Дюймовочка, когда цветок распускается. Некоторые художники в самом деле изображают причудливый зеленый стульчик. Есть варианты, когда Дюймовочку усаживают на тычинку, однако в большинстве случаев ее сиденье заслонено лепестками. В некоторых случаях иллюстрации отталкиваются от того, как переведен оригинал, что только подчеркивает существенность вопроса «чья это книга?». В большинстве шведских переводов есть «зеленый стульчик», в английском переводе у Наоми Льюис указана «зеленая середина», а у Эрика Хаугора – «зеленое рыльце пестика». В некоторых книгах стульчик вообще не упоминается. (10)

Также интересно, какую картинку выбирают на обложку. Обложки книжек-картинок сообщают тематику, настроение и характер нарратива, а также косвенно указывают на адресата. Немногие художники создают для обложки уникальные картинки, не повторяющиеся внутри книги. Выбор обложки очевидно отражает значение, приписываемое определенному эпизоду. В нескольких случаях предпочтение отдается сцене появления Дюймовочки из цветка, таким образом сюжет

остаётся не обозначенным. Некоторые издания выделяют приключенческую составляющую, остановившись на том, как Дюймовочка плывет на листе кувшинки или как жабы уносят кроватку Дюймовочки, а она остаётся в окружении сочувствующих рыб. В издании с иллюстрациями Линды Лиселл на обложке идиллическая сцена с гамаком, которая раскрывает, насколько мала Дюймовочка по сравнению с растениями, цветами и грибами на заднем плане. На обложку оформленной Элизабет Ньюман книги вынесена картинка с крысой. Та уютно вяжет у камина, а Дюймовочка прочесывает шерсть. Эта безмятежная сцена вовсе не наводит на мысли о драматичных событиях книги. У Сьюзен Джефферс Дюймовочка на обложке в подвенечном платье прощается с солнцем, а на заднем плане в нетерпении стоят крыса и крот, что предвосхищает кульминационную точку сюжета. Разумеется, художники могут ожидать, что читатели, особенно взрослые, которые читают детям вслух, уже знакомы с сюжетом «Дюймовочки». Однако, если каждая из этих книг – первое знакомство читателей с историей, их ожидания будут существенно различаться в зависимости от того, книгу с какой обложкой они откроют.

Обсуждение вариантов оформления «Дюймовочки» возвращает нас к вопросу «авторства». Каждый иллюстратор создал книгу, заметно отличающуюся от текста сказки, написанной Андерсеном. Многие из них обладают своими достоинствами. В наши намерения не входило оценивать, какая «лучше», а лишь продемонстрировать, насколько по-разному художники интерпретируют текст и насколько широкий спектр изобразительных возможностей открывает текст, даже, как было показано, такой «плотный» текст, как «Дюймовочка». Едва ли какое-то издание выходит за первоначально заданные смыслы текста, однако каждое делает акцент на разных аспектах текста, что немало отражается на нашем восприятии сказки и реакции на нее.

«Не хочу в кровать» в двух изданиях

Одним из немногих помимо народных сказок и сказок Андерсена примеров текста, проиллюстрированного несколькими художниками, является книга «Не хочу в кровать» Астрид Линдгрэн. Первая книжка-картинка с этим текстом была создана в 1947 году Биргиттой Норденшёльд. В 1988 году вышла новая книжка-картинка, нарисованная постоянным иллюстратором Астрид Линдгрэн Илон Викланд. Сопоставление двух книг не просто обнаруживает расхождения в стиле, которые (даже за рамками индивидуальной художественной манеры иллюстраторов) отражают изменения в дизайне книжек-картинок, произошедшие за сорок лет, оно также обнаруживает различные подходы двух художников к работе с текстом.

У книги Норденшёльд традиционный дизайн: полноцветные картинки в рамках на правой странице разворота и текст с небольшими виньетками – на левой. Всего в книге семь разворотов. Первый занимает экспозиция, когда мы знакомимся с персонажем и ситуацией: пятилетний Лассе не хочет ложиться спать, и старенькая соседка предлагает ему свои волшебные очки. На последнем развороте изображена развязка: Лассе возвращается к себе в комнату и ложится в кровать. Развороты между ними показывают пять сцен, которые Лассе видит при помощи волшебных очков. На каждой милые зверята ложатся спать: медвежонок, крольчата, птенцы, бельчата и мышата. Картинки статичные и действительно «иллюстрируют», то есть выхватывают мгновение в череде событий, описываемых словами. Виньетки на левых страницах дополняют некоторые эпизоды.

Илон Викланд работает с разворотами, используя все пространство и часто позволяя картинке «просочиться» за рамку. Вместо одной сцены с экспозицией, она решает сделать целых три. На первой мальчик изображен пять раз, полукругом через весь разворот, в соответствии со словами, описывающими его действия: строит из кубиков, рисует, прыгает с кухонного стола, рассматривает дырявый носок и прячется за креслом-качалкой (стоит отметить, что порядок картинок не

совпадает с порядком слов). Детали переходящих одно в другое изображений подразумевают другие игры, не перечисленные словами: три стула обвязаны веревкой, заводная мышка, тролль в тележке, недоеденное яблоко на полу и пазл. Картинка «расширяет» слова, наводит на мысль, что Лассе не ложится в кровать по вине куда большего количества игр, чем перечислено в вербальном тексте.

На виньетках у Норденшёльд на левой странице разворота мы видим, как мальчик играет с кубиками и стягивает с себя носок, то есть картинки попросту дублируют текст.

На следующей странице мама укладывает кричащего и протестующего мальчика в кровать, а мы можем рассмотреть его комнату – небранную и заваленную игрушками. Картинка тревожная, она заостряет внимание на конфликте между мамой и ребенком. На третьем развороте Викланд добавляет соседку, в которой легко узнать черты самой Астрид Линдгрэн. Композиция этой картинки и у Викланд и у Норденшёльд на удивление совпадает. На них дама сидит в кресле и протягивает очки стоящему перед ней мальчику. Норденшёльд характеризует даму с помощью многочисленных семейных портретов на стене, клубка пряжи и недовязанного носка на кофейном столике, розы в вазе и кошки на подушке. В углу комнаты видна мышка у входа в норку. Для сравнения, Викланд рисует цветок в большом горшке на подставке, открытую книгу и чашечку кофе.

Большая часть следующих эпизодов в книге Викланд разнесена на несколько разворотов. Сначала она показывает, как медвежонок уютно устроился в своей кроватке и ест кашу. На следующем развороте она иллюстрирует ретроспективную сцену из текста, в которой перечисляются все проделки медвежонка за день. То, как крольчата укладываются в постель, тоже разделено на два эпизода: битва подушками и несколько бурное купание. Причем в вербальном тексте купание описывается всего одним предложением: «Толкаясь, они наперегонки бегут в ванную». Изобилие деталей на обеих картинках наделяет их динамичностью и подразумевает охват большого промежутка времени. Картинка Норденшёльд статичная и, за исключением битвы подушками, спокойная. А семья медведей у нее, напротив, весьма подвижна. Пока госпожа Медведица кормит медвежонка, шесть проворных мышей готовят кашу, подметают пол, закладывают в печку дрова, и одна из них развешивает мокрые носки и туфли медвежонка. Словами упоминается только последнее событие. Примечательно, что две строчки про маленьких служанок удалены из текста в книге Викланд. По всей видимости, к 1988 году в Швеции упоминание служанок стало считаться неполиткорректным, так из книги пропала интересная изобразительная возможность.

Птицы в книге Викланд, пожалуй, наименее сказочные, почти натуралистические. Во фрагменте с ними никак не используются многочисленные смешные детали, подсказываемые словами: например, воспоминания птенца об отчаянных попытках взлететь днем. Норденшёльд не упускает возможность изобразить эти детали на виньетке на левой странице. У нее на картинке можно найти еще несколько второстепенных персонажей, отсутствующих в тексте: двух божьих коровок рядом со своим домиком-грибом и двух увлеченно работающих муравьев.

Семья белок у Викланд снова изображена на двух разворотах, что дает пространство для развития в рамках эпизода. Этот же эпизод на отведенной ему одной картинке Норденшёльд статичен, но содержит остроумную деталь: папа-белка читает газету «Вечерний лай». Виньетка на левой стороне разворота показывает мечту одного бельчонка построить много игрушечных поездов. Также в обстановке мышинного дома можно заметить дополнительные детали вроде полок, помеченных «Сыр», «Джем», «Хлебные крошки» и «Пустые банки». Как любой интраиконический текст, такие детали замедляют процесс «чтения» визуального текста и увеличивают напряжение между текстом и изображением.

Заключительная картинка в книге Викланд – традиционное для детской прозы «возвращение домой», в надежные стены спальни. Поскольку сеттинг повторяет более ранний разворот, пусть и

с другого ракурса, зритель не мотивирован изучать картинку внимательнее. Бардак с первых разворотов исчез, игрушки убраны в коробку, ящики задвинуты в комод, одежда аккуратно сложена на стуле. Картинка воплощает в себе ощущение покоя. Как и заключительная картинка у Норденшёльд, конечно. Однако, из-за того что здесь отсутствует «возвращение» в том смысле, что в начале книги не показывалась комната мальчика, появляется стимул рассмотреть картинку как новую и отметить все детали: множество игрушек, рисунки на стене, подвешенную к потолку карусель, лошадку-качалку и две книжки-картинки про слона Бабара на полке. И только теперь мы по-настоящему знакомимся с главным героем. И Норденшёльд, и Викланд прибегают к характеристике героя через сеттинг, но Норденшёльд делает это уже после развязки, на манер последнего штриха.

Форзацы в книге Викланд подсказывают, что все животные из «волшебных» сцен – игрушки Лассе. Еще интересная черта книги: многие предметы из детской появляются в комнатах животных: мебель, игрушки, рисунки, одежда, у крольчат есть длинная веревка, похожая на ту, что появляется на первом развороте, Викланд тем самым подталкивает зрителя, чтобы тот воспринял «волшебные» сцены как плод детского воображения, в то время как Норденшёльд подчеркивает волшебные свойства очков, благодаря которым мальчик по-настоящему заглядывает в далекий лес и в жилища животных.

Оба художника «расширяют» слова, которые они иллюстрируют, добавляют детали на картинки и привносят нюансы в сюжет, сеттинг и характеристику героя. Однако достигают они этого разными путями, что, помимо прочего, приводит к слегка отличающимся интерпретациям. Ни один набор картинок не противоречит тексту напрямую, но вариант Викланд заметно изощреннее обходится с интерпретированием «объективного» и «субъективного», поскольку в ее книге грань между фантазией и реальностью более подвижная и неустойчивая. В общем-то, такой подход отвечает общей тенденции, которую мы отмечаем в современных книжках-картинках.

Данная тенденция заметна в двух других примерах с участием этих же авторов: «Я тоже хочу в школу» и «Хочу брата или сестру». Первую книгу Биргитта Норденшёльд проиллюстрировала в 1951 году, а Илон Викланд – в 1979-м. Вторую книгу Норденшёльд проиллюстрировала в 1954 году, Викланд – в 1978-м. Все изменения и расхождения, замеченные в двух вариантах «Не хочу в кровать», актуальны и для этих книг. Американские переводы, вышедшие в конце 1980-х годов, использовали картинки Викланд.

Хотя мы можем только предполагать, зачем понадобились новые иллюстрации к трем книгам Астрид Линдгрэн, что стало причиной новых иллюстраций к книге Карин Нюман «Я могу водить все машины», понять достаточно просто. Первое издание вышло в 1965 году с иллюстрациями Ильвы Кельстрём. В 1997 году книга была переиздана с иллюстрациями Торда Нюгрена: в книге были новые модели автомобилей, поскольку машины в оригинальной книге оказались устаревшими для современных детей.

Авторы книжек-картинок иллюстрируют чужие тексты

В заключение рассмотрим ситуации, когда авторов-иллюстраторов приглашают проиллюстрировать тексты других писателей. В таких случаях восприятие книги как собственной, которое дает полную свободу в работе, должно подавляться в интересах продуктивного сотрудничества с другим писателем.

В книге «Мистер Кролик и чудный подарок» (1962), написанной Шарлоттой Золотов, Морис Сендак намного сильнее ограничен иллюстрируемыми словами, чем в любой своей книжке-

картинке. Но на деле, он откровенно отказывается от великолепной возможности создать визуальные образы, чтобы избежать дословного воспроизведения текста.

Текст построен на повторениях. Девочка хочет сделать маме подарок на день рождения – что-нибудь, что маме понравится, и раз та любит красный, желтый, зеленый и синий цвета, мистер Кролик предлагает несколько вариантов, а девочка соглашается или отказывается. Из всех возможных подарков Сендак выбирает всего несколько для иллюстраций. Например, абстрактное понятие «красного» не изображается, что соответствует вербально выраженным сомнениями мистера Кролика: «Нельзя подарить красный цвет» (то же самое говорится и об остальных трех). На картинке нет упомянутых в тексте красных панталон, птиц-кардиналов и пожарных машин, а красные крыши и яблоки – есть. На последних и останавливает девочка свой выбор. Среди «желтых» предложений есть такси, солнце и масло, которые упоминаются только в тексте, а встреченные отказом канарейки и одобренные в качестве подарка бананы изображены на иллюстрациях. Дальше мистер Кролик предлагает изумруды, зеленых попугаев, гусеницу, зеленый горошек и шпинат, но на картинке появляется лишь его последняя идея – зеленые груши. Наконец, маловероятный подарок – синее озеро – изображен, и вместе с ним звезды и виноград, который и выбирает девочка, а вот сапфиры и птицы синешейки остаются только в вербальном тексте.

Решение художника очевидно. Все, что легко вписывается в сеттинг книги (а она «реалистическая», несмотря на то, что мистер Кролик – говорящее животное), то есть все, что можно непосредственно увидеть вокруг, показано на картинке. Однако Сендак решает не изображать, какими девочка или кролик (точка зрения в книге не очевидна) представляют себе такси или пожарные машины, изумруды или сапфиры. Из упомянутых четырех видов птиц только желтая канарейка появляется на картинке. А от абстрактных понятий красного, желтого, зеленого и синего художник отказывается, как от непостижимых. Таким образом, Сендак исключительно аккуратно избегает дублирования вербальной информации в своих рисунках. Никакие другие объекты на картинках нельзя проассоциировать с определенным цветом (что еще заметнее, если мы сравним эту книгу с книгой «Приди в мою ночь, приди в мои сны» (1978), Штефана Малквиста и Торда Нюгрена, в которой вербальное упоминание зеленого цвета инициирует ряд визуальных ассоциаций). Характер картинок тоже несколько не меняется по мере того, как в тексте обсуждаются новые цвета.

В целом, здесь лишь немногие изобразительные детали выходят за пределы вербального текста. Ландшафт, домик девочки и два персонажа – единственные текстуальные пробелы, заполненные визуальными образами. Исключением является картинка, которая позволяет предположить, что девочка и мистер Кролик, устроили пикник, пока обсуждали подарок маме. Разумеется, можно спорить, служат ли расположение персонажей на странице, их жесты и мимика только иллюстрацией к словам или же отчасти рассказывают собственную историю, но это справедливо по отношению к любой книжке-картинке, включая собственные работы Сендака.

Еще один художник, который больше известен своими авторскими книжками-картинками, но также иллюстрирует и чужие тексты, это Свен Нурдквист, автор популярной серии про Петсона и Финдуса. Его иллюстрации к книгам про корову Маму Му, написанные Юей и Томасом Висландер, не так широко известны за пределами скандинавских стран. Мы выбрали одну книгу серии для внимательного прочтения и местами будем ссылаться на другие.

В иллюстрациях к книге «Маму Му на качелях» (1993) Нурдквист, как и Сендак, когда тот работал над текстом Золотов, более сдержан, чем в собственных книжках-картинках. Рассказы про Маму Му изначально были написаны для радио, то есть они были заведомо не визуальными и с подробными описаниями. Помимо этого они построены преимущественно на диалогах, которые определенно не предполагают визуальности, а в книге подчеркнуты крупными планами, которые

нехарактерны для работ Нурдквиста. В тексте часто встречаются ономотопеи: «Тук-тук-тук» (стучат в дверь), «Хлоп-хлоп-хрясь» (ворон прилетает и тяжело приземляется) или «Тр-р-р!» (тарахтит трактор). Поскольку они часть уже существующего вербального текста, иллюстратор воздерживается от того, чтобы использовать их внутри картинок в качестве, скажем, звуковых эффектов, как в комиксах. Тем не менее на одной картинке есть выноска со словами, когда Мама Му сильно раскачивается и выкрикивает: «Ю-ху! Я лечу!» (перевод Ксении Коваленко). Этих слов нет в вербальном тексте, но они могли быть в радио-спектакле, и невозможно определить, добавил ли иллюстратор их самостоятельно.

Сеттинг в книге «Мама Му на качелях» стилем и колоритом напоминает книги про Петсона и Финдуса, что отчетливо видно, если посмотреть на два разворота с коровами из книги «Переполох в огороде» (1990). Однако им недостает наиболее характерных черт обычного нурдквистовского пейзажа: непропорциональных растений и овощей, странных предметов (вроде гигантских ботинок, консервных банок или музыкальных инструментов) и мелких существ, на переднем плане («сквозные сюжеты» или силлепсы). Лишь одно жизнерадостное существо появляется на развороте, где Мама Му раскачивается на качелях, но оно почти полностью скрыто травой. Еще есть птица, она сидит в гнезде и с тревогой поглядывает на Кракса, но все эти персонажи не такие затейливые и причудливые, как в собственных книгах Нурдквиста. Эти создания появляются кое-где в других книгах про Маму Му («Мама Му и снежокат», 1994), но выглядят далеко не так выразительно, как в серии про Петсона и Финдуса.

Ландшафт в «Маме Му» практически «реалистический». В ряде мест незначительно искажены пропорции, и у нескольких деревьев и кустов «неправильные» листья, но они аккуратно замаскированы остальной зеленью и определенно не бросаются в глаза, как в «Петсоне и Финдусе». Единственный фантастический элемент (помимо того, что Мама Му ездит на велосипеде) – это мельком показанная обстановка в домике Кракса. Она изображена всего на одном развороте, и видно, что интерьер напоминает деревенский дом Петсона. Рассмотреть его подробнее можно в книге «Кракс наводит порядок» (1997), в ней есть один разворот с массой деталей, который пробуждает ощущение восхитительного хаоса из «Петсона и Финдуса».

К изобразительным элементам, характерным для книг про Петсона и Финдуса, можно отнести трех певчих птичек на дереве и муху, траектория полета которой отмечена пунктирной линией, с первого разворота. Однако они служат прямой иллюстрацией вербального высказывания «весело щебетали птички, деловито жужжали пчелы» (перевод Б.Жарова, В.Роньшина) (симметричное взаимодействие).

В вербальном тексте говорится: «Коровы гуляли по зеленому лугу и щипали сочную траву. Все, кроме Мамы Му». Последнее предложение избыточно, поскольку мы видим, как Мама Му крадется в глубине картинки куда-то в бок – типичный прием для книг, умело подогревающих к себе интерес. Поскольку остальные коровы пятнистые, не приходится сомневаться в том, кем является беглянка. Здесь теряется удачная возможность заполнить вербальный пробел картинкой.

Некоторые другие излюбленные приемы Нурдквиста, к которым он прибегал в «Петсоне и Финдусе», например, выделенная прорисованными траекториями симультанная последовательность, теряют эффективность, когда просто повторяют вербальные высказывания: «Он взлетел и с бешеной скоростью закружил вокруг головы Мамы Му», или «Кракс прокрался за кустами. Проскользнул за камнями. Перебежал от дерева к дереву и спрятался за пеньком» (перевод Ксении Коваленко). На таких разворотах остается мало пробелов, которые могли бы заполнить читатели/зрители. То же самое можно сказать и о сценах с катанием с горы в «Мама Му и снежокат». Единственная действительно расширяющая картинка во всей серии находится на одном развороте в «Мама Му строит домик» (1995), где Кракс изображен двадцать раз, и

соответствует словам: «Работа у Ворона спорилась. Все инструменты пошли в ход одновременно» (перевод [Б.Жарова, В.Роньшина](#), в этом издании Кракс назван Вороном).

Сцены на качелях с использованием симультанных последовательностей отчасти метафизичны в своих пространственных решениях. На одном развороте сидящая на качелях Мама Му изображена дважды, как если бы правая страница была отражением левой. Две «зеркальные» ветки дерева незначительно отличаются друг от друга. На следующем развороте четыре изображения в той же зеркальной композиции, но обе пары качелей, на правой и левой страницах, привязаны в разных местах на одной и той же ветке – ироничная деталь, легко ускользающая от внимания зрителей. Характерно, что во время первых двух безуспешных попыток раскачаться Мама Му повернута влево, внутрь истории, а когда у нее начинает получаться, она поворачивается вправо, по направлению к следующему развороту и продолжению сюжета. Линии скорости на каждой статичной картинке (взмахи хвоста, покачивание ног) можно отнести к довольно расхожим приемам, но тут есть ироничная деталь, продублированная словами: «Тогда она стала мотать рогами» (перевод К. Коваленко).

На третьем развороте с качелями Нурдквист меняет картинки местами, теперь правая и левая страницы по-прежнему зеркальны, но ветки вместо того, чтобы расти из общего ствола у переплета, растут из внешних краев страниц. Нельзя с уверенностью сказать, преднамеренно ли это сделано в интересах, скажем, разнообразия, однако постоянная смена ракурса, реального или мнимого, добавляет динамичности на визуальном уровне, поскольку на вербальном уровне все относительно статично. Прибегая к кинематографической терминологии: художник использует «вращающуюся камеру» и снимает сцены под разными углами. Это еще один любимый прием Нурдквиста (см. первый разворот книги «Петсон грустит», 1987). Однако в «Мама Му на качелях» нет видов с высоты птичьего полета, которые часто встречаются в «Петсоне и Финдусе». Отсутствуют и некоторые другие нетривиальные приемы работы с пространством, например: комбинирование двух пространств посредством общей детали (стул в «Петсон грустит») или превращение одного объекта в другой (занавеска становится дорогой и снова занавеской в «Именинном пироге», 1985). Отсутствие всех этих черт превращает «Маму Му» в намного более традиционную книгу в части репрезентации пространства.

Большая часть книги «Мама Му на качелях» является симметричной, так как действия персонажей описаны и вербально, и визуально, а диалог соответствует их позам и мимике. И все же Нурдквист прибегает к нескольким сугубо визуальным средствам, когда показывает на нескольких разворотах, как меняется настроение Мама Му: надежда, разочарование, осторожность, страх, удовлетворение первыми успехами, радость и наконец ликование. Наиболее очевидные вербальные пробелы на этих страницах – реакции Кракса, и они успешно заполнены картинками.

В вербальном тексте, чтобы показать поступки Мама Му, обычно используется только внешняя фокализация, поэтому именно картинки описывают ее внутренние реакции на неудачи и успех. Однако на одной странице применяются и внешняя, и внутренняя фокализации: «Ветер свистел в ушах и раздувал челку. В животе щекотало от счастья» (перевод К.Коваленко). Если первые два предложения дублируются картинкой, последнее нельзя напрямую отразить визуально.

Очевидный след сценария для радио появляется на предпоследнем развороте, когда Кракс (Ворон) говорит: «Смотри-ка! Твой хозяин потерял кепку!» (перевод [Б.Жарова, В.Роньшина](#)). Этой детали можно было остаться только на картинке, особенно с учетом следующего разворота, где Мама Му с кепкой на голове прокрадывается в коровник, пока фермер доит других коров. Это бы, в духе Мэри Поппинс, доказывало, что приключение на самом деле произошло.

Если бы Нурдквист иллюстрировал собственный текст, у него была бы возможность вырезать некоторые вербальные высказывания, которые дублируются визуальными знаками. В большинстве случаев он избегает вербальной избыточности в собственных книгах, но далеко не

езде. Примером может служить «Петсон грустит», когда деятельное мельтешение Финдуса выражено в симультанной последовательности и частично дублируется словами: «Он пронесся вокруг стула, поймал себя за хвост, вскочил на стол, глотнул кофе, схватил кусочек сахара, швырнул его на пол, соскочил со стола, запрыгнул на диван, потом снова на стол...» (пер. А.Поливановой и В. Петруничевой). При этом картинка настолько динамичная, что кажется, будто Финдус гоняется за собой и буквально кусает хвост своего же изображения перед самим собой!

Иллюстрируя чужие тексты, Нурдквист использует меньше выразительных средств, а когда прибегает к своим любимым приемам, то действует намного более сдержанно. Его иллюстрации часто симметричные, в то время как его собственные книги в большей степени расширяющие и противоречащие. В книгах про Маму Му мы не найдем изобразительных деталей/предметов/образов, которых не было бы в тексте и которые не были бы напрямую связаны с сюжетом. Все сказанное укрепляет впечатление, что серия «Маму Му» визуальное слабее и определенно уступает книгам про Петсона и Финдуса.

#### Примечания

1. John Stephens, *Language and Ideology in Children's Fiction* (London: Longman, 1992): 164.
2. См., например, использование данного мотива в: Lois Kuznets, *When Toys Come Alive: Narratives of Animation, Metamorphosis and Development* (New Haven: Yale University Press, 1994).
3. См., например, Hugo McCann and Claire Hiller, «Narrative and Editing Choices in the Picture Book: A Comparison of Two Versions of Roberto Innocenti's *Rose Blanche*», *Paper 5* (1994) 2-3: 53-57.
4. См., например, Joseph H. Schwarcz, *Ways of the Illustrator: Visual Communication in Children's Literature* (Chicago: American Library Association, 1982): 107—117; Ulla Bergstrand, «Det var en gång - om mötet mellan sagan och bilderboken», in *I bilderbokens värld*, ed. Kristin Hallberg and Boel Westin (Stockholm: Liber, 1985): 143—163; Perry Nodelman, *Words About Pictures. The Narrative Art of Children's Picture Books* (Athens: The University of Georgia Press, 1988): 264—276; Russ MacMath, «Recasting Cinderella: How Pictures Tell the Tale», *Bookbird* 32 (1994) 4: 29-34.
5. См. Lena Fridell, «Text och bild. Några exempel», in *Bilden i barnboken*, ed. Lena Fridell (Gothenburg: Stegeland, 1977): 61—83; Schwarcz, *op. cit.*, 101—104.
6. В датском оригинале существо называют «ангелом цветка». В разных переводах, например, на шведский, английский, немецкий и русский языки, его представляют как «эльфа», «духа-хранителя», «ангела» и пр.
7. Ср. анализ Перри Нодельманом одной иллюстрации Мориса Сендака к «Белоснежке» Братьев Гримм, охватывающей сказку целиком, в *цит. соч. Нодельмана* (Nodelman, 266).
8. Дюймовочка у шведа Эйнара Нермана (Einar Nerman) – бесполой младенец с короткими волосами, одета в распашонку с оборками, с голыми ягодицами. В качестве модели Нерман использовал своего сына. Картинка с Дюймовочкой, бегущей по темному тоннелю с факелом в руке современным шведским читателям может показаться ироничным самоцитированием, отсылающим к наиболее известному образу Нермана – логотипу на коробке спичек (*Solstickan*). На самом деле иллюстрации к «Дюймовочке» появились раньше, значит Нерман позаимствовал Дюймовочку для логотипа.
9. В действительности некоторые пересказы для масс-маркета обходят стороной неоднозначное желание незамужней женщины завести ребенка и заменяют ее на бездетную пару!
10. Когда мы обнаружили этот таинственный зеленый стульчик, наше первое предположение было, что у датского словосочетания *den grønne stol* должно быть дополнительное значение

«тычинка» и шведский переводчик его упустил. Однако стандартные датские словари не дают такого значения, и наши датские источники категорически отрицают наш вариант, утверждая, что зеленый стульчик для датчан настолько же загадочен, как и для всех остальных.