

*Дмитрий Сергеев*

## ЧТО МЫ ЧИТАЕМ? К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ДЕТСКОЙ КНИЖКИ-КАРТИНКИ

В работе анализируется эволюция понятия «книжка-картинка» на протяжении XX и XXI вв. С момента появления в английской литературе во второй половине XIX в. термин «picturebook» изменил свой смысл. Если Льюис Кэрролл сам называет произведения о приключениях Алисы книжкой-картинкой, то современные исследователи считают такое использование терминологии некорректным. Художественные эксперименты с формой и содержанием книжек-картинок на всем протяжении XX в. размывают границы между различными видами графической литературы, что подстегивает дискуссии о принадлежности книжки-картинки к литературе или визуальному искусству и об ее определении как отдельного вида последовательного искусства. В первую очередь, книжка-картинка формируется как жанр с определенными признаками: синтетическое единство иллюстрации и текста, особое их размещение друг относительно друга, учет возрастных особенностей при создании произведения, композиционные особенности иллюстрации и ряд других. Однако произведения графической литературы обладают схожими признаками, что делает в ряде случаев невозможным их различение. Некоторые исследователи предлагают развивать целостную теорию последовательного искусства без разграничения графической литературы на отдельные подвиды. Другие ученые в попытке сформулировать определение книжки-картинки отказались от поиска ее формальных признаков и обратились к исследованию особенностей чтения разных видов графической литературы, что сближает данный подход с методологией социологии текста.

*Ключевые слова:* детская литература, книжка-картинка, иллюстрация, графический роман, комикс, последовательное искусство, социология текста, социальная семиотика.

Попытки дать определение книжки-картинки осуществляются с самых первых научных работ, посвященных анализу этого жанра в литературе. Возможно, трудности с пониманием, что есть книжка-картинка, вызваны, среди прочего, кажущейся очевидностью объекта исследования. Но, как это часто и случается с очевидными

явлениями, их сложнее описывать и определять. В данной работе мы задаемся целью проследить, как невозможность определить литературный жанр исключительно через его литературные признаки подталкивает исследователей и авторов к поиску внелитературных характеристик. Обоснованием таких поисков выступает его двойственная природа.

Книжка-картинка — действительно не простая система, поскольку создается на основе двух знаковых систем: вербальной и визуальной. Исследователей привлекает, в первую очередь, синтетичность смыслопорождения жанра, который рождается из единства нарративного повествования и последовательности иллюстраций. Глубина этих отношений описывается и объясняется в постоянно увеличивающихся работах. Эта особенность жанра обнаруживается в определениях, поскольку она долгое время считалась основным отличительным признаком. Собственно уже с этого момента анализа мы сталкиваемся с определенными проблемами. Потенциал вербально-визуального синтеза используют не только книжка-картинка, но и другие жанры визуальной литературы, например, комикс и в целом графический роман. Проблема осложняется наличием особых книжек-картинок, например, бессловесных книжек-картинок, где отсутствует текстуальная составляющая, и повествование полностью строится только на иллюстрациях.

Часто воспроизводимое в разных исследованиях определение Барбары Бейдер, признаваемой в качестве одного из первых исследователей, кто начал системно изучать теорию и историю книжки-картинки, отражает желание показать многоаспектность этого явления:

Книжка-картинка — текст, иллюстрация и в целом дизайн; объект производства и коммерческой продажи; социальный, культурный, исторический документ; и, прежде всего, опыт для детей. Как форма искусства она держится на взаимозависимости картинок и слов, на одновременной экспозиции двух противостоящих страниц и на драматургии переворачиваемой страницы [Bader 1976, 1].

В исследованиях мы часто сталкиваемся с подобной ситуацией: определение, вместо того, чтобы вносить ясность, открывает дискуссию, затягивающуюся на многие десятилетия. Американский историк литературы, по сути, указывает на многофакторность явления, которое определяется сложными процессами в обществе и культуре. Сложность с определением книжки-картинки с позиций

литературы и, как это было уже отмечено, дихотомичность её природы дают основание попыткам отнести её не к литературному жанру, а к визуальному искусству. В частности, Кеннет Маранц настаивает на том, что книжка-картинка — это визуальное искусство, а не жанр литературы [Marantz 1983]. Он объясняет это тем, что в литературе доминирует слово, в то время как книжка-картинка не является произведением, построенным исключительно на вербальном нарративе.

Однако литературоведы и лингвисты не готовы сдаваться и признать провал в определении книжки-картинки. Поскольку пробудившийся интерес к книжке-картинке совпал в целом с желанием разобраться с проблемой взаимодействия визуального и словесного в литературных произведениях, то продолжают попытки рассматривать его как жанр литературы. К примеру, Беттина Кюммерлинг-Мейбауэр рассматривает книжку-картинку как подвид иллюстрированных книг, к которым она относит любые литературные произведения, содержащие по крайней мере хотя бы одно изображение [Kümmerling-Meibauer 2006, 276].

Переломным моментом в исследовании книжки-картинки можно считать выход монографии Перри Ноделмана в 1988 г. «Слова о картинках», где впервые системно и комплексно исследуется проблематика этого жанра. В этой работе канадский автор указывает на необходимость более внимательного отношения к визуальному аспекту книжки-картинки. Его работа также важна для объяснения популярности визуальных исследований в гуманитарных науках. Перри Ноделман пишет, что картинка со второй половины XIX в. стала считаться наиболее эффективным средством педагогики и коммуникации детей, поскольку базируется на самоочевидном характере изображения [Nodelman 1988, 4–5]. Это представление распространено и в наши дни. Иллюстрация как будто не предполагает особых созерцательных навыков, поскольку изображение — особенно реалистичное — не нуждается, как считалось ранее, в предварительной подготовке и понимается без всяких дополнительных психологических и педагогических усилий. Сейчас мы знаем, что это не так. Можно говорить с большой долей уверенности о ценности эстетического опыта, необходимого для рассматривания иллюстраций, так же как и о наличии визуальной грамотности, которая формируется через постоянный опыт созерцания эстетически выдержанных картинок. Визуальная грамотность становится важнейшей культурной компетенцией для подрастающего поколения в наши дни, что, безусловно, усиливает педагогическую

ценность книжки-картинки в качестве высокохудожественного образа в условиях бурного увеличения визуального материала вокруг нас.

В противовес прежним установкам о легковесности иллюстрированной литературы предпринимаются усилия доказать равнозначность визуальных медиа вербальным каналам общения. В качестве примера можно привести докторскую диссертацию Ника Сусанис, написанную в форме графического романа [Sousanis 2015]. Целая вереница исследователей убеждает, что визуальный текст имеет самостоятельную ценность и может функционировать отдельно от слова, а не только быть его украшением или пояснением. По этой причине графические романы приобретают популярность среди взрослых, поскольку они обращаются к обсуждению не детских проблем (см., например, [Barry 2017]).

Дальнейшие попытки уточнить определение книжки-картинки реализуются в контексте анализа синтеза визуального и вербального в этом жанре, что объясняет наличие целого ряда сосуществующих терминов в англоязычной литературе: бимодальная форма текста (bimodal form of text), мультимодальный или бимодальный текст (multimodal or bimodal text); визуально-вербальное единство (visual-verbal unit); текстуальный объект (textual object) (Пейнтер, Мартин, Ансворзи); иконотекст (iconotext) (Холлберг); имиджтекст (imagetext) (Митчелл); синергия (synergy) (Сайп); полисистема, экосистема или интеранимация (polysystemy, ecosystem and interanimation) (Льюис) и т. д. Этот поток терминов и понятий дополняется различными метафорами, заимствованными из разных предметных областей или видов искусства (например, контрапункт из музыки). Они необходимы авторам, чтобы более наглядно подчеркнуть изучаемые ими аспекты книжки-картинки. Приведённый перечень указывает также на усилия, прилагаемые исследователями, чтобы вскрыть, как оказалось, непростые отношения между визуальными и словесными частями книги. Детская книжка оказалась самым подходящим «полигоном» для разнообразных научных и эстетических экспериментов, позволяющих показать, как этот синтез устроен и как он работает.

Ситуация осложняется тем, что в разных странах предлагаются собственные термины, обозначающие этот жанр и плохо соотносящиеся с другими национальными терминологическими традициями. К примеру, Мария Николаева и Кэрол Скотт вкладывают разное понимание в понятия «picturebook» и «picture book». Безусловно, в исследовании истории и эволюции книжки-картинки

ориентир должен быть направлен на национальные литературы. Тем не менее, в фокусе нашего внимания находится история английского термина «picturebook», поскольку русский эквивалент «книжка-картинка» является его калькой.

Кроме того, отдельные исследователи разрабатывают смысловые различия необходимые для их собственных проектов. К примеру, Джойс Ирен Уэйлли различает два понятия «иллюстрированная книга» и «книга с картинками». Если первый термин обозначает книгу, которая отвечает предъявляемым стандартам, то второй указывает на наличие явных недостатков: «картинки неудачно соотносятся с текстом, или неудачно размещены и плохо нарисованы или пропечатаны» [Whalley 2004, 318].

В конечном счёте в современной научно-исследовательской литературе можно обнаружить достаточное количество работ, где подводятся итоги обозначенным дискуссиям и где книжка-картинка обозначается через перечисление определенного набора отличительных характеристик. Элизабет Бёрд и Йанко Йокота предлагают следующие характеристики в качестве основных для книжки-картинки: использование картинок, повествующих историю; небольшое количество слов на страницу; смыслообразование на основе взаимодействия текста и иллюстрации [Bird, Yokota 2017, 281]. Эти же исследователи принадлежат к той группе ученых, кто считает визуальную составляющую ведущим элементом книжки-картинки, в то время как текст только помогает в уточнении сюжетной линии повествования. Но и приведенные, довольно убедительные, характеристики порождают ряд проблем. Исследовательницы отсылают к работам Мартина Салисбери и Морага Стайлза, которые определяют книжку-картинку как повествование через последовательное использование иллюстраций. При таком подходе текст играет подчиненную по отношению к картинке роль [Salisbury, Styles 2012, 7]. В целом эти рассуждения находятся в рамках методологии, разработанной Крессом и ван Лёвенем, которые задались целью построить визуальную грамматику, что объясняет их пристальное внимание именно к визуальному [Kress, van Leeuwen 2006]. В дальнейшем это породит такой многообещающий методологический проект как социальная семиотика, в рамках которой сегодня проводятся по-настоящему революционные исследования иллюстраций в книжках-картинках [Painter, Martin, Unsworth 2013].

Убежденность в значимости картинки, что отражается в самом термине «книжка-картинка», вырастает из кажущегося самооче-

видным факта: подобные книжки издаются для детей, которые ещё не умеют читать, либо только осваивают правила чтения. В этом социальное назначение этой литературы. По сути, эти книги издаются с учетом, что читать их будут взрослые детям, или дети их будут читать вместе со взрослыми. Это, кстати, ещё один отличительный признак книжки-картинки, к чему я ещё вернусь чуть позже.

Однако выделенные Марией Николаевой и Кэрол Скотт типы отношений между картинкой и текстом указывают на то, что взаимодействие визуального и вербального может быть довольно сложным. Ученые показывают на разных примерах, как текст и иллюстрации, среди прочих типов взаимодействий, ведут параллельное повествование или конфликтуют между собой [Nikolajeva, Scott 2000; Nikolajeva, Scott 2001]. Исследовательницы очень четко определяют книжку-картинку (picturebook) как произведение, где и визуальное, и словесное одинаково важны для полноценной коммуникации [Nikolajeva, Scott 2000, 226].

На тезисе о равном значении картинки и слов строит свою теорию Лоуренс Сайп. Он утверждает, что картинки не просто иллюстрируют то, что текст уже проговорил, но добавляют нечто иное и новое. По этой причине он использует термин «синергия» (synergy), призванный помочь в раскрытии особенностей взаимодействия картинки и текста в процессе совместного смыслопорождения [Sipe 2011, 238]. Другой американский исследователь, Д. Льюис, в этом же смысле использует понятие «экосистема», что указывает на аналогию с живыми биосистемами, где все части одинаково важны и необходимы для выживания каждого члена экосистемы [Lewis 2001].

Таким образом, очевидно, что теоретико-методологические пристрастия ученых играют важную роль в выборе модели, объясняющей, как функционирует сложная система книжки-картинки, и какой элемент важнее, или обе составляющие этой структуры наделяются одинаково важным значением. Лингвисты и литераторы явно отдают предпочтение в пользу рассмотрения книжки-картинки как жанра литературы, что ставит текст в главенствующее положение. С таким пониманием принципов функционирования книжки-картинки не согласны иллюстраторы. Стелла Ист указывает на проблему признания иллюстраторов в качестве художников со стороны их коллег, и полноценных соавторов детских книг [East 2018].

Однако различие акцентов, которые исследователи расставляют в определении, какой элемент в паре текст — картинка важнее, зависит не только от их научной специализации, но и от постоянно-

го развития самой книжки-картинки. Если сравнить определения книжки-картинки в первых работах [Bader 1976], посвященных системному анализу теории и истории этого явления в литературе и культуре, с последующими, постоянно появляющимися понятиями, то возникает стойкое убеждение, что вновь возникающая терминология пытается поспевать за развитием этого жанра и включить в своё понимание его новые черты и характеристики.

Более того, со второй половины XIX в. и до наших дней термин «picturebook» в англоязычной литературе изменил смысл существенным образом. Л. Кэрролл в предисловии к шестому изданию книги о приключениях Алисы, говоря о своём произведении, называет его «picture book» [Carroll 1998, 6]. Однако, согласно выделенным Э. Бёрд и Й. Йокота характеристикам, обе книги об Алисе не попадают под определение «книжка-картинка». Такое разночтение и неустойчивость в употреблении понятия можно объяснить тем, что писатель и исследователи, разделённые стапятидесятилетней дистанцией, вкладывают в него разный смысл. Собственно в середине XIX в. ещё и не существовало такого жанра, он только зарождается. Признавая значимость творческого тандема Л. Кэрролла и Д. Тенниела, которые беспрецедентно продемонстрировали слаженную работу писателя и иллюстратора, тем не менее первенство в качестве автора книжки-картинки в привычном нам формате отдаётся Беатрикс Поттер и её истории о Питере Кролике. Тем самым непосредственное рождение книжки-картинки относится к самому началу XX в.

Практически вся первая половина XX в. и послевоенное время отличаются процессами становления современных форматов издания книжки-картинки. Опять же в первую очередь мы говорим об англоязычной детской литературе, поскольку Великобритания и США считаются лидерами формирования необходимой инфраструктуры для издания книжки-картинки, а также её трансформации в отрасль культурных индустрий.

Следующие книжки-картинки, по моему мнению, отмечают основные вехи в эволюции жанра в форматы, привычные для настоящего времени: Ванда Гэг «Миллионы кошек» (Wanda Gag's «Millions of Cats»), Вирджиния Ли Бертон «Маленький домик» (Virginia Lee Burton's «The Little House»), Морис Сендак «Там, где живут чудовища» (Maurice Sendak's «Where the Wild Things Are»), Маргарет Уайз Браун «Баю-баюшки, луна» (Margaret Wise Brown's «Good Night Moon»), Эзра Джек Китс «Снежный день» (Ezra Jack Keats's «The Snowy Day») и др. Все книги, за исключением произ-

ведения Браун, были удостоены медали Калдекотта. Каждая книга из данного, возможно, рандомного, перечня является шедевром и привносит в развитие культуры книжки-картинки что-то новое в художественном, эстетическом, культурном и содержательном планах. Они, как и многочисленные другие работы, формируют своего рода канон книжки-картинки, который тем не менее не ведет к стабилизации жанровых признаков. Как кажется, эти признаки нужны лишь с одной целью — быть нарушенными.

Книжке-картинке «повезло» родиться и проходить этапы своего становления в течение всего бурного XX в. Она является одним из последних «отпрысков» детской литературы — самой молодой литературы в мировой истории. Поэтому претензия на формирование канона жанра, взросление которого приходится на эпоху экспериментов и разрушения традиций, может показаться беспочвенной и даже ненужной. Если учесть, что книжка-картинка во многом зародилась как отрасль культурных индустрий с их установками на извлечение прибыли, то становится понятным постоянное желание авторов экспериментировать с её разными (или всеми сразу) элементами как наиболее выигрышной стратегией поведения на довольно плотном и конкурентном рынке.

В целом приходится признать, что книжка-картинка как никакой другой жанр литературы (если мы всё-таки соглашаемся с этим утверждением) зависит от технического прогресса в области книгопечатания. По этой причине её история тесно связана с биографией художников и издателей, привнесших усовершенствование в производство иллюстрированных книг. Эдмунд Эванс — один из тех, кто обогатил искусство иллюстрации детской книги новыми технологиями. Важно подчеркнуть, что значение его художественной деятельности, как и вклад Уолтера Крейна, Кейт Гринуэй, Рандольфа Калдекотта, заключается не только в тех художественных и технических новшествах, которые они применяли в своём творчестве. Своим авторитетом они утверждали социальную значимость профессии иллюстратора, которая изначально имела низкий статус, поскольку связывалась с производством дешёвой литературы, книг для малограмотных людей и низких слоёв населения. Потребовался практически весь XIX в. для того, чтобы сформировать позитивное отношение к этой профессии, а самим иллюстраторам понять культурную ценность их профессиональной деятельности. Судя по биографии Гюстава Доре, ещё одного признанного иллюстратора этого времени, данный процесс в разных странах проходил по-разному. Если в Великобритании достаточно рано начинает формироваться



социальный престиж профессии, то во Франции эта деятельность значительно дольше не признавалась серьёзной в художественных кругах [Kaenel 1987].

Безусловно, желание экспериментировать связано не только с прагматическими установками на извлечение финансовой прибыли. Будь книжка-картинка жанром литературы или объектом визуального искусства, она в любом случае является предметом для творчества. Автор в поисках собственного стиля и голоса увлечен художественными поисками, которые призваны помочь ему отличаться от его или её коллег. К тому же стимулом в этих поисках могут служить различные новомодные философские течения и интеллектуальные споры, служащие историко-культурным контекстом эволюции книжки-картинки. К примеру, постмодернизм, среди установок которого мы обнаруживаем интенцию в одном произведении обращаться сразу к разным читательским слоям, порождает произведения с многочисленными смысловыми и семиотическими уровнями.

Так, сюжет книжки-картинки Джона Чешки и Лейна Смита «Человек-Вонючий Сыр и другие глупые истории» (Jon Scieszka's and Lane Smith's «The Stinky Cheese Man and Other Fairly Stupid Tales») строится на обозначении формальных элементов этого жанра и игре с ними. Но понять подобный авторский ход маленький читатель вряд ли может в силу ограниченного культурного опыта, что делает это произведение интересным для взрослой аудитории, которая и способна уловить всю иронию манеры рассказывания историй. Или в книжке-картинке «Настоящая история о трех маленьких поросятах» (Jon Scieszka's «The True Story of the Three Little Pigs») Джон Чешка по сути затрагивает одновременно антропологическую и политическую проблему «голоса», понимаемую как возможность или невозможность высказаться определенным персонажам, репрезентирующим здесь дискриминируемые социальные группы, которые ранее были лишены символических и культурных возможностей быть услышанными. Естественно, что такая интерпретация слишком сложна для детей, и понять её за тонким постмодернистским юмором может взрослый человек. В свою очередь расширение аудитории книжки-картинки — теперь она становится интересна и взрослому, который может читать её для себя в отсутствие ребёнка — также ведёт к размыванию характеристик жанра, поскольку лишает эти произведения самого устойчивого признака: детей как целевую аудиторию книжек-картинок. Если продолжить рассуждения в этом направлении, то научный анализ

получает устойчивое основание для удлинения история книжки-картинки, которая, как в случае с аргументами Барбары Кифер, возводится к первобытной наскальной живописи, или (что выглядит более правдоподобно) к иллюстрированным текстам Древнего Египта [Kiefer 2011, 88].

Отсюда же понятна обозначенная ранее проницаемость границы между комиксом и книжкой-картинкой, что также вносит путаницу в попытки их разграничения и определения книжки-картинки. Л. Сайп утверждает, что жанровые границы между книжкой-картинкой, комиксом и графическим романом и далее будут размываться вплоть до полного их стирания. Исследователь видит в этом закономерный процесс, на который все более и более будет влиять развитие информационных технологий, и предлагает развивать не отдельную теорию книжки-картинки, а целостную теорию последовательного искусства (sequential art) [Sipe 2011, 249].

В отечественном литературоведении проблему размывания границ между комиксами и книжкой-картинкой изучает М. Скаф. Она предлагает решать данную проблематику в рамках визуальной литературы как «особого вида искусства, построенного на постоянном взаимодействии текста и изображения, которые сцеплены так плотно, что в принципе невозможны друг без друга» [Скаф 2016, 286]. Исследовательница показывает на конкретных примерах, как художественные эксперименты авторов книжек-картинок и комиксов делают границу между этими жанрами всё более и более прозрачной.

Сложность с установлением отличительных признаков жанра с позиций литературоведения подталкивает ученых описать его с внелитературоведческих позиций. Перри Нодельман уже указывает на особенность чтения этих произведений, что существенно отличает их от чтения художественной литературы вообще. Сложно сказать, знал ли канадский исследователь о том, что в этот же самый момент на другом берегу Атлантики зарождается новая наука исследования книжной культуры [McKenzie 1999]. Во всяком случае, в списке литературы нет ссылок на работу Д. Маккензи, основоположника социологии текста, или других представителей этого направления. Социология текста, которая получит мощное теоретико-методологическое обоснование в 1990-е годы, постулирует культурную обусловленность чтения и доказывает зависимость смыслопорождения от формы текста [Histoire 1997].

Перри Нодельман рассуждает в категориях этой науки, когда говорит о предполагаемом читателе (implied reader), который зада-

ется текстом, потому что сам текст подразумевает наличие навыков и знаний, необходимых для его прочтения. Текст конструирует своего читателя, заранее наделяя его определенными социальными и культурными чертами [Nodelman 1988, 6].

Сложно представить, что ранее литературный жанр получал своё обоснование через анализ внелитературных характеристик. Это первый случай в истории литературы, когда отличительной особенностью произведения выступает особая манера его чтения. Она заключается в постоянном перемещении внимания между текстом и картинкой. Это нарушает привычную линейную последовательность чтения, поскольку понимание книжки-картинки рождается в синтезе считываемой информации из текста и иллюстрации, что определяет неоднократное возвращение от слов к изображению и от изображения к словам. Перри Нодельман более детально останавливается на этой особенности чтения книжки-картинки, размышляя над разными ритмами, которые могут быть выстроены на взаимодействии визуального и словесного [Nodelman 1988, 242–276].

На особенность чтения книжки-картинки обращают внимание не только исследователи, но и авторы. Вирджиния Ли Бёртон в своей речи по случаю присуждения медали Калдекотт отмечает эти особенности. Будучи одновременно автором — иллюстратором и писателем в одном лице — и матерью двоих детей, она признается, что апробировала все свои книги на собственных сыновьях. Ли Бёртон отмечает внимательность детей к разного рода деталям. Американская писательница признается, что при создании произведений она учитывала постоянное смещение внимания детей от текста к иллюстрациям, которые они готовы рассматривать, даже если это занятие прерывает чтение истории. Этим она объяснила композицию истории «Маленький домик», где текст располагается на одной странице с иллюстрацией и является неотъемлемым элементом изображаемого [Lee Burton 1957].

Однако попытка определить книжку-картинку через особенность её чтения не спасает положение, поскольку любой текст, чье смыслопорождение зависит от синтеза слова и изображения — неважно, идёт ли речь о комиксе или диссертации Ника Сусаниса — читается подобным же образом: внимание постоянно перемещается от текста к иллюстрации и от иллюстрации к тексту.

Наконец, среди самых последних попыток дать внелитературное определение книжки-картинки самым удачным можно назвать Джо Сандерса [Sanders 2013]. Начиная с разбора провальных по-

пытках разграничить книжку-картинку и комикс через самые разные признаки, которые в конечном счете указывают на их сходство, нежели различие, исследователь приходит к выводу, что единственное, чем различаются эти два жанра графической литературы, — кто и как их читает. Исследователь утверждает, что комиксы изначально предназначались для индивидуального чтения. Книжка-картинка предполагает активное участие взрослого, который либо сам читает ребёнку, либо помогает читать. Джо Сандерс видит только в этом возможность хоть как-то разграничить эти два жанра, а также пускается в рассуждения об идеологической составляющей этих двух типов чтения, которые влияют в конечном итоге на смыслопорождение. Несмотря на то, что Сандерс дает ссылки на работы Р. Барта и М. Фуко, по сути его рассуждения находятся в пространстве социологии текста, поскольку, по его мнению, комикс и книжка-картинка «предвосхищают» (anticipate) определенный тип читателя [Sanders 2013, 85].

Применение положений социологии текста может оказаться очень перспективным. В частности, становится обоснованным изменение формата изданий книжки-картинки. Из первоначального карманного формата, каковым были книга Джона Ньюбери «Маленькая хорошенькая карманная книжечка» и книги Беатрикс Поттер о приключениях кролика Питера, книжка-картинка приобрела современный вид, поскольку именно такая форма позволяет читать её вдвоём, когда взрослый держит книгу перед собой и ребёнком.

Таким образом, двойственная природа книжки-картинки как одновременно текстового и визуального явления позволяет исследователям поочередно причислять его то к жанру литературы, то к предмету визуального искусства. Это же провоцирует дискуссии по поводу определения книжки-картинки, которая наделяется следующими отличительными признаками: жанр детской литературы, использующий одновременно визуальные и вербальные знаковые системы в процессе смыслопорождения, небольшое количество слов на страницу, возможность параллельного повествования через текст и иллюстрации, особое размещение текста и картинок относительно друг друга, ориентация материала на детский возраст. Но эти характеристики приписываются и другим жанрам графической литературы, в частности, комиксам как особенно близкого к книжке-картинке жанра детской литературы. Кроме того, размытие границ жанров определяется творческими поисками писателей и иллюстраторов, конкуренцией на рынке культурных индустрий, влиянием господствующих интеллектуальных течений.

По этой причине складываются параллельные подходы к пониманию, что есть книжка-картинка. Собственно литературоведческая точка зрения на проблему её определения обусловлена научными традициями описывать повествовательное явление «изнутри», вычлняя признаки жанра и по ним определяя его. Научная принадлежность исследователей влияет на пристрастность их отношений к изучаемому объекту. Лингвисты и литераторы отдают предпочтение рассмотрению книжки-картинки как литературного жанра, где слово и текст считаются доминирующими элементами. С этим явно не согласны иллюстраторы.

С определенного момента начинается формироваться иной подход, который можно обозначить как социолого-семиотический. Его смысл заключается в описании специфики жанра через анализ субъектов жанрового семиозиса, выявлении их социальных ролей и паттернов взаимодействия до, после и в процессе чтения книжки-картинки. Такой подход активно привлекает методологический и теоретический потенциал социологии текста, обращающийся к анализу экстралингвистических факторов создания и чтения книжки-картинки. Это также позволяет объяснить специфику жанра через анализ распределения социальных ролей читающих, что отражается в форматах изданий. Кроме того, ряд исследователей предлагают отказаться от попыток отграничить жанр от других типов графической литературы и развивать общую теорию последовательного искусства или визуальной литературы.

### *Литература*

#### *Источники*

*Barry 2017* — Barry L. One! Hundred! Demons! Montreal: Drawn and Quarterly, 2017.

*Brown 1947* — Brown M. W. Good Night Moon. N. Y.: Harper & Row, 1947.

*Carroll 1998* — Carroll L. Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass. Oxford: Oxford Univ. Press, 1998.

*Gag 1928* — Gag W. Millions of Cats. N. Y.: Coward-McCann, 1928.

*Keats 1962* — Keats E. J. The Snowy Day. N. Y.: Viking Press, 1962.

*Lee Burton 1942* — Lee Burton V. The Little House. Boston: Houghton Mifflin, 1942.

*Scieszka 1989* — Scieszka J. The True Story of the Three Little Pigs. N. Y.: Harper & Row, 1989.

*Scieszka 1992* — Scieszka J., Smith L. The Stinky Cheese Man and Other Fairly Stupid Tales. N. Y.: Viking Press, 1992.

*Sendak 1963* — Sendak M. Where the Wild Things Are. N. Y.: Harper & Row, 1963.

*Sousanis 2015* — Sousanis N. Unflattening. Harvard: Harvard Univ. Press, 2015.

### *Исследования*

*Скаф 2016* — Скаф М. Комикс и книжка-картинка: границы визуально-литературных жанров // Детские чтения. 2016. No. 10. С. 285–303. (Skaf M. Komiks i knizhka-kartinka: granicy vizual'no-literaturnyh zhanrov // Detskie chtenija. 2016. No. 10. P. 285–303.)

*Bader 1976* — Bader B. American picturebooks from Noah's ark to the beast within. N. Y.: MacMillan Publishing Co., Ink., 1976.

*Bird, Yokota 2017* — Bird E., Yokota J. Picturebooks and Illustrated Books // Routledge Companion to Children's Literature / ed. by B. Kümmerling-Meibauer. L.: Routledge. 2018. P. 281–290.

*East 2018* — East S. Recognizing Picturebook Images as Language: A means to Understanding how Word and Image Work [Electronic resource] // Picturebooks Conference; Synergy and Contradiction: How Picturebooks and Picture Books Work, Cambridge, 2018. URL: [http://www.stellaeast.com/wp-content/uploads/2018/09/Recognizing\\_Picturebook\\_Images\\_as\\_Language.pdf](http://www.stellaeast.com/wp-content/uploads/2018/09/Recognizing_Picturebook_Images_as_Language.pdf) (дата обращения: 28.12.2018).

*Histoire 1997* — Histoire de la lecture dans le monde occidental / Sous la direction de G. Cavallo, R. Chartier. Paris: Editon du Seuil, 1997.

*Kaenel 1987* — Kaenel P. Le plus illustre des illustreurs... le cas Gustave Doré (1832–1883) // Actes de la recherche en sciences sociales: Histoires d'art. 1987. No. 66–67. P. 35–46.

*Kiefer 2011* — Kiefer B. What is a Picturebook? Across The Borders of History // New Review of Children's Literature and Librarianship. 2011. No. 17. P. 86–102.

*Kress, van Leeuwen 2006* — Kress G., van Leeuwen T. Reading images: the grammar of visual design. N. Y.: Routledge, 2006.

*Kümmerling-Meibauer 2006* — Kümmerling-Meibauer B. Illustration // The Oxford Encyclopedia of Children's Literature / ed. by J. Zipes. Vol. 2. Oxford: Oxford Univ. Press, 2006. P. 276–281.

*Lee Burton 1957* — Lee Burton V. Making Picture Books // Caldecott Medal Books: 1938–1957. Vol. II. Boston: The Horn Book Papers, 1957. P. 88–92.

*Lewis 2001* — Lewis D. Reading contemporary picturebooks: Picturing text. L.: Routledge Falmer, 2001.

- Marantz 1983* — Marantz K. The Picture Book as Art Object: A Call for Balanced Reviewing // Signposts to Criticism of Children's Literature / ed. by R. Bator. Chicago: American Library Association, 1983. P. 152–155.
- McKenzie 1999* — McKenzie D. Sociology of the text. Cambridge: The Univ. Press, 1999.
- Nikolajeva, Scott 2001* — Nikolajeva M., Scott C. How picturebooks work. N. Y., L.: Routledge, 2001.
- Nikolajeva, Scott 2000* — Nikolajeva M., Scott C. The Dynamics of Picturebook Communication // Children's Literature in Education. 2000. Vol. 31. No. 4. P. 225–239.
- Nodelman 1988* — Nodelman P. Words About Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books. Athens: Univ. of Georgia Press, 1988.
- Painter, Martin, Unsworth 2013* — Painter C., Martin J. R., Unsworth L. Reading visual narratives: images analysis of children's picture book. Bristol: Equinox, 2013.
- Salisbury, Styles 2012* — Salisbury M., Styles M. Children's Picturebooks: The Art of Visual Storytelling. London: Laurence King, 2012.
- Sanders 2013* — Sanders J. S. Chaperoning Words: Meaning-Making in Comics and Picture Books // Children's Literature. 2013. Vol. 41. P. 57–90.
- Sipe 1998* — Sipe L. R. How Picture books work: A semiotically framed theory of text-picture relationships // Children's Literature in Education. 1998. No. 29. P. 97–108.
- Sipe 2011* — Sipe L. R. The Art of the Picturebook // Handbook of Research on Children's and Young Adult Literature / ed. by S. A. Wolf, K. Coats, P. Ensico, C. A. Jenkins. N. Y.: Routledge, 2011. P. 238–252.
- Whalley 2004* — Whalley J. I. The Development of Illustrated Texts and Picture Books // International Companion Encyclopedia of Children's Literature / ed. by P. Hunt. Vol. 1. N. Y.: Routledge, 2004. P. 318–327.

*Dmitry Sergeev*

Transbaikal State University

WHAT ARE WE READING? TOWARD A DEFINITION OF THE  
CHILDREN'S PICTUREBOOK

The paper analyzes the evolution of the notion "children's picturebook" over the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries. Since the second half of the 19<sup>th</sup> century this notion was coined in the English literature, it has been radically changing its meaning. Lewis Carroll called his two books about Alice's adventures

“a picture book”, whereas contemporary scholars would refrain from relating these stories to this notion. Artistic experimentation in picturebook form and content throughout the entire 20th century blurs the boundaries of graphic literature genres that fuels the discussions about picturebook’s belonging to literature or visual art, and about its definition as a particular art. In the first place picturebook develops as a literary genre with distinctive features: polysystemic unity of illustration and text, a specific layout of text and image, age peculiarities of readers, structural distinctions of illustration, and some others. However, works of graphic literature stand out for having the similar features which prevent from differentiating them from each other. A handful of scholars initiate the development of wholistic theory of sequential art without dividing the graphical literature into subsets. The other researchers advancing attempts to define the picturebook paused the investigation of its formal features and began the survey on the peculiarities of reading situations anticipated to be different graphic literature genres. This approach refers to sociology of text.

*Keywords:* children’s literature, picturebook, illustration, graphical novel, comics, sequential art, sociology of text, social semiotics