

В. Ю. Чарская-Бойко, М. В. Иванкина

ИЛЛЮСТРАЦИИ В ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: ОПЫТ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОГО АНАЛИЗА

Статья посвящена иллюстрации в детской литературе как активному медиа сигналу. Рассматривая иллюстрации как неотъемлемую часть текста и анализируя их возможные функциональные модификации (художественную, развлекательную, воспитательную, образовательную и другие), авторы раскрывают потенциал интермедиального анализа в работе с детской литературой, который позволяет с большей уверенностью говорить об авторской интенции, функциональной и смысловой доминантах рассматриваемого произведения, разобраться в адресации, исследовать жанровые особенности текста.

Ключевые слова: детская литература, текст, иллюстрации, медиа, мультимедиа, интермедиальность, паратекст.

Изобразительная составляющая детской книги на данный момент изучена недостаточно. Вместе с тем иллюстрации, являясь медиа, отличным от языка, становятся не просто частью текста в детской литературе, а зачастую и самим текстом, что делает необходимым применение методов интермедиального анализа к изучению определенных произведений детской литературы.

Будучи активным информационным сигналом, иллюстрации играют большую роль при выборе книги читателем и могут повлиять на перемещение произведения в пространстве детской литературы от центра к периферии и обратно. Классическим примером являются «Детские и семейные сказки» (1812) Братьев Гримм, которые были собраны и изданы как труды по немецкой филологии, но вошли в поле детской литературы после того, как были опубликованы с красочными иллюстрациями. Говоря о детской литературе, мы имеем дело с усложнением традиционной коммуникативной цепочки. Это происходит из-за появления взрослого посредника, который вовлечен в процесс создания, публикации, оформления и распространения текста — писатели, издатели, иллюстраторы, родители всегда ориентируются друг на друга. Одна из характерных особенностей детской литературы — затемненная адресация, что во многом связано с той разницей, которая существует между отправителем (взрослым)

и получателем (ребенком) сообщения. Исследователи выделяют в ней несколько типов адресата: одинарный адресат, когда автор делает вид, что обращается к ребенку; двойной адресат, когда автор делает вид, что обращается к ребенку, но на самом деле обращается к взрослому; дуальный адресат, когда к ребенку и взрослому обращаются с разными, но равными предпосылками. Автор, по мнению немецкого исследователя Х. Х. Эверса, всегда учитывает селективную особенность двух реципиентов и строит свой текст как совокупность разных сигнальных полей [Ewers 2000]. Под сигналами понимается разного рода информация, предназначенная взрослому посреднику или ребенку, направленная на привлечение внимания к тексту. Х. Х. Эверс использует термин паратекст для определения совокупности всех сигналов, которые сопровождают текст. Например, многоадресность каждого отдельного текста о Питере Пэне Д. М. Барри находит свое выражение в паратексте. Существует четыре авторизованные серии иллюстраций к произведениям о Питере Пэне. В хронологическом порядке — это работы Артура Рэкхема (1906), Элис Б. Вудворт (1907), Р. Д. Бефорда (1911) и Мейбел Л. Атвелл (1921). Рассматривая серии иллюстраций к повестям «Питер Пэн и Венди» и «Питер Пэн в Кенсингтонском саду», мы видим, что двое из четырех художников (Вудворт и Атвелл) создавали свои рисунки, ориентируясь непосредственно на детское восприятие. Две другие серии иллюстраций (Рэкхем, Бедфорд) в силу сложности стилистических приемов и художественного метода трудны для ребенка. Ни один образ, однако, не входит в противоречие с текстом, а лишь раскрывает скрытые на разных уровнях коды: детская приключенческая история, размышление о взрослении, времени и бессмертии, эстетическая модель, построенная на главенстве воображаемого мира над миром реальным. Их эстетическая ценность (имитация гравюры, традиции Прерафаэлитов) может быть оценена лишь компетентным читателем. Помимо этого, в тексте содержатся несколько живописных цитат, сложных для детского сознания, но рождающих дополнительные смыслы для более зрелого, образованного читателя. Например, в описании острова Neverland Барри вводит цитату на акварель Альбрехта Дюрера «Озеро с растущими по берегу соснами» (около 1496 г.). В сцене размышления Питера Пэна на корабле автор цитирует картину Картина Р. Орчардсона «Наполеон на Беллерофоне 23 июля 1815» (1880 г.). Таким образом, как на уровне текста, так и на уровне паратекста у Барри мы наблюдаем определенное деление по адресатам. Эти адресаты равноправны, но не равны в степени понимания текста. Вместе с тем само существование

двух серий рисунков для детей и двух серий рисунков в большей мере для взрослых отражает заложенное в тексте единство двух уровней. Если рассматривать каждое отдельное произведение детской литературы, будь то «Алиса в стране чудес», «Остров сокровищ» или «Винни-Пух», в контексте концепции паратекста, используя методы интермедиального анализа, то всякий раз нам будет открываться многоуровневое, многофункциональное произведение, с несколькими смысловыми полями, тонко и гармонично взаимодействующими друг с другом.

В научный обиход термин «интермедиальность» был введен в 1983 году О. Хансен-Леви. Согласно Н. В. Тишуниной: «Понятие «интермедиальность» стало появляться в терминологическом аппарате философии, филологии и искусствоведения в последнее десятилетие XX века, встав в один ряд одновременно с понятиями «интертекстуальность» и «взаимодействие искусств». Теория интермедиальности складывалась на протяжении всего XX века и генетически связана с теорией текста, с идеей текстового полифонизма М. Бахтина, с положением Ю. Кристевой и Р. Барта об интертекстуальной природе любого дискурса. Н. В. Тишунина пишет: «Поскольку интермедиальность предполагает организацию текста посредством взаимодействия различных видов искусств, то в данном случае в работу включаются разные семиотические ряды» [Тишунина 2001, с.153]. В самом широком смысле интермедиальность есть взаимодействие между «медиа». И. П. Ильин пишет о медиа в литературоведении и искусствоведении следующее: «под медиа имеются в виду не только собственно лингвистические средства выражений мыслей и чувств, но и любые знаковые системы, в которых закодировано какое-либо сообщение. С семиотической точки зрения, все они являются равноправными средствами передачи информации» [Ильин, Цурганова 1996, с. 8]. Во многом из-за многозначности термина «медиа» оказалось, что единого мнения об интермедиальности не существует. В нашей работе мы рассматриваем интермедиальность в узком смысле как особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств.

Становление и развитие иллюстрации детской книги приходится на период так называемого золотого века мировой детской литературы (XIX век), который дал миру новое явление — авторизованные, то есть одобренные автором, иллюстрации. Например, Винни-Пух Алана Милна неразрывно связан в читательской памяти с рисунками Эрнеста Г. Шепарда, или герои «Ветра в ивах» Кеннета Грэма того

же художника. Английский писатель Л. Кэрролл относился к иллюстрациям своих произведений так же внимательно, как и ко всему, чем занимался. Он был очень щепетилен в выборе художников, так как ему требовался не интерпретатор, а именно иллюстратор. Кэрролл, очевидно, воспринимал рисунки в своих книгах только как иллюстрации того, что описывалось в тексте. Он внимательно следил за всеми этапами работы, что значительно осложняло труд иллюстраторов. Профессиональный художник Д. Тенниел с большим трудом согласился работать над второй Алисой, и, по его собственному признанию, после «Зазеркалья» он «совершенно утратил способность рисовать книжные иллюстрации и, несмотря на самые соблазнительные предложения, ничего с тех пор не делал в этом жанре» [Падни 1987, с. 94]. Если Кэрролл сомневался в каких-то изображениях, то сначала отправлял их определенной группе своих тестовых читателей, узнав же, что сам художник недоволен качеством печати первого издания «Алисы в стране чудес», писатель запросил обратно сорок восемь уже разосланных им подарочных экземпляров и разослал их по больницам, а оставшиеся 1952 несброшюрованных комплекта были отправлены в Соединенные Штаты [Падни 1987, с. 90]. Таким же педантизмом в отношении иллюстрации отличался Корней Чуковский, о чем пишет Мирон Петровский в «Книги нашего детства»: «Чуть ли не каждый лист макета [«Крокодила»] испещрен надписями Чуковского. Чуковский корректировал распределение материала по листам, композиционное соотношение текста и рисунков на листе, симметричное или асимметричное построение листа и разворота, размер рисунков, плотность набора, ширину поля и так далее... К двадцать седьмому листу макета относятся такие замечания Чуковского: «Верблюд не ждет, а бежит. Посуда — не только тарелки. Верблюд гораздо ниже! Это клише должно занимать 2/3 страницы и может быть не квадратным, а захватывать весь верх — как показано карандашом. А змеи пойдут в правый угол» [Петровский 2008, с. 74–75]. Наиболее прочные творческие отношения сложились у Чуковского с В. Г. Сутеевым. Хорошо известен творческий союз Роальда Даля и Квентина Блейка. Последний иллюстрировал почти все книги писателя, благодаря чему у читателя складывается определенная «картина мира» Даля. Это был союз полный свободы творчества и эксцентрики. Например, когда Блейк был не уверен, как рисовать обувь большого и доброго великана, Даль прислал ему по почте свой старый ботинок. Можно привести еще много примеров кропотливой совместной работы писателя и художника, создававших общее художественное

целое: П. Треверс и М. Шепард, Д. М. Барри и А. Рекхэм, В. Бианки и Ю. А. Васнецов, А. М. Волков и Л. В. Владимирский и другие.

Не менее интересны авторские иллюстрации, когда сами писатели иллюстрируют свои книги (Э. Лир, Б. Поттер, А. де Сент-Экзюпери, М. Сендак, Т. Янссон, Р. Бриггз, М. Инкпен, Э. Браун, В. Голявкин, В. Сутеев и другие). Большое значение для развития иллюстрации в детской книге сыграл сборник У. Блейка «Песни невинности», опубликованный в 1789 году. Он не был написан специально для детей, а скорее имел целью посмотреть на мир глазами ребенка, показать особенности детского мировидения. «Песни невинности» написаны, разработаны, выгравированы на медных пластинах, напечатаны, переплетены и раскрашены самим Блейком. Этот сборник представляет собой один из первых образцов синтеза изобразительного и словесного искусств при создании единого художественного произведения. Примеры авторских иллюстраций можно найти в литературе разных стран. Британская писательница Беатрис Поттер иллюстрировала свои произведения сама. Ее рисунки отличает повышенная интимизация, которая появляется в детской литературе в конце XIX века. Известно, что более двадцати сказок Б. Поттер, среди которых «Сказки о кролике Питере» (1900), «Сказка о бельчонке Орешке» (1903), «Сказки о рыбаке Джереми» (1906), выросли из иллюстрированных писем, которые она рассылала по праздникам детям своих друзей и знакомых. Советский иллюстратор и мультипликатор Владимир Сутеев также сам иллюстрировал свои многочисленные сказки. Его книги отличаются простотой и доступностью для самых маленьких читателей. Во многом благодаря живости рисунков и свойственному его стилю юмору, автору удается воспитывать своих читателей, избегая столь ненавистного детям морализаторства. Иллюстрации Сутеева выступают также как средство образования, как, например, в сказке «Под грибом», где автор, увеличивая размер гриба, под которым прячутся герои от дождя, показывает, как он растет, и знакомит их с дихотомией «большой-маленький». Авторские иллюстрации представляют особый интерес, так как позволяют говорить об авторской интенции, как в случае с книгами финского писателя и художника Туве Янссон. Мир Мумидаллена — уютный, спокойный и тихий. Но рисунки автора часто выглядят фантастично, местами даже сюрреалистично и тревожно. Это все-таки другой мир, в котором все возможно: иногда это сказка, иногда мечта, иногда сон. Интересная деталь — отсутствие у Мумий Троллей рта. Хотя, судя по тексту, они разговаривают. Может быть, они, как часто бывает во сне,

осуществляют общение каким-то другим, отличным от привычного нам способом? Или владеют навыками телепатии? Или это авторский намек на то, что в их мире царит тишина? Авторские иллюстрации заставляют читателя обратить внимание на многие детали, не отмеченные в тексте, но очевидно важные, по мнению автора. Это влияет на читательское восприятие и значительно расширяет смысл всего произведения.

Согласно Эверсу, паратекст включает перитекст — сигналы, находящиеся на периферии текста (заглавие книг, название глав, примечание, комментарии, тип шрифта, дизайн книги, иллюстрации, переплет и т. д.), и эпитекст — те сигналы, которые находятся за рамками текста (авторские интервью, статьи, издательская рекламная информация). И перитекст, и эпитекст в свою очередь делятся соответственно на аукториальный перитекст и издательский перитекст, и аукториальный эпитекст и издательский эпитекст. Аукториальный перитекст включает название, подзаголовок, жанровое определение, посвящение, название глав, авторские примечания, предисловие, послесловие и т. д., то есть такие медийные сигналы, которые находятся в границах, но на периферии текста, непосредственно гранича с ним. К издательскому перитексту относятся медиальные сигналы, такие как тип шрифта, иллюстрации, общий дизайн, а также все те изменения, поправки, которые были внесены в текст издателем. Иллюстрации относятся, в терминологии Эверса, к аукториальному перитексту. Авторизованные, а тем более авторские рисунки, очевидно, являются ценным информационным дополнением в изучении текста и контекста. Мы можем видеть, как раскрываются смысловые перспективы каждого из названных выше произведений.

Наличие иллюстрации в детской литературе во многом связано с ее функциональностью и особенностями имплицитного читателя. Соотношение лингвистического и изобразительного компонентов меняется в зависимости от возраста предполагаемого реципиента. Преобладание картинок в книгах для самых маленьких объясняется несколькими причинами: врожденностью зрительных навыков, в отличие от лингвистических, необходимостью вовлечения не умеющего читать ребенка в процесс чтения, образностью детского мышления, эстетичностью и, наконец, художественностью. Говоря об особенностях книжки-картинки, Анна Сидорова отмечает то, что значимо вообще в книгах для самых маленьких:

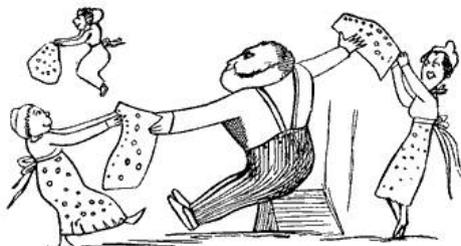
В книжке-картинке все имеет важное значение: формат книги, материал, из которого она изготовлена, обложка, форзац и нахзац, титульный лист, расположение текста и иллюстрации на странице и на развороте, шрифт, техника, в которой

выполнены иллюстрации, насыщенность цветов, насколько иллюстративно и детально повествование, использует ли художник все те подсказки, которые дает ему автор или привносит что-то свое, как изображены пространство и время в тексте и в иллюстрации, отображает ли иллюстрация внутренний мир героя, говорится ли об этом в тексте, какой мир, реальный или сказочный, изображен на картинке и в тексте, какой ритм несет в себе повествование, совпадает ли он с ритмом иллюстраций, ожидаем ли мы смены страницы и появления нового разворота, оправдываются ли ожидания [Сидорова 2014, с. 27].

Иллюстрации в книжках для самых маленьких открывают детям новые смыслы отдельных слов и произведения в целом. Способствуя социализации, они выполняют образовательную и воспитательную функции: дают им начальные знания о различных типах людей, различных моделях поведения, позволяют понять эмоциональную сложность человека и приобрести навыки понимания чужих невыраженных мыслей и чувств. Британская исследовательница Мария Николаева посвятила этой теме свою статью «Понимание чужих мыслей и чувств через слово и изображение». Для взрослых, у которых достаточно развиты лингвистические навыки и есть определенный эмоциональный опыт, достаточно простого утверждения, что герой счастлив, радуется или грустит. Но, как отмечает Николаева, «эмоции по определению не словесны, и язык никогда не сможет их адекватно передать. Изображения могут в значительной степени расширить значение, выраженное словами, приблизительно передающими неуловимое и не поддающееся определению чувство» [Николаева 2014, с. 87]. Неопытному читателю-ребенку, который не может обратиться за помощью к своей памяти, нужна помощь для понимания чувств и мыслей литературных персонажей, как и других людей вообще. Эту помощь им оказывают иллюстрации. Например, если герой грустит или радуется, то дети могут понять это по выражению лица, форме его рта. «На языке семиотики это изображение индексично: оно не представляет означаемое, а указывает на него» [Николаева 2014, с. 87]. Но поскольку одно и то же выражение лица может быть трактовано по-разному, то здесь важна именно вербальная составляющая, способная передать более тонкие эмоциональные нюансы. Перемена в настроении или эмоциональном состоянии героев может передаваться не только с помощью текста или изображения их мимики, поз или жестов, но также цветами и отдельными деталями изображения.

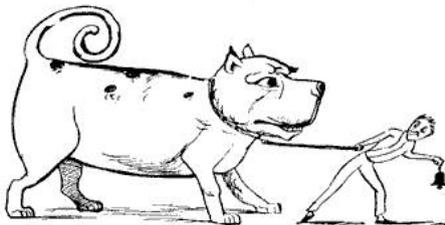
Изображения в книгах для детей могут точно передавать текст, дополнять его или противоречить тексту. Примеры всех типов отношений текста и иллюстрации можно найти в лимериках Э. Лира. Иллюстрации являются неотъемлемой частью его книг. В лироведении

даже существует такой термин «рисунок-лимерик» (picture-limerick). В них рисунок и текст — всегда одинакового размера. Они могут быть в разных семантических взаимоотношениях, но, как отмечает Н. В. Соболева в своей диссертации, посвященной творчеству Э. Лира, «рисунки лимериков часто намечают его дальнейшее развитие и расширяют границы его возможного прочтения» [Соболева 2008, с. 14]. Изображение, сопровождающее следующий лимерик, одновременно точно передает текст и дополняет его (племянницы, судя по иллюстрации, рады такому подарку, о чем ничего не говорится в тексте, также на картинке две из них оказываются уже в платьях, сшитых из подарочной ткани):



There was an Old Man in a pew,
Whose waistcoat was spotted with blue;
But he tore it in pieces, to give to his Nieces,
That cheerful Old Man in a pew.

Следующий пример иллюстрирует третий тип отношений — противоречие между рисунком и текстом.



There was an old man of Ancona,
Who found a small dog with no owner,
Which he took up and down all the streets of the town,
That anxious old man of Ancona.

Рисунки Лира в лимериках оказываются своеобразной «ловушкой для взрослых». Их комизм часто основывается как раз на несовпадении

текста и рисунка, которое оказывается более заметным для ребенка, чем для взрослого, не обращающего пристального внимания на детали изображения. Изображение дало Лиру дополнительные возможности создания смысла и воздействия на читателя. Во многом с помощью иллюстраций он говорил напрямую со своим маленьким читателем, что не удавалось его предшественникам.

Текст и иллюстрации к нему могут поддерживать и опровергать друг друга в рамках одного произведения, как, например, происходит в книге М. Сендака «Там, где живут чудовища». Как отмечает М. Николаева: эта книга, «опубликованная в 1963 году, до сих пор считается одним из самых психологически сложных мультимедийных повествований...» [Николаева 2014, с. 102]. Эта книга рассказывает о детской агрессии. Главный герой, мальчик по имени Макс, предстает перед читателем диким и непослушным ребенком, который так расшалился, что разозлил маму, и она отправила его спать без ужина. Сендак достигает такого единства текста и рисунка, что слова в его произведении сводятся к минимуму. Большую часть книги занимают иллюстрации. Сначала они подтверждают словесный компонент: затем дополняют его:



Однажды вечером Макс играл дома в costume волка и немного озорничал,



мама сказала, что он просто ЧУДОВИЩЕ, а Макс ей ответил: «Я ТЕБЯ СЪЕМ!», так что его отправили спать без ужина.

В комнате Макса нет никаких обязательных атрибутов детской комнаты (игрушек, детской кровати, ярких цветов), из чего можно сделать вывод, что ему одиноко и не хватает детства с его играми и забавами. Но зная, что Сендак, по его собственному признанию, стремился в своих рисунках выразить чувства ребенка, можно понять, что такой комната видится самому Максусу. Его душевное состояние отчетливо передано в его позе и выражении лица. Примечательно, что ни на одном рисунке мы не видим изображения матери Макса, конфликт с которой лежит в основе всего повествования. Одиночество, обида и чрезмерная энергия заставляют Макса погружаться в мир своих диких фантазий, который соответствует его внутреннему состоянию — это мир чудовищ, среди которых он становится королем, самым чудовищным из всех. Когда он попадает в их мир, рисунки вступают в противоречие с текстом, который утверждает, что они встретили его ужасным рыком, но на картинке мы видим вполне дружелюбных улыбающихся чудовищ, радостно бегущих навстречу Максусу.



И когда он приплыл туда, где живут чудовища,
они зарычали ужасным рыком и заскрежетали ужасными зубами,

они вращали ужасными глазами
и кланялись ужасными челюстями.

Сендак М. «Там, где живут чудовища» / пер. с англ. Т. Майсак.

С точки зрения Макса, который попадает к себе подобным, все так и есть: они рады ему как своему. Сендаку, во многом благодаря иллюстрациям, удается войти в контакт с внутренним миром ребенка, именно тогда, когда детям это особенно необходимо. Его читатели находят на такой ступени развития, когда они только начинают познавать свой внутренний мир и понимать, что он может вступать в конфликт с внутренними мирами и состояниями других людей.

Традиционно иллюстрации детских книг отличает наивный стиль, одними из первых практиков которого были Хайнрих Гофман, Рудольф Тёпфер, Эдвард Лир еще в XIX веке. Он последовательно развивался и в XX столетии, когда под влиянием кино, телевидения

и по причине взаимовлияния жанров детская иллюстрация приобретает такие качества, как бóльшая простота, гиперболитичность, карикатурность. Постоянное улучшение качества печати, развитие иллюстрации и детской литературы в целом привели к созданию новых жанров, в основе которых лежит все более сложное взаимодействие слова и изображения (комикс, графический роман/рассказ/повесть). В 1970-х годах появляется уникальная форма — книжка-картинка без слов (не опубликованные в России книги «Все выше и выше» (Uр and Uр, 1979) Ширли Хьюз и «Снеговик» (Snowman, 1978) Раймонда Бриггза). Уже в 1963 году Сендак в вышеупомянутых «Чудовищах» сделал попытку подобного изображения. М. Николаева замечает, что «когда чувства становятся слишком сильными, словесный текст прекращается. Три бессловесных разворота выражают состояние души Макса на подсловесном уровне... Примечательно, что как словесное повествование прекращается на трех разворотах, где чувства Макса становятся слишком очевидными, так и изображение обрывается, когда эмоций больше нет» [Николаева 2014, с. 101].

Одной из первых полностью бессловесных книжек-картинок стала работа Раймонда Бриггза «Снеговик», почти сразу ставшая классикой. По признанию самого автора она была задумана, чтобы рассказать детям о смерти. Сейчас «Снеговик» — обязательный рождественский атрибут во многих странах. Главный герой, проснувшись утром, лепит снеговика, который ночью оживает, весело проводит время с мальчиком, берет его с собой в полет над городом, а утром тает. История мальчика и снеговика рассказана без слов с помощью картинок. В них отражено рождественское чудо, детское возбуждение, обычное в это время года, детская фантазия. Благодаря искусно созданным иллюстрациям, Раймонд Бриггз создает один из первых образцов графического повествования, в котором визуальный компонент полностью подменяет собой текст.

Это повествование, рассчитанное на самых маленьких (для читателей постарше позднее появилось издание с небольшим текстом), не требует слов. Картинки быстрее и легче воспринимаются детьми, которые, не обладая необходимыми для чтения лингвистическими навыками, но имея врожденные визуальные навыки, гораздо внимательнее взрослых к графической составляющей произведения (деталям изображения, цвету, формату, последовательности рисунков). Рассматривая и пересматривая историю про снеговика и не отвлекаясь на то, чтобы понять и запомнить значение определенных слов и выражений, ребенок гораздо глубже понимает предложенный ему текст и то, что хотел вложить в него автор. В графическом



Раймонд Бриггз «Снеговик».

тексте снимается обычная для мультимедийных повествований неоднозначность, созданная взаимодействием разных медиа. Дети не просто читают, они переживают рассказ Бриггза.

Итак, в нашей статье мы старались показать перспективность использования интермедиального анализа для изучения детской литературы для младших детей. Общеизвестно, что иллюстрации играют важную роль, особенно в литературе для самых маленьких, когда дети еще не читают, а рассматривают книги, слушая, как читают взрослые. В ней рисунки позволяют автору:

- говорить напрямую со своим читателем, делать книги более доступными и понятными самым маленьким;

- создавать необходимую эмоциональную интонацию этого разговора, задавать тон и настроение повествования;

- вводить новые, зачастую сложные темы (смерть, отношения между людьми, конфликты и другие);

- проникать во внутренний мир ребенка и, что очень важно, адекватно передавать его;

- использовать дополнительные возможности формирования и расширения смыслового целого;

- воздействовать на читателя или, если быть точным относительно детской литературы, читателей (ребенка и взрослых посредников);

— создавать комизм, используя несовпадение текста и изображения.

Изучение иллюстраций в детской литературе для самых маленьких с помощью интермедиального анализа способно раскрыть перед исследователями новые возможности рассмотрения не только текста как такового, но и ставшей актуальной в литературоведении XX в. фигуры читателя и читательского восприятия. Таким образом, интермедиальный анализ представляется одним из наиболее точных по отношению к современной литературе для самых маленьких. Применение этого метода может дать исследователям дополнительный инструмент для вычленения в тексте авторской интенции, адресации, функциональной и смысловой доминант рассматриваемого произведения.

Источники

Lear E. A Book of Nonsense. L., 1846. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nonsenselit.org/Lear/BoN/index.html> (дата обращения: 16.05.2014).

Сендак М. «Там, где живут чудовища» / пер. с англ. Т. Майсак [Электронный ресурс]. URL: http://www.lingvarium.org/maisak/trans/Sendak_Wild-Things.htm (дата обращения: 20.05.2014).

Исследования

Ильин И. П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях. М., 1998.

Николаева М. Понимание чужих мыслей и чувств через слово и изображение // Вестник детской литературы. Вып. 8. СПб: «Дума», 2014. С. 81–105.

Падни Д. Льюис Кэрролл и его мир. М.: Радуга, 1982.

Петровский М. Книжки нашего детства. СПб: ИД Ивана Лимбаха, 2008.

Сидорова А. Анатомия книжки-картинки [Электронный ресурс] // Переplet. 2014. №3. С. 26–28. URL: <http://vpereplete.org/?p=689> (дата обращения: 20.05.2014).

Соболева Н. В. Английская абсурдная поэзия: проблемы поэтики и перевода (на примере творчества Э. Лира) : автореф. дисс... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2008.

Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века: к 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана: материалы междунар. науч. конф. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. Вып. 12. С. 149–154.

Современное зарубежное литературоведение: страны Западной Европы и США: концепции, школы, термины: энцикл. справ. / под ред. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова. М.: Intrada, 1996.

Федяева Т. А. О проблеме паратекста в детской литературе // Детская литература как предмет компаративистики: материалы III межвуз. науч.-метод. конф. СПб., 2008. Вып. 3. С. 5–13.

Hans-Heino E. Literatur für Kinder und Jugendliche: Eine Einführung. Fink, 2000.