

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ  
И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Государственное образовательное учреждение  
Высшего профессионального образования  
«ПЕРМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ  
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Н. С. БОЧКАРЕВА  
И.А. ТАБУНКИНА  
Н.В. КАЗАРИНОВА  
Б.М. ПРОСКУРНИН  
Е.А. КНЯЗЕВА  
К.В. ЗАГОРОДНЕВА  
Д.С. ТУЛЯКОВ  
И.И. ГАСУМОВА  
Е.О. ПОНОМАРЕНКО  
А.Х. МУХАМЕТЗЯНОВА  
А.А. ШЕВЧЕНКО  
А.А. СИДЯКИНА  
Ю.Н. БАЛАНДИНА

## **ЯЗЫКИ РЕГИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ: ПЕРМСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КНИГА**

*Коллективная монография  
под общ. ред. Н.С. Бочкаревой*

Пермь 2011

УДК.821.161.09(475)+75

ББК 84.(2 Рос.)+ 85.127

Б 86

Б 86

**Бочкарева Н.С.** Языки региональной культуры: пермская художественная книга: коллективная монография / Н.С. Бочкарева, И.А. Табункина, Н.В. Казаринова, Б.М. Проскурнин, Е.А. Князева, К.В. Загороднева, Д.С. Туляков, И.И. Гасумова, Е.О. Пономаренко, А.Х. Мухаметзянова, А.А. Шевченко, А.А. Сидякина, Ю.Н. Баяндина; под общ. ред. Н.С. Бочкаревой. – Перм. гос. нац. иссл. ун-т. – Пермь, 2011. – 200 с.

ISBN 978-5-7944-1781-4

Феномен пермской художественной книги исследуется в основном в двух аспектах: взаимодействие визуального и вербального языков; пересечение регионального, общероссийского и всемирного дискурсов. На материале пермской книги прослеживаются многоуровневые интегративные процессы – от освоения в литературе и иллюстрации прикамского фольклора до синтетических экспериментов 1990-х гг. (сборник, серия, комикс и др.). Подробно рассматривается «золотой век» пермской книги для детей и юношества (1960–80-е гг.).

Рекомендуется для литературоведов, культурологов, искусствоведов, краеведов, работников сферы образования, рекламы и издательского дела.

УДК.821.161.09(475)+75

ББК 84.(2 Рос.)+ 85.127

Печатается по решению кафедры мировой литературы и культуры  
Пермского государственного национального исследовательского университета

*Рецензенты:* д-р культурологии, проф. *Н.Н.Гашева* (Перм. гос. ин-т искусств и культуры); кафедра новейшей русской литературы Перм. гос. пед. ун-та

*Издание осуществлено при финансовой поддержке РГНФ  
в рамках научно-исследовательского проекта  
«Языки региональной культуры: пермская художественная книга», № 10-03-82305 а/У*

На первой и последней страницах обложки: иллюстрации В.Аверкиева к книгам  
А.Гайдара «Школа» (Пермь, 1969) и Л.Кузьмина «Чистый след горностая» (Пермь, 1975)

ISBN 978-5-7944-1781-4

© Коллектив авторов, 2011

© Пермский государственный

национальный исследовательский университет, 2011

## СОДЕРЖАНИЕ

|                      |          |
|----------------------|----------|
| <b>Введение.....</b> | <b>5</b> |
|----------------------|----------|

### **Раздел 1. У истоков региональной культуры**

|                                                                          |    |
|--------------------------------------------------------------------------|----|
| 1.1. Прикамский фольклор в иллюстрациях и оформлении<br>М.Тарасовой..... | 9  |
| 1.2. «Тропы предков» А.Домнина с иллюстрациями В.Кадочникова..           | 16 |
| 1.3. Два издания повести А.Домнина «Поход на Юргу».....                  | 22 |

### **Раздел 2. Взаимодействие вербального и визуального языков в пермской книге для детей**

|                                                                                                                                         |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 2.1. Языки региональной культуры: пермская детская книга.....                                                                           | 28 |
| 2.2. Сюжет путешествия в детство в повести-сказке<br>Л.Кузьмина «Капитан Коко и зеленое стеклышко»<br>и в иллюстрациях В.Аверкиева..... | 34 |
| 2.3. Образ девочки в цикле рассказов И.Христолюбовой<br>«Загадочная личность» и в иллюстрациях С.Можаевой.....                          | 41 |
| 2.4. Приключения барона Мюнхаузена на страницах<br>пермской книги.....                                                                  | 51 |
| 2.5. «...и только добро живет вечно!»: об иллюстрациях<br>С.Ковалева к сказкам Старого Света.....                                       | 56 |
| 2.6. Интерпретация «Сказок дядюшки Римуса» Дж.Ч.Харриса<br>в иллюстрациях А.Амирханова.....                                             | 61 |
| 2.7. Этюды А.Тумбасова: «художник рисует и рассказывает».....                                                                           | 65 |
| 2.8. Диалог писателя, художника и читателя в сборнике «Оляпка»....                                                                      | 70 |
| 2.8.1. Диалог с читателями.....                                                                                                         | 71 |
| 2.8.2. Диалог писателя и художника.....                                                                                                 | 81 |

|                                            |    |
|--------------------------------------------|----|
| 2.9. Пермская книга на языке анимации..... | 90 |
|--------------------------------------------|----|

### **Раздел 3. Пересечение регионального, российского и всемирного дискурсов в пермской серии «Юношеская библиотека»**

|                                                                                                                          |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 3.1. Провинциальный контекст классической литературы.....                                                                | 97  |
| 3.2. Античная мифология в иллюстрациях А.Амирханова.....                                                                 | 103 |
| 3.3. Интерпретация романа В.Скотта «Айвенго» в иллюстрациях художника В.Аверкиева.....                                   | 108 |
| 3.4. Романы М.Твена в Пермском книжном издательстве.....                                                                 | 113 |
| 3.5. Проблемы перевода на русский язык романа Р.Кипплинга «Ким»: встреча «двух рубежей» на страницах пермской книги..... | 119 |
| 3.5.1. Эпическое «дыхание» романа.....                                                                                   | 119 |
| 3.5.2. Поэтика многоголосия.....                                                                                         | 137 |

### **Раздел 4. Эксперименты 1990-х годов**

|                                                                                                                    |            |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 4.1. Шекспир в пермской книжной миниатюре.....                                                                     | 149        |
| 4.2. Своеобразие серии «Библиотека приключений» в издательстве «Капик».....                                        | 153        |
| 4.3. Книжная графика в литературных изданиях фонда «Юртин»...158                                                   |            |
| 4.4. Типическое и индивидуальное в жанре комикса: рисованная книга «Петр Великий» И.Вышинского и Б.Караджева...161 |            |
| 4.5. Моделирование диалога визуального портрета писателя с художественным миром его произведений.....              | 169        |
| <b>Библиографический список.....</b>                                                                               | <b>181</b> |

## ВВЕДЕНИЕ

Феномен региональной культуры активно обсуждается в современной отечественной культурологии. Постановка теоретических проблем и определение понятий во многом обусловлены конкретным материалом исследований – культурой Урала [Мурзина 2003], Центральной России [Арцыбашева 2004], Восточного Забайкалья [Спиридонова 2007] и др.

Объект нашего исследования – пермская художественная книга как важнейшая составляющая культуры Пермского края второй половины XX столетия, в которой нашли отражение некоторые механизмы развития региональной культуры. Основной предмет исследования – вербальный и визуальный языки художественной книги как синтетического образования, взаимодействие литературного текста и иллюстраций.

Исследуемый нами материал позволил поставить целый ряд проблем, которые не нашли окончательного разрешения в предлагаемой монографии. Тем не менее считаем необходимым пояснить, что понятие «провинция» (и его производное – «провинциальный») в сопоставлении с центром (столицей) лишено в нашей работе значения чего-то отрицательного или вторичного, как и понятие «регион» (и его производное – «региональный»), которое, в свою очередь, выражает отношение «части к целому», а не «особенного к общему». Словосочетания «региональная культура» и «культура региона» мы используем как синонимы.

В пространстве пермской книги визуальную интерпретацию получают произведения не только местных авторов, но и писателей из других регионов России и других стран, разных времен и народов. Например, фольклор американских негров, записанный на английском языке во второй половине XIX в. Дж.Ч.Харрисом и пересказанный на русском языке в первой половине XX в. М.А.Гершензоном, вслед за американцем А.Б.Фростом и российскими художниками Г.В.Калиновским, Л.Казбековым, А.Воробьевым и др. иллюстрирует пермский художник А.Амирханов [Харрис 1993]. Так же коми-пермяцкий фольклор, собранный и переведенный М.Ожеговой и В.Климовым, проиллюстрирован пермской художницей С.Можаевой [Толокно в проруби 1976]. Эта книжка-малютка содержит были-небылицы на двух языках (коми-пермяцком и русском), как позднее на двух языках (английском и русском) тоже в малоформатном сувенирном издании выйдут монологи из произведений Шекспира (сборник составлен пермским писателем К.Гашевой и оформлен

А.Амирхановым) [Шекспир 1994]. Все три книги стали частью пермского культурного наследия.

По словам пермского филолога и культуролога В.В.Абашева, «сегодня Пермь пытается понять самое себя, обнаружить единство смысла в расходящихся частностях своего исторического и культурного опыта» [Абашев 2000: 21]. Признавая огромное значение «пермского текста русской культуры», позволим себе предложить другой подход к исследованию пермского культурного наследия, ориентированный не на объединяющую идею, а на разнообразие творческих индивидуальностей, множественность языков культуры, принципиальную открытость культурного пространства. Эти тенденции отчетливо проявились в истории пермского книгоиздания в 1960-1990-е гг.

Говоря о «пространственной закреплённости искусства в мире культуры», Ю.М.Лотман указывал на изменение восприятия литературного произведения в зависимости от издания: «Всякий литературовед знает, сколь меняется впечатление от литературного произведения в зависимости от того, читаем ли мы его в собрании сочинений или в журнале, где увидела свет первая публикация» [Лотман 1993: 322]. Особое внимание тартуский ученый уделяет проблеме взаимодействия произведений разных искусств в едином ансамбле: «Именно *разница* в принципах освоения мира делает различные виды искусства взаимно необходимыми... <...> С одной стороны, разные искусства, по-разному моделируя одни и те же объекты, придают человеческому художественному мышлению необходимую ему объемность, художественный полиглотизм. С другой стороны, каждый вид искусства для полного осознания своей специфики нуждается в наличии других искусств и параллельных художественных языков» [там же: 321]. Проблема сочетаемости и несочетаемости произведений разных искусств в едином ансамбле рассматривается нами на примере художественной книги, где язык литературы взаимодействует с языком графики.

В связи с этим центральным становится вопрос об иллюстрациях, полемически поставленный еще в 1923 г. писателем и литературоведом Ю.Тыняновым. Современная постановка этого вопроса связана с проблемами «адаптации» и «присвоения» [Sanders 2006], «перевода» с языка одного искусства на язык другого, т.е. интермедиальности [Борисова 2007; Тимашков 2007], интерпретации [Хализев 1999: 106–112, 287–291] и диалога культур [Бахтин 1979б; Библер 1991]. В условиях «поэтики художественной модальности» [Бройтман 2001] особое значение приобретают проблемы авторства (как писателя, так и художника-иллюстратора) и формы авторского самовыражения (вербальные и визуальные).

Хотя Ю.Тынянов ставил под сомнение воспитательное значение иллюстраций, без них невозможно себе представить книгу для детей. Стихи, сказки, рассказы и повести пермских писателей А.М.Домнина, В.И.Воробьева, Л.И.Кузьмина, Л.И.Давыдычева, И.П.Христолюбовой получили всестороннюю интерпретацию в иллюстрациях пермских художников В.Н.Аверкиева, В.П.Кадочникова, Р.Ш.Багаутдинова, С.П.Можаевой, Н.П.Кацпаржак и др. В России и за рубежом эти произведения иллюстрируют разные художники, с одной стороны, «присваивая» пермский текст, с другой – расширяя, «наращивая» его. Создание иллюстраций каждый раз актуализирует литературный текст в новом контексте, не умаляя значения предшествующих.

Детская литература типологически близка фольклору как по своему жанровому составу, так и по отношению к авторству. Не случайно наряду с произведениями известных авторов на страницах пермской книги появляются произведения детей (как литературные, так и живописные). Диалог с юным читателем на страницах сборника «Оляпка» выходил за границы Пермского края, что свидетельствовало о высоком уровне региональной культуры, придавало ей особую значимость. «Оляпка», которая в этом году должна отмечать полувековой юбилей, стала «пермским брендом», знаком культуры, который, к сожалению, не нашел достойной реализации в современных условиях.

Периодичность и серийность продукции региональных издательств во многом обуславливались ориентацией на «своего» читателя, постоянным контактом с читательской аудиторией. В Перми выходили книжные серии «Библиотека путешествий и приключений» (Перм. кн. изд-во) и «Библиотека приключений» (изд-во «КАПИК»), «Юношеская библиотека» (Перм. кн. изд-во) и «Школьный портфель» (изд-во АЛГОС-пресс), «Домашние вечера» (Перм. кн. изд-во) и «Дамский роман» (изд-во «КАПИК»), «Сигнальный экземпляр» и «Водолей: поэты русского зарубежья» (фонд «Юрятин») и др. Каждая серия отличалась художественным оформлением, принципами выбора произведений и их расположения в книге. Большие серии, выходившие в течение нескольких десятилетий в Пермском книжном издательстве, иллюстрировались разными художниками. В новых издательствах, появившихся в 1990-х гг., каждая серия, как правило, иллюстрировалась одним художником. Иногда в качестве иллюстраций использовались репродукции картин или фотографии.

Композиция предлагаемой монографии обусловлена материалом и подходами к его исследованию. Хронологический принцип здесь сочетается с проблемно-дискурсивным. Книга разделена на четыре раздела, главы и параграфы.

Первый раздел «У истоков региональной культуры» в основном посвящен вербальной и визуальной интерпретации прикамского фольклора в повестях А.М.Домнина, иллюстрациях М.В.Тарасовой, В.П.Кадочникова, А.В.Дановского.

Второй раздел «Взаимодействие вербального и визуального языков в пермской книге для детей» не случайно оказался самым большим. Здесь рассматривается интерпретация пермскими художниками В.Н.Аверкиевым, С.П.Можаевой, С.Р.Ковалевым, А.Т.Амирхановым, с одной стороны, детских повестей пермских писателей Л.И.Кузьмина и И.П.Христороубовой, с другой – сказок Старого и Нового Света. Специально исследуется синтетический жанр лирических этюдов в творчестве пермского художника и писателя А.М.Тумбасова. С разных ракурсов анализируется история детского сборника «Оляпка» (1961–2009). Завершает раздел глава о пермской анимации.

Третий раздел «Пересечение регионального, российского и всемирного дискурсов в пермской серии “Юношеская библиотека”» сконцентрирован на анализе «перевода» зарубежной классики на вербальный и визуальный языки в пространстве пермской книги. Анализируются отдельные книги серии с иллюстрациями А.Т.Амирханова и В.Н.Аверкиева. В двух последних параграфах с разных сторон оценивается опубликованный в Перми в 1991 г. новый перевод на русский язык романа английского писателя Р.Киплинга «Ким», в котором, в свою очередь, отразилась «многоязычная» индийская культура.

Четвертый раздел «Эксперименты 1990-х годов» посвящен пермской издательской практике переходного периода, когда книжный бум в стране сопровождался развалом государственной системы книгоиздания, появлением множества частных издательств. В отдельных главах рассматриваются вербальные и визуальные, жанровые и композиционные эксперименты издательств «Пермская книга», «КАПИК», «Юртин», «Урал-Пресс». Завершает раздел и монографию в целом попытка анализа вариативной модели диалога в пространстве книги визуального портрета писателя (в виде рисунка или фотографии) с художественным миром его литературных произведений.

В написании монографии приняли участие филологи, преподаватели ПГНИУ Н.С.Бочкарева, И.А.Табункина, Б.М.Проскурнин, Е.А.Князева, А.А.Сидякина, аспиранты К.В.Загороднева, Д.С.Туляков, И.И.Гасумова, Ю.Н.Баяндина, студенты Е.О.Пономаренко, А.Х.Мухаметзянова, А.А.Шевченко, а также искусствовед Пермской государственной художественной галереи, преподаватель Уральского филиала Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова Н.В.Казаринова.



## Раздел 1. У ИСТОКОВ РЕГИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

### 1.1. Прикамский фольклор в иллюстрациях и оформлении М.Тарасовой\*

Хотелось бы у читателей и зрителей вызвать интерес  
к русским национальным традициям,  
чтобы прикамский фольклор  
был столь же дорог сердцу русского человека,  
как памятники архитектуры, скульптуры, живописи...

*Маргарита Тарасова, 1985*

Феномен «Пермская книга» связан с культурной историей Перми 1960–80-х гг. Именно в те годы книги Пермского книжного издательства получали дипломы, первые награды и медали на российских и зарубежных книжных выставках-ярмарках.

В ХХI в. благодаря новым технологиям многое изменилось в искусстве книжного производства. Трудно себе представить, насколько книга еще четверть века назад была «рукотворной». Почти мифической кажется история ряда изданий.

Прежде всего эта история относится к сувенирным и малоформатным изданиям, которые заявили о Пермском книжном издательстве на столичных и зарубежных книжных выставках-ярмарках. Для того, например, чтобы образ книги «Чердынская свадьба» соответствовал авторской идее, художник М.Тарасова сама на торговой базе разыскивала ткани для обложек, уговаривала работников химчистки сделать пропитку нескольких тюков ткани для их изготовления. По ее замыслу плели закладки-поясочки и лапоточки народные мастера из Кудымкара.

Творчество М.В.Тарасовой, заслуженного художника Российской Федерации, графика, мастера книги и книжного дизайна давно стало частью художественной культуры Пермского края, вошло в историю книжного дела Перми. Она ставила творческие задачи и перед переплетчиками, верстальщиками, наборщиками, цинкографами. Поистине подвижнический труд раскрыл возможности раритетных изданий в Перми и поднял художественный уровень издаваемых книг уже в 1960-е гг. Это было началом деятельности М.В.Тарасовой – старшего художественного редактора Пермского книжного издательства.

Маргарита Вениаминовна Тарасова (1933–2006) родилась в г. Прохладном Кабардино-Балкарской АССР. Окончив в 1955 г. Украинский полиграфический институт им. И.Федорова во Львове, приехала в

---

\* Глава написана Н.В.Казариновой.

Пермь. С этого времени ее творческий и жизненный путь был связан с Пермью, Прикамьем. Двадцать лет отдано работе старшего художественного редактора Пермского книжного издательства, вся жизнь – искусству. Книжная и станковая графика, декоративно-монументальные работы, эскизы гербов Перми и Пермской области, памятные плакаты, юбилейные медали, эскизы народных костюмов, натюрморты, пейзажи, цветочные композиции составляли разные грани творчества художницы. Но, пожалуй, первый и главный предмет ее интереса – прикамский фольклор: народные традиции, обряды, праздники, скоморошины.

Увлечение фольклором началось с первых лет работы в Пермском книжном издательстве. Сначала – «Руководителю народного хора» (1955), «Вишерские частушки» (1956), затем – сувенирное издание «Уральские частушки о любви» (1966), записанные знатоком и собирателем прикамского фольклора И.В.Зыряновым. Последнее из упомянутых изданий было отмечено наградами на международных конкурсах искусства книги в Осаке и Монреале, что, возможно, еще более укрепило увлечение молодой художницы.

Выбору пути М.В.Тарасовой способствовал и общий «настрой» деятелей культуры и искусства времен «хрущевской оттепели» на изучение «корней», народных традиций. В 1960–70-е гг. развивалось комплексное исследование различных видов народного творчества – фольклористика. И Пермское книжное издательство внесло весомый вклад в общее дело изучения и пропаганды народной культуры.

Творческое содружество собирателя фольклора И.В.Зырянова и художника М.В.Тарасовой привело к созданию уникальной серии малоформатных и сувенирных изданий прикамского фольклора, не имеющих аналогов, – «Чердынская свадьба», «Уральская величальная», «Прикамские посиделки», «Камская вольница», «Уральские хороводы», «Скоморошины». Устное народное поэтическое творчество стало доступным не только собирателям и немногим специалистам. Оно стало «открытым» культурным достоянием всех. Тарасова вспоминала в одной из своих статей: «Еще в студенческие годы меня увлекали образы и темы, опоэтизированные народом, здоровая, ликующая красота народного быта. Встреча с И.В.Зыряновым, замечательным собирателем прикамского фольклора, еще более утвердила меня в этом страсти. Фольклор – народная, самая широкая область поэзии, вмещающая в себя и трагическое, и комическое, и наивное, и песенную лирику, и исторический былинный эпос, и залихватскую пестроту скоморошин. Трогает мораль прикамского фольклора – на протяжении многих веков она остается кристально чистой – добро побеждает, пра-

во на счастье имеют только бескорыстные и благородные люди, хороший человек добр, милосерден, умеет сострадать» [Тарасова 1984: 16].

Работа над иллюстрациями требует особого отношения к поэтическим текстам. Художница писала о своем «подходе» к работе: «Когда приступаю к новой работе – испытываю, как правило, огромный интерес к рукописи и... растерянность. Медленное, очень внимательное прочтение текста, вживание в его атмосферу, точный отбор и осознание того, что, на мой взгляд, имеет отношение к изобразительному ряду, – только так обретаю моральное право выступить в роли третьего лица в диалоге автора и читателя» [там же: 15].

Чтобы сделать книгу, художница должна была окунуться в стихию народной жизни – изучить костюм, народное жилище, погрузиться в этнографический и исторический материал, постичь науку народных обычаев и обрядов, тонкости ритуализированного строя народной жизни, народную поэзию – все то, что или ушло, или стремительно уходило из современной жизни. Озорные частушки, удалые скоморошины, свадебные эпика и лирика, – каждый из жанров поэтического фольклора требовал своего пластического и декоративного решения.

Сборники народной поэзии издавались и переиздавались. Они и по сей день востребованы и знатоками, и любителями: «Прикамские посиделки» – частушки и шуточные песни о любви; «Чердынская свадьба» – уникальная запись свадебного действия от сватовства, сговора, девичника до брачной постели – своего рода народная опера; «Уральские хороводы» – хороводные песни о любви и семейной жизни; «Камская вольница» – исторический фольклор Прикамья, протестные песни каторги и ссылки, народной вольницы; «Скоморошины» – яркие прибаутки, присказки, побасенки; «Сказано-связано» – пословицы, поучения в виде притчи или иносказания. Все это в свое время известный знаток отечественного фольклора В.Даль определил как «ходячий ум народа».

Иллюстрации М.В.Тарасовой сопровождают тексты, подчеркивая суть происходящего, наглядно раскрывая символику народных празднеств и быта, воссоздавая атмосферу то озорства и балагана, то торжественной ритуальности и серьезности народного обряда.

«Прикамские посиделки» – частушки о любви. Первое издание осуществлено в 1975 г. Они собирались, записывались И.В.Зыряновым на протяжении всей его жизни, начиная с 1948 г. География бытования и записи частушек – от Чернушки до Чайковского района, от Кудымкара до Вишеры, т.е. вся территория огромного по протяженности Пермского края. Иллюстрировать частушки, находя визуальный экви-

валент озорным народным текстам, просто невозможно. Здесь нужен свой пластический и сюжетный «ход».

Так, вариант частушки «Не ходите, девки, замуж...» записан в деревне Алекова Кудымкарского района в 1970 г. Иллюстративный разворот книги представляет девицу на выданье, красавицу – «коса ниже пояса». Символичны ненавязчивые детали: часы, показывающие утро дня как утро жизни, платок – к разлуке «с мамонькой родной», размазывающийся клубочек – к дороге, к другой, замужней жизни. На правой странице разворота – незадачливые сваты, «бороды-лопаты». Озорство частушек согласуется с озорством художницы, которая избрала реальную сценку народной жизни просто и естественно, с юмором.

Иллюстрировать частушки, наверное, необычайно сложно, потому что рисунок своей определенностью должен конкретизировать неопределенный, порой абстрактный образ. В частушке прямо говорится о цветочке на окошке, а подразумевается молодуха. Князь и княгиня, голубь и голубка – синонимичные образы девушки и доброго молодца. Иносказание – одно из неотъемлемых качеств народной поэзии. Художница глубоко и точно истолковала его смысл, создала наглядный и выразительный художественный образ. Ее рисунки выполнены цветной гуашью. Они изящны, легки, лаконичны и точны.

В 1992–1994 гг. Пермское книжное издательство выпустило серию миниатюрных книг уральского фольклора в память собирателя И.В.Зырянова. В четырех миниатюрных томах сконцентрированы все лучшие варианты народных текстов. Новый замысел потребовал принципиально другого оформления книги – более обобщенного, цельного по художественному решению.

Посиделки, или вечерки – молодежные развлечения, когда долгими зимними вечерами собирались вместе молодые люди. Девушки пряли, вышивали, пели песни, шуточные частушки, ожидали молодцев: «Вечер вечеряется, / Вечерка собирается. / Где мой ягодиночка долго не является?» На фронтисписе изображена стайка девушек за работой и песнями. На титуле художница помещает поэтически-шуточный символ: курочки и петушок «за беседой». В иллюстрациях М.В.Тарасовой точно схвачены типичные игровые ситуации молодежных гуляний.

В частушках, шуточных песнях отражены многие события народной жизни, иногда – далеко не шуточные, например набор в рекруты. Расставанию с родной стороной, милашечкой, маменькой родной, родимым отцом посвящены тексты многих частушек: «Проходите, рекрута, / В передний уголочек. / Посидите, рекрута, / Последний вечерочек»; «Отлетали, отпорхали / Серые воробушки, / Отходили, отгуляли /

Буйные головушки». Именно этот момент – расставание – стал сюжетом иллюстрации.

В заглавие сборника «Сказано-связано» (миниатюрное издание, 1988 г.) вынесены начальные слова народной поговорки «Сказано-связано, положено – не тронь». Собиратель прикамских пословиц и поговорок – Н.Прокошева. Каждый раздел сборника художница предваряла натюрмортами-символами. В подборе предметов «со смыслом» к тому же отражаются наблюдения М.Тарасовой над человеческими чувствами и поступками. Раздел «Жизненная философия», например, открывает раскрашенный офорт с изображением бытовых предметов, колоколов и востропнувшего перед огнем жаровни гуся. Возникает своего рода зримый эквивалент словесного образа поговорки «Назвался гусем – полезай в жаровню».

Иллюстрация, предваряющая раздел сборника народных прикамских пословиц и поговорок «Шутки, каламбуры, пожелания, приветствия», – это натюрморт из предметов крестьянского обихода. Самовар, с чайником, часы-ходики с кукушкой, ухват, хомут и дуга, шуба с шапкой-ушанкой и ворона на шесте, тюк полотна – реалии, о которых идет речь в данной разновидности фольклорных текстов. И здесь все с двойным смыслом, явным и скрытым. В самом начале раздела читаем: «Какая поговорка без Ивана Петровича? Без Ивана Петровича изба не строится». Отсюда понятным становится изображение шубы с шапкой-ушанкой – создается впечатление, что она принадлежит Ивану Петровичу. Шутливый графический эквивалент слов «ворона с места, сокол – на место» – улетающая с шеста ворона.

«Скоморошины» (миниатюрное издание, 1983 г.) – последнее издание из собрания материалов уральского фольклориста И.В.Зырянова. Хлесткие, яркие, удалые тексты народной поэзии, рожденные языческими праздниками, исполнялись на Святках, Масленицу, Троицу. В них отражены многие стороны жизни народа, они шутливы и серьезны. Таков и характер иллюстраций. Так, сюжет одного из иллюстративных разворотов вырос из шуточного четверостишья о «рукодельнице»-неуме: «Ох ты, тетушка-деленка, / Ты такая рукоделенка, / Топором траву кашивала, / Решетом воду нашивала!».

Сюжет другой иллюстрации слегка напоминает присказку: «Провожала мать сыночка своего, / Вот она ему наказывала: – Выбирай, сынок, / невестушку себе, / Чтобы умная, / Разумная была, / Тебе, молодцу, покорная, / На работу злая, проворная».

Персонажи иллюстраций – это «герои» присказок и побасенок. Художница не стремится к этнографической достоверности – она проникается атмосферой крестьянской жизни, «духом» народного юмора.

Пример тому – иллюстрация, изображающая взаимоотношения зятя и тещи: «Теща на зятя / удобрилася: / Пива наварила, / Пирог испекла... Думала теща, / Семерым пирог – не съесть, – / Зятюшка пришел, / Как подсел, так и съел. ...Зятю теща выговаривает: / – Как тебя, зятюшка, Не разорвало?» В ответ зять обещает: «Честь тебе воздам – / Три дубины припасу <...> Матушка осина / По бокам тещу возила. / Теща от зятя / Еле вырвалася».

Иллюстрации другого разворота соединяют сюжеты нескольких скоморошин, записанных в этнографических экспедициях в селе Фоки Чайковского района в 1979 г. и г. Куеде в 1971 г.: «Уж ты, мать, / моя мамонька, / Скатай-ка мне валенки, / Невелички, немаленьки, / Такие аккуратненьки – / Ходить по вечерочкам... <...> Мой миленький на ярмарке / Купил мне ботиночки, / Купил на резиночке... <...> Моя мамонька / ни лиха, ни добра, / Никакого мне рассудку не дала – / Заставила работу работать, / Заставила рассаду поливать...» Тексты строятся как своеобразный народный спектакль. Средствами изобразительного искусства художница передает настроение праздника, игры, театрального действия, разворачивающихся в условном пространстве крестьянского поля и деревни.

«Чердынская свадьба» переиздавалась несколько раз. Первое сувенирное издание вышло в 1969 г. Эта книга получила Диплом 1-й степени Всероссийского конкурса искусства книги. В миниатюрном издании она была издана в 1993 г. Записи свадебного ритуала были сделаны И.В.Зыряновым в 1947–1968 гг. на севере Пермской области, в основном в Чердынском и Красновишерском районах. В совокупности они воссоздают обрядовое действо, которое сродни народной опере. Художница, в свою очередь, делает акцент на «хоровом» начале свадебных действий с их обилием исполнителей ритуала, обилием символических деталей.

В иллюстрации «Баня» отражен один из ритуалов свадебного действия. Накануне свадьбы подруги топили баню для невесты – «смывать да дивью красоту – намывать да бабью красоту». Ранним утром невеста в своих причитаниях обращалась к брату с просьбой наколоть дрова-баннички. Просила сестру наносить воды. У бани вставляли караульщики. Дорожку к ней летом украшали березками, зимой – елочками. В бане девушки пели песни и причитания, угощались гостинцами, которые принес жених. Для каждого участника действия художница определяет точное, композиционно выверенное место, подобно тому, как определена его роль в ритуале. Торжественная сцена в иллюстрации «Обручение» – обрядовая встреча двух семей. Жених с родителями и родственниками приезжал в дом невесты. Здесь жених и невеста обме-

нивались кольцами, а родственники – подарками. После обрядового вечера молодежь исполняла хороводные песни, в которых прославлялись удачливость молодца и красота невесты.

Над рисунками – сценами свадебных ритуалов художница помещает образы – символы небесных светил и созвездий. Автор с лукавым простодушием сопоставляет события земные и небесные, как бы подчеркивая этим неотвратимость судьбы.

В иллюстрации «Ночь перед свадьбой» художница бережно воспроизводит все символические предметы и детали ритуала прощания невесты со своими родителями, родной маменькой. В ночь перед свадьбой невеста оплакивала последнее застолье в своей семье. В чужой семье ее посадят на край стола. Была она послушной и работающей, но теперь ей отказано во всем, ее изгоняют из семьи: «...отказывает мне кормилец-батюшка, отказывает мне родима маменька от хлеба от соли великия». Утром каждое пение петуха сопровождалось причитаниями. Невеста обращалась к петухам, чтобы не будили ее «супротивника», чтобы он не запрягал коней, не собирал гостей, не разлучал ее с родителями. Она просила загородить ему дорогу, заставить ее горами, заступить дремучим лесом. Следуя за текстами причитаний, художница сознательно замедляет, почти останавливает ритм движения в иллюстрации. Она тщательно режиссирует сценку происходящего события.

Внешне наивная простота иллюстративного разворота «Проводы невесты» сродни безыскусной поэтичности народных текстов. «Милу дочь со двора повели, за ней коровья понесли». Невеста в своих причитаниях умоляла не торопиться, ехать тише, чтобы она в последний раз могла наглядеться на родимую сторону, наглядеться на свою маменьку. Мать же просила дочь вернуться домой – туда, где дочь забыла, оставила свою волю и негу, дивью красоту, алую ленточку. Художница «расшифровывает» в иллюстрациях обязанности каждого «действующего лица» и обязательность каждого действия, чем, безусловно, помогает читателю понять и почувствовать символический текст свадебных песен.

В иллюстративном развороте «Величальные песни гостям» построение и композиционный ритм рисунка строги и торжественны. Это своеобразный эквивалент величальным песням, в которых поется о семье, о нерушимости брачного союза, воспеваются многодетность, любовь и согласие между всеми членами семьи.

Иллюстрации «Чердынской свадьбы» в исполнении М.В.Тарасовой при всей их естественности и простоте не вызывают сомнения в том, что фольклорные образы пропущены через восприятие профессио-

нального художника XX века, обогащенного знанием классического мирового искусства, нашедшего для воплощения образов коллективного народного творчества свой неповторимый авторский стиль.

Сборник «Камская вольница» (малоформатное издание 1977–78 гг., сувенирное – 1993 г.) включает удалые песни и разбойничьи баллады, исторические песни, песни о Степане Разине, о Пугачеве, рекрутские и солдатские песни, фабрично-заводской фольклор, песни каторги и ссылки. Записаны они И.В.Зыряновым в экспедициях по различным регионам обширной Пермской области. Фольклорист нашел уникальные тексты, сохранившиеся в народной поэзии о татарском плене. Есть и исторические баллады, отразившие события Казанской войны XVI в. Характер иллюстраций подчеркивает молодецкую удаль, вольный характер персонажей. Здесь изменяется характер атрибутики, символики.

Маргарита Тарасова, создав серию книг прикамского фольклора, нашла для выражения образов народной поэзии – коллективного народного творчества – свой неповторимый узнаваемый авторский стиль. Она использовала достижения современного ей книжного дизайна, конструируя и создавая образ книги, где все элементы оформления – от суперобложки, иллюстраций до заставок, концовок – архитектурны, соподчинены, содержательны.

## **1.2. «Тропы предков» А.Домнина с иллюстрациями В.Кадочникова\***

Взаимодействие литературы и графики обнаруживается в творческом тандеме пермского поэта и прозаика Алексея Михайловича Домнина (1928–1982) и художника книги, графика, одного из самых известных пермских иллюстраторов Виктора Петровича Кадочникова (р.1940). В.П.Кадочников традиционно занимался графическим оформлением изданий А.М.Домнина, причём как прозаических, так и поэтических. Сборник сказаний, поэм и легенд «Тропы предков» является своеобразной квинтэссенцией творчества писателя: вошедшие в неё произведения печатались в разное время и в разных изданиях.

«Певец местного края» А.М.Домнин «живо почувствовал, понял и осознал, что старая и новая культура – это вечное движение <...> движение в пространстве и во времени» (см.: [Домнин 1978: 4]; в главе цитируется это издание с указанием страниц в круглых скобках). Так, в сборнике можно встретить сказы старого Урала, коми-пермяцкие

---

\* Глава написана А.А.Шевченко.



сказания, легенды дальних земель и даже поэтическое переложение «Слова о полку Игореве» (с. 117–143).

Иллюстрации предшествуют каждому новому тематическому разделу сборника, выполняя функцию эпиграфов. Вся графика в книге выполнена однотипно: стилизована под искусство гравюры с применением двухцветной гаммы (чёрный и светло-коричневый цвета). В сюжетно-композиционном аспекте рисунки воспроизводят фольклорные мотивы и образы, что объясняется художественной и тематической направленностью составляющих сборник произведений. В цветовом оформлении иллюстраций ведущими являются принцип контраста светлого и тёмного тонов, а также наличие границ цветовых переходов. Рассматривая структурно-орнаментальный компонент, обращаем внимание на эффект фрагментации, технику точечного рисунка и отсутствие перспективы: иллюстрация, словно мозаика, состоит из отдельных фрагментов-пазлов, отделённых друг от друга цветовыми границами. При этом цельность восприятия рисунка обеспечивается лишь при собирании всех фрагментов иллюстрации в единую художественную структуру. Некоторые фрагменты представляют собой узорчатый орнамент, символы. Такие фрагменты, как правило, лишены сюжетной (но не смысловой) нагрузки и выполняют дополнительную – декоративную – функцию, придавая иллюстрации необходимый колорит.

Еще одна особенность иллюстраций В.П.Кадочникова в сборнике А.М.Домнина – использование художественных элементов, взятых из пермского звериного стиля, являющегося одним из «наиболее ярких и своеобразных явлений в истории духовной культуры Прикамья ... возникшего на пермской земле и здесь же получившего свое дальнейшее развитие» [Оборин, Чагин 1988: 11]. Таким образом, В.П.Кадочников обращается к традиционно пермскому художественному методу. Если поэтические тексты А.М.Домнина, созданные на фольклорном материале, повествуют об истории Прикамья, его традициях, то графика В.П.Кадочникова стилизована под звериный стиль, вобравший в себя основные образы и мотивы «пермского художественно-изобразительного феномена». Произведения звериного стиля не только отличаются разной степенью сложности (на одних – изображения реалистичные и трактуются однозначно, на других – трудно идентифицируемые в плане художественного оформления), но и различны по материалу (металл, дерево и т.п.) и технике изготовления.

Ярким воплощением взаимодействия графики и литературы в книге «Тропы предков» является сказ «Тагильские самокаты» из цикла сказаний старого Урала «Царская потеха» А.М.Домнина и иллюстрация к

нему, выполненная В.П.Кадочниковым. В центре графической композиции образ Ефимки – мальчишки из Тагила. Ефимка – главный, центральный персонаж сказа, предприимчивый и весёлый мальчишка, чье изобретение «праправелосипеда» вызвало переполох не только в местном кузнечном городишке – Тагиле, но и в царской столице – Петербурге. Ефимка в традиционном уральском наряде и его «детище», изобретенное достаточно колоритно в стиле старинной эпохи, вынесены художником на передний план графической панорамы, что актуализирует важность изображённого с позиции художественно-смыслового и сюжетообразующего аспектов поэтического произведения:

Ефимка в кузне дедовой  
Машину смастерил  
И вывел в утро росное  
Её на белый свет –  
Коляску двухколёсную,  
Праправелосипед (с. 23).

В тексте «машина» Ефимки описывается сказителем с нотками мягкой иронии:

Машина-чудо катится –  
Колёса без трубы! (там же).

Этот эффект сохраняется и на рисунке. Автор иллюстрации изображает «праправелосипед» в причудливой форме: нарушение пропорций и изогнутость линий лишь способствуют такому восприятию рисунка.

Интересен образ беса на иллюстрации В.П.Кадочникова (традиционное изображение в соответствии с народными представлениями: устрашающий, уродливый облик, зубья на спине и т. п.). Он помещён в нижний угол иллюстрации; композиционное расположение данного образа объясняется его толкованием: бес в народной культуре олицетворяет нечистую силу, зло, демоническое начало, а значит, является существом низменным, приближенным к бездне. Здесь находит художественное воплощение один из ключевых образов пермского звериного стиля – образ демонического существа, существа «нижнего мира». Не случайно и то, что на рисунке бес держит колесо «праправелосипеда» Ефимки. Обратившись к тексту, узнаём, что горожане столицы, увидев Ефимку, принимают его за беса – предвестника конца света и трагических перемен:

И вдруг к базарной площади,  
Аж обомлели все,  
Бес едет – не на лошади,  
А так, на колесе!» (с. 25).

Символично использование мотива колеса, круга. Бес – существо, отождествляемое с адом, а фигурой, образующей это царство, в народном представлении является круг. Ту же геометрическую фигуру имеет и колесо. Поэтому бес на иллюстрации и держит колесо «чудо-машины» Ефимки. Графика, таким образом, дополняет художественную структуру текста, наполняет её ассоциациями и представлениями из народной культуры.

На среднем ярусе рисунка изображена царская свита (подданные царя). В.П.Кадочников попытался как можно более точно воспроизвести средствами графики атрибуты одежды, веяния моды, облик и внешний вид знати того времени (мужской парик, традиционные наряды, ордена). Сложность рисунка, выполненного с соблюдением мельчайших деталей, и принцип цветового выделения объясняются замыслом художника. Лица женщины и мужчины на рисунке выражают недоумение и удивление, а женщина даже показывает пальцем на Ефимку и его «праправелосипед». В тексте находим подтверждение замысла иллюстратора: предприняв путешествие из Тагила в Петербург на своём «изобретении», Ефимка удивил столичных «зевак»:

Вкатил со страшным грохотом

Ефимка в царский сад.

У дам глаза умильные:

– И всё-то чудеса –

Железка эта пыльная,

Два грязных колеса?

<...>

Советники вельможные

И те потрясены:

– В коляске сей возможно ли

Проехать полстраны? (с. 29).

В расположении Ефимки и приближённых царя на иллюстрации можно усмотреть обозначение принципов социального устройства и неравенства в обществе: богатые и знатные вельможи стоят выше простого мальчишки из «низов», из сельской глубинки.

Верхний ярус графической композиции заполнен фрагментами с изображением птиц (птица, парящая в небе, символизирует безграничную свободу). На иллюстрации снова появляются образы, заимствованные из звериного стиля (среди местных пермских сюжетов преобладает изображение медведя и различных видов птиц) и подвергнутые художественной ассимиляции в соответствии с композицией рисунка. Здесь ведущим композиционным принципом является зеркальное отображение фрагментов (это характерная черта иллюстраций данного

сборника), которые почти в точности воспроизводят, копируют друг друга. Некоторые фрагменты рисунка содержат узорчатый орнамент. Появление узоров и образов птиц на рисунке легко объясняется текстовым материалом: подобно Ефимке другие жители Тагила создают свои «чудо-машины», на которых

...птицы, звери страшные  
Резцом наведены,  
Там надписи чеканные  
В узоры сплетены (с. 32).

Это обусловлено одним из приемов изображения в пермском зверином стиле, когда «стилизованные “звериные” мотивы постепенно трансформируются в узорный орнамент» [Оборин, Чагин 1988: 19].

Иллюстрация отображает главные образы и ведущие мотивы, значимые детали, но не передаёт всего содержания сказа. На рисунке не нашла графического воплощения сцена расправы царских слуг с тагильскими «мятежниками», что является контекстуально важным в литературном произведении. Именно поэтому заключительные слова сказа наполнены грустью и страхом в ожидании предстоящего:

Была дорога к счастью  
Трудна и далека (с. 35).

Художник же расставил другие акценты (конкретному рисунку не удастся передать всё содержание текста целиком, что и естественно), стремясь создать незамысловатую иллюстрацию с колоритными образами-символами и сопряжёнными с ними мотивами, изобразить как можно более точно «лики времени», добиться лёгкого прочтения иллюстрации и её трактовки в художественном аспекте.

Обратимся теперь к коми-пермяцким сказаниям из цикла «Эхо Пармы» книги А.М.Домнина. Иллюстрация В.П.Кадочникова посвящена сказу «Про Перу-охотника и графа Строганова».

Два главных героя (имена которых даются уже в заголовке) изображены на иллюстрации в разных графических масштабах и художественных ракурсах, что раскрывает конфликт литературного произведения: соперничество этих героев и их конфронтацию. Центральной фигурой и в сказе, и на рисунке является охотник Пера – «сила, правда и совесть» (с. 66) пермяцкого народа. Художнику удалось довольно точно передать, исходя из поэтического текста, внешний облик Перы-охотника:

Жил Пера в давние года.  
Глаза – что неба просини,  
Огнём пылает борода  
Как лист рябины осенью»,

то, что «силён он был на диво» (с. 66). Художник попытался воспроизвести традиционный наряд: длинная рубаша, перевязанная поясом, и лапти – вот приметы простого русского мужика – спасителя народа.

Граф Строганов изображён на рисунке так, словно и нет его. Но это сознательный шаг иллюстратора, объясняемый с точки зрения контекстуального описания персонажа:

У графа лысина – как блин,  
Глаза его – как щёлки,  
Утиный нос, борода – клин,  
И как олады – щёки (с. 67).

Сатирическое описание графа в произведении передаётся художником и на иллюстрации: оно выражено в «незначительности» образа, его «минимизации» (граф изображён почти миниатюрно), что живо контрастирует с явно завышенными притязаниями самого графа Строганова в сказе. «Максимизация» образа Перы и обратная тенденция в обрисовке фигуры графа на рисунке создают оппозицию: с одной стороны жестокый и притязательный Строганов, привыкший к чванству и власти, с другой – Пера – душа народа, его защитник и яростный заступник. Здесь мы можем говорить о дополнительном графическом эффекте контраста, маркирующем важность и значимость одного персонажа и всеобщее презрение к другому персонажу.

С образом графа на рисунке сопряжён образ змея, олицетворяющего коварство, зло, жестокость – все личные качества графа Строганова.

– Я их в бараний рог скручу!

Набью им соли в горло!

Я к кандалам их приучу

И грызть заставлю гору! (с.67) – говорит граф о порабощении простого народа.

Мотив цепи, которая изображена на нижнем ярусе рисунка, оказывается важным и в текстуальном отношении: граф Строганов

Приказал такую цепь

Оковать – длиннее Камы,

Чтоб охватить леса и степь

со всеми пермяками (с. 67).

Мотив цепи традиционно ассоциируется с угнетением, несвободой, порабощением; цепь – это оковы, сковавшие простой люд по прихоти графа. Важно, однако, то, что цепь на иллюстрации разорвана и находится словно «под ногами» у Перы. Разрыв цепи отождествляется с получением свободы, независимости, с освобождением из-под непосильного гнёта графа. И заслуга эта принадлежит Пера: он «ликвидировал» оковы, разорвал «оковы власти» Строганова:

Рвал Пера цепь, ломал узлы –  
ладони онемели... (с. 70),

<...>

И цепь, как петлю, он рванул  
И ею в воздухе стегнул (с. 71).

На иллюстрации видим медведя, образ которого традиционно трактуется не только как национальный символ, но и как величавый «царь леса» и ассоциируется с природным началом. Образ медведя – излюбленный в изображениях пермского звериного стиля, поэтому обращение иллюстратора к этому образу объясняется не только контекстом иллюстрируемого произведения, но и диктуется художественной традицией. В.П.Кадочниковым заимствован наиболее распространённый сюжет, изображающий медведя в жертвенной позе – с головой, лежащей между лап. Параллелизм между образом медведя и образом Перы очевиден: оба защищают самое ценное, оба являются носителями природного начала. И, если взглянуть в рисунок, можно заметить схожие черты в их изображении: «масштабность», величие, «разрыв цепи», природная сила.

Мощные природные истоки и уважение к природе находят графическое преломление в верхних фрагментах композиции, изображающих местные пейзажи (хвойный лес, река) и животных (использование художественного приёма зеркального отображения на иллюстрации). Природа всегда позиционировалась коми-пермяками как высшая ценность, как праматерь всего сущего, требующая трепетного отношения и благоговения перед ней.

Таким образом, в своих иллюстрациях В.П.Кадочников часто с максимальной точностью передает содержание произведения, расстановку героев и отношение к ним автора, воспроизводит основные образы и мотивы, используя при этом собственные выразительные средства и традиции пермского звериного стиля. Это позволяет читателю выйти на новый, более глубокий уровень осмысления и прочтения произведения.

### 1.3. Два издания повести А.Домнина «Поход на Югру»\*

С 1959 по 1977 г. в Пермском книжном издательстве выходила серия «Библиотека путешествий и приключений», которую составили 45 книг пермских авторов. Среди них А.Крашенинников, В.Лещенко, О.Селянкин, А.Ромашов и др. Любопытно, что только одна повесть

---

\* Глава написана Е.А.Князевой.

А. Домнина – «Поход на Югру» – была опубликована дважды, оказавшись в разных контекстах и в сопровождении иллюстраций разных художников.

Алексей Михайлович Домнин на протяжении всей творческой жизни не устал себя «испытывать» в жанровом плане. В конце 1950-х гг. появилась в печати его первая книга детских рассказов «Мау-Ми», затем – сказки «Солнышкин шарф» и «Беда в стране Белиберда». Был Домнин и лириком. Первый поэтический сборник «Руки» увидел свет в 1966 г., позднее – «Берег августа», «Пой, скворушка!», «Эхо», уже посмертно. В 2000 г. стихи из этих сборников включили в трехтомную «Антологию русского лиризма. XX век». Вследствие увлечения фольклором писатель сделал поэтические переложения легенд коми-пермяцкого народа и собрал их в книгу «Сказания о Кудым-Оше и Пере-охотнике». Последнее его творение – байки «Сидим мы с женой, пьем чай», к сожалению, осталось неизданным.

Особое место в творчестве Домнина занимают три исторические повести – «Дикарь», «Матушка-Русь» и «Поход на Югру». «Дикарь» объединил два вишерских эпизода жизни ученого-«звероведа» – ссылку до революции и возвращение после Великой Отечественной с научной целью. Композиция сюжета зеркальная. В первой части – *побег* из клетки соболя по кличке Дикарь, которого привез с собой бывший студент Костя, и впоследствии *убийство* его во время охоты; во второй – *спасение* «правнука» Дикаренка Константином Максимовичем, приехавшим в знакомые места, чтобы расселить баргузинских соболей по уральским предгорьям, т.е. выпустить их на *волю*.

«Матушка-Русь» – рассказ о Святославе, одном из участников знаменитого похода Игоря на половцев. Поход, а затем и побег из плена образуют ядро сюжета, помещенного в композиционную раму пролога и эпилога. Отец Домнина, большой любитель и знаток древности, считал именно Святослава автором «Слова...», что нашло отражение в повести сына. Кстати, Алексей Михайлович сделал и поэтическое переложение древнерусского памятника, за что получил высокую оценку Д.С.Лихачева.

Более подробно остановимся на анализе наименее исследованной повести – «Поход на Югру». В ней, как жанровая примета, присутствует циклическая сюжетная схема, которая основывается на ситуации неустойчивого равновесия полярных сил – Великого Новгорода и Югры. Осмысляются эти две пространственные координаты (своего рода «рубежи» изображенного мира) в соответствии с архаическими представлениями о «своем» и «чужом». Контрастность проявляется и на субъектном уровне: повествование постоянно «испытывает» напряже-

ние, поддерживаемое на протяжении всего развития действия противостоянием двух героев. Один из них – Яков, которого гонит в дороге мечта о вольной жизни. Не случайно ушкуйники находят в нем сходство с «одичавшим жеребчиком, не знавшим хомута. Словно мир – веселая степь, где вволю корма и тепла» [Домнин 1975: 121]. Зашиба, сын колдуна Волоса, замечает, что атаман как мальчишка, а Яков нисколько и не противится этому, говорит: «Для мальчишки земля – сказка, и он ищет чудеса. Что же в этом плохого?» [там же]. Антипод его – Савка, злой «на весь белый свет. За свои злосчастья», продавший боярину «взакуп». Интересно, что Домнин делает отрицательным персонажем того, кто потерял детскость в восприятии мира и самого себя. Осознание этой потери происходит тогда, когда ничего уже исправить нельзя. Во внутреннем монологе Зашибы прозвучит похожая мысль: «Говорят, человек поймет, что есть родина, когда теряет ее. Говорят, прозреет он и поймет, что есть жизнь, в последний ее миг» [там же: 122].

Сколь бы разными ни были Яков и Савка, оба выпадают из автоматизма обыденного существования и вступают в игру с судьбой. Пребывание их на границе жизни и смерти затягивается на время похода в загадочную Югру, о богатстве которой слагают легенды. Описание ее насыщено сравнениями: «белки идут дождем, а соболя скачут черной метелью» [Домнин 1975: 108]. И все это пошло у югров в обмен на серебро. Поэтому новгородцам и кажется, что драгоценностей там видимо-невидимо. Но слишком далека та земля. В повести высказывается точка зрения многих: «...легче в Грецию сходить, чем добраться до Каменного пояса. И никому не ведомо, чем будет потчевать Югра – лаской или стрелами» [там же: 113].

Композиция строится на принципе обратной симметрии. Герои уходят из дома, а возвращается только весть об их смерти. Вначале жена Якова Малуша слышит во сне голос – «далекий и невнятный». Сон строится на цветовом контрасте: «золотой чужеземный бог» – олицетворение мужней мечты – и «черная пропасть», в которой сгнуло все (здесь и далее в цитатах курсив мой. – Е.К.). Когда героиня очнулась, перед ней возникла противоположная картина: в *темноте* «кровавый свет трепетал в распахнутых оконцах» [Домнин 1975: 152]. Загорелся Савкин двор, а от него и весь Новгород. Огонь был зол (прямая параллель с героем-предателем).

Ситуация рассказывания истории специально не изображается. Как отмечает Н.Д.Тамарченко, повесть предпочитает временную дистанцию пространственной, а «сообщающее повествование» – «сценическому изображению». Благодаря этому появляется возможность «авто-



ритетной резюмирующей позиции» [Теория литературы 2004: 392]. В качестве таковой в финале повести выступает свидетельство летописца. Домнин, унаследовавший от отца трепетное отношение к источникам, вставляет три фрагмента «чужой» речи. Первый отсылает нас к началу, где говорилось, что никто еще не возвращался из Югры. Циклический сюжет фиксирует норму: новгородцы и не удивились отсутствию каких-либо вестей от очередных ушедших, как им казалось, в небытие. Поэтому приуроченность основных событий повести к определенному историческому моменту оказывается достаточно условной: эти события – лишь частный случай, одно из возможных проявлений неизменных законов человеческого бытия. Во втором фрагменте описан страшный пожар как предвестник, а в третьем – возвращение многих оставшихся в живых. Но и они погибли, затеяв ссору вокруг того, кто виноват.

Центральное событие повести – испытание (отсылающее читателя к архаическому ритуалу прохождения через смерть), которое для героев означает необходимость осуществления нравственного выбора. Савка должен решить – убить атамана и захватить его власть, ведущую к богатству, или остаться другом, готовым помочь в любую минуту. Однако этот выбор предопределен, и вовсе не чертами характера героя, а законом жанра. Как мы уже отметили, повесть строится на органически симметричной структуре, которая, в свою очередь, предполагает равновесие противоположностей, «устанавливает полную смысловую исчерпанность и замкнутость изображенного мира, что, конечно, итоговую оценку делаает излишней» [Теория литературы 2004: 393].

Стилевую манеру Домнина ярко иллюстрируют названия главок. Так, выражение «Задремавшие ветры» прямо указывает на Якова, который постоянно втягивает «воздух широкими ноздрями». В молодости он гулял на Ладоге с разбойным станом, а остепенившись, «затосковал». Рядом с этим словом рассказчика оказывается вопрос героя, обращенный к жене: «Чуешь?.. Плесенью в доме пахнет» [Домнин 1975: 111]. И звучит он настолько убедительно, что Малуша соглашается и тут же торопливо задает свой: «Что в путь готовить?» Яков не спешит, уезжает к Гостиному полю. «Ветры нюхать». Когда идет по берегу, громко вдыхает, «морщится или с наслаждением чмокает, прикрыв глаза». Домнин чрезмерно детализирует предметный мир, доставляющий герою удовольствие: «К тонким запахам воды, сырых камней и дыма примешались неуловимые ароматы имбиря и корицы, нездешних плодов и пряностей. Пахнет застоялыми трюмами, мокрой солью и задремавшими в мачтах дальними ветрами. Просторен мир и

непонятен» [там же 111–112]. Последняя фраза – явная реплика героя, не взятая в кавычки. Название другой главы – «Золотая серьга» – фиксирует деталь, также связанную с Яковом, может быть, и совсем незначительную, если бы герой не выбросил ее. Примечательно то, что перед этим он подставляет ветру свое лицо, оглядывает «голубоватые горбы гор», сливающиеся с небом. Савка же, видя безрассудство, лишь выговаривает: «Чудишь...» – и чувствует, как растет в нем ненависть.

Через деталь, поэтическое средство изобразительности, Домнин выводит читателя на широкий простор русской истории, в которой вершились судьбы и проявлялись вечные противоречия бытия. «Поход на Югру», переизданный в книге «Матушка-Русь» в 1975 г., попадает в ряд исторических повестей писателя, за счет чего, как нам кажется, острее проступают его жанровые черты. Таким образом акцентируется внимание на *модели* художественного мира, *закономерностях* истории, изложенных в авторской логике и интерпретации.

«Замкнутость» изображенного и в то же время равновесие противоположностей, о которых мы писали выше, графическими средствами очень удачно подчеркнул художник Виктор Петрович Кадочников. Два его рисунка предваряют текст повести. Композицию одного образуют два концентрических круга: больший круг – частокол с воротами на переднем плане, лес и занесенное снегом городище недалеко, меньший – окружившие Якова и его воинов югры с острыми копьями наизготове. Угроза жизни, которая является лейтмотивом повести, здесь перестает быть гипотетической опасностью, герои оказываются на «волоске» от гибели. Художник отображает кульминационную сцену сюжета. Второй рисунок статичен. Кадочников сосредотачивает внимание читателя на ритуально-магических предметах – цели путешествия новгородцев в дальнюю землю: золотая баба, серебряная посуда, монеты. Над ними возвышаются хранители богатства югров – идолы. В целом это своего рода материализованная угроза, то, что манит и обманывает, как предатель Савка.

Двумя годами раньше повесть «Поход на Югру» была напечатана вместе с двумя повестями Андрея Павловича Ромашова «Лесные всадники» и «Кондратий Рус». Их объединяло обращение к прошлому югров-угров, лесных жителей. Иллюстрации к книге создал художник-постановщик Андрей Владимирович Дановский. В Пермское книжное издательство его пригласила М.В.Тарасова. Будучи школьником, он оформил книжку про комсомольский прожектор «Девиз – действовать», затем участвовал в «Оляпке» и сделал рисунки к еще одной книге из рассматриваемой нами серии – «Серебро закамское» В.Лещенко.

Повесть «Поход на Югру» Дановский сопровождал четырьмя графическими работами, две из которых посвящены главному герою Якову (самая маленькая почти точь-в-точь была повторена Кадочниковым – «несметные» богатства югров). «Открывает» текст повести рисунок с Яковым на переднем плане: на его могучую фигуру наброшена шуба, в ухе – большая серьга-полумесяц (с ней он «гуливал в атаманах в давние годы» [Ромашов, Домнин 1973: 165]), деталь, обострившая конфликт между ним и Савкой. Центральной в повести можно считать небольшую главку «Золотая серьга»: герои взбираются на гору, чтобы увидеть югорские городища. Чувя волю и конец пути, Яков бросает свою серьгу, «как камешек, в солнце. Она сверкнула над пропастью...» [там же: 188] и пропала, как сгинет и Яков в далеких от дома краях. Савка считает этот жест глупым безрассудством. Домнин пишет: «Он ненавидел Якова люто и страшно. Баловень. Славка ползет к богатству, обдирает ногти. А тот швыряет золотом и хохочет. Толкнуть сейчас...» [там же]. Он это сделает, но позже. Однако окончательное решение принимается именно здесь. Дановский изобразил Якова в полный рост с опущенным мечом, готового к смерти.

Еще один рисунок воспроизводит сцену борьбы Савки с ручным медведем, которая была затеяна в качестве проверки на силу и прочность перед походом: «Медведь пытался схватить его короткими лапами и больно бил по плечам» [Ромашов, Домнин: 170]. Художник, на наш взгляд, не случайно показывает, как зверь нависает над противником, хочет его подмять под себя. Савке удастся победить, но другого зверя, более страшного, – алчность – одолеть он так и не смог.

Две издательские версии повести Домнина в рамках одной серии помогают расставить разные акценты в процессе ее чтения: либо дается жанровая установка, либо подчеркивается тематическая общность. Кроме того, книга 1973 г. отсылает читателя к тому факту, что в Перми 1960–70-х гг. существовал феномен региональной литературы приключений и путешествий на местном историческом материале (преимущественно осмыслялись взаимоотношения русских первопроходцев и коренного населения Пармы), а книга 1975 г., в свою очередь, показывает, что подобные произведения были не единичными в творчестве пермских писателей и едва ли создавались исключительно под социальный заказ.

## **Раздел 2. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ВЕРБАЛЬНОГО И ВИЗУАЛЬНОГО ЯЗЫКОВ В ПЕРМСКОЙ КНИГЕ ДЛЯ ДЕТЕЙ**

### **2.1. Языки региональной культуры: пермская детская книга\***

Российская книга для детей, имеющая давнюю дореволюционную традицию, не только сохранила свои позиции в советской России, но и упрочила их, давая писателям и художникам возможность относительно свободного самовыражения в условиях идеологического тоталитаризма. Эту ситуацию с детской литературой, на наш взгляд, можно сравнить с переводческой деятельностью поэтов от Б.Пастернака до И.Бродского, более защищенной от цензуры, чем их оригинальные произведения. Примечательно, что детские книжки известных переводчиков К.Чуковского и С.Маршака тоже часто были переложениями зарубежной литературы.

Пермское книжное издательство (ПКИ) было основано в 1939 г. как полиграфическое предприятие областного значения. В 1940-х – начале 1950-х гг. оно выпускало преимущественно агитационную, пропагандистскую, массово-политическую литературу. «Но молодое издательство быстро переросло столь узкую специализацию, и значительную часть его ежегодных планов стали занимать краеведческие издания, художественная литература – классическая и современная, книги для детей» [Максимович 2009]. Детская литература с конца 1950-х гг. была ярким явлением пермского книгоиздания, что обусловлено, во-первых, вниманием «широкой общественности к изданию литературы для детей», во-вторых, появлением талантливых детских писателей и художников, активно сотрудничающих с Пермским книжным издательством, в-третьих, улучшением полиграфической базы, в-четвертых, созданием специальной редакции детской и юношеской литературы [Аверина 2001: 1953–1988, 91–92]. С 1990-х гг. в Перми появляются альтернативные издательства, новые экономические и идеологические отношения приводят к кризису государственного предприятия и его неоднократной реорганизации.

Книги для детей занимали одно из первых мест в продукции Пермского книжного издательства. Кроме художественных произведений издавались учебники, игры, раскраски. Существенный вклад в детскую книгу Прикамья внесло Коми-Пермяцкое отделение ПКИ в Кудымкаре, имеющее собственных писателей, поэтов и художников. Основате-

---

\* Глава написана Н.С.Бочкаревой.

лями коми-пермяцкой литературы называют Н.В.Попова и М.П.Лихачева, в издательстве работали В.В.Климов, И.А.Минин, Ф.С., А.С. и А.Ю. Истомины. Книги и учебники, выходящие в Кудымкаре в 1980–90-е гг., оформляли художники Т.П.Баяндина, Л.Н.Бражкина, М.П.Гуреев, Н.П.Кацпаржак, А.В.Мошев, Т.Н.Надымова, И.Ю.Новикова, П.А.Рычкова, А.И.Шадрин и др. С Коми-Пермяцким отделением сотрудничал пермский художник В.Н.Аверкиев [Веселая земля 1989; Колобок 1991], а Н.П.Кацпаржак оформила книги Л.И.Кузьмина и В.И.Воробьева для пермских издательств [Кузьмин 2008; Воробьев 2009]. «Сказания о Кудым-Оше и Пере-охотнике», написанные по мотивам коми-пермяцких преданий писателем и поэтом А.М.Домниным, публикуются в Пермском книжном издательстве с иллюстрациями одного из авторов герба Коми-Пермяцкого автономного округа В.Н.Онькова [Домнин 1990]. Собранный и обработанный В.В.Климовым коми-пермяцкий фольклор в русском пересказе Л.И.Кузьмина издается в Москве [Верешок 1985]. Это и другие издания, с одной стороны, свидетельствуют о *близости языков фольклора и детской литературы*, с другой – демонстрируют *процесс взаимодействия национальной, региональной и общероссийской культуры*.

Основную вербальную составляющую языков пермской региональной культуры в 1950–90-х гг. составили пермские прозаики и поэты, чьи произведения адресованы детям. К ним можно отнести К.В.Рождественскую, Е.Ф.Трутневу, Б.Н.Михайлова, А.Н.Спешилова, А.Л.Матросова, А.М.Домнина, Б.В.Ширшова, В.И.Воробьева, И.П.Христоробову и др. Если Л.Г.Молчанова работала в Перми в 1950-х гг. после эвакуации, то Е.А.Пермяк в Перми родился и начинал свою творческую деятельность, о чем свидетельствует даже его псевдоним. Произведения Л.И.Давыдычева, Л.И.Кузьмина, составившие «золотой фонд» пермской детской книги, неоднократно издавались не только в Перми и Свердловске (Екатеринбурге), но и в Москве, Киеве и других городах с иллюстрациями самых разных художников. Так, московское издательство «Стрекоза-пресс» ежегодно с 1998 по 2005 г. в серии «Библиотека школьника» выпускало книгу Л.И.Давыдычева о «страданиях второгодника Ивана Семенова» [Давыдычев 1990]. «Дрофа» в 2003 г. издавала произведения Л.И.Кузьмина с иллюстрациями народного художника России В.А.Чижикова (автора олимпийского медвежонка) [Кузьмин 2003а,б], а издательство «Малыш» еще в 1981 г. опубликовало книжку Л.И.Кузьмина с иллюстрациями пермского художника С.Р.Ковалева [Егорка и Манюшка 1981].

Несмотря на отрицательное отношение писателя и литературоведа Ю.Тынянова к книжной иллюстрации (1923), во второй половине XX

столетия она не только не потеряла своего значения, но ее роль возросла в связи с развитием полиграфии. Хотя Г.Флобер, Р.Роллан, Н.В.Гоголь и др. писатели категорически отказывались от иллюстраций к своим произведениям, сегодня «все как будто согласны с тем, что иллюстрации обогащают книгу и помогают читателю в постижении идей автора» [Кузьмин 1985: 23–24]. При этом *синтез вербального и визуального языков* должен учитывать особенности каждого искусства, в частности изобразительные возможности слова.

Ю.Тынянов утверждал, что «произведение, претендующее на иллюстрацию другого, будет искажением и сужением его. Даже рисунки самого поэта к своим произведениям навязывают их необязательное истолкование, равно как таким истолкованием по отношению к рисунку будут его литературные комментарии» [Тынянов 1977: 317]. Напротив, Р.Киплинг в рисунках к своим сказкам и литературным комментариям к рисункам видел дополнительные возможности организации игры с читателем (см. подробнее об этом: [Бочкарева 2004: 220-225]). Особенно необходима такая игра в детской книге, которая, на наш взгляд, непременно нуждается в иллюстрациях. Не случайно цитируемые выше заметки Н.Кузьмина об искусстве иллюстрирования вышли в знаменитом российском издательстве «Детская литература».

Визуальную составляющую языка пермской детской книги определили художники нескольких поколений. В начале 1950-х гг., когда город Пермь носил название Молотов, детскую литературу, в частности стихотворения Е.Ф.Трутневой, иллюстрировали Е.В.Камшилова, А.И.Завьялова, П.А.Оборин, и др. В середине 1950-х гг. начинается работа в Пермском книжном издательстве художественного редактора М.В.Тарасовой и публикация здесь книжек писателя и художника А.Н.Тумбасова. С 1960–70-х гг. (начало «золотого века» пермской детской литературы) с издательством плодотворно сотрудничают художники В.Н.Аверкиев, Р.Ш.Багаутдинов, Н.П.Горбунов, В.П.Кадочников, С.Р.Ковалев, О.Д.Коровин, М.А.Курушин, С.П.Можаева, Л.Б.Юрчатова и др., иллюстрирующие немало книг для детей разного возраста. С 1980-х гг. к ним присоединяется новое поколение – А.Т.Амирханов, О.В.Иванов, В.Б.Остапенко и др.

Нередко одно произведение или произведения одного автора иллюстрировались несколькими художниками. Так, первую книжку В.И.Воробьева иллюстрировала Е.В.Камшилова [Воробьев 1955], а одну из последних – О.Д.Коровин [Воробьев 1985]. Знаменитые истории В.И.Воробьева о проделках Капризки иллюстрировали Р.Ш.Багаутдинов [Воробьев 1960, 1964], С.П.Можаева [Воробьев 1968, 1970, 1979], В.Н.Аверкиев [Воробьев 1975] и др. Уже упоминаемую

выше повесть Л.И.Давыдычева о ставшем легендарным Иване Семёнове тоже иллюстрировали пермские художники С.П.Можаева [Давыдычев 1966], Р.Ш.Багаутдинов [Давыдычев 1969], В.Н.Аверкиев [Давыдычев 1976, 1990] и др. Наконец, к многочисленным произведениям Л.И.Кузьмина кроме пермских художников С.П.Можаевой [Кузьмин 1967, 1969, 1972], В.Н.Аверкиева [Кузьмин 1973, 1975, 1982, 1984а, 1988, 1996], О.Д.Коровина [Кузьмин 1980, 1984б], В.П.Кадочникова [Кузьмин 1993] и др. неоднократно обращались издатели и иллюстраторы из России и бывших союзных республик [Кузьмин 1986а,б].

Рождение пермской детской литературы Н.Ф.Аверина связывает с именем Н.Н.Арбеновой (редактор, переводчик с английского и французского языков), эвакуированной в Пермь в годы войны. Она «не только систематически отбирала и переиздавала классическую детскую литературу, не только увлекала мыслью писать для детей многих местных, особенно молодых авторов, но и искала непроторенные пути в этой области книгоиздания: неизбитые темы, оригинальные жанры, новые виды изданий» [Аверина 2001: 1938–1953, 50–51]. К последним относится сборник «Нашим ребятам», который увидел свет в 1951 г. и затем несколько раз менял названия («Под Большой Медведицей», «Компас», «Роза ветров», «Горизонт») [там же: 1953–1988, 94].

Из нескольких пермских альманахов, адресованных детям разных возрастов, наибольшую популярность и долгую жизнь получила «Оляпка» – сборник стихов, рассказов, сказок, загадок и игр для самых маленьких, первый выпуск которого появился в 1961 г. Название (идею «приписывают» К.В.Рождественской [Аверина 2001: 1953–1988, 91] и А.М.Домнину [Баталина 2006]) указывает на главного героя книжки – веселую птичку, которая непринужденно вовлекает ребят в творческий диалог. До перестройки в Пермском книжном издательстве вышло девять «Оляпок». В 2000 г., когда издательство возобновило работу, вышла десятая «Оляпка», которая получила высокую оценку на Московской международной книжной ярмарке. После отмеченного успеха история «Оляпки» в Перми развивается в двух направлениях.

С одной стороны, в 2004 и 2005 гг. выходят 11-й и 12-й выпуски альманаха, а в 2009 г. Пермское книжное издательство подготовило 13-й выпуск «популярного детского сборника для детей старшего дошкольного и младшего школьного возраста “Оляпка”» [Оляпка 2009а]. Последний выпуск включает произведения «классиков отечественной литературы, которые гармонично соседствуют с творениями современных пермских писателей, различные познавательные тексты по истории языкознания, музыки, литературы, также специальные зада-

ния и интересные игры, которые помогут развить память, внимание и смекалку» [Максимович 2009].

С другой стороны, пермское издательство «Книжный мир» приступило в 2006 г. к выпуску журнала «Оляпка» (составитель и идейный вдохновитель проекта – А.Г.Зебзеева, художники – С.П.Можаева и Н.П.Кацпаржак) [Шнитковская 2009]. Новоформатная «Оляпка» – «это интерактивное издание для школьников начальных классов, которое развлекает, обучает и информирует» [Баталина 2006: 26]. Однако в начале 2009 г. вышел только один номер «журнала ответов и советов для начальников Пермского края» [Оляпка 2009б]. К жанровому разнообразию «Оляпок» сегодня прибавились совсем не детские Интернет-блоги, поэтому пришла пора, видимо, уточнять названия.

Детям дошкольного и младшего школьного возраста адресовалась серия тоненьких многокрасочных книг под названием «Отвага, Верность, Труд – Победа!» Это девиз синегорцев, героев повести Л.Кассиля «Дорогие мои мальчишки». «Легендой о трех мастерах» из этой повести с иллюстрациями С.Р.Ковалева в 1975 г. открылась эта серия [Аверина 2001: 1953–1988, 97]. Особую известность, выходящую за пределы пермского региона, художник получил как иллюстратор сказок. Среди них произведения П.П.Ершова и А.С.Пушкина, сборники русских народных сказок и сказок народов России [Счастливые жемчужинки 1987-1988; Ершов 1990; Сказочная азбука 1991; Жар-птица 1992; Пушкин 1992; Волшебный клубочек 1997; Золотая чаша 1997]. Жанр сказки в пермской литературе для детей имеет широкий диапазон от старинной сказки до современного рассказа с элементами чудесного, написанного стихами или прозой. В 2000-х гг. С.Р.Ковалев в активно сотрудничает с издательствами Челябинска и Москвы.

Непосредственный синтез изображения и слова осуществляется в лирических миниатюрах А.Н.Тумбасова. Авторские рисунки не просто дополняют текст, но составляют с ним неразрывное целое [Тумбасов 1974, 1982, 1990]. Адресованные детям, эти этюды или зарисовки помогают молодым читателям открыть образный мир природы, присмотреться к изобразительным возможностям слова. В книгах Тумбасова нет ни патристического, ни экологического пафоса, но именно их отсутствие позволяет по-настоящему глубоко и непосредственно передать искреннюю любовь к родной природе.

Наиболее интенсивный период чтения среднестатистического нефилолога, вероятно, приходится на школьные годы. В 1978 г. Пермское книжное издательство подключилось к российскому проекту «Юношеская библиотека», имеющему очевидные переклички с сериями «Школьная библиотека» и «Школьный портфель». Задача проекта



– издание произведений русской, советской и зарубежной классики. Этот проект получил большой успех благодаря совместным усилиям пермских издателей, полиграфов и художников. В оформлении серии приняли участие М.А.Курушин (Шекспир), В.Н.Аверкиев (Гете, В.Скотт, М.Твен, Ф.М.Достоевский, Л.Н.Толстой, М.Горький, А.Макаренко), О.Д.Коровин (Ф.Купер, В.Гюго, Стендаль, Г.Уэллс, «Древнерусские повести», Н.Г.Чернышевский, А.П.Чехов, М.Шолохов, Н.Островский), Н.П.Горбунов (Р.Джованьоли, Дж.Лондон, М.Ю.Лермонтов, И.А.Гончаров, М.Фурманов, Б.Горбатов и Б.Полевой), В.Д.Кадочников (А.С.Пушкин, Н.В.Гоголь, М.Пришвин, «Рассказы русских писателей»); Г. и В. Караваевы (М.Е.Салтыков-Щедрин), С.П.Можаева (И.С.Тургенев), Р.Ш.Багаутдинов (А.Фадеев), Е.И.Нестеров («О Ленине»), А.Т.Амирханов (Байрон, «Легенды и мифы Древней Греции»), В.Б.Остапенко (Р.Киплинг, А.Грин, «Я был убит в боях», «Последний дюйм»).

Подчас бывает трудно разграничить литературу, предназначенную для детей и для взрослых, особенно если речь идет о классике. По заявкам художников выпускались в Пермском книжном издательстве «Сказы» П.П.Бажова и «Полтава» А.С.Пушкина в оформлении О.Д.Коровина, «Приключения барона Мюнхаузена» Распе с иллюстрациями С.П.Можаевой, «Эпиграммы» А.С.Пушкина и «Афоризмы» К.Пруткина в оформлении В.В.Вагина [Аверина 2001: 1953–1988, 82]. В настоящие собрания сочинений превратились многотомные издания приключенческой прозы Ж.Верна (1978–1984, художник Н.П.Горбунов), М.Рида (художники Н.П.Горбунов, О.В.Иванов) и др.

Язык культуры – явление живое и динамичное. Для изучения его региональных особенностей необходимо учитывать взаимодействие прошлого и настоящего (традиционного и современного). В 2006 г. на книжном форуме, организованном Пермской областной (в настоящее время – краевой) детской библиотекой им. Л.И.Кузьмина, не только были убедительно показаны сложности детского книгоиздания, но из уст главного редактора издательства «Пушка» Ольги Даниловой прозвучал настоящий приговор: «В Перми нет детской литературы. Каждое издательство выпускает в среднем по две детские книги в год, итого за год их выходит не более десяти» (цит. по: [Баталина 2006: 38]). «Пушка» не только издает книги современных детских писателей Андрея Зеленина [Зеленин 2003, 2005, 2009] и Леонида Копко [Копко 2003, 2004, 2006], но и организует встречи авторов с маленькими читателями. Большую роль в сохранении и пропаганде традиций пермской детской книги, а также в развитии юных талантов играет Пермская краевая детская библиотека им. Л.И.Кузьмина [Горобец 2008], весной

2010 г. организовавшая 67-ю неделю детской книги «Портал непрочитанных книг» и выступившая инициатором первого краевого форума «Партнерство в продвижении чтения».

В феврале 2008 г. в Пермском государственном педагогическом университете прошел международный семинар «Русская детская литература: национальное и региональное». В докладе Г.В.Куличкиной «Герой литературной сказки в театральном воображении. Из творческого опыта пермского драматурга Вячеслава Тимошина» была отмечена еще одна важная составляющая современной пермской литературы для детей – *связь с театром*. Специального внимания заслуживает опыт сценической адаптации литературного произведения для детей в Пермском ТЮЗе и Пермском театре кукол.

Несмотря на предпринимающиеся попытки возрождения традиций пермской детской книги, необходимо признать, что ее «золотой век» остался в веке минувшем. Причины здесь самые разные, связанные как с перестройкой издательского дела, так и с перестройкой мышления. В условиях свободы самовыражения детская литература потеряла свою привлекательность для большинства писателей. Издательства с целью получения государственных дотаций пытаются совместить выпуск детской литературы с краеведческими и образовательными проектами. Но в ситуации, когда растет негативное отношение к учебе и чтению, превратить детскую книгу в учебник означает, на наш взгляд, окончательно отбить у ребят тягу к чтению как удовольствию.

Главные конкуренты книги – телевидение и Интернет. Но именно поэтому возрастает роль детской литературы, которая может вызвать любовь к чтению на всю жизнь или на всю жизнь отбить желание открыть книгу. Изучение национального и регионального, вербального и визуального, игрового и познавательного языков пермской культуры должно помочь организовать их эффективное взаимодействие в условиях, когда феномен Гарри Поттера не позволяет сводить проблему популярности детской книги к общему снижению интереса к чтению.

## **2.2. Сюжет путешествия в детство в повести-сказке Л.Кузьмина «Капитан Коко и зеленое стеклышко» и в иллюстрациях В.Аверкиева\***

Лев Кузьмин известен как автор стихотворных сказок «Башмаки – простяки», «Звездочеты», «Как до небес добраться». Не менее популярна его проза для детей, например сказочная повесть «Капитан Коко

---

\* Глава написана Е.А.Князевой.

и зеленое стеклышко», увидевшая свет в 1968 г. и ставшая знаковой в творчестве пермского писателя. Наше внимание привлекла книга «Шагал один чудак», изданная в Перми ровно через двадцать лет (в 1988 г.) и включившая в себя избранные произведения Кузьмина в сопровождении рисунков пермского художника Валерия Аверкиева.

Почерк Аверкиева как иллюстратора сформировался к середине 1960-х гг., во многом благодаря тому, что с 1962 г. он стал активно сотрудничать с Пермским книжным издательством. Перед тем как художник начал создавать визуальный ряд книги «Шагал один чудак» (год первого выпуска – 1973), в его «копилке» уже были книги серии «Библиотека путешествий и приключений»: «Тайна римского саркофага» А.Кузнецова (1967), «Они не уйдут» А.Белоусова (1967), «Вне закона» В.Акимова (1967). Впереди ждала работа над «Оляпкой», «Капризкой» В.Воробьева (1975), «Друзьями моими приятелями» Л.Давыдычева (1976). Аверкиев говорил: детская книга «дает возможность не только сопроводить текст рисунками, но и самому рассказать сказку, окунуться в таинственный мир веселых и страшных приключений, переживаний, которыми так богато детство каждого» [цит. по: Власова 1981а: 142].

Наша задача – показать, как рассказывают одну и ту же сказку писатель и художник, как при этом один пользуется словом, а другой – средствами книжной графики.

Открывает сказку «Капитан Коко и зеленое стеклышко» иллюстрация, на которой изображен полет мальчика и петуха в сундуке. При этом они слушают маленькую птичку, сообщающую им ошеломляющую новость, о чем свидетельствует удивление на лице главного героя. Именно эта эмоция, с точки зрения художника, и будет сопровождать маленького читателя по страницам сказки.

Любопытно, что Аверкиев не изображает главного героя как писателя, который постоянно что-то пишет, «с утра до вечера», художнику не важен момент смены его возрастного статуса. Кузьмин же использует гиперболу, чтобы сделать возможным чудесное допущение: «...в городе наступила великая жара, чернила в чернильнице высохли, писать стало нечем – и я собрался в отпуск» [Кузьмин 1988: 27]. Оно выполняет функцию сказочного зачина. Следующая фраза это подтверждает: «Я уехал в самый любимый уголок Страны Своего Детства!» (ср. «В некотором царстве, в некотором государстве...») [Кузьмин 1988: 27]. Хранительницей ее оказывается бабушка, живущая в теремке-избушке, открытом для всякого зверья: шмелей, медведей, солнечных зайцев. В описании Страны Детства Кузьмин воспроизводит особенности детского мировосприятия (в ней «шумят четыре миллиона

сосен», «зеленеют... двенадцать тысяч берез»), но воспроизводит их с *позиции взрослого* (которая совершенно игнорируется художником). Отсюда у писателя ностальгический мотив: «течет одна-разъединая речка Нёндовка, чистая, неглубокая – как раз для ребячьего купания». Память оказывается необходимой предпосылкой для путешествия в сказку. Но окончательное вхождение в нее становится возможным только при встрече с бабушкой. В этом случае *непременно* происходит «что-нибудь интересное». Только герой прикрывает за собой калитку, как вдруг – «чик! бац! ой-ой-ой!» (эти слова служат знаком вторичного овладения детским языком) – осуществляется превращение. Этот эпизод Аверкиев запечатлевает на всю страницу: бабушка разводит руками, курицы приоткрывают клювы, но лица мальчика не видно, он лишь утопает в слишком большой для него одежде.

В контексте сказки ситуацию превращения можно рассматривать двояко: с одной стороны, это событие, характерное для данного жанра, с другой – это метафора восприятия (для бабушки, сколь взрослым ни был бы ее внук, он остается маленьким). Герой лишается своего городского облачения и получает из заветного сундука другое, мальчишечье. Таким образом, автор-повествователь становится персонажем Страны Своего Детства. В ее центре – «древний бабушкин сундук», притягивающий к себе, как «магнит маленькую иголку» [Кузьмин 1988: 30]. В нем находятся «несметные богатства», ценность которых определяется именно детским взглядом на вещи. Окончательное возвращение героя в детство Кузьмин описывает в следующем эпизоде: на вопрос бабушки о жизни в городе герой хочет ответить привычно-взрослыми словами, но не может, так как неожиданно для него происходит смещение ценностных ориентиров. Вместо рассказа о работе речь заходит о драке воробьев на школьной крыше, знакомом чемпионе по боксу, пожавшем мальчику руку, «почти вправдашной» ракете, сделанной ребятами из пустых банок.

В дальнейшем действие развивается по законам волшебной сказки. Только вместо помощника появляется друг, спутник – хвастливый, самодовольный, безрассудный петух Петька, мечтающий для доказательства своей исключительной природы совершить путешествие в мифический город кур Валяй-Фарси. Аверкиев выписывает характеры как петуха, взбравшегося для придания замыслу большей важности на бочку, так и птиц на дворе, в большинстве своем внимательно слушающих своего товарища и верящих каждому его слову.

Кузьмин подчеркивает, что ради исполнения своей мечты петух даже меняет имя на более, с его петушиной точки зрения, значимое – месье Коко, впоследствии капитан Коко. Образ петуха вводится в

сказку для выражения символики бдения, воскрешения, возвещения нового в жизни. Функцию бдения персонаж выполняет по ходу сюжета, возвещения нового – в финале, в начале же он способствует «воскрешению» детского мировосприятия во взрослом человеке. Более того, именно от петуха герой узнает тайну бабушкиного сундука и серебряного меридиана, увидеть который можно только через хранящееся в сундуке зеленое стеклышко. Согласно законам жанра и психологии ребенка, мальчик не может не отправиться в путешествие.

Интересно то, что по мере развития волшебного сюжета появляется социальная проблематика, обусловленная временем написания произведения. Герои попадают в разные страны, законы которых, мягко говоря, несовершенны по сравнению со Страной детства. Например, в Жабиании правит тиран – Жабиан Усатый. В сказке он выступает в роли антагониста. Это типичный плакатный буржуй 1920-х гг.: «толстенная рука... с бриллиантами на пальцах» [Кузьмин 1988: 43], «рачьи глаза», «огромное брюхо». Аверкиев тщательно переносит эти детали в визуальный образ: руки (правда, всего с одним перстнем) сжаты в кулаки и готовы обрушиться на путешественников, правая нога приподнята с целью растоптать и обезвредить. У Кузьмина врываются в комнату еще двое полицейских, которые во всем *подражают* своему господину, но у одного настоящее брюхо, а у другого – поддельное, сделанное из подушки, к тому же дырявой. Семантика фальши, лицемерия, обостренная ироническим отношением автора к избражаемому миру, распространяется на описание города и его жителей, сделанное по канону советских карикатур на мир капитализма. Город состоит из одних небоскребов, постоянно окруженных «раздетыми, гладко выбритыми, разутюженными зеваками», восседающими в собственных автомобилях и способными думать только о материальных благах. Глядя на дом Жабиана, они то и дело вздыхают: «Ах, бронзовая люстра в тысячу килограммов весом!», «Ох, ночная посудинка с мельхиоровой крышечкой...» [Кузьмин 1988: 46]. Все, что окрашено в багряный цвет, является в этой стране запретным, так как напоминает о возможности иного, лучшего мира. Из-за того что сундук-корабль имеет багряный флаг – символ Страны Детства (аллюзия на советскую символику) – между путешественниками и горожанами разгорается конфликт. Его подчеркивают две иллюстрации. Одна – где мальчик переодевается пекарем, а петух притворяется мертвым во избежание их узнавания. Любопытны фигуры полицейских: их глаза либо не видны, либо свирепы, кончики губ опущены вниз, лица вытянуты, на фуражках знак Жабиана – Ж, в целом они похожи на гонимых псов, пущенных по следу. Другая картинка выражает смысл поговорки

«оставить с носом», что подчеркивается даже соответствующим жестом пекаря и лукавой улыбкой чернокожего машиниста – помощников маленьких друзей. Вчетвером они останавливаются в садовых воротах, чтобы отпраздновать свою победу.

Кстати, еще одной формой протеста против Жабиании, на которую обращает читательское внимание Кузьмин, является постоянно звучащий голос петуха, потому что в этой стране держат только безголосых петухов (отсутствие гласности, возможности выразить собственное мнение).

Другая страна, в которую попадают герои, – Антарктида. Ею когда-то правил «честный Император по прозванию Только-Сам». Он не позволял ничего делать вельможам, за что должен был поплатиться – потонуть «в бушующих волнах». Однако этого не произошло, так как Император оказался пингвином. В описании данной страны Кузьмин также использовал различные идеологические аллюзии. Говорящее имя, соответствующее поступкам императора, отсылает нас к советскому тезису «Человек должен трудиться». Вельможи, желавшие погубить императора, гибнут (торжество советского образа жизни). Капитан Коко выходит к жителям страны весь увешанный блестящими медалями, демонстрируя свою важность. Это вызывает гнев, потому что напоминает о существовании вельмож (идея равенства людей). Аверкиев снимает идеологическую «обертку» с этой части сюжета, выделяя только один эпизод, когда пингвины угощают голодных петуха и мальчика рыбой. Рыбы было много, но глотать по-пингвиньи гости ее не умели. Тем самым Кузьмин дает понять, что добро может быть бесполезным, но это не умаляет его ценности.

В третьей – Самой Жаркой Стране – герои сталкиваются с разбойниками. Петух проходит испытание обманом, попадает в западню: вместо обещанного разбойником Беном города Валяй-Форси он оказывается в зверинце с решетками из колючей проволоки. Ему помогает местный житель малыш-разведчик Дуду. Социальный аспект борьбы «своих» и «чужих» реализуется в достаточно резкой форме. В стране идет освободительная борьба за «униженных и оскорбленных» кур. Петух и мальчик включаются в нее и выходят победителями. Это позволяет им продолжить путешествие, так как в награду от старейшины деревни (дарителя) они получают утерянное в океане зеленое стеклышко. Художник переводит этот микросюжет на язык трех иллюстраций. Первая – знакомство с жуликом Беном, имеющим очень экзотичный вид: панамы, шорты и огромные, явно не по размеру сапоги. Лицо, как в описании Кузьмина: «Подбородок зарос колючей, давно не бритой щетиной, глазки маленькие, хитренькие, а нос краснее, чем

спелый помидор» [Кузьмин 1988: 79]. Это могло бы насторожить мальчика, но он «купился» на добрый поступок «дикаря» – тот дал путешественникам утолить жажду. Кузьмин преподает своим героям еще один урок: не только внешность, но и поступки могут быть обманчивы. Вторая иллюстрация – еще одна встреча, только с хорошими людьми – чернокожими малышом Дуду и его старым дядей Нгонго, которым писатель уготовил роль помощников в битве с разбойниками. Третья картинка – самая динамичная в визуальном ряде. Она многогеройна и изображает преследование врагов бегемотом, на спине которого скачет воинственный петух с факелом в руках. Все разбойники «пойманы» художником каждый в своей позе, и каждая из них смешна. Аверкиев прибегает к любимому средству – покарать зло смехом маленьких читателей.

Последняя остановка путешественников – Государство Старинных Замков. На иллюстрации художника мы видим замок с красными крышами, горниста со знаком солнца на груди, возвещающего наступление утра, и на переднем плане клоуна, поднявшего указательный палец: «О! Вы явились вовремя. Мастер Кашка ожидает вас именно в эту минуту!» [Кузьмин 1988: 92] Кузьмин здесь обыгрывает актуальную для скоростного XX в. идею успешности человека, попавшего в нужное время в нужное место.

Мастер Кашка выступает в роли очередного помощника и требует от гостей обязательного вкушения манной каши. Можно вспомнить аналогичный сюжетный ход в «Гусях-Лебедях» («съешьте – я вам скажу – я вам помогу»). Аверкиев изображает Мастера с двумя ложками, мягко настаивающего на своем: «С теми, кто каши не ест, здесь не разговаривают» [Кузьмин 1988: 94].

После успешного прохождения путешественниками испытания Мастер демонстрирует им флакон с капельками, в которых можно увидеть любой уголок земли (опять же аналогичный волшебный предмет – яблочко на тарелочке). Он выполняет не только функцию синхронного просмотра того, что дистанцировано от наблюдающего, но и функцию подтверждения реальности существующего в мечтах. Искомый город Валяй-Форси, как выясняется, отсутствует на карте. Как самый верный аргумент звучит риторический вопрос Мастера, обращенный к Петьке: «Подумай-ка сам, разве может существовать такой город, где никто ничего не делает?» [Кузьмин 1988: 95] Таким образом, сказка вырабатывает формулу «тружусь, следовательно, существую».

Интересно то, что обратно к бабушке герой возвращается не по небу на сундуке (небо, на наш взгляд, выступало метафорой мечты, уно-

сящей в призрачную даль), а поездом, вместе с игрушками для детей, через границу, охраняемую грозным Часовым. Семантика границы достаточно традиционна: это переход из «чужого» мира в «свой». В основе обратного путешествия лежит уже процесс не знакомства, а узнавания, сопровождающийся обретением нового взгляда на привычное. «Вот это да! Вот так Страна Нашего Детства! А я думал, что вся-то она одинаковая и вся-то – от бабушкиного крыльца до речки...» [Кузьмин 1988: 105]. Кузьмин показывает, как расширяется кругозор ребенка в процессе познания: дом – двор – деревня – мир. Любопытно, что Аверкиев не показывает приезд героев, обретших понимание счастья, поездом. Они *с трудом* (это уже не геройский поступок!) тащат сундук по тропинке, ведущей к дому бабушки. Сундук приоткрыт: он теперь не прячет никакой тайны.

Путешествие в сказке Кузьмина имеет особый характер. Его цель – не получение волшебного дара или возвращение чего-то утраченного (как в народных сказках), а реализация заветной мальчишеской мечты о приключениях на Северный Полюс, в Антарктиду, Африку. В повести происходит литературно-сказочная трансформация фольклорного мотива «исполнения желаний». Здесь присутствуют характерные персонажи детских мифов: синий кит, разбойники, индейцы. Заявленная цель путешествия оказывается иллюзией, только поводом. Петух, явный медиатор, трикстер, в результате осознает, что искать главное нужно не за морями в мифическом курином городе, а дома, в Стране Детства. Однако понять это возможно, только покинув ее. Ощущение счастья, испытываемое на родине, через какое-то время притупляется. Петух снова стремится в путь – на этот раз он собирается лететь на планету «Мир курий». В отличие от народной сказки, которая всегда завершается обретением всего, к чему стремится герой («жили долго и счастливо»), сказка Кузьмина имеет открытый финал: «...я совсем-совсем не знаю, чем все это закончится, а поэтому ставлю не точку, а многоточие...» Таким образом, читатель подводится автором к пониманию главной идеи произведения – идее вечного возвращения писателя в мир детства. Кроме того, демонстрируемая незавершенность рассказа свидетельствует о внимании Кузьмина к становящемуся «я» ребенка, который постоянно встречается с чудом. Как пишет А.Е.Неелова, «столкновение “старинного” волшебства и реальной современности выявляет ценность “чуда” в его буквально-сказочном и переносном (дидактическом) смыслах» [Неелова 2004: 14]. Кузьмин решает творческую задачу совмещения в художественном образе сказочной функции и литературного характера. Как и в произведениях



Э.Успенского, в данной повести утверждается «культ вечной детскости, ибо подлинный человеческий мир – это мир детей» [там же: 16].

Помимо социальной проблематики, которая органично вписывается в сюжет волшебной сказки, авторское начало проявляется в стихотворных фрагментах. Они выполняют разные функции: описание волшебной Страны Детства, содержимого сундука в начале (при этом в деталях окружающего мира акцентируются детские ценности), выражение главной мысли автора в конце; представление героем самого себя (портретирование); сюжетная вставка («сказка в сказке»: например, история об Императоре-пингвине Только-Саме, Звезденке). Писатель Кузьмин и в прозе остается поэтом, не забывающим об истоках своего творчества. Художник Аверкиев, в большей степени ориентируясь на непосредственное детское восприятие, вообще снимает социальную проблематику: главная цель его рисунков – удивление, узнавание, радость и смех юных читателей.

### **2.3. Образ девочки в цикле рассказов И.Христолюбовой «Загадочная личность» и в иллюстрациях С.Можаевой\***

«Загадочная личность» – первая детская книга пермской писательницы Ирины Петровны Христолюбовой – была опубликована в 1982 г. и получила высокую оценку критиков и читателей. Критики поздравляли Христолюбову с удачным дебютом, отмечали ее яркий писательский талант. В рецензии на книгу «Загадочная личность» подчеркивалось, что «в литературу пришел писатель веселый – и в то же время вдумчивый, основательный, надежный», и с уверенностью отмечалось, что «за первой удачей И.Христолюбовой непременно последуют новые» [Сивоконь 1983: 155]. Поэт Алексей Решетов писал: «Пермской детской литературе всегда везло. Вспомним хотя бы книги В.Астафьева, Л.Давыдычева, Л.Кузьмина, А.Домнина. И вот еще одна замечательная книжка – “Загадочная личность”» [Решетов 1982: 4].

Книга «Загадочная личность» имеет подзаголовок «Рассказы Маши Веткиной» и состоит из семи рассказов, написанных от лица пятиклассницы: «Загадочная личность», «Где ты, Кошкин?», «Душевный кризис», «Бедная сестра Дуся», «Улетают мои вольтижеры», «Философ Федя Рыжиков», «Старший брат Геня». Рассказы предваряются рисунками, выполненными известным иллюстратором пермской книги для детей Светланой Петровной Можаевой.

---

\* Глава написана К.В.Загородневой.

На рисунках Можаяевой, как и в рассказах Христолюбовой, в центре внимания оказывается главная героиня – пятиклассница Маша Веткина. Это сложная и незаурядная натура с веселым и непредсказуемым характером, богатым внутренним миром. Анализируя поступки девочки, рецензенты называли ее то «фантазеркой» [Ляпустина 1982: 4], то «мечтательницей» [Решетов 1982: 4]. Казалось, что речь идет о живом человеке, а не о выдуманной героине. Впоследствии пермская журналистка Ольга Штраус отметит: «С персонажами христолюбовских книжек происходят странные вещи. Идет дикий процесс. Литературные герои мистическим образом материализуются, превращаясь в живых людей» [Штраус 1997: 4].

Критики отмечали веселый тон книги: «...юмор ее уходит своими корнями в глубину образов, созданных писательницей, в глубь психологических ситуаций» [Сивоконь 1983: 155]. Творческий метод И.Христолюбовой близок манере Л.Давыдычева: оба писателя создавали «непринужденные переходы от юмора к лирике и обратно», однако у И.Христолюбовой отсутствуют «“каскадные”, “фонтанирующие” юмористические номера», характерные для Л.Давыдычева [там же: 154]. Писательница «высмеивает и скучные, стандартные уроки, и стереотипные интервью, проводимые со школьниками, и расхожие представления о людях, почерпнутые из книг и газет», но делает это осторожно и незаметно [там же]. Например, в рассказе «Душевный кризис» Маша Веткина засыпает на уроке истории, и вместо заготовленных фраз учительницы «И вот Мамай двинулся со своей ордой на Русь», «А русских князей раздирала междоусобица» ей снится Мамай, который смотрит «своими раскосыми глазами, смеется страшным смехом и кладет свою тяжелую руку» ей на плечо [Христолюбова 1982: 24].

Внутренний мир девочки открывается читателю непосредственно, так как повествование идет от первого лица. Героиня привлекает своей наивностью и добротой, а главное – тем, что она «верит в предназначение человека творить добро, в чистую силу любви и дружбы, и самое главное – не только в возможность, но в неизбежность чуда» [Решетов 1982: 4].

Первый рассказ «Загадочная личность» начинается с обнаружения читателем главного свойства героини – мечтательности. Маша Веткина стремится превратиться в «невидимку» или «инопланетянку», но в процессе разговора со старшей сестрой Дусей, которая иронично замечает: «Тоже мне – загадочная личность!», – девочка решает стать именно ею. Героиня, начитавшись приключенческих романов Ж.Верна, А.Дюма и других писателей, разрабатывает десять пунктов

загадочности: «Хладнокровие», «Усмешка на губах», «Молчаливость», «Время от времени таинственное “да” и “нет”», «Холод в глазах, за которым скрывается жар души», «Гордое одиночество», «Острый, разящий противника ум», «Защита угнетенных», «Шрам на лбу», «Легкая хромота» [Христолюбова 1982: 4, 5]. Однако лицо Маши, по ее собственному замечанию, не соответствует облику загадочной личности. Глядя на свое отражение в зеркале, она видит веснушки, курносый нос и отсутствие морщинок на лбу. Зеркало сообщает Маше правду.

Ситуация «девочка перед зеркалом» достаточно часто встречается в литературных сказках, однако предваряет разные сюжетные ходы. Так, например, в произведении Виталия Губарева «Королевство кривых зеркал» маленькая героиня, капризная, непослушная девочка Оля, долго вертится перед зеркалом, несмотря просьбу бабушки быстро собраться в школу: «Но Оля и не думала одеваться. Из зеркала на нее смотрела девочка в черном переднике, с красным галстуком на шее. Девочка как девочка – две русые косы с бантом и два больших голубых глаза. Но Оля считала себя очень красивой и поэтому, очутившись перед зеркалом, долго не могла оторваться от него. Так было всегда» [Губарев 1994: 10]. Однако именно эта ситуация любования собой в зеркале оказывается «пограничной», оборачивающейся попаданием в Королевство кривых зеркал. Здесь Оля убеждается в том, что зеркала лгут, тем самым обманывая народ. Так, худой Гурд с крошкой хлеба на ладони в зеркале кажется толстым мальчиком с огромной булкой в руках. Или человек отражается в лучшем свете, чем он есть на самом деле. Как известно, Зазеркалье – это другой мир, в котором происходят разные чудеса. Не случайно героиня сказки Льюиса Кэрролла «Алиса в Зазеркалье» восклицает: «Ох, как мне хочется попасть в Зазеркалье! Там наверняка столько удивительных вещей!» Желание девочки исполняется: через несколько секунд зеркало начинает таять, превращаясь в «серебристую блестящую дымку», и Алиса проходит сквозь него [Кэрролл 1991: 118].

В повести Христолюбовой нет подобных сюжетных ходов, соответствующих сказочным персонажам и другим жанровым примет. Пространство, в котором находится девочка, ограничено домом, школой и улицей. Но героиня наделяется способностью мысленно проникать в разные уголки земного шара. Маше, например, кажется, что она либо едет «на коне в черном плаще» и вместе с незнакомцами поднимается «по горной тропинке к морю», которое «ревет и грохочет», либо умирает «где-нибудь в глуши» от неразделенной любви [Христолюбова 1982: 6, 20]. На обложке книги «Загадочная личность» изображена конопатая курносая девочка в задумчивой позе. Ее взгляд устремлен

вверх, возможно, она мечтает о романтических встречах и поединках. Неслучайно над ней изображены три атрибута романтического героя: шпага, шляпа и перчатки. Близость девочки к природе подчеркивается разбросанными повсюду зелеными, коричневыми и желтыми листьями, на которых она лежит, причем цвет листьев сочетается с цветом ее одежды, а романтические атрибуты голубого цвета – с названием повести. Художница С.Можаева, на наш взгляд, стремилась таким образом подчеркнуть главные свойства героини: мечтательность, задумчивость и любовь к природе.

Критик «мечтательность» главной героини называет «неумным фантазерством» и отмечает, что оно «почерпнуто прежде всего из книг» [Сивоконь 1983: 153]. Особое место в круге чтения Маши занимают произведения А.С.Пушкина. Девочка, например, сравнивает Дусю с Татьяной Лариной, так как сестра тоже первая признается в любви Кольке Горохову, а тот не отвечает взаимностью. Маша, однако, видит различие между литературным героем и собственным соседом: «Евгений Онегин хоть и лишний был человек, но не называл ее дурой! Он ей объяснил, что они разные люди. Татьяна, наверно, умерла бы, если бы Онегин назвал ее дурой. Дуся тоже, может, умрет» [Христолюбова 1982: 44]. Возмущенная поведением Горохова, Маша думает о том, что вызовет его на дуэль и отомстит за честь сестры. В своем воображении она разыгрывает сцену поединка. «– Какой вид оружия вы предпочитаете? – гордо спрашиваю я Горохова, прискакав на коне <...> – Я предпочитаю пистолет, – наконец говорит он бледнея. – Хорошо, – отвечаю я. – Мы встретимся завтра на рассвете. Колька кивает головой, а потом вдруг падает мне в ноги. – Прости меня! – умоляет он. – Я любил и люблю Дусю. Я сам дурак! Тут вся в горе бежит Дуся. И они бросаются друг другу в объятия». Девочка придумывает счастливый конец, хотя уверена в том, что «Колька Горохов где-нибудь голяет мяч и ни о чем таком не думает» [там же: 44–45].

Иллюзии героини рассеиваются и в рассказе «Старший брат Геня». Здесь мы узнаем о том, как у Маши совершенно случайно появляется старший брат. Ребята девятого класса берут шефство над Машиним классом, чтобы, по словам Тамары Фетисовой, одной из инициаторов этой акции, «ликвидировать лодырей и двоечников». Братьев и сестер назначают тем, у кого их нет. У Маши уже есть старшая сестра, но она всегда мечтала о брате. Девочке достается отстающий в учебе, общественно пассивный ученик с говорящей фамилией – Дубровский: «Дубровский! – восторженно подумала я. – Вот это да! Неужели у нас в школе есть учащийся по фамилии Дубровский!» [Христолюбова 1982: 94]. Перед героиней возникает «мужественный, благородный,

таинственный» молодой человек, «черные кудри», которого «спадают до плеч». Он подходит к Маше и говорит: «Я не француз Дефорж, я Дубровский!» [там же: 95]. Девочка мечтает о том, что новый родственник будет похож на главного героя повести А.С.Пушкина «Дубровский», а она, в свою очередь, перевоплотится из Маши Веткиной в Марию Троекурову.

При встрече с ним девочка неприятно удивлена, так как вместо кудрявого стройного мальчика она видит нескладного парня. Его портрет строится на повторяющемся эпитете «длинный»: «На столе, болтая ногами, сидел длинный парень. Такой длинный, что ноги почти доставали пол. Волосы у него были тоже длинные и прямые, как солома. И нос длинный. И руки длинные – торчали из рукавов» [Христолюбова 1982: 96]. Непривлекательный облик дополняет смешное имя – Геня: «Он неловко протянул мне свою большую руку и произнес: – Геня. – Почему Геня? – возмутилась я. – Ишь ты какая! – вдруг рассердился Дубровский и как-то сразу весь вспыхнул. – Геней был – Геней и останусь! Если Дубровский, так обязательно Владимир, да? Вот и ха-ха-ха!» [там же: 97]. Имя Геня окончательно разрушает Машины иллюзии о романтическом герое. Но девочка быстро преодолевает возникшее недоразумение, справляется с собственным малодушием и убеждает себя в том, что этот брат самый лучший. «Ты самый красивый и самый добрый из всех братьев», – говорит ему Маша, и Геня действительно преображается. Из нескладного парня он превращается в таинственного рыцаря, который приводит девочку к небольшому озеру в старом парке. Ребята наслаждаются тишиной, царящей повсюду, следят за тем, как плывут облака, как листья отрываются от деревьев и кружатся в воздухе. Девочка наделяет их человеческими качествами и завидует Гене, когда видит, что они летят к нему, а не к ней: «Наверно, листочки приняли его за своего и очень удобно разместились у него на плечах, на груди, на ногах. Мне даже обидно стало, что листочки ко мне не летят, – наверно, не доверяют» [там же: 100]. Геня любит и тонко чувствует природу, и Маша, хорошая ученица, тоже открывает в себе эту способность.

Создавая контрастные портреты героев – длинного и худощавого Гени и маленькой Маши, которой требуются большие усилия, чтобы идти рядом с ним, – И.Христолюбова достигает комического эффекта. Маша, догнав названного старшего брата, говорит: «Догнала, поймала за пиджак – держусь» [Христолюбова 1982: 98]. Внешние различия усиливают внутреннюю близость. Не случайно Дуся при разговоре с Геней отмечает: «Он такой же, как она. Сразу видно» [там же: 104]. На иллюстрации к рассказу «Старший брат Геня» девятиклассник Геня

выглядит довольно симпатичным. У него длинные густые развевающиеся волосы, модный костюм и добрый осмысленный взгляд. Рядом с ним совсем маленькая Маша, которая стоит в той же позе, что ее «брат», – подперев руками бока. На втором плане Геня и Маша лежат на земле, и их окружает большое количество опавших листьев. Здесь главная героиня уже не кажется маленькой. Она выглядит ему почти ровней. Исчезает комический эффект, который в этом рассказе играет большую роль. В иллюстрации акцент делается на духовной близости ребят и их стремлении прикоснуться к тайнам природы. Неслучайно листочки лежат и на Гене, и на Маше.

Тесная дружба двух внешне контрастных персонажей имеет глубокие литературные традиции. Достаточно вспомнить Дон Кихота и Санчо Пансо, мистера Пиквика и Сэма Уэллера. В анализируемой повести дается прямая отсылка к одному из произведений пермского писателя Льва Давыдычева, что кажется нам неслучайным. И.Христолюбова называет его своим учителем и проводником в мир детской литературы: «Вообще, если бы не Давыдычев, я, наверное, так никогда бы и не догадалась, что могу писать для детей. Он мне во многом очень помог. Но и помешал тоже <...> Я робела рядом с ним, перед его несомненным писательским талантом» [цит. по: Штраус 1997: 4].

В повести Л.Давыдычева «Многотрудная, полная невзгод и опасностей жизнь Ивана Семенова» над главным героем, как известно, тоже берут шефство. Но если Маша Веткина, мечтая иметь старшего брата, сама проявляет инициативу и знакомится с ним, то Аделаида выполняет лишь поручение старших – вытянуть Семенова из двоек. Иван на рисунках Р.Багаутдинова выглядит в три раза меньше Аделаиды, что не противоречит авторскому замыслу. При создании ее портрета Л.Давыдычев использует гиперболу. Он, например, пишет: «...если бы эта девочка родилась мальчиком, то из нее (то есть из него) получился бы борец или боксер самого тяжелого веса. Эта четвероклассница ростом была как семиклассница, а может быть, и больше» [Давыдычев 1969: 47–48]. Аделаида, прилагая физические и психологические усилия, приучает Ивана к труду. Произведение заканчивается тем, что он навещает больную девочку, проявляя тем самым дружеские чувства. В финале повести И.Христолюбовой ребята тоже становятся друзьями, преодолевая все препятствия, в том числе и учебные.

Маше свойственно идеализировать поведение мальчиков, влюбляться в созданные ею образы. Так, в другом рассказе «Где ты, Кошкин?» появляется одноклассник Валька Кошкин, чей характер показывается через поступок. Он поймал на уроке русского языка мышку.

Животное напугало весь класс, а больше всех учительницу Лидию Павловну. «И в это время встал Валька Кошкин, ничем не примечательный ученик. Лицо его было спокойно, в глазах светилась отвага. Он подошел к мыши и взял ее за хвост, а потом твердым шагом вышел за дверь и вернулся уже без мыши. Все той же уверенной походкой он прошел на свое место» [Христолюбова 1982: 13]. Маша восхищается Кошкиным, который «спас» Лидию Павловну. Учительница советует всем брать пример с него, а Машу, как редактора стенгазеты, просит написать о героизме мальчика.

Интервью с Кошкиным, где проявляется претензия героини на взрослость и деловитость, носит комический характер. Маша видит в Кошкине самого смелого и отважного мальчика, и поэтому с серьезным видом, совсем не по-детски, задает ему вопросы, построенные по шаблону: «Кошкин, – как можно строже сказала я, – расскажи нашим читателям, как тебе удалось поймать мышь? Кошкин скромно ответил: – За хвост. – Тебе впервые приходится ловить мышей, или ты этим занимался и раньше? – Нет, – сказал Кошкин, – я этим раньше не занимался» [Христолюбова 1982: 14]. Кошкин, в свою очередь, польщенный всеобщим вниманием и восхищением, утверждает, что не боится и тигра: «А чего его бояться? <...> Если идти на него прямо и не сворачивать, то он сам испугается и убежит» [там же: 15]. Однако, несмотря на свою доблесть и отвагу, Кошкин продолжает делать ошибки при написании слов: вместо «ни на что» у него – «ниначто», а на конце слова «уезд» – «ст». Улыбка на лице читателя возникает из-за несоответствия серьезности, с которой девочка описывает сложившуюся ситуацию, и незначительности ее с позиции взрослых. К тому же созданию комического эффекта способствует и говорящая фамилия одноклассника – Кошкин.

На иллюстрации к рассказу «Где ты, Кошкин?» персонаж изображен дважды: рядом с огромным тигром, который ласково обнимает мальчика, и на стене, где висит его фотография, по размерам большая, похожая на портрет. Маша мечтательно смотрит на фотографию Кошкина. На ее столе – записка от Кошкина со словами «Я тебя тоже». Повидимому, девочка вспоминает о том, как мальчик взял мышь за хвост, так как из двери высовывается рука с мышью, а из рупора доносятся слова: «Кошкин – наша гордость». Кошкин изображен серьезным и важным по контрасту с Машей – мечтательной и влюбленной. Художница С.Можаева подчеркивает увлечение Маши Кошкиным, которое приводит ее к поэтическим опытам. Действительно, на столе у девочки находятся перо, бумага и раскрытый томик стихов. В рассказе эмоции переполняют Машу, и вместо заметки в стенгазету у нее получается

хвалебное стихотворение без складу и ладу: «Тут вышел благородный Кошкин В. // Он взял за хвост нахального мышонка, // Он взял его за хвост. // Находчивый, отважный Валя Кошкин, // Берите все с него пример!» [Христюлова 1982: 16].

И.Христюлова не раз вводит в повесть поэтические опыты героини. Например, в рассказе «Улетают мои вольтижеры» рефреном проходят такие строки: «Улетают мои вольтижеры, // Ловиторы не ловят меня». Стихи помогают раскрыть незаурядную творческую натуру Маши, ее неповторимый взгляд на мир. Повествование, которое ведется от ее лица, тоже дано в ярко выраженной речевой манере, с элементами экспрессивной стилистики. Частотны графически выделенные короткие предложения, например, «Как все зашуме-е-ели» [Христюлова 1982: 93].

Используя форму повествования от первого лица, И.Христюлова концентрирует внимание на внутреннем конфликте героини. Маша находится в постоянном поиске «собственного я», так как ее характер содержит несовместимые начала: то она послушная девочка, то хулиганка; вроде бы отличница, но хочет стать двоечницей. Например, в рассказе «Душевный кризис» повествуется о том, как Маша перестала учить уроки: «И вдруг меня осенила мысль: а что если и вправду не учить? Я даже за голову схватилась: да как я раньше до этого не додумалась? Почему это Капустин никогда в жизни уроки не учит, а я каждый день учу?» [Христюлова 1982: 25]. Она начинает дружить с отстающим Димкой Капустиным, своим одноклассником, и на уроках вместе с ним «хохотать смехом двоечника»: «Мы с Капустиным иногда хохотали на уроках странным громким смехом. Никто ничего не понимал». Ребята дают друг другу кровавую, по словам Капустина, клятву учиться на двойки и тройки и скрепляют ее совместным поеданием земли. Маша готова умереть за своего друга. С ним она прогуливает уроки, бродит по городу, ходит в кино. Димка Капустин рассказывает ей «всякие интересные истории из книг и из жизни» [там же: 30, 32]. Капустин является своего рода персонажем-двойником, на фоне которого отчетливее вырисовываются черты характера Веткиной.

Димка Капустин появляется и в других главах повести. Так, в рассказе «Загадочная личность» Маша защищает честь своего одноклассника Хазбулатика, которого обидел Капустин. Вадим Хазбулатов «был маленький, беленький, худенький», и героиня, находясь в роли отважной загадочной личности, вызывает Капустина на дуэль [Христюлова 1982: 6]. Несмотря на то что ребята соблюдают установленные правила поединка – вызов на дуэль, выбор секундантов и др., шпаги им заменяют два гибких прута. И.Христюлова акцентирует внимание на



Машином лице: девочка несколько раз повторяет фразу «Лицо мое было сурово и сосредоточенно». Веткина, как и ее одноклассники, всерьез воспринимает игру, вживается в образ. Капустин несколько раз нарушает правила дуэли, но победа все равно остается за ним: «Капустин, сверкая глазами, приставил свою шпагу к моей груди. – Жизнь или смерть? – глухим голосом спросил он. – Смерть! – гордо ответила я» [там же: 8]. Маша прыгает с крыши сарая и остается в живых. Жив и Хазбулатик, которого происходящие события лишили сознания. Маша так описывает его состояние: «Никто не заметил, куда делся Хазбулатик. И вдруг увидели: он лежал на траве, бледный и прекрасный» [там же: 9].

На иллюстрации к рассказу «Загадочная личность» изображена дверь, в которую звонит незнакомец в шляпе и в накидке. Он держит в руках конверт. Лица незнакомца почти не видно. Из-за двери выглядывает кот, подмигивающий читателю-зрителю. В рамке на заднем плане изображены школьники, которые, по-видимому, наблюдают за ходом дуэли Маши и Капустина. На переднем плане – два дуэлянта. Их лица обращены друг к другу. Лицо у Маши на рисунке, как и в рассказе, очень серьезное и даже свирепое. Художница, на наш взгляд, стремится передать, несмотря на курьезность отдельных моментов, напряженную атмосферу рассказа: реальная опасность может подстергать девочку, которая стремится воплотить в жизнь сюжеты из книг. Однако А.Решетов видит в Машином поступке решительность и твердость характера: «Ведь прыгает же она с высоченного сарая рискуя жизнью, как это требовали условия казалось бы шуточной “дуэли”» [Решетов 1982: 4].

Каждый из персонажей, о которых рассказывает главная героиня, так или иначе отражает суть ее самой. Но есть в повести и персонажи-антиподы. Это лучшая подруга Таня и отчасти старшая сестра Дуся. Характер Тани раскрывается в отдельных репликах по поводу Машиных поступков – в основном это резкие замечания. Например, в рассказе «Улетают мои вольтижеры» Таня, наблюдая за поведением подруги, презрительно заявляет: «Выдумала каких-то вольтижеров, ловиторов, за Капустиным бегают» [Христолюбова 1982: 58]. Наиболее полно Таня предстает перед нами в рассказе «Старший брат Геня». Девочка выбирает себе старшую сестру Тамару Фетисову, активистку и отличницу, и во всем подражает ей. На школьном собрании она восторженно говорит: «Я даю слово, что мой портрет тоже будет висеть на доске Почета!» [там же: 106]. Контрастные портреты двух близких подруг, на наш взгляд, придают повести художественную полноту.

Сестре Дусе посвящен отдельный рассказ «Бедная сестра Дуся», в котором девушка влюбляется в соседа с пятого этажа и первая признается ему в любви. Маша так описывает состояние сестры: «Сестра Дуся влюбилась. Я догадалась об этом по ее впалым щекам и лихорадочно горящему взору» [Христоролюбова 1982: 36]. Романтический портрет старшей сестры, создаваемый Машей, не противоречит поступкам Дуся. Она смотрит кино про разведчиков, читает английские детективы, пишет любовные письма и др. Однако родители девочек всегда противопоставляют их. Дуся, в отличие от Маши, кажется им разумной, серьезной, рассудительной. Действительно, старшая сестра постоянно иронизирует по поводу Машиных слов и поступков, но сама порой принимает аналогичные решения.

На рисунке С.Можаевой к рассказу «Бедная сестра Дуся», кроме Маши, незнакомца, кота и кроликов, нет никого. Художница, на наш взгляд, сознательно избегает изображения Машиней сестры, так как акцент в рассказе делается прежде всего на переживаниях пятиклассницы. Трогательно выглядит главная героиня в окружении кроликов, бегающих вокруг нее и сидящих на ней (вместо десяти, как в рассказе, их около тридцати). Пушкинские аллюзии, заявленные в произведении И.Христоролюбовой, находят свое отражение и в этом рисунке. Если в «Загадочной личности» непосредственно упоминается повесть А.С.Пушкина «Дубровский», то на иллюстрации мы находим отсылки к повести «Барышня-крестянка» и к поэме «Руслан и Людмила». Именно в дупло дуба кладут главные герои пушкинской повести Лиза и Алексей свои письма друг к другу, а важный толстый кот, сидящий на дубе, не может не ассоциироваться у нас со знаменитым котом «ученым».

Книга И.Христоролюбовой «Загадочная личность» состоит из семи рассказов, большая часть из которых названа именем второстепенного по отношению ко всему произведению персонажа, но играющего в самом рассказе главную роль. Например, «Бедная сестра Дуся», «Философ Федя Рыжиков» и др. Персонажи носят самостоятельный характер и связаны со всеми уровнями содержания произведения. Акцент делается на взаимоотношениях Маши с противоположным полом. Художественный образ героини экспрессивен. И.Христоролюбовой, на наш взгляд, удалось создать персонаж, который располагает к себе любого читателя, и произведение, способное подарить ему хорошее настроение. Не случайно поэт А.Решетов написал о книге «Загадочная личность» следующие слова: «А мне ... она не только понравилась. Она помогла мне “из глубокой печали восстать” на какое-то время» [Решетов 1982: 4].

Художница С.Можаева акцентирует внимание на образе главной героини. Маша Веткина на ее рисунках выглядит то агрессивной, то задумчивой, то расстроенной или мечтательной. Другие персонажи повести также появляются на рисунках, в основном это мальчики (Валька Кошкин, Димка Капустин, Геня Дубровский). На каждом рисунке к рассказу изображены животные: коты, лошади, мыши, кролики, а иногда и птицы. Художница, на наш взгляд особое внимание уделяет животному и природному миру, оттеняя образ девочки. Подписи на рисунках («цена 2 р.», «Прощай навеки» и др.) носят комический характер.

#### **2.4. Приключения барона Мюнхаузена на страницах пермской книги\***

Одной из самых загадочных книг мировой литературы по праву считается произведение Р.Э.Распэ «Приключения барона Мюнхаузена». Книга была переведена на многие языки и попала к читателю в сокращенных изданиях и переработках. Исследователи до сих пор ломают голову над тем, кто на самом деле был автором «Приключений...». Впервые рассказы появились анонимно в 1781 г. на страницах немецкого юмористического альманаха «Спутник веселых людей». Предполагается, что «сочинителем рассказов был сам же герой похождений барон Карл Фридрих Иероним фон Мюнхаузен (1720–1797)» (или Мюнгхаузен) [Брандис 1994: 682]. В 1786 г. немецкий ученый Рудольф Эрих Распэ (1737–1794), эмигрировавший в Англию, выпустил анонимно на английском языке книгу «Повествование барона Мюнхгаузена о его чудесных путешествиях и походах в Россию». В том же году это произведение «изложил по-немецки» и дал ему название «Удивительные путешествия барона фон Мюнхгаузена на воде и на суше, походы и веселые приключения, как он обычно рассказывал о них за бутылкой вина в кругу своих друзей» поэт Готфрид Август Бюргер (1747–1794). Однако именно за Распэ закрепилось авторство данного произведения.

Книга много раз меняла название. Любопытно, что в переводе Н.П.Осипова на русский язык, осуществленном в 1791 г., в названии «Не любо – не слушай, а лгать не мешай» вообще отсутствует упоминание о Мюнхаузене, а акцент сделан на основной теме книги – соотношении лжи и правды в рассказах барона. Первоначально произведение было написано для взрослых, но получило большую популярность

---

\* Глава написана К.В.Загородневой.

в России как книга для детей благодаря переложению К.И. Чуковского, сделанному в 1923 г. Сегодня эта книга «входит в золотой фонд мировой детской литературы» [Семенова 1976: 3] и является «одной из популярнейших в детском чтении» [Брандис 1994: 682].

Многие художники на протяжении столетий обращались к иллюстрированию книги Распэ. Не оставил ее без внимания и знаменитый французский художник и график Гюстав Доре (1832–1883). Рисунки Доре к «Приключениям барона Мюнхаузена», выполненные в 1863 г., «как бы срослись с текстом» [Брандис 1994: 683], они «приобрели для нас какой-то вечный смысл. Мимо них не пройти ни одному из последующих иллюстраторов» этого произведения [Варшавский 1966: 3]. Тем не менее, российские художники (Н.Белякова, С.Борисова, В.Клейменов, А.Лебедев, Б.Митин, А.Митрофанов, И.Олейников, О.Подвилова, М.Саморезов, А.Семенихин, М.Старостин, Ю.Филоненко и др.) вновь и вновь предлагают собственную интерпретацию популярного произведения.

Пермская художница Светлана Петровна Можаяева (род. в 1940 г.) считается признанным иллюстратором детской книги. Она обращалась к произведениям В.И.Воробьева («Капризка», «Солнцева сестра», «Сказки про Ваньку»), Л.И.Кузьмина («Башмаки-простаки», «Четверо в тельняшках», «Дом с колокольчиком»), Л.И.Давыдычева («Друзья мои, приятели», «Дядя Коля – поп Попов»), Д.Н.Мамина-Сибиряка («Аленушкины сказки»), И.П.Христолюбовой («Загадочная личность», «Топало»), иллюстрировала пермские периодические сборники «Оляпка» и «Горизонт» и др. Дебютом художницы стала книга пермского писателя Л.И.Кузьмина «Башмаки-простаки» (1964). Одной из «самых высоко оцененных ее работ» (В.Бубнов), «одной из настоящих удач» (М.Тарасова) считается иллюстрирование произведения Р.Э.Распэ «Приключения барона Мюнхаузена» в 1976 г. Художница «сама предложила издательству иллюстрировать знаменитую книжку о бароне Мюнхаузене, книжку, которую иллюстрировали десятки опытейших мастеров» [Бубнов 1983: 4].

Как отмечают очевидцы, «Приключения барона Мюнхаузена», вышедшие в Перми тиражом в 150000 экземпляров, были раскуплены «буквально за несколько дней» [Семенова 1976: 3]. Такая популярность книги среди читателей объясняется не только всероссийской известностью Пермского книжного издательства, которое в 70-е гг. считалось «одним из лучших издательств страны» [Алов 1975: 2], но и выдающимся мастерством художницы в создании оригинальных, трогательных, притягательных образов. С.П.Можаяева в процессе работы над каждой книгой «становится подлинным соавтором поэта, писате-

ля. Она стремится найти зрительный эквивалент произведению, своим языком, языком рисунка, выразить то, что не только в тексте у писателя, но и где-то за текстом, только подразумеваемое, но не названное, не переданное им конкретно» [Ожегов 1971: 3].

Художница в интервью признавалась, что видит в бароне Мюнхаузене «в какой-то степени романтика» [Бубнов 1983: 4]. С другой стороны, этот персонаж «достаточно отчетливо репрезентирует культурный архетип трикстера», наряду с Остапом Бендером, Коровьевым и Бегемотом, Буратино, Шапокляк и др. Несмотря на родственную близость к плуту, трикстер «все-таки не плут»: даже если у трикстера и есть «меркантильный интерес, то он явно меркнет перед артистизмом и театральностью выходок героя» [Липовецкий 2009: 224-230]. Такая интерпретация барона Мюнхаузена созвучна комическим (рокайльным) романам XVIII в., когда жил и сам герой, и его автор.

Можаяева с первых минут интригует читателя-зрителя. На обложке книги вместо главного героя изображена пушка, из которой высовываются две женственные ножки в туфельках. Сюжет заимствован из рассказа «Человек-ядро», расположенного во второй части произведения. В нем повествуется о том, как Мюнхаузен «забрался в жерло старой пушки» и «заснул крепким сном», а к пушке «подошел пушкарь и выстрелил». Барон так описывает последующие события: «Я вылетел из пушки, как хорошее ядро, и, перелетев на другой берег реки, угодил во двор какого-то крестьянина. К счастью, во дворе было сложено мягкое сено. Я воткнулся в него головой – в самую середину большого стога» [Распэ 1976: 53]. На иллюстрации художницы сравнение героя с «хорошим ядром», показано через треугольники. Первый треугольник образуют ножки барона, расположенные над вторым треугольником, который создают три пушечных ядра.

Женственность образа барона подчеркивается и на фронтисписе книги. Читатель-зритель имеет возможность полюбоваться его внешней красотой и утонченностью. Мюнхаузен гордо восседает на коне, одна рука упирается в бок, другая изящно держит розу. Яркая цветовая гамма его костюма (сочетание бордовых, золотистых и белых тонов с добавлением черного) свидетельствует о том, что барон одет со вкусом. Даже длинный нос с горбинкой, особенно различимый на изображениях в профиль, не снижает общего приятного впечатления, производимого бароном на зрителя. Вспомним, что длинный нос всегда «мешал» Пиноккио, Буратино, Сирано де Бержераку и другим литературным героям, чьим непременным атрибутом он являлся.

Улыбка на лице зрителя возникает при внимательном разглядывании позы коня и всадника: положение рук барона повторяет положе-

ние задних ног коня. Над их одинаково устремленными вперед головами деревья образуют шапку. Желтая лента со словами «Mendace Veritas» («Истина во лжи») обрамляет верхнюю часть иллюстрации. Любопытно, что Можаяева обыгрывает иллюстрацию Доре, на которой французский художник изображает бюст Мюнхаузена якобы работы итальянского скульптора Антонио Кановы [см. Распе 1958: фронтиспис]. Л.Р.Варшавский утверждает, что Канова «не создавал подобного бюста», несмотря на то что в иллюстрации Доре «указано авторство скульптора». Подобной мистификацией художник «хотел дополнить фактическое вранье барона, подчеркнуть его главную черту» [Варшавский 1966: 15]. Акцент на лжи, по словам исследователя, усиливается также изображением «дворянского герба на бюсте, в геральдику барона Доре вводит уток и бочку, в которую из сосуда переливается ложь Мюнхаузена» [там же], а латинское выражение «Mendace Veritas» рассекает герб пополам. Дворянский герб Мюнхаузена, созданный воображением Доре, пермская художница помещает на иллюстрации между словами «Mendace Veritas», тем самым вступая в творческий диалог с давно умершим французским художником.

Единственное изображение барона в фас представлено на следующей иллюстрации, не вполне соответствующей расположенному рядом тексту. Вместо «маленького старичка с большим носом», который «сидит у камина и рассказывает о своих приключениях» [Распе 1976: 4] читатель-зритель видит обаятельного мужчину, располагающего к общению. Композиция иллюстрации такова, что взгляд сразу приковывает яркое красное цветовое пятно (мундир барона), расположенное в центре. Критики не раз отмечали «развитое цветовое чутье» художницы, благодаря которому она удачно расставляет «цветовые акценты» [Власова 1981б: 158] Особой притягательностью обладает довольное лицо Мюнхаузена с устремленными на зрителя голубыми глазами, шикарными усами и красной шляпкой с кокетливой кисточкой. Создается впечатление, что он разговаривает не с мужчинами, сидящими рядом с ним, а со зрителем. Причудливое положение его рук до конца остается неразгаданным. Возможно, художница стремится подчеркнуть изящные руки барона с длинными пальцами, которым уготована участь прикасаться лишь к миниатюрным предметам.

Барон выглядит маленьким по сравнению с другими персонажами. Его невесомость, легкость, стремление подняться вверх продемонстрированы на нескольких иллюстрациях. На рисунке к рассказу «Лошади под мышками, карета на плечах» изображен бегущий как бы по воздуху барон с поднятой вверх большой каретой в одной руке. Легкость, невесомость тела Мюнхаузена наглядно представлена и на иллюстрации к

рассказу «Полконя». Художница убедительно изображает полконя, который, несмотря на потерянную им заднюю половину, уверенно рвется в бой. Цельность, казалось бы, не совсем удачному визуальному образу – полконя – придает положение Мюнхаузена, который, махая шпагой, приподнялся в седле и как будто потянул вверх бедное животное. Примечательно, что Доре выбирает момент, когда полконя пьет воду, и вода, вытекающая из него, образует нечто похожее на хвост, тем самым уравнивая композицию рисунка. На некоторых иллюстрациях невесомость барона противопоставлена тучности других персонажей. Изящный барон, легкий, как птица (см., например, иллюстрацию к рассказу «Удивительная охота»), преодолевает «препятствия» внушительных размеров, встречающиеся на его пути, будь то «страшный волк», «дикий кабан», «огромный белый медведь» и др. [Распэ 1976: 7, 15, 54]. Данная трактовка образа не противоречит основной идее произведения, что с помощью хитрости и ловкости можно преодолеть самые сложные преграды.

Однако иногда барону приходится прибегать и к помощи пистолета, как, например, в рассказе «Бешеная шуба». Мюнхаузен подробно описывает происшедшее: «...моя бедная шуба взбесилась, так как вчера ее искусила бешеная собака. Шуба яростно набросилась на мой новый мундир, и от него только лоскутки полетели. Я схватил пистолет и выстрелил. Бешеная шуба мгновенно затихла. Тогда я приказал моим людям связать ее и повесить в отдельном шкафу. С тех пор она уже никого не кусала, и я надевал ее без всякой боязни» [Распэ 1976: 19]. На иллюстрации к рассказу прием олицетворения передан через рукава шубы, которые, как руки живого человека, подняты вверх. Барон застыл в картинной позе, на полу валяется разодранный мундир, причем оторванный рукав, лежащий несколько поодаль, как будто указывает на шубу-убийцу. Колонна ионического ордера, разделяющая рисунок на две части, статичную и динамичную, является безмолвным свидетелем происходящего. Две ее волюты похожи на огромные глаза, украшение в виде листика – на нос, а круглая двойная основа – на сжатые губы. Таким образом, художница распространяет прием олицетворения, наличествующий в рассказе, не только на «бешеную» шубу, но и на «обвиняющий» мундир и «молчаливую» колонну.

Несмотря на то что описание интерьера практически отсутствует в литературном тексте, Светлана Можаяева создает любопытный интерьер к каждой иллюстрации, акцентируя внимание на архитектурных деталях (колонна, шпиль, башенки, арки и др.) и массивных деревьях, удачно вписанных в интерьер, больше напоминающий декорации к пьесе. Барон, в свою очередь, похож на театрального актера, который

переодевается для зрителя в каждом акте. Его неизменными атрибутами являются шляпки, перчатки, туфельки. В руках барона всегда какой-нибудь предмет: цветок, сабля, пистолет, карета, рюмочка, трубка и т.д. Единство книги обусловлено рядом выразительных деталей и верно найденных решений. Пермская художница вступает в диалог не только с создателем литературного произведения, но и с его маститым иллюстратором, предлагая новые визуальные прочтения знаменитой книги.

## **2.5. «...и только добро живет вечно!»: об иллюстрациях С.Ковалева к сказкам Старого Света\***

– Не правда ль, в этом есть известная приятность –  
в бесспорность превращать невероятность?

*Ш. Перро*

Станислав Романович Ковалев известен в Перми и Пермском крае не только как разносторонний художник, но и как неутомимый просветитель и пропагандист детской литературы. Благодаря ему в краевой детской библиотеке им. Л.И.Кузьмина создан литературно-художественный комплекс, для которого Станислав Ковалев написал 22 портрета русских и зарубежных писателей. В портретах он запечатлел не только известных литераторов (А.Пушкина, К.Чуковского, Х.-К.Андерсена, Ш.Перро, братьев Гримм, В.Гауфа и др.), но и любимые всеми образы героев их произведений.

Детская книга – настоящее призвание Ковалева. За долгие годы творчества он оформлял учебники по природоведению, родной речи, буквари для различных издательств. Станислав Ковалев повсеместно известен как «художник сказки». В этой области творчества он поистине «всемирный». Русские народные сказки, сказки народов мира, сказки А.С.Пушкина, Х.-К.Андерсена, Ш.Перро, В.Гауфа, братьев Гримм издавались огромными тиражами и в России, и в ближнем и дальнем зарубежье (Япония, Белоруссия, Чехословакия, Германия и т.д.). Издательство «Иностранная литература» выпустило «Сказки Пушкина» в оформлении С.Ковалева на шестнадцати европейских языках. В 2005 г. в Китае пятимиллионным тиражом вышли сказки народов мира с его иллюстрациями.

Сборники «Сказки Старого Света», «Старые добрые сказки», «Сказки народов европейских стран» с иллюстрациями и оформлением Ковалева переиздавались и переиздаются постоянно, несмотря на

---

\* Глава написана Н.В.Казариновой.



то что книгоиздание и полиграфия в ХХI в. изменились коренным образом. Сборники «Сказки Старого Света» (1999) и «Старые добрые сказки» (2003) включают авторские произведения, в основе которых лежат сюжеты, известные более трехсот лет. Пересказанные в разное время немецким писателем и новеллистом В.Гауфом (1802–1827), датским писателем, путешественником и «лучшим сказочником мира» Х.-К.Андерсеном (1805–1875), французским поэтом, критиком и сказочником Ш.Перро (1628–1703), самыми знаменитыми немецкими сказочниками Якобом (1785–1863) и Вильгельмом (1786–1859) Гримм, они вошли в историю мировой литературы и на протяжении столетий привлекали и привлекают постоянное внимание европейских и русских художников. Авторские сказки иллюстрировали известнейшие европейские и отечественные графики Г.Доре, Р.Сандерсон, В.Конашевич, Б.Диодоров, В.Билибин, Ю.Васнецов, Ю.Чижиков, А и В. Трауготы и др. Существуют своего рода «андерсениана», известны более 2000 иллюстраций к сказкам Перро, братьев Гримм и других авторов.

Сказки, оформленные и иллюстрированные С.Ковалевым, узнаются сразу. С.Р.Ковалев не только иллюстратор, он – дизайнер книги. Здесь важны не только иллюстрации, соответствующие литературному тексту, но и все элементы книжного оформления. Это и «вход» в книгу, обложка, суперобложка, форзац, титульный лист, шмуцтитулы, заставки и концовки, спуски текстов, пространство книги, организованное иллюстратором, движение читающего в глубину книги, динамика этого движения, заданная художником. Все то, что еще в 1920–30-х гг. обозначил В.Фаворский, график и выдающийся художник книги. Он рассматривал книгу как единый организм, как некое художественное целое.

Помимо художнических задач, иллюстратор книжек для детей должен понимать детскую психологию, знать психологию восприятия. В.Фаворский, например, считал, что ребенок воспринимает пространство реально, как землю, по которой ходит [Фаворский 1999: 103–105]. С.Ковалев вспоминал, что первая проверка его работы – реакция на картинки собственных детей. Они воспринимают нарисованное буквально, им интересно все: и какого цвета бантики были у Дюймовочки, и какой костюмчик был у оловянного солдатика, какие пуговицы и прочие детали.

Художник книги, а детской в особенности, ограничен многими условиями. Во-первых, это заказчик и возможная цена издания, отсюда – формат книги, стандартный или авторский, возможное количество красочных иллюстраций и других элементов оформления. Во-вторых,

возможности полиграфии. В остальном авторская фантазия художника не ограничена. Учитывая эти «рамки», он определяет количество красочных иллюстраций. Важно выбрать сюжеты для «картинок», «кумуляционные точки» текстов, впечатляющие моменты, по возможности, «ударные». Каждый художник определяет свой выбор. Свои предпочтения реализует и С.Ковалев.

Так, к тексту «Оле-Лукойе» (Х.-К.Андерсен) на каждый день недели приходится сказка и иллюстрация к ней. Оле-Лукойе – замечательный сказочник, у которого одна забота и работа – рассказывать сказки для хороших детей и непослушных. Для этого у него два зонтика: один – красочный, который раскрывается перед хорошими детьми, чтобы им снились хорошие сны; другой – черный, который раскрывается перед непослушными, и они в наказание спят без сновидений. Но не видеть снов – это же скучно! На оборотной стороне шмуцтитала С.Ковалев рисует два зонтика, которые носит с собой Оле-Лукойе, – своего рода символ сказочника: добро вознаграждается прекрасными сказочными снами, непослушные дети спят без сновидений. Так ненавязчиво автор текста вводит этический подтекст, а художник выявляет этот подтекст, эстетически визуализируя его. Таким образом, в самом начале повествования различаются хорошие и дурные поступки. Создается единство познавательного, нравственного и эстетического начал.

У Ковалева иллюстрации, как правило, многосоставные, «монтажные». Так, в «Понедельник» сказочник Оле-Лукойе нисходит с небесных высот по серпу месяца с двумя зонтиками в дом. Визуальный образ Оле-Лукойе соответствует вербальному: на нем «шелковый кафтан странной расцветки. Материал отликает то голубым, то зеленым, то красным» [Сказки Старого Света 1999: 7]. Внизу расстилается до самого горизонта удивительный пейзаж. Художник рисует причудливые замки, высокие соборы, пышные чудесные деревья и травы. Зная особенности детского восприятия, художник изображает предмет сразу со всех сторон без учета ракурсов, сокращений, загораживания одного предмета другим. Монтажная композиция, соединяющая разные элементы изображения, точка зрения с так называемой «орлиной перспективы», сверху, позволяют почувствовать необъятность и сказочную красоту земли. В следующих иллюстрациях художник вслед за Андерсеном реально, с достоверными подробностями, передает чудесные сны мальчика: плавание в лодочке с ослепительно белыми парусами, лебедей, которые влекли лодочку вдоль берегов леса и города. В рисунке можно рассмотреть и перышки лебедей, и пышные волосы принцесс, и золотых рыбок.

Как и многие другие иллюстраторы сказок, Ковалев в качестве приема использует антропоморфизм и анимизм. Все животные в его иллюстрациях наделены человеческими качествами: они живут в домиках с кроватями, столами, распивают чай. Он рисует петуха, сидящего в кресле, на носу – очки. В иллюстрации к «Дюймовочке» норка мышки-полевки – со столом, шкафами, запасами варений, а сама она в чепце и шали пьет чай с гостем – кротом. Бытовые детали, мельчайшие подробности обстановки постоянно сопутствуют сюжетным иллюстрациям.

Конкретность и реальность изображения сочетается с узнаваемостью и обобщенностью восприятия: «Терпеть не могу, когда художник придумывает сам. Можно на каждую строчку Андерсена придумать картинку. Сказка Андерсена или кого-то другого, но не моя», – объясняет С.Ковалев [Казаринова 2010]. По этому поводу В.Фаворский замечал, что каждый честный художник-иллюстратор, стремящийся всерьез иллюстрировать писателя, никогда не сможет подняться выше этого писателя [Фаворский 1999: 55–59]. В то же время, следуя за текстами, пермский иллюстратор создает особое эмоциональное настроение, состояние, присущее только его работам. Разница иллюстраций к сказкам Ш.Перро, Х.-К.Андерсена, братьев Гримм, В.Гауфа – в сюжетных коллизиях, в образах героев. Но художник узнается сразу. Его стиль неповторим. Он характеризуется неистощимой творческой фантазией и добрым юмором, верностью историческим традициям. В иллюстрациях переплетаются фантазия и скрупулезная манера исполнения, заставляющая поверить в реальность происходящих событий.

Иллюстрации Ковалева необходимо долго и внимательно рассматривать, «входить» в них как в живое, реальное пространство. Стиль художника требует наблюдательности, тщательного изучения природы, чему учат и его картинки. За годы работы у художника накопились сотни набросков и рисунков. Он изучал природу и делал подробные зарисовки особенностей строения трав и цветов, листы и ветвей деревьев, корней и пней. Его привлекает пластика деревянного конька на крыше дома, резьба, украшающая крестьянские усадьбы или старинная деревянная церковь с куполами, покрытыми лемехом. Мастерская художника – настоящая оранжерея с диковинными растениями, которые могут служить подспорьем в рисовании. У художника собрана огромная личная библиотека, в которой можно найти книги и альбомы с видами старинных северных городов (Копенгагена, Амстердама, Парижа), с описанием национальной архитектуры немецких и датских земель, с изображением интерьеров старых замков, средневековой

одежды, атрибутов костюма, предметов декоративно-прикладного искусства.

Обращаясь к сказкам Старого Света, художник «усредняет» время, «сближает» эпохи и страны. Сказки, которые иллюстрирует С.Ковалев, написаны в разное время в разных странах. Художник не делает особых различий в костюмах, прическах, архитектуре, предметах жизненного обихода. В его иллюстрациях – обыденное течение жизни дальних времен и дальних стран. Он изображает героев сказок в народных костюмах северной Европы, интерьеры небогатых людей, средневековые замки, соборы. Зритель и читатель включаются в игру художника, понимают, что это «очень давние времена», и верят автору: настолько точно, скрупулезно и детально нарисованы все делали интерьера, одежды, среды обитания героев сказки. Время – давнее, единое в исторической реальности прошлого – само стало сказкой.

Мир иллюстраций Ковалева условен и достоверен одновременно, в нем странная выразительность природы и архитектуры сочетается с занимательностью, которая удерживает внимание читателя-ребенка. Человеческий взгляд консервативен и вначале воспринимает видимую понятность и кажущуюся простоту, а затем художник «втягивает» зрителя в другой (бесконечный) мир, скрытый под покровом обыденности и видимости. Художник рассказывает о большом и малом мирах. Природа бесконечна в своем многообразии. Ее население – птички, бабочки, мушки и мошки, жабы и лягушки, цветы, жители морей и рек – русалки и рыбки, крокодилы и змеи, водяные и другие обитатели. Как будто увеличили в несколько раз каждый миллиметр земли, а там появляются все новые и новые миры. Каждый рисунок говорит, насколько интересны, бесконечны и взаимосвязаны наш мир и Вселенная: «...взаимозависимы устройство Вселенной и мира, окружающего нас, мира живых существ, физиология и психология самого человека. Созерцая свой внутренний мир, человек вправе судить об устройстве мира в целом, так как на 99% все человеческое обусловлено самим устройством вселенной, в том числе – наша прошлая жизнь, грядущие события, наша “судьба”» [Ковалев-Сухомесов 2010: 5].

Иллюстрации художника не только развлекают, но развивают интерес к миру, желание узнать о нем больше. Они наполнены удивительными существами – колдунами и колдуньями, добрыми принцами и феями, девочками, похожими на розы. Они заставляют думать о важных вещах – доброте, любви. Добро всегда вознаграждается. Сказка помогает творить добро. В этом этическом постоянстве перекликаются сказки всех народов. По-разному звучат пословицы и поговорки, различны сюжеты сказок, но их объединяют представления о добре и

зле, хорошем и плохом, добром и дурном. Это и естественно – люди едины в своем духовном родстве.

В иллюстрациях Станислава Ковалева тоже различимо добро и зло, они помогают формировать у маленьких читателей идеи гуманизма и справедливости. О них можно сказать словами Шарля Перро: «Добродетель в них всегда вознаграждается, а порок наказывается. Все они проникнуты стремлением показать те блага, которые приобретаешь, будучи честным, терпеливым, разумным, трудолюбивым послушным, и тот вред, который приносит отсутствие этих качеств» [Перро 1976: 11]. Художник вводит читателя в мир сказочной реальности, где всегда побеждает добро: «...всему злему неизбежно приходит конец, и только добро живет вечно!» – этими словами заканчивается сказка братьев Гримм «Железный Ганс» [Сказки Старого Света 1999: 77].

## **2.6. Интерпретация «Сказок дядюшки Римуса» Дж.Ч.Харриса в иллюстрациях А.Амирханова\***

Джоэль Чандлер Харрис (1845–1908) – американский писатель и журналист из юго-восточного штата Джорджия, автор всемирно известных «Сказок дядюшки Римуса» (публикация первых сказок – 1879 г.). Обращаясь к своей старшей современнице Гарриет Элизабет Бичер-Стоу (1811–1896) из северо-восточного штата Коннектикут, автору «Хижины дяди Тома» (1852), Харрис иронически говорит о своем «красноречии, которое рисует портрет рабовладельца, осуждая его и в то же время оправдывая» [Brasch 2000: 275]. «Сказки дядюшки Римуса» часто рассматривались в литературном контексте «резкого размежевания внутри романтизма, вызванного гражданской войной между Севером и Югом. С одной стороны, выступает литература аболиционизма, в рамках романтической эстетики протестующая против рабства с этических, общегуманистических позиций. С другой стороны, литература Юга, романтизируя и идеализируя “южное рыцарство”, встает на защиту исторически обреченного неправого дела и реакционного уклада жизни...» [История зарубежной литературы XIX в. 1991: 328]. Харриса, с одной стороны, обвиняли за защиту рабства, с другой – за присвоение негритянского фольклора.

На русском языке «Сказки дядюшки Римуса» были впервые опубликованы в 1936 г. (М.-Л.: Детиздат) в вольном переводе М.А.Гершензона (1900–1942) с черно-белыми иллюстрациями американского художника А.Б.Фроста (1851–1928), известного своими ко-

---

\* Глава написана Н.С.Бочкаревой и А.Х.Мухаметзяновым.

мическими рисунками. Среди российских художников автором лучших иллюстраций к «Сказкам дядюшки Римуса» признается Г.В.Калиновский (1929–2006), получивший за оформление книжки 1976 г. (М.: Детская литература) диплом I степени Всесоюзного конкурса «Лучшие издания 1976 года», серебряную медаль на Международной книжной выставке в Лейпциге и приз «Золотое яблоко» на 6-й биеннале иллюстраций детских книг в Братиславе. По словам самого художника, «это не сказки, а горькое бытие ... где мир держится добром, а движется злом <...> настоящий плутовской роман, всяк так и норовит другого слопать, без сахара» [Калиновский 1978]. Такой жесткой интерпретации книги соответствует и техника: «Применил я ацетатные белила. Щетинной кистью покрывал ими все поле листа. А потом в нужных местах эту фактуру процарапывал бритвой, рисунок заливал черной акварелью. Получались рисунки острые, „колючие“, без намека на идиллию. Волк — это техасский парень, кролик — ловкач, ему тоже палец в рот не клади. Каждый здесь хватается за жизнь, как умеет» [там же]. Не случайно цветными в книжке были только супербложка, обложка и форзацы.

Подражание рисункам Геннадия Калининского отмечают в цветных иллюстрациях художников Латифа Казбекова и Анатолия Воробьева, украшающих книги издательств «Центрполиграф» и «Эксмо». Сравнивая эти иллюстрации, критик утверждает, что работы Казбекова «во всех смыслах сложнее — сложнее композиция, сложнее цвета, сложнее сами образы, характеры персонажей и отношения между ними. Заостренный контур делает эти рисунки как будто колючими. А кроме того, в книге “Центрполиграфа” в отличие от издания, выпущенного “Эксмо”, есть изображения самого старого дядюшки Римуса и мальчика Джозеля, что важно» [Бугославская 2010]. В 1991 г. книга «Сказки дядюшки Римуса» с иллюстрациями Казбекова (М.: Малыш) получила медаль Международного общества книголюбов.

На наш взгляд, имя пермского художника Аркадия Амирханова занимает достойное место в ряду всех вышеперечисленных иллюстраторов книги Харриса. За иллюстрации к книге В.Тихова «Страшные сказки» (Пермское книжное издательство, 1993) он получил диплом III степени на Всероссийском конкурсе книги (Москва, 1993, 1995), за книгу «Сказки, живущие в Прикамье» (Пермское книжное издательство, 2003) — I премию и звание лауреата на Всероссийском конкурсе произведений для детей и юношества «Алые паруса» (Москва, 2003). К сожалению, издание «Сказок дядюшки Римуса» 1993 г. (Пермь: Урал-Пресс Лтд), выпущенное в мягком ламинированном переплете с благотворительной целью (часть средств от продажи этой книги по-

ступала в распоряжение Дома ребенка), не содержит всех необходимых выходных данных, например, отсутствует указание на переводчика М.А.Гершензона, чье имя по значимости может стоять даже на обложке рядом с именем американского писателя [Евтоев 2000].

Отсутствие на иллюстрациях А.Амирханова рассказчика (Дядюшки Римуса) и слушателя (Джозеля) обусловлено разделением реального и сказочного мира, в то время как Л.Казбеков нарушает эту границу и изображает их на одной иллюстрации со сказочными героями. Кроме того, у Л.Казбекова Матушка Мидоус (*meadow* – луг) и ее дочери являются людьми (причем белыми, а не неграми), хотя в сказке вопрос мальчика о том, кто они такие, дядюшка Римус оставляет без ответа. А.Амирханов изображает на иллюстрациях всех героев-животных, кроме Матушки Мидоус и ее дочек, оставляя для читателя открытым вопрос мальчика (например, она может быть пчелой, так как варит патоку и угощает всех сладкими леденцами).

На обложке, титульных и концевых полосах пермской книги представлены основные герои – Братец Кролик и Братец Лис. Очевидно, что победу здесь одерживает Братец Кролик, запрягая Братца Лиса, как лошадь (обложка), убегая от него (титул), покуривая сигару или трубку (виньетки). Оба героя изображаются с округлым телом и длинными конечностями, которым соответствуют длинные уши Братца Кролика, длинные нос и хвост Братца Лиса (длинные уши, короткие нос и хвост первого противопоставляются коротким ушам, длинным носу и хвосту второго).

Геннадий Калиновский вспоминал, объясняя свою интерпретацию образа Братца Кролика: «Кто-то из редакторов мне посоветовал: „Сходи в зоопарк, порисуй кроликов”. Нет, это не анималистические персонажи. Про кролика-то как говорится, что он сунул руки в карманы. Функции его человеческие. Этот пройдоха вечно настороже, ушки на макушке, я их такими и нарисовал. У настоящего кролика уши – вниз и длиннее в восемь раз» [Калиновский 1978]. На иллюстрациях Аркадия Амирханова уши у Брата Кролика (и у всей его семьи) очень длинные и подвижные, их положение (наклон назад, вперед, в сторону; торчком, поникшие; подвешен за оба уха; к одному уху привязана ленточка) передает состояние героя, создает ритм отдельного рисунка или целой серии.

Гибкое и подвижное тело персонажей, изображенных Амирхановым в самых причудливых позах, усиливает сюжетную динамику, поддерживаемую композицией иллюстраций и техникой их выполнения. В результате создается впечатление стремительного движения, постоянного взаимного преследования, погони, напряженного наблю-

дения, ожидания. На темном фоне выделяются белки глаз, белые торчащие зубы, белый кончик лисьего хвоста, которые на шмуцтитule к первой сказке перекликаются с перышком облака в небе и лезвием ножа на табурете. Насыщенный колорит создается сочетанием синего (небо), зеленого (растения), красно-коричневого, черного и белого. «Полосатая клетка» одежды соответствует общей дискретности рисунка, иногда сменяясь мелким цветочком.

Каждая сказка начинается с новой страницы шмуцтитuleм с названием и иллюстрацией (на разных полосах без пустой страницы) и заканчивается овальной виньеткой (свойственные Амирханову лаконизм и детализация соответствуют стилю Харриса, отраженному в переводе Гершензона). Взаимодействуют друг с другом не только заставка и концовка каждой сказки, но и концовка предыдущей и заставка следующей (например, лисья морда и кроличьи уши в конце первой и начале второй сказки). Трижды (на обложке и двух шмуцтитулах) вариативно повторяется мотив поездки Братца Кролика верхом на Братце Лисе (что соответствует повторению этого мотива в книге). На шмуцтитule к «Сказке про лошадь Братца Кролика» ракурс сзади усиливает сходство Братца Лиса с лошастью; на шмуцтитule к следующей сказке и на обложке композиция сходная, но на обложке глаза Братца Лиса открыты, а внутри книжки — закрыты, создавая дополнительный игровой элемент.

Другие персонажи придают разнообразие сюжету как в тексте книги, так и на иллюстрациях: в некоторых сказках участвуют Братец Волк и Братец Медведь, Братец Опоссум и Братец Енот, Братец Черепаха и Сестрица лягушка, Братец Сарыч и Братец Воробушек, Матушка Корова. Композиционно интересна, например, иллюстрация на шмуцтитule к сказке «Как Братец Кролик выдоил Матушку Корову»: она не повторяет пространственное расположение героев в сказке, а создает новое отношение, наполненное внутренней динамикой (напряженное ожидание) и внешней игрой предметов в трехмерном пространстве: «...литературный текст дает толчок для работы воображения и может послужить поводом к созданию зрительных образов...» [Кузьмин 1985: 21]. На шмуцтитule и виньетке к сказке «Братец Кролик и Братец Воробушек» изображен не Братец Кролик (как в названии), а Братец Лис, охотящийся за Воробушком.

Героев сказок Харриса невозможно разделить на хороших и плохих, в лице своих персонажей он сталкивает противоречивые позиции, не идеализируя ни одну из них. К концу книги образы Братца Лиса и Братца Кролика сближаются: в последней сказке самым хитрым оказался Братец Черепаха, обманувший Медведя, Волка, Лиса и Кролика,



которые на иллюстрации А.Амирханова уцепились за веревку, как персонажи русской сказки про репку. В конце концов, герои Харриса в переводе Гершензона напоминают родственников (даже по обращению друг к другу) или соседей, которые постоянно ссорятся и мирятся, обманывают друг друга и помогают друг другу, как в настоящей жизни. Поэтому «колочество» иллюстраций А.Амирханова не вызывает отрицательного отношения к персонажам, хитрым или простодушным, умным или глупым, а отражает внешнюю и внутреннюю динамику сказок. Предназначенные для детей и взрослых, рисунки пермского художника одновременно лаконичны и сложны, оригинальны и типичны, как и сами сказки дядюшки Римуса, претерпевшие не одну интерпретацию на английском и русском языках.

## **2.7. Этюды А.Тумбасова: «художник рисует и рассказывает»\***

Пермского художника Анатолия Николаевича Тумбасова (1925–2001) «связывают с книгой особые отношения»: он «одновременно выступает и автором, и оформителем своих книг» [Власова 1981: 150], которые выходили в региональных и столичных издательствах [Тумбасов 1959, 1962, 1963, 1967, 1974б, 1976, 1978, 1982, 1986, 1990, 1999, 2006]. Вместе с тем А.Н.Тумбасов выступает в качестве художника-оформителя произведений других писателей [Трутнева 1955; Минин 1957; Астафьев 1960; Селянкин 1960; Чашихин 1960; Дементьев 1985], а также краеведческих изданий [Туристскими тропами: об Урале 1957; Из прошлого Чердынского края 1974]. Тогда как его собственные книги, вышедшие в московском издательстве «Малыш», сопровождалась иллюстрациями П.Репкина [Тумбасов 1969, 1975, 1981а, 1984, 1985, 1986], Э.Булатова [Тумбасов 1974б, 1981б], О.Васильева [Тумбасов 1981б], В.Федотова [Тумбасов 1981в].

Тематика живописных и графических произведений А.Н.Тумбасова разнообразна. Художник присутствовал на строительстве Камской, Воткинской, Красноярской, Саяно-Шушенской ГЭС, Березниковского калийного комбината [Казаринова 1981б: 54], участвовал в творческой поездке по р.Енисей, п-ову Таймыр, в г.Норильск, на море Лаптевых и Карское море, а также в экспедициях Пермского областного краеведческого музея, «делая этнографические и художественные зарисовки старых деревень, городов. Рисовал с натуры старые заводские помещения, цеха, попавшие в зону затопления Камского моря» [Казаринова]. Внимание к человеку-строителю, его созидательному труду вопло-

---

\* Глава написана И.А.Табункиной.

тилось в таких индустриальных пейзажах, как «Котлован Воткинской ГЭС», «Покорение Камы», «Этажи строек», «В разливах рек – моря», в серии «Калийщики» («Монтажники», «Зарождение калийного комбината», «Проходчики», «Столовые») и др. [Страницы истории художественной культуры Прикамья 2005: 110], а также в книгах «Кама выходит из берегов: Воткинская ГЭС глазами художника», «Эхо Камня Говорливого».

Не меньшее место в творчестве А.Н.Тумбасова занимает и жанр лирического пейзажа [там же: 111], который в 1970-е гг. выдвигается на первое место [Власова 1981б: 62]: полотна «Август», «Вечер», «Февраль-бокогрей» и др. В серии «По родному Прикамью» художник, обладающий «настоящим талантом в выборе типичного для Прикамья натурного мотива», «запечатлел различные состояния прикамской природы: притихшие и сжавшиеся перед грозой деревеньки с кудрявыми ветлами, изумрудную синеву неба и серебро вымытых дождем деревенских домов, хмурый осенний день и ясную июньскую лазурь» [Казаринова 1981а: 85].

Такие книги, как «Дрема луговая» (1974), «Капельки» (1982), «Шмель на этюднике» (1990), «Осенний хоровод» (1999, 2006) содержат словесные пейзажи с авторскими иллюстрациями. Они лиричны по пафосу, по эмоционально-смысловому «звучанию»: «Как часто мне хочется чуда: достать луну, потрогать радугу, дойти до края земли и чтобы горизонт все отодвигался и зазывал, увлекая в дальние дали!.. И тогда бегу в лес, в поле, на луг, к речке, ведь природа – настоящее царство чудес» [Тумбасов 1990: 4]. Диалог слова и изображения реализуется в контексте «путешествия» по четырем временам года – с ранней осени до лета. Поэтому природа во всем ее многообразии становится образно-композиционным принципом каждой книги.

В них А.Н.Тумбасов акцентирует внимание на восприятии природы, которое для него неразрывно связано с творчеством: «Художнику интересно все! Без красок, карандаша и блокнота я не мыслю встречи с природой» [Тумбасов 2006: 125]. Автор подчеркивает родственность художника и природы, когда насекомые привлечены этюдником. «Золотым метеором» летит шмель к краскам палитры, приняв их за цветы, и бабочка-крапивница толошится над палитрой с разноцветными красками: это «для нее были такие же непонятные цветы, с горьким запахом. Легко порхая, бабочка все-таки сподобилась обмакнуть свои лапки в краску...» [Тумбасов 1990: 61]. Весной, не найдя первоцветов, бабочка «села на яркую оранжевую книжку, оставленную детьми» [Тумбасов 1982: 9].

Природу А.Н.Тумбасов называет «живописцем»: «...хотя яркая осенняя мозаика блекнет и тускнеет в ненастье, однако даже в пасмурные дни художнику нелегко соперничать с живописцем-природой» [Тумбасов 2006: 43]. Осень предстает настоящей палитрой: «В низинах и ложках под серыми клубами тумана творилось какое-то колдовство. Лишь когда рассеялось, стало видно: одно деревце в ряду других пылало румяно-красными листьями – это первый заморозок присватался к молоденькой рябинке» [там же: 45]. Опавшая листва сравнивается автором с мозаикой [там же: 48]. Поляна в лесу, усыпанная следами зайца, мыши, лисы представляется художнику своеобразной «лесной книгой», которая «пишется зимой постоянно, и каждая ее строчка рассказывает о жизни в лесу. Неплохо бы научиться читать ее, как следопыты» [там же: 56]. Такая «книга звериных отпечатков на снегу» – настоящий палимпсест! «Писаная и переписанная за зиму», весной она «растопилась солнышком: мелкие следочки пропали вовсе, лисья цепочка слилась в одну линию, белчиьи следы стали как заячьи, а заячьи сделались размером с луковицу, словно это не зайцы печатали их, а зима уходила восвояси в стоптанных валенках» [Тумбасов 1990: 55].

В жанровом определении, которое дал своим словесным произведениям А.Н.Тумбасов – «этюды» [там же: 2], «лирические этюды» [Тумбасов 1982: 2], – подчеркивается близость к изобразительному искусству [Герчук 1998: 190], «подготовительная работа к крупному полотну» и «опыт, приобретающий самостоятельную художественную ценность» [Дынник 1925]. Книги «Дрема луговая» и «Капельки» представляют собрание словесно-изобразительных этюдов, каждый из которых отпечатан на отдельной странице, где текст автора сопровождается его рисунком (иногда полностраничным). Большая часть этих лирических этюдов, как правило, частично переработанных, вошла в последующие книги художника – «Шмель на этюднике», «Осенний хоровод». Иногда этюды, опубликованные как самостоятельные произведения, в большом рассказе разносятся на отдельные предложения на разные страницы. Так, фраза из этюда «Поклон» («Выбрался из ельника – наткнулся на сыроежку. Их я тоже не бракую, пусть и слабенькая синявочка – а все грибнику прибавочка» [Тумбасов 1974а: 36]), немного измененная, предвариет с целью создания контраста строки о грибе-боровике в рассказе из книги «Шмель на этюднике» («Сыроежки я тоже не бракую: “Пусть неказистая синявочка, а все грибнику прибавочка”». А самый знатный, красой богатый – гриб-боровик» [Тумбасов 1990: 25]). Этюд «Поклон» в книге «Шмель на этюднике» предвариет предложением «Как щедро кланяемся мы земле, природе!» и вводит в нее мотив поклона природе, характерный для творчества Тумбасова.

Повествование о поклонах грибам продолжают «грибную» тему большого рассказа «Праздник тепла», в который вошли и другие этюды. Например, о грибе-боровике «Драчун» («драчуном» назван муравей, защищавший гриб). Этюд «Драчун», переходя из книги в книгу [Тумбасов 1974а: 51; Тумбасов 1982: 48], становится частью большого рассказа [Тумбасов 1990: 27] и оформляется рукописным шрифтом с большим рисунком белого гриба в книге «Осенний хоровод», изданной уже после смерти автора [Тумбасов 2006: 15]. Рисунок к рассказу «Праздник тепла» (кн. «Шмель на этюднике») как бы «собирает» на одной «странице-поляне» разные грибы, изображенные ранее в книгах этюдов «Дрема луговая» и «Капельки» [Тумбасов 1974а: 36; Тумбасов 1982: 42].

Помещая этюд в более крупный текст, автор иногда уменьшает его размеры. Так, этюд «Сплоховал», состоящий из четырех абзацев, появился сначала в книге «Дрема луговая». Повествование о шмеле здесь предваряется рассказом о предзимнем лесе: «В предзимнем лесу сквозные просветы. Дали холодные, небо белесое – того и гляди снег полетит. Но кое-где на лесных полянах доцветают ромашки, и луговой василек крепко сжимает в колючих бомбошках розовые щепотки лепестков». Заканчивается этот этюд переживанием автора, который жалеет, что «не сломил цветок вместе со шмелем и не отнес в какую-нибудь расщелину или в дупло – на зимовку». Финальный аккорд этюда лиричен, в нем слышен авторский укор себе: «Тоже, видать, сплоховал» [Тумбасов 1974а: 80].

В книге «Капельки» этот этюд уменьшен до двух абзацев (зарисовка леса и повествование о застывшем шмеле) [Тумбасов 1982: 79]. А в рассказе «Куражливые дни» (книга «Шмель на этюднике») осталось всего три предложения, которые включены в большой абзац-картину об осеннем «остывшем лужке», где «ютятся старушки-ромашки, белые тысячелистники, беззвучные колокольчики, розовые кашки, малиновые гвоздички, прозываемые часиками» [Тумбасов 1990: 42]. Автор создает новые варианты текста, иногда возвращается к старым. Если в книге «Капельки» шмель «захлодел» в «малиновых ворсинках доцветающего чертополоха» [Тумбасов 1982: 79], то в рассказе «Куражливые дни», как и в этюде из «Дремы луговой», он «затих» на луговом васильке. Если в книге «Дрема луговая» изображение василька со шмелем непосредственно иллюстрирует этюд «Сплоховал» [Тумбасов 1974а: 80], то в книге «Капельки» рисунок носит более общий характер, связывая разные тексты, – на нем изображен паучок, ставший предметом разговора в этюде «Паучок» [Тумбасов 1982: 49].

Этюд «К погоде» в книге «Дрема луговая» состоит из двух абзацев, посвященных божьей коровке, и сопровождается рисунком – травинки, мышиный горошек и красным пятнышком пестреет божья коровка. В книге «Капельки» он короче на два следующих предложения: «...Чтобы взлететь, божьи коровки всегда находят стартовую площадку. Посадишь ее на руку, она выбежит на край ладони либо на кончик пальца и – стартует...» [Тумбасов 1974а: 40]. В рассказе «Лето красное» (книга «Шмель на этюднике») этюд о божьей коровке дополнен еще на один абзац, в котором «я» автора выражается еще более развернуто: «Посадишь эту неказистую блошечку-коровку на ладонь, она утянет лапки, спрячет головку под оранжевым панцирьком и замрет. Тут уж кто кого перетерпит: она как неживая, и я не двигаюсь, жду, когда проявит себя – выпустит лапки-бегунки и побежит» [Тумбасов 1990: 22]. На рисунке к этому рассказу с авторской подписью «Мелочишка природы» изображены насекомые, о которых идет речь в тексте – жуки, мотыльки и бабочки, стрекоза, шмели [там же: 21].

Из этюда «Замók» о дятловой кузнице в книге «Капельки» (по сравнению с этим же этюдом из «Дремы луговой») убран абзац, повествующий о том, как меняет дятел шишки в своей кузнице: «Прижал ее [шишку] грудкой к стволу, выхватил клювом старую и бросил вниз. А ту, что принес, вставил. Но что-то не понравилось, вынул и вставил иначе. Быстро обработал и улетел. В кузнице опять осталась шишка» [Тумбасов 1974а: 54]. В рассказе «Первоосень» к этому этюду добавлены другие предложения, которые вносят эпичность, размеренность в повествование и показывают отношение автора-художника к описываемому: «Нередко слышно в лесу, как работают неутомимые труженики – шишкари-дятлы. <...> Так увлечен и занят дятел, что даже на нас взглянуть некогда: хорошая цель для фотообъектива, для художника» [Тумбасов 1990: 38]. Этюды «Замок» сопровождают изобразительные варианты – ствол дерева с шишками [Тумбасов 1974а: 54] или просто две шишки [Тумбасов 1982: 57].

В этюд «Внучки» А.Н.Тумбасов вводит рассказ бабушки о том, как вырос сосновый бор, проводя параллель между жизнью природы и человека. Внучки «вековых сосен», сосенки-сестреночки «растут на пне, как на плечах у деда или бабки» [Тумбасов 1974а: 59]. Так и внучек бабушки вырос у нее на руках. В книге «Капельки» этюд состоит всего из двух абзацев. Вместо обширного рассказа бабушки, занимающего целый абзац, автор оставляет одно предложение, в которое вводит сравнение: «И вот на замшелом пне, как на плечах бабки-сосны, выросли две внучки, сосенки-сестренки» [Тумбасов 1982: 84].

Как и в случае с этюдом «Замок», этюд «Внучки», попадая в рассказ «Праздник тепла» (книга «Шмель на этюднике»), становится более обширным. Автор вводит свою точку зрения, которая заключается не только в теплом отношении к природе, но и в попытках понять ее логику: «У природы свои законы: на месте старого леса вырастает молодой, пряча под свой зеленый полог трухлявые пеньки тех деревьев, от семян которых разросся светлый бор» [Тумбасов 1990: 30]. В книге «Дрема луговая» этюд «Внучки» сопровождает не только рисунок двух шишек (как в «Капельках»), но и полностраничная иллюстрация, где изображены сосна и старый пенёк, из которого поднимаются молодые деревца. Этот рисунок с небольшими дополнениями (шишка, муравьи на переднем плане) «перейдет» в книгу «Шмель на этюднике», на рисунок к рассказу «Лето на исходе» [там же: 33].

Таким образом, этюды переходят из книги «Дрема луговая» в «Капельки» часто с небольшими сокращениями, вероятно, для соблюдения формата – ведь это книга-малютка. Помещая эти небольшие этюды в рассказы из книги «Шмель на этюднике», А.Н.Тумбасов снова немного изменяет их, делая частью большого словесного полотна. Маленькие рисунки из книг этюдов тоже «переходят» в большие полностраничные иллюстрации к рассказам, которые «собирают» этюдные зарисовки. Поэтому лирические этюды из книг «Дрема луговая» и «Капельки» выступают, с одной стороны, как наброски к будущим рассказам, с другой – как самостоятельные произведения.

Природный мир в этюдах и рассказах А.Н.Тумбасова, как и на иллюстрациях к ним автора, конкретно и подробно передан. Узнаваемы растения, птицы, животные, насекомые. При этом рисунок и текст дополняют друг друга. Не случайно книга «Шмель на этюднике» имеет подзаголовок «Художник рисует и рассказывает».

## **2.8. Диалог писателя, художника и читателя в сборнике «Оляпка»\***

В 2011 г. пермская детская книга «Оляпка» отмечает свой полувековой юбилей. Анализ тринадцати выпусков издания (1961–2009) и журнала с тем же названием (2006–2009) позволяет как проследить историю детской книги в Прикамье, так и выявить некоторые тенденции ее развития.

Первая «Оляпка» появилась в 1961 г., а во второй книжке за 1963 г. от имени самой птички было объявлено, что Пермское книжное издательство будет выпускать «Оляпку» каждый год и в ней «будет много

---

\* Глава написана Н.С.Бочкаревой и И.А.Табункиной.

смешных и серьезных рассказов, стихотворений, сказок про меня и про вас, про веселых и смелых людей и удивительный мир, в котором мы живем» (2: 3; здесь и далее в этой главе первая цифра указывает номер выпуска «Оляпки», а вторая – номера цитируемых страниц). Однако третья книжка вышла только в 1966 г. Далее интервал выхода книг варьируется от одного года до пяти лет, а в период перестройки достигает десяти лет: «Оляпка-4» – 1970 г., «Оляпка-5» – 1975 г., «Оляпка-6» – 1978 г., «Оляпка-7» – 1982 г., «Оляпка-8» – 1987 г., «Оляпка-9» – 1990 г., «Оляпка-10» – 2000 г., «Оляпка-11» – 2004 г., «Оляпка-12» – 2005 г., «Оляпка-13» – 2009 г.

Тринадцать книг соединяют две культурные эпохи в жизни страны: до и после перестройки. «Оляпка» имела «большой удельный вес в пермских изданиях» [Власова 1981: 143] и, по словам редактора-составителя А.Г.Зебзеевой, стала «настоящим пермским брэндом, не хуже Ивана Семенова» (цит. по: [Баталина 2006: 26]). Именно поэтому в 2006 г. параллельно с книжкой появляется журнал с тем же названием, что внесло чрезвычайную путаницу (тем более, что выпуски журнала не пронумерованы). А.Г.Зебзеева, которая возглавляла «Оляпку» с 1970 по 2000 г. решила, что «в новых обстоятельствах должна быть новая концепция» [там же], и вместе с группой художников «Оляпки» стала редактировать журнал.

### 2.7.1. Диалог с читателем

Доперестроечная «Оляпка» выходила параллельно с другими детскими периодическими изданиями – сборником для самых маленьких «Мама, почитай-ка!» и сборником для детей старшего школьного возраста «Горизонт», который имел разные названия. Читатели «Оляпки» занимают среднюю возрастную категорию – старший дошкольный и младший школьный возраст. На пермском телевидении около пятнадцати лет выходила в эфир передача «Оляпкина почта» по материалам адресованных в редакцию «Оляпки» детских писем [Аверина 2001: 1953–1988, 90–92].

В подзаголовках одиннадцати «Оляпок» (в первой – «Веселая книжка для тех, кто любит сказки, рассказы, стихотворения, картинки», в остальных – «Книжка для тех, кто любит...») перечисляются литературные и изобразительные жанры произведений, т.е. акцент сделан на том, *что* содержится в книге. Здесь указываются сказки, рассказы, стихи, загадки, рисунки (или картинки). В подзаголовках к двенадцатой и тринадцатой книгам подчеркивается *действие* юного читателя: «Книжка для тех, кто любит читать, рисовать, играть, разга-

дывать ребусы и кроссворды». Повышается значение таких жанров, как ребусы и кроссворды.

В аннотациях «Оляпка» называется *сборником*, а в девятом и двенадцатом выпусках появляется новое обозначение – *литературно-художественный альманах*. (В словарях альманах определяется как «сборник литературных произведений, часто объединенных по какому-либо признаку (тематическому, жанровому, идейно-художественному, областному и др.)» [Смирнов-Сокольский 1987: 21]). Девятая книга «Оляпки» посвящена общей теме – *животным* – как «ответ на просьбу, с которой обратились уже две тысячи триста сорок семь ребят. Да еще маленький мальчик Вася Киселёв, письмо за которого написала его мама, потому что сам он писать пока не умеет. <...> Вся “Оляпка-9” – ответ на просьбы ребят больше писать про животных» (9: 5). Двенадцатая книга представляет собрание произведений на тему *времен года*. Страницы, посвященные каждому времени года, обозначены колористически: осень – оранжево-желтые краски, зима – синие, весна – зеленые, лето – красные (12).

На обложке каждой книги на фоне природы или города Перми неизменно изображена оляпка с героями произведений, читателями и друзьями Алешей и Ариной. Единственная книга, на обложке которой нет изображения оляпки, – вторая. Однако птичка появляется на титульном листе и на следующих страницах (2: 1, 3). Некоторые рисунки подчеркивают ее уникальную способность нырять в ледяную воду. Примечательно, что ни в одном выпуске нет фотографии оляпки, и это не случайно. «*”Оляпка, я очень тебя прошу, пришли мне твою фотографию”, – просит Нина Агафонова из Куйбышевской области. / Дорогая Нина! Мне очень бы хотелось выполнить твою просьбу. Но как ни старалась я сфотографироваться – не получается. Потому что я любопытная и никак не могу спокойно усидеть перед фотоаппаратом. И придумала я вот что: лучше ты сама постарайся меня нарисовать...*» (2: 92-93). Вероятно, составители сборника не хотели ограничивать творческое воображение ребят.

В книгах Оляпка оживает, обретает человеческий голос, не переставая, однако, быть птичкой. Она становится собеседником ребят, героем, который «ведет» читателей по рубрикам, переписывается с ними. Как правило, книги открываются рассказом об оляпке и ее повадках: «Оляпка – это птичка такая. Не слыхали? Ее еще называют водяным воробьем, водяным дроздом, водяным скворцом, ручейкой. Но только она не воробей, не дрозд, не скворец, не ручейка. Она сама по себе – оляпка» (1: 3); «Оляпка низко летает, зато хорошо бегают, плавают и ныряет! Она и гнездо себе мастерит всегда возле быстрой,



незамерзающей воды. На зиму оляпка из родных мест не улетает. Даже морозным днем можно услышать ее песню» (9: 3); «...ловко перебегая по камням <...> неожиданно ныряет в воду. Чистота горных рек позволяет видеть, как оляпка быстро передвигается по дну против течения, успевая щипать водяную травку» (11: 5). Каждая книга, продолжая предыдущую, может быть прочитана как самостоятельная. Только в двенадцатом выпуске рассказ об оляпке отсутствует, вероятно, потому что одиннадцатая книга отделяется от нее всего лишь одним годом.

Оляпке посвящены также художественные произведения писателей и поэтов, включенные в разные выпуски: рассказы В.Бианки «Сумашедшая птица» (1: 5–12), А.Домнина «Оляпка на острове фашистов» (2: 12–14), «Случай в зоопарке» (4: 80–81), П.Мочалова «Оляпка и щука» (5: 53), А.Тумбасова «Оляпка увидела – я нарисовал» (5: 86) и «Белогрудая птичка» (12: 39), Н.Осипова «Оляпка» (6: 5–6), В.Щербакова «Оляпкин дом» (7: 6–8), И.С.Соколова-Микитова «Оляпки» (8: 6–8), Д.Грехова «Моя оляпка» (10: 6–7), стихи Е.Фейерабенда «Оляпки» (4: 5; 10: 4) и др. Иногда Оляпка сама становится автором рассказов, которые записал Р.Белов, – «Самое интересное, что я видела» (3: 5–8), «Путешествие за два моря» (3: 46–48, 56–57, 72–74). Кроме того, рассказы об Оляпке перепечатываются из разных журналов и газет – «Кто видел оляпку? Невыдуманные истории» (3: 125–130). В рубрике «Оляпкины родственники» публикуются рассказы о других птицах, например «Плавунчик» В.Бианки (4: 24–28), «Птичье имечко» Г.Солодниковой (4: 82–85), «Щурок-швырок» В.Астафьева (5: 7–13) и др.

Уже в 1961 г. объясняется выбор названия книги: *«Оляпка любит наш край. Многие птицы, чуть холода наступают, в теплые страны летят. А оляпка с нами вместе зимует. В чужие края ее не заманишь. <...> за то, что оляпка смелая и находчивая, за то, что красиво поет, за то, что любит она свой край, – эту книжку и назвали “Оляпкой”»* (1: 3–4). В выпуске 1990 г. указывается: «В книге собраны рассказы пермских писателей. Они написаны в разные годы...» (9: 5). В других выпусках публикуются произведения российских поэтов и прозаиков, в том числе классиков XIX–XX вв. (Л.Толстой, А.Блок, С.Есенин, К.Паустовский, М.Пришвин и др.), а вот зарубежная литература практически не представлена (за исключением нескольких сказок). Следует отметить, что само по себе понятие «пермский писатель» довольно относительно, например, В.Астафьев родился и умер в Красноярском крае, но стал писателем в Перми, а Е.Пермяк родился и учился в Перми, но писательскую карьеру начал в Москве. Переключки авторов и их произведений с Пермским краем могут быть самыми разными.

Кстати, «география» читателей «Оляпки» выходит далеко за границы Пермского края, о чем свидетельствуют письма ребят.

В этом году «Оляпке» исполнилось пятьдесят лет, при этом сама птичка остается юной. Уже в 1966 г. она отмечает: «Многие из тех, кто читал мою первую книжку, сейчас уже выросли. А я вот осталась прежней ... я по-прежнему веселая, любопытная и озорная» (3: 4). В 2000 г. многие дети пишут: «Оляпка, твои книги читала моя мама, а теперь я буду читать» (10: 69). В 2009 г. первым читателям «Оляпки» уже за пятьдесят, поэтому птичка ошибается, говоря об их мамах и папах, а не о бабушках и дедушках: «Когда ваши мамы и папы сами были детьми, они впервые познакомились со мной в книжке под названием “Оляпка”. Потом вышла следующая книжка – “Оляпка-2”. Потом “Оляпка-3”. И так целых двенадцать книг! Ребята подрастали, им на смену приходили новые маленькие читатели» (13: 4). Редкость встречи с оляпкой в природе, неизменность ее возраста в книге придает образу маленькой и отважной птички сказочный характер: «Встретиться с оляпкой не каждому удастся. Но кто ее увидел хоть раз – никогда не забудет» (10: 3).

Не забывают читатели и свою детскую книжку. Это подтверждает недавняя переписка в живом журнале, где были выставлены обложка и страницы с песенками из шестого номера «Оляпки», который с 1978 г. сохранила читательница как воспоминания о своем детстве [Моя Оляпка 2009]. Стремление сохранить преемственность особенно характерно для девятой и десятой «Оляпок», разделенных десятью годами перестройки, не случайно на их страницах появляются изображения обложек почти всех предыдущих выпусков. Преемственность сохраняется через повторные публикации, например, рассказа В.Астафьева «Стриженок Скрип» (4: 31–38; 11: 22–27), или связанные друг с другом публикации одного автора, например, рассказы В.Воробьева «О том, как кот Васька в третий класс перешел» (1: 16–21) и «Мой друг Васька» (9: 72–76). Произведения Л.Кузьмина регулярно печатались в «Оляпке» с самого первого номера, их читали уже несколько поколений пермяков, поэтому в 2000 г. Оляпка обращается к ребятам: «...а теперь и вам его стихи и сказки принесут немало радости. Возможно, и вашим детям тоже. Хорошие книги не стареют» [Оляпка-10 2000: 69].

В основном диалог Оляпки с юными читателями организован через письма детей. Однако их присутствие в каждой книжке варьируется. Первый выпуск «Оляпки» начинался с обращения «Дорогие ребята!» и представлял собой сборник прозаических произведений, где внутренний диалог с будущими юными читателями организовывался посред-

ством основных героев всех произведений – таких же маленьких детей. Только на последней страничке редакция обращается к ребятам с вопросом, понравилась или не понравилась им книга, и с предложением присылать свои сказки, рассказы, стихотворения и рисунки: «...Только смотрите, сочинять и рисовать старайтесь получше» (1: 83). В начале второго выпуска Оляпка от собственного имени обращается к читателям: «Дорогие мои малыши!», – а на последних страницах в рубрике «Про ваши письма» приводит выдержки из детских писем и благодарит за них ребят (2: 88–93). С третьего выпуска в конце книги появляется рубрика «Оляпкина почта» (3: 159–164), где тоже сама Оляпка рассказывает о письмах читателей, цитирует их, приводит в пример стихи и рассказы, которые сочинили дети. В четвертом выпуске обзор «Оляпкиной почты», который начинается с обращения «Ребята-тишки, друзья мои!», увеличивается (4: 99–108), а на форзаце изображаются письма детей и рисунки конвертов с марками.

С пятого выпуска письма играют важную содержательно-композиционную роль: они являются «отправной точкой» для вводимых произведений. Рассказы и стихотворения профессиональных писателей и поэтов появляются в книге как ответы Оляпки на вопросы юных читателей. Такой диалог оформляется специальным предложением «Оляпке пишут – Оляпка отвечает», которое располагается в пятой книге на своеобразном знаке – изображении маркированного конверта с птичкой. Например, отрывок из письма Лены Барановой из города Кишинева «*Мы были в зоопарке и видели там жирафу. Почему у нее такая длинная шея?*» (5: 30) предваряет сказку Л.Кузьмина «Отчего у жирафы длинная шея». В рубрике «Оляпке пишут», тоже выделяясь курсивом, публикуются сочинения самих юных читателей. Подборка таких сочинений начинается с рассказа под названием «Про льва, который бежал за бантиком» Гали Изотовой из города Хабаровска: «*Я шла по лесу, вдруг вижу: идет лев. Он хотел меня съесть, но я привязала к ниточке бантик. Лев, как кошка, побежал за мной и за бантиком. Сначала я испугалась, но потом увидела, что лев превратился в кошку. Я очень удивилась и проснулась*» (5: 36).

В шестом выпуске в обозначении вопросов и просьб из писем читателей меняется изображение знака – теперь это только марка с расположенными на ней разными рисунками. В отдельную рубрику помещены «Письма солдатских внуков». Например, письмо Нэли Романовой из Перми: «*У меня есть дедушка Максим. Он участник Великой Отечественной войны. День Победы встретил в Польше. Был два раза ранен и пять раз награжден. Он мне часто рассказывает про войну*» (6: 17). Другая рубрика «Я буду... Я хочу быть... Я мечтаю и не могу

намечтаться» целиком составлена из писем третьеклассников одной из школ города Перми. Завершает пятистраничную подборку непохожее на остальные письмо Лены Якушиной: *«Мама говорит, что я могу пойти в детский садик музыкальным руководителем. Папа говорит, что могу пойти врачом. Бабушка говорит, что могу пойти учительницей по музыке. А я и не знаю: кем быть, кем пойти?»* (6: 26). С этим письмом перекликается стихотворение В.Данько «Олененок», опубликованное здесь же: *«Я знаю девочку одну, / Ей лет примерно пять. / Хочет эта девочка / Олененком стать...»* (6: 27). Иногда просьбы юных читателей выполняются посредством рассказов других ребят. Например, Оля Протопопова из Перми попросила написать сказку о птичках, а Оляпка ответила: *«Оля, ребята написали для тебя и сказку, и много рассказов. Вот некоторые из них»*. Подборка начинается со сказки «Волшебная крупа» Лары Цапфиной из Перми: *«Была птичка обижена кем-то. Ей дали крупы. Она ее поклевала и стала веселая. А крупа была волшебная. Кто ее съест, тот станет счастливым. Вот и птичка стала счастливой навсегда»* (6: 46).

В седьмом выпуске слева на странице появляется специальная полоса, на которой помещены разные изображения оляпки и, как правило, два письма от читателей: *«Мы с ребятами летом играем в прятки, а считалок знаем мало. Все одни и те же! Нам нужны считалки! И еще, пожалуйста, побольше загадок. Андрей и Игорь Прокошевы из города Кирово-Чепецка. Я хочу, чтобы в этой книге было больше загадок. Таня Дьячкова из города Донецка»* (7: 91). Далее следуют считалки Г.Ладонщикова, М.Яснова, загадки Б.Ширшова, сказки Д.Ионова «Волшебная трубка» и «Дядя Вася». В этом же выпуске помещены «Музыкальные сказки» ребят из музыкальной студии при школе № 46. После них опубликованы старинные русские народные песни с нотами, которые может разобрать и начинающий исполнитель. Впрочем, в «Оляпках» и раньше публиковались тексты песен с нотами и без них.

В восьмом выпуске сохраняются отрывки из писем читателей (они обозначаются изображением типового конверта с надписью «Оляпки-на почта») как композиционный принцип введения художественных произведений, а также присутствуют подборки писем под специальными рубриками («Давайте помечтаем. Какими я представляю себе дома в будущем», «Я очень люблю мою улицу», «Рассказы читателей “Оляпки”»), которые часто сопровождаются веселыми рисунками художников.

По-новому письма читателей «обрамляют» девятый выпуск «Оляпки», задуманный как литературно-художественный альманах. На с.4–5

представлен коллаж с выдержками из писем читателей, после которого указывается, что весь выпуск – это ответ на просьбы ребят больше писать о животных. В конце номера на шести страницах помещены рассказы читателей под рубрикой «У всего живого есть своя дружба». На один из этих рассказов Оляпка дает ответ. Рассказ «Меня забыл Бантик» написала Оля Вострикова из села Новый Тузуклей Астраханской области: *«У меня есть котенок Бантик. Он очень игривый. Но я заболела и целый месяц пролежала в больнице, а когда выписалась, котенок меня совсем забыл и он от меня прячется. Как его снова приручить?»* Оляпка отвечает: «Приручить – от слова “рука”. Вот пусть Бантик твои руки и вспомнит. Руки, которые чешут за ухом, гладят по шерстке, угощают рыбой и молоком. Добрые, ласковые руки» (9: 100). Разного рода советы встречаются часто и в других книжках «Оляпки».

В десятом выпуске, отделенном от предыдущего десятью годами перестройки, довольно часто на протяжении всей книги появляется рубрика «Оляпкина почта» с большим круглым знаком, на котором изображена птичка, читающая письмо. Каждый раз под ним представлены от пяти до десяти фрагментов писем ребят и развернутые ответы или комментарии Оляпки. Например, письмо Наташи из города Чайковского Пермской области: *«В нашем классе мальчики кидаются тряпками. Посоветуй, как с ними быть»*. Оляпка отвечает: «Мальчики – тряпками, а вы, девочки, – мелом в них, мелом! То-то хорошо! / А теперь серьезно: если вовсе не обращать внимания или посмотреть на мальчишек этак сверху вниз, снисходительно, как на еще маленьких и неумных. Иногда действует. / Иногда, правда, нет» (10: 47). Оляпка находит ответ даже на странное заявление Артема Колотилова из Перми (*«Оляпка, ты чукча-мяукча»*): «Я не поняла Артем, это хорошо или плохо? Буду думать, что хорошо. Ласковое такое имечко – Чукча-мяукча. Нет, мне определенно нравится! Так что если ты хотел меня подразнить или обозвать, то крепко ошибся. Я нисколько не обиделась. А кстати, знаешь ли ты, что означает твоя собственная фамилия? “Колотило” в русских говорах – болтун, пустомеля. Между прочим, довольно редкая фамилия» (10: 47).

Как правило, после писем, как и в предыдущих книгах, следует произведение на обозначенную тему. Например, подборка «Оляпкиной почты» под названием «Про любознание» завершается письмом А.Пьянкова из Перми: *«Когда я летом отдыхал на Черном море, ребята меня все время дразнили “пермяк – солены уши”. А я в ответ и сказать ничего не мог. Откуда это взялось?»* (10: 27). В рассказе «Пермяк – солены уши» поясняется возникновение поговорки. Другая подборка «Оляпкиной почты» посвящена книгам как лучшему подар-

ку. Ответ Оляпки – «Хорошие книги не стареют» – подтверждает стихотворение «Бумажный самолетик» Л.Кузьмина, произведения которого читали еще мамы ребят, написавших письма в редакцию (10: 69).

В одиннадцатом выпуске меняется знак «Оляпкиной почты» – теперь он выполнен в форме маленького синего штампа, а фрагменты писем помещены на тетрадные листочки в клетку. Вместе с Оляпкой в диалог вступают ее друзья – Алеша и Арина. Оляпка ведет разговор с читателем как от собственного имени, так и опосредованно, через редакцию, например: «Дорогой Миша! Нам очень понравилось стихотворение об Оляпке, и мы решили напечатать его в этом выпуске. Мы надеемся, что Оляпка обязательно прилетит к вам в класс и подружится со всеми ребятами» (11: 41). Третью часть этого выпуска составляют произведения самих юных читателей.

Принцип организации материала в книге все больше напоминает наивный эклектизм детского творчества, естественный для письма восьмилетней девочки (11: 4), но не для детского альманаха. Так, начало широко известного по первым строчкам стихотворения С.Есенина «Поет зима – аукает...» публикуется под названием «Воробышки», хотя именно та часть стихотворения, где говорится об этих птичках, отсутствует (11: 7). Рядом помещены без названий стихотворения Кати Козловой из Перми и Д.Ильина, тематически близкие, но не имеющие к воробышкам никакого отношения. Птичка (воробей или оляпка?) присутствует только на рисунке художника. В одиннадцатом выпуске впервые, причем в большом количестве, присутствуют детские рисунки. К счастью, под каждым из них указано имя автора, в отличие от иллюстраций профессиональных художников, чьи имена только перечислены в конце книги. На отдельных разворотах под новой рубрикой «Оляпкина галерея» размещены детские «картины» (11: 14–15, 34–35, 58–59, 76–77).

В двенадцатом выпуске кроме «Оляпкиной галереи» (12: 30–31, 64–65) появляется рубрика «Оляпкина литературная гостиная», где публикуются стихотворения юных читателей в сопровождении детских рисунков (12: 49, 84–85). Рубрика «Оляпкина почта» вынесена в конец выпуска (12: 86–91). Поэтому композиция всей книжки связана не с письмами читателей, а с предисловиями Оляпки, за которыми следуют различные произведения, общая тема которых – времена года. Например, отрывок из книги В.Бианки «Лесная газета» предваряется следующими словами: «Зимой, когда земля спряталась под снегом, здорово погулять по лесу и понаблюдать, как изменилась жизнь его обитателей, какие перемены с ними произошли. Порой кажется, что каждый

год сама природа пишет новую книгу зимы. Давайте прочитаем некоторые увлекательные страницы этой книги!» (12: 35).

О «Театре теней» читатели «Оляпки» впервые узнали в 1966 г. в рубрике «Зверинец на стене»: «Оляпка пролетала поздно вечером мимо окна одного дома и увидела на стене в комнате тень орла. Потом она исчезла, и на ее месте появилась тень гуся. Потом кошки, потом слона, козы... <...> Оляпка ... впорхнула в форточку. На стульях сидели ребятишки и, раскрыв рты, смотрели, как усатый дяденька делает руками на стене силуэты разных зверей и птиц. Почти как в кино» (3: 147). В 2005 г. Оляпка снова приглашает ребят осенним вечером, когда «дни становятся короче, темнеет рано», поиграть в театр теней, в котором актерами станут «умелые руки» (12: 26).

В двенадцатом выпуске книжки акцент сделан на ручное творчество детей: Оляпка предлагает смастерить своими руками из природных материалов разные поделки (из засушенных листьев – открытку, из яичной скорлупы – бабочку, из семян клена – стрекозу и т.д.). Уже в четвертом выпуске появляется специальная рубрика «Оляпкина веселая мастерская», где Оляпка рассказывает ребятам, как из семян, кусочков пробок и деревяшек «можно сделать много смешных человечков, зверюшек, птиц – а значит, и Оляпку тоже» (4: 77). В пятом выпуске в рубрике «Что за лошадь, что за конь – горячей, чем огонь» Оляпка предлагает ребятам сделать «коня себе или младшему брату», после чего продолжает тему стихотворение Г.Кайгородова «Военная игра», которое иллюстрировано рисунком, изображающим мальчика на самодельном коне (5: 29). В шестой книге Оляпка рассказывает, как смастерить из бумаги собаку, прилагая схемы загибов (6: 60). Здесь же вводится новый персонаж – бабушка Ладушка, по примеру которой читатели тоже могут сшить свои портреты, «нарисовать» из шнурков дом или сделать зверушек из проволоки (6: 74–76). Этот же персонаж появляется в седьмом выпуске в рассказе С.Харинской «Фартуки бабушки Ладушки», который публикуется как ответ на письмо маленькой Оли Петровских из города Перми о подарке ее бабушке (7: 84–85). Далее рубрика ручного труда исчезает до десятого выпуска, в котором появляется еще один персонаж – Лешачок из экологического приложения «Луч» и газеты «Пермские новости». Он предлагает смастерить избушки для мухоловки и многосемейный дом для муравьев (10: 87). Причем по уровню эти задания гораздо сложнее, чем были в предыдущих книгах, потому что здесь требуется навык работы с инструментами. В тринадцатом выпуске, выстроенном по форме школьного дня, поделкам посвящен целый урок труда, на котором можно сделать ширму из пластиковых бутылок, домик-конструктор из коробки от

холодильника, а в качестве домашнего задания с помощью аппликации «создать чудесный ковер-самолет» (13: 59).

Тринадцатый выпуск «Оляпки» из сборника литературно-художественных произведений превратился в учебное пособие, которое включает «различные познавательные тексты по истории языкознания, музыки, литературы, также специальные задания и интересные игры, которые помогут развить память, внимание и смекалку. С помощью необычного учителя, Оляпки, дети смогут научиться рисовать, изготавливать поделки, разгадывать кроссворды и ребусы, а также познакомиться с работами юных пермяков» [Максимович 2009]. Не совсем ясно, почему первый урок называется *языкознание* (а не правописание или русский язык), тогда как другие – *чтение* (а не литературоведение), *музыка* (а не музыкознание), *труд* и *рисование* (а не искусствоведение). Почему книга должна ассоциироваться только со школой? На наш взгляд, это верный путь отбить у юного читателя личный интерес к чтению. Школьная жизнь может и должна быть объектом литературно-художественной рефлексии, но не должна определять ее характер.

Вышедший в том же году «журнал ответов и советов для начальников Пермского края» под названием «Оляпка» тоже сразу ориентирован на школу и школьный предмет: «Начальниками следовало бы называть ребят, которые учатся в начальных классах средней школы и начали изучать предмет “Окружающий мир”» [Оляпка 2009: обложка]. Такая целевая направленность на школу не была характерна даже для советских журналов («Веселые картинки», «Мурзилка» и др.). Тематические журналы, такие как «Юный натуралист» или «Юный техник», тоже намеренно выходили за пределы школьной программы, давали пищу для свободного и серьезного увлечения.

Пилотный выпуск детского журнала «Оляпка» появился в пермском издательстве «Книжный мир» в 2006 г. [Шнитковская 2009]. Журнал планировали выпускать два раза в год как «интерактивное издание для школьников начальных классов, которое развлекает, обучает и информирует. Здесь есть сказки, стихи, полезные советы и научно-популярные очерки. Много красивых картинок и заданий для самостоятельной работы. Все авторы – пермские, за исключением Василия Пескова, автора открывающего журнал очерка о птичке оляпке» [Баталина 2006, 26]. Следующий выпуск журнала появился только в 2009 г. (периодичность та же, что и у книжки) и начинался традиционно, с рассказа об оляпке, на этот раз из книжки Николая Сладкова «Подводная газета» [Оляпка 2009: 2].



Основная направленность журнала «Оляпка» – краеведение. Несмотря на то что художественные произведения уже ушедших из жизни пермских писателей (М.Осоргина, А.Решетова, Л.Давыдычева) занимают в выпуске 2009 г. достойное место (современная литература представлена только сказкой С.Силина), журнал нельзя назвать литературно-художественным, так как большую его часть составляют информационные материалы о названиях рек, растениях, вежливых словах, национальных обычаях, городах и символах Пермского края и др. Информационно-публицистическому характеру журнала отвечает наличие в нем фотографий. К обучающим материалам можно отнести полезные советы о том, как пришить пуговицу к штанам или снять кино. Письма читателей обсуждаются в разных рубриках, в частности в рубрике «Советы психолога Калугина». Детское творчество ребятам предлагается отправлять в журнал «Родничок», который появился как раз в период перестроечного молчания «Оляпки». Присутствуют задания, связанные с такими современными технологиями, как компьютер и сотовый телефон (или кинокамера). Размещение рекламы, конечно, тоже современно, но, на наш взгляд, совершенно не обязательно для детского журнала, а реклама типографии «Алекс-пресс» и вовсе не по адресу, хотя на последней странице обложки выясняется, что журнал адресован также родителям и учителям.

Таким образом, формы диалога с юными читателями в книжке «Оляпка» можно разделить на внутренние (детская тематика и проблематика) и внешние (обращение к читателям, публикация писем и произведений ребят). Интерактивные приемы различаются также по жанрам (задания, загадки, ребусы, кроссворды, игры и т.п.). На протяжении пятидесяти лет создатели «Оляпки» апробируют разные варианты взаимодействия с аудиторией, причем постепенно акцент смещается от произведений профессиональных авторов к детскому творчеству, а в последнее десятилетие – от литературно-художественной направленности издания к информационно-публицистической и дидактической, т.е. цели становятся более прагматическими (развлечение и обучение). В духе времени усиливается коллажный принцип организации материала, за редким исключением отсутствуют авторские работы современных писателей и художников.

### **2.7.2. Диалог писателя и художника**

Задуманный как «книжка» для детей дошкольного и младшего школьного возраста, а именно «для тех, кто любит сказки, рассказы, стихотворения и картинки» (со второго номера в подзаголовке добави-

лись «загадки», а картинки были заменены на «рисунки»), «сборник» (или «альманах») «Оляпка» с самого начала представлял собой *литературно-художественное иллюстрированное издание*.

Проблема иллюстрации особенно остро была поставлена Ю.Тыняновым в статье «Иллюстрации» (1923), когда синтез рубежа XIX–XX вв. сменился «веком дифференциации деятельности» [Тынянов 1977: 318]. Рассматривая иллюстрацию как «перевод», попытку «истолкования» и подмены поэтического образа живописным, известный писатель и литературовед утверждал, что «иллюстрированная книга – плохое воспитательное средство» [там же: 318].

Жанр иллюстрации, «неоднократно “похороненный”, но вопреки всем прогнозам существующий», максимально выразил свои возможности в 1980-х гг. [Ельшевская 1988: 6]. В обзоре XVI выставки московских художников книги Г.Ельшевская сначала попыталась «снять» самый «больной» вопрос в оценке иллюстрации – «вопрос соответствия того или иного хода духу и букве оригинала» – «новым пониманием облика красивой книги – книги, в которой изобразительный ряд, строго следующий фабуле текста, тем не менее соотносится с ним по принципу украшения. Красивая книга содержит множество красивых “картинок”, и разглядывание их – отдельный процесс, с чтением не связанный» [там же: 10–11]. Отмечая общую тенденцию к созданию такой «эстетизированной книги», в которой «важны красота и сделанность в большей степени, нежели внутренняя близость к тексту» [там же: 7], критик противопоставляет два пути взаимодействия иллюстрации с текстом: *автономное существование и иерархическое подчинение*. Однако в ходе тонкого и глубокого анализа лучших из представленных на выставке иллюстраций Г.Ельшевская приходит к выводу: «Не существует теоретической модели процесса иллюстрирования, нет здесь и нормативной поэтики... Никем не сформулированы “правила”, которым должна удовлетворять хорошая иллюстрация», – и невольно обозначает *диалогический принцип* взаимодействия писателя и иллюстратора: «Художник нашел в мировой литературе “свое”, отвечающее собственному чувству и мысли – не так ли вообще должна рождаться хорошая иллюстрация?» [там же: 16–17, 20].

Проблема иллюстрации в широком смысле (включая экранизацию литературных произведений и все формы обращения современной культуры к классике – от адаптации до «присвоения» [см. Sanders 2006]) чрезвычайно актуальна сегодня. На наш взгляд, оптимальный путь ее решения – перенесение проблемы в плоскость *творческого диалога, художественной интерпретации, необходимого приращения новых художественных смыслов*. Тогда вопрос о качестве и выборе

различных форм взаимодействия и синтеза искусств будет, в первую очередь, зависеть от двух составляющих: 1) *творческого потенциала участников* (мастеров искусства слова и изобразительного искусства); 2) *условий организации диалога* (в нашем случае – это задача редакторов и составителей книги).

Известный художник-иллюстратор Д.С.Бисти подчеркивал, что книжная иллюстрация существует для него «только тогда, когда художник становится на равный уровень с писателем» [Разговор об иллюстрации 1988: 61]. А *равноправный диалог* состоится только в том случае, если обозначены оба его участника. В «Оляпке», которую можно в какой-то мере назвать *антологией пермских детских писателей и художников*, авторы литературного текста, как правило, указаны, а вот с именами художников дело обстоит сложнее.

В первых двух (черно-белых) выпусках «Оляпки» имя каждого художника указывалось после соответствующего названия и имени писателя (или поэта) именно там, где помещались текст и рисунки (художественным редактором первых пяти выпусков была М.В.Тарасова). На наш взгляд, это оптимальный принцип организации диалога, который не был использован больше ни в одном из последующих выпусков «Оляпки». Хотя и в указанных двух первых выпусках «равноправие» писателей и художников нарушается, в частности, в содержании, где обозначены только авторы литературных текстов.

В «Оляпке» 1961 г. (редактор-составитель Т.И.Вершинин), к сожалению, не указан автор обложки (хотя она, на наш взгляд, лучшая из тринадцати). На вводных страницах книги, где рассказывается об оляпке и ее повадках, описанных затем в рассказе Виталия Бианки «Сумасшедшая птица», мальчик на «картинке» рисует оляпку «с натуры». В дальнейшем рисунки Ю.Лихачева, Е.Нестерова, В.Измайлова, Х.Аврутиса, Р.Багаутдинова, М.Светлакова так же естественно и органично вступают в диалог со словом.

Например, на трех разворотах размещен рассказ пермского писателя В.Воробьева «О том, как кот Васька в третий класс перешел» с иллюстрациями Х.Аврутиса (с.16–21). На первом развороте с двух сторон от заглавия противопоставлены кот Васька за столом с книжкой и чернильницей (он учит уроки) и его хозяин Костя в кровати под одеялом (он спит). Симметрично расположенные настольная лампа (с одной стороны) и подушка (с другой) не только завершают композицию разворота, но и подчеркивают контрастное значение действий персонажей, выраженное в их позах и предметах обстановки. Фантастический и комический дискурс, присутствующий уже в заглавии и имеющий богатую литературную традицию, обозначен и в рисунках.

На остальных разворотах расположены еще четыре рисунка, на которых изображен только кот Васька, выглядывающий из портфеля, охотящийся за мышкой, решающий задачу на доске и получающий пятерку в тетрадке по арифметике. Все рисунки очень динамичные, они отражают самые ключевые моменты рассказа, но не повторяют их, а используют другие приемы выразительности, в частности изображая забавные позы кота (с одним глазом и хвостом; спиной; в прыжке; с подмигиванием). Иллюстрация, завершающая последнюю страницу, вовсе не совпадает с концом истории (когда кот Васька отказывается ходить в школу), а акцентирует внимание на ее кульминации (когда кот Васька получает пятерку и переходит в третий класс) и логически соотносится с первым рисунком (кот, который учил уроки, получает пятерку).

Так же легко и с юмором иллюстрирует Х.Аврутис сказку А.Домнина «Про рыбу, которая обиделась» (1: 60–64). Лейтмотивный образ двух рыбок с первой страницы повторяется на последней, варьируется на второй и подчеркивает одиночество толстого Вагака, которого другие рыбы сначала дразнили, а потом позвали играть с ними. На втором развороте в динамике изображена акула (с Вагаком): сначала с надутым брюхом, а потом с лопнувшим. Выразительные иллюстрации здесь занимают больше места, чем текст. При этом метафорическое значение слова *надуться* как ‘обидеться’ обыгрывается только в тексте и не может быть передано визуально. Таким образом, иллюстратор не подменяет литературное произведение, а создает новые художественные образы в диалоге с писателем.

Рисунки иллюстрируют даже такие тексты, как фокусы, загадки, задачи, скороговорки и т.д. Например, рисунки Р.Багаутдинова к стихотворению-скороговорке В.Попова «Гриша и крыша» завершают драматическую и психологическую ситуацию, лишь обозначенную в слове (1: 79).

В книге 1963 г. (редактор-составитель А.М.Домнин) указан автор обложки и многих иллюстраций (Ю.Лихачев) и остальные художники – как участвующие в первом выпуске (Е.Нестеров, М.Светлаков), так и новые (В.Петров, Н.Головачев, В.Стенинг, Д.Ячейкин, В.Смирнов, В.Аверкиев, Р.Исмагилов, Ю.Заботин). Открывает второй выпуск небольшая подборка творчества знаменитого пермского поэта В.Каменского (1884–1961): стихотворение «Журчик» и прозаический отрывок «Между небом и землей». Рисунки В.Петрова передают пульсирующий ритм творчества Каменского (поэта и художника), романтическое единение человека с природой (2: 4, 7). Особенно интересен

последний рисунок (со звездным небом) своими ассоциациями неба и воды, «гнезда» и лодки, полета и плавания.

С пермским поэтом и писателем Л.Кузьминым в первом выпуске сотрудничал Х.Аврутис («Козлик»), во втором – Ю.Лихачев («Неумеха»). В «малышовой детской книге» писатель заранее предполагает соавторство с художником (без этого ему не обойтись)» (Б.А.Маркевич) [Иллюстрации 1988: 62]. Тесное сотрудничество писателя и художника предполагает и вариант *рассказа в словах и картинках*, напоминающий комиксы и представленный в первом выпуске «Космонавтами» писателя В.Воробьева и художника Р.Багаутдинова (1: 36–37), а во втором – «Оляпкой на острове фашистов» писателя А.Домнина и художника В.Стенинга (2: 12–14). При этом художник может создать *рассказ в картинках* без сопровождения текста, например, «Урок не впрок» Д.Ячейкина (2: 61–66).

В «Оляпке» 1966 г. (составитель А.М.Домнин, редактор Р.П.Белов, технический редактор В.В.Вагин) без указания автора обложки все художники перечисляются в одном ряду в конце книги после содержания, поэтому диалог между писателем и художником в отдельном произведении не предполагается, причем подчеркивается второстепенная роль художника: «В сборнике принимали участие В.Аверкиев, А.Зырянов, С.Калачев, В.Кадочников, В.Кузин, С.Можаева, В.Мотовилова, А.Мотовилов, Е.Нестеров, В.Новиков, В.Смирнов, М.Светлаков, М.Тарасова, А.Тумбасов, А.Толкач, Ю.Ужегов, Д.Ячейкин» (3: 167). Между тем, именно в этом первом цветном выпуске «Оляпки» приняло участие самое большое за всю историю книжки количество художников. Некорректное отношение к авторству художников, сделавших прекрасные иллюстрации к конкретным литературным произведениям, возможно, объясняется инициативой редактора Р.П.Белова, который только «записал» рассказы Оляпки о путешествиях «за два моря» (3: 46–48, 56–57, 72–74), поэтому и авторство рисунков посчитал возможным не конкретизировать. Подобная редакторская практика по отношению к иллюстраторам объясняется не только детским характером издания, но и общей некорректностью многих издательств, в том числе современных.

В «Оляпке» 1970 г. (редактор-составитель А.Г.Зебзеева, макет и техническое редактирование В.В.Вагина) ситуация улучшается: имена художников (В.Аверкиев, В.Вагин, Л.Юрчатова, С.Можаева, М.Светлаков, В.Кадочников, А.Тумбасов, Е.Нестеров, Л.Заботин) указываются в содержании и приводятся в соответствии с именами авторов литературного текста и названием произведения. Отдельно обозначен автор обложки, форзаца и титула (С.П.Можаева). Кроме того, с

этого номера указывается редколлегия, в которую вошли писатели В.И.Воробьев, Л.И.Давыдычев и Л.И.Кузьмин.

Уже в «Оляпке» 1966 г. открывается рубрика «Как видит художник», посвященная творчеству А.Н.Тумбасова (1925-2001), автора *лирических пейзажных миниатюр в рассказах и рисунках*. В творческом процессе Тумбасова-художника не рисунки интерпретируют литературный текст, а, наоборот, текст комментирует рисунок. Можем ли мы согласиться с Ю.Тыняновым (см. выше), что слова здесь «лишние» или «вредные» для восприятия рисунков? Конечно, нет.

В «Оляпке» 1970 г. на четырех страницах (4: 52–55) размещены три небольших рассказа и пять рисунков А.Н.Тумбасова. В начале рассказа «Первая побелка» словесный образ («Хороводы поганок, засыпанные снегом, стоят, как вазочки с сахарным песком») высвечивает для читателя «Оляпки» новые грани рисунка, расположенного на следующей странице (особенно замечательно сходство грибов с вазочками), но не полностью совпадает с ним. Используя методику Ю.Тынянова, который видел сущность поэзии «в своеобразном процессе *изменения значения слова*, которое делает его живым и новым (курсив автора. – Н.Б.)» [Тынянов 1977: 311], заметим, что слово «хоровод» создает дополнительную метафорическую коннотацию, которая отсутствует в рисунке. С другой стороны, образ на рисунке тоже совершенно живой и тоже создает дополнительные коннотации, которых нет в тексте (в частности, отношения большого и маленького грибов напоминают отношения матери и ребенка).

Более того, рисунок расположен на второй странице, где рассказ заканчивается описанием мухоморов, постепенно засыпаемых снегом («А мухоморы встречают зиму во всей красе. Иные вышли из-под елки и застряли в снегу. На белой пороше красные шляпки далеко видно, они точно фонари горят. / А снег идет. Первая побелка удалась зиме, все меньше и меньше остается голой земли. Снег присыпает и мухоморы. Гаснут один за другим красные и желтые фонарики»). Это описание, расположенное рядом с рисунком, тоже ассоциативно с ним связано, хотя образ гаснущих фонариков не совпадает с яркой белизной изображенных на рисунке грибных шляпок: в конце рассказа гаснущие фонарики вызывают ощущение наступающих сумерек, а на рисунке яркость дневного света скорее указывает на начало рассказа. Таким образом, размышления над связью рисунка и текста помогают уловить кольцевую композицию рассказа, движение сюжета, а не фабулы, чему особое значение придавал Ю.Тынянов: «Фабула – это статичная цепь отношений, связей, вещей, отвлеченная от словесной ди-

намики произведения. Сюжет – это те же связи и отношения в словесной динамике» [Тынянов 1977: 317].

На двух следующих страницах красная рябина под снегом на первом рисунке заставляет снова вспомнить красные мухоморы, а летящие листочки с семенами на другом рисунке составляют контраст тяжелым «боярским» шапкам и шубам, с которыми не хотят расставаться деревья в рассказе «О шубах и шапках». Рассказ «Десант» не столько комментирует второй рисунок, сколько оживляет его через метафору и разъясняет явление природы. На воспитательное значение такого диалога изображения со словом указывает сам автор в конце рассказа: «...чтобы увидеть интересное, надо не просто смотреть, а удивляться, да еще уметь хотя бы чуточку сочинять» (4: 55). Кстати, «Платон говорил, что удивление является подлинно философским чувством, в котором следует усматривать корень всякого философствования», а Аристотель его поддержал (см.: [Кассирер 1998: 7, 140]).

Обычный типографский шрифт анализируемых страниц «Оляпки» подобран таким образом, чтобы не нарушить изящный ритм тумбасовского стиля. Даже «просторная» композиция белой страницы соответствует создаваемой атмосфере, чего не скажешь о выпуске «Оляпки» 2005 г., где тоже используются рассказы и рисунки А.Н.Тумбасова.

Ю.Тынянов утверждал, что абстрактный орнамент менее вреден для восприятия литературного произведения, чем иллюстрация. Вряд ли это всегда справедливо. Так, рассказ В.Астафьева «Стриженок Скрип» сначала был опубликован с лаконичными, но выразительными пятью иллюстрациями В.Кадочникова (4: 31–38). Вторичная публикация довольно большого рассказа осуществляется без иллюстраций (11: 22–27) в обрамлении почему-то «зимнего» орнамента и предваряется знаком «Оляпкиной почты». В результате ассоциативно изображение оляпки переносится на образ стриженка, что, конечно, должны были предвидеть редакторы выпуска.

В «Оляпке» 1975 г. вообще не указаны художники (кроме авторов обложки – Л. и Ю. Юрчатовых). Хочется надеяться, что это произошло случайно. О каком диалоге может идти речь, если имена участников остаются неизвестными? Отсутствие имен художников противоречит основным достоинствам «Оляпки», на которые укажет искусствовед О.Власова: «Художники мало озабочены стилистическим уравниванием манер, выступая индивидуально и ярко. Разноликость, пестрота и богатство всех форм определяют самую отличительную и в целом положительную черту этих книг» [Власова 1981а: 143–144].

В «Оляпках» 1980 и 1982 гг., когда художественным редактором становится график Н.Горбунов, возвращается корректное указание не

только художника обложки, форзаца и титула (С.Можаева), но и авторов рисунков к конкретным произведениям (в содержании). Кроме постоянных художников «Оляпки» (В.Кадочников, Л. и Ю. Юрчатовы, А.Тумбасов и др.), сказки И.Христоролюбовой иллюстрируют И.Дановский и Э.Наумова (6: 58–59; 7: 86–88), а стихи Н.Красильникова и В.Орлова – И.Одинцов и М.Федорущенко (6: 32; 7: 50–51).

Юная в 1980 г. читательница «Оляпки» недавно поместила в Интернете оформленные художником М.Курушиным странички с любимыми песнями В.Шаинского «Улыбка» (слова М.Пляцковского) и «Голубой вагон» (слова Э.Успенского (6: 41, 50) [Моя Оляпка 2009]. Песни «Орленок» (слова Я.Шведова) и «Тачанка» (слова М.Рудемана) в том же номере проиллюстрировал О.Коровин (6: 7–9).

Уже в «Оляпке» 1963 г. В.Аверкиев, иллюстрируя рассказ А.Домнина «Луна в аквариуме», создает запоминающиеся визуальные образы детей, раскрывая их характеры и взаимоотношения (2: 29–37). Для «Оляпки» 1975 г. он создает комические иллюстрации к сказке «Последний дракон» того же А.Домнина [см. Власова 1981: 144], противопоставляя Черного Рыцаря и Дракона простым жителям города (5: 43–47). Соединение драматизма, фантазии и иронии привлекает художника в стихотворении С.Михалкова «Фома» (6: 60–63). Так, на втором развороте симметрично расположены два изображения крокодиального крокодила (с мальчиком). Здесь можно обнаружить реминисценцию рассмотренных выше иллюстраций Х.Аврутиса к сказке А.Домнина «Про рыбу, которая обиделась» (1: 63–64). Вероятно, творческое переосмысление этих аллюзий помогает В.Аверкиеву изобразить мечтающего Фому в животе слегка удивленного крокодила (в стихотворении С.Михалкова мальчик просыпается в своей постели).

В «Оляпке» 1982 г. стилистическое разнообразие творческих манер художников особенно наглядно обнаруживается, например, при сравнении иллюстраций к произведениям известного пермского писателя Л.Давыдычева. В то время как В.Аверкиев иронически изображает *драматические* сценки из рассказа «Ябеда-беда-беда и Беда-беда-ябеда», используя средний план (7: 43, 44), О.Коровин создает крупным планом *лирический* образ главного героя рассказа «Чумазый Федотик» (7: 78, 81).

Начиная с «Оляпки» 1987 г. (составитель А.Зебзеева, зав. редакцией А.Лукашин, редактор Н.Гашева, художественный редактор Т.Ключарева), все художники только перечисляются в одном ряду в конце книги, как в выпуске 1966 г., причем уточняется их подчиненная, оформительская функция: «В оформлении книги принимали участие художники В.Аверкиев, Н.Горбунов, В.Кадочников, С.Можаева,



В.Остапенко, М.Тарасова, Л. и Ю. Юрчатовы. Переплет, титул – С.Можаева» (8: 111). В «Оляпке» 1990 г. (составитель А.Зебзеева, редактор И.Остапенко, художественный редактор Т.Ключарева) художников осталось только трое (В.Кадочников, Н.Кацпаржак, С.Можаева).

После десятилетнего перестроечного перерыва редактор-составитель А.Зебзеева в 2000 г. «возродила» «Оляпку», которой руководила с 1970 г. К трем художникам предыдущего выпуска добавился Ф.Назаров, обязанности художественного редактора выполняла С.Можаева, в составлении сборника принимала участие К.Гашева. Все три выпуска отличаются от остальных «Оляпок» мягкой обложкой. «Оляпка» 2000 г. приближается к журналу преобладанием информационных и игровых материалов, писем читателей. Вспомогательная и анонимная функция художников закрепляется формально, хотя иллюстратор часто не повторяет сюжет произведения, а создает собственный визуальный образ, лишь ассоциативно связанный с поэтическим, например, в строчках А.Решетова (10: 77).

В «Оляпке» 2004 г. полностью изменился состав редакции (составители С.В.Аширова, З.А.Машкова, Ю.К.Николаев; художники Н.В.Армишева, Д.О.Ильин, А.В.Шкурко). Основным материалом этого выпуска становятся не профессиональные произведения, а стихотворения и особенно рисунки ребят, авторы которых указываются рядом с произведением, но не выносятся в содержание. Эти рисунки не создавались как иллюстрации, но составители сборника соединяют их по принципу коллажа. Кроме того, появляются тематические «галереи» рисунков ребят, которые не вступают в диалогические отношения с литературным текстом.

В «Оляпке» 2005 г. сохраняются те же принципы, хотя в составе редакции указаны составители Т.В.Быстрых и Е.Э.Суслова и единственный художник Ю.В.Костенкова. Видимо, именно этим художником предпринимается попытка создать стилистическое единство книги через краски времен года, одинаковый стиль заголовков и большинства иллюстраций. Однако «пестрота» книги от этого не только не уменьшается, но увеличивается. Камерные иллюстрации А.Тумбасова, используемые в книге, не сочетаются с яркими, даже кричащими, рисунками самой Ю.В.Костенко и с рисунками ребят. В этой визуальной какофонии, на наш взгляд, слова становятся совершенно лишними.

Наконец, «Оляпка» 2009 г., в которой обозначен лично генеральный директор ООО «Пермское книжное издательство» В.С.Максименко, редакторы-составители А.С.Максимович и М.Г.Четвергова, художники Н.В.Коновалова, Н.И.Свиридова, А.А.Халик, превращается в псевдоучебное пособие сразу по всем предметам младшей школы и

совершенно не соответствует жанровому принципу «Оляпки» как *веселого сборника рассказов, сказок, стихотворений и рисунков*, в котором школьная жизнь могла быть темой, но ни в коем случае не принципом. Стилистический разноречивый текст и рисунков настолько очевиден, что бросается в глаза даже при оформлении классики: например, кажется, что все четыре рисунка к рассказу Л.Толстого «Филипок» взяты из Интернета и соединены только тематически.

Таким образом, улучшение полиграфической базы издательства, появление цветной печати, на наш взгляд, не помогло создателям «Оляпки» повысить качественный уровень творческого диалога писателей и художников, на котором основан синтез искусств в художественном целом книги. Опыт истории сборника показывает, что для успешного осуществления проекта необходимо, во-первых, привлечение талантливых писателей и художников к равноправному и личностному диалогу, во-вторых, корректная организация этого диалога, стремление сохранить индивидуальный голос каждого в синтетическом целом книги как литературно-художественного издания.

## **2.9. Пермская книга на языке анимации\***

Производство анимационного кино на базе ТПО «Пермьтелефильм» (студия Пермского областного ТВ) существовало на протяжении 32 лет, с 1965 по 1997 г. За это время было выпущено 40 мультфильмов различных видов (рисованных, кукольных, пластилиновых), широко известных не только в Перми. В рамках всесоюзного обмена копии фильмов рассылались по всем региональным студиям СССР, регулярно появлялись в сетке вещания центрального телевидения, участвовали в международных фестивалях, транслировались в странах Азии, Африки и Латинской Америки, отдельные работы были показаны в Восточной и Западной Европе.

Одна из особенностей пермской анимации, сделавшая местные мультфильмы явлением уникальным, заметным на всесоюзном уровне – внимание к истории и культуре края. Оно проявлялось двояко – как обращение к лучшим образцам пермской детской литературы и как внимание к фольклорному наследию (в частности, к коми-пермяцкому эпосу).

Впервые сказка пермского писателя стала сценарной основой для мультфильма еще в 1966 г. – Светлана Можаяева (художник, режиссер и основатель мультпроизводства в Перми) сделала фильм «Как леже-

---

\* Глава написана Ю.Н.Баяндиной.

бока Неохоткин работягой стал» по мотивам одноименной сказки В.Воробьева. В 1969 г. вышла следующая экранизация произведения этого автора – «Как кот Васька в третий класс перешел».

Любопытно, что сценарии для обоих фильмов Владимир Воробьев разрабатывал самостоятельно, а стало быть, визуальное воплощение сказки было максимально близким к представлению автора. Подтверждением этого является и сходство визуальных образов мультфильма с иллюстрациями в первых изданиях В.Воробьева. «Художник тоже отлично все понял. Он нарисовал в начале, где кот Васька идет в школу – что несет его мальчик. А в конце несет уже Васька ранец на спине, а в ранце сидит Витя», – вспоминает В.Воробьев иллюстрации к первому изданию книги «Как кот Васька в третий класс перешел» [Писатель В.Воробьев. 1976. 08'40''– 09'06'']. В мультфильме также присутствуют оба этих «смыслонесущих» образа.

Стоит отметить, что главная сложность экранизаций в первые годы существования пермского мультпроизводства была «технической». Художниками еще не были поняты и опробованы основные средства киноязыка, способные отображать авторское восприятие жизни и интонацию повествования (еще не была даже освоена техника рисованных фильмов, позволяющая режиссеру максимально точно выражать свое видение литературного произведения).

Третья и последняя экранизация произведения В.Воробьева (повести «Капризка – вождь ничевоков») – кукольный мультфильм «Капризка» (1983), снятый режиссером Леонидом Кошениковым. Для написания сценария он пригласил Волеслава Стенинга – своего соавтора одноименной пьесы для пермского кукольного театра.

Интересно, что до этого на «Пермьтелефильме» уже был замысел сделать экранизацию «Капризки» – художественный игровой фильм, режиссером которого должен был стать К.А.Березовский, снявший знаменитого «Ивана Семенова», но воплотить идею не удалось. Одно из объяснений – не нашли подходящего решения образа Капризки.

При работе над мультфильмом это тоже стало большой проблемой. Было много споров, можно ли делать Капризку обычной куклой, делать ли образ реалистичным. Проблема была в том, что все фильмы снимались не для местного, а для всесоюзного показа, поэтому Капризка должен был быть понятен всем, а не только тем, кто знаком с литературным первоисточником. Художник Л.Ольшевская долго сомневалась, каким должно быть воплощение «вождя ничевоков». Ее реплики, наряду с высказываниями других участников творческого процесса, сохранились в протоколах худсовета (фонды ГАПК). «В сценарии совсем нет связи между условностью и реальной действи-

тельностью, – говорила Л.Ольшевская на обсуждении мультфильма. – Образ Капризки мне не ясен. Капризка – это не зло извне, а нечто, живущее внутри каждого из нас» [ГАПК. Ф. р-1742. оп.1. Д.62].

В итоге было решено сделать кукол, будто бы выточенных из дерева. Л.Кошеников следующим образом поясняет это на заседании худсовета: «Написать и снять – это разные вещи. <...> У Воробьева все “забытовлено”. Мы же хотим найти золотую середину и перенести [образ] в плоскость игры. В нашем представлении Капризка – человек-“чертяшечка”. Относительно декораций: они будут ... в виде детского конструктора» [ГАПК. Ф. р-1742. оп.1. Д.62]. Идея с кубиками, из которых должен был быть сложен весь интерьер мультфильма, была одобрена сразу же, однако, ее экранное воплощение многих не удовлетворило. Как отметил Л.Футлик, «все опростилось. А в книжке есть условность... Все должно быть из кубиков, а в фильме – пестрота» [ГАПК. Ф. р-1742. оп.1. Д.66].

Л.Кошеников, конечно, возразит: «Мы, группа, не очень с этим согласны. Мы делали своего Капризку, свое изобразительное решение ... есть точный рисунок кукол и жанра ... Есть открытие. Музыка на хорошем уровне. Есть простая и доступная задача – мы ее достигли» [там же]. В противовес первым экранизациям прозы В.Воробьева режиссер отходит от иллюстративного подхода к тексту с основой на «цитатном» методе воплощения литературного источника (двум первым экранизациям свойственно повторение фабульной конструкции произведения и создание мульти-иллюстраций на ее основе). Таким образом, «визуальный» пересказ литературного сюжета перестал быть конечным смыслом. Съемочная команда попыталась построить «свой» целостный сюжет, отталкиваясь от литературного (ставка делалась, в первую очередь, на яркое музыкальное оформление и единое изобразительное пространство фильма – стилевое сочетание декораций и персонажей). Это будет свойственно и многим последующим экранизациям Л.Кошеникова.

В 1970 г. на «Пермьтелефильме» состоялось первое обращение к творчеству другого пермского писателя – Льва Кузьмина. По его сценарию была сделана работа «Сказка про доброго слона», а в 1971 г. – «Май-мастеровой, необыкновенная машина и король-вояка». Это был первый цветной рисованный мультфильм Пермской студии телевидения. Его окончательное телевоплощение существенно отличается и от литературного сценария, и от первоначального замысла художника-постановщика. Советская цензура, которой подвергались все телевизионные кинопроизведения, бесцеремонно скорректировала эту работу. Как рассказала в интервью художник-аниматор Светлана Можаяева,

«да там из него вырезали все, там столько было интересных сценок, с этим же королем, как он там пел, плясал, прыгал по комнате, Господи, такие сложные рисунки были, все вырезали!.. Вот, значит, кому-то в голову впало, что фильм пацифистский, этого не надо, убрать это надо и все. И вот спорили-спорили...» [Можаева 2010]. Тем не менее, даже в «урезанном» виде «Май-мастеровой» – один из лучших пермских рисованных мультфильмов.

В 1986 г. по мотивам книги Л.Кузьмина «Шагал один чудак» Л.Кошеников снял мультфильм «В стране веселой детства». Эскизы к нему разрабатывали В.Аверкиев (один из ведущих мастеров книжной иллюстрации в Перми, он работал с книгами «Шагал один чудак» и «Золотая колыбель» Л.Кузьмина) и Л.Юрчатова. Сценарий написала Надежда Гашева, редактор Пермского книжного издательства. Как всегда, при обсуждении мультфильма у худсовета возникли сомнения, но режиссер Л.Кошеников был непреклонен: «У нашего героя – карнавал в голове. Образы героев он нахватал из разных книжек. Калейдоскоп героев – и он с ними играет. Вот такая позиция у автора, и у режиссера, и у художников» [ГАПК. Ф. р-1742. оп.1. Д.85]. По замыслу художника-постановщика Л.Ольшевской, фильм должен был стать «ожившей книжной иллюстрацией» [там же].

В дальнейшем у редакционно-художественного совета претензий и вопросов к производству этого мультфильма больше не было. «...Как и во всех работах Кошеникова (впрочем, это свойственно целому направлению в жанре), в этой картине песня, музыкальное начало, определяет поведение героев, формирует драматургию, изображение и звуковой ряд. На этот раз перед детьми развернется яркое, сказочное действие с забавными и веселыми ситуациями...», – так охарактеризует позднее этот фильм А.Дмитрюк, начальник главного управления местным телевидением и радиовещанием [ГАПК. Ф. р-1742. оп.1. Д.86].

В 1979–1980 гг. по известной книге Льва Давыдычева «Лелишна из третьего подъезда» были сделаны фильмы «Приключения Чипа» (1979) и «Петькины трюки» (1980).

В 1979 г., в самом начале работы, при утверждении сценария (его написала И.Христолюбова), идея мультфильма не вызвала одобрения в киноредакции. Были опасения, что из небольшого отрывка повести создать полноценный фильм не удастся, но у режиссера Л.Кошеникова была иная точка зрения: «Все говорили о духе книги, об аромате ее. Но удачных экранизаций вообще не бывает, всегда есть издержки. Мы будем смотреть на сценарий локально и будем работать над фильмом дальше совместно с автором – все получится» [ГАПК. Ф. р-1742. оп.1. Д.50]. Эта уверенность оправдалась. На заседании худсовета мульт-

фильм оценили высоко, в частности, режиссер Н.Баранов заметил: «Смотрел с удовольствием. Светло. Боялся, что кусочек из повести выхватили, как это получится? Но получилось. Двумя руками “за”» [там же]. Однако некоторые члены редакционно-художественного совета нашли в работе «изъяны». Почти всем не понравилось то, как изображен цирк: кому-то образ показался навязчивым, кому-то тусклым и непонятным. Объяснить значение цирка в мультфильме на том же заседании попытался Леонид Кошеников: «Здесь мы следовали приему Давыдычева. <...> Начали и закончили цирком. Грандиозное представление и не нужно. Обидно, что это непонятно» [там же].

На следующий год снимается продолжение «Приключений Чипа» – мультфильм «Петькины трюки». Над сценарием снова работала И.Христолюбова. Изобразительно фильм во многом повторял предыдущий. Дело было не столько в попытке соблюсти баланс между первым и вторым фильмами, сколько в тяжелом финансовом положении студии и невозможности реализовать художественные идеи авторов фильма.

Таким образом, на Пермской студии телевидения были экранизированы произведения трех известных прозаиков: В.Воробьева, Л.Кузьмина и Л.Давыдычева. Однако это не единственные формы взаимодействия местной мультипликации и литературы: нередко для работы над фильмами приглашали пермских поэтов, писателей и журналистов. Тексты песен к «Капризке» (1983) написала Анна Бердичевская, а к мультфильмам «Приключения Чипа» (1979) и «Петькины трюки» (1980) – Алексей Домнин. Сценарии к ним написала Ирина Христолюбова. На «Пермьтелефильме» 18 картин было снято по ее сценариям, из них – четыре мультфильма: «Босоножка и ее друзья» (1975), «Потя и Потиха» (1982) и др. Редактор Пермского книжного издательства Н.Гашева также сотрудничала со студией телевидения. Мультфильмы «В стране веселой детства» (1986) и «Сказ о Перебогатые» (1989) были сняты по ее сценариям.

Еще одна особенность пермской мультипликации – ее внимание к коми-пермяцкому эпосу. К этому направлению можно отнести мультфильмы «Вершок» (1984), «Потя и Потиха» (1982), «Замочек с секретом» (1985) и мультфильм в двух частях «Богатырские сказы»: «Сказ о Перебогатые» (1988) и «Сказание о Кудым-Оше» (1988). «Фольклор – дело серьезное, – говорил Л.Кошеников. – В нем нашли отражение важнейшие проблемы становления народного сознания. В эпических сказаниях, впрочем, как и в песнях, сказках, легендах, можно проследить судьбу целого народа. Кудым-Ош – богатырь языческих времен, в этом образе можно увидеть отголоски тотемизма, ведь Кудым – значит

“медведь”, самый могучий, “главный” зверь уральской тайги. <...> Герой второго фильма – Пера-богатырь пришел к нам из эпохи раннего христианства и заставляет вспомнить о его системе образов», – расскажет он при работе над циклом «Богатырские сказы» [Уверова 1988].

Любопытно, что при экранизации эпоса возникли не меньшие сложности с визуальной трактовкой, чем с экранным воплощением пермской литературы. Например, много сомнений вызывал сценарий первого фильма из цикла «Богатырские сказы» – «Сказание о Кудым-Оше», над которым работала Н.Савельева. Главный вопрос, который волновал редхудсовет, – от чьей фольклорной обработки стоит отталкиваться при написании сценария. Большинство не устраивало, что в предложенной версии сценария «недостаточно» А.Домнина. Так, при утверждении первой версии сценария было высказано немало мнений «за Домнина»: «...у нас на слуху Домнин с его ароматом угрофинского фольклора. Он поэтичнее этого хода, который вы выбрали в своей версии. Думаю, что авторской группе нужно в этот сценарий внедрить версию Домнина» (И.Бурдина), «...эпос этот “копали” многие, например Жменов, Домнин. Сказание о Кудым-Оше – это истинно народный эпос, а в сценарии принижен подвиг, слишком много придуманного. Думаю, что надо вернуться к Домнину и еще поработать над сценарием» (О.Федорущенко) [ГАПК. Ф.р-1742. оп.1. Д.90].

Приняв во внимание эти замечания, создатели мультфильма и руководство студии все же оставили свой вариант сценария. Так, редактор Т.Кетегат подчеркнула: «Мы работали втроем (режиссер, автор и я). Мы обращались не только к Домнину, есть мнения Назаровского, записи этнографа Грибова, был разговор с Онимовым и т.д. Мы взяли версию не Домнина, а свою» [там же]. Режиссер Л.Кошеников также отметил: «Этот сценарий добротен. <...> Я сам лично не один раз с Домниным разговаривал. Но его поэма тянет на иллюстрацию, там нет внутренней пружины. Поэтому мы ... отклонили поэму» [там же].

Г.Мещеряков поддержал обоих: «Я отношусь к этому сценарию не как к изысканию народного эпоса. Здесь через Опоня (дед Опонь – первый сквозной персонаж пермских мультфильмов – ред.) идет народный рассказ. При мне не было заявки от Домнина. Он предлагал сделать богатырскую симфонию. Но надо учитывать и наши возможности (в конце 80-х на студии уже было крайне бедственное финансовое положение – ред.)» [там же].

Вторую часть «Богатырских сказов», сценарий к которой написала Н.Гашева, приняли более благосклонно. К радости большинства чле-

нов худсовета в нем отголоски фольклорной обработки А.Домнина уже присутствовали.

Из архивных документов нам известно, что при производстве режиссер-постановщик Л.Кощеников неоднократно уточнял, что он делает не исторический фильм, однако именно культурно-историческое соответствие выходит на первый план в этой работе. В процессе создания съемочная группа старалась строго соответствовать этнографическим данным во всем: от литературного сценария (написанного по мотивам коми-пермяцкого фольклора) до фонограммы (и музыка, и речь стилизованы). Все изображения, используемые в таких мультфильмах, близки народной живописи коми-пермяков – над их созданием работал талантливый коми-пермяцкий художник В.Оньков.

Подводя итог, можно сказать словами Л.Кощеникова, что «удачных экранизаций вообще не бывает», однако все же именно искусство анимации наиболее полно и точно может выразить внутреннюю энергию, интонацию, образность языка художественного произведения. Обладая потенциально неограниченными изобразительными возможностями, мультфильм, в основу которого положено некое литературное произведение, создает особую трактовку художественного образа, дарует литературному источнику возможность «инобытия» в сферах визуального одушевления и расширяет диапазон художественного смысла.



### Раздел 3. ПЕРЕСЕЧЕНИЕ РЕГИОНАЛЬНОГО, РОССИЙСКОГО И ВСЕМИРНОГО ДИСКУРСОВ В ПЕРМСКОЙ СЕРИИ «ЮНОШЕСКАЯ БИБЛИОТЕКА»

#### 3.1. Провинциальный контекст классической литературы\*

В последнее время изменяется смысл понятий «провинция» и «провинциальная культура» в теории и на практике. Так, Пермь с 2009 г. претендует на звание «культурной столицы» (см. об этом: [Бочкарева 2010]). Приблизить отношение «столица – провинция» в современной России к европейским или американским моделям мешают вековые традиции централизованного политического и экономического управления. С другой стороны, понятие «региональная культура» тоже требует уточнения. Архетипическое противопоставление «свое – чужое» лишь частично отражает процессы, происходящие в региональных культурах.

Наша задача – проанализировать ситуацию не столько противопоставления, сколько *порождения новых художественных смыслов*: региональные и национальные культуры, взаимодействуя на разных уровнях, создают общность всемирной культуры. Термин «всемирная литература» (Weltliteratur) был впервые употреблен И.В.Гете в 1827 г. В российском литературоведении термин приобрел три основных значения в соответствии с возможными переводами с немецкого как (1) мировая, (2) всеобщая, (3) всемирная литература [Луков 2008]. «Понятие *всемирной литературы* почти одновременно прозвучало в эстетических выступлениях И.Гете и А.С.Пушкина в 1830-е гг.» [Проскурнин, Яшенкина 1998: 8].

Поскольку понятия «язык» и «текст» уже в XX столетии вышли за пределы лингвистики и распространились на все области культуры, категория «дискурс» как «комплексное коммуникативное событие» [Ван Дейк 1999] находит сегодня широкое применение в культурологии, что помогает по-новому осмыслить взаимодействие регионального, национального и всемирного в языке культуры. С этой точки зрения провинциальную культуру можно рассматривать как пересечение регионального, национального и всемирного дискурсов. Рассмотрим процесс освоения мировой классики в провинциальном контексте на примере серии «Юношеская библиотека», выходящей в Пермском книжном издательстве с 1978 по 1994 г.

---

\* Глава написана Н.С.Бочкаревой и И.А.Табункиной.

Выход серии приходится на две эпохи в истории нашей страны: *советскую* и *перестроечную*. В соответствии с первой издание серии было делом государственным и предполагало просвещение молодого поколения, воспитание на примере классического наследия. Известно, что «в подростковом, раннем юношеском возрасте возрастает роль художественной литературы в формировании нравственной сферы личности» [Туюкина 1983: 20]. В Пермском книжном издательстве в середине 60-х гг. XX в. была организована редакция детской и юношеской литературы, а к началу 70-х гг. «пермская книга получила, без преувеличения, всесоюзную известность» [Аверина 2001: 9, 92]. В конце 1970-х гг. в областной газете отмечалось: «...особое внимание уделяется детской и юношеской книге. Ответственность перед ней велика. Задачи познавательные, воспитательные, эстетические наряду с творческими приходится решать здесь с особой тщательностью. <...> ...книга, адресованная детям, заняла значительное место в творческих планах издательства и художников. Однако следует заметить, что диапазон интересов тех и других пока замыкается на приключенческой и сказочной литературе. Серьезный диалог высокого гражданского звучания с юным собеседником пока еще не состоялся. Надо полагать, что он состоится, и хочется верить, что это случится скоро» [Беляева 1979: 4]. Более широкие и менее прагматичные по сравнению с серией «Школьная библиотека» планы новой серии «Юношеская библиотека» были достаточно серьезными. В 1978 г. вышла первая книга серии [Пушкин 1978], в которой указывалось, что со следующего года планируется выпускать ежегодно по одному произведению русской, советской и зарубежной классики.

Это разделение в дальнейшем непосредственно не обозначается в книгах, но «разнарядка» сама по себе примечательна. Советская литература отделяется от русской (досоветской) не по национальному, а по идеологическому признаку – все произведения советских писателей написаны на русском языке, но советская идеология в них тоже выражена в разной степени. Этот принцип еще можно определить как хронологический (до и после 1917 г.) и территориальный (литература русского зарубежья в серии не публиковалась, как, впрочем, и литература союзных республик). Среди книг, относимых к советской классике, в серии издавались произведения, имеющие особое воспитательное значение [Шолохов 1979; Фадеев 1981; Островский 1982; Горький 1983; Пришвин 1984; Горбатов, Полевой 1985; Макаренко 1986; Фурманов, Фадеев, Серафимович 1987; Грин 1988]. Поэма В.Маяковского «Владимир Ильич Ленин» завершала выпуск воспоминаний о вожде Н.К.Крупской, В.Д.Бонч-Бруевича, А.В.Луначарского, М.Горького [О

Ленине 1980]. А последними опубликованными в серии произведениями советской литературы стали стихи молодых поэтов, павших в годы Великой Отечественной войны [«Я был убит в боях...» 1990]. На наш взгляд, в условиях всем известной идеологической пропаганды составителям серии удалось соблюсти достойный баланс качества художественных произведений, а нехудожественные и малохудожественные тексты и сегодня выступают свидетелями времени, в которое они создавались или были востребованы.

Русская (несоветская) литература представлена широким временным диапазоном от литературных памятников XI–XVIII вв. («Повесть временных лет», «Слово о полку Игореве», «Задонщина», «Житие Стефана Пермского», «Житие Александра Невского», «Хождение за три моря» Афанасия Никитина и др.) [Древнерусские повести 1991] до рассказов русских писателей рубежа XIX–XX вв. (И.А.Бунина, В.М.Гаршина, Д.В.Григоровича, В.Г.Короленко) [Рассказы русских писателей 1986]. В серии в разные годы публикуются избранные произведения русских писателей XIX века от А.С.Пушкина до А.П.Чехова [Пушкин 1978; Гоголь 1979; Толстой 1980; Чернышевский 1981; Некрасов 1982; Лермонтов 1983; Гончаров 1984; Чехов 1985; Салтыков-Щедрин 1987; Тургенев 1988; Достоевский 1989]. Последним опубликованным в серии «Юношеская библиотека» произведением «золотого века» русской литературы стал «Князь Серебряный. Повесть времен Ивана Грозного» А.К.Толстого [Толстой 1992], вышедший в издательстве «Пермская книга». Очевидно, что составители серии тщательно подходили к выбору произведений, не повторяя ни одного автора. Этот перечень рекомендуемых для молодежного чтения книг и сегодня остается актуальным.

Восточная литература не вошла в серию «Юношеская библиотека», хотя в Пермском книжном издательстве уже в 1959 г. выходила книга современных (на тот момент) китайских рассказов «Белые лилии» (сост. М.Моценок, худож. А.Зырянов). Произведения зарубежной (европейской и американской) литературы издавались в серии дольше всех. Это могло объясняться широтой выбора и особым интересом читателей к иностранным писателям в связи с открытостью государственных границ в условиях перестройки. Так, разнообразным вкусам молодой читающей аудитории отвечал сборник прозы современных писателей Европы и Америки, составленный И.Остапенко и завершающий серию [Последний дюйм 1994]. Но, вероятно, были и другие причины, так как к последним книгам серии относятся не запрещенные в советское время, а неоднократно издаваемые произведения, среди которых классика европейского Средневековья: французскую куль-

туру представил роман Ф.Рабле с иллюстрациями Г.Доре [Рабле 1993], а итальянскую – поэма Данте с иллюстрациями Боттичелли [Данте 1994]. Кроме изменившихся программ внеклассного чтения, появление этих книг с классическими иллюстрациями может быть связано с финансовыми трудностями издательства «Пермская книга», в котором с 1992 г. выпускается анализируемая серия, или с особым риском для пермских художников «вступать в творческое соревнование» [Ежиков 1980: 4] с безусловными шедеврами мировой графики, уже давно неотделимыми от иллюстрируемого ими литературного произведения.

Диапазон зарубежной классики в серии простирается от античных мифов [Кун 1990] до уже упомянутого выше сборника произведений писателей XX столетия (Дж.Д.Селинджер, Б.Кауфман, Ф.Саган, Г.Белль, У.Фолкнер, Дж.Олдридж, Ф.С.Фицджеральд). К числу еще не названных нами зарубежных авторов, представленных в серии, относятся английские, немецкие, французские и итальянские писатели XVI–XX вв. [Шекспир 1979; Лондон 1980; Гете 1981; Джованьоли 1982; Гюго 1983; Скотт 1984; Твен 1985; Купер 1986; Стендаль 1987; Байрон 1988; Уэллс 1989; Киплинг 1991]. Присутствие классической приключенческой литературы хорошего качества, на наш взгляд, является не недостатком, а достоинством серии: ведь она рассчитана на определенный возраст и призвана развить интерес к чтению, не испортив вкуса читателя. Конечно, специалисту этот список авторов может показаться банальным, программным, но задача серии и состояла в том, чтобы представить азы.

В серию «Юношеская библиотека» не вошла ни одна книга пермских писателей, хотя в тематическом плане издательства около половины названий художественной и детской литературы составляли произведения местных авторов (в электронном справочнике книга пермского писателя Л.Кузьмина «Золотая колыбель» с иллюстрациями В.Аверкиева [Кузьмин 1982] ошибочно отнесена к серии «Юношеская библиотека» [История пермской книги 2001: Художники книги: 8]). В 1985 г. главный редактор Пермского книжного издательства А.Г.Зебзеева объяснял журналистам: «Кроме выпуска книг, создаваемых поэтами и прозаиками Прикамья, мы обязаны пропагандировать отечественную и зарубежную классику, лучшие образцы современной советской литературы, значительные произведения литературы мировой. Поэтому тот вариант, при котором пермским писателям выделяется около половины издательских площадей, представляется нам в целом верным и достаточно оправданным. Подобное соотношение выдерживается во всех издательских планах последних лет. Однако это соотношение не является раз и навсегда заданным. Если писательская

организация предлагает нам сразу несколько интересных, удачных рукописей, художественные достоинства которых говорят сами за себя, мы охотно идем навстречу, и доля произведений местных авторов в планах издательства возрастает» [Пирожников 1985: 4]. Среди пермских писателей можно назвать Л.Давыдычева, Л.Кузьмина, В.Воробьева, чьи произведения издаются в столице как классика современной детской литературы, рекомендуемая для дошкольного и младшего школьного возраста. Отсутствие произведений местных авторов совсем не означает, что серия «Юношеская библиотека» не стала важной составляющей региональной пермской культуры.

Искусство книги, синтетическое по своей природе, предполагает творческое взаимодействие людей разных профессий: издателей, полиграфов и художников. В каждом томе серии «Юношеская библиотека» можно обнаружить «рисованные шмуцтитутлы, 8–10 штриховых полосных иллюстраций, многокрасочные форзацы и обложки, целлофанованные переплеты с прямым корешком» [Аверина 2001: Раздел 1953–1988: 84–85]. Но, прежде всего, перед нами творческий диалог писателя и художника. В оформлении серии «Юношеская библиотека», «которое смело можно назвать творческой удачей», приняли участие многие книжные графики Перми: «Разработал серию и оформил первые две книги В.Кадочников. Продолжили ее заслуженный художник РСФСР О.Коровин, художники Е.Нестеров, Н.Горбунов, М.Курушин, Р.Багаутдинов, В.Аверкиев...» [Ежиков 1980: 4]. В 1980 г. на Всероссийском конкурсе «Искусство книги» серия «Юношеская библиотека» получает поощрительный диплом [Аверина 2001: Приложение 1: 8]. Названные пермским краеведом и журналистом И.Ежиковым художники в основном иллюстрировали книги серии до конца 80-х гг., когда к ним присоединились А.Амирханов и В.Остапенко.

Самое большое количество книг серии (десять) с 1979 по 1992 г. проиллюстрировал отмеченный многочисленными наградами за пределами Перми О.Коровин («Древнерусские повести», «Князь Серебряный» А.К.Толстого, «Что делать?» Н.Г.Чернышевского, «Рассказы. Вишневый сад» А.П.Чехова, «Избранное» М.Шолохова, «Как закалялась сталь» Н.А.Островского, «Последний из могикан» Ф.Купера, «Человек, который смеется» В.Гюго, «Красное и черное» Ф.Стендаля, «Колеса фортуны. Люди как боги» Г.Уэллса). Каждая из этих книг требует особого разговора, обладает особым характером. Так, один и тот же прием (буквицы с рисунками) совершенно по-разному обыгрывается во взаимодействии с текстами древнерусских повестей и романов английского писателя-фантаста Г.Уэллса.

В.Аверкиев, чьи работы тоже неоднократно были отмечены на выставках и конкурсах, проиллюстрировал семь книг серии («Подросток» Ф.М.Достоевского, «Детство. Отрочество. Юность» Л.Н.Толстого, «Детство. В людях. Мои университеты» М.Горького, «Педагогическая поэма» А.С.Макаренко, «Фауст» И.В.Гете, «Айвенго» В.Скотта, «Приключения Тома Сойера. Приключения Гекльберри Финна» М.Твена). Трагедия Гете вновь выйдет в возрожденном Пермском книжном издательстве в 2004 г.: дорогое подарочное издание на немецком и русском языках с цветными иллюстрациями уральского художника-графика Г.Шварева названо «своеобразным итогом десятилетнего сотрудничества между Пермской областью и землей Нижняя Саксония». Новые руководители издательства, плохо знакомые с его историей, беззастенчиво заявляют, что «Фауст» в Перми издается впервые [Максимович 2009].

В течение долгого времени был художественным редактором серии и создал иллюстрации к шести ее книгам Н.Горбунов («Спартак» Р.Джованьоли, «Повести и рассказы» Дж.Лондона, «Избранные произведения» М.Ю.Лермонтова, «Обломов» И.А.Гончарова, «Чапаев» Д.А.Фурманова, «Разгром» А.А.Фадеева, «Железный поток» А.С.Серафимовича, «Непокоренные» Б.Горбатова, «Повесть о настоящем человеке» Б.Полевого). Другой роман А.А.Фадеева («Молодая гвардия») в анализируемой серии ранее проиллюстрировал Р.Багаутдинов, который в 1970 г. (задолго до появления серии) создал рисунки и к указанным выше произведениям Д.А.Фурманова, А.А.Фадеева и А.С.Серафимовича. Сравнительный анализ иллюстраций разных художников к одному произведению (или произведениям одного автора) может раскрыть новые грани как литературного текста, так и творческой индивидуальности художника. Р.Багаутдинов и Н.Горбунов часто иллюстрировали произведения героического пафоса, что не исчерпывает, однако, их творчество.

В то время как В.Кадочников иллюстрирует произведения русских писателей («Избранные произведения» А.С.Пушкина, «Мертвые души» Н.В.Гоголя, «Рассказы русских писателей», «Повести и рассказы» М.М.Пришвина), А.Амирханов предпочитает вступать в диалог с зарубежной культурой, иллюстрируя «Мифы и легенды Древней Греции» и произведения Дж.Г.Байрона. В.Остапенко, как и В.Кадочников, проиллюстрировал четыре книги серии, но его больше привлекает литература XX в. («Бегущая по волнам. Романы и повести» А.Грина, поэтический сборник «Я был убит в боях», «Ким. Книга джунглей» Р.Киплинга, сборник зарубежной прозы «Последний дюйм»). А.Амирханов и В.Остапенко, как и художники более старшего поко-

ления, оформили множество книг пермских издательств, в том числе написанных пермскими поэтами и прозаиками. Одну книгу серии «Юношеская библиотека» (сборник повестей И.С.Тургенева «Три встречи») оформила пермская художница С.Можаева.

Пермский журналист писал, что «книголюбам запомнились со вкусом оформленные, хорошо отпечатанные полиграфистами издательства “Звезда”» книги серии «Юношеская библиотека» [Павлов 1984: 3]. По утверждению очевидцев, в годы перестройки на местном рынке эти книги ценились особенно высоко. Сегодня слово «книголюб» становится почти анахронизмом. Книгу вытесняет компьютер, как когда-то она, по словам В.Гюго, вытеснила здание. Однако хочется думать, что опыт творческого диалога пермских издателей и художников с русскими и зарубежными писателями прошлого и современности не останется только фактом истории. *Тематические серийные издания* – явление не только провинциальной культуры, но именно для последней характерно особое внимание к конкретному читателю.

### **3.2. Античная мифология в иллюстрациях А.Амирханова\***

К младшему поколению замечательной плеяды пермских иллюстраторов конца прошлого века принадлежит Аркадий Амирханов (род. в 1952 г.), чьи иллюстрации к «монологам» Шекспира, пермским фельетонам и страшным сказкам получили широкую известность и удостоены высоких наград [Барклянский 1996: 64]. В серии «Юношеская библиотека» были изданы легенды и мифы Древней Греции в пересказе Н.А.Куна с иллюстрациями А.Амирханова [Кун 1990] (в главе ссылки на это издание даются только с указанием страниц).

Удивительна популярность книги Н.А.Куна, завершенной в 1914 г., изданной при жизни автора в 1922 и 1937 гг. и с 1940 г. регулярно переиздающейся [Потапова 2004]. В подавляющем большинстве последних изданий мифов Древней Греции используют в оформлении произведения античного искусства (в основном скульптуры и вазописи) и живописи Нового времени (от итальянского Возрождения до английских прерафаэлитов). К оригинальным работам относятся живописные иллюстрации Анны Власовой [Кун 2009]. Аркадий Амирханов в своих графических иллюстрациях опирался на классическую традицию от античной вазописи до иллюстраций Дмитрия Бисти к эпическим поэмам «Энеида» (1971) Вергилия, «Илиада» (1977) и «Одиссея» (1978–1979) Гомера [Покатов 2010].

---

\* Глава написана Н.С.Бочкаревой.

На обложке пермского издания книги Н.А.Куна изображена битва Геракла с Лернейской гидрой. Выбор героя, известного своими многочисленными подвигами, вероятно, связан с тем, что книга адресована юношеству. Героический пафос подчеркивается цветовым решением обложки, напоминающим краснофигурные композиции на черном фоне на древнегреческих вазах. Светотень усиливает экспрессию, чему способствует и выбор сюжета: извивающаяся девятиглавая гидра и шкура льва, эффектно обрамляющая тело героя (развевающаяся грива, свисающие лапы). У Куна это шкура не немейского, а киферонского льва: «Еще юношей Геракл убил грозного киферонского льва, жившего на вершине гор, и снял с него шкуру. Эту шкуру он накинул, как плащ, на свои могучие плечи. Лапы он связал у себя на груди, а шкура с головы льва служила ему шлемом» (с.112).

Амирханов обыгрывает классическую композицию (см. реконструкцию метоп храма Зевса в Олимпии [Мифы народов мира 1991: 278]), но искусно обвивает ноги и руки героя змеями, используя эффект знаменитой эллинской скульптуры «Лаокоон». Как и античные художники, пермский иллюстратор изображает момент, когда Лернейская гидра («чудовище с телом змеи и девятью головами дракона») «обвилась хвостом вокруг ног Геракла и старалась свалить его. Как непоколебимая скала стоял герой и взмахами своей тяжелой палицы одну за другой сбивал головы гидры» (с.114). Амирханов вместо «тяжелой палицы» изображает меч, хотя в «Мифологической библиотеке» Аполлодора тоже указывается «дубина»: «...Геракл, сбивая дубиной ее [Гидры] головы, ничего не мог с ней сделать: вместо каждой сбитой головы вырастали немедленно две» [Аполлодор 1993: 34]. Зато в пересказе А.И.Немировского указан именно «меч»: «Сбив мечом одну из голов, он сразу же заметил, что на ее месте выросли две новые» [Немировский 1992: 186].

«Меч Гераклу подарил Гермес, лук и стрелы – Аполлон, золотой панцирь сделал ему Гефест, а Афина сама соткала для него одежду» (с.112). При этом Геракл сам «сделал себе огромную палицу вырванного им с корнями в Немейской роще твердого, как железо, ясеня» [там же]. Эту палицу изобразил античный художник на терракотовом рельефе I–II вв. «Геракл сражается с Лернейской гидрой» [Мифы народов мира 1991: 279]. На рисунке Амирханова отрубленным змеиным головам, позе героя и всему его облику воина больше соответствует меч, а не палица. Над заголовком художник изобразил стрелу, обвитую змеей (можно предположить, что стрела проткнула змею, но изящество изображения подчеркивает его условность).



На другой иллюстрации (с.7) Амирханов изображает Геракла с луком со стрелами и палицей в руках, тем самым противопоставляя его воинам с копьями и щитами (ср. с изображением Геракла в вазописи Евтония [Мифы народов мира 1991: 279-283]). Художник и здесь искусно соотносит детали композиции: руки, ноги, лица, жесты. Поразив не крайнего, а следующего за ним воина стрелой в лоб и расположив по направлению его падения палицу Геракла, рука которого закрывает голову стоящего с краю, Амирханов добивается эффекта динамического слияния воинов (тот же эффект используется им на обложке при изображении змеи, обвивающей тело Геракла и исчезающей за ним). Львиные хвост и грива в сочетании со стройным телом героя придают его облику изящество зверя.

К сожалению, видимо, при верстке книги в типографии были перепутаны иллюстрации к первому и второму разделам первой части «Боги и герои». В результате нарушилось не только гармоническое соответствие проанализированной выше иллюстрации с Гераклом (с.7) и виньетки ко второму разделу (с.62), на котором изображены воины и меч в руке одного из них, но и сюжетная логика: Геракл попал в раздел «Боги», а Зевс – в раздел «Герои».

По замыслу художника, мотив змеи должен соединять виньетку к первому разделу (с.6) и иллюстрацию с Зевсом (с.63), перекликаясь с обложкой, форзацем и фронтисписом. На виньетке изображен профиль, обрамленный извивающимися змеями: возможно, это грозная богиня мщения Эриния, с бичами и змеями преследующая преступника, находясь на службе у властителя подземного царства Аида (с.15). На иллюстрации изображена битва Зевса с сыном Геи-Земли и мрачного Тартара – ужасным чудовищем Тифоном: «Громадный, с сотней драконьих голов, поднялся Тифон из недр земли. <...> Но смело ринулся на Тифона Зевс-громовержец, и начался бой. Опять засверкали молнии в руках Зевса, раздались раскаты грома» (с.10).

Змеиные головы Тифона на иллюстрации (с.63) «вырастают» из земли, подобно воинам, выросшим из зубов дракона и изображенным на иллюстрации к разделу «Аргонавты» (с.187). По поручению Эета Ясон засекает поле зубами убитого Кадмом дракона (с.206): «На поле показалось из земли острие копья, за ним другое, еще и еще, и все поле покрылось как бы медной щетиной. Зашевелилась земля, и из нее показались шлемы и головы воинов. Вот уже покрылось все поле воинами в блестящих доспехах» (с.207). Именно этот эпизод изображает на иллюстрации Амирханов, добавляя на другой странице разворота виньетку с изображением корабля аргонавтов.

Примечательно, что в истории Кадма повторяется мотив воинов, вырастающих из зубов дракона: «Едва посеял он зубы змея, как – о чудо! – из земли показались сначала острия копий; вот поднялись над пашней гребни шлемов, затем головы воинов, их плечи, закованные в панцири груди, руки со щитами, наконец вырос из зубов дракона отряд вооруженных воинов» (с.103). Но если Ясон вступает с воинами в битву, Кадм позволяет им сразиться друг друга в междоусобной борьбе, а пятеро оставшихся в живых заключают братский союз и становятся помощниками Кадма. В битве со змеем Кадм прикрыт, как панцирем, львиной шкурой (сравните с Гераклом), опоясан мечом и держит в руке копье (с.102).

За убийство змея, посвященного богу Аресу, Кадм и его жена превращаются в змей. Таким образом, «змеиный» мотив, появляющийся на шмуцтитуле ко второй части («Древнегреческий эпос»), косвенно связан с иллюстрацией к первому разделу «Аргонавты» этой части. На указанном шмуцтитуле (с.185), как и на фронтисписе, изображена девушка с факелом в руке на колеснице, запряженной змеями. В мифах упоминается колесница Деметры, запряженная крылатыми змеями, на которой богиня плодородия посылает с вестями и дриад (с.48). Кроме того, «на чудесной колеснице, запряженной крылатыми змеями, Триптолем по велению Деметры облетел все страны и всюду научил людей земледелию» (с.47). На форзаце изображена другая богиня (или нереида) с копьем и щитом, сидящая на коне с хвостом змееобразной формы вместо задних конечностей (вероятно, это морской конь гиппокамп).

Музыкальная тема появляется на шмуцтитуле к первой части, где изображен сатир, играющий на флейте. Несмотря на звериные черты (козлиные рога, мохнатые ноги и раздвоенные копыта), облик сатира отличается изяществом (одухотворенный профиль, развевающиеся волосы, тонкие руки с длинными пальцами). Это впечатление усиливается изображением изогнутых ветвей тростника, выполненных в точечной манере.

Иллюстрации ко второму и третьему разделам второй части объединены образом хитроумного Одиссея. К «Троянскому циклу» Амириханов выбирает эпизод из «Илиады» Гомера, когда Одиссей с друзьями выходят из чрева деревянного коня (на иллюстрации они спускаются по лестнице из квадратного люка). На соседней странице на виньетке изображен конь и воин (вероятно, Одиссей). Винетка и иллюстрация прекрасно дополняют друг друга, но для юного читателя их связь раскроется только после прочтения книги: «Осторожно, стараясь не шуметь, вышли из коня греки, и первыми Одиссей с Эпеем. Рассыпались по погруженным в сон улицам Трои воины. Запылали дома,

кровавым заревом освещая гибнущую Трои» (с.317). С этим эпизодом связана и история уже упоминаемого нами Лаокоона, задушенного вместе со своими сыновьями двумя чудовищными змеями: «Быстроплыли они к берегу, извиваясь бесчисленными кольцами своего тела на волнах моря» (с.316).

Виньеткой к разделу «Одиссея» служит изображение сирены с развевающимися волосами и крыльями за спиной, а для иллюстрации выбран эпизод из «Одиссеи» Гомера, когда странствующий герой и его спутники выкалывают единственный глаз циклопу Полифему: «...схватили мы заостренный конец бревна, разожгли его на костре и выжгли им глаз циклопу» (с.343). Этой иллюстрации Амирханова придают гротескность, с одной стороны, профиль головы циклопа с открытым глазом (хотя по сюжету Полифем спит), в который направлено острие горящего бревна, с другой стороны, ритм ног и рук воинов, несущих это бревно, их одежда и выражение лица.

Иллюстрации к двум последним разделам второй части посвящены Оресту, убившему свою мать, и Эдипу, убившему своего отца. Раздел «Агамемнон и его сын Орест» предваряет на виньетке изображение колесницы со змеями (с.382), созвучное изображению на иллюстрации (с.383) «неугомонных богинь мщения» Эриний, преследующих Ореста: «Вокруг их голов извивались ядовитые змеи, очи их сверкали страшным гневом. Затрепетал Орест. Он чувствовал, как понемногу омрачается его рассудок. <...> Гонимый мстительными Эриниями, измученный скитаниями и горем», дважды бежит Орест к святилищу Аполлона в Дельфах (с.387–389). Символическое изображение этого святилища на возвышении указывает на его расположение на горе Парнас.

«Фиванский цикл» сопровождается иллюстрацией эпизода «Эдип перед Сфинксом» (с.393): «Сфинкс был ужасным чудовищем с головой женщины, с туловищем громадного льва, с лапами, вооруженными острыми львиными когтями, и с громадными крыльями <...> Всех путников, проходивших мимо, заставлял Сфинкс отгадывать загадку, но никто не мог этого сделать, и все гибли мучительной смертью в железных объятиях когтистых лап Сфинкса» (с.395). Изображение Сфинкса и его жертв, с одной стороны, подчеркивает влияние стиля модерн в иллюстрациях Амирханова, с другой стороны, предвосхищает гротескные рисунки художника к пермскому изданию страшных сказок (см.: [Тихов 1993]). В руках у Эдипа щит и меч, хотя Кун упоминает только посох (с.394). На виньетке к пятому разделу второй части (с.392) изображена голова погибшего воина в обрамлении меча, звезды и лавровой ветви. Так обозначенный мотив погребения стано-

вится центральным в войне между сыновьями Эдипа («Семеро против Фив», «Антигона»).

Подведем итог. Пермский художник в 1990 г. создал целостный визуальный образ книги Н.А.Куна «Легенды и мифы Древней Греции», искусно используя возможности черно-белой графики и добавляя красный цвет на обложку и форзац. Этот же принцип Амирханов использовал в 1988 г., оформляя в той же серии «Юношеская библиотека» сборник избранных произведений Дж.Г.Байрона под общим названием «Паломничество Чайльд-Гарольда» [Байрон 1988]. Интересно, что на обложке и иллюстрациях к этой книге тоже присутствуют мотивы и образы античной мифологии.

Учитывая восприятие юных читателей, Амирханов в книге Н.А.Куна уделил большое внимание образам могучего Геракла и хитроумного Одиссея, посвятив каждому по два изображения. Еще на двух иллюстрациях, композиционно связанных друг с другом, изображены верховный бог Зевс и предводитель аргонавтов Ясон. Две последние иллюстрации посвящены Оресту и Эдипу – героям, особенно популярным у психоаналитиков [Фрейд 1995: 384–385]. Все оформление книги пронизано мотивами змеи (судьбы) и оружия (борьбы), венчающими обложку. К сожалению, сюжетно-стилистическое единство книги оказалось частично нарушено верстальщиками.

### **3.3. Интерпретация романа В.Скотта «Айвенго» в иллюстрациях художника В.Аверкиева<sup>1</sup>**

Творчество Вальтера Скотта (1771–1832), одного из «самых активных и трудолюбивых антиквариев своего времени» [Лазарева 2010: 84], создателя жанра исторического романа, имеет огромное значение для мировой литературы. Первый сборник автора – «Песни шотландской границы» («Minstrelsy of the Scottish Border», 1802–1803 гг.) – отражает его интерес к прошлому – к культуре и обычаям, выраженным в народном творчестве. Известность В.Скотту принесла его первая поэма «Песнь последнего менестреля» («The Lay of the Last Minstrel», 1805), в которой, как и во всем романном творчестве автора, «реальность сочетается с фантастикой, черты и факты истории средневековья переплетаются с вымыслом» [Аникин 1998: 120].

Первым значимым событием в истории иллюстрирования романов В.Скотта является выход в 1821 г. шеститомного собрания его сочинений под общим названием «Novels and Tales of the Author of Waverly»;

---

<sup>1</sup> Глава написана И.И.Гасумовой и Е.О.Пономаренко.

титульный лист каждой книги данного издания сопровождался отдельной, соответствующей сюжету произведения иллюстрацией, выполненной шотландским художником Александром Насмитом (Alexander Nasmyth). Особенно примечателен тот факт, что выбор сцен и персонажей для иллюстрирования был осуществлен самим В.Скоттом, который принимал «активное участие в создании изображений и настаивал на отражении в иллюстрациях идентичности национального шотландского характера» [Garside 2010: 172].

Проблема взаимоотношений иллюстрации с текстом была остро, однако теоретически последовательно обоснована Ю.Н.Тыняновым в статье «Иллюстрации» (1923). Автор ставит под вопрос саму способность графики к истолкованию художественного текста, приводя в качестве основного аргумента различия в сущности словесных и живописных средств изображения: «Конкретность произведения словесного искусства не соответствует его конкретности в плане живописи ... основной прием конкретизации слова – сравнение, метафора – бессмыслен для живописи» [Тынянов 1977: 311]. Иллюстрация дает лишь «фабульную деталь», которую «выдвигает из динамики сюжета» [там же: 317].

Наряду с формальным подходом к пониманию природы иллюстрации в отечественном литературоведении и искусствоведении складывается определение сущности иллюстрации как визуальной интерпретации художественного произведения. Так, Ю.Я.Герчук определяет иллюстрацию как «двойственную по своим внутренним качествам»: в первую очередь, иллюстрация есть «интерпретация текста, т.е. нечто вторичное, служебное», однако она также представляет собой «самостоятельный самоценный жанр изобразительного искусства» [Герчук 1989: 9]. При этом книжная иллюстрация, выступая как самостоятельное произведение, не стремится к замене, вытеснению текста, а претендует на «художественное объединение с ним» [там же: 10]. Искусствовед Н.И.Шантыко определяет иллюстрацию как «наиболее сложную и богатую форму книжной графики» и вводит понятие «графического образа», т.е. общности всех «разнообразных элементов книжного оформления» [Шантыко 1962: 5, 8–9]. Известный советский иллюстратор Н.В.Кузьмин вслед за традициями художников «Мира искусства» трактует иллюстрацию как «архитектонический элемент книги» [Кузьмин 1985: 51].

Пермское издание романа В.Скотта «Айвенго» (1984) вышло в оформлении В.Аверкиева, выполнившего для книги двенадцать сюжетных иллюстраций, а также рисунки обложки, форзаца и нескольких виньеток. Для обложки художник создает образ, близкий к эстетике

рыцарского романа: Уилфред Айвенго и леди Ровена, едва держащиеся за руки, разделены колористически и композиционно, что отражает сюжетную коллизию любовной линии; ленты, обрамляющие фигуры влюбленных, придают рисунку законченность и гармонию; символика рыцарства – изображение герба с пронзенным стрелой сердцем (а также меч и роза на обороте книги и цветочный орнамент форзаца) – подчеркивают скорее лирический, нежели героический характер книги.

Для иллюстрации на фронтисписе художник избирает эпизод, в котором действуют герои, несущие основную смысловую нагрузку романа. Это три персонажа, каждый из которых представляет собой достойнейшего человека своего народа: Локсли – саксов, Ричард – норманнов; Айвенго же занимает промежуточную позицию между двумя нациями, он как бы соединяющее их звено, что выражает позицию автора романа, а именно идею объединения двух народов под властью сильного и справедливого монарха. Композиция иллюстрации отражает социальные взаимоотношения персонажей: возвышенная позиция короля Ричарда, приближенное к нему положение Уилфреда Айвенго, который ниже короля, но выше крестьянина, и более отделенная от них позиция Локсли.

На первой иллюстрации к основной части романа В.Аверкиев изображает рабов Седрика Ротервудского – свинопаса Гурта и шута Вамбу. Начиная повествование с разговора двух саксонцев, В.Скотт привносит национальный колорит в своё произведение. Автор описывает выражение лица Гурта как свирепое, угрюмое, мрачное и печальное. Он выглядел ко всему равнодушным, «но огонь, иногда загоравшийся в его глазах, говорил о таившемся в нём сознании своей угнетённости и о стремлении к сопротивлению» [Скотт 1984: 19]. Печаль Гурта Аверкиев изображает с помощью слегка склонённой головы и нахмуренных бровей, однако у него лицо раба выражает не только печаль, но и доброту благодаря легкой улыбке. На лице Вамбы иллюстратор изображает широкую улыбку, показывая его весёлый нрав; глаза шута художник полностью затемнил, что соответствует характеристике, данной персонажу писателем: выражение его лица было «придурковатым», но «хитрым» [там же: 18].

Выбор для следующей иллюстрации вечерней трапезы в замке Седрика Сакса не случаен, так как она имеет важное сюжетное значение: главные герои собраны в одном месте, здесь впервые появляется Айвенго (пока в образе загадочного пилигрима) и впервые произносится его имя, происходит первое общение Айвенго и Исаака, за которым последует развитие отношений между героями.

Образ средневекового рыцаря во всей полноте появляется на иллюстрации, фабульно связанной с поединком Уилфреда Айвенго с Брианом де Буагильбером во время турнира. Герои изображены в ключевой момент схватки, а именно во время падения де Буагильбера с лошади; зритель-читатель идентифицирует персонажей по упавшей лошади де Буагильбера и по эмблеме на щите Айвенго – «вырванному с корнем дубу»; вслед за писателем художник не отказывает отрицательному персонажу (Бриану де Буагильберу) в силе и рыцарской привлекательности. Несмотря на монументальность образа Айвенго на коне, композиция рисунка довольно динамичная: лошадь, вставшая на дыбы, только что поднявшийся с земли всадник, испуганный взгляд упавшей лошади в сторону, скачущие к сражающимся маршалы – все это создает эффект не столько остановившегося момента повествования, сколько, напротив, продолжительного действия.

Женственность образа леди Ровены акцентируется в изображении сцены награждения Айвенго золотым венцом за победу в турнире. Величественная саксонская принцесса запечатлена художником в момент внутреннего смятения от неожиданной встречи с возлюбленным: лицо леди Ровены печально и слегка напряжено, область вокруг глаз затемнена, уголки рта опущены. Внутренняя динамика сцены подчеркивается также изображением венка не на голове Айвенго, а в руках Ровены, т.е. непосредственно перед моментом возложения. Изображения рыцарей и стражников, как и схематичное фоновое изображение ликующей толпы, создает атмосферу турнирного сражения.

Ричард Львиное Сердце показан художником в момент его знакомства с монахом Туком – в сцене, которую Скотт заимствовал из народных баллад. Темный фон, на котором выделяются очертания лошади, контрастирует со светом факела, создавая камерную, но довольно напряженную атмосферу беседы героев. На переднем плане видны меч, щит и шлем рыцаря, что символически подчеркивает доблесть и мужество легендарного короля.

Позже Ричард Львиное Сердце в рыцарских успехах изображается еще в трех массовых сценах: осады замка Фрон де Бефа и сражения в лесу (на обоих его сопровождает шут Вамба), а также прибытия Ричарда и Айвенго в Конингсбург. На первой и последней иллюстрациях на переднем плане изображены люди из народа – разбойники из шайки Робина Гуда (Локсли) и городская беднота. Каждому персонажу художник стремится придать индивидуальность через предметные детали, черты внешности, позу.

Одним из наиболее живописных образов в романе В.Скотта является образ Исаака из Йорка. В сцене пыток Исаака Фрон де Бефом дается

следующее описание еврея: «Вся его фигура, сложенные руки, растрепанные волосы и борода, меховой плащ и высокая желтая шапка при тусклом и рассеянном свете могли бы послужить отличной моделью для Рембрандта» [Скотт 1984: 190]. На иллюстрации Аверкиева внешнее и внутреннее движение усиливают контраст темных и светлых пятен, униженная поза старика, вздымающего руки с целью получить пощаду, остановившийся на полуслове Фрон де Беф, его сарацинские слуги, обретающие индивидуальные портретные характеристики. Весы на переднем плане символизируют шаткое положение Исаака: он буквально балансирует на грани жизни и смерти, его чаша весов то опускается, то поднимается. Весы также обозначают выбор: Исаак должен решить, что ему дороже – деньги или судьба дочери.

Образ Ревекки живописно представлен на двух иллюстрациях: в башне замка Фрон де Бефа, откуда Ревекка и Айвенго наблюдают за его осадой, и в обители рыцарей Храма, где происходит суд над Ревеккой. На обоих изображениях, несмотря на подразумеваемую сюжетом статичность, фигура героини выглядит не столько застывшей, сколько стремительной: она внимательно следит за ходом сражения, в разговоре с гроссмейстером ее голова гордо понята, а взгляд смело устремлен на судью. На второй иллюстрации особое сюжетно-композиционное значение имеют второстепенные персонажи: стражник в левом нижнем углу рисунка, изображенный со спины и образующий основную диагональ вместе с гроссмейстером в правом верхнем углу (между ними располагается Ревекка), и два писца, сидящие по краям стола, пересекающего основную диагональ (на лице одного выражено явное презрение к «еврейской колдунье», другой же с ухмылкой оценивает ее красоту). Озадаченное и суровое лицо Бриана де Буагильбера между Ревеккой и стражником как будто появляется из темноты.

На иллюстрации, изображающей разговор Ульрики (Урфриды) и Седрика Сакса, прошлое героев отражается в символическом светотеневом контрасте фона: стена за Ульрикой – более темная, в то время как стена за Седриком – подчеркнута светлая (полное предательства и разврата прошлое Ульрики противопоставляется честной жизни Седрика, который всегда был патриотом и отстаивал свои убеждения).

На последней вставной иллюстрации изображён исход последней схватки Айвенго с Брианом де Буагильбером. На Айвенго его боевые доспехи, с ним и его щит с изображением вырванного с корнем молодого дуба (эмблема Рыцаря, Лишенного Наследства). Примечательно, что светлое и темное в данном случае не означает традиционного соотнесения добру и злу. Победитель возвышается над побеждённым, его нога на груди храмовника символически попирает крест. Эта побе-



да означает не только освобождение Ревекки, но и торжество Ричарда над прецепторией Темплстоу, которая участвовала в заговоре против него. На виньетке, завершающей текст романа, изображен скачущий рыцарь в черных доспехах – богатая сбруя на коне указывает на то, что это Ричард Львиное Сердце.

Таким образом, графическое оформление романа В.Скотта «Айвенго» пермским художником В.Аверкиевым отличается художественной цельностью. Она обусловлена визуализацией через светотень свойственного роману принципа романтического контраста, сохранением фабульной динамичности и сюжетной композиции, индивидуализацией образов как главных, так и второстепенных персонажей романа (рабов, слуг, простолюдинов), что свидетельствует о соединении романтических и реалистических принципов характерологии.

#### **3.4. Романы М.Твена в Пермском книжном издательстве\***

Романы американского писателя рубежа XIX–XX вв. Марка Твена «Приключения Тома Сойера» и «Приключения Гекльберри Финна» опубликованы в пермской серии «Юношеская библиотека» с иллюстрациями Валерия Аверкиева и в аннотации к книге названы «повестями» [Твен 1985] (в главе ссылки на это издание даются только с указанием страниц). По словам русского критика XIX столетия, «повесть есть тот же роман, только в меньшем объеме, который устанавливается сущностью и объемом самого содержания» [Белинский 1978: 327]. И повести, и роману свойственно «пристальное внимание авторов к окружающей героев *микросреде*, влияние которой они испытывают и на которую так или иначе воздействуют» [Хализев 1999: 332]. Однако роман осваивает «жизнь человека (прежде всего частную, индивидуально-биографическую) в динамике, становлении, эволюции и в ситуациях сложных, как правило, конфликтных отношениях героя с окружающим» [там же: 326]. Многие исследователи считали очевидным романский характер указанных произведений Марка Твена не только в силу объема, но и в силу романного содержания [Боброва 1952; Фонер 1961; Ромм 1977; Мендельсон 2005].

Форзац пермского издания книги в серо-коричневых тонах с изображением реки, парохода и одиноких лодок подчеркивает романтический пафос и значительную роль природы в романах Твена, который ее поэтизирует и одухотворяет. «Поэтическая тема книги о Томе Сойере, тема привольности жизни на лоне природы», получает более яркое

---

\* Глава написана И.А.Табункиной.

выражение в «Приключениях Гекльберри Финна» и связана с Миссисипи. С рекой неразрывно связан Гек, который «мог бы сойти за шаловливого, доброго духа реки» [Старцев 1985: 169].

Слева от титульного листа, на фронтисписе, представлен штриховой портрет М.Твена. В.Аверкиев передает характерные черты облика писателя – это пышные брови и усы, густая шевелюра. Сходное изображение писателя, только в профиль, расположено на обложке книги М.Бобровой (худож. М.Шлосберг), на фотографии к обложке книги М.О.Мендельсона из серии «Жизнь замечательных людей» (худож. Ю.Арндт) и в полуобороте на обложке книги А.С.Ромм.

Романы «Приключения Тома Сойера» и «Приключения Гекльберри Финна» можно рассматривать как дилогию: в первом романе содержатся намеки на его продолжение. В известном российском художественном фильме «Приключения Тома Сойера и Гекльберри Финна» (реж. С.Говорухин, 1981) сюжетные ходы обоих романов переплетены и объединены образами Тома и Гека, жаждущих приключений и опасностей. Между тем два романа М.Твена глубоко различны. Роман о Геке Финне создан в 1884 г., т.е. после гражданской войны 1861–1865 гг., поэтому на него легла тень грозных событий в Америке. Здесь уже нет идиллических страниц, как в романе о Томе Сойере (1876): Америка показана иначе, изменилась тематика, изменились герои. Детские забавы сменились настоящей жизнью с ее жестокими законами, реальными опасностями. В качестве героя на смену Тому, мальчику из буржуазной семьи, приходит дитя улицы Гек Финн.

В.Аверкиев изображает Тома Сойера и Гека Финна заглавными героями книги. Перед читателем они впервые появляются на цветной обложке, где показаны характерные детали-лейтмотивы их облика – шляпа и босые ноги. Причем сразу можно отличить Тома от Гека. Первый – более или менее опрятно одет (Том сирота, но воспитывается тетей Полли), тогда как Гек – бездомный мальчик, «вольная птица», «сын местного пьяницы» – в видавшей виды шляпе, рваной одежде. Согласно романному описанию, одежда Гека «так изодрана, что лохмотья развевались по ветру», шляпа «представляла собою развалину обширных размеров; от ее полей свешивался вниз длинный обрывок в виде полумесяца», «штаны висели на одной подтяжке и сзади болтались пустым мешком, а внизу были украшены бахромой и волочились по грязи, если Гек не засучивал их» (с.42).

Внутри книги, на двух «иллюстрациях-концовках» (см.: [Адамов 1959: 16]), герои опять появляются вместе, однако характер их взаимоотношений разный. Так, на иллюстрации в конце романа «Приключения Тома Сойера» Том изображен что-то увлеченно рассказывающим

Геку, который сидит, подняв голову, и, очевидно, внимательно слушает. Поза Тома, движение рук подчеркивают доминирование героя в романе, где мальчик не раз становился инициатором поиска клада, побега на остров Джексона и т.д., а Гекльберри Финн «сопровождал» Тома. При этом на десяти иллюстрациях из пятнадцати изображен только Том Сойер, без Гека Финна.

Роман «Приключения Гекльберри Финна» заканчивается рисунком, на котором изображены идущие мальчики, причем Гек Финн ведет разговор. Активная роль героя перекликается с формой повествования от первого лица, что усиливает личностную линию, позволяя Твену глубоко заглянуть во внутренний мир ребенка, показать динамику характера. Гек выступает как участник событий и как повествователь (ср. с романом «Приключения Тома Сойера», где речь ведется от третьего лица; Том не размышляет над законами мира, тогда как Гек задумывается над будничностью всерьез). Роман Твена оказывается той книгой, которую написал Гекльберри Финн: «...больше писать не о чем, и я этому очень рад, потому что если бы я раньше знал, какая это канитель – писать книжку, то нипочем бы не взялся, и больше уж писать никогда не буду» (с.444). Иллюстрация-заставка к первой главе, на которой изображен задумавшийся перед свечей Гек Финн, подчеркивает состояние героя: «Я поднялся к себе наверх с огарком, поставил его на стол, сел перед окном и попробовал думать о чем-нибудь веселом, только ничего не вышло: такая тоска напала, хоть помирай» (с.201).

На шмуцтитутах к обоим романам представлены герои, которые маркируют дальнейший сюжет. Так, Том Сойер изображен рядом с горожанами, среди которых узнаваемы Бекки Тэтчер (с ней связана линия влюбленности героя), двое взрослых – судья и дама, которые попали в школу в день триумфального вручения Тому Библии за «знание» стихов из нее. При этом Том и Бекки изображены художником отвернувшимися друг от друга, и рисунок подчеркивает противоречивость в их отношениях (гл. 18, 20) – желание одного помириться и желание другого «отомстить». Изображение Тома среди взрослых помогает подчеркнуть тему романа, в котором выявляются несообразности жизни через отношение взрослых и детей. Том постоянно пребывает в состоянии бунта. Это живой, любознательный, энергичный ребенок: он жаждет жить, а не слушать тетю Полли.

Иллюстрация на шмуцтитуте к роману «Приключения Гекльберри Финна» представляет главных героев этого произведения – Гека Финна и негра Джима на плоту, который в романе станет не только средством передвижения по реке Миссисипи, но и домом, а также «средото-

чием подлинно человеческих отношений посреди окружающей фальши, обмана, насилия» [Старцев 1985: 176].

В романе «Приключения Тома Сойера» иллюстрация-заставка к первой главе «Том играет, сражается, прячется» тоже подчеркивает задорный и живой характер мальчика. Эта иллюстрация передает детали образа тети Полли (очки, юбки, каблуки) и Тома (шляпа, куртка, босоноготь). Находчивость Тома выражается и на рисунке ко второй главе «Великолепный маляр». При этом художник создает интригу для читателя, помещая рядом два изображения – начало крашения забора Томом и финал, когда один из мальчиков в виде платы за покраску забора вносит «дохлую крысу на длинной веревочке, чтобы удобнее было эту крысу вертеть, – и так далее, и так далее, час за часом. К полудню Том из жалкого бедняка, каким он был утром, превратился в богача, буквально утопающего в роскоши» (с. 19).

Подобный принцип отбора литературных эпизодов для иллюстрирования, т.е. перевода их в изобразительный план, наблюдается и на других рисунках, например, к главе «Кот и “болеутолитель”». Рисунком художник лишь подводит читателя к вербальному развитию сюжета, показывает, скажем так, преддверие шалости Тома, потому что исход ее настолько живописен, красочен, что не нуждается в дополнительных средствах изображения, кроме слова: «Том раскрыл ему [коту Питеру] рот и влил туда ложку “болеутолителя”. Питер подскочил вверх на два ярда, затем издал воинственный клич и заметался кругами по комнате, налетая на мебель, опрокидывая цветочные горшки и поднимая страшный кавардак. Затем он встал на задние лапы и заплясал на полу в припадке безумной радости, закинув голову и вопя на весь дом о своем безмятежном блаженстве...» (с.78). Интригу и интерес к чтению поддерживает расположение иллюстраций в книге относительно литературного текста. Два уже рассмотренных нами рисунка, как и третий, размером во всю страницу, к гл.26 «Сундучок с золотом похищен настоящими разбойниками», расположены до текстового эпизода, с которым они связаны.

Роман М.Твена не просто произведение о шалостях мальчика, но острая критика автором школьной системы обучения, религии. Художник В.Аверкиев на нескольких иллюстрациях визуально продемонстрировал акцент на социальной проблематике. На рисунке к гл.4 «“Козыряние” в воскресной школе» изображен Том Сойер с Библией в руках (читатель помнит, как благодаря смекалке и ловкости Том получил ее) и три персонажа, каждый из которых, по словам Твена, «козырял»: директор мистер Уолтерс, который «суетливо выказывал свое усердие и свою расторопность», судья Тэтчер, фигура которого «выси-

лась» над классом, «озаряя школу горделивой судейской улыбкой и, так сказать, греясь в лучах собственного величия», а также «величая дама» (с.30–32). Этот рисунок предвещает неожиданную развязку, произошедшую на следующей странице. Социальный аспект проблематики романа заострен художником и в иллюстрации к гл.6, когда Том был застигнут учителем на уроке за разговором с Бекки: «В то же мгновение Том почувствовал, что чья-то рука неотвратимо и медленно стискивает его ухо и тянет кверху все выше и выше. Таким способом он был препровожден через весь класс на свое обычное место...» (с.49).

Бекки Тэтчер в какой-то мере стала причиной побега Тома на остров Джексона в качестве пирата, и линия влюбленности Тома, думается, не менее значима в романе, чем приключенческая. Она акцентирует внимание на таких важных чертах характера Тома, как самоотверженность, уважение к слабому полу. На рисунке к главе «Том жертвует собой ради Бекки» художник запечатлел эпизод, в котором Бекки без разрешения заглядывает в таинственную книгу учителя: «В эту минуту на страницу упала чья-то тень: в дверях показался Том Сойер и краем глаза глянул на картинку» (с.117). Девочка нечаянно разорвет страницу, торопливо захлопывая книгу. Позже читатель увидит следствие неумного детского любопытства и исход поступка Бекки для Тома, подставляющего спину под розги, чтобы «спасти» девочку от наказания.

Благородство, желание помочь невинному и слабому движет Томой Сойером (и Геком Финном) в эпизоде с Меффом Поттером. Художник иллюстрирует один из лирических эпизодов книги (гл.23), когда мальчики, приносят заключенному в тюрьму «немного табаку и несколько спичек»: «Влезьте один другому на спину, чтобы я мог до вас дотянуться... Вот так. Ну, теперь пожмите-ка мне руку, – ваши-то руки пролезут в решетку, а моя чересчур велика» (с.131).

Наряду с социальной проблематикой, художник акцентирует внимание и на собственно приключенческой: несколько рисунков открывают эту тему, связанную с Индейцем Джо. Первая страшная встреча с ним состоялась на кладбище (гл.9). К этому эпизоду В.Аверкиев на весь лист создает «иллюстрацию-действие» [Адамов 1959: 20]. Показаны выразительные движения и жесты, необычен ракурс изображения угловатых фигур, подсвеченных с одного края. Композиция рисунка динамична: «клубок» из дерущихся Меффа Поттера, доктора и Индейца Джо за деревом, из-за которого наблюдают изумленные и напуганные мальчики, причем их взгляд упирается в вытянутые ноги убитого. Изображение этой острой ситуации, что характерно для многих рисун-

ков в книге, появляется до текста, который оно визуальнo комментирует. В другой раз Том случайно встречается с разыскиваемым полицией индейцем в пещере Мак-Дугала. На иллюстрации к гл.31 не только сделан акцент на приключении героя, но и передаются страх и изумление, овладевшие мальчиком (полусогнутые колени, полуоткрытые губы и руки, схватившиеся за скалу).

Героем второго романа Твена, наряду с Гекoм Финном, является беглый негр Джим. Из двенадцати иллюстраций к произведению он запечатлен на трех. Причем на первой (к гл. 8, когда Гек случайно встречается Джима на острове) Джим стоит перед Гекoм на коленях с молитвенно сложенными руками. Джим испуган, потому что Гека объявили погибшим, и негр, веря в ведьм и приметы, убежден, что перед ним мертвец: «Он как подскочит да как вытаращит на меня глаза! Потом бросился на колени, сложил руки и начал упрашивать...» (с.232). Две другие иллюстрации, на которых показаны Джим, Гек и Том (они катят жернов в хижину Джима; Том излагает придуманный им план побега Джима), по характеру ближе к приключенческому, потому что Том Сойер, зная об освобождении Джима, затеял его побег-освобождение ради приключений.

На иллюстрациях к роману «Приключения Гекльберри Финна» художник запечатлел более широкий мир, который окружает героя, чем на рисунках к роману о Томе Сойере. В своем путешествии Гек преодолевает большее пространство, чем Том Сойер. Благодаря путешествию по реке, встречая реальные опасности, герой познает мир и его жестокие законы, сталкивается с различными людьми, которых художник делает предметом изображения. Кровавая вражда Грэнджерфордов и Шепердсонов интерпретирована на иллюстрации к гл.18. Здесь нет фигуры Гека, акцент сделан на юных Грэнджерфордах, сидящих за поленицей, и взрослых Шепердсонах на конях, стреляющих в них. На иллюстрации к гл.21 Гек изображен в Арканзасе на фоне толпы «лодырей», которые «целыми днями ... строгали палочки карманными ножами фирмы Барлоу, а еще жевали табак, зевали и потягивались», и безумного «здорово выпившего» Богса, слова которого «Ты откуда, парень? К смерти приготовился или нет?» привели Гека в изумление и внушили страх (с.314, 317). Две другие иллюстрации к гл. 25 и 29 сюжетно связаны с героями-мошенниками, выдающими себя за короля и герцога. На одной иллюстрации художник показал их у бочки с золотом покойного Уилкса, изобразив их алчные лица. На другой иллюстрации изображена не менее алчная до сплетен и чужого золота толпа, пришедшая на кладбище раскапывать могилу.

Таким образом, рисунки В.Аверкиева к романам М.Твена «Приключения Тома Сойера» и «Приключения Гекльберри Финна», непосредственно иллюстрируя текст, соотносятся с отдельными предложениями, целыми абзацами или эпизодами. Их невозможно рассматривать в отрыве от произведения. Иллюстрации художника поддерживают социальную проблематику романов, выражают их приключенческий характер, подчеркивают характеристику главных и второстепенных героев, их взаимоотношения. «Переводя» вербальный образ в визуальный, он видит свою главную задачу в передаче внешней и внутренней динамики произведения.

### **3.5. Проблемы перевода на русский язык романа Р.Киплинга «Ким»: встреча «двух рубежей» на страницах пермской книги**

В пермской серии «Юношеская библиотека» зарубежная литература обычно публиковалась в уже известных переводах на русский язык. Исключение составило собрание произведений английского писателя Редьяра Киплинга (1865-1936), в том числе роман «Ким» (1901), который, несмотря на ставший классическим перевод М.И.Клягиной-Кондратьевой 1936 г., был издан в Перми в новом переводе Александра Колотова в 1991 г. Примечательно, что именно этот перевод был опубликован в 1999 г. в Санкт-Петербурге в популярном издательстве «Азбука» с послесловием переводчика.

Нельзя не согласиться с А.Колотовым в том, что культура – это «воплощение преемственности», а «преемственность естественным образом распадается на внутриэтнические и межэтнические пересечения. Чем крепче первые, тем яснее самосознание созидających поколений. Чем шире вторые, тем легче нам добиваться контактности, взаимообогащения. Такой подход и есть, по сути, исходное, внутреннее оправдание для занятия художественным переводом...» [Киплинг 1999: 421]. В этой главе мы предлагаем два взгляда пермских исследователей английской литературы на проблемы перевода романа Р.Киплинга «Ким» на русский язык.

#### **3.5.1. Эпическое «дыхание» романа\***

В 1991 г., в разгар перестройки, политического и социального кипения и неустойчивости, в нашей стране вышли два издания романа

---

\* Параграф написан Б.М.Проскурниным.

«Ким» Р.Кипплинга о бурлящей и беспокойной Индии конца 1880-х гг. Одно издание, выпущенное в Москве «Советским композитором», воспроизводило перевод Мелитины Ивановны Клягиной-Кондратьевой, которая была известным переводчиком и популяризатором творчества Кипплинга: ею переведено немало рассказов писателя, в том числе и знаменитый рассказ «Лиспет», который многими считается одним из лучших образцов мастерства Кипплинга в этом жанре, в англоязычной критике называемом *short story*.

Другое издание вышло в Перми в серии «Юношеская библиотека». Под «одной обложкой» были опубликованы два произведения – «Ким» и «Книги джунглей», внешне как будто далекие друг от друга, но по сути весьма близкие, так как наиболее колоритно и емко в разных жанрах и повествовательных манерах воспроизводили кипплинговское понимание Индии и ее этнокультурного «единства в многообразии», а также – его видение человеческого предназначения в мире. Правда, в свое время индийский исследователь Б.Сингх с неприянью писал о Кипплинге: «Жизнь обычного индийца так же мало таинственна, как и жизнь среднего европейца, о чем Кипплинг, живя в Индии, должен был бы знать. Однако он постоянно подчеркивал все, что есть ненормального, мистического в нашей жизни» [Singh 1934: 72]. Роман «Ким» выдвигался исследователем в качестве главного «обвиняемого».

Одним из переводчиков и одновременно составителем тома, опубликованного Пермским книжным издательством, стал Александр Колотов, стихотворные «вставки» и эпитафии к главам романа «Ким» перевела А.Глебовская, а художником-иллюстратором выступил В.Остапенко. Кроме романа, А.Колотов перевел несколько рассказов из двух «Книг джунглей», опубликованных в пермском издании без сокращений в классических и новых переводах.

Сразу отметим, что идея пермского томика произведений Кипплинга была весьма удачной во многих отношениях, но самое главное: том демонстрировал едва ли не всю глубину творческой мысли Кипплинга 1890–1900-х гг., чье художественное мастерство в то время еще шло «по восходящей», и присуждение Нобелевской премии, случись оно тогда, а не в 1907 г., не показалось бы многим странным и непонятным. В те годы большинство английских (и не только) писателей, критиков и литературоведов еще не отвернулись от Кипплинга из-за его радикального консерватизма и джингоизма.

Однако у пермского издания был один просчет, связанный, скорее всего, с непониманием историко-литературной преемственности между «Книгами джунглей» и «Кимом»: опубликованные в 1894 г. «Книги джунглей» предвосхитили некоторые идейные, проблемно-



тематические и художественно-поэтические особенности едва ли не всего творчества писателя, во всем блеске представшие в опубликованном в 1901 г. «Киме». Поэтому для создания у читателя целостного представления о динамике «англо-индийской» поэтики Кипплинга было бы лучше поменять местами произведения, включенные в издание.

Отметим также, что в 1990 г. «Ким» уже публиковался в переводе все той же М.И.Клягиной-Кондратьевой с основательным предисловием Ю.И.Кагарлицкого, который одним из первых заговорил о художественной глубине романа; до этого исследователи в нашей стране не раз в той или иной степени отказывали ему в яркой художественности и оригинальности понимания индийского характера, мышления, образа жизни [Олюнин 1964: 19]. А в зарубежной науке о Кипплинге уже давно утвердилось мнение, что «Ким» – самое сложное из всех исследований реальности у Кипплинга [Kipling's Mind... 1964: 217] и что здесь писатель преодолевает чисто «британское (т.е. колониальное. – *Б.П.*) видение» Индии и выходит на более широкий масштаб ее понимания [Hewitt 1988: 55]. Писатели Дж.Мур, М.Твен, Т.С.Элиот, Дж.Оруэлл, Г.Джеймс, например, восхищались «Кимом», говоря о «точности письма и выстроенности истории, скупом, мужском ритме каждого предложения и выверенности каждого обобщения» [Переоценка... 1987: 49]. При этом особенно ценным является мнение Г.Джеймса – писателя с безупречным литературным вкусом и одного из авторитетов в мировой литературе второй половины XIX в.

Два отечественных издания 1991 г. открывают череду публикаций романа Кипплинга различными центральными издательствами по большей части в переводе Клягиной-Кондратьевой (издания 1993, 2000, 2001, 2003, 2004, 2007, 2008, 2010 гг.). Вот почему пермское издание с переводом, сделанным А.Колотовым, своеобразно и занимает достойное место в отечественной кипплингистике. Хотя перевод, предложенный в пермском издании романа, на наш взгляд, несколько уступает теперь уже классическому переводу Клягиной-Кондратьевой, по общей тональности более приближенному к кипплинговскому стилизовому синтезу «возвышенного и земного». Попытка А.Колотова «осовременить» текст за счет намеренного снижения некоей повествовательной возвышенности и «красивости» и таким образом приблизить его к читателю наших дней заслуживает внимания, но иногда она оборачивается некоторой потерей особой поэтичности, как раз выводящей роман на общечеловеческий уровень, возникающей за счет того повествовательного каркаса произведения, который очевиднее всего связан с индуистско-буддистским контекстом, переполняющим – в хорошем смысле этого слова – текст романа Кипплинга в оригинале.

Достаточно взглянуть на концовку романа, где умиротворенный тем, что нашел смысл жизни, один из двух главных персонажей романа Лама говорит заглавному герою Киму, только что пришедшему в себя после болезни, преобразившей его: «Son of my Soul, I have wrenched my Soul back from the Threshold of Freedom to free thee from all sin – as I am free, and sinless! Just is the Wheel! Certain is our deliverance! Come!» [Kipling 1994: 383]. Различие подходов очевидно в переводе последнего восклицания «Come!»: Клягина-Кондратьева перевела его как «Пойдем!», а Колотов – «Иди!». Если мы примем последнюю версию, то умалим важный акцент, очевидно «поставленный» Киплингом во всем тексте романа: двуединство образов Кима и Ламы, которых, без всяких сомнений, можно назвать кипплинговским вариантом Дон Кихота и Санчо Пансы, мы невольно «разделим» героев, даже противопоставим их. Одновременно мы лишим концовку еще более важного нравственного смысла: идеи единства героев в их пути в более широком смысле, чем жизнь «здесь и сейчас», где мир белых и мир индийцев противоположны до предела; исчезнет идея духовного единения двух центральных героев. Поэтому и возникает «Пойдем!»: пойдем вместе, а не порознь.

С другой стороны, можно обнаружить и досадные промахи в переводе Клягиной-Кондратьевой, связанные, на наш взгляд, с тем, что автор перевода иногда упускает из виду основную структурно-поэтическую идею романа. Как найти способы передачи на русский язык концепции особой (безусловно, поэтизируемой Киплингом) целостности индийской жизни, ее единства, обретаемого в многообразии. Так, например, в четвертой главе романа есть принципиальная для концептуального слоя произведения сцена пробуждения Кима однажды ранним утром в его и Ламы долгом пешем путешествии по Индии: «Kim sat up and yawned, shook himself, and thrilled with delight. This was seeing the world in real truth; this was life as he would have it – bustling and shouting, the buckling of belts, and beating of bullocks and creaking of wheels, lighting of fires and cooking of food, and new sights at every turn of the approving eye. The morning mist swept off in a whorl of silver, the parrots shot away to some distant river in shrieking green hosts: all the well-wheels within ear-shot went to work. India was awake, and Kim was in the middle of it, more away and more excited than any one...» [Kipling 1994: 100–101]. Клягина-Кондратьева (в отличие от Колотова) «забывает» перевести ключевую фразу, принципиальную для понимания всего романа, что существенно умаляет качество ее перевода: «India was awake, and Kim was in the middle of it» (выделено нами. – Б.П.). Так

наносится ущерб тому восприятию романа, которого добивался Киплинг.

Киплинга, выросшего «на границе» двух культур и цивилизаций (европейской и восточной), всегда интересовала психология, мышление и миропонимание не только представителей этих цивилизаций в отдельности, но и людей подобной «границы». Достаточно вспомнить Маугли, Лиспет, Пурун Багхата и др. В литературоведении этот тип героя получил определение «маргинальный человек» (от латинского слова *marginalia* – поля, границы). Живя в Индии, Киплинг слышал рассказ о юноше-англичанине, который в детстве попал к пуштунам (племенам, живущим на севере современного Пакистана) и который отказался вернуться в мир белых, когда узнал о своем европейском происхождении. Это была своеобразная история нового Маугли, ребенка, попавшего в общество, отличное от того, к которому он принадлежал по рождению.

Ситуация маргинального героя, доминирующая в «Киме», давала писателю возможность драматизировать исследование интеллектуально-психологической структуры личности персонажа, обнажить внутреннюю борьбу, внутренние противоречия характера героя, «помещенного» в кросскультурную ситуацию, т.е. ситуацию не столько диалога, сколько «диффузии» культур. Киплинг открывает традицию обращения к такому типу героя, блестяще реализованному позднее в равной степени в романе как колониальном, так и антиколониальном (хотя отечественная англистика до сих пор весьма неохотно связывает имя Киплинга с последней модификацией), достаточно вспомнить «Поездку в Индию» (1924) Э.М.Форстера, «Суть дела» (1948) Гр.Грина или тетралогия П.Скотта «Квартет Раджи» (1966-1975), которая по сути завершает колониальную и антиколониальную стадии развития английского романа и открывает уже постколониальный этап в национальной литературе.

Кроме того, это произведение вписывает Киплинга в общую тенденцию развития английского романа – синтеза трех начал: эпического (панорамный принцип, принцип «большой дороги жизни», главенствующий в сюжетостроении романа), драматического (причем в романе очевидна драматизация за счет обострения внутренних противоречий и терзаний героя) и лирического (личностное – героя и автора – отношение к воспроизводимой индийской реальности ярко проявлено в этом произведении).

Историки литературы (см.: [Олюнин 1964]) говорят, что наброски романа «Ким» просматриваются уже в новелле «Матушка Мэтьюрин» (1884–1886), рассказывающей об ирландской «шпионке», владелице

опиумной курильни, которая сообщает индийцам обо всех замыслах английской администрации. Своеобразным предисловием к роману называют также рассказ «Хранить как доказательство» (1889), главным героем которого является британец, «растворившийся» в массе индийцев, чтобы написать роман об этой стране. Одним из прототипов героя романа считают адвоката У.Реттигана, сына солдата-ирландца, который, как и Ким, был одержим страстью лицедейства, что давало богатую возможность познать живую и пеструю индийскую действительность.

Роман «Ким» создавался Кипплингом с 1897 г. и переписывался пять раз (трижды – уже после того, как был набран в типографии). Писатель очень дорожил этим произведением, считал его одним из лучших. Отец Кипплинга, который был, пожалуй, самым строгим критиком творений сына, сам иллюстрировал роман, как и первое издание «Книги джунглей», полагая, что нигде его сыну до этого не удавалось так убедительно воспроизвести целостность индийской реальности (см.: [Kipling 1977]).

В романе рассказывается о жизни сироты-подростка Кимбалы О'Хары, ирландца, выросшего в среде индийцев, органично в нее вошедшего, усвоившего как лучшие, так и не самые хорошие привычки и традиции страны. Ким чувствует себя как рыба в воде в караван-сараях, на шумных базарах и улицах, на большой дороге, по которой он идет вместе со своим товарищем по путешествию тибетским Ламой, занятым поисками некоей священной Реки Стрелы, дарующей новый смысл жизни.

Ким тоже наделен мистической целью: ему была предсказана слава в будущем, если он найдет Красного Быка на Зеленом Поле. И он идет по древней Индии в поисках этого Красного Быка, т.е. своего смысла жизни. Иначе говоря, выбор героев-паломников, героев-путешественников диктует обращение к сюжету романа «большой дороги жизни» и к роману духовных исканий и самоидентификации. На страницах романа буквально «бурлит мастерски воссозданная шумная, пестрая, беспорядочная азиатская жизнь» [История зарубежной литературы... 1970: 326]: автор помещает своих героев в самую толщу индийской жизни, и они не просто наблюдают ее, а живут ею, ощущают ее непосредственно. Не случайно индийцы называют Кима «Другом всего мира»: вспомним не переведенное Клягиной-Кондратьевой до конца «Индия пробудилась, и в центре ее был Ким» [Киплинг 1991б: 65].

Сюжетные столкновения Ламы и Кима с окружающей индийской реальностью мало отягощены какими-то конкретными социальными,

бытовыми и нравственными деталями. Именно поэтому возникает идея реки-жизни, ее постоянного течения, независимого от воли и желания героев: они воспринимают движение жизни как закономерность. Не случайно исследователи говорят, что «Киплинг показывает Индию, которая настолько велика и многообразна, что выше какой-либо классификации» [Hewitt 1988: 55]. Более того, в романе, по мнению индийского литературоведа А.С.Бхалара, реализована одна из центральных идей писателя: «В Индии что на поверхности реальности, то и значимо» [Bhullar 1985: 23]. Поэтому собственно картины индийской действительности оказываются в равной, если не в большей, степени идеальными.

Конечно, надо согласиться с утверждением Ю.И.Кагарлицкого, что «Ким» вписывается в английскую традицию «романа большой дороги». Но если «наибольший художественный эффект обычно извлекается (в таком романе. – *Б.П.*) из самого факта неадекватности героя изображаемой жизни» (Том Джонс Филдинга и Пиквик Диккенса) [см. Киплинг 1991а: 27], то в «Киме» главный герой и его духовный наставник не мыслят себя вне или противопоставленными окружающей действительности. Их плотная «вписанность» в контекст времени и пространства концептуальна в романе: они «растворены» в них и являются их «носителями» [там же]. Подобное построение образов, безусловно, выводит весь роман на особый философский, метафизический уровень. Очевидно, что образ и характер Ламы (и отчасти Кима) создаются не столько по линии индивидуализации или даже типизации, сколько по линии типологизации определенных надличностных процессов и родовых общечеловеческих императивов. А это в значительной мере подготавливало «гены» развития литературы и характеристики уже XX в. И это выводит роман за рамки только колониально-го или/и экзотического повествования.

В структуре образа Кима, и особенно Ламы, органически соединены миф и реальность, акцентированы свойственные индийцам мифологемное мышление и мироотношение. Философизация романа ощущается, о чем мы уже говорили, и на уровне языка: Киплинг выбирает в качестве основного «повествовательного источника» в романе образ Ламы, т. е. Святого человека (Holy One), говорящего особым, отстраненным от прозы жизни архаичным языком, грамматически основанным на использовании второго лица единственного числа местоимений и глаголов. Используя эту форму, Киплинг тем самым приподнимает стиль произведения, хотя повествование не обходится без иронии автора и второго повествователя – Кима (не забудем: перед нами киплингский вариант Санчо Пансы и Дон Кихота). Автор достигает

удивительного эффекта за счет этой смешанной повествовательной манеры: он максимально поэтизирует и даже метафизирует повествование, но от этого он не становится слишком далеким от читателя.

До сих пор самой актуальной является проблема жанровой идентификации этого романа Киплинга. Как уже говорилось, в англистике принято считать, что «Ким» открывает традицию колониального романа. Однако собственно колониальная тематика и проблематика вряд ли могут быть названы единственными и даже структуроформирующими: здесь нет основного конфликта колониального романа – того или иного противостояния колонизаторов и колонизируемых. Проблема колонизации и связанные с нею социальные, политические, нравственные и прочие обострения вряд ли оказываются вынесенными на «поверхность» произведения, как это нередко бывало в поэзии или новеллистике Киплинга. И даже «английскость» шести, как видим, немногочисленных, образов англичан – полковника Крейтона, капеллана Беннета, католического священника Виктора, полицейского и хранителя Лахорского музея – несколько сюжетно приглушена. Уже в первой главе очевидно, что писателя интересует «спрессованность всех рас Верхней Индии» [Hardacre 1980: 15]. А сюжет строится на воспроизведении отношений Кима с четырьмя индийцами: продавцом лошадей пуштуном Махбубом Али, бенгальцем Хурри Чандером, экстравагантной вдовой из Кулу и, наконец, тибетским Ламой, который наряду с Кимом становится центральным героем романа, постепенно вытесняя других персонажей.

Роман вряд ли «умещается» в какую-то жесткую жанровую схему: настолько он сложен, многослоен, настолько очевидно, что в нем реализована целая система киплинговских ценностных ориентаций. И главная среди них – идея индийского общества как некоей самоочевидной стабильной целостной системы гарантированного социального мира. Правда, по глубокому убеждению автора, это происходит благодаря тому миропорядку, который сложился в Британской Индии, «сцементированной» идеей Империи, т.е. структурой, несущей порядок, справедливость, устойчивость. Писатель здесь не так уж далек от исторической справедливости. Индийский исследователь Ш.Ислам справедливо пишет, что вряд ли «Британская империя была основана на альтруизме», но «британский флаг принес с собой стабильность, закон, грамотность, современные средства связи, медицинское обеспечение, полезные ремесла. Именно это приветствовал Киплинг, а не просто сам факт расширения границ» [Islam 1975: 71]. По-киплинговски понимаемые порядок, устойчивость и справедливость – своего рода узлы каркаса, скрепляющего англо-индийское общество,

какой бы «счастливый азиатский беспорядок» [Bhullar 1985: 23] ни наполнял эту внешне жесткую структуру и как бы ни упивался им главный герой Ким.

Не случайно рядом с Кимом появляется Лама, идеолог буддийской концепции справедливого Колеса Жизни с его двенадцатью жизненными фазами, неизбежно следующими одна за другой и символизирующими круговорот жизни человека от рождения до смерти и установление неизбежного и неизбывного *порядка*. Они предполагают высшую цель человеческой жизни в самоуглублении и самоочищении. Не случайна и лейтмотивная фраза в кульминационных главах романа: «Справедливо Колесо Жизни, не уклоняющееся в своем движении ни на волос!»

Подчеркнем, что Киплинг в романе сосредоточивает внимание на существовании человека *внутри* этой упорядоченной жизни, сколь бы пестра она ни была. Нельзя забывать, что писатель был горячим сторонником масонства, и идея универсального морального порядка и братства (в том числе мужского) была ему особенно дорога. Она господствует в «Киме», придя в него из двух «Книг джунглей», где, по мнению Ю.И.Кагарлицкого, реализована попытка писателя «дать представление о некоей животной (а заодно и человеческой) общности, каждый член которой неповторимо своеобразен и вместе с тем подчинен Закону, а потому и составлял часть целого» [Киплинг 1991а: 21].

Романом «Ким» Киплинг вступил в полемику с господствовавшей на рубеже столетий либеральной доктриной «примата индивидуальности» в этико-социальных и политических построениях времени, что ставит писателя в особые отношения с идеями «сильного человека» и «человека действия». Консерватизм Киплинга очевиден, хотя и был, по словам Л.Триллинга, «хилым и непродуманным» (цит. по: [Kipling's Mind... 1964: 91]). Сказать о политической позиции Киплинга необходимо, так как во второй половине XIX в. в Англии обостряется интерес к проблеме личности и государства, о чем свидетельствуют работы Дж.Ст.Милля, одного из столпов английского либерализма, «О свободе» (1859) и «Представительное управление» (1861), М.Арнольда «Анархия и культура» (1869), Г.Спенсера «Человек против государства» (1884). Но, пожалуй, наиболее показательны в этом отношении работы самого популярного политолога конца XIX в. Т.Х.Грина, прежде всего его «Лекции о принципах политического долга» (1879-1880), опубликованные в 90-х гг., в которых разрабатывалась концепция взаимоотношений индивидуальности и государства, провозглашавшая право личности на противостояние государству в случае, если оно по-

пирает свободу слова и поведения индивидуума. Во всем этом Киплинг виделась опасность анархизма и воинствующего индивидуализма, по его мнению, неизбежно нарушающего моральные и нравственные законы и противопоставляющего себя ему (см. [Киплинг 1977]).

Развивая идеи сильной и активной личности, как уже говорилось, ощущая разрушительные последствия культа «сильной личности», Киплинг ищет противоядие анархическому своеволию личности в концепции человека, полемически заостренной против радикально-либеральных политологических построений. В «Книгах джунглей», а затем и в «Киме», писатель настойчиво развивает идею, впервые заявленную в рассказе «Чудо Пурун Бхагата», еще одной предтече «Кима»: человек не просто существо социальное, но подчиненное Закону и государству. В англо-индийском обществе того времени Киплинг увидел общество, основанное на «подчинении системе предписаний: военных и административных – в Армии и на государственной службе, религиозных и социальных – во всем комплексе индуизма» [Hardacre 1980: 5]. Именно поэтому в романе его более интересует процесс интеграции индивида в эту целостность, надличностный характер которой очевиден в сюжетной структуре и пафосе произведения, причем, как в философско-религиозной линии (линия Ламы), так и в социально-политической (линия Кима). При этом Киплинг так строит сюжет, что интеграция героя в целостную жизнь одновременно оказывается способом его самоидентификации: Лама обретает свою Реку Стрелы, пройдя не одну сотню миль по Индии и встретившись не с одним десятком людей, а Ким находит себя в том числе и в сопричастности политическим акциям английской разведки, хотя, конечно же, дается все это по-романному усложненно, а динамика образа Кима гораздо более сложна по траектории и не исчерпывается политической проблематикой.

Не случайно Киплинг обращается к жанру романа воспитания. Он оказывается как нельзя более актуальным в условиях конца XIX – начала XX в., эпоху переходов и сломов. Известно, что в начале XX в. в английской литературе обозначилась целая волна романа воспитания (роман «Портрет художника в юности» Дж.Джойса, «Киппс» и «Тоно Бенге» Г.Уэллса, «Клейхенгер» А.Беннета и др.); (см. об этом: [Влодавская 1983]). «Начиная с 1903 г. почти каждый первый роман серьезного писателя был романом отрочества», – писал известный американский литературовед У.Й.Тиндал (цит. по: [Влодавская 1983: 8]). Связано это, безусловно, с резко обострившейся проблемой выбора и необходимости самоопределения личности в период поисков и осмысления обществом исторического смысла мирового развития. Человек



все чаще остается «один на один» с историей и задается вопросами, что такое его «я» и в чем его индивидуальность, как она соотносится с миром и его катаклизмами. Конечно же, структура романа воспитания создана для этого, так как строится на интроспективном воспроизведении взаимодействия героя и мира. Вернее, на отражении мира в герое, его сознании и душе, на решении героем вопроса о смысле жизни. При этом герой проходит через значительные испытания, ошибки, раздумья, и этим объясняется нередкий для жанра нравственно-философский пласт.

В романе «Ким» центральным поэтическим источником также становится процесс взаимодействия взрослого героя с миром. Поэтому автор инициирует сюжет «узнавания мира» мальчиком, который вырастет на наших глазах. Действие романа охватывает три года: мы встречаемся с Кимом, когда ему тринадцать лет, а расстаемся с шестнадцатилетним юношей. При этом вряд ли можно назвать Кипплинга мастером изображения развивающегося характера: в случае с Кимом он хорошо раскрывает уже *сформировавшийся* характер, хотя момент взросления героя и очевиден. Писателя больше интересуют собственно взаимодействия характера с внешним миром. В этом специфика интроспективности повествования в романе.

Вместе с тем нельзя забывать указание самого Кипплинга: «„Ким“, конечно же, откровенная пикареска, к тому же он бессюжетен – это вещь, возникающая извне» [Kipling 1977: 170]. И действительно, в романе очевидны пикарескские черты в типе героя-авантюриста, искателя приключений, сюжетной сутью которого становится *движение* – внутреннее и внешнее. Для сюжетно-композиционной структуры романа показательна калейдоскопичность событий и галерея типов персонажей, определенная их «маскарадность», заостренность и, может быть, даже шаржированность. Причем роман может быть отнесен к пикареске («по Лесажу»), настолько очевидна воспитательная заданность произведения и настолько «обыкновенен» Ким, которого трудно назвать героем в абсолютном смысле этого слова. Как и в «Жиле Блазе», здесь значителен драматизм пафоса произведения, в какие-то моменты приближающийся к трагическому (болезнь Ламы и Кима, столкновения с русскими шпионами, например).

А самое главное, что и отличает Кипплинга, – драматическое внутреннее проживание героем событий, определяющее движение сюжета. Кроме того, и это, пожалуй, важнее всего, кипплинговская пикареска оказывается произведением с очевидной тенденцией расширения горизонта романа и углубления уровня обобщения, попыткой увидеть, «ухватить» философию жизни простого человека. В этом смысле фило-

софски нагруженным является эпиграф к одной из ключевых глав романа (XIV глава):

*Поэт Кабир сказал: мой брат  
Взывает к меди и камням,  
Но в голосе его звучат  
Страдания, близкие всем нам.  
Богов дала ему судьба,  
Его мольба – моя мольба.*  
(пер. М.Клягиной-Кондратьевой)  
[Киплинг 1991а: 220].

Английский исследователь Д.Хьюитт говорит о том, что «самым существенным импульсом узнавания мира в романе становится тяга росшего в условиях постоянной борьбы за существование Кима к соревнованию, к игре, проявлению своей ловкости, хитрости и цепкости ума» [Hewitt 1988: 56]. Это демонстрирует уже первая сцена романа у Лахорского музея, где Ким победоносно сидит на пушке, согнав с нее в потасовке другого мальчишку. Но мотив игры получает в романе более глубокий смысл, вырастая до метафоры мира. При этом ведущим в ней становится политическое начало, ибо Ким и Лама – первый по собственной воле, второй невольно – оказываются участниками так называемой «Большой игры»: политической борьбы Англии за господствующее влияние на удельных князей и раджей северной Индии.

Обращение к политике органично для Киплинга, если иметь в виду полемическую заостренность его произведений против декларации аполитичности и асоциальности в конце XIX – начале XX в. и осмысление жизни как арены постоянной борьбы порядка против беспорядка, Закона – с теми, кто его нарушает.

Киплинг провидел «прикованность» человека XX в. к политике и политической борьбе – и не только профессионала-политика, но, прежде всего, зависимость всякого человека XX в. от основных политических процессов времени. Правда, порою он абсолютизирует политизированность современного ему человеческого существования, что очевидно в его собственной биографии начиная с англо-бурской войны. Согласимся с теми, кто полагает, что «временами, казалось, Киплинг воспринимает мир как конгломерат секретных и полусекретных обществ» [Kipling's Mind... 1964: 9]: не будем забывать о масонских увлечениях писателя.

В «Киме» писатель находит истинно романский ход для художественной реализации своих идей, если вспомнить знаменитое определение сути романа Т.Манном как «углубления во внутреннюю жизнь». Процессы инициации и взросления, самоидентификации и внутренней

гармонизации (основные содержательные «ядра» романа воспитания) героя становятся художественной (романной) формой воспроизведения целостности жизни Индии. Более того, этим объясняется программная «маргинальность» Кима, осмысленная не без изображения внутренней борьбы между тягой к активному действию и медитативной созерцательностью и самоуглублением.

Эта внутренняя борьба-синтез демонстрирует кипплинговское понимание Запада и Востока, отраженное практически во всех произведениях писателя об Индии, но особенно – в «Балладе о Востоке и Западе». В стремительном развитии действия баллады, в броскости рисуемых в ней характеров заостряет Кипплинг основную идею англо-индийской проблематики – нахождение общего языка двумя различными цивилизациями:

*О, Запад есть Запад, Восток есть Восток,  
и с мест они не сойдут...*

Эта фраза – одна из самых известных. Но далее читаем:

*Пока не предстанет Небо с Землей  
на страшный Господень суд*  
(пер. Е.Полонской).

Поэт полагает, что пребывание на Земле уравнивает обе цивилизации, заставляет искать точки соприкосновения, согласия и взаимопонимания. Подчеркнем, что в ряде произведений Кипплинга – прежде всего поэтических – откровенно звучала апология именно британского солдата, а не солдата (человека) вообще, исполняющего предназначенный ему судьбой долг служения Закону, порядку, справедливости. А в поэтическом творчестве после 1902 г., особенно в сборнике «Пять народов», Кипплинг доходит до откровенной идеализации «великой семьи» – английской армии – и до прямой апологетики британского империализма, за что и был подвергнут определенному остракизму писателями, поэтами, критиками.

Через весь роман проходят размышления Кима о себе: «Мир велик, а я всего только Ким. Что значит – Ким?» [Кипплинг 1991б: 101]; «Я Ким. Я Ким. Кто такой Ким?» [Кипплинг 1991а: 249]; «'I am Kim. I am Kim. And what is Kim?' His soul repeated it again and again» [Kipling 1994: 374]. Кипплинг подчеркивает, что немногие европейцы, но зато основная масса индийцев буквально бросаются в «свободные размышления и самооценки». Оба центральных героя, как известно, озабочены поисками самих себя, причем автор дает нам два источника этого внутреннего самодвижения на двух порою удивительно, а то и иронично перемешанных уровнях: символично-аллегорическом и реальном.

Первый сюжетный пласт концентрируется вокруг образа Ламы, и его пронизывает атмосфера поисков Реки Стрелы, обретение которой, как уже говорилось, означало для него освобождение души от жизненных грехов и слияние с «Великой Душой, которая вне Всего Сущего», которая дает возможность мысленно увидеть «весь Хиндустан, от Цейлона в морях и до Гор», весь мир «одновременно и в одном месте, ибо все они были внутри, в душе», понять «Причину Всего Сущего» [Киплинг 1991a: 254], отринув Зло, которое обволакивает всякого грешного человека.

Второй пласт – реальная, пестрая, но удивительно целостная жизнь Индии, увиденная глазами Кима, ощущающего себя в самом ее центре и со страстным азартом в нее погружающегося, чтобы утолить свою жажду познания, камуфлируемую автором под естественное любопытство подростка.

Органическое повествовательное сосуществование этих двух пластов (не всегда реализованное, как отмечалось, в переводе А. Колотова) лишь подчеркивает основной конфликт романа – конфликт в сознании Кима: его любовь к Ламе, проповедующему в традициях восточной философии отказ от всего, что может явить собой существование зла в мирской жизни, во имя высшей духовности и вовлеченности в мир действий, поступков, жизненной практики, иначе говоря – погруженность в реальность, «в жизнь мужчины и женщины, как она есть».

Очень важную идею жизни, как она есть, Киплинг реализует при помощи сюжетного мотива большой дороги и панорамного принципа, основного композиционного приема, так как дорога – единая и неделимая, вечная и динамичная – это символ жизни. Здесь мы сталкиваемся с по-киплинговски оригинальной полемикой с традицией викторианского романа воспринимать социальный мир как нечто само собой разумеющееся и существующее как бы «в параллель» жизни человека [Daiches 1970: 2]. Герой осознавал себя (и это главная идея самых критичных романов) в отграничении от социального мира, противопоставлении ему, а отнюдь не в родовой сопряженности с ним. В этом специфика викторианского романа, и Киплинг, полемизируя с нею, выходит на иной социально-аналитический уровень: в нарочито декларируемой сопряженности с социальным миром, в упоении слияния с ним видится обобщающая, метафизическая заданность произведения.

Лама, кипплинговский Дон Кихот, погруженный в идею поисков Реки Стрелы, намеренно оторван от реалий жизни, бурлящей и кипящей вокруг, и видит в окружающих только добро и любовь, ибо сам их излучает. Ким же, наоборот, купается в реальности, наслаждается ею, как Санчо Панса, может быть, даже тогда, когда она поворачивается к

нему не лучшими своими сторонами. На их различном мироотношении строится движение сюжета. Это своеобразный конфликт романа, в котором много движения, но при этом не так уж много событий. Это «конфликт двух путей жизни» [Hewitt 1988: 59], двух способов отношения к ней. Но мы должны говорить, как и в случае с героями Сервантеса, не столько о противопоставлении героев, сколько об их единстве: Ким и Лама – «две стороны монеты: долга человеческого на этой земле» [Kipling's Mind... 1964: 118].

Непосредственно сюжетно-фабульно эта идея реализуется при помощи так называемой «Большой игры», т.е. воспроизведения в романе деятельности английской разведки, что дает основания исследователям называть «Ким» чуть ли не первым шпионским романом-триллером в английской литературе. Но Ким соглашается помогать британской разведке прежде всего потому, что любит игру, приключения, риск – как всякий ребенок. Другой формы самовыражения и самоопределения он просто не знал. Ким видел в этом органическое продолжение своей жизни, способ существования. Вот почему он не воспринимал свою завербованность разведкой как нечто антииндийское, наносящее вред кому-либо. Как мы уже не раз подчеркивали, и замысел романа шире, чем просто «шпионский», и герой явно выходит, причем с самого начала, за рамки роли шпиона, т.е. проповедь идеи «мир по-британски», которой жили империалисты того времени, в этом романе явно на периферии. Политика, Империя, Закон – «скорее исходные посылки, на которых строится история Кима, посылки, не подлежащие обсуждению и тем более сомнению» [Ладыгин 1982: 62]. Речь вновь идет о поисках человеком своего места в жесткой, но безоговорочно им принимаемой иерархически выстроенной жизненной системе, где каждый элемент важен, ценен, необходим («братственен») в силу отведенной ему роли. Как бы сложна и противоречива роль ни была, она дана, предопределена, и ее необходимо выполнять. Для героя романа жизнь – это большая игра, и наоборот. И в ней все целесообразно: и его лицедейство, и абсолютная кристальная искренность, и прямолинейность, даже детскость, Ламы. И то, и другое – естественно.

Конечно, здесь очевидна столь свойственная Киплингу идеализация скрытого героизма. Более того, он «приговаривает» Кима быть вечно в тени: такова его роль в «Большой игре», сорвать которую он не имеет права.

Говоря о «Большой игре», необходимо еще раз обратиться к структуре романа, в котором обнаруживаются три композиционных узла. Первые пять глав в основном посвящены Ламе, и он – центральная фигура в повествовательной и сюжетной канвах. В главах с шестой по

десятую рассказывается непосредственно о воспитании Кима и на «большой дороге жизни», и в школе святого Ксаверия для детей английских солдат, и в чудном доме Ларган-сахиба, факира и колдуна, а на поверку – резидента английской разведки. Наконец, главы с одиннадцатой по пятнадцатую – это сведение вместе всех сюжетных линий и персонажей в одной общей «игре» – мастерски разыгранной Хурри, Махбубом Али и Кимом интриге против русских разведчиков, проникших на территорию Пенджаба и выполняющих секретную миссию по «сколачиванию» антибританского союза северных индийских раджей.

Третий композиционный узел «сшивает» три основных элемента содержательной структуры произведения: духовно-религиозные искания Ламы, поиски Кимом Красного Быка на Зеленом Поле (им оказался флаг Мавирикского полка, в котором когда-то служил отец Кима) и собственно «Большую игру». При этом к концу романа выстраивается в одну причинно-следственную линию весь событийный ряд: повышенный интерес полковника английской разведки Крейтона к Киму, поиски агентами разведки «противника» (России) секретных документов у Махбуба Али в первой главе и причины покушения на него в восьмой главе, появление полицейского-агента в четвертой главе, деятельность Бабу Хурри под личиной святого паломника в одиннадцатой главе и другие, поначалу кажущиеся мистическими, обстоятельства. Иначе говоря, сюжет романа явно строится по аналогии с игрой, когда только к концу становится ясно, кто победил, а кто проиграл. Поэтому в поэтике романа немало таинственного, недоговоренного, до времени условного.

Главное заключается в том, что, когда совмещаются все три элемента содержательно-композиционной структуры романа, обретает целостность и ясность мир как таковой, завершается процесс взросления и формирования личности Кима и заканчивается духовное паломничество Ламы. К концу романа явно «работает» принцип одновременности обретения гармонии внутренней и внешней как финальной точки путешествия героев (героя) «внутри» себя, столь блестяще реализованный Данте в «Божественной комедии», когда его лирический герой обретает способность видеть всю гармонию и законченность мироздания благодаря Любви и Знанию, основным условиям просветления героя. «Почва была покрыта добротной чистой пылью, – не свежими травами, которые в своем кратковременном бытии уже близки к гибели, а пылью, полной надежд, таящей в себе семя всяческой жизни... И Мать Земля оказалась такой же преданной, как сахиба. Она пронизывала его своим дыханием, чтобы вернуть ему равновесие, ко-

торое он потерял, так долго пролежав на ложе вдали от всех ее здоровых испарений» [Киплинг 1991а: 249], – читаем мы в конце романа.

Необходимо подчеркнуть, что к концу романа значительно усиливается мотив самоидентификации героя и повышается уровень философской напряженности. Причем кульминация самопоисков совпадает с восхождением героев в горы, воспринимаемом как символ очищения и освобождения от мирских связей, «подъема к истине». Герои Киплинга подобны дантовскому Поэту, поднимающемуся по семи ступеням горы Чистилища и на ее вершине достигающему и постигающему Земной, а потом и Небесный Рай: все выше они идут в горы, и все очевиднее перед ними открывается вечность мира и его бесконечность, вечные нравственные ценности, которые именно здесь подвергаются самым большим духовным и физическим испытаниям. «Наверное, здесь обитают боги, – сказал Ким, подавленный тишиной и причудливыми тенями облаков, плывущих во все стороны и тающих после дождя. – Это место не для людей!» [Киплинг 1991а: 206]. Именно в горах после глубоких снов-медитаций Лама находит свою Реку Стрелы, а Ким после тяжелых физических испытаний и болезни обретает истину превосходства Любви и Дружбы над всеми другими ценностями жизни. Причем горы «просветляют» даже таких далеких от идеала и философских поисков персонажей, как Махбуб и Хурри.

Однако именно в горах Ким и Лама становятся активными участниками политической интриги. Герои в буквальном смысле оказываются освобожденными от физической привязанности к земному миру. Так Киплинг соединяет на философском, метафизическом уровне частное, личное, социальное (политическое – в киплинговской интерпретации) и метафизическое (общечеловеческое).

Как видим, это не простая история приключений героев, а рассказ о сложной, многоликой жизни и о сложных радостях приобщения к ней, о счастье естественного слияния с нею во имя полноты существования. Вот почему Ким наделен «способностью перевоплощаться в различные типы человеческих существ и таким образом видеть жизнь разными глазами» [Kipling's Mind...1964: 217]. Совершенно очевидно полемическое заострение всей концепции романа, направленной против декадентской и упадочнической бездеятельности и пессимизма. Идея человека действия явно романтизируется писателем. Он остается верен приверженности «мужскому культу»: не случайно Ким постоянно «мигрирует» между двумя мирами – миром Махбуба Али, приобщающего его к мужскому миру активного действия («Большой игре»; риску шпионажа), и миром Ламы, миром повышенной духовности и «вглядывания» в себя. В Киме два этих мира соединяются, и конфликт

между ними благополучно разрешается. Вряд ли в отношениях Кима с Ламой реализуется концепция превосходства белого человека, особенно если иметь в виду одну из самых лирических сцен – сцену встречи Кима и Ламы после болезни юноши, где главенствуют чувства бесконечно любящих друг друга людей, готовых отдать все за благополучие и счастье друг друга.

Здесь вновь не возможно не отметить одну ошибку в переводе А.Колотова, который едва ли не ключевое слово для взаимоотношений Ламы и Кима, да и всего мужского братства (по Кипплингу), *beloved*, приобретающее особое значение в конце романа, переводит как «ближние» в заключительной фразе романа: «He crossed his hands on his lap and smiled, as a man may who has won salvation for himself and his beloved» [Kipling 1994: 383]. Перевод же Клягиной-Кондратьевой не только более точен с точки зрения контекста романа и его основной идеи, но и придает библейско-возвышенное звучание концовке, что более отвечает замыслу писателя: «Он сложил руки на коленях и улыбнулся, как человек, обретший спасение для себя и для того, кого он любит»» [Киплинг 1991а: 255]. Торжество Ламы и его идеи ненасилия и любви в конце романа снимает поэтизацию внешней активности и действенности человека (продемонстрированную в конце романа при помощи калейдоскопа приключений Кима и Ламы в горах, когда английская разведка при помощи Кима пытается обезвредить русских шпионов, действующих в Кашмире). Более того, Киплинг уже не только иронизирует по поводу «Большой игры» (образ Хурри в последней главе романа), но, испытав кровью двух протагонистов, подвергает ее в конечном счете моральному суду, как бы серьезны ни были угрозы русского (и любого другого) влияния там, где привыкли командовать англичане. Киплинг не боится показать, что Игра разрушила (и разрушает) многие ценности, но она, к счастью, оставила любовь и ответственность за тех, кого любишь. Познав это, Ким и Лама заканчивают свое паломничество. Конечно, «Большая игра» будет продолжаться; Махбуб Али, Хурри и др. прямо говорят об этом. Может быть, и Ким вновь войдет в нее, во всяком случае, Али на это надеется, но она уже никогда не будет вестись Кимом по-старому, так как он обрел, по сути, фундаментальные цели и основы жизни – Любовь и Дружбу.

Среди исследователей творчества Кипплинга существует мнение, что ему не удавались романы, так как это «не его жанр». Один из лучших зарубежных исследователей творчества Кипплинга У.Л.Ренвик, например, говорил даже о крахе писателя как романиста [Kipling's Mind... 1964: 13]. Знаменитый английский писатель и критик Э.Уилсон, анализируя «Кима», «Стоки и К<sup>0</sup>» и «Свет погас», задается



вопросом «Почему автор блестящих рассказов так никогда и не стал крупным романистом?», хотя полагает, что именно «Ким» представляет наиболее серьезную попытку Киплинга «вырасти до уровня первоклассного художника-творца» [ibid.: 28].

Думается, в «Киме» Киплинг проявил неотъемлемое качество всякого романиста – эпическое «дыхание», способность создавать объемный художественный мир в его протяженности во времени и пространстве, «посмотрел» на закономерности бытия как целого, каким бы противоречивым оно ни было. Именно поэтому роман «Ким» – произведение, в котором более всего очевидно, что писатель не мыслит узкими и однозначными жанровыми категориями. Да и сам материал – индийская жизнь в ее эпике и многообразии – заставлял его мыслить более широко с точки зрения жанровой ее реконструкции. Вот почему «Ким» одновременно и повествование об инициации, о вхождении подростка в жизнь (и потому он всегда интересен людям этого возраста), о путешествиях, приключениях и опасностях (что тоже прибавляет произведению читателей юного возраста), о большой политике и ее последствиях, о шпионах и контрабандистах, о трудном и полном противоречий сосуществовании индийцев и белых, о ярких социальных контрастах современной писателю реальности. Но в конечном счете – это философско-нравственное повествование о поисках смысла жизни и обретении его в любви и уважении к ближнему своему. «Ритм его жизни сомкнулся с общей мелодией бытия», – читаем мы в конце романа о заглавном герое [Киплинг 1991б: 236]. Колониальное повествование переросло в нечто, совершенно превосходящее его границы, и приобрело общечеловеческий смысл.

### 3.5.2. Поэтика многоголосия\*

Одной из причин непреходящего успеха романа Р.Киплинга «Ким» и его признания как литературоведами, так и читателями стало точное изображение картины жизни Индии рубежа XIX–XX вв. во всей сложности и многообразии. Е.П.Зыкова отмечает, что для Киплинга в «Киме» крайне важна мысль о «принципиальной множественности образов мира, созданных различными культурами» [Зыкова 1996: 117]. Несомненным достоинством романа является то, что писателю удалось в образе колониальной и поликультурной Индии художественно раскрыть идею неразрывно связанных единства и многообразия жизни как таковой. Одной из составляющих поэтики «Кима», выразивших

---

\* Параграф написан Д.С.Туляковым.

это сочетание многообразия и единства, цельности и пестроты, является сложная языковая и речевая организация романа, выступающая при его переводе на другие языки в качестве самостоятельной проблемы.

Предметом нашего исследования являются способы сохранения в переводах М.Клягиной-Кондратьевой и А.Колотова свойственного роману Кипплинга многоголосия, складывающегося из речевых особенностей различных персонажей, и способы передачи сосуществования в романе различных языков средствами английского, носителем которого является повествователь (повествовательная структура романа «Ким» в связи с его многоголосием обстоятельно исследуется в работе: [Stewart 1983]). Мы рассматриваем в основном ту составляющую романа, в которой сам язык становится значимым объектом изображения, т.е. прямую и косвенную речь героев, говорящих на «народном» («vernacular») языке, в той или иной степени опосредованную английским повествователем.

Хотя значительная часть персонажей романа говорит на урду, хинди и других наречиях, он написан на английском языке. Но Кипплингу важно передать в восприятии английского повествователя речь на чужом языке. Это достигается при помощи видоизменения отдельных слов и синтаксических конструкций таким образом, что они становятся не похожими ни на нормативный английский язык, ни на собственную речь повествователя и приобретают заметную экзотику. Как же передается эта сложная речевая организация в переводах на русский язык?

Прежде всего, обращает на себя внимание перевод английских слов, представленных в романе в искаженном виде. Наиболее часто встречаемые из таких слов «*te-rain*» и «*tikkut*» (вместо соответственно «*train*» и «*ticket*») передают фонетические особенности неправильного произношения английских слов, для которых на народном наречии нет собственной лексической единицы. В речи ламы и Кима эти слова даются курсивом, что маркирует их принадлежность к другому языку, в то время как основной текст, данный на грамматически более или менее правильном английском, должен восприниматься как речь на народном языке, переведенная повествователем. Также к искаженным словам относится «*takkus*», произнесенное английским констеблем и означающее «*taxes*», и «*Ker-lis-ti-an*», в речи женщины в горах заменяющее правильное «*Christian*». Сравнение переводов данных лексических единиц приведено в таблице:

| Оригинал       | М.Клягина-Кондратьева | А.Колотов |
|----------------|-----------------------|-----------|
| <i>te-rain</i> | «поезд»               | «пой-езд» |

|               |               |                                            |
|---------------|---------------|--------------------------------------------|
| tikkut        | «билет»       | «билет»                                    |
| takkus        | «налог»       | «таккус»;<br>прим. «искаж. tax –<br>налог» |
| Ker-lis-ti-an | «кирлистянка» | «хри-сти-ланка»                            |

Как видно, М.Клягина-Кондратьева в трех из четырех рассмотренных случаев выбирает нейтральный перевод данных слов нормативной языковой единицей; А.Колотов же, наоборот, в трех из четырех случаев использует для перевода искаженное существительное. Мнения переводчиков оказались близки только в одном из рассмотренных случаев: при переводе «Ker-lis-ti-an». Это слово отличается от других рассмотренных тем, что оно является характеристикой не столько «народного» языка вообще, сколько индивидуальной манеры говорящего. Оно передает, как давно живущая в горах женщина вспоминает о тех временах, когда она «была хри-сти-ланкой и говорила по-английски, как говорят сахибы» [Киплинг 1991: 221]. В переводе А.Колотова нам представляется удачным не только искажение произносимых звуков женщиной, успевшей забыть язык, слово на котором она хочет сказать, но и разбивка этого слова на слоги, из-за чего создается впечатление, как будто она, говоря, медленно вспоминает, как это слово должно звучать.

Индивидуальными особенностями произношения и манеры говорить наделены в романе и другие персонажи. Так, когда Ким пробирается в британский полк и его ловит полковой капеллан, последний оказывается немало удивлен, когда смуглый мальчик отвечает ему на «варварском, гортанном, исковерканном – но английском!» [Киплинг 1991: 75]. Особенности английского языка Кима проявляются в грамматической неправильности некоторых предложений, искаженных словах, а также в стилистических ошибках. Так или иначе эта неправильность языка Кима транслируется в обоих рассмотренных переводах. Когда Ким представляется, он говорит, что его зовут «Kim Rishti ke», и поясняет, что это означает его связь с ирландским полком: «Eye-rishti—that was the Regiment—my father's» [Kipling 1994: 117] (в переводе М.Клягиной-Кондратьевой: «Иралани – это был полк... полк моего отца» [Киплинг 1993: 230]; в переводе А.Колотова: «Из Ландхи. Это был полк моего отца» [Киплинг 1991: 76]). Как видим, в переводе М.Клягиной-Кондратьевой передается не только искажение имени собственного, но и отрывочная структура предложения, свойственная Киму как неуверенному носителю языка. В переводе А.Колотова используется нейтральное, правильное в языковом отношении предло-

жение, из-за чего эффект неправильности и неуверенности речи Кима оказывается сглаженным. В то же время отметим интересное решение в переводе А.Колотова передачи искаженного слова «ирландский» – «Из Ландхи», которое за счет использования предлога воспринимается как более естественное искажение, чем просто «Иралани».

В этом же разговоре Кима с отцом Беннетом встречается следующий обмен репликами:

«'Yess. That was how my father told me. My father, he has lived.'

'Has lived where?'

'Has lived. Of course he is dead – gone-out'» [Kipling 1994: 117].

Плохо знающий язык Ким пытается объяснить, что его отец уже умер, однако делает это при помощи грамматически и стилистически неправильных предложений. В переводе М.Клягиной-Кондратьевой неправильность речи Кима передается следующим образом:

«– Да. Так мне говорил отец. Мой отец, он прожил.

– Где проживал?

– Прожил. То есть умер, конечно, сдох» [Киплинг 1993: 230].

В переводе А.Колотова:

«– Так говорил мой отец. Он был, он жил.

– Где жил?

– Жил. Теперь-то он, конечно, умер, теперь его нету» [Киплинг 1991: 76].

В обоих переводах речь Кима представлена как неправильная, в первом случае за счет использования незаконченного предложения и стилистически ошибочного «сдох», во втором – при помощи просторечного «нету» и семантически неопределенного, ничего не говорящего предложения «Он был, он жил». Перевод М.Клягиной-Кондратьевой опять оказывается более точным в передаче неправильного построения предложений плохо владеющего языком Кима: «Он прожил» представляет собой с формальной точки зрения незавершенное предложение, сказуемое которого требует распространения (например, «Он прожил столько-то лет» или «Он проживал там-то»). Стилистическая неправильность также получает в этом переводе наиболее сильное выражение. А.Колотов, несмотря на то что он тоже передает общую ошибочность речи Кима, пользуется менее резкими средствами: просторечное «нету» мягче, чем грубое «сдох», а синтаксически и семантически недостаточное предложение оригинала переведено как правильное, но в смысловом отношении пустое. Таким образом, тенденция к нейтрализации в большей степени проявилась в переводе А.Колотова, в котором «индийский английский» Кима, одна-

ко, также нашел некоторое, пусть и не столь резкое, как в переводе М.Клягиной-Кондратьевой, выражение.

Помимо персонажей, для которых английский язык не является родным, в романе есть и несколько коренных англичан, чей язык немного отличается как от языка повествователя, так и от языка персонажей, не говорящих или плохо говорящих на английском. Речь некоторых из таких персонажей (полковника Крейтона, капеллана Беннета) вполне нейтральна и представляет собой правильную свободную речь на английском, отличающуюся от речи повествователя только меньшим красноречием и специфическим содержанием. Другие же «английские» персонажи являются носителями более живого, разговорного английского языка. К ним можно отнести отца Виктора, который использует в речи характерное «уе» вместо «you», «'ud» вместо «would», «'о» вместо «of», а также другие стяжения типа «D'you» вместо «Did you» и им подобные. На просторечном английском говорят в романе солдаты. В переводе на русский язык, разумеется, невозможно передать особенности английского разговорного произношения. Поэтому в проанализированных нами русских версиях романа эффект многоязычия, присущий оригиналу, изобилующему языками и диалектами, оказывается сглажен, сохраняется только стилистическое многоголосие, также ярко выраженное в оригинале. Так, речь ливерпульских солдат воспринимается не как речь на другом – разговорном – английском, хотя в оригинале Киплинга это маркируется графически, а только как грубая и просторечная. Рассмотрим пример.

Оригинал: 'A most *amazin'* young bird,' said the sergeant. 'He turns up in charge of a yellow-headed buck-Brahmin priest, with his father's Lodge certificates round his neck, *talkin'* God knows what all of a red bull. The buck-Brahmin evaporates without explanations, an' the *bhoy* sets cross-legged on the Chaplain's bed *prophesyin'* bloody war to the men at large. *Injia's* a wild land for a God-*fearin'* man. I'll just tie his leg to the tent-pole in case he'll go through the roof. What did ye say about the war?' (Здесь и далее курсив наш. – Д.Т.) [Kipling 1994: 130–131].

Перевод М.Клягиной-Кондратьевой: «Удивительный птенчик, – проговорил сержант. – Является под опекой *желтомордого козлонного* брахманского жреца, *болтает* бог весть что о красном быке, а на шее у него документы из ложи его отца. *Козел-брахман* испаряется без объяснений, а мальчишка сидит, скрестив ноги, на капеллановой койке и предсказывает кровопролитную войну всем людям вообще. Больно дика эта Индия для богобоязненного человека. Привяжу-ка я его за ногу к шесту палатки, а то как бы он не *удрал* через крышу. Что ты там *болтал* насчет войны?» [Киплинг 1993: 238–239]

Перевод А.Колотова: «Ну и птенец, – говорил сержант. – Появляется в сопровождении *желтомазого* брахмана, носит на шее документы отца, *болтает* бог знает что о Рыжем Быке. Брахман испаряется неведомо куда, а *мальчонка* восседает на койке капеллана Беннета и, скрестив ноги, предсказывает людям войну и кровь. Индия не место для богобоязненных людей. Привяжу-ка я его за ногу, чтобы не *улетел* сквозь крышу! *Так что там* насчет войны?» [Киплинг 1991: 84].

Мы выделили в оригинале графические средства передачи особенностей акцента, свидетельствующих о том, что говорящий – носитель разговорного английского, а в переводах – лексические средства, характеризующие речь говорящего как просторечную и грубую. Ни одна из этих семи особенностей произношения, выраженных в оригинале графически, не вошла ни в один из переводов, в которых, тем не менее, довольно точно передана разговорная стилистика. Обратим внимание на то, что перевод М.Клягиной-Кондратьевой представляет говорящего солдата более грубым человеком («желтомордый», «козлоногий», «козел-брахман»), чем сглаженный, но тоже передающий специфику разговорной речи перевод А.Колотова (в котором, например, вообще отсутствует оскорбительное для ламы сравнение с козлом); в этом отношении первый ближе к оригиналу. Тем не менее из обоих переводов на русский язык читатель получает представление о том, что говорящий – простой и немного грубый человек, что вполне соответствует образу солдата, однако то, что этот солдат говорит на английском, а не на другом языке, оказывается в его словах невыраженным.

Не менее интересна в контексте исследуемого аспекта речь персонажа, обладающего одним из самых своеобразных голосов – шпиона-бенгальца Хари-бабу, говорящего «на изысканнейшем английском», но «чудовищными фразами» [Киплинг 1991: 191]. Для поэтики многоголосия романа в высшей степени характерно стремление автора наделять речь Хари-бабу не только стилистическими особенностями, но и своеобразным английским произношением. В его речи часто встречаются фразеологические восклицания, такие как «By Jove!» и «Why the dooce», англицизмы – «That is all tommy-rot» или «jolly-well» и фразы, в которых графически переданы особенности акцента, такие как «Oah. Thatt was nothing», «I think it is verree good», «Nevar mind that», «That is all raight» и т. под. В то время как идиоматические восклицания находят тот или иной эквивалент в обоих переводах (у М.Клягиной-Кондратьевой Хари-бабу, например, восклицает «клянусь Юпитером!», у А.Колотова – просто «господи!»), а более национально окрашенные английские слова и обороты, как правило, передаются нейтральным эквивалентом («to be jolly-dam' quick», например, перево-

дится обоими переводчиками как «поторопиться», с усиливающим «и без задержек» у А.Колотова), особенности акцента Хари-бабу оказываются в наибольшей степени сглаженными и часто попросту опущенными.

Если, читая оригинал, невозможно не обращать внимания на истинно английское произношение Хари-бабу, то в переводах речь этого персонажа в большей степени нормативна и выделяется на фоне реплик других персонажей в первую очередь в силу своих стилистических особенностей – характерного разговорного или высокого стиля или же их сочетания. Из особенностей произношения в переводах сохранились только повторяющиеся восклицания «Oah!», переведенные М.Клягиной-Кондратьевой как «О-а», а А.Колотовым как «О»; удвоению как согласных, так и гласных в обоих переводах также было найдено соответствие (например, «Thatt is the question, as Shakespeare hath it» переводится А.Колотовым как «Во-от в чем вопрос, как сказано у Шекспира», а «Thatt was nothing» М.Клягиной-Кондратьевой как «Эт-то пустяки»); в отдельных случаях в переводе А.Колотова используются и другие варианты передачи специфики произношения Хари-бабу (так, переводчик наделяет этого персонажа характерным «Кхаченчно»). В целом, по нашим наблюдениям, в переводе А.Колотова и М.Клягиной-Кондратьевой графические особенности акцента передаются приблизительно с одинаковой точностью (с небольшим преимуществом у А.Колотова), которая, однако, невелика. Рассмотрим следующий пример.

«Of course I shall *affeeliate* myself to their camp in supernumerary capacity as perhaps interpreter, or person mentally impotent and *hungree*, or some such thing. And then I must pick up what I can, I suppose. That is as easy for me as playing Mister Doctor to the old lady. *Onlee—onlee*—you see, Mister O'Hara, I am unfortunately Asiatic, which is serious detriment in some respects. And *all-so* I am Bengali—a fearful man» [Kipling 1994: 297].

Мы выделили в этом небольшом отрывке четыре случая графической передачи особенностей произношения Хари-бабу. Переводы данной реплики выглядят следующим образом.

М.Клягина-Кондратьева: «Само собой разумеется, я наймусь к ним на сверхштатную должность (скажем, в качестве переводчика, быть может), или пристроюсь к ним как душевнобольной, или голодающий, или что-нибудь в этом роде. А тогда мне придется присматриваться к каждой мелочи. Для меня это так же легко, как играть роль доктора при старой леди. Только... только... Видите ли, мистер О'Хара,

к несчастью, я азиат, а это в некотором смысле серьезный недостаток» [Киплинг 1993: 341].

А.Колотов: «Кха-нечно, я могу присоединиться к ним бесчисленным количеством способов – как переводчик, или изголодавшись, или потеряв память, или еще как. А потом подберу за ними что перепадет. Это не труднее, чем разыграть доктора перед старухой. Толь-ко... толь-ко... видите ли, мистер О'Хара, я, уж так получилось, азиат, что в некоторых случаях является серьезной помехой» [Киплинг 1991: 190].

Четырем искаженным словам, графически передающим в оригинале особенности акцента Хари-бабу, в переводе М.Клягиной-Кондратьевой найдено ноль соответствий, а в переводе А.Колотова – два. Как видим, и в том и в другом переводе особенности произношения Хари-бабу заметно нейтрализованы, причем в переводе М.Клягиной-Кондратьевой немного в большей степени. В целом это отражает общую тенденцию, что, однако, не означает, что М.Клягина-Кондратьева оставляет Хари-бабу с совершенно нормальным произношением. В качестве контрпримера можно привести перевод развернутой реплики Хари-бабу из конца десятой главы, в которой из 5 находящихся в оригинале случаев графической передачи особенностей произношения М.Клягина-Кондратьева перевела все 5 («менениями», «оч-чень», 2 раза «официа-альные», «полуофициа-ально»; [Киплинг 1993: 309]), а А.Колотов – только 2 («полу-офи-циально», «кг-хм» [Киплинг 1991: 156-157]). Тем не менее, по нашим наблюдениям, в переводе М.Клягиной-Кондратьевой произношение Хари-бабу является более нормативным, в то время как в переводе А.Колотова замены найдены приблизительно для половины случаев особенного произношения оригинала.

Переводы уже приведенного предложения из речи Хари-бабу также интересно сравнить и в другом аспекте – стилистическом. В версии М.Клягиной-Кондратьевой словам Хари-бабу придано благообразное английское звучание: благодаря тому что в ее переводе фигурирует «старая леди», при которой Хари-бабу «играет роль» (речь идет о его пребывании под прикрытием в доме женщины, у которой он навестил Кима и ламу), а также из-за таких официальных оборотов, как «в некотором смысле» и «в этом роде» (у А.Колотова: «в некоторых случаях» и «или еще как»), речь Хари-бабу становится речью образованного официального лица. «Разыграть доктора перед старухой» из перевода А.Колотова звучит более сниженно (также более разговорно звучит, например, в его переводе «I think», переведенное как «наверное»; у М.Клягиной-Кондратьевой: «я полагаю»), что, тем не менее, не является недопустимым. Вспомним, что Киплинг характеризовал речь Хари-



бабу, как «the best of English with the vilest of phrases». Можно сказать, что, ориентируясь на свойственную речи Хари-бабу в целом эклектику, переводчики тяготеют то к одному ее полюсу, то к другому. В переводе приведенного нами предложения М.Клягина-Кондратьева оказывается ближе к трактовке языка Хари-бабу как «изысканнейшего английского», а А.Колотов, напротив, видит даже в этой фразе следы не менее характерной для этого персонажа «чужовщины».

Вообще же в обоих переводах при передаче слов Хари-бабу – персонажа, свободно владеющего английским языком и не лишённого пристрастия к науке (он спенсерианец и этнограф, мечтающий быть принятым в Королевское общество), – часто используется речь официально-делового и даже научного стиля. Перевод А.Колотова иногда оказывается в этом отношении даже более стилистически выдержанным, чем перевод М.Клягиной-Кондратьевой. Сравним переводы следующей реплики, принадлежащей Хари-бабу:

«I am of opinion it is not your old gentleman's precise reelegion, but rather sub-variant of same» [Kipling 1994: 242].

М.Клягина-Кондратьева: «Я держусь того мнения, что единоверцы вашего старика носят не совсем такую одежду; эта скорее свойственна исповедующим один из вариантов его религии» [Киплинг 1993: 307].

А.Колотов: «Я выработал мнение, что в точном смысле религия вашего знакомого скорее представляет собой под-вариант основной доктрины» [Киплинг 1991: 154].

В переводе этого отрывка М.Клягиной-Кондратьевой, как видим, лучше передана специфика произношения, ни в коем случае не являющегося приметой высокого стиля или хотя бы просто нормативным. В переводе А.Колотова, напротив, за счет использования терминологической лексики и официально-делового клише речи Хари-бабу придется высокий официально-научный стиль. Переводчики как будто поменялись местами в трансляции двух полярных стилистических характеристик – официальной научности, сочетающейся с неправильностью произношения, простотой и даже просторечием, – этого необычного персонажа.

Последний языковой и стилистический слой, на котором мы бы хотели вкратце остановиться, – это речь на одном из «народных» языков, переданная повествователем на английском таким образом, что в ней сохраняются стилистические черты, отличающие ее как от языка повествователя, так и от языка персонажей, для которых родным языком является английский. Сюда относятся и Ким, и Хари-бабу, и многие эпизодические персонажи; однако наиболее показательным носителем

стилистически окрашенной и при этом переведенной на английский язык речи, является, по нашему мнению, Тешу-лама – говорящий на урду спутник и гуру Кима в его духовных исканиях, сопровождающий его на протяжении значительной части романа. Как человек высокой духовности и верующий буддист, Тешу-лама говорит на языке, преисполненном достоинства, что проявляется, прежде всего, в его лексике и идиоматике. Кипплинговский повествователь стремится сохранить в своем переводе на английский стилистическую насыщенность речи ламы, значительно выделяющую его на фоне других персонажей. Перечисленные особенности речи Тешу-ламы получили свое отражение и в переводе на русский, являющемся в каком-то смысле «переводом перевода».

Проанализируем перевод слов ламы, которые, как нам кажется, являются довольно показательными для его речи в целом, поскольку в них удачно сочетаются почти все стилистические особенности, присущие этому персонажу.

Оригинал: «'Friend of all the World,'—the lama looked directly at Kim—'I am an old man—pleased with shows as are children. To those who follow the Way there is neither black nor white, Hind nor Bhotiyal. We be all souls seeking escape. No matter what thy wisdom learned among Sahibs, when we come to my River thou wilt be freed from all illusion—at my side. Hai! My bones ache for that River, as they ached in the *te-rain*; but my spirit sits above my bones, waiting. The Search is sure!」» [Kipling 1994: 283].

Перевод М.Клягиной-Кондратьевой: «Друг Всего Мира, – лама прямо взглянул в глаза Киму. – Я старый человек, но и мне, как ребенку, приятны зрелища. Для тех, кто идет по Пути, нет ни черных, ни белых, ни Хинда, ни Бхотияла. Все мы – души, ищущие освобождения. Неважно, какую мудрость ты постиг у сахибов; когда мы придем к моей Реке, ты освободишься от всякой иллюзии вместе со мной. Хай! Кости мои ноют по этой Реке, как они ныли в поезде, но дух мой восседает превыше, и он ждет. Искание достигнет цели!» [Киплинг 1993: 332].

Перевод А.Колотова: «Друг Всего Мира, – лама смотрел на Кима в упор, – я стар и, как ребенок, люблю зрелища. Для тех, кто идет по Наилучшему Пути, нет ни белых, ни черных, ни Индии, ни Бхотияла. Какой бы мудрости ты ни выучился у сахибов, дойдя до Реки, ты избавишься от всех иллюзий – вместе со мной! Ах-хой! Мои кости ноют и тоскуют по этой Реке, как они ныли от тряски в пой-езде, но дух мой осилит все! Исход поисков несомненен!» [Киплинг 1991: 180].

Как видим, в оригинале Тешу-лама говорит высокопарным языком, наполненным архаическими формами (как «*thou wilt*» и «*thy*» в нашем

примере), возвышенными инвертированными формулами («We be all souls seeking escape»), восклицательными предложениями, эмфатическими восклицаниями («Hai!»), сравнениями и образными выражениями («my spirit sits above my bones»); также в речи Тешу-ламы встречаются и английские слова, сказанные, однако, со своеобразным произношением («te-rain»), и другие слова, выделенные в письменном тексте графически, а в речи ламы, вероятно, интонационно («the River», «the Way», «the Search»). В обоих приведенных переводах указанный стилистический эффект возвышенности и даже торжественности речи сохраняется, но в сглаженной форме. От торжественной архаики (указывающей на близость ламы к вечности), свойственной в оригинале почти каждой реплике ламы, осталась только возвышенность, переданная сохранением капитализации первых букв слов, обозначающих особенно важные для ламы понятия (при этом в переводе А.Колотова одно из выделенных в оригинале слов остается без выделения: «The Search» переводится как просто «поиски», в то время как у М.Клягиной-Кондратьевой торжественность этого слова усиливается стилистически возвышенным переводом «Искания»), большим количеством восклицательных предложений (у А.Колотова – 3, у М.Клягиной-Кондратьевой – 2), передачей эмфатических восклицаний (в обоих переводах), сохранением образности (образ восседающего над костями духа сохранен и даже усилен («превыше») в переводе М.Клягиной-Кондратьевой и опущен у А.Колотова) и инверсией («Кости мои» у М.Клягиной-Кондратьевой; у А.Колотова инверсия опущена). Как и в других случаях, А.Колотов передает, а М.Клягина-Кондратьева опускает особенности произношения ламой слова «te-rain», что, однако, остается частностью, мало влияющей на передачу общей торжественной стилистики его речи. Индивидуальность речи Тешу-ламы отчасти сохраняется в переводе А.Колотова за счет большего следования особенностям его говора («пой-езд»; большее количество восклицаний; отрывистость, как в переводе «ты избавишься от всех иллюзий – вместе со мной», опущенная у М.Клягиной-Кондратьевой) и также сохранения отдельных образов, из-за которых речь ламы становится не только возвышенной, но и поэтичной (так, в переводе А.Колотова кости ламы «тоскуют по этой Реке», что, как нам кажется, правильнее как грамматически, так и содержательно, чем «ноют по этой Реке» – в переводе М.Клягиной-Кондратьевой). Но, несмотря на это, перевод М.Клягиной-Кондратьевой реплик ламы, по нашему мнению, более стилистически выдержан и точен, что подтверждается, в частности, совершенно неоправданным пропуском в переводе А.Колотова ключевого предложения «We be all souls seeking

escape». При этом в отдельных случаях при передаче специфической для лампы идиоматики переводу А.Колотова все-таки принадлежит первенство. Так, например, его версия многократно повторяемых ламой в разных ситуациях слов «acquire merit» («приблизиться к спасению» [Киплинг 1991: 180]) более полноточна и точна, чем буквальный перевод М.Клягиной-Кондратьевой «приобрести заслугу» [Киплинг 1993: 132].

Подведем итоги. Проведенный анализ показал, что оба переводчика многоязыкового и многоголосого романа Киплинга «Ким» в целом справились с задачей воссоздания пестрой языковой картины жизни Индии. При этом в обоих случаях заметна тенденция к интерпретации особенностей наиболее индивидуально окрашенной речи персонажей как стилистических, даже если в оригинале они указывали не только на индивидуальный стиль речи, но и на сам язык, носителем которого является говорящий персонаж. Цели передавать языковую специфику наиболее последовательно придерживается в своем переводе А.Колотов, стараясь наделять речь своих персонажей особенностями не только лексики и идиоматики, но и дикции и произношения. Менее выразительный в этом аспекте перевод М.Клягиной-Кондратьевой делает больший акцент на поддержание в романе многоголосия, ярко передавая индивидуальные особенности стиля речи разных персонажей, которые, однако, если бы не обилие иностранных слов и прямые указания повествователя на разноречность персонажей, выглядели бы как приметы разных стилей речи на одном и том же языке. Анализ также показал, что, четко улавливая основные стилистические доминанты в речи того или иного персонажа, переводчики не стремятся к буквализму и каждый по-своему придают соотносимую с оригиналом индивидуальность тому или иному голосу.

Нельзя не согласиться с Б.М.Проскурным в том, что написанный на прекрасном, поэтичном языке перевод М.Клягиной-Кондратьевой стилистически более однороден и поэтому синтетичен (см. предыдущий параграф). Тем не менее, попытку А.Колотова сохранить и даже оттенить в переводе как многоголосие, так и многоязычие, составляющее важную черту поэтики оригинала, на наш взгляд, можно считать удавшейся и удачной.

#### **Раздел 4. ЭКСПЕРИМЕНТЫ 1990-Х ГОДОВ**

#### 4.1. Шекспир в пермской книжной миниатюре\*

Среди языков пермской региональной культуры *книга*, несомненно, занимает одно из самых достойных мест. Как явление синтетическое, она соединяет не только разные виды искусства, но и разные национальные традиции. Любой язык, и особенно язык культуры, не может возникать и развиваться изолированно от других языков, но обретает собственное лицо и самоопределяется только в процессе непрерывного общения (диалога) с другими: «...именно в таком отстранении от своего языка – в языке “соседа” (а язык этот – снова мой язык...) и достигается реальность сознания, возможность слышать свою речь, – то есть развивать ее» [Библер 1991: 102-103]. Диалог культур и искусств, как и сдвиги в отношении между провинцией и центром, активизируется на рубеже веков, свидетельствуя о попытках преодоления кризиса исторического и художественного сознания в период смены общественных и эстетических систем [Бочкарева 2010].

«Пермская книжная миниатюра давно стала своеобразной визитной карточкой Прикамья» [Аверина 2001: 112], хотя книжки-малютки издаются и в других городах. Среди отмеченных на всесоюзных и международных выставках первых пермских книжных миниатюр – сборник стихов В.Каменского (1967), стилизованный художником В.Вагиновым под конструктивизм 20-х гг. [там же: 107–108]. Заслуженную славу принесли пермякам прекрасно выполненные «подарочные» книжки-миниатюры, эстетическую ценность которых не может снизить никакая «перестройка».

Показательный для Перми и одновременно выводящий наш город за рамки типичной провинции пример – иллюстрированное издание избранных монологов героев шекспировских пьес на двух языках (русском и английском) «Весь мир – театр» [Шекспир 1994]. На сайте <http://www.biblus.ru> эта книга рекламируется с именами А.Грузберга, подготовившего английский текст, и А.Амирханова, художника-иллюстратора. Однако на обороте титула самой книги рядом с художником указан составитель – Ксения Гашева.

В судьбе писателя и драматурга К.Б.Гашевой эта книга не была случайной. И в 2008 г. она убеждена: «Нам до сих пор интересно то, о чем говорил Шекспир <...> Я уж не говорю, например, о Достоевском» (цит. по: [Седова 2008]). А в начале 2000-х, переживая убийство отца и вражду завистников, она написала пьесу «...ИЛИ НЕ БЫТЬ?» [Гашева 2004], соединяя Шекспира с Достоевским. Если ее сотрудни-

---

\* Глава написана Н.С.Бочкаревой.

чество с театром началось с инсценировки «Повести о Петре и Февронии» в 1991 г. для Пермского театра кукол, то в 2009 г. для этого же театра она адаптировала «Короля Лира». Шекспир уже сам по себе означает взаимодействие *книги* и *театра*, а в пермском культурном пространстве эти два языка во многом формируют друг друга.

Замысел книги «Весь мир – театр» отчасти навеян статьей Инны Шульженко об изысканиях Ильи Гилилова по поводу авторства шекспировских текстов (см.: [Шульженко 1992]). ИГРЕ об Уильяме Шекспире, которую ученый секретарь Шекспировской комиссии РАН продолжит на страницах собственных книг (см.: [Гилилов 2001]), Ксения Гашева сразу предпочла СЛОВА «героев его бессмертных произведений», которые «оказываются важнее и непреложнее и грозных королевских указов, и самого имени автора» (цит. по: [Шекспир 1994: 7–8]). Вступительная статья «От составителя» заканчивается обращением Гамлета к актерам: «...Дайте нам образчик вашего искусства. Ну! Какой-нибудь страстный монолог!» Затем следует знаменитый монолог Жака Меланхолика «Весь мир – театр...» из комедии «Как вам это понравится».

Из текстов 28 пьес Шекспира составляется фактически новая «пьеса» из пяти «актов» (как у Шекспира). Это пять основных тем шекспировского театра, выбор и порядок которых обнаруживают преимущественно трагическую направленность книги, хотя выход автора в эпилоге больше характерен для комедии или драмы. Каждый раздел обозначен эпиграфом из пьесы Шекспира. К сожалению, в книге нет оглавления, но содержание разделов и эпиграфы позволяют определить темы «актов»: 1) любовь – «Итак, вперед, соратники в любви!» («Бесплодные усилия любви»); 2) убийство – «Убийство к цели направляет шаг» («Макбет»); 3) власть – «За все король в ответе» («Генрих V»); 4) смерть – «Быть или не быть, вот в чем вопрос» («Гамлет»); 5) магия – «Все это плутни королевы Маб» («Ромео и Джульетта»).

Несколько ошибок в указаниях переводчиков, пропуск строки и небольшие опечатки компенсируются стремлением отразить все нюансы разработки Шекспиром каждой темы. Выбор переводов в целом традиционен, хотя любой составитель шекспировской антологии сталкивается с множеством вариантов. Так, в настоящее время известно 13 переводов трагедии «Юлий Цезарь» [Войнович 2010: 11], из которых предпочтение было отдано переводу И.Б.Мандельштама, однофамильца известного поэта ([http://az.lib.ru/s/shekspir\\_w/](http://az.lib.ru/s/shekspir_w/)).

Наконец, важнейшую роль в создании театрального характера и атмосферы анализируемой книги играет оформление Аркадия Амиханова. Черный фон иллюстраций ассоциируется у нас с трагической

доминантой сборника монологов и с темнотой в зрительном зале, а у К.Гашевой – с пустотой сцены, освещаемой живым огнем свечи, и с одиночеством героя. Однако в иллюстрациях особенно очевидна карнавальная природа народной культуры Средневековья и Ренессанса, к которой М.М.Бахтин причислял не только Рабле, но и Шекспира: «...этот же карнавальный язык по-разному и в разной степени использовали и Эразм, и Шекспир, и Сервантес...» [Бахтин 1990: 17].

Главным героем книги становится музицирующий шут в красном костюме, возможно Фесте из «Двенадцатой ночи» (см. суперобложку). Титульный лист «разделяет» два рисунка: портрет Шекспира, напоминающий желтую маску призрака, и изображение плачущего героя с ослиной головой (ткача Основы из «Сна в летнюю ночь»). В этом контексте, возможно, черный цвет фона символизирует ночь. Синие маски трагедии и комедии на белом фоне открывают первый монолог каждого «акта» книги.

Кроме того, каждый «акт» сопровождается иллюстрацией с эпиграфом на одной странице и двухстраничной иллюстрацией в центре «акта». Первый «акт» («Итак, вперед, соратники в любви!») открывается объятием влюбленных (в одежде преобладает красный цвет), за которыми сверху наблюдает смеющийся Амур (формой и цветом он напоминает солнышко). На внутренней иллюстрации изображен поющий и играющий на лютне любовник (в красном) и обманутый муж (в желтом), над головой которого смеющаяся жена изображает руками рога.

Второй «акт» («Убийство к цели направляет шаг») открывается изображением призрака с подобием нимба и окровавленными крыльями (преступник или жертва?), а также лежащего в луже крови убитого человека и орудия убийства – окровавленного кинжала. На внутренней иллюстрации за общим столом сидят король в красном, в бокал которого чья-то рука в черном наливает яд из зеленой бутылочки, и дама (вероятно, королева, но без короны) в черном платье, поднимающая свой бокал. На белой скатерти напротив каждого персонажа изображена красная роза – эмблема любви.

Третий «акт» («За все король в ответе») открывается изображением палача с топором в традиционном кроваво-красном облачении, на которое сверху надета желтая королевская корона. За ним шут, тоже в красном, играет на дудочке (в отличие от других шутов этот изображен с усами и лукаво смотрит на палача). На внутренней иллюстрации другой шут, облаченный в королевскую мантию, сверху покрытую мехом горноста, печально играет на скрипке, а напротив с висящей в

воздухе отрубленной головы короля, увенчанной короной, стекают капли крови, образующие внизу лужицу.

Четвертый «акт» («Быть или не быть, вот в чем вопрос») открывается изображением бородатого седого старца в белом облачении с белыми крыльями, с песочными часами (белый песок смешан с красной кровью) и косой в руках. Вероятно, это Смерть, о чем свидетельствует и череп в левом нижнем углу рисунка. На внутренней иллюстрации повторяется изображение играющего на дудочке печального шута с суперобложки, а напротив привлеченная звуками дудочки серая змея вылезает из глазницы черепа.

Пятый «акт» («Все это плутни королевы Маб») открывается изображением колдуньи в зеленом платье с зелеными ветвями и листьями на голове и на плечах; на лице – алые губы и черная маска, в черных руках – черная змея, а на поводке – черный кот. На внутренней иллюстрации три ведьмы (горгоны Медузы?) в зеленых платьях и масках, все обвитые зелеными и черными змеями, держат в своих руках отрубленные красно-желтые руки, которые служат им факелами.

Подчеркнуто театральный стиль иллюстраций характеризуется лаконичной выразительностью деталей и символикой нескольких цветов, в основном восходящих к театру Шекспира: красный – власть, страсть, кровь; желтый – ревность, безумие, измена; густой зеленый указывал на лесное происхождение персонажа («эльфы земли»). «Лексиконы цвета у Шекспира – мирской, священный, театральный ... красный, белый, зеленый, желтый. И еще черный, как знак отсутствия, уничтожение цвета вообще» [Чернова 1987: 101]. Иллюстрации сопровождают текст книги, организуя ее внешнюю и внутреннюю композицию.

Среди книг, иллюстрированных А.Т.Амирхановым, центральное место занимают сказки (в частности, «Страшные сказки, рассказанные дедом Егором, крестьянином бывшего Чердынского уезда Пермской губернии» В.Тихова, «Сказки, живущие в Перми» и др.). С иллюстрациями текстов Шекспира их объединяют не только полученные премии на всесоюзных конкурсах, но и уже отмеченная выше, но по-разному проявляющаяся традиция универсальной и амбивалентной смеховой культуры. Она принципиально переворачивает верх и низ, меняет местами главное и второстепенное, центр и периферию.

В этой связи примечательно рассуждение К.Б.Гашевой: «...поскольку земля, слава Богу, – шар, центра у нее нет, следовательно, и провинции нет. Это дело мироощущения и мышления» (цит. по: [Седова 2008]). А вот для того, кто сам себя и других ограничивает рамками провинциальной культуры, «издание Шекспира в Перми никак нельзя назвать крупным культурным событием» [Пермский томик



в коммерческом переплете 2001]. А к театральным постановкам Шекспира это тоже относится? А к балетным? А ведь книга – это тоже синтетическое искусство, говорящее на нескольких языках и создающее свой особый язык. Впрочем, язык самого Шекспира тоже немислим, например, без античной культуры, или итальянской. Чем развитее язык региональной культуры, тем больше он открыт другому.

#### **4.2. Своеобразие серии «Библиотека приключений» в издательстве «Капик»\***

Расцвет пермского книжного издательства «Капик» приходится на 90-е гг. XX в. Три знаменитые серии «Великие сказочники мира», «Дамский роман» и «Библиотека приключений», выходившие с 1992 по 1994 г., были востребованы не только пермским, но и российским читателем. До сих пор существует покупательский спрос на данные книги, о чем свидетельствует их наличие в букинистических отделах и в крупных интернет-магазинах.

«Библиотека приключений» выходила в 1992–93 гг. большим тиражом 200 000 экземпляров. В 1992 г. издательство выпустило десять книг серии, в 1993 г. – шесть. Художником-оформителем всей серии был А. Филиппов. В «Библиотеке приключений» представлены писатели разных эпох и национальностей, отдельные авторы повторяются. Так, например, произведения английского писателя Рафаэля Сабатини, автора приключенческих романов о капитане Бладе, выходили и в 1992 г., и в 1993 г. [Сабатини 1992; Сабатини 1993]. Подобное произошло и с произведениями шотландского писателя Роберта Луиса Стивенсона [Стивенсон 1992; Стивенсон 1993], американского классика приключенческой литературы Джеймса Фенимора Купера [Купер 1992] и английского прозаика Генри Райдера Хаггарда [Хаггард 1992; Хаггард 1993]. Творчество плодовитого английского писателя Томаса Майн Рида представлено «редко публикуемым» романом «Отважная охотница» [Наркевич 2011]. Выбор издательства «Капик», по-видимому, обусловлен тем обстоятельством, что с 1986 г. вплоть до 1994 г. Пермское книжное издательство уже выпускало полное собрание сочинений знаменитого автора приключенческих романов.

Название серии «Библиотека приключений» свидетельствует о том, что в произведениях, входящих в нее, преобладают динамичные сюжеты, авантурные похождения героев, занимательные происшествия и др. Ведь приключения – это «ряд неожиданных, часто занимательных

---

\* Глава написана К.В. Загородневой.

происшествий с кем-либо; положений, в которые попадает кто-то» [Олейникова 1984: 4]. Для поэтики приключенческого романа характерны «определенный схематизм в построении сюжета, организации повествования», «острый, динамичный сюжет», «акцентирование интереса к внешней, а не к внутренней истории героя»; сюжет «становится “героем” романа, цепь приключений раскрывает характеры, диктует герою его линию поведения»; главная задача приключенческого романа заключается в том, чтобы «создать и сохранить на протяжении всего повествования эмоциональное напряжение, заставляющее читателя следить за перипетиями повествования»; автор приключенческого романа «выбирает для своих героев лишь те моменты жизни, когда с ними что-то случается, *приключается*, подчиняя характер логике случайности» [там же: 6–8]. В зависимости от ведущей темы, представленной в произведении, приключенческий роман может быть экзотическим, антиколониальным, историческим, морским и др.

Для серии «Библиотека приключений» характерен большой временной разброс авторов и их произведений от XVII до XX вв. Рубеж XVII–XVIII вв. представлен двумя крупными именами и знаменитыми романами: английский писатель и публицист Даниэль Дефо (ок. 1660–1731) с романом «Робинзон Крузо» (1719) и англо-ирландский писатель-сатирик Джонатан Свифт (1667–1745) с романом «Путешествие Гулливера» (1726). В обоих произведениях мотив путешествия играет ведущую роль, хотя Робинзон Крузо осваивает один необитаемый остров, а Лемюэль Гулливер – множество фантастических островов.

Рассмотрим оформление романа Дефо «Робинзон Крузо» и попытаемся проследить, как происходит на страницах книги диалог писателя-классика и современного художника. В центре яркой цветной обложки изображен главный герой романа, внешний вид которого полностью совпадает с описанием из книги: «На голове у меня красовалась высокая бесформенная шапка из козьего меха со свисающим назад назатыльником, который прикрывал мою шею от солнца, а во время дождя не давал воде попасть за ворот. <...> Затем на мне был короткий камзол с полами, доходящими до половины бедер, и штаны до колен, тоже из козьего меха; только на штаны у меня пошла шкура очень старого козла с такой длинной шерстью, что она закрывала мне ноги до половины икр. <...> На спине у меня болталась корзина, на плече я нес ружье, а над головой держал огромный меховой зонтик, крайне безобразный, но после ружья составлявший, пожалуй, самую необходимую принадлежность моей экипировки» [Дефо 1992: 126]. На иллюстрации мы видим героя, одиноко бредущего между деревьев, чьи толстые стволы и переплетенные ветви образуют арку. Стремление при-

близить человека к природе, характерное для Просвещения в целом и воплощенное в произведении Дефо, нашло свое отражение на рисунке А. Филиппова, где могучие деревья как бы заключают несчастного героя в свои объятия, а дружелюбный кустарник кланяется навстречу ему. На форзаце книги изображены ключевые эпизоды из жизни героя: прибытие на необитаемый остров, сооружение жилья, встреча с Пятницей, изготовление корабля для отплытия и др. Зеленый цвет форзаца еще раз подчеркивает почти растительную жизнь, которую вел Робинзон Крузо на необитаемом острове. На обратной стороне обложки изображено спокойное море, скалы и деревья.

Рубеж XVIII–XIX вв. представлен в «Библиотеке приключений» романами американского писателя Джеймса Фенимора Купера (1789–1851) «Прерия» (1927) и «Красный Корсар» (1828) и шотландского писателя Вальтера Скотта (1771–1832) «Ричард Львиное Сердце» (1825). «Красный Корсар» называют «морским» романом, а «Ричард Львиное Сердце» – историческим. Любопытно сравнить обложки этих двух книг. На обложке «Красного Корсара» преобладают все оттенки синего цвета, особенно на задней стороне, где изображается бурное море, показывается, как оно изменяется и на горизонте сливается с небом. На передней стороне обложки нарисован корабль. О морской теме в романе свидетельствует и название произведения «Красный Корсар». В нем повествуется о бесстрашном и жестоком пирате, который остается целым и невредимым в бурях и сражениях. Романтичный образ Корсара представлен и на рисунке в книге, где изображен человек на борту корабля. Его взгляд устремлен вдаль, а закрытая поза свидетельствует о нелюдимости. Свирепость и решительность Корсара показана через сжатые губы и сдвинутые брови. Море одушевляется Ф. Купером, и оно наряду с Корсаром становится главным героем романа и обуславливает преобладание синего цвета в оформлении книги. Несмотря на символику названия романа «Красный корсар» (красный – цвет крови, обильно проливаемой повсюду жестоким пиратом), в колористической гамме обложки нет этого цвета.

В отличие «Красного корсара» оформление романа В. Скотта «Ричард Львиное Сердце» выполнено в красных и багровых красках. В романе повествуется о периоде, связанном с крестовыми походами, и о рыцаре Ричарде I по прозвищу Ричард Львиное Сердце. Выделяя такие признаки приключенческого исторического романа, как «столкновение прошлого и настоящего», «необходимость через прошлое понять настоящее», «раскрытие жизни как сложного комплекса явлений, имеющего и свою предысторию, и свое логическое развитие», и рассуждая о своеобразии таких романов, Н. В. Черепанова приходит к выводу, что

«путешествие в историю было не менее увлекательным, чем путешествие в дальние, неведомые страны. История была богата приключениями, имела она и особый “экзотический” привкус; в исторических обстоятельствах особенно ярко выделялась игра случайностей. История стала ... для мастеров приключенческой литературы, тем, практически бездонным колодезем, из которого они черпали темы, сюжеты, характеры» [Черепанова 2006: 12]. В оформлении обложки романа «Ричард Львиное Сердце» и на форзацах А.Филиппов изображает динамичные батальные сцены, в которых переплелись тела людей и коней. Трагизм описываемых в романе событий, связанных с кровавыми походами завоевателей, подчеркивается изображением в нижней части рисунка красного коня с беззащитно скрещенными ногами и печальным взглядом.

XIX в. представлен в «Библиотеке приключений» писателями разных национальностей В романе «Пираты Мексиканского залива» (1869) мексиканского прозаика Винсенте Рива Паласио (1832–1896) повествуется о судьбе корсара, бывшего богатого наследника одного из самых родовитых семейств Мексики, который стал знаменитым пиратом по прозвищу Антонио Железная Рука. Сюжет романа «Гэбриель Конрой» (1876) американского писателя Брета Гарта (1836–1902) основывается на фактах из жизни золотоискателей американского Запада. Творчество французского писателя и путешественника Луи Жаколио (1837–1890) представлено тремя романами, заключенными в одну книгу: «Берег черного дерева и слоновой кости» (1876–77), «Корсар Ингольф» (1879) и «Грабители морей» (1870). Действие всех трех произведений происходит на западе африканского континента. В романах изображаются конфликты африканских племен и французских колонизаторов.

Обложку романа «Берег черного дерева и слоновой кости» отличает ярко-зеленый, или ядовито-зеленый цвет. Даже речку иллюстратор изображает зеленой. Огромная змея на обложке, замершая в угрожающей позе, а также пальмы на форзацах подчеркивают экзотический характер произведения, уносящего пермского читателя в далекие тропические страны. По сравнению с «тропическим рисунком» иллюстрация к «Гэбриелю Конрою» выглядит более прозаичной. На ней изображены трое мужчин в спецодежде и с лопатами в руках, по видимому золотоискатели. Их наклоненные головы и пытливые взгляды свидетельствуют о том, что, возможно, в руках у одного из них драгоценный металл. На рисунке к роману В. Рива Пасасио представлена бурная перестрелка между моряками. Кровавая бойня на кораб-

лях окрашивает морскую воду в бурый цвет, что и показано на обложке книги.

Данные писатели расширяют список традиционно публикуемой приключенческой литературы, что свидетельствует о творческом подходе издательства к выбору произведений. В отличие от В. Рива Паласио, Б.Гарта и Л.Жаколио, следующие два автора XIX в. известны широкой публике не только по книгами, но и по большому количеству экранизаций их произведений. Вышеупомянутый английский писатель Томас Майн Рид (1818–1883) и шотландский писатель, яркий представитель английского неоромантизма Роберт Луис Стивенсон (1850–1894) запомнились российскому читателю такими известными романами, как «Всадник без головы» и «Остров сокровищ» соответственно. Последний представлен в издательстве «Капик» наряду с другими произведениями автора – «Черная стрела» (1888), «Похищенный» (1886) и «Катриона» (1893). На рисунках А.Филиппова к произведениям Л.Стивенсона акцентируется морская тема – художник изображает накренившийся набок из-за ветра корабль и босоногих матросов. Дикая природа и ее агрессивные обитатели появляются на иллюстрации к роману Майн Рида.

Рубеж XIX–XX вв. в «Библиотеке приключений» представляют французский писатель Анри Луи Буссенар (1847–1910) с романом «Похитители бриллиантов» (1884) и два англичанина – прозаик Рафаэль Сабатини (1875–1950) с романами «Одиссея капитана Блада» (1922), «Хроника капитана Блада. Удачи капитана Блада» (1931, 1936) и писатель и публицист Генри Райдер Хаггард (1856–1925) с произведениями «Дочь Монтесумы» (1893) и «Копи царя Соломона. Люди тумана» (1885, 1894). Все произведения посвящены разным приключениям: морская тема подчеркивается уже в названиях романов Р.Сабатини, перипетии участников «золотой лихорадки» описываются в романе А.Буссенара, восточные мотивы акцентируются в произведениях Г.Хаггарда, «отражающих конфликт культур, возникающий при столкновении европейского мировоззрения и образа жизни туземцев» [Ибрагимов 2008: 3]. Африка становится «идеальным местом действия» в художественном пространстве романов Хаггарда, так как это «“приключенческое” пространство ... обширно и одновременно обозримо, таинственно и достаточно реально» [там же: 12].

Авторы серии уделили повышенное внимание английским писателям и в целом XIX в., что объясняется самим ходом развития приключенческого жанра. Если в XVIII в. «на первый план выходил объективизм очерков», «научные наблюдения», то к концу столетия их сменяет «субъективность романтического периода», «описание приключе-

ний и впечатлений» героя. «Пик расцвета жанра путешествия пришелся на викторианскую эпоху» [Савлюкова 2011: 12]. Яркие обложки книг были призваны привлечь внимание покупателя. Иллюстрация на каждой обложке, с одной стороны, вводила в курс дела, помогала разобраться в том, что станет предметом художественного изображения (корабли, пираты, битвы, золотоискатели, змеи и др.), с другой – интриговала читателя, как выхваченный кадр из фильма.

Основная задача серии «Библиотека приключений», на наш взгляд, заключалась в том, чтобы предоставить читателю не только программных авторов приключенческой литературы, но и познакомить с практически неизвестными писателями разных стран (Великобритании, Франции, США, Мексики и др.). «Библиотека приключений» была рассчитана прежде всего на молодое поколение, но, безусловно, своим жанровым разнообразием могла привлечь и взрослых.

В 1994 г. издательство «Капик» планировало продолжить серию «Библиотека приключений», дополнив ее следующими именами и произведениями: Вальтер Скотт «Пират», Эмилио Сальгари «Владыка морей. В дебрях Борнео», Фредерик Марриэт «Морской офицер Франк Мильдмей. Королевская собственность», Фредерик Марриэт «Приключения Якова Верного. Иафет в поисках отца», Густав Эмар «Твердая рука. Гамбусино», Эмилио Сальгари «На Дальнем Западе. Охотница за скальпами. Смертельные враги», Вальтер Скотт «Айвенго», Фенимор Купер «“Морская волшебница”, или Бороздящий океан». Издательство намеревалось также выпустить юмористическую серию «Человечество смеется» в 12 томах. К сожалению, и тем, и другим планам осуществиться не удалось.

#### **4.3. Книжная графика в литературных изданиях фонда «Юрятин»\***

Книгоиздание стало одной из важнейших составляющих культуртрегерской деятельности пермского общественного фонда культуры «Юрятин» (руководитель – В.В.Абашев). За годы существования (с 1993 г.) фондом было выпущено множество книг пермских и российских литераторов: Виталия Кальпиди, Нины Горлановой, Владимира Лаврентьева, Вячеслава Ракова, Анри Волохонского, Елизаветы Мнацакановой, Ины Близнацовой, Антона Колобянина, Григория Данского и др. В целом книгоиздательская практика «Юрятина» сформировала несколько направлений, предполагающих стимулирование внутренней, пермской литературной среды, а также ее взаимодействие с ре-

---

\* Глава написана А.А.Сидякиной.

гиональным уральским и внешнекультурным контекстами. Эту концепцию поддерживали несколько инициированных книжных серий: «Ротонда» (сборники современных пермских поэтов и прозаиков), «Пенаты» (краеведческие и историко-литературные издания), «Сигнальный экземпляр» (первые книги начинающих пермских авторов), «Водолей: поэты русского зарубежья» (первые в России издания книг поэтов русского зарубежья). Общая культуротворческая установка на преодоление провинциальной замкнутости, активизацию и насыщение творческой среды, характерная для всей деятельности фонда «Юрятин», также выразилась во взаимодействии литературного и художественного кругов – совершенно осознанно для оформления книг фондом приглашались пермские художники.

Наиболее продуктивно в ходе издательской деятельности фонда «Юрятин» сложились отношения с пермскими графиками Аркадием Амирхановым, Вячеславом Смирновым, а впоследствии – с молодой пермской художницей и дизайнером Натальей Zubовой. Каждый из художников, бравшихся за «юрятинские» проекты, исходил из принципиально важного понимания, что книга – это целостный и органичный художественный объект, образ, реализованный в единстве внутреннего авторского замысла и внешнего изобразительного и полиграфического воплощения. Каждому из приглашенных фондом художников оказалось присуще чувство творческой сопричастности к литературному тексту, глубокое и оригинальное осмысление вербального материала.

Известный пермский иллюстратор Аркадий Амирханов создал серии рисунков для нескольких «юрятинских» изданий – он оформил книги «Пермяки» (1996, сборник пермской газетной фельетонистики конца XIX – начала XX в.), «Прогулки по старой Перми» (1998, хроника и фельетоны со страниц «Пермских губернских ведомостей» начала XX в.), поэму А.Какорина «Священная седмица святых просветителей Пермской страны» (1996), сборник прозы Нины Горлановой «Вся Пермь» (1997), первую кассету в серии «Сигнальный экземпляр». А.Амирханов – мастер тонкого ироничного жеста. С неподражаемым юмором, тщательным вниманием к деталям провинциального быта и повествовательным талантом он изобразил картинки из жизни пермских обывателей, создал на страницах книг запоминающийся персонажный ряд. Необычайно бережным и лиричным стало его обращение к наивному тексту дореволюционного пермского священника Афанасия Какорина – придуманный художником еловый росточек в виде креста, пробившийся из земли на месте вырубленной св. Стефаном Великопермским священной языческой ели, стал трепетным символом

сросшихся на пермской земле православной и языческой традиций. Чрезвычайно важным представляется и то, что мотивы и образы, представленные в книжной графике Аркадия Амирханова, пронизывают его творчество в целом – оформительский заказ оказывается вписан и вживлен в общую систему художественной образности этого выдающегося мастера.

В отличие от Аркадия Амирханова, которому оказался ближе сюжетно-повествовательный литературный текст, график Вячеслав Смирнов предпочел работать с поэтическим образом – им практически целиком оформлена серия «Водолей: поэты русского зарубежья» (книги А.Очеретянского, Е.Мнацакановой, И.Близнецовой), а также поэтические сборники А.Колобянина, С.Стаканова, Г.Данского. Ассоциативной абстрактно-пластической манере В.Смирнова особенно родственной стала визуальная поэзия проживающей в Австрии Елизаветы Мнацакановой. Ее книга «*Vita breve*», в образной основе которой лежит мысль о знаках судьбы, вызвала мощный резонанс в творческом сознании художника и даже спровоцировала новый этап его художественной эволюции. Кроме графической серии к самой книге, В.Смирнов создал эффектный, будоражащий цикл «Реквием» по мотивам другой, одноименной, поэмы Е.Мнацакановой (цикл был экспонирован на выставочной площадке в Вене). Вячеслав Смирнов – один из лидеров пермского литературно-художественного андеграунда 1980-х. Именно с этим, несмотря на поколенческую разницу, связано глубокое и раскрепощенное понимание им стихов молодых пермских поэтов 1990-х, каждый из которых – А.Колобянин, С.Стаканов, Д.Данской – так или иначе продолжали неофициальную традицию «новой волны».

В последние годы, во второй половине 2000-х гг., среди авторов книгоиздательских проектов фонда «Юртин» появилось новое имя – Наталья Зубова. Оформленная ею книга «Путешествие с доктором Живаго» (2010) творчески, оригинально и изобретательно воскрешает визуальный облик графики Александра Алексеева (Франция), иллюстратора первого французского издания романа Б.Пастернака. А.Алексеев – изобретатель «игольчатого экрана», позволившего добиваться необычайного визуального эффекта в авторской книжной графике и анимации. Рисунки Н.Зубовой, выполненные с применением техники пуантилизма, лаконичными штрихами создают воздушный, пронизанный светотенью и одновременно пластически ощутимый образ пространства, в котором оказались соединены реальный локус (места, связанные с пребыванием Б.Пастернака в Пермском губернии) и окутавшая, преобразившая его литературная легенда.



Индивидуальный, творческий подход сотрудников фонда «Юртин» к выбору художника-оформителя при реализации задуманного издательского проекта, установка на создание книги-артефакта – все это подпитывает традиционную книжную культуру, что представляется особенно важным как на фоне современного пермского книгоиздательского коллапса, так и в общей ситуации вытеснения печатной книги электронными носителями текста.

#### **4.4. Типическое и индивидуальное в жанре комикса: рисованная книга «Петр Великий» И.Вышинского и Б.Караджева\***

В мировой науке комикс уже давно существует в качестве полноправного предмета теоретической рефлексии. Исследуются как исторические аспекты развития этого «медиума» в различных национальных рамках (см., например: [The Rise 2010]), так и его структурные и философско-эстетические основы [McCloud 1994; Carrier 2000]. В российской науке литература о комиксе практически отсутствует. Исключение составляет вышедший недавно сборник «Русский комикс», собравший под своей обложкой статьи, посвященные самым различным явлениям из истории российской культуры (миниатюрам древнерусской книги, житийным иконам, народному лубку), хотя бы отдаленно сопоставимым с комиксом в его современном виде и понимании. О двойственности положения комикса пишет в программной статье «Поэтика комикса» Анатолий Барзах, отмечая и то, что «комикс как искусство приобрел, наконец, определенную респектабельность» [Барзах 2010: 29], и «отсутствие в России традиции анализа “девятой музыки”, как подчас именуют искусство комикса» [там же: 31].

Основная причина отсутствия исследовательского интереса к комиксу в российской науке заключается в том, что, несмотря на обилие, по выражению Александра Боровского, «родственников», комикс как таковой был и остается в России на периферии. Необходимо отметить, что понятие «комикс» не является до конца установившимся и определенным. Стремясь способствовать более активному включению комикса в историю искусств и медиа, Скотт Макклауд дает ему следующее, пожалуй, самое широкое определение: «... соположение визуальных и иных образов в определенном порядке, предназначенное для передачи информации и/или эстетического воздействия на смотрящего» [McCloud 1994: 7-9]. Комикс в таком понимании включает в себя массу явлений из всей истории мировой, в том числе и российской,

---

\* Глава написана Д.С.Туляковым.

художественной культуры. В то же время комикс как медиум, специфический для XX и XXI вв., – популярный, массовый и зачастую не-серьезный («комичный») рассказ в картинках с включением сравнительно небольшого количества текста, представленный в форме журнала, серии журналов или книжки, – в целом для российской культуры не характерен (см. об этом: [Барзах 2010; Боровский 2010]).

«Рисованная книга (комикс)» «Петр Великий» Игоря Вышинского и Бориса Караджеева была выпущена в 1992 г. совместно пермским издательством «Урал-Пресс» и московским «Прогрессом» [Вышинский, Караджев 1992: 2]. Несколько слов о ее создателях. *Игорь Вышинский* – украинский художник, автор иллюстраций к «Золотому ослу» Апулея, «Осени патриарха» Г.Маркеса, произведениям Ю.Тынянова и др. Особенно ценим художник в детских издательствах за умение материализовать самые сложные и невообразимые ситуации (например, в «Странствиях Гулливера», «Приключениях барона Мюнхгаузена», «Сказках народов мира» и др.) Высокое мастерство художника по достоинству ценят читатели разных стран («Петр Первый» – в России, «Приключения Буратино» – в Италии) [Голубь 1997]. *Борис Караджев* – сценарист и режиссер документального кино, руководитель мастерской режиссуры документального кино во Всероссийском государственном институте кинематографии (ВГИК), член Европейской ассоциации документального кино (EDN). Родился в 1948 г. в Перми. Окончил физический факультет Пермского государственного университета и сценарно-киноведческий факультет ВГИКа. Свою профессиональную карьеру начал на Пермской студии телевидения.

В книге «Петр Великий» в словах и картинках рассказывается о жизни и исторических деяниях царя Петра Первого от его рождения и до смерти. В шести главах излагаются самые известные и значительные события, связанные с восхождением Петра на престол и его царствованием: стрелецкий бунт, Великое посольство, Северная война, основание Санкт-Петербурга и др. В качестве литературных источников авторы комикса могли использовать как исторические сочинения, такие как «История Государства Российского» Н.М.Карамзина, так и художественную литературу, в частности роман «Петр Первый» А.Н.Толстого. При этом «Петр Великий» ни в коем случае не является иллюстрацией романа Толстого. Пересечения между этими двумя «Петрами» касаются больше отдельных деталей, чем общей структуры. Стоит сказать хотя бы о том, что описанием исторического момента, которым завершается «Петр Первый», в «Петре Великом» заканчивается только четвертая глава из шести.

В своей основе книга Вышинского и Караджева является типичным комиксом: большая часть страниц составлена цветными рисованными картинками-блоками разных форм и обрамлений, дополненных блоками повествовательного текста на белом фоне и типичными «пузырями» со словами – «филактерами», в которых содержатся реплики персонажей. На светло-желтом фоне обложки помещены имена авторов, название серии «Века и люди», название книги «Петр Великий», а также рисунок, где Петр I танцует с Анхен Монс, – дубликат фрагмента одного из изображений из второй главы комикса. Основная часть книги – шесть глав «комиксного» повествования – помещена между репродукциями двух гравюр начала XVIII в.: портретом Петра Первого работы Карела де Моора, выгравированным Якобом Хоубракенем, и фрагментом гравюры плана Санкт-Петербурга в 1716 г. Иоанна Хоманна.

Обрамление основной, повествовательной части рисованной книги гравюрами является значимым элементом ее структуры. Расположение комикса между двумя аутентичными гравюрами петровской эпохи придает ему несвойственное комиксу, как преимущественно развлекательному и несерьезному виду литературы, историческое обрамление. Исследовательница гравюры петровского времени М.А.Алексеева отмечает, что Петр I и его окружение, выступавшие в качестве заказчиков гравюр, воспринимали ее «прежде всего как источник информации» [Алексеева 1990: 180]. Действительно, гравюры отличаются от цветных рисунков комикса большей «документальностью». Помещение этих разнородных элементов в один ряд в составе книги как бы говорит читателю/зрителю об их сопоставимости: гравюры, документально представляющие эпоху Петра, задают необычно высокий критерий сложности (в противопоставление типичной для восприятия комикса ориентации на простоту) и исторической достоверности.

Однако роль гравюр в комиксе «Петр Великий» этим не ограничивается. Рисунки Игоря Вышинского не только фактически основываются на изображениях реалий XVIII в., предоставляемых гравюрами того времени, но и учитывают также и саму изобразительную традицию, присущую этим гравюрам.

В качестве примера исторической точности комикса можно привести изображение знаменитого ботика Петра – небольшой лодки, положившей начало всему русскому флоту. Ботик появляется в комиксе дважды: в первой главе он обнаруживается в сарае, и Петр проявляет к нему интерес, а в последней тот же самый ботик оказывается уже в статусе «дедушки русского флота» установленным на специальном пьедестале в Санкт-Петербурге. В изображении этого ботика Игорь

Вышинский вплоть до малейших деталей следует за гравюрой, созданной И.Ф.Зубовым по рисунку И.Зарудного по специальному указанию Петра I: «бот... срисовать с двух сторон со всем подобием и выгравировать и напечатать многие листы» (цит. по: [Алексеева 1990: 96]). Ботик в изображении Игоря Вышинского сохраняет даже такие детали, как рисунок резьбы и орнамент вдоль борта, расположение и размер флагов и рисунки на них. Сходная степень детализации свойственна и изображениям иных предметов и действующих лиц комикса.

Из других гравюр петровского времени художник мог почерпнуть сведения о том, как выглядели города, здания, люди и даже события военных действий. «Петр I требовал от книгопечатания и гравирования мобильности, непосредственного участия в событиях. Художники-гравёры неоднократно находились рядом с царем на местах военных действий и строительства» [Алексеева 1990: 171]. Тесная связь с жизнью и точность в ее изображении делает гравюру особенно ценной для художника, рисующего комикс: обоим этим видам графики присуще стремление оказаться в центре событий.

Цветные и динамичные рисунки Игоря Вышинского, конечно, далеки от черно-белой, зачастую монументальной гравюры петровского времени – объединением в одной композиции различных точек зрения, детализацией и гармонией сочетаний ярких, но приглушенных цветов они напоминают, скорее, творчество представителей «Мира искусства»: А.Бенуа, Е.Лансере, В.Серова, И.Билибина. Все перечисленные художники проявили в своей графике или живописи интерес к петровской эпохе. В творчестве А.Бенуа эпоха Петра представлена отдельными картинами «русской серии» (1907-1910) и иллюстрациями к «Медному всаднику» Пушкина (изд. 1923). Е.Лансере пишет такие картины, как «Здание 12 коллегий в начале XVIII века» (1903), «Ботик Петра I» (1906), «Корабли времен Петра I» (1911). В.Серову принадлежат полотна «Петр I на лосовой охоте» (1902), «Петр I» (1907). И.Билибин в поздний период своего творчества создает цикл иллюстраций к роману А.Н. Толстого «Петр I» (1937).

Обращение к историческому прошлому, предоставляющее необычайно широкие возможности для изящной стилизации и эстетизации, стало одной из наиболее ярких черт «Мира искусства» вообще. При этом «Людовик XIV, Петр I, Елизавета Петровна, Павел I привлекали их [мирикусников – Д.Т.] не сами по себе, а как выразители цельных в своем стилевом единстве эпох» [Русаков 1966: 20]. К выражению визуального стилевого единства стремятся и авторы рисованной книги «Петр Великий»: в ней нашла отражение целая историческая эпоха, причем так же, как и в творчестве мирикусников, эпоха эта представ-

лена как самоценный художественный мир, поражающий красочностью и обилием точно и с любовью подмеченных деталей.

Связь с гравюрой, визуально соотносящая комикс «Петр Великий» с эпохой, о которой в нем повествуется, поддерживается, кроме того, манерой рисунка и декоративными элементами оформления. Часто применяемая в книге тонкая штриховка вкупе с почерпнутой из гравюры петровского времени изобразительной достоверностью визуально сближают эти два вида графики. Еще важнее осмысленное использование в комиксе декоративных рамочных элементов гравюры – аллегорических картушей. Так, например, глава «Путь к престолу» начинается со стилизованного черно-белого картуша, включающего изображения двух шапок Мономаха, глава «В пекле войны» – с картуша, заключенного в две изогнутые сабли, и т. д. Элементы стилизации под гравюру вносят также декоративные ленточки, содержащие названия городов и другие надписи – деталь, крайне распространенная на гравюре петровского времени.

В некоторых главах в отдельных блоках приводятся слова, сказанные Петром I – исторической фигурой, а не персонажем. В таких случаях эти слова выделяются не только особым расположением, размером и шрифтом, но и сопровождающим их монотонным портретом Петра, выполненным в тонкой штриховке и заключенным в пышный круглый картуш. В изящные стилизованные картуши заключены и официальные, стилизованные под гравюру портреты участников «Всеппянейшего собора», помещенные непосредственно над изображением знаменитого застолья в действии.

Такие, как будто без изменения взятые с гравюры XVIII в., портреты (как и включенные в книгу слова, сказанные исторической фигурой – Петром I) устанавливают определенное соотношение комикса и исторической действительности. Разворот, изображающий уже упомянутый «Всеппянейший собор» хорошо демонстрирует механику этого соотношения: это одновременно и следование истории в изобразительном и фактическом аспектах (верхний ряд стилизованных гравюрных портретов, снабженных официальными характеристиками), и постоянное обыгрывание этой документальной подосновы (комическое и даже фривольное изображение самого «собора» внизу). Игорь Вышинский, безусловно, знаком с изобразительными и другими историческими источниками петровского времени и во многом основывается на них в своих рисунках, однако для художника важно придать этой фактической основе черты живого, не официального, динамичного – то серьезного, то по-карнавальному комичного – рассказа. Цветной ко-

микс со всем многообразием доступных монтажных и изобразительных решений как ничто другое подходит для этой задачи.

Во многих рисунках Игоря Вышинского история Петра I наполняется жизнью благодаря исключительно изобразительным средствам. Так, художник объединяет на одном листе и родословное древо Петра I, и изображение царевича Петра и Натальи Алексеевны у трона крупным планом, и изображение боярского застолья по случаю рождения царевича. Информативная историческая часть оказывается объединенной с образами конкретных событий, дополненными диалогами участников и комментарием повествователя. При этом вся страница сохраняет цветовое и стилистическое единство и поражает качеством рисунка. На ней одновременно визуально передана масса тончайших деталей облика людей и предметов своего времени и сохранена дистанция, наделяющая комикс чертами не визуальной хроники, а живого (персонажи картинок говорят) повествования в ярких красках.

«Петр Великий» полон визуальных находок. Художник мастерски объединяет в одном рисунке несколько одномоментных событий, показывая одновременно, например, и осаду крепости войском, и Петра, разговаривающего с соратниками за укреплением. Часто на одном рисунке умещается большое количество персонажей, многие из которых разговаривают друг с другом или просто наделены своими репликами. Из-за этого рисунки становятся насыщенными информацией и действием, а герои «обрастают» личными качествами и собственными точками зрения. Сцена же, объединенная одним рисунком, распадается на несколько: таковы, например, изображения различных застолий, венчания Федора Алексеевича, казни после стрелецкого бунта.

Интересно разнообразное смысловое использование художником цвета. Например, сцена смерти патриарха Иоакима (как и изображение гробовщика в другом месте книги) дается в траурном, бледном черно-белом цвете. Так же раскрашены и другие сцены и персонажи, символизирующие отжившие старые порядки, враждебные готовящимся Петром нововведениям. При этом Петр на тех же самых рисунках выделяется ярким, резко контрастирующим с окружающей серостью цветом.

Помимо уже сказанного следует отметить, что рисунки Игоря Вышинского богаты на важные в смысловом отношении детали. Так, в сцене переговоров с европейскими державами о создании антитурецкой коалиции Петр постоянно стоит на паркете шахматной раскраски, что находит соответствие реплике Петра «Европейские государи в свои игры играют, а нас заместо пешек держат!» [Вышинский, Караджев 1992: 49]. Сама же борьба за испанское наследство изобретательно

показана в открывающем этот разворот рисунке, изображающем Испанию с большим троном посередине, окруженную тянущимися к ней руками с флагами символизированных держав на манжетах. В другом месте война с Турцией также символически показана лежащим на карте турецким ятаганом, преграждающим нарисованные на карте линии российского наступления. Не менее символично открывающее главу «Великое посольство» изображение ворот с приставленным к ним русским стражником, раскрытых навстречу показанной в виде карты Европе.

Вряд ли возможно перечислить все нетривиальные изобразительные решения, привнесенные в комикс Игорем Вышинским. Помимо уже упомянутой развитой символичности и аллегоричности в рисунках активно используются и более типичные для комикса средства: вынесение крупных планов отдельных деталей в обособленные «кадры»; совмещение на одной странице блоков различных форм, зачастую с динамически нарушенной той или иной деталью (взрывом, торчащим ружьем, осыпающимся камнем и т.п.) рамкой; смысловое использование перспективы, резкости и крупных планов. Особенно интересно изображение в «Петре Великом» масштабных, кровопролитных сражений, имеющее крайне мало общего с традиционным для комикса способом передачи драк. Вместо акцентирующих крупные планы лиц и ударов изображений с вынесенными обозначениями производимых этими ударами звуков Игорь Вышинский дает большие рисунки сражений в самый разгар действия, поражающие количеством сражающихся и степенью прорисовки. Динамика вносится в такие рисунки не за счет количества кадров, переходящих от одного эпизода битвы к другому, а за счет количества действующих лиц, каждое из которых, если присмотреться, со всем пылом участвует в сражении. Если же сражение разбивается художником на несколько отдельных блоков, это несколько не нарушает цельность впечатления от страницы. Так, например, страницы, посвященные Полтавской битве, разделены на три горизонтально расположенных блока. В качестве границ между блоками выступают клубы дыма, поднимаемые сражающимися, изображенными в блоке, расположенном ниже. При этом в последовательности этого расположения художник чередует изображение наступающих шведов и обороняющейся армии Петра. В результате Полтавское сражение оказалось воплощенным в образе одновременно потрясающей динамики и структурной цельности.

В качестве еще одной особенности комикса «Петр Великий» следует отметить крайне высокую степень сюжетного единства каждой его страницы (в отдельных случаях – разворотов). Почти каждая страница

книги и каждый ее разворот содержат, помимо рисованных блоков и выносных «филактеров» со словами действующих лиц, отдельный блок со словами повествователя, выделенный прямоугольной рамкой и набранный особым шрифтом (заглавным курсивом). Все сцены, помещенные на одной странице, развивают и иллюстрируют одно, чаще всего историческое, положение, заявленное повествователем. Например, разворот, открывающий главу «Потехи и дела», организован как расположенный в центре рисунок задумавшегося Петра над картой, окруженный изображениями шести сцен, не связанных друг с другом причинными или временными отношениями. Их объединяет то, что все они иллюстрируют или комментируют реплику повествователя, начинающуюся с предложения «Потребность в переменах ощущалась в России все настойчивее» [Вышинский, Караджев 1992: 20]. На одном рисунке изображены крестьяне, жалующиеся на повинности, на другом – дворянство, рассуждающее за столом о том, что Россия «богатств своих не использует», на третьем – патриарх, говорящий, что все зло от еретиков, и т. д.

Из-за столь высокой степени повествовательного единства комикс, с одной стороны, в какой-то мере утрачивает эффект неожиданности, как правило ему присущий, с другой – обретает свой особый, выдержанный, ритм повествования, ориентированный не на быстрое перелистывание, а на тщательное вчитывание и вглядывание. В ряде случаев художник находит для отдельных эпизодов повествования особые изобразительные возможности, доступные, пожалуй, только для рисованной книги. Так, страница, повествующая об обучении Петра наукам в Голландии, разделена на четыре одинаковых прямоугольных блока, посвященных анатомии, биологии, астрономии и корабельному делу, оформленных как скрепленная сургучом грамота со стилизованным под гравюру изображением Петра внизу и его подписью «Я ученик и ищу себе учителей» [Вышинский, Караджев 1992: 43].

Своеобразие комикса «Петр Великий» становится еще более заметным, если сравнить его с другой рисованной книгой, также выпущенной в серии «Века и люди» – с «Георгием Жуковым» Юрия Каменецкого, Эжена Щедрина и Аскольда Акишина [Георгий Жуков 1991]. Эта книга в гораздо большей степени, чем «Петр Великий», следует за жанровым каноном популярного комикса: рисунки выполнены в упрощенной манере в черном и белом цвете, без штриховки и переходов; действующие лица (Жуков, Сталин и др.) узнаваемы, однако уровень детализации невысок; текст на странице занимает незначительную часть и играет сугубо вспомогательную роль; отдельные кадры, как правило, объединены временной связью и предполагают стремитель-



ный переход от одного к другому. «Георгий Жуков» не лишен художественных достоинств: строгая, сдержанная экспрессия его рисунка отдаленно напоминает лаконичный стиль графики плакатов военного времени и хорошо подходит для рассказа о событиях Великой Отечественной войны. Однако в целом эта рисованная книга от начала и до конца остается типовым комиксом, не вступающим в отличие от «Петра Великого» в более сложные отношения со своей формой, с образительными традициями прошлого и исторической эпохой, о которой в нем повествуется. И в визуальном, и в повествовательном аспектах «Георгий Жуков» ограничивается только традиционными и давно устоявшимися приемами, используемыми, однако, осмысленно и без вулгаризации, часто присущей массовому комиксу.

Согласно одному из определений, комикс, как инвариант, получающий различные национальные воплощения, есть «серия динамичных чередующихся крупные и общие планы, предпочитающих вырывать отдельные детали и тщательно их прорисовывать, картинок с краткими текстами, чаще всего диалогического характера» [Елисеев 2010: 89]. По своеобразию повествовательного ритма, богатству художественных решений, степени проработанности рисунка и типу отношения к образительным традициям прошлого «Петр Великий» стоит достаточно далеко от описанного в данном функциональном определении типового комикса. Это самобытное произведение, которое одновременно и следует общей структуре комикса как «медиума», и привносит в него индивидуальную и национальную специфику.

#### **4.5. Моделирование диалога визуального портрета писателя с художественным миром его произведений\***

Книга как артефакт в любой вариации (рукописная, печатная, электронная) соединяет элементы разных искусств, между которыми неизбежно возникают различные диалогические отношения. В методологии гуманитарных наук сегодня *теория диалога* базируется на идеях М.М.Бахтина [Бахтин 1979б: 363; Библер 1991]. Диалог разных видов искусства предполагает выход на *проблему синтеза* в эстетике, филологии и искусствознании [Бочкарева, Табункина 2010: 7-29]. Интересный пример такого диалога представляет собой взаимодействие портрета писателя (его визуального изображения в книге) с текстом литературного произведения (точнее – с созданным на его основе художе-

---

\* Глава написана Н.С.Бочкаревой.

ственным миром). Рассмотрим различные модели указанного взаимодействия на материале книг пермских издательств.

Моделирование диалога визуального портрета писателя с художественным миром его произведений в пространстве книги предполагает учет, по крайней мере, следующих критериев.

### **1. Особенности портрета**

#### **а) способ выполнения**

- фотография;
- репродукция картины или скульптуры;
- гравюра или рисунок иллюстратора;

#### **б) расположение в книге**

- на первой и/или последней странице обложки;
- на форзаце и/или фронтисписе;
- на шмуцтитуле и/или внутри текста и/или на отдельных листах;

#### **в) сюжет и композиция**

- одно лицо, погрудный или поясной портрет, в полный рост;
- на фоне природы, книг или других предметов (символов);
- в действии (в том числе как героя книги);

### **2. Форма авторского самовыражения**

#### **а) по отношению к художественному целому**

- биографический автор;
- автор-творец;
- образ автора;

#### **б) по отношению к жанру**

- лирический герой;
- автобиографический герой;

#### **в) по типу повествования**

- нейтральное (безоценочное);
- объективное (от 3-го лица с оценкой);
- субъективное (от 1-го лица);

### **3. Дистанция между писателем, художником и издателем (или читателем)**

#### **а) во времени**

- классик или современник;

#### **б) в пространстве**

- «свой – чужой»;
- региональное, национальное, всемирное.

Эти и другие критерии могут пересекаться, образуя различные варианты в конкретной художественной практике.

Фотография писателя, с одной стороны, представляет «биографического автора» (по терминологии Б.Кормана [Корман 1972: 9]) и вы-

водит читателя за границы художественного мира произведения. В этом случае немаловажно, когда и кем сделана фотография, каков ее сюжет (уточним: последние критерии связаны не только с биографическим автором, но и с образом писателя на портрете). С другой стороны, в пространстве книги визуальный облик писателя на фотографии обретает дополнительные связи с литературным произведением – как внешние (расположение в книге), так и внутренние (они зависят от сюжетно-композиционных особенностей портрета и от жанра литературного произведения). Обратимся к конкретным примерам.

Агния Кузнецова (А.А.Маркова, 1911–1996) родилась в Иркутске, училась и работала в Ленинграде, но в ее повести «Под бурями судьбы жестокой...» (1979) автор отправляется по следам своего предка Петра Яковлевича Кузнецова в село Ильинское Пермской области, которое косвенно связывается с историей А.С.Пушкина и его жены Н.Н.Гончаровой: «Я держу в руках пожелтевшие от времени тетради в самодельных переплетах. Это дневники моих предков: прапрадеда, прадеда и деда. Каким-то чудом были они написаны, таким же чудом сохранились полтора столетия и протянули живую нить из прошлого... <...> Ильинское... Каким-то шестым чувством я узнаю это село издали» [Кузнецова 1979: 5].

Повесть была опубликована в Пермском книжном издательстве. Расположенные внутри текста рисунки пермского художника О.Коровина иллюстрируют описанные в ней события XIX столетия, а фотография на фронтисписе представляет биографического автора Агнию Кузнецову. Взгляд писательницы как будто погружен в воспоминания о прошлом, которое запечатлелось в книгах, расположенных на заднем плане и слегка размытых, как сами воспоминания. И в повести, и в ее оформлении соединяются два времени: прошлое и настоящее.

Повествование о прошлом прерывается обращением автора к своему предку Петру Яковлевичу с предложением «заглянуть в наш век»: «Я и муж – оба писатели. Одна твоя праправнучка, Ольга, волею судьбы живет в Америке, где в Нью-Йорке, в ООН, работает ее муж. Ольга занимается переводами, пишет очерки об Америке. Их дочь, твоя прапраправнучка, Марина живет у меня, кончает 10-й класс, другая, младшая, Ксения, с родителями в Нью-Йорке. Может, это от тебя через века передалась Ксении любовь к рисованию? <...> Вторая моя дочь, Екатерина, твоя праправнучка, – актриса театра «Современник», аспирантка Литературного института имени А.М.Горького. Она пишет очерки и повести. Муж ее тоже актер. А их сыну, праправнуку твоему, Филиппу всего четыре года» [Кузнецова 1979: 68–69]. Мать Петра

Яковлевича тоже была актрисой (крепостной), а отец – знахарем. Весь род Кузнецовых в прошлом и настоящем проявляет склонность к литературному творчеству. Прекрасно рисующий Петр Яковлевич боится попасть в Строгановское художественное училище, отдавая предпочтение врачеванию, как его отец, но прапраправнучка может стать художницей.

Таким образом, в исторической по преимуществу повести присутствуют черты не только биографии героя XIX в., но и автобиографии. Биографический автор на фотографии, «проникая» в художественный мир повести, становится ее героем.

Фотография пермского писателя и художника Анатолия Тумбасова (1925–2001) помещена внутри его вербальных и визуальных «зарисовок» под заголовком «*Автор А.Н.Тумбасов рисует на природе*» (выделено в книге. – Н.Б.). Изображенный в процессе творчества автор «Осеннего хоровода» на соседней с фотографией странице обращается к своим читателям:

Рисуем:

карандашом,  
тушью-пером,  
тушью-кистью,  
шариковой ручкой,  
фломастером,  
акварелью...  
на бумаге:  
белой, серой,  
тонированной,  
оберточной,  
желтой,  
в альбоме,  
блокноте... [Тумбасов 1999: 92].

Попутно заметим, что это воззвание Анатолия Тумбасова по форме и по содержанию напоминает стихотворение его старшего земляка Василия Каменского «Декрет / О Заборной литературе – / О росписи улиц – / О балконах с музыкой – / О карнавалах Искусств»:

А ну ко робята – таланты  
Поэты – художники – музыканты  
Засучивайте кумачевые рукава...  
[Каменский 1990: 148–149].

На одной странице с обращением Тумбасова расположен рисунок автора.

Таким образом, биографический автор, изображенный на фотографии, становится героем своих лирических «зарисовок»: «А я рисую грибы: большого и малого – позируют хорошо. <...> Перед белым грибом я встаю на колени – срезаю, приговаривая: “Батюшка ты мой!”...» [Тумбасов 1999: 10–11]. Книга заканчивается авторской «подписью» – «Рассказал и нарисовал Анатолий Тумбасов» – и рисунком, на котором не только птица, но и ветка дерева кажутся автопортретом художника, внимательно и немного удивленно смотрящего на читателя.

Фотографией автора, помещенной на фронтиспise, традиционно открывались сборники стихотворений. В поэтических изданиях пермского фонда «Юрятин» фото автора располагается на последней странице (см. книги серий «Ротонда» [Кальпиди 1995 – фото А.Безукладникова] и «Сигнальный экземпляр» [Раков 1996; Данской 1997 – фото А.Зернина]), как в большинстве современных книг. В первых, биографический автор, изображенный на фотографии, не должен заслонять автора-творца и лирического героя стихотворений. Во вторых, в оформлении этих изданий, на наш взгляд, реализуется принцип, отраженный в названии монографии М.П.Абашевой «Литература в поисках лица (Русская проза конца XX века: становление авторской идентичности)» (Пермь, 2001). Фотография поэта максимально приближена к образу лирического героя, обретающего самого себя в результате творческой саморефлексии: «вырезанное» в прямоугольнике фотографии лицо и прямой взгляд создают впечатление встречи поэта в зеркале с собственным отражением.

Сборник стихотворений профессора кафедры русской литературы Пермского государственного университета Р.С.Спивак «Громадная встреча» (2008) подготовлен к печати самим автором и является, по сути, диалогом с недавно умершим мужем, «едва ли не самым авторитетным специалистом в Перми по промышленной очистке воды», который при этом с увлечением рисовал, писал маслом, читал наизусть стихи и прозу [Спивак 2008: 8]. Во многом это диалог поэта с художником, типологически близкий в этом отношении книгам Рильке о Родене, Арагона о Матиссе. На первой странице обложки – роденовская скульптура сплетенных в касании рук («К дорогому прижаться плечу / И к руке прикоснуться рукой» [там же: 78]), на последней – цветная фотография Риты Соломоновны и Анатолия Николаевича на фоне моря. Изображенные крупным планом руки символически выражают то же, что и маленькая фотография, – удивительное родство душ, близость, не прерванную даже смертью.

На фронтисписе – черно-белая фотография автора, маленькая и одинокая, но даже грусть в глазах вызывает впечатление не безысходности, а красоты. На 14-й странице с ней «встречается» большая, на весь лист, черно-белая фотография мужа: кажется, что он прислушивается и отвечает. Между ними – еще одна черно-белая фотография счастливой супружеской пары на фоне моря. Отсутствие цвета не только созвучно воспоминаниям о прошлом (этот прием часто используется в кинематографе), но и переносит героев в другой мир, делает возможным иное общение. Не случайно фотография предваряется эпиграфом из И.Бродского:

Значит, нету разлук.

Существует громадная встреча.

Значит, кто-то нас вдруг

и темноте обнимает за плечи,

и, полны темноты и покоя,

мы все вместе стоим над холодной блестящей рекою.

Вместо реки на всех фотографиях книги – море как символ вечности: фигура мужа сначала отдалается (он одиноко сидит на берегу [там же: 34]), а затем исчезает (пустынный берег моря [там же: 68]). Кроме фотографий, собеседник отвечает на стихи жены яркостью и многоцветьем своих картин, тем самым преодолевая жизнью смерть. Если в большинстве стихотворений – север, зима, холод, темнота, грусть, то на всех картинах (кроме одной) – юг, лето, тепло, свет, радость.

Среди картин только два портрета. Первый – красочный – портрет поэтессы – «портрет лица» в фас с ослепительно голубыми глазами в красно-рыжем обрамлении губ, волос, цветов... Глаза, конечно, устремлены вперед, на встречу с собой, с любимым, с жизнью, со смертью. Второй – черно-белый автопортрет художника в развороте на три четверти, внимательно и задумчиво смотрящего вдаль. Таким образом, диалог портрета (точнее, портретов) и стихов (сквозного лирического сюжета), фотографии и живописи, поэта и художника в данном случае определяется встречей двух творческих личностей.

С оговоркой к «пермской книге» можно отнести не только издаваемые в Перми произведения иногородних писателей, но и изданные в других городах книги пермских авторов, даже если они давно уехали из родного города. На последних страницах суперобложек двух московских книжек Анатолия Королева помещены фотографии автора: на одной изображен зрелый писатель [Королев 1998], на другой – «портрет писателя в юности» [Королев 2002]. Первая книга предваряется авторским предисловием под заголовком «Автопортрет с тремя книгами». Еще с большим основанием автопортретом писателя и художника

можно назвать оригинальное издание 2002 г., которое включает: 1) юношеские рисунки автора с предисловиями; 2) сюрреалистический роман-представление «Дракон» (1970–1971) с авторскими коллажами; 3) фотоархив с комментариями автора «Утонувшее время». Книга посвящена матери писателя, портреты которой предваряют и завершают текст (в лирическом сюжете сборника Р.Спивак тоже важен образ матери, связанный с мотивом утраты близкого человека, но ее изображений нет), и представляет собой диалог писателя с собственными детством и юностью, запечатленными в рисунках и фотографиях, романе и воспоминаниях.

По фотографиям в книгах пермского прозаика Льва Давыдычева (1927–1988) можно проследить, как менялся облик писателя [Давыдычев 1975; Давыдычев 1986], однако большая часть его произведений для детей издавалась без портрета автора. Игровой вариант взаимодействия визуального портрета писателя и художественного мира его произведений представляет выполненный пермским художником В.Н.Аверкиевым фронтиспис к изданию повестей Л.Давыдычева «Жизнь Ивана Семенова» и «Лелишна из третьего подъезда» [Давыдычев 1990]. На рисунке два плана: в центральной и верхней части – погрудный портрет писателя, вставленный в раму для картин и повешенный на гвоздь, в нижней части – трое ребят в полный рост (два мальчика и девочка с куклой), которые смотрят на портрет и что-то обсуждают. Писатель и дети изображены в разной технике, так как принадлежат к разным мирам. Таким образом, фронтиспис отражает ироническую дистанцию между автором и его героями в творчестве Л.Давыдычева, подчеркивая ее условный характер, особенно ярко выраженный в повести «Лелишна из третьего подъезда», которая написана в форме циркового представления и начинается с парада участников. Используемый в повести прием «представление в представлении» перенесен на фронтиспис, изображающий «картину в картине».

Вместо фотографии в книге может помещаться репродукция настоящего живописного или скульптурного портрета писателя, вводящая читателя в историко-культурный контекст эпохи не только писателя, но и художника и привносящая в восприятие произведения дополнительные смыслы. В тематических сборниках пермского издательства использовались как черно-белые (см. книги серии «Домашние вечера»: [Детвора 1989 и др.]), так и цветные (например: [Песнь мира 1981]) репродукции картин известных живописцев, но это не были портреты писателей. В целом литературному произведению не только по материалу и форме, но и по содержанию больше всего соответствует графика: «... в графике изобразительное искусство в максимально

доступной ему степени сближается с искусством слова» [Дмитриева 1962: 278]. Кроме того, индивидуальный стиль художника (живописца или скульптора) неизбежно столкнется со стилем художника-графика, оформляющего книгу. Поэтому последний чаще всего сам изображает писателя, опираясь на известные рисунки, гравюры, картины, фотографии или словесную информацию о его внешнем облике.

Так оформлена серия «Школьная библиотека», выходившая в Пермском книжном издательстве в 1978–1994 гг. Изображение автора литературных произведений в различных вариациях можно обнаружить на фронтисписе примерно половины книг указанной серии, насчитывающей более сорока изданий и в равной пропорции представляющей зарубежных, русских и советских писателей.

Из них только «Божественная комедия» Данте сопровождается классическими произведениями изобразительного искусства [Данте 1994]. Она предваряется помещенной на фронтисписе черно-белой репродукцией фрагмента фрески работы Джотто (современника поэта), изображающей Данте и погружающей читателя в подлинную атмосферу предвозрожденческой эпохи (рубеж XIII–XIV вв.). Кроме того, текст книги сопровождается иллюстрациями Боттичелли, художника переходного этапа в истории итальянского Возрождения (рубеж XV–XVI вв.), на которых изображен Данте как герой «Божественной комедии». Таким образом, в оформлении книги автор «отделяется» от лирического героя, так как они визуализируются в разной технике, разными художниками, в разных частях книги.

Стилизованный портрет Шекспира в исполнении художника М.Курушина на фронтисписе сборника трагедий и сонетов поэта [Шекспир 1979] при несомненном иконографическом сходстве с биографическим автором (хотя это авторство постоянно оспаривается) стилистически и композиционно сближается с лирическим героем, составляя очевидную пару образу «смуглой леди» на шмуцтитуле, предворяющем сонеты. Переключка символических предметов на этих иллюстрациях противопоставляется изображению групп персонажей на иллюстрациях к «Ромео и Джульетте» и к «Гамлету», хотя композиционно все четыре иллюстрации схожи. Более того, в интерпретации Курушина можно проследить эволюцию единого героя от Ромео к Гамлету и поэту, а героини – от Джульетты к «смуглой леди».

Другой вариант визуальной стилизации образа Шекспира и его взаимодействия с текстом произведений поэта представляет составленная К.Гашевой и оформленная А.Амирхановым книга «Весь мир – театр: Монологи» [Шекспир 1994], которую мы анализировали в первой главе этого раздела. Графический портрет французского эссеиста,



старшего современника Шекспира, Мишеля Монтеня (1533–1592) предваряет на фронтисписе вышедшую ранее миниатюру пермского издательства, содержащую отдельные размышления из знаменитых «Опытов» [Монтень 1991]. В предисловии к полному изданию своей книги автор утверждал: «Если бы я писал эту книгу, чтобы снискать благоволение света, я бы принарядился и показал себя в полном параде. Но я хочу, чтобы меня видели в моем простом, естественном и обыденном виде, непринужденным и безыскусственным, ибо я рисую не кого-либо, а себя самого. <...> Если бы я жил между тех племен, которые, как говорят, и по-сейчас еще наслаждаются сладостной свободой изначальных законов природы, уверяю тебя, читатель, я с величайшей охотой нарисовал бы себя во весь рост, и притом нагишом» [Монтень 1992: 5]. На первый взгляд портрет на фронтисписе пермской книги как раз подчеркнуто парадный, а метафорическая стилизация под Средневековье (худож. В.Остапенко), особенно отличающаяся расположенный рядом титул, создает дистанцию между изображенным на нем родовитым писателем и представленным выше автором размышлений. Но при внимательном рассмотрении на портрете привлекает высокий лоб и пронизательный взгляд, характерный для автора точных и глубоких наблюдений в хорошо подобранных и прекрасно оформленных фрагментах книги. Занимая высокие посты в правительстве страны и родного города, Монтень не хуже своего младшего современника и соотечественника Ф.Рабле понимал природу человека и общества и искал пути ее исправления.

Вернемся к серии «Юношеская библиотека». Собирательный образ автора представлен в стилизованных изображениях летописца (худож. О.Коровин) [Древнерусские повести 1991] и поэта-воина (худож. В.Остапенко) [«Я был убит в боях...» 1990]. Примечательно, что в первой книге образ древнерусского летописца на титуле амбивалентно дополняется образом скомороха, а во второй книге образ молодого поэта-воина, павшего в годы Великой Отечественной войны, органично соединяет античность и средневековье с XX столетием в оригинальной визуальной метафорике. Через античную традицию представлен и обобщенный образ поэта на обложке, фронтисписе и других иллюстрациях к сборнику произведений Дж.Байрона (худож. А.Амирханов) [Байрон 1988].

Остальные изображения писателей в пермской серии «Школьная библиотека» можно разделить на несколько групп. К первым относятся погрудные портреты русских и зарубежных писателей XIX–XX вв., созданные художниками Г. и В. Караваевыми [Салтыков-Щедрин 1987], С.Можаяевой [Тургенев 1988], В.Аверкиевым [Гете 1981; Твен

1985; Достоевский 1989], О.Коровиным [Купер 1986; Стендаль 1987; Уэллс 1989], В.Остапенко [Грин 1988; Киплинг 1991]. Они в той или иной мере отражают стиль эпохи, в которую жил писатель, и индивидуальную манеру графика. При этом, например, В.Аверкиев приблизил портрет Достоевского к портретам Купера и Стендаля, выполненным ранее О.Коровиным в сходной манере, но дополнительно изобразил на титуле котелок с перчатками, свечу и монеты, тем самым контрастно подчеркнув «простоту» портрета на фронтисписе и акцентируя внимание на противоречивом образе русского писателя. В этой группе менее традиционно выглядят портреты писателей XX столетия.

Почти в полный рост изображены отдельные поэты и прозаики XIX в. художниками Н.Горбуновым [Лермонтов 1983; Гончаров 1984], А.Ореховым [Некрасов 1982] и О.Коровиным [Гюго 1983]. Свеча, листы бумаги и книги на столе варьируются в сходной композиции рисунков Н.Горбунова, хотя на первом изображен создатель поэзии, а на втором – прозы. Некрасов и Гюго изображаются А.Ореховым и О.Коровиным на фоне природы, хотя и принципиально различной. Пожалуй, не столько жанр публикуемых литературных произведений, сколько общие представления художников о жизни и творчестве авторов повлияли на интерпретацию образа писателя в этой группе портретов.

Наконец, в отдельную группу можно выделить портреты прозаиков XX в., представленных в образе героев собственных произведений художниками Н.Горбуновым [Лондон 1980], В.Кадочниковым [Пришвин 1984], О.Коровиным [Шолохов 1979; Островский 1982], В.Аверкиевым [Горький 1983; Макаренко 1986]. Их отличает подчеркнутая сюжетность, присутствие других персонажей или вовлеченность в действие.

Таким образом, в серии «Школьная библиотека» можно обнаружить различные варианты интерпретации пермскими иллюстраторами портретов писателей-классиков, вступающих в более или менее сложный диалог с художественным миром издаваемых литературных произведений и отражающих разные формы отношений автора и героя.

Чем ближе стилистически портрет писателя к другим иллюстрациям, тем в большей степени художник ориентируется на образ автора иллюстрируемых произведений, создавая «образ образа». Особенно интересен в этом отношении портрет на фронтисписе книги рассказов Юрия Тынянова «Гражданин Очер», написанных во время эвакуации писателя в Пермь [Тынянов 1990]. Профиль Тынянова, присутствующего в рассказах как образ автора, на иллюстрации художника Олега Коровина напоминает автопортреты Пушкина, именем которого начи-

нается первый рассказ «Гражданин Очер» («расшифровка» одного из стихотворений поэта) и заканчивается весь сборник (отрывок из романа «Пушкин»). Это сходство усиливается воссозданием творческой обстановки и вдохновенной позы писателя за письменным столом. Таким образом, внутренняя близость автора и героя книги (прямо или косвенно Пушкин присутствует во всех включенных в сборник произведениях) эксплицировалась в иллюстрации на фронтисписе. По словам И. Андроникова, Тынянов был и на самом деле «необыкновенно похож на Пушкина» [Андроников 1985: 43].

Другой случай – изображение в портрете писателя (поэта) лирического героя его произведений. Такие «портреты» могут быть множественными, они часто неотделимы от иллюстраций. Сходство визуального изображения лирического героя с внешним обликом писателя становится в этом случае проблематичным, так как «лирика исключает все моменты пространственной выраженности и исчерпанности человека» [Бахтин 1979а: 146]. Однако нам кажется, что этот тезис не может полностью оправдать тот факт, что на иллюстрациях Виталия Петрова к произведениям Василия Каменского герой внешне совершенно не похож на автора [Оляпка 1963: 4-7]. Обобщенный образ поэта вариативно представлен в трех разных ракурсах и в разных отношениях с соответствующим природным пространством. При этом профильное изображение поэта с книжкой напоминает скорее Пастернака, чем Каменского, хотя расположено под биографической (!) справкой о пермском поэте. Два других изображения иллюстрируют прозаический отрывок «Между небом и землей». Их объединяет пространство хвойного леса, и, на наш взгляд, второй рисунок из двух последних, на котором нет крупного плана, не так шокирует знакомого с фотографиями Каменского читателя, отличается большим лиризмом и точнее передает состояние героя.

Иногда поэтические сборники сопровождаются портретами всех представленных в них авторов, при этом внешний облик поэта непосредственно соотносится с его стихотворением. Довольно удачной в этом отношении представляется подборка произведений А.Ахматовой, О.Берггольц, А.Галича, А.Гитовича, Н.Глазкова, С.Городецкого, С.Гудзенко, Е.Евтушенко, Н.Заболоцкого, М.Исаковского, М.Луконина, Л.Мартынова, А.Межирова, А.Твардовского в книжке-миниатюре [Победители 1995], в которой, к сожалению, не указан художник.

Составители сборника русских романсов в миниатюрном формате решили поместить в него не ноты, а поэтические тексты с указанием авторов, но, желая, по их собственным словам, чтобы *прозвучала му-*

зыка «в душе каждого, кто любит и знает высокую русскую поэзию, соединившуюся в русском романсе с прекрасной музыкой композиторов-классиков» [Русский романс 1978: 5], они сопровождали книгу портретами не поэтов, а композиторов (худож. С.Ковалев).

Конечно, нам не удалось в одной статье с достаточной полнотой охватить продукцию пермских издательств, но мы и не ставили перед собой такой задачи, выбирая только наиболее интересные варианты диалога визуального портрета писателя с художественным миром его произведений. К выделенным в начале статьи критериям неизбежно добавляется *индивидуальный стиль художника* (автора портрета, чаще всего – графика или фотографа) и *творческий метод писателя*. Кроме того, для характеристики исследуемого диалога имеет значение *степень обобщения* образа автора литературных произведений в портрете и *степень сходства* портрета с фотографиями или иконическими изображениями писателя. Наконец, важную роль играет *стилизация* портрета и оформления книги в целом под ту или иную культурно-историческую эпоху.

## БИБЛИОГРАФИЯ

### Художественная литература

*Астафьев В.П.* Стародуб: повесть и рассказы / худож. А.Н.Тумбасов. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1960.

*Бажов П.П.* Сказы / худож. О.Коровин. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1979.

Белые лилии: пер. с китайского / сост. М.Моценок, худож. А.Зырянов. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1959.

Верешок / собрал и обработал В.Климов; пересказал Л.Кузьмин; рис. М.Майофиса. М.: Малыш, 1985. (Сказки дружной семьи)

Веселая земля: кн. для внеклассного чтения в 4 кл. / худож. В.Аверкиев. Кудымкар: Перм. кн. изд-во, Коми-Перм. отд-ние, 1989.

Волшебный клубочек: русские народные сказки / ред. Н.Дубровских; худож. С.Ковалев. Пермь: Стрелец, 1997.

*Воробьев В.И.* Капризка: сказка / худож. Р.Багаутдинов. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1960, 1964.

*Воробьев В.И.* Капризка: сказка / худож. С.Можаева. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1979.

*Воробьев В.И.* Капризка: сказка / худож. Н.Кацпаржак. Пермь: ОАО ИПК «Звезда», 2009.

*Воробьев В.И.* «Капризка» и другие сказки / худож. В.Аверкиев. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1975.

*Воробьев В.И.* Капризка – вождь ничевоков: сказка / худож. С.Можаева. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1968.

*Воробьев В.И.* «Капризка – вождь ничевоков» и другие сказки / худож. С.Можаева. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1970.

*Воробьев В.И.* Честное пионерское: рассказы / худож. Е.Камшилова. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1955.

*Воробьев В.И.* Я не придумал ничего: рассказы / худож. О.Коровин. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1985.

*Вышинский И., Караджев Б.* Петр Великий: рисованная книга (комикс). М.: Прогресс; Пермь: Урал-Пресс, 1992.

*Гашева К.* ...ИЛИ НЕ БЫТЬ? Пьеса в 2 частях. 10.01.2004. URL: <http://ilyadom.russ.ru/dit5garden/dit5urozhai/20040110.html> (дата обращения: 19.06.2010)

Георгий Жуков: рисованная книга (комикс) / сценаристы Ю.Каменецкий, Э.Щедрин; худож. А.Акишин М.: Прогресс, 1991.

*Губарев В.* В тридевятом царстве: повести-сказки. М.: Интерфейс, 1994.

*Давыдычев Л.И.* Друзья мои приятели: повести / худож. С.Можаева. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1966.

*Давыдычев Л.И.* Друзья мои приятели: повести / худож. В.Аверкиев. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1976.

*Давыдычев Л.И.* Жизнь Ивана Семенова. Лелишна из третьего подъезда / худож. В.Аверкиев. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1990.

*Давыдычев Л.И.* Иван Семенов, дядя Коля – поп Попов, генерал Шито-Крыто и др.: повести и роман для детей / худож. В.Бушуев. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1986.

*Давыдычев Л.И.* Многотрудная, полная невзгод и опасностей жизнь Ивана Семенова, второклассника и второгодника; Лелишна из третьего подъезда / худож. Р.Багаутдинов. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1969.

*Давыдычев Л.И.* Многотрудная, полная невзгод и опасностей жизнь Ивана Семенова, второклассника и второгодника, написанная на основе личных наблюдений автора и рассказов, которые он слышал от участников излагаемых событий, а также некоторой доли фантазии / худож. А.Шахгелдян. М.: Стрекоза, 1999. (Библиотека школьника)

*Давыдычев Л.И.* Случайный спутник: повести и рассказы / худож. М.Тарасова. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1975.

*Данской Г.* Зимний футбол / ред. А.Сидякина, худож. В.Смирнова. Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 1997.

*Дементьев А.И.* Десять тысяч шагов: рассказы / худож. А.Н.Тумбасов. Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во, 1985.

Детвора: повести и рассказы русских писателей / сост. Н.Гашева, худож. Е.Нестеров [Г.В.Сорока, В.А.Тропинин, В.Е. и К.Е. Маковские, И.Е.Репин, В.А.Серов]. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1989.

*Домнин А.* Матушка-Русь / худож. В.Кадочников. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1975.

*Домнин А.М.* Тропы предков. Сказания, поэмы, легенды / предисл. Е.Осетрова; худож. В.Кадочников. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1978.

*Домнин А.М.* Сказания о Кудым-Оше и Пере-охотнике: по мотивам коми-перм. преданий / худож. В.Оньков. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1990.

Егорка и Манюшка: сказка / пересказал Л.Кузьмин; худож. С.Ковалев. М.: Малыш, 1981.

*Ершов П.П.* Конек-горбунок: русская сказка в трёх частях / худож. С.Ковалев. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1990.

Жар-птица: сказка / сост. В.Соколовский; худож. С.Ковалев. Пермь: Урал-пресс, 1992.

*Зеленин А.С.* Корюшкин. Лето без родителей / худож. М.Федосеева. Пермь: Пермский край, 2009.

*Зеленин А.С.* Корюшкин. Невыдуманные истории: рассказы / худож. И.В.Пимурзина. Пермь: Пушка, 2005.

*Зеленин А.С.* Сказки: сборник / худож. М.Васёва, Е.Субботин. Екатеринбург: Уральский рабочий, 2003.

Золотая чаша: сказки народов России / худож. С.Ковалев. Пермь: Стрелец, 1997.

Из прошлого Чердынского края / сост. Г.Н.Чагин; худож. А.Н.Тумбасов. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1974.

*Кальпиди В.* Мерцание / ред. М.Абашева; худож. В.Макарова. Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 1995.

*Каменский В.В.* Сочинения: репринтное воспроизведение изданий 1914, 1916, 1918 гг. с прилож. М.: Книга, 1990.

*Киплинг Р.* Баллада о Востоке и Западе / пер. Е.Полонской. URL: <http://www.chitalnya.ru/work/151609/>

*Киплинг Р.* Ким / пер. с англ. М.Клягиной-Кондратьевой; предисл. Ю.И.Кагарлицкого. М.: Советский композитор, 1991а.

*Киплинг Р.* Ким: роман / пер. с англ. М.Клягиной-Кондратьевой // Киплинг Р. Наулака: роман. Ким: роман: пер. с англ. СПб.; М.: Прибой, 1993. С. 161–396.

*Киплинг Р.* Ким / пер. с англ. и послесл. А.Колотова. СПб.: Азбука, 1999.

Колобок: кн. для чтения детям дошк. возраста: пособие для воспитателей / худож. В.Аверкиев. Кудымкар: Перм. кн. изд-во, Коми-Перм. отд-ние, 1991.

*Копко Л.Н.* Как Петя Белочкин и кот Дымка Вселенную спасли / худож. В.Панов. Пермь: Пушка, 2003.

*Копко Л.Н.* Крах секретного плана дона М.: повесть-сказка / худож. Н.Кацпаржак. Пермь: Пушка, 2004.

*Копко Л.Н.* Олигарх из 8 «б»: повесть-сказка / худож. В.Сушинцев. Пермь: Пушка, 2006.

*Королев А.* Дракон: представление / идея А.Бердичевской. М.: Футурум БМ, 2003.

*Королев А.* Избранное: Гений местности; Голова Гоголя: повести; Эрон: роман. М.: ТЕРРА, 1998.

*Кузнецова А.* Под бурями судьбы жестокой...: повесть. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1979.

*Кузьмин Л.И.* Баба Яга и ее внуки ягодабаочки: сказки / худож. В.Кадочников. Пермь: Урал-пресс, 1993.

*Кузьмин Л.И.* Башмаки-простаки: сказки в стихах / худож. С.Можаева. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1967.

*Кузьмин Л.И.* В одном прекрасном царстве: сказки, стихи, песенки, загадки для детей младшего и среднего возраста / худож. Н.Кацпаржак. Пермь: Максарова И., 2008.

*Кузьмин Л.И.* Вот кому наше спасибо: рассказы, стихи / худож. В.Аверкиев. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1984а.

*Кузьмин Л.И.* Добрый день: стихи и сказки / рис. В.Чижикова. М.: Дрофа, 2003а.

*Кузьмин Л.И.* Дом с колокольчиком: сказки / худож. С.Можаева. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1972.

*Кузьмин Л.И.* Дом с колокольчиками: стихи / худож. В.Чижиков. М.: Дрофа, 2003б.

*Кузьмин Л.И.* Елинские петухи: повести / худож. О.Коровин. Пермь: Кн. изд-во, 1980.

*Кузьмин Л.И.* Чистый след горностая: повесть / худож. О.Коровин. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1984б.

*Кузьмин Л.И.* Золотая колыбель: стихи и сказки [для ст. дошкол. и мл. школ. возраста] / худож. В. Аверкиев. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1982.

*Кузьмин Л.И.* Капитан Коко и Зеленое Стеклышко, а также другие веселые истории: стихи, повесть-сказка / худож. В.Аверкиев. Пермь: Урал-пресс, 1996.

*Кузьмин Л.И.* Люмашин денек / пер. с рус. Э.Пауксон; худож. М.Петров. Таллинн: Ээсти раамат, 1986б.

*Кузьмин Л.И.* Солнечные окошки: рассказы / пер. с рус. Г.Кулинич; худож. Е.Чернятин. Киев: Веселка, 1986а.

*Кузьмин Л.И.* Четверо в тельняшках: повесть / худож. С.Можаева. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1969.

*Кузьмин Л.И.* Чистый след горностая: повесть / худож. В.Аверкиев. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1975.

*Кузьмин Л.И.* Шагал один чудак...: стихи, повести-сказки / худож. В.Аверкиев. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1973.

*Кузьмин Л.И.* Шагал один чудак: стихи, повесть-сказка / худож. В.Аверкиев. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1988.

*Кун Н.А.* Мифы Древней Греции / илл. А.Власовой. М.: Эксмо, 2009.

*Кэрролл Л.* Алиса в Стране Чудес. Алиса в Зазеркалье. *Грэм К.* Ветер в ивах. *Киплинг Р.* Маугли / пер. с англ. М.: Правда, 1991.

*Минин И.А.* Веселый денек: стихи: пер.с коми-перм. / худож. А.Н.Тумбасов. Молотов: Перм. кн. изд-во, 1957.



*Монтень М.* Из «Опытов»: пер. с фр. / ред.-сост. Н.Гашева; худож. В.Остапенко; Перм. обл. орг-я Всерос. общ-ва «Книга». Пермь, 1990.

*Монтень М.* Опыты: в 3 т.: пер. с фр. М.: Голос, 1992. Т.1.

*Перро Ш.* Сказки матушки Гусыни, или Истории и сказки былых времен с поучениями: пер. с фр. Л.: Худож. лит., 1976.

Песнь мира: стихи [поэтов XX столетия] / сост. Н.Гашева, оформление А.Орехова. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1981. 15 ил. [П.Пикассо, Р.Гуттузо, Ю.Васильева, Г.Грундига, Д.Сикейроса, Х.Даса, С.Красаускаса, Р.Кента, Ф.Мазереля].

Победители: произведения русских поэтов / ред. В.М.Бубнов. Пермь: Изд-во «Детство», 1995.

*Прутков К.* Плоды раздумья: мысли и афоризмы / худож. В.Вагин. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1975.

*Пушкин А.С.* Полтава / худож. О.Коровин. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1984.

*Пушкин А.С.* Сказки / худож. С.Ковалев. Пермь: Урал-пресс, 1992.

*Пушкин А.С.* Эпиграммы / худож. В.Вагин. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1984.

*Раков В.* Золотая игра / ред. А.Сидякина; худож. А.Амирханов. Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 1996.

*Распэ Р.Э.* Приключения барона Мюнхаузена / пер. К.И.Чуковского; худож. Г.Доре. Л.: Просвещение, 1958.

*Распэ Р.Э.* Приключения барона Мюнхаузена / пер. К.И.Чуковского; худож. С.П.Можаева. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1976.

*Ромашов А.* Лесные всадники. Кондратий Рус; *Домнин. А.* Поход на Югру / худож. А.Дановский. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1973.

Русский романс / сост. Т.О.Каленюк, вступ. слово Б.Штоколова, худож. С.Ковалев. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1978.

*Селянкин О.К.* Школа победителей: роман: в 2 кн. / худож. А.Н.Тумбасов. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1960.

Сказки Старого Света / ред. М.Шаламов, худож. С.Ковалев. Пермь: Стрелец, 1999.

Сказочная азбука / сост. В.Соколовский; худож. С.Ковалев. Пермь: Урал-пресс, 1991.

*Спивак Р.* Громадная встреча: стихи. Пермь: ООО «Студия «ЗёБРА», 2008.

Счастливые жемчужинки: сказки народов СССР: для детей: в 2 кн. / сост. Л.Кузьмин; худож. С.Ковалев. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1987-1988.

*Тихов В.* Страшные сказки, рассказанные дедом Егором, крестьянином бывшего Чердынского уезда Пермской губернии / худож. А. Амирханов. Пермь: Урал-Пресс, 1993.

Толокно в проруби: были-небылицы / сост. и пер. М.Ожегова, В.Климов; худож. С.Можаева. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1976.

*Трутнева Е.Ф.* В краю родном: стихи / худож. А.Н.Тумбасов. Молотов: Кн. изд-во, 1955.

*Тумбасов А.Н.* В разливах рек – моря: очерки, рисунки разных лет. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1978.

*Тумбасов А.Н.* Гнездышко / худож. А.Н.Тумбасов. М.: Малыш, 1976.

*Тумбасов А.Н.* Гнездышко / худож. В.Федотов. М.: Малыш, 1975, 1981в.

*Тумбасов А.Н.* Долг памяти / худож. А.Н.Тумбасов. Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во, 1986.

*Тумбасов А.Н.* Дрема луговая: рассказы о природе / худож. А.Н.Тумбасов. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1974а.

*Тумбасов А.Н.* Кама выходит из берегов: Воткинская ГЭС глазами художника. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1963.

*Тумбасов А.Н.* Капельки: лирические этюды / худож. А.Н.Тумбасов. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1982.

*Тумбасов А.Н.* Ни гугу! / худож. Э.Булатов. М.: Малыш, 1974б.

*Тумбасов А.Н.* Ни гугу! / худож. Э.Булатов, О.Васильев. М.: Малыш, 1981б.

*Тумбасов А.* Осенний хоровод / худож. А.Н.Тумбасов. Пермь: Звезда, 1999.

*Тумбасов А.Н.* Осенний хоровод / худож. А.Н.Тумбасов. Пермь: Перм. кн. изд-во, 2006.

*Тумбасов А.Н.* Смелый гриб: рассказы / худож. А.Н.Тумбасов. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1959.

*Тумбасов А.Н.* Смелый гриб: рассказы / худож. А.Н.Тумбасов. М.: Детгиз, 1962.

*Тумбасов А.Н.* Телеграмма / худож. П.Репкин. М.: Малыш, 1969, 1975, 1981а, 1984, 1985, 1986.

*Тумбасов А.Н.* Шмель на этюднике: художник рисует и рассказывает. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1990.

*Тумбасов А.Н.* Эхо Камня Говорливого: рассказы / худож. А.Н.Тумбасов. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1967.

Туристскими тропами: об Урале / худож. А.Н.Тумбасов. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1957.

*Тынянов Ю.* Гражданин Очер: Уральское наследие. Пермь: Перм. кн. изд., 1990.

*Харрис Дж. Ч.* Сказки дядюшки Римуса / худож. Л. Казбеков. URL: <http://readr.ru/dghoel-harris-skazki-dyadyushki-rimusa-i.html> (дата обращения: 18.03.2011)

*Харрис Дж. Ч.* Сказки дядюшки Римуса / худож. Г. В. Калиновский. М.: Дет. лит., 1976.

*Харрис Дж. Ч.* Сказки дядюшки Римуса / худож. А. Фрост. М.: Дет. лит., 1989.

*Харрис Дж. Ч.* Сказки дядюшки Римуса / худож. А. Т. Амирханов. Пермь: Урал-Пресс Лтд, 1993.

*Христолюбова И. П.* Загадочная личность: рассказы Маши Веткиной / худож. С. Можаяева. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1982.

*Чащихин П. С.* Мокрая ворона: рассказы / худож. А. Н. Тумбасов. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1960.

*Шекспир В.* Весь мир – театр: монологи / сост. К. Гашева, худож. А. Амирханов. Пермь: Пермская книга, 1994.

*Kipling R. Kim.* London: Penguin Books, 1994.

### **Серия «Школьная библиотека»**

*Байрон Дж. Г.* Паломничество Чайльд-Гарольда / пер. с англ.; сост., послесл. и коммент. Г. Усова; худ. А. Амирханов. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1988.

*Гете И. В.* Фауст: трагедия / пер. с нем. Б. Пастернака; худож. В. Аверкиев. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1981.

*Гоголь Н. В.* Мертвые души / худож. В. Кадочников. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1979.

*Гончаров И. А.* Обломов: роман: в 4 ч. / худож. Н. Горбунов. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1984.

*Горбатов Б.* Непокоренные. Полевой Б. Повесть о настоящем человеке / худ. Н. Горбунов. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1985.

*Горький М.* Детство. В людях. Мои университеты / худож. В. Аверкиев. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1983.

*Грин А.* Бегущая по волнам: романы и повести / худ. В. Остапенко. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1988.

*Гюго В.* Человек, который смеется / пер. с фр. Б. Лившица; худож. О. Коровин. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1983.

*Данте Алигьери.* Божественная комедия / пер. с итал. М. Лозинского; ил. С. Боттичелли. Пермь: Пермская книга, 1994.

*Джованьоли Р.* Спартак: роман / пер. с итал. А. Ясной; худож. Н. Горбунов. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1982.

*Достоевский Ф.М.* Подросток: роман: в 3 ч. / худож. В.Аверкиев. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1989.

Древнерусские повести / ред.-сост. И.Остапенко; худож. О.Коровин. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1991.

*Киплинг Р.* Ким: роман / пер. А.Колотова. Книги джунглей: рассказы: пер. с англ. / худож. В.Остапенко. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1991б.

*Кун Н.А.* Легенды и мифы Древней Греции / худож. А. Амирханов. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1990.

*Купер Ф.* Последний из могикан, или Повествование о 1757 годе / пер. с англ. Е.М.Чистяковой-Вер, А.П.Репиной; худож. О.Д.Коровин. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1986.

*Лермонтов М.Ю.* Избранные произведения / худож. Н.Горбунов. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1983.

*Лондон Дж.* Повести. Рассказы: пер. с англ. / худож. Н.Горбунов. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1980.

*Макаренко А.С.* Педагогическая поэма / худож. И.Аверкиев. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1986.

*Некрасов Н.А.* Избранные произведения / худож. А.Орехов. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1982.

О Ленине / Н.К.Крупская, В.Д.Бонч-Бруевич, А.В.Луначарский, М.Горький, В.Маяковский; худож. Е.Нестеров; на переплете ил. Д.С.Бисти к поэме «Владимир Ильич Ленин». Пермь: Перм. кн. изд-во, 1980.

*Островский Н.А.* Как закалялась сталь: роман / худож. О.Коровин. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1982.

Последний дюйм: проза современных писателей Европы и Америки / ред.-сост. И.Остапенко; худож. В.Остапенко. Пермь: Пермская книга, 1994.

*Пришвин М.М.* Повести и рассказы / худож. В. Кадочников. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1984.

*Пушкин А.С.* Избранные произведения / худож. В.Кадочников. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1978.

*Рабле Ф.* Гигантская и Пантакрюэль: роман / пер. с фр. В.Пяста; ил. Г.Доре. Пермь: Пермская книга, 1993.

Рассказы русских писателей / худ. В.Кадочников. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1986.

*Салтыков-Щедрин М.Е.* Господа Головлевы. История одного города / худож. Г.и В.Караваевы. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1987.

*Скотт В.* Айвенго / пер. с англ. Е.Бекетовой; худож. В.Аверкиев. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1984.

*Стендаль Ф.* Красное и черное. Хроника XIX века / пер. с фр. С.Боброва, М.Богословской; худож. О.Коровин. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1987.

*Твен М.* Приключения Тома Сойера / пер. с англ. К.Чуковского; Приключения Гекльберри Финна / пер. с англ. С.Дарузес; худож. В.Аверкиев. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1985.

*Толстой А.К.* Князь Серебряный: повесть времен Иоанна Грозного / худож. О.Коровин. Пермь: Перм. книга, 1992.

*Толстой Л.Н.* Детство. Отрочество. Юность / худож. В.Аверкиев. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1980.

*Тургенев И.С.* Три встречи: повести / худож. С.Можаева. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1988.

*Уэллс Г.* Колеса фортуны. Люди как боги: пер. с англ. / худож. О.Коровин. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1989.

*Фадеев А.* Молодая гвардия: роман / худож. Р.Багаутдинов. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1981.

*Фурманов Д.А.* Чапаев. Фадеев А.А. Разгром. Серафимович А.С. Железный поток / худож. Н.Горбунов. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1987.

*Чернышевский Н.Г.* Что делать? Из рассказов о новых людях / коммент. С.А.Рейсера; худож. О.Коровин. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1981.

*Чехов А.П.* Рассказы. Вишневый сад / худож. О.Коровин. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1985.

*Шекспир В.* Трагедии: Ромео и Джульетта / пер. Б.Пастернака; Гамлет, принц Датский / пер. Б.Пастернака; Сонеты / пер. С.Маршака; худож. М.Курушин. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1979.

*Шолохов М.* Избранное / худож. О.Коровин. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1979.

«Я был убит в боях...»: стихи молодых поэтов, павших в годы Великой Отечественной войны / худож. В.Остапенко. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1990.

### **Серия «Библиотека приключений»**

*Буссенар Л.* Похитители бриллиантов: пер. с фр. / оформл. А.Филиппова. Пермь: Капик, 1992.

*Гарт Б.* Гэбриель Конрой / пер. с англ. А.Старцева; оформл. А.Филиппова. Пермь: Капик, 1993.

*Дэфо Д.* Робинзон Крузо / пер. с англ. М.Шишмаревой; оформл. А.Филиппова. Пермь: Капик, 1992.

*Жаколио Л.* Берег черного дерева и слоновой кости. Корсар Ингольф. Грабители морей: пер. с франц. / оформл. А.Филиппова. Пермь: Капик, 1993.

*Купер Дж.Ф.* Красный Корсар / пер. с англ. Н.Рыковой, С.Майзельс; послесл. С.Майзельс; оформл. А.Филиппова. Пермь: Капик, 1992.

*Купер Дж.Ф.* Прерия: пер. с англ. / оформл. А.Филиппова. Пермь: Капик, 1992.

*Рива Паласио В.* Пираты Мексиканского залива / пер. с исп. Р.Линцер, И.Лейтнер; оформл. А.Филиппова. Пермь: Капик, 1993.

*Рид Т.М.* Отважная охотница / пер. с англ. А.Наркевича; оформл. А.Филиппова. Пермь: Капик, 1992.

*Сабатини Р.* Одиссея капитана Блада / пер. с англ. Л.Василевского, Ан.Горского; оформл. А.Филиппова. Пермь: Капик, 1992.

*Сабатини Р.* Хроника капитана Блада. Удачи капитана Блада / пер. с англ. Т.Озерской, В.Тирдатова; оформл. А.Филиппова. Пермь: Капик, 1993.

*Свифт Дж.* Путешествия Гулливера / пер. с англ. под ред. А.Франковского; оформл. А.Филиппова. Пермь: Капик, 1992.

*Скотт В.* Ричард Львиное Сердце: пер. с англ. / оформл. А.Филиппова. Пермь: Капик, 1992.

*Стивенсон Р.Л.* Остров сокровищ. Черная стрела: пер. с англ. / оформл. А.Филиппова. Пермь: Капик, 1992.

*Стивенсон Р.Л.* Похищенный. Катриона / пер. с англ. С.Леднева, И.Гуровой; оформл. А.Филиппова. Пермь: Капик, 1993.

*Хаггард Г.Р.* Дочь Монтесумы / пер. с англ. Ф.Л.Мендельсона; оформл. А.Филиппова. Пермь: Капик, 1993.

*Хаггард Г.Р.* Копи царя Соломона. Люди тумана / пер. с англ. Н.Маркович, С.Михайловой-Штерн; оформл. А.Филиппова. Пермь: Капик, 1992.

### **Сборник «Оляпка»**

Оляпка: Веселая книжка для тех, кто любит сказки, рассказы, стихотворения, картинки: [сб. произведений для детей ст. дошкол. и мл. шк. возраста] / ред.-сост. Т.И.Вершинин; худож. ред. М.В.Тарасова; техн. ред. К.Г.Сукманова. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1961.

Оляпка: Книжка для тех, кто любит сказки, рассказы, приключения, стихи, рисунки и загадки: [для детей мл. шк. возраста]. Книжка 2-я / ред.-сост. А.М.Домнин; худож. и техн. ред. М.В.Тарасова. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1963.

Оляпка-3: Книжка для тех, кто любит сказки и рассказы, веселые приключения, стихи, загадки и рисунки: [сб. произведений для детей мл. шк. возраста] / сост. А.М.Домнин; ред. Р.П.Белов; худож. ред. М.В.Тарасова. техн. ред. В.В.Вагин. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1966.

Оляпка-4: Книжка для тех, кто любит стихи, рассказы, сказки, веселые приключения, загадки и рисунки / ред.-сост. А.Г.Зебзеева; редколлегия В.И.Воробьев, Л.И.Давыдычев, Л.И.Кузьмин; макет и техн. ред. В.В.Вагин; худож. ред. М.В.Тарасова, В.В.Вагин. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1970.

Оляпка-5: Книжка для тех, кто любит стихи, рассказы, сказки, веселые приключения, загадки и рисунки: [сб. стихов, рассказов и сказок для дошк. и мл. шк. возраста] / ред.-сост. А.Зебзеева; редколлегия Л.Давыдычев, А.Домнин, Л.Кузьмин; макет и худож. ред. М.Тарасовой. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1975.

Оляпка-6: Книжка для тех, кто любит стихи, рассказы, сказки, веселые приключения, загадки и рисунки: [для дошк. и мл. шк. возраста] / ред.-сост. А.Зебзеева; редколлегия В.И.Воробьев, Л.И.Давыдычев, Л.И.Кузьмин; худож. ред. Н.Горбунов; худож. макет Т.Дольской; техн. ред. А.Карасев. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1980.

Оляпка-7: Книжка для тех, кто любит стихи, рассказы, сказки, веселые приключения, загадки и рисунки: [сб. для детей ст. дошк. и мл. шк. возраста] / ред.-сост. А.Зебзеева; редколлегия В.И.Воробьев, Л.И.Давыдычев, Л.И.Кузьмин; худож. ред. Н.Горбунов; техн. ред. В.Чувашов. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1982.

Оляпка-8: Книжка для тех, кто любит стихи, рассказы, сказки, веселые приключения, загадки и рисунки: [сб. для детей ст. дошк. и мл. шк. возраста] / сост. А.Зебзеева; зав. ред. А.Лукашин; ред. Н.Гашева; худож. ред. Т.Ключарева; техн. ред. В.Чувашов. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1987.

Оляпка-9: Книжка для тех, кто любит стихи, рассказы, сказки, веселые приключения, загадки и рисунки: [литературно-художественный альманах для детей] / сост. А.Зебзеева; ред. И.Остапенко; худож. ред. Т.Ключарева; техн. ред. В.Чувашов. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1990.

Оляпка-10: Книжка для тех, кто любит стихи, рассказы, сказки, веселые приключения, загадки и рисунки / ред.-сост. А.Зебзеева; сост. К.Гашева; худож. ред. С.Можаева. Пермь: Перм. кн. изд-во, 2000.

Оляпка 11: Книжка для тех, кто любит стихи, рассказы, сказки, веселые приключения, загадки и рисунки / сост. С.В.Аширова, З.А.Машкова, Ю.К.Николаев; худож. ред. Н.В.Армишева. Пермь: Перм. кн. изд-во, 2004.

Оляпка 12: Книжка для тех, кто любит читать, рисовать, играть, разгадывать ребусы и кроссворды: [литературно-художественный альманах] / ред.-сост. Т.В.Быстрых, Е.Э.Суслова; худож. Ю.В.Костенкова. Пермь: Перм. кн. изд-во, 2005.

Оляпка 13: Книжка для тех, кто любит читать, рисовать, играть, разгадывать ребусы и кроссворды: [сб. для детей ст. дошкол. и мл. шк. возраста] / ред.-сост. А.С.Максимович, М.Г.Четвергова. Пермь: Перм. кн. изд-во, 2009а.

Оляпка: журнал ответов и советов для начальников Пермского края / ред.-сост. А.Зебзеева; худож. ред. С.Можаева. Пермь: Книжный мир, 2009б.

### **Критическая литература**

*Абашев В.В.* Пермь как текст: Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 2000.

*Абашева М.П.* Литература в поисках лица (Русская проза конца XX века: становление авторской идентичности). Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 2001.

*Аверина Н.Ф.* История пермской книги. Изд. 2-е, испр. // История пермской книги: электронная версия / автор идеи А.Ф.Старовойтов; сост. Г.А.Пантелеевой; разработка, дизайн и оформл. НТЛ «Эллипс». Пермь: Перм. обл. унив. б-ка им. М.Горького, 2001.

*Адамов Е.Б.* Иллюстрация в художественной литературе. М.: Искусство, 1959.

*Алексеева М.* Гравюра петровского времени. Л.: Искусство, 1990.

*Алов В.* Одиннадцатый сказочник // Молодая гвардия. 14.03.1975. С. 2.

*Андроников И.* Возле Тынянова // Андроников И. А теперь об этом. Изд. 2-е. М.: Советский писатель, 1985. С.43–52.

*Аникин Г.В.* Романтизм. Вальтер Скотт // Михальская Н.П., Аникин Г.В. История английской литературы: учеб. для гуманит. фак-тов высш. учеб. заведений. М.: Академия, 1998.

*Аполлодор.* Мифологическая библиотека / пер., ст., прим., указ. В.Г.Бохурович. М.: Наука, Ладомир, 1993.

*Арцыбашева Т.Н.* Центральная Россия как историко-культурный регион: Культурогенез Средневековья и раннего Нового времени: автореф. дис. ... д-ра культ. СПб.: 2004.

*Барзах А.* О поэтике комикса // Русский комикс. М.: НЛЮ, 2010. С. 9–54.

*Барклянский С.* «В тени медовых лип» // Перм. новости. 1996. 11 дек. С. 6.

*Баталина Ю.* КОД – ДА! // Новый компаньон, №26 (415) от 25.07.2006. URL: [http://idktemp.perm.ru/articles.php?newspaperid=11&article\\_id=34](http://idktemp.perm.ru/articles.php?newspaperid=11&article_id=34) (дата обращения: 15.05.2010)

*Баталина Ю.* Уроки чтения // Новый компаньон, №38(427) от 17.10.2006 [http://nk.perm.ru/articles.php?newspaper\\_id=662&article\\_id=18050&content\\_type=rubrics](http://nk.perm.ru/articles.php?newspaper_id=662&article_id=18050&content_type=rubrics) (дата обращения: 15.05.2010)



*Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979а. С.7–180.

*Бахтин М.М.* К методологии гуманитарных наук // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979б. С.361–373.

*Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990.

*Белинский В.Г.* Разделение поэзии на роды и виды // Белинский В.Г. Собр. соч.: в 9 т. М.: Худож. лит., 1978. Т.3. Статьи, рецензии, заметки: февраль 1840 – февраль 1841. С. 294–350.

*Беляева Н.* В рисунке многоцветье мира // Звезда. 06.10.1979. С.4.

*Библер В.С.* Диалог и культура // Библер В.С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры. М.: Прогресс, Гнозис, 1991. С.95–169.

*Боброва М.* Марк Твен. Критико-биографический очерк. М.: Худож. лит., 1952.

*Борисова И.* Перевод и граница: перспективы интермедальной поэтики // Toronto Slavic Quarterly. 2007. URL: <http://www.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml> (дата обращения: 25.08.2011)

*Боровский А.* Попытка комикса // Русский комикс. М.: НЛЮ, 2010. С. 249–276.

*Бочкарева Н.С.* Синтез слова и изображения в книге Р.Кипплинга «Just So Stories» (к проблеме ее восприятия русскими читателями) // Мировая словесность для детей и о детях. Вып.9, ч.2. М.: МПГУ, 2004. С.220–225.

*Бочкарева Н.С.* Формы выражения кризисного сознания в литературе и культуре рубежа веков // Вест. Перм. ун-та. Российская и зарубежная филология. 2010. Вып. 2 (8). С. 111–118.

*Бочкарева Н.С., Табункина И.А.* Художественный синтез в литературном наследии Обри Бердсли / Перм. гос. ун-т. Пермь, 2010.

*Брандис Е.* Распэ Р.Э. «Приключения барона Мюнхгаузена» // Рабле Ф., Свифт Д., Распэ Р.Э. Гаргантюа и Пантагрюэль. Путешествия Лемюэля Гулливера. Приключения барона Мюнхгаузена / пер. с фр., англ.; рис. Г.Доре и Ж.Гранвилля. М.: Дет. лит., 1994. С. 682–685.

*Бройтман С.Н.* Историческая поэтика: учеб. пособие. М.: РГГУ, 2001.

*Бубнов В.* Радуга доброты // Звезда. 26.08.1983. № 196. С. 4.

*Бугославская О.* Как художник художника // Знамя. 2010. № 7. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2010/7/bu17-pr.html> (дата обращения: 15.03.2011)

*Ван Дейк Т.* К определению дискурса / пер. с англ. А.Дерябина. 31.05.1999. URL: <http://psyberlink.flogiston.ru/internet/bits/vandijk2.htm> (дата обращения: 15.04.2010)

- Варшавский Л.Р.* Гюстав Доре. М.: Искусство, 1966.
- Власова О.М.* Искусство художников книги // Художники Перми: сб. очерков / сост. Н.Казаринова. Пермь: Кн. изд-во, 1981а. С. 131–162.
- Власова О.* Поэзия пейзажа // Там же. 1981б. С.57–67.
- Влодавская И.А.* Поэтика английского романа воспитания начала XX в.: Типология жанра. Киев: Вища школа, 1983.
- Войнович И.В.* Стратегии лингвокультурной адаптации художественного текста при переводе: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2010.
- Герчук Ю.Я.* Иллюстрация и литература // Герчук Ю.Я. Художественные миры книги. М.: Книга, 1989. С. 7–24.
- Герчук Ю.Я.* Основы художественной граммоты: Язык и смысл изобразительного искусства. М.: Учеб. лит., 1998.
- Гишлов И.* Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна Великого Феникса. Изд. 2, испр. и доп. М.: Междунар. отношения, 2001.
- Голубь Е.* Хроника смутных времен // Зеркало недели, №39, 27 сент. 1997. URL: <http://zn.ua/articles/8601> (дата обращения: 12.03.2010)
- Горобец Дм.* Звездочет с планеты детство // Библиотечное дело. №24. 31.12.2008. С.20-23. URL: <http://dlib.eastview.com/browse/doc/19634619> (дата обращения: 15.02.2010)
- Горобец Дм.* Пермский период. Литературное краеведение в детской библиотеке // Библиотека в школе. 2008, №23. URL: [http://lib.1september.ru/view\\_article.php?ID=200802307](http://lib.1september.ru/view_article.php?ID=200802307) (дата обращения: 10.09.2010)
- Дмитриева Н.А.* Изображение и слово. М.: Искусство, 1962.
- Дынник В.* Эюд // Литературная энциклопедия: сл. лит. терминов: в 2 т. М.; Л.: Изд-во Л.Д.Френкель, 1925. Т.2. Стб. 1155–1158. URL: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt2/lt2-b552.htm> (дата обращения: 10.09.2010)
- Ежиков И.* Поэзия графики // Звезда. 30.12.1980. С. 4.
- Елисеев Н.* Лубок и комикс // Русский комикс. М.: НЛО, 2010. С.83–106.
- Ельшевская Г.* Шестнадцатая выставка московских художников книги // Иллюстрации: сб. ст. и публ. / сост. Г.В.Ельшевская. М.: Советский художник, 1988. С. 5-20.
- Етоев А.* Где ты, Братец Кролик? (март 2000). URL: <http://www.ozon.ru/context/detail/id/197337/> (дата обращения: 18.03.2011)
- Зыкова Е.П.* Редъярд Киплинг: Восток, Запад и философия неоромантизма // Вишневская Н.А., Зыкова Е.П. Запад есть Запад, Восток

есть Восток. Из истории англо-индийских литературных связей в Новое время. М.: Наследие, 1996. С.117–156.

*Ибрагимов Е.Д.* Ориенталистские мотивы в творчестве Генри Райдера Хаггарда: автореф. дисс... канд.филол. наук. Самара, 2008.

Иллюстрации: сб. ст. и публ. / сост. Г.В.Ельшевская. М.: Советский художник, 1988.

История зарубежной литературы XIX века: учеб. для филол. спец. вузов / В.Н.Богословский, А.С.Дмитриев, Н.А.Соловьева и др.; под ред. Н.А.Соловьевой. М.: Высш. шк., 1991.

История зарубежной литературы конца XIX – начала XX в. / под ред. М.Е.Елизаровой и Н.П.Михальской. М.: Высш. шк., 1970.

История пермской книги: электронная версия / автор идеи А.Ф.Старовойтов; сост. Г.А.Пантелеевой; разработка, дизайн и оформл. НТЛ «Эллипс». Пермь: Перм. обл. унив. б-ка им. М.Горького, 2001.

*Казаринова Н.В.* Праздничный мир акварели // Художники Перми: сб. очерков / сост. Н.Казаринова. Пермь: Кн. изд-во, 1981а. С.83-94.

*Казаринова Н.В.* Ритмы труда // Там же. 1981б. С.48-56.

*Казаринова Н.В.* Тумбасов Анатолий Николаевич // Пермский край: Энциклопедия. URL: <http://enc.permkultura.ru/showObject.do?object=1804061584> (дата обращения: 18.09.2010)

*Кассирер Э.* Логика наук о культуре / пер. с нем. и ком. С.О.Кузнецова и Б.Вимера // Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. М.: Гардарики, 1998. С. 7–154.

*Калиновский Г.В.* Работа – это тишина и покой // Детская литература. 1978. № 2. URL: <http://www.ivan.at.ua/load/1-1-0-14> (сайт Кудрявцева Ивана) (дата обращения: 11.03.2011).

*Ковалев-Сухомесов С.* Вселенная. Пермь: Книжный формат, 2010.

*Корман Б.О.* Изучение текста художественного произведения. М.: Просвещение, 1972.

*Кузьмин Н.* Художник и книга: Заметки об искусстве иллюстрирования. М.: Дет. лит., 1985.

*Ладыгин М.Б.* Неоромантический роман Редьярда Киплинга // Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе: сб. науч. тр. Свердловск: Урал. ун-т, 1982. С.55-69.

*Лазарева Т.Г.* Мотивный инструментарий рыцарского романа в романах Вальтера Скотта о средневековье // Вестн. Перм. ун-та. Российская и зарубежная филология. 2010. Вып.5(11). С. 84–88.

*Липовецкий М.* Трикстер и «закрытое» общество // Новое литературное обозрение. 2009. № 100. С. 224–245.

*Лотман Ю.М.* Художественный ансамбль как бытовое пространство // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Таллинн: Александра, 1993. Т.3. С.316–322.

*Луков Вл.А.* Всемирная литература // Мир Шекспира: электронная энциклопедия 2008. URL: <http://world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/3683.html> (дата обращения: 17.02.2010)

*Ляпустина С.* Мир чистый и загадочный // Звезда. 12.02.1982. № 36. С.4.

*Максимович В.С.* Пермская книга: Традиции и перспектива. 2009. URL: <http://www.permkniga.ru/?q=node/25> (дата обращения 16.07.2010)

*Мендельсон М.О.* Марк Твен. М.: Молодая гвардия, 1984. (Жизнь замечательных людей).

*Мендельсон М.О.* Реализм Марка Твена. М.: ИМЛИ РАН, 2005.

Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. М.: Советская энциклопедия, 1991. Т.1.

Моя Оляпка. 03.08.2009. URL: [http://community.livejournal.com/det\\_magazines/7824.html](http://community.livejournal.com/det_magazines/7824.html). (дата обращения: 16.06.2010)

*Мурзина И.Я.* Феномен региональной культуры: Бытие и самосознание: автореф. дис. ... д-ра культ. Екатеринбург, 2003.

*Наркевич А.* «Отважная охотница» Майн Рида. URL: <http://www.ozon.ru> (дата обращения 21.07.2011)

*Неелова А.Е.* Повесть-сказка в русской детской литературе 60-х годов XX века: автореф. дис. ... канд. филол. н. В. Новгород, 2004.

*Немировский А.И.* Мифы Древней Эллады. М.: Просвещение, 1992.

*Оборин В.А., Чагин Г.Н.* Чудские древности Рифея. Пермский звёриный стиль. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1988.

*Ожегов А.* Основа таланта — дерзание // Вечерняя Пермь. 28.09.1971. № 228. С. 3.

*Олейникова О.Н.* Жанр приключенческого романа и творчество Майна Рида: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1984.

*Олюнин Р.В.* Об истоках кризиса английского колониального романа: Р.Киплинг, А.Конан-Дойль, Р.Хаггард // Учен. зап. Моск. гос. пед. ин-та. М., 1964. № 218. С.269–288.

*Павлов Б.* Расти, «Юношеская»! // Вечерняя Пермь. 20.06.1984. С.3.

Переоценка Киплинга // Англия. 1987. № 104. С.74–80.

Пермский томик в коммерческом переплете // Новый Компаньон. № 25 (176). 07.08.2001.

Пермское книжное издательство. Портфолио: Вехи славы. URL: <http://www.permkniga.ru/?q=node/5> (дата обращения: 15.03.2010)

*Пирожников В.* Издавать все лучшее. Беседа с главным редактором Пермского книжного издательства А.Г.Зебзеевой // Звезда. 11.12.1985. С. 4.

*Покатов В.* Ксилографии Дмитрия Бисти. 5 дек. 2010. URL: <http://izknig.livejournal.com/22992.html?thread=57296> (дата обращения: 18.03.2011)

*Потапова Н.* Николай Альбертович Кун // Нижегородский университет, № 2 (2017), февраль 2004. URL: <http://icsfi.unn.runnet.ru/gazeta/gazeta-2-2017-imdaty.htm> (дата обращения: 18.03.2011)

*Проскурнин Б.М., Яшенкина Р.Ф.* История зарубежной литературы XIX века: западноевропейская реалистическая проза: учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 1998.

*Решетов А.Л.* «Только детские книги читать...» // Молодая гвардия. 05.05.1982. С. 4.

*Ромм А.С.* Марк Твен. М.: Наука, 1977.

*Русаков Ю.* Дмитрий Исидорович Митрохин. Л.-М.: Искусство, 1966.

*Савлюкова Н.Н.* Публицистическая и автобиографическая проза Генри Райдера Хаггарда: автореф. дис... канд.филол. наук. Самара, 2011.

*Седова О.* Беседа с Ксенией Гашевой. 10.04.2008. URL: <http://afisha.prm.ru/persons/gasheva> (дата обращения: 25.08.2010)

*Семенова Л.* «Барон Мюнхаузен» Светланы Можаевой // Вечерняя Пермь. 20.12.1976. С.3.

*Сивоконь С.* Настоящий старший брат // Урал. 1983. № 3. С. 153–155.

*Смирнов-Сокольский Н.П.* Альманах // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М.Кожевникова и П.А.Николаева. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 21–22.

*Спиридонова А.В.* Региональная культура: диалектика локального и универсального (на материале Восточного Забайкалья): автореф. дис. ... канд. культ. Чита, 2007.

*Старцев А.И.* Марк Твен и Америка: монография. М.: Сов. писатель, 1985.

Страницы истории художественной культуры Прикамья: учеб. пособие. Пермь: Книжный мир, 2005. С. 110–111.

Тарасова Маргарита. Книжная и станковая графика: каталог выставки. Пермь, 1984.

Теория литературы: в 2-х т. / под ред. Н.Д.Тамарченко. М.: Академия, 2004. Т.1.

*Тимашков А.* К истории понятия интермедальности в российской и зарубежной науке // Žmogus ir Žodis. 2007. №2. Т.9. С.21–26.

Туюкина Г.П. В.А.Сухомлинский о руководстве детским и юношеским чтением: лекция. М.: МГИК, 1983.

Тынянов Ю.Н. Иллюстрации (1923) // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С.310–319.

Уверова Л. Знакомьтесь: Кудым-Ош // Звезда. 1988. 2 сент. С. 4.

Фаворский В. О художнике, о творчестве, о книге. М.: Молодая гвардия, 1966.

Фонер Ф. Марк Твен – социальный критик: пер.с англ. М.: Изд-во иностр. лит., 1961.

Фрейд З. Художник и фантазирование: пер. с нем. / под ред. Р.Ф.Додельцева, К.М.Долгова. М.: Республика, 1995.

Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высш. шк., 1999.

Черепанова Н.В. Путешествие как феномен культуры: автореф. дис... канд. филос. наук. Томск, 2006.

Чернова А.Д. «...Все краски мира, кроме желтой...»: Опыт пластической характеристики персонажа у Шекспира. М.: Искусство, 1987.

Шантыко Н.И. Творчество советских иллюстраторов. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1962.

Шнитковская Н. Надежда только на детей / интервью Алисы Кочетковой. URL: <http://59.ru/lider/19349.html>. (дата обращения: 12.06.2010)

Штраус О. Подлинные факты сильнее любых выдумок // Звезда. 26.12.1997. № 192. С. 1, 4.

Шульженко И. Логодедал, или Тайна замка Бельвуар // Огонек, 1992, № 8, 9.

Bhullar A.S. India's Myth and Reality: Images of India in the notion by English Writers. Dehli: Macmillan, 1985.

Brasch W.M. Brer Rabbit, Uncle Remus and the "Cornfield Journalist": The Tale of Joel Chandler Harris. Mercer University Press, 2000.

Carrier D. The Aesthetics of Comics. Penn State Press, 2000.

Daiches D. The Novel and the Modern World. Chicago: Chicago University Press, 1970.

Garside P. Illustrating the Waverley Novels: Scott, Scotland, and the London Print Trade, 1819–1836 // The Library: The Transactions of the Bibliographical Society, 2010. Vol. 11, № 2. P. 168-196.

Hardacre K. Rudyard Kipling. Kim. London: Routledge, 1980.

Hewitt D. English Fiction of the Early Modern Period. 1890–1940. London: Longman, 1988.

Illustrating Scott. URL: <http://www.illustrating-scott.lib.ed.ac.uk>. (дата обращения: 18.04.2011)

*Islam Sh.* Kipling's "Law": A Study of His Philosophy of Life. London: Macmillan, 1975.

*Kipling R.* The Critical Heritage. London; Oxford: Oxford University Press, 1971.

Kipling's Mind and Art. Essays ed. by A. Rutherford. London: London University Press, 1964.

*Kipling R.* Something of Myself: For My Friends Known and Unknown. London: Macmillan, 1977.

*McCloud S.* Understanding Comics: The Invisible Art. HarperPerennial, 1994.

The Rise of the American Comics Artist: Creators and Contexts. University Press of Mississippi, 2010.

*Sanders J.* Adaptation and appropriation: The new critical idiom. London & New York: Routledge, Taylor and Francis group., 2006.

*Singh B.* A Survey of Anglo-Indian Fiction. Oxford: Oxford University Press, 1934.

*Stewart D.H.* Orality in Kipling's *Kim* // The Journal of Narrative Technique. 1983. Vol. 13, №1. P. 47–68.

### **Неопубликованные материалы**

Документы по фильмопроизводству (договоры с киноорганизациями, планы, переписка), 1986 г. – ГАПК. Ф. р-1742. оп.1. Д.86. – 189 Л.

*Казаринова Н.В.* Запись беседы с С.Р.Ковалевым (июнь 2011 г.).

Книга протоколов заседаний редакционно-художественного совета по кино комитета по телевидению и радиовещанию, 1979-1980 гг. – ГАПК. Ф. р-1742. оп.1. Д.50. – 120 Л.

Книга протоколов заседаний редакционно-художественного совета по кино комитета по телевидению и радиовещанию, 1982-1983 гг. – ГАПК. Ф.р-1742. оп.1. Д.62. – 40 Л.

Книга протоколов заседаний редакционно-художественного совета по кино комитета по телевидению и радиовещанию, 1983-1984 гг. – ГАПК. Ф. р-1742. оп.1. Д.66. – 46 Л.

Книга протоколов заседаний редакционно-художественных советов по кино комитета по телевидению и радиовещанию. С 05.03.86 по 26.12.86 гг. – ГАПК. Ф.р-1742. оп.1. Д.85. – 47 Л.

Книга протоколов редакционно-художественного совета по кино комитета по телевидению и радиовещанию с 17.09.1987 по 19.01.1988 гг. – ГАПК. Ф.р-1742. оп.1. Д.90. – 48 Л.

*Можжаева С.П.* Интервью / записано 10 мая 2010 г.

### **Видеоиздания**

Писатель В.Воробьев: документальный фильм / автор В.Шахова,  
ред. Т.Гуревич. Пермь: «Пермьтелефильм», 1976.

*Научное издание*

**Бочкарева Нина Станиславна  
Табункина Ирина Александровна  
Казаринова Нина Васильевна  
Проскурнин Борис Михайлович  
Князева Евгения Александровна  
Загороднева Кристина Владимировна  
Туляков Дмитрий Сергеевич  
Гасумова Ирада Игоревна  
Пономаренко Екатерина Олеговна  
Мухаметзянова Альбина Хамитовна  
Шевченко Аркадий Анатольевич  
Сидякина Анна Александровна  
Баяндина Юлия Николаевна**

## **ЯЗЫКИ РЕГИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ: ПЕРМСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КНИГА**

Коллективная монография

Редактор Г.В. Михина  
Корректор М.А. Шемякина

Подписано в печать 25.09.2011. Формат 60х84/16  
Усл. печ.л. 11,63. Тираж 300 экз. Заказ

Редакционно-издательский отдел Пермского государственного национального  
исследовательского университета  
614990, Пермь, ул. Букирева, 15

Типография Пермского государственного  
национального исследовательского университета



614990, Пермь, ул. Букирева, 15