

Министерство образования и науки Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»
Институт филологии, культурологии и межкультурной коммуникации
Кафедра литературы и методики ее преподавания

Художественное своеобразие книги Линор Горалик

«Мартин не плачет»:

варианты работы над произведением в школе

Выпускная квалификационная работа

Исполнитель:

Янкина Татьяна Сергеевна,

студентка группы ЛЛ-41

очного отделения

Подпись

Научный руководитель:

Гутрина Лилия Дмитриевна

доцент кафедры литературы и

методики ее преподавания

Подпись

Екатеринбург 2018

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|----|
| ВВЕДЕНИЕ..... | 3 |
| ГЛАВА 1. «МАРТИН НЕ ПЛАЧЕТ» Л. ГОРАЛИК КАК ЛИТЕРАТУРНАЯ СКАЗКА | |
| 1.1. Образ мира в литературной сказке..... | 7 |
| 1.2. Своеобразие героя литературной сказки..... | 11 |
| 1.3. Специфика повествователя в литературной сказке..... | 12 |
| 1.4. Черты литературной сказки в книге Л. Горалик «Мартин не плачет» | |
| 1.4.1 Элементы сказочного хронотопа в книге «Мартин не плачет»..... | 14 |
| 1.4.2. Система персонажей сказки..... | 18 |
| 1.4.3. Специфика повествования в книге «Мартин не плачет»..... | 22 |
| ГЛАВА 2. «МАРТИН НЕ ПЛАЧЕТ»: ВИЗУАЛЬНОЕ И ВЕРБАЛЬНОЕ В ТЕКСТЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ | |
| 2.1. Явление визуальности в литературе и его воздействие на читателя...27 | |
| 2.2. Этапы развития визуальности текста. Опыт А. Белого в визуализации прозы..... | 29 |
| 2.3. Приемы и функции визуализации текста | |
| 2.3.1. Прием шрифтового выделения текста..... | 32 |
| 2.3.2. Пробел как прием визуализации текста. Расположение текста на странице. «Фигурные» приемы..... | 35 |
| 2.3.3. Иллюстрации в литературном произведении..... | 37 |
| 2.4. Визуальность в книге Л. Горалик «Мартин не плачет» | |
| 2.4.1. Функции шрифтового выделения в книге «Мартин не плачет». .40 | |
| 2.4.2. Функции пробела в книге «Мартин не плачет». Особенности расположения текста на странице..... | 42 |
| 2.4.3. Авторские рисунки в книге «Мартин не плачет» | 44 |
| 2.5. Варианты работы над произведением в школе..... | 50 |
| ЗАКЛЮЧЕНИЕ..... | 53 |
| СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ | 55 |

Введение

Линор Горалик – писатель, журналист, эссеист, поэт. Настоящее имя – Юлия Борисовна Горалик. Имя Линор она сама выбрала в 11 лет, и позже именно оно было зафиксировано в паспорте. По словам самой писательницы это имя появилось в тот момент, когда она «испытывала острую потребность убежать от себя, смыться в кого-нибудь более смелого, более яркого» [13]. Евгения Островская в интервью с Л. Горалик отметила, что это «раздвоение на двух, скажем так, противоположных девочек заметно и в ее творчестве. Для периодических изданий Линор предстает перед публикой в образе сильной и ироничной женщины, которая уверена в себе, в то время как художественные произведения наполнены «мрачным и безысходным» настроением» [13].

Родилась Горалик в Днепропетровске в 1975 году, а с 1989 года на протяжении двенадцати лет жила в Израиле. В начале двухтысячных годов Линор переезжает в Москву и занимается литературой и журналистикой. Первые ее работы – это сборник стихов «Цитатник» 1999 г. и книга «Не местные» 2003 г. С самого детства будущая писательница увлекалась математическими науками, получила образование программиста и 10 лет работала в этой сфере. По ее словам, теперь это очень помогает ей в ее творчестве выстраивать четкую логическую структуру произведения.

Линор Горалик занимается множеством различных вещей, начиная с детской литературы и периодики, заканчивая модой и созданием комиксов. Один из ее проектов – «Заяц ПЦ и его воображаемые друзья: Щ, Ф, грелка и свинья отбивная с горошком». Горалик: «Мне кажется, что существует он уже лет десять — и меняется вполне органично вместе с моими вкусами и интересами, а визуально так и вообще не меняется. Это, в конце концов, довольно маргинальный комикс, обслуживающий исключительно интересы его автора» [13]. Комикс носит политический характер. Заяц интересуется политикой («настолько, насколько интересуется политикой его автор: крайне

поверхностно, но довольно эмоционально») и придерживается либеральных взглядов.

Мартын Ганин пишет, что «Линор Горалик – один из самых сложных для прочтения авторов», так как ее тексты «притворяются простыми в процессе чтения, таковыми вовсе не являясь». Эти самые тексты Мартын Ганин называет «неведомыми зверушками», которые невозможно подогнать под существующие в литературе определения: «это не стихи, не проза, не сказки, не повесть, не сборник рассказов» [10].

В рецензии на книгу “Не местные” Галина Ермошина говорит, что «Линор Горалик - это бренд, клеймо, определенный знак качества» [14]. Жизнь Линор, можно сказать, публичная, она ничего не утаивает, не занимается саморекламой, а просто живет: «наверное, это и будет главным определением при чтении ее прозы – живая». Ее тексты стихийные, автор активно включен в работу, не зная, чем закончится очередное произведение и закончится ли оно вообще. «Линор Горалик - это о человеческом», ей характерны сочувствие и жалость, но не осуждение и равнодушие. Пространство в ее прозе максимально сокращено «до размеров, помещаемых на ладони», а дистанция между героями, автором и читателем минимальная. Важную роль имеют монологи Горалик, они – обереги, охраняющие писательницу. «Линор Горалик – это о нас, не обо всех вместе, а о каждом в отдельности, со всеми нашими страхами и болезнями» [14].

Все сказанное выше позволяет заключить, что Линор Горалик – автор, склонный к экспериментам, к синтезу самых разнородных явлений.

Книга «Мартин не плачет», о которой пойдет речь в данной работе, была написана в 2007 году. На данный момент существует два издания книги о Мартине, которые принципиально отличаются друг от друга: второе издание сильно визуализировано. Это не просто книжка с картинками, это целый мир, захватывающий и непредсказуемый. Огромная группа людей трудилась над ней в течении полутора лет. По словам самой писательницы, нарочитая визуальность в ее тексте играет важную роль.

Актуальность и новизна данной работы обусловлены уникальностью книжного издания, в котором сложно переплетено вербальное и визуальное, а сам текст опирается на традиции сказки. Кроме того, книга может стать полезной учителю-словеснику, желающему закрепить интерес школьника к чтению через знакомство с новыми книжными форматами, и в этом заключается практическая значимость работы.

Объект - книга Линор Горалик “Мартин не плачет”.

Предмет - жанровая специфика и визуальный облик текста.

Цель исследования – понять, в чем состоит жанровое и стилевое своеобразие книги Горалик “Мартин не плачет”, предложить варианты включения произведения (или его фрагментов) в уроки внеклассного чтения.

Задачи:

1. познакомиться со спецификой литературной сказки, опираясь на научные работы;
2. проанализировать книгу Л. Горалик в связи с основными жанровыми носителями;
3. познакомиться с теорией визуализации художественной прозы;
4. проанализировать книгу с точки зрения визуальных эффектов;
5. на основе полученных результатов предложить варианты освоения книги (ее фрагментов) в школе.

Методологическую основу работы составили исследования по проблеме фольклорной и литературной сказки О.И. Зворыгиной, М.Н. Липовецкого, А.И. Никифорова и др., труды, посвященные визуализации прозаического текста М.А. Алуевой, Н.Н. Вышеславцева, В.Е. Головчинер, Семьян Т.Ф. и др.

Работа состоит из двух глав. В первой главе рассматриваются особенности литературной сказки, анализируется книга “Мартин не плачет” в жанровом аспекте. Вторая глава посвящена феномену визуальности; произведение Л. Горалик рассматривается с точки зрения визуальных

эффектов. В заключительном параграфе предлагаются варианты работы над произведением «Мартин не плачет» в школе.

Глава 1. «Мартин не плачет» Л. Горалик как литературная сказка

1.1. Образ мира в литературной сказке

Литературная сказка возникла в эпоху романтизма, когда появился пристальный интерес ко всему народному, национальному и романтики увидели в устном народном творчестве образцы для подражания, считали их своими эстетическими идеалами, а сказочный мир – миром мечты. В 20 веке литературная сказка стала самостоятельным литературным жанром. На протяжении долгого времени она трактовалась как итог переноса народной сказки в художественный мир автора.

Народная сказка – это один из древнейших жанров фольклора, обычно прозаическое произведение. Как правило, это устный рассказ волшебного, авантюрного или бытового характера со счастливым концом. В большинстве своем сказки ориентированы на детей и носят поучительный характер. Как и все устные народные произведения, сказка отвечает общефольклорным признакам: коллективность, устность, анонимность и вариативность. Содержание сказки никак не вписывается в рамки реального мира, но в то же время она сохранила жизненное правдоподобие, впитала в себя особенности быта, отразила все исторические и природные условия народа. В основе сказки – противопоставление вымысла и действительности, добра и зла, прекрасного и безобразного. «Сказки — это устные рассказы, бытующие в народе с целью развлечения, имеющие содержанием необычные в бытовом смысле события (фантастические, чудесные или житейские) и отличающиеся специальным композиционно-стилистическим построением» [26, с. 108]. Это определение дал крупнейший собиратель и исследователь сказки А.И. Никифоров, оно содержит все основные признаки, характеризующие сказку. В. Пропп выделяет еще один существенный, по его мнению, признак – народ не верит в сказки: «Это очень существенный признак сказки, хотя на первый взгляд может показаться, что это не признак сказки, а свойство слушателей. Они вольны верить или не верить. Дети, например, верят. Тем не менее, сказка — нарочитая поэтическая фикция» [30, с. 56].

Литературная сказка - явление многомерное, с одной стороны, сохранившее преемственность по отношению к сказке народной, а с другой - подверженное всевозможным влияниям (исторической эпохи и авторской воли). Отцами литературной сказки считают Шарля Перро и братьев Гримм. Однако собрания их сказок, скорее, стоит назвать «фольклористическими», так как они представляют собой литературную обработку народных сказок, где нет еще полного осознания авторства.

Вопросами теории литературной сказки занимались следующие исследователи: С.Ф. Абрамюк, В.А. Бахтина, А.М. Горький, М.Н. Липовецкий, А.И. Никифоров, Л.В. Овчинникова, Ю.Ф. Ярмыш и другие.

Что же такое литературная сказка? Например, доктор филологических наук Л.В. Овчинникова считает, что литературная сказка – это «многожанровый вид литературы, реализуемый в бесконечном многообразии произведений различных авторов» [27, с.15]. Для нее этот жанр является больше фольклорным, нежели индивидуально-авторским. Само понятие литературной сказки исследователь определяет как не совсем точное, и объясняет это тем, что термин широкий, охватывает разнородные произведения. Л.Ю. Брауде определяет литературную сказку как собственно-авторское произведение, написанное в прозаической или поэтической форме, имеющее фольклорные корни или лишь авторский вымысел, в котором «волшебство, чудо играет роль сюжетобразующего фактора, помогает охарактеризовать персонажей» [6, с. 59]. Но и это определение нельзя назвать абсолютным, так как не установлены устойчивые признаки жанра. Ю.Ф. Ярмыш дал следующее определение: «литературная сказка – такой жанр литературного произведения, в котором в волшеббно-фантастическом или аллегорическом развитии событий и, как правило, в оригинальных сюжетах и образах в прозе, стихах или драматургии решаются морально-этические или эстетические проблемы» [37, с. 177].

В науке нет единого мнения относительно структуры литературной сказки, однако можно выделить четыре основных элемента: идейное

содержание, композиция в совокупности с сюжетом, образная система, язык (речевой стиль). Исходя из вышеописанной структуры художественного текста, можно наметить некоторые предположения относительно специфических черт литературной сказки. Идейное или идейно-тематическое содержание, прежде всего, определяется автором произведения. Кроме этого, литературная сказка, как плод трудов определенного человека, принадлежащего определенному времени, несет в себе современные этой эпохе идеи, отражает современные ей общественные отношения.

М.Н. Липовецкий определяет семантическое ядро литературной сказки: это волшебная сказка: «К литературным сказкам, - отмечает исследователь, - очевидно, следует отнести те произведения, в которых аксиологически ориентированный тип концепции действительности, сложившийся в народной волшебной сказке, представлен не как фрагмент художественного мира, а как его основание и структурный каркас и воссоздается через систему основных и факультативных носителей "памяти жанра" волшебной сказки. Уже не раз говорилось о том, что волшеббно-сказочная ценностная модель мира обязательно переосмысливается, на её фундаменте надстраивается образ современного художнику мира. Но жанровая специфика литературной сказки состоит именно в том, что это всегда такое художественное произведение, жанровой доминантой которого является "память жанра" волшебной сказки (сказочность)» [16].

Отвечая на вопрос: как поэтика литературной сказки соотносится с поэтикой именно волшебной сказки, М.Н. Липовецкий пишет: «В художественной структуре литературной сказки обязательно присутствуют не только глубинные, сущностные, но и узнаваемые элементы сказочной поэтики: сюжет волшебных испытаний, отдельные сюжетные мотивы, система образов, устойчивые функции персонажей...» [16]. Важно то, что хронотоп сказки волшебной построен *на ритуале перехода живых в царство мертвых*: «Тридешатое царство» - это царство смерти, сам приход в него – временная смерть. Путь героя туда – это дорога смерти». В мире волшебной

сказки может случиться все, что угодно, невозможное становится возможным. С такой моделью мира непрерывно связаны вредительство ложного героя, встреча с дарителем, спасение от погони. По мысли М.Н. Липовецкого, «оживление сказочной жанровой ситуации отнюдь не всегда означает ее полное повторение в художественном мире литературной сказки, хотя возможен и такой вариант... хронотоп литературной сказки может соотноситься с жанровой ситуацией волшебной сказки и по принципу дополнительности, и даже по контрасту» [16].

О хронотопе литературной сказки пишет О. Зворыгина. Хронотоп литературной сказки во многом схож с хронотопом сказки народной: он особым образом дистанцирован от реальных пространства и времени, в нем сохраняются нравственные нормы, действует закон замкнутости и иногда цикличности. Важная особенность сказочного хронотопа - неопределенность времени: в фольклорной сказке эта неопределенность достигалась с помощью слов «долго ли, коротко ли». В литературной сказке автор использует наречия, которые отсылают к неопределенному времени «давно», «долго» и другие. Тем самым, создается «неспешность повествования». Следующая особенность сказочного времени – «неожиданно наступившее действие», которое держит читателя в постоянном напряжении и создает динамику действий. Для достижения такого эффекта автор может использовать «глаголы неожиданного действия»: «очутился», «оказался», формы повелительного наклонения совершенного вида глагола: «вдруг Володька возьми и упади».

О.И. Зворыгина выделила пять основных типов сказочного пространства:

- Пространство, приближенное к реальному. В литературной сказке это, как правило, обычный город, поле, лес и т.д. (важно, что оно открытое). Приближенное к реальности пространство наполняют необычные люди или предметы, в нем происходят ирреальные события;

- **Фантастическое пространство.** Это пространство абсолютно противопоставлено реальности, в нем действуют совершенно иные законы, его наполняют вымышленные персонажи и волшебные предметы. Автор может использовать вымышленные названия миров;
- **Точечное пространство.** Оно близко к понятию пространства, приближенного к реальному, но более суженное. Это может быть дом, квартира, любое другое здание;
- **Психологическое пространство.** Оно, «в отличие от фольклорной сказки, актуализируется в тексте литературной сказки, эволюционирующей в направлении художественной литературы (в литературе герои рисуются с чертами образного правдоподобия, с изменчивостью психологических состояний и характеров)» [15].

1.2. Своеобразие героя литературной сказки

В любом литературном произведении есть действующие лица со своими индивидуальными чертами характера, особым поведением и взглядом на окружающий мир. «Героями произведений могут быть не только люди, но и животные, фантастические образы и даже предметы. Все они в любом случае являются художественными образами, отражающими действительность, в преломленном сознании автора. Герой – один из центральных персонажей в литературном произведении, активный в происшествиях, основных для развития действия, сосредоточивающий на себе внимание автора» [21, с. 87].

Герой в литературной сказке – личность уникальная. Автор сообщает читателю не только его имя и фамилию, но и подробности жизни и быта. Характеристики героев занимают значительное место в литературной сказке. Автор старается обосновать действия персонажей, объясняя их особенностями характера. Постоянство функций в литературной сказке нарушено, поэтому герой по ходу действия может из положительного

превратиться в отрицательного и наоборот. По количеству их может быть бесчисленное множество, но основное действие строится на небольшом количестве главных героев. Система и иерархия значительно усложняются благодаря появлению множества второстепенных героев.

С точки зрения М.Н. Липовецкого, герой сказки литературной – так же, как герой сказки волшебной, - человек, который поступает соответственно нравственному закону: «Нравственные качества героя выступают на первый план и при завоевании расположения волшебного помощника, и при получении волшебного средства, и при добывании невесты, и при ликвидации недостачи, и при соперничестве с ложным героем. Порой, хотя и не всегда, даже фантастическая физическая сила героя преподносится сказкой как способность, приобретенная им самим, благодаря его душевным, нравственным достоинствам» [16]. Часто для героя бывает характерно необычное происхождение, появление на свет: «Мотив чудесного рождения встречается в разнообразных сюжетах... Если герой рождается чудесным образом, он быстро растет "не по дням, а по часам"» [16].

В исследованиях освещается динамика образа героя-ребенка в литературной сказке. В советской сказке герой должен был избавиться от своих недостатков, плохих привычек, и только тогда он не подвергался осуждению взрослых. В постсоветское же время герою-ребенку позволялось быть самим собой, естественным, шаловливым и непосредственным ребенком. Появляется тенденция к идеализации героя-ребенка. В самый ответственный момент он проявляет свои лучшие качества, тем самым изменяя ход событий и обеспечивая хороший финал. «Герой литературной сказки – это сегодняшний ребенок со всем комплексом его отличий от взрослого в силу возрастных и психических особенностей» [21, с. 88].

1.3. Специфика повествования в литературной сказке

Важная роль в литературной сказке отводится повествователю. М. И. Стеблин-Каменский пишет: «Заверяя в правдивости своего повествования,

автор как бы надевает маску правдивого рассказчика. Однако он, по-видимому, понимает, что его рассказ – выдумка, и поэтому он обычно не выдерживает роли» [34, с. 123]. С его точкой зрения согласен М.Н. Липовецкий, который выделил принципиально важные характеристики сказочного повествователя – «артистизм, игровое начало» [16]. Игровая атмосфера создается связью игровых элементов повествования, хронотопа, ассоциативного фона, интонационно-речевой организации литературной сказки. Во многих литературных сказках образ фантастического мира создан на основе карнавальных, театрализованных представлений. «Однако традиции карнавализации и театрализации лишь опосредуют сказочную игровую семантику, растворяя заключенную в ней нравственную меру духовной свободы в атмосфере художественного мира литературной сказки» [16]. Повествователи сказок играют с читателем («артистизм»), например, с помощью использования разных типов повествования, или перескакивания с внешней (оценочной) точки зрения на внутреннюю, почти тождественную героям. Все дело в том, что «повествователь стоит на границе двух миров – реального и сказочного» [16]. Он может осуществлять связь с любым из этих миров в любое время. Использование разных типов повествования (например, переход от личного к безличному, а затем снова к личному) замыкает и как бы отделяет сказочный мир от мира реального. Безличное повествование дает ощущение правдоподобия, не вызывает ощущения ирреальности. Это помогает сопереживать героям и, возможно, становиться на их место. В то время как личный повествователь, находящийся в реальном мире, придает оттенок неправдоподобия сказке. Благодаря такому пограничному положению повествователя он легко перебрасывает читателя от невероятных ирреальных событий сказочного мира в повседневные естественные дела. Такое положение подчеркивается и в интонационно-речевой структуре (у личного повествователя обычно ироничный и насмешливый тон, а переходя к безличному повествованию автор будто забывает о насмешке и выдумке). «Причем очень интересен способ

разрушения возникшей установки на вероятность вымысла. Сказочный мир остается позади, а повествователь, в течение всего действия находившийся рядом с героями, в конце сказки как бы «возвращается» в реальную действительность, сохраняя на лице маску причастности к сказочному миру. И сочетание сказочного «ореола» с реальностью вызывает комический эффект. Примечательно, что личный повествователь в финале, как правило, оказывается в маске дурака, простофили, комического недотепы» [16].

Итак, специфическими чертами литературной сказки как жанра являются:

- Коренная связь с моделью волшебной фольклорной сказки;
- Особый хронотоп, для которого характерна замкнутость пространства, цикличность и неопределенность времени, и который особым образом дистанцирован от реальных пространства и времени;
- Особый тип героя (герои уникальны и индивидуальны, поступают в соответствии с нравственным законом и характером);
- Образ повествователя, существующего на границе реального и ирреального, определяющего игровой характер литературной сказки на разных уровнях ее художественной структуры.

1.4. Черты литературной сказки в книге Л. Горалик

«Мартин не плачет»

1.4.1. Элементы сказочного хронотопа в книге «Мартин не плачет»

Внешне пространство в книге «Мартин не плачет» напоминает хронотоп провинциального городка. «Такой городок — место циклического бытового времени. Здесь нет событий, а есть только повторяющиеся «бывания». Время лишено поступательного исторического хода, оно движется по узким кругам: круг дня, круг недели, месяца, круг всей жизни. День никогда не день, год не год, жизнь не жизнь. Изю дня в день повторяются те же бытовые действия, те же темы разговоров, те же слова и

т.д. Это обыденно-житейское циклическое бытовое время» [3, с. 67]. Однако страница за страницей это пространство «ломается», обретает черты сказочности и провинциальный городок здесь предстает совершенно в другом образе. Город называется Джинджервилль. Во внутренней структуре названия можно выделить две части: Джинджер - распространенное американское имя, вилль - окончание многих французских городков. Это выдуманный город, местонахождение которого неизвестно.

В этом, на первый взгляд обычном городке, где есть двухэтажная школа, детский сад, магазины и банки, обыкновенные улицы, постоянно происходят невероятные события, и, кажется, жители уже привыкли: «В десять часов утра улица, на которой стоял Дом с Одной Колонной, была перекрыта. Все, от кого в этот день не требовалось присутствия в конторах, магазинах или банках, высовывались из окон, свешивались с балконов или жались к стенам домов – и с восторгом смотрели на то, что происходит на проезжей части. Они свистели, выкрикивали приветствия и махали руками, шляпами, зонтиками и свернутыми в трубочку газетами. А по проезжей части шагал Мартин» [12, с. 42].

Большая часть действия происходит в Доме с Одной Колонной. Это дом, в котором живет семья Смит-Томпсонов. На кухне за завтраком обычно собирается все семейство. «Очень длинная лестница» ведет в спальные комнаты. Название дома всегда пишется с больших букв, будто он живой и имеет собственное имя. Из названия понятно, что у этого дома была одна колонна, что ненормально, ведь колонны обеспечивают поперечную устойчивость и их требуется как минимум две. Этому дому с одинокой колонной явно не хватает основательности, он символизирует жителей этого дома, которым тоже недостает основания, устойчивости - родителей, которые находятся в далекой Индии.

Дом с Одной Колонной не единственный странный дом в городе Джинджервилль. Перед нами описание соседнего дома: «Вход в Динин дом

был только один – через кухонное окно. Им пользовались и Дина и ее мама, и папа, и бабушка, и все их гости. Но это долгий разговор» [12, с. 22].

Для мира волшебной сказки свойственно движение главного героя из мира «реального» в «мир волшебный», или из мира живых в мир мертвых. В произведении «Мартин не плачет», как нам кажется, мы встречаемся с похожим сюжетом: в далекой Индийской лаборатории из неживого мира науки и техники появляется настоящее живое существо, способное чувствовать, - это слон Мартин. Индийская лаборатория напоминает «тридевятое царство», мир мертвых. Итак, главный герой совершает переход сначала из мира мертвых в мир живых, а потом из мира лаборатории (искусственно созданных организмов) в обычную повседневность. Подчеркнем, что в мире живых он способен видеть призрак хомяка и призрак собаки, то есть жёсткой границы между миром живых и миром мертвых нет, она преодолевается. Героем литературной сказки может быть не только человек, но и животное.

Одна из важных особенностей сказочного хронотопа – цикличность. Как в традиционной волшебной сказке, Мартин совершает три подвига ради Дины, в которую он влюбился с первого взгляда и просит стать его женой: «кажется, я влюблен... Дина, выходите за меня замуж» [12, с.23]. Сначала Дина наотрез отказывается стать женой Мартина: «я маленькая девочка и не могу выйти замуж ни за кого. Чтобы выйти замуж, надо стать взрослой тетечкой» [12, с. 50]. Но по ходу произведения Дина меняет свое отношение к Мартину: «милый Мартин я вас ужасно люблю. Правда-правда» [12, с. 155]. Ради Дины Мартин совершает ряд поступков, помогающих ему завоевать ее расположение:

- «По проезжей части шагал Мартин... Мартин шел завоевывать сердце женщины, которую полюбил на всю жизнь... И сейчас он был размером с самого настоящего слона. То есть – с небольшой дом. И шел по направлению к школе. Его сопровождали четыре (4) пожарные машины и подъемный кран... В хоботе он держал ОГРОМНЫЙ букет ромашек, а на

голове у него стояли две банки отборной селедки» [12, с.43] и собирался исполнить серенаду Дине.

- Во время аллергии Мартин не мог дышать без воды, но пошел к Дине на утренник. «лапы Мартина ужасно затекли. Он то пытался нести проклятую банку, прижав ее к себе, то вытягивал лапы перед собой, - но банка все равно была очень тяжелой, круглой и неудобной, а главное – она мешала Мартину торопиться, а Мартин очень торопился» [12. С.105].

- В конце Мартин спасает любимую от смерти «Мартин успел толкнуть Дину и спасти ее от колес автомобиля» [12, с. 149].

Полагаем, что финал сказки, когда Мартин стоит у кровати Дины – напоминает счастливый сказочный финал – свадьбу героев.

Троичность, заметная здесь, будет неоднократно проявляться в сказке и в дальнейшем (см. об этом подробнее в параграфе 2.2.).

На протяжении всей книги проходит мотив замкнутости. Действие не выходит за пределы неопознанного городка Джинджервилль (автор неоднократно употребляет словосочетание «маленький городок»). Основную часть своего времени герои проводят в своем Доме с Одной Колонной (в котором «потолки два сорок»). Мартин спит в коробке из-под телевизора, а когда он вырастает от волнения, дети помещают его в гараж. Во время аллергии Мартин мог дышать только под водой, и поэтому несколько дней провел в заточении – в аквариуме. С другой стороны, внешне такое маленькое, сжатое и даже тесное пространство, раскидывается до невероятных размеров. Это происходит с помощью постоянных упоминаний о «далекой Индии», Сиднее, где теперь живут Динины бабушка с дедушкой). Причем это географические объекты вполне реальные и действительно существующие. Создается ощущение, что Джинджервилль – единственное сказочное местечко на свете.

Интересно представлено время в произведении. Сюжетное время часто указывается точно: «в десять часов утра», «через час», «сейчас четыре часа дня». Это вполне конкретное, земное время. Но по отношению к любовной

линии Мартина и Дины время измеряется совершенно в других координатах: «Будьте моей навеки. Правда. Мне осталось жить совсем немного, лет двести девяносто, и я хочу провести все их с вами» [12, с. 30]. Позже, когда становится известно, что Мартин бессмертен, в произведение входит мотив бесконечности, вечности: «теперь выходит, что будет какой-то момент, когда я – буду. А вас – не будет... как же я тогда буду жить?... через месяц мне только только исполнится восемь лет. У нас еще КУЧА времени» [12, с. 162]. Эта особенность позволяет ощутить всю силу любви, вечной любви, которая будет существовать всегда.

Итак, хронотоп произведения “Мартин не плачет” очень напоминает классический сказочный хронотоп, для которого характерны: замкнутость пространства, цикличность и неопределенность времени, дистанцированность от реальных пространства и времени.

1.4.2. Система персонажей сказки

В произведении «Мартин не плачет» можно выделить шесть главных героев: Мартин, Дина, Ида, Марк, Джереми и Лу. Система персонажей значительно усложняется появлением большого количества героев второстепенных: родители Смит-Томпсоны, кошка Алиса, мертвый хомячок Эразм, его хозяин Патрик, Томас, Аделина и многие другие.

Дети: Марк, Ида, Джереми и Лу - давно жили одни и общались с родителями с помощью телеграмм. «Марк был художником и оформлял витрины в большом магазине, а Ида работала логопедом и учила детей правильно выговаривать слова. Наверное, именно поэтому Марк всегда был готов на любые художества, хотя ему и было целых 25 лет, а Ида, которой только-только исполнилось 23, всегда требовала чтобы окружающие четко выражали свои мысли» [12, с. 11]. «Джереми был похож на Иду – строгий, серьезный и сдержанный. Старший брат почти всегда слушался младшего – если, конечно, они были не в школе и их никто не видел» [12, с.15]. Они любят друг друга, но мало уделяют времени совместному

временипровождению, разговорам. Они любят родителей и считают, что родители «слишком любят свою работу». Происходящие в Доме с Одной Колонной события заставляют задуматься жителей о чем-то важном, пересмотреть свои взгляды и отношение к некоторым вещам.

Мартин (раньше пробирка_7) – это маленький слон, размером с кошку. И не просто слон, а слон, умеющий разговаривать, играть на волынке и еще много всего такого, чего не умеют обыкновенные слоны. Появление Мартина становится большим событием в Доме с Одной Колонной и меняет жизнь всех героев. Говорящий слон быстро становится членом семьи, его любят как родного брата, хотя он порой бывает совершенно невыносим: «Мартин мажет тост вареньем, окуная хобот в банку», требует, чтобы его мыли в ванне с кокосовой пенкой, «незаметно съедал припасенное у тебя на тумбочке шоколадное печенье, выпивал твой чай с малиной, наматывал себе на ухо старинное украшение из бабушкиной шкатулки, а в перерыве между двумя руладами просил на минуточку примерить твои теплые носки, которые с этого мига навсегда переставали быть твоими» [12, с.24].

В волшебных сказках главного героя нередко отличает чудесное, необычное рождение. Мартина создали ученые Смит-Томпсоны в далекой индийской лаборатории и отправили своим детям посылкой. Его необычное происхождение с самого начала приковывает к себе внимание, дает установку на вымысел с одной стороны, и на современную действительность, со всеми ее новейшими технологиями, с другой.

Чудесное происхождение Мартина обуславливает его необычные способности. Во-первых, умение разговаривать: «В тот самый знаменательный день, когда Пробирка_7 сказал: «И я вас тоже очень прошу», - он едва не лишился жизни, потому что Джереми, все это время державший слона на руках завернутым в полотенце (большое белое полотенце с зелеными звездами), от изумления уронил свою ношу на пол, и Пробирка_7 немедленно потерял сознание» [12, с.15].

В Мартине постепенно открываются необычные свойства, первая из которых - рост от любви. «Когда Мартин прибежал посмотреть на неожиданную гостью, он встал между палочками перил и стал глядеть вниз. А сейчас Мартин сделался вдвое больше, и две палочки у его боков громко хрустнули и переломились и тогда все очень громко сказали: ОЙ» [12, с.25]. Сила любви помогает клонированному слону расти и уменьшаться. Вероятно, эта способность нужна для того, чтобы подчеркнуть, что и в новом мире, где возможно клонирование, любовь остается главной ценностью, которой все подвластны.

Еще одна способность Мартина – превращать в манную кашу предметы и даже людей: «За истекшие полчаса Мартин превратил в манную кашу весь приготовленный на завтрак омлет, некоторое количество чая, две вилки, пудреницу старшей воспитательницы, довольно большое количество скопившегося в кухне мусора и одного старого плюшевого медведя» [12, с.122]. Надо сказать, что эта способность уже никого не удивила, все дети и старшая воспитательница были счастливы «теперь дети не плелись завтракать, а радостно скакали рассаживаясь по скамейкам» [12, с.124]. Но этот дар столкнул Мартина лицом к лицу с ложным героем Аделиной и доставил Мартину большие неприятности, когда он со злости превратил ее в чашку с манной кашей.

Следующая способность - возможность видеть мертвых животных. Первым привидением, которого он увидел, стал мертвый хомячок Эразм: «Я мертвый хомячок... я умер шестнадцать лет назад. С тех пор меня никто не видел. Ты – видишь. Мое шестое чувство подсказывает мне, что это не случайно» [12, с.59]. И это действительно было не случайно, ведь это был не просто мертвый хомячок, это был ангел-хранитель семьи Смит-Томпсонов, живущих в Доме с Одной Колонной. Оказалось, что Эразм даже спасал членов семьи: «В один прекрасный день из кухни Смит-Томпсонов донесся страшных грохот. Сбежавшиеся в кухню Смит-Томпсоны обнаружили, что кусок потолка обрушился прямо на плиту – и на то место рядом с плитой, где

минуту назад стояла Ида... - Ну вот, я этот потолок полчаса удерживал, - - с деланным безразличием сказал Эразм...» [12, с.72]. Ангел-хранитель оберегал их дом, и, возможно, являлся основанием, той самой второй колонной, благодаря которой дом до сих пор стоял. Мертвый хомячок выступает не просто в образе ангела, но и в образе героя-помощника, который в нужный момент приходит на помощь. Его уход заставил семью задуматься о действительно важных вещах, таких, как забота о близких, осторожность и безопасность. «Знаете, Дина, - сказал Мартин, - мне кажется, что нам всем теперь надо, ну, лучше приглядывать друг за другом. Может, Лу придется бросить привычку ставить подножки, что в целом глупо и опасно... Джереми надо начать мыть яблоки перед тем, как тащить их в рот, а Иде перестать делать вид, что она умеет переворачивать блинчики одним взмахом сковородки. Марку, безусловно, стоит прекратить разбрасывать кнопки и булавки где попало...» [12, с. 83]. Теперь Смит-Томпсоны должны самостоятельно держать свой дом и являться друг для друга второй колонной.

Пожалуй, главная способность Мартина - его бессмертие. Оно заставило его по-другому смотреть на мир, на себя, на свою любимую. В самом конце книги дан развернутый монолог Мартина: он говорит о жизни, о счастье, о времени и, конечно, любви. «Я вас люблю, а вы меня ужасно любите. Это не одно и то же, но тут ничего не поделаешь. Вы вырастете и не станете моей женой. Тут тоже ничего не поделаешь... теперь выходит, что будет какой-то момент, когда я – буду. А вас – не будет» [12, с.163].

Вообще, следует сказать, что слон в качестве литературного героя выбирается часто. К образу этого животного обращались И. Крылов, Л. Толстой, В. Хлебников, Н. Заболоцкий, К. Чуковский и др. В. Мароши в своей работе «Слон и ребенок в литературе первой трети XX века» обращает внимание на покорность слона ребенку, их взаимную дружбу и любовь. Слон также является символом счастья и семейного благополучия.

Образ Дины, в которую влюблен Мартин, напоминает образ прекрасной сказочной царевны. Она красивая, невинная, чистая, но, как и все дети, она озорная, любопытная и веселая. Она, как и Мартин, способна на высокие чувства, такие как любовь, сочувствие и сопереживание: «от сострадания у самой Дины перехватило горло» [12, с.50]. Дина бескорыстна, она заботится о своих близких и верна им. Имя Дина (сокращенное от имени Диана) в дословном переводе означает «божественная», что делает ее образ еще более глубоким, обожествленным.

Очевидно присутствие в произведении антигероев (ложных героев) – это Аделина и Томас. Они выступают в роли вредителей, создают проблемы и препятствия главному герою Мартину. Томас ухаживает за дамой сердца Мартина, и он не совершает умышленно злых действий (напротив, Томас выступает настоящим героем: «Томас учился с Диной в одном классе и был очень умным мальчиком. И, судя по всему, довольно клёвым мальчиком: он дал в глаз одному гаду, который попытался поставить Дине подножку» [12, с.98]. Аделина же, в отличие от Томаса, специально вредит Мартину. Она повела себя как традиционная антигероиня – Баба-Яга, которая злорадствует и довольствуется содеянной пакостью: «но всё-таки кто-то противный у Аделины внутри сейчас злорадно говорил: «ага!» И еще говорил: «то-то же» А еще противным голосом говорил: «хи-хи-хи»». [12, с.128].

Мартин ведет с ними борьбу. В трудные минуты мы сочувствуем ему, во время его побед мы им восхищаемся и радуемся за него. Порой он совершает ошибки (часто в волшебной сказке герой сначала совершает ошибочное действие. В ситуации с Аделиной Мартин сильно разозлился и превратил ее в чашку манной каши).

Благодаря своим нравственным качествам (традиционным для волшебных сказок: доброта, бескорыстие, скромность, готовность всегда прийти на помощь, верность и т.д.), своей чистоте и непосредственности герой справляется со всеми испытаниями, которые встречаются на его пути.

1.4.3. Специфика повествования в книге «Мартин не плачет»

На протяжении всего повествования действует безличное повествование. Это создает установку на объективность. Повествователь находится вне художественного мира, но он знает все, что происходит с персонажами.

Автор постоянно входит в текст при помощи «всяких штук», если использовать слова самой Горалик, вынесенные на обложку второго издания книги (2015 года):

- **Сноски** – «На самом деле Мартина тогда еще совсем не звали Мартином – его звали Пробирка_7 (*Здесь возникает вопрос: почему «7», а не «4» или «12». Автор ничего не обещает, но, возможно, ответ на этот вопрос рано или поздно все-таки обнаружится*)» [12, с.5].

«У девочки Дины, жившей через дорогу от Дома с Одной Колонной, была кошка по имени Алиса (*вообще-то, у автора есть некоторые соображения насчет того, почему кошка Дины оказалась именно Алисой, но автор в своих соображениях очень часто бывает НЕ ПРАВ*)» [12, с.18].

- **Инструкции** – «как (и зачем) делается правильная дулька из угла пододеяльника» [12, с.10].; «помоги себе выпросить у родителей хомяка: 7 приемов, аргументов, методов. Более 1 хомяка выпрошены успешно» с.76.; «как понять, что вы вели себя по-свински» [12, с.111].; «как приготовить милый семейный завтрак из упавшего на пол омлета» [12, с.114].

- **Объяснения** – «почему не надо есть гортензию» с.80.; «что на самом деле (!) плавают в индийской воде» [12, с.143].

- **Схемы** – «генеалогическое древо семейства Смит-Томпсонов» [12, с.11].; «брат-1 брат-2» [12, с.14].

- **Загадки** – «глава ПХ (конечно, римская цифра «8» пишется совсем не так. А как?)» [12, с.126].

- **«Забегание вперед»:** Повествователь, играя с читателем, порой забегает вперед и, будто рекламирует, упоминает о дальнейших событиях, тем самым интригует и заинтересовывает [12, с.16].
- **авторские рисунки** наглядно демонстрируют то, что происходит в повествовании текста.
- В конце книги имеются специальные картинки для вырезания, которые позволяют «сделать некоторые штуки из этой книги по-настоящему крутыми штуками»: книжки с инструкциями, измеритель роста Мартина, «куб гадательный».
- Авторское оформление текста. Например, разговор Марка и Иды, который подслушивает Джереми [12, с.9]. Слышно было плохо, многое не слышно совсем. Так и текст на этой странице расположен в хаотичном порядке, строчки скачут и бегают по всей странице. Это заставляет читателя, также как и Джереми, испытать трудности, чтобы уловить смысл их разговора. Когда Мартин сидит в аквариуме и видит все искаженным, текст расположен волнами, что показывает читателю мир, глазами героя, будто и читатель видит текст сквозь толщу воды [12, с. 94].
- Резкие переходы из романтического мира мечты в материальный бытовой мир. В 4 главе повествование о жизни Дининой бабушки, красивая история о любви австралийского джентльмена к ней. «Теперь бабушка и дедушка каждый день писали письма девочке Дине, а также ее маме и папе. Они присылали фотографии хорошо изученных коал, портреты кенгуру, подаренного им австралийским джентльменом на золотую свадьбу, а еще напоминали о вреде курения и необходимости выключать электроприборы, когда уходишь из дома» [12, с.69].
- Использование элементов фольклора, например дразнилки: «кошка сдохла, хвост облез!», «Лушка-пушка-дуралей, сиди дома, не болей!», «глупый Лу стоит в углу, сунул голову в метлу!», «Лу-козявка и балбес, в бочку с крысами залез!» [12, с.19].

В этих «штуках» проявляется повествователь, который говорит о себе в третьем лице: «автор ничего не обещает, но, возможно ответ на этот вопрос рано или поздно все-таки обнаружится»; «вообще-то у автора есть некоторые соображения насчет того, почему кошка девочки Дины оказалась именно Алисой, но автор в своих соображениях очень часто бывает не прав» [12, с.18]; в результате возникает фигура автора, играющего с читателем. Этот повествователь также хорошо знает героев и их тайны: «у Иды, кстати, хранится эта довольно странная переписка, но пока что она упорно не желает показывать ее кому бы то ни было» [12, с.13], «у этой троицы была целая куча мелких секретов и штук десять крупных секретов, и даже одна очень страшная тайна» [12, с.22]. Кажется, что этот повествователь знает обо всем на свете: «как научить кошку приносить палку», как выпросить хомяка. Он находится на границе между художественным миром и миром реальным, и в своих комментариях то и дело «гуляет» из одного мира в другой.

Сказка обычно ориентирована на детей. И в этом произведении автор разговаривает с читателем как с маленьким ребенком, постоянно повторяя то, о чем уже говорил. Например, повествователь часто напоминает о том, что Мартин не обычный, а клонированный слон, о том, где и как они познакомились с Диной, о его росте при волнении и о многом другом, о чем читатель уже давно знает: «на самом деле Мартина тогда еще совсем не звали Мартином – его звали Пробирка_7... Мартин, которого раньше звали Пробирка_7, сидел на табуретке... Мартин, которого раньше звали Пробирка_7, был не очень обыкновенным слоном» [12].

Все это вносит в текст «игровое начало». Автор то с головой погружает нас в сказочное пространство текста, заставляет сопереживать героям, то, с помощью своих пояснений, вновь «выбрасывает» читателя в реальный мир. «Повествователь стоит на границе сказочного и реального миров, он вхож как свой в любой из этих миров, и это он осуществляет их взаимосвязь» - писал о таком авторе М.Н. Липовецкий [16].

Итак, «Мартин не плачет» – это литературная сказка, поскольку в произведении отчетливо прослеживаются черты жанра.

Книгу отличает особая пространственно-временная организация текста. В ней угадываются черты волшебной сказки: герой движется из одного мира в другой, для времени характерны цикличность и неопределенность, многое в произведении повторяется трижды. Перед читателем предстает герой, типичный для литературной сказки, – уникальный и индивидуальный, который поступает в соответствии с нравственным законом и особым характером; х, образ повествователя, находящегося на границе реального и сказочного миров, обеспечивает игровое начало, что является характерной чертой литературной сказки.

Глава 2. «Мартин не плачет»: визуальное и вербальное в тексте произведения

Второе издание книги «Мартин не плачет» (2015) радикально отличается от первого (2008). Как пишет автор, это книга «со всякими штуками». Книга сочетает в себе вербальную и нарочито выдвинутую визуальную составляющую, соотносимую со сферой стиля.

2.1. Явление визуальности в литературе и его воздействие на читателя

Визуальный – относящийся к непосредственному зрительному восприятию (невооружённым или вооружённым глазом) [28]. Зрительное воздействие – самое яркое, поэтому именно визуальный облик производит на человека сильное впечатление.

Визуальность в литературе все больше привлекает внимание исследователей. Визуальный облик текста – «материальный носитель» смысла самого текста. Зрительные образы и элементы выступают в роли связующего звена между автором и читателем, организуют «игру» с текстом, эстетически и эмоционально воздействуют на читателя.

В монографии Т.Ф. Семьян сформулирована идея визуального «облика-тела» текста, которая декларирует, что «внешний уровень текста может выражать физические и ментальные проявления человеческой сущности» [33 с.139].

Советский искусствовед, основоположник советской теории книжного дизайна В.Н. Ляхов говорит, что «интерес к тому, чтобы сделать книжный текст как можно более активным, воздействующим на ум и чувства читателей, никогда не угасал. Множество превосходных примеров дает рукописная книга, в которой широко применялись акцентировки текста самыми различными способами: расположением строк, цветом, размером букв, их начертанием и т.д.» [18, с.250].

Б.В. Валуенко, автор книги «Выразительные средства набора в книге», пишет, что «писцы для разделения и выделения каких-то текстовых элементов разной значимости использовали прием «оборки» - один текст как бы “обирался другим”», обращает внимание на «функциональное использование широких полей в старопечатных книгах, где размещались различного рода указатели, ссылки, примечания для того, чтобы читатель не отсылался то и дело в конец увесистого тома [7, с.198].

Т.Ф. Семьян суммирует, какая семантика может быть заключена в визуальной стороне текста: «Основываясь на восприятии только лишь визуального облика текста и до начала собственно процесса чтения, читатель может определить: 1) Жанровую принадлежность произведения: решающую роль здесь играет также визуально определяемый объем произведения – объемный том предполагает жанр романа, малый сигнализирует, что предстоит чтение произведений, относимых к средней и малой форме: повести или рассказа; 2) начало новой мысли, т.к. по сложившейся в прозе классического типа традиции абзацные отступы выступают маркерами нового смыслового блока текста; 3) начало новой части произведения, т.к. традицией сформированы принципы рубрикации: названия (глав, частей и т.д.) вынесены в отдельную строку и могут быть расположены симметрично

центральной оси страницы; 4) эмоциональную модальность текста: парцелляция и частота использования вопросительных и восклицательных знаков позволяют судить об эмоциональной насыщенности текста» [32, с.160].

На основе визуального облика можно определить и целевую аудиторию данного произведения. Например, детский текст отличается сравнительно крупным шрифтом; короткими предложениями, абзацами и частями; обилием иллюстраций. Текст, ориентированный на взрослого читателя, напротив, написан обычно мелким шрифтом, а иллюстрации (если они есть) выполняют вспомогательную функцию.

По наблюдениям Т.Ф. Семьян, теснота связей вербальных и визуальных элементов в тексте может быть разной:

1) семантическая соотнесенность компонентов (текст не имеет смысла без визуальных компонентов). Существуют произведения, где авторское решение визуального облика текста является концептуально важным и для выражения стиля писателя, и для смысловой задачи произведения;

2) внешняя соотнесённость элементов;

К первому типу относится, например, визуальный нарратив. Мария Скаф определяет его, как историю, в которой «текст и изображение находятся в постоянном взаимодействии и бессмысленны друг без друга» [34, с. 205].

Функции, которые выполняет визуальный компонент текста:

1) передача ощущения живого дыхания творческого процесса (как вариант, создание иллюзии рукописности);

2) реально ощутимого присутствия автора и его авторского взгляда на изображаемое;

3) демонстрирует принципы авторской стратегии создания текста, рассчитанной на имплицитного читателя;

4) ассоциативная;

5) изобразительная;

6) функция формирования общей эмоциональной доминанты произведения;

7) создание иронической интонации;

8) функция сакрализации текста;

9) функция элемента, разрушающего жанровые границы [33, с.175].

Итак, визуальность в литературе серьезно воздействует на читателя. Теснота вербальной и визуальной связи в произведении может быть различной. Зрительные эффекты могут выполнять множество функций.

2.2. Этапы развития визуальности текста. Опыт А. Белого в визуализации прозы

«На протяжении всей истории изобразительного искусства слово то вступало с изображением в активное взаимодействие, то отступало на второй план. Вербальный текст проявлялся в разнообразных формах, воздействуя на различные сегменты организации текста визуального» - пишет Н.В. Злыднева в своей монографии [15].

В разное время существовали свои специфические особенности визуализации прозы. «Естественно, что на протяжении всей истории письменной литературы визуальные стандарты поэтапно менялись. Первые письменные памятники (и первые рукописные книги) не имели словоразделов. Общность этого факта для всех национальных культур подтверждает мысль, что на этапе формирования письменности преобладал не сегментированный тип сознания; визуальной нормой являлось отсутствия словоразделов: текст без словоразделов был логичен для воспринимающего. Поэтому возможен вывод об общем для разных культур векторе развития процессов визуализации» [32, с. 45].

До XVI века в древнеславянском тексте все слова писались слитно, в древнерусском – до XIV. С введением Петром I гражданского письма текст начал полностью делиться на слова. Элементы, не имеющие прямого

отношения к тексту (миниатюры, заставки, иллюстрации), *логически соотносились с текстом и имели, помимо оформительской, информативную функцию.*

В XVII веке, с развитием книгопечатания, процесс визуализации заморозился, на это повлияли технические условия создания книги.

Важное время в истории визуализации текста – разделение литературы по родам: эпос, лирика и драма. С первого взгляда на произведение читатель может отнести его к тому или иному литературному роду. Для эпического текста характерно плотно заполненное пространство страницы; стихотворный текст расположен вертикально и имеет большие отступы справа и слева; текст драматического произведения имеет вертикальную направленность, имеет большое количество абзацных отступов, и визуально выделяются действующие лица (говорящие).

В XX веке концепция визуальной прозы кардинально изменилась. «XX век переосмыслил общие нарративные принципы: литература ломает «натуралистический» принцип повествования, перенося центр тяжести на внутренние соотношения элементов языковых и смысловых структур, подчиненных ассоциативному принципу изображения и восприятия» [32, с.119].

В большей степени практику визуализации текста разрабатывал А. Белый. Его визуальные приемы изображают «процесс мыслительного акта. Рассматривая визуально-графические приемы А. Белого с точки зрения истории, можно сказать, что он прошел тот же путь, что и вся мировая литература – «от визуально однородной, плотно заполненной страницы до визуальной дискретности» [32, с.126]. А. Белый – основоположник визуальной модели текста, главным принципом которой является дискретность. Именно такая модель была характерна для XX века.

Т.Ф. Семьян отмечает, что «в использовании визуально-графических приёмов в прозе А. Белого меняются приоритеты: в «Серебряном голубе» более активен приём шрифтового выделения и увеличивается количество

графических эквивалентов. Использование шрифтового выделения отмечено уже в части, названной «Вместо предисловия», т. е. в тексте собственно не художественном, что позволяет утвердиться в выводе о роли визуально-графических приёмов в качестве эмоционального ключа» [32, с. 131]. В связи с развитием его концепции о «двухбытийности мироздания», облик его текстов становится все более сложным.

Интересный визуальный прием А. Белого – «лесенка». Этот прием, во-первых, создает длинную паузу; во-вторых, добавляет фразе отрывистость; в-третьих, добавляет слову особую семантику. Т.Ф. Семьян выделяет особую функцию этого приема – «маркирование звукописи и даже рифменных созвучий» [32, с.134].

В романе А. Белого «Петербург» получает развитие деструктивность визуального облика. Однородно залитая текстом страница разрушается и возникают «пустоты». В этом романе впервые используется прием – *«отступ от основного корпуса текста вправо с использованием двойного тире»*. Этот приём явился событием, которое в очередной раз революционно изменило визуальный облик страницы прозаического текста» [32, с.138].

Идея А. Белого о «двухбытийности мироздания» показана в его произведениях визуально. Читатель оценивает образы, основываясь на зрительное восприятие. «А. Белый переводит содержание во внешний, визуальный план, через который читателю легче выйти на понимание концептуальной идеи А. Белого – идеи двухбытийности мира» [11].

В 90-е годы XX века начинается огромный интерес к визуализации, так как именно визуальный способ распространения информации является самым быстрым и действенным, а темп жизни увеличивается. Визуальность проникает во все сферы жизни современного общества, в том числе в литературу.

В XXI веке, с появлением компьютерных технологий, вновь меняются принципы и функции визуальности в тексте. Новые технологии работают на

усложнение визуального облика текста, делают его более интересным, игровым.

Эксперт в области визуальных коммуникаций, Павел Родькин утверждает: «По ряду многих причин сегодня бытие делогоцентрируется, происходит визуализация мира. Текст заполняется изображением. Это не ново для культуры, но современные технологии во многом фатализируют этот процесс // Наступает эпоха нового перцептуального вызова, обновление существующих категорий во имя грядущей визуальной революции» [31].

2.3. Приемы и функции визуализации текста

2.3.1. Прием шрифтового выделения текста

Одним из самых распространенных **приемов** визуализации является *шрифтовое выделение*. Он существовал в литературе во все времена и до сих пор широко используется во всех жанрах и видах изданий. Слова, выделенные шрифтом, воспринимаются как семантически значимые. Читая вслух, читатель интонационно выделяет такие слова, тем самым они производят эмоциональное впечатление.

Подчеркивание – один из видов шрифтового выделения. Т.Ф. Семьян пишет, что «подчёркивания в визуальном облике уже напечатанного текста актуализируют ощущение живого акта творческого процесса; создают иллюзию рукописности. Подчёркивания являют *экспрессию написанного от руки*, это один из самых востребованных маркеров рукописного текста, означающий *сигнал к усилению внимания, эмоциональную кульминацию*. Простота и естественность этого визуального знака предопределила внимание к нему со стороны писателей» [33, с. 134].

Еще одна разновидность шрифтового выделения: *написание слов или целых фраз заглавными буквами*. Это придает тексту особую визуальную выразительность, повышает силу голоса, замедляет темп чтения и усиливает эмоции. Обратный прием – *написание слова или фразы меньшими буквами*, относительно основного текста. Такой прием встречается реже, чем прием

выделения текста большими буквами, и используется в *основном* для создания документальности (например, газетный текст).

Курсив, как вид шрифтового выделения, создает имитацию написанного от руки текста. Текст, выделенный шрифтом и рамкой, может служить указанием на вывески, объявления, плакаты и т.д.

Шрифтовое выделение нередко используют с целью *выделения речи героя в зоне повествователя*. «Чужое слово проникает в повествование в виде выделенной шрифтом цитаты и становится одним из способов повествования и оценки персонажей» [33, с. 139]. Также выделенные шрифтом слова могут характеризовать специфику произношения этого слова или фразы героем.

Интересный шрифтовой прием оформления - «*натурализация текста*». Российский лингвист, доктор филологических наук А.А. Реформатский называл «натурализацией текста» такой прием, который *имитирует реальный вид документа*, фигурирующего в тексте (письмо, клочок газеты, объявление и т.д). В тексте появляется как бы изображение этого объекта.

Функции шрифтового выделения:

«1) интонационно-партиктурная, в рамках которой существуют частные функции: а) иллюстративная функция, имитирующая момент усиления эмоций и увеличения силы голоса, б) голосовой нажим, означающий логическое ударение;

2) смыслообразующая, с такими частными функциями, как а) маркер темы и идеи, б) фиксация этапов сюжетного развития, в) фиксация сюжетной кульминации, г) маркирование чужой речи в зоне речи повествователя, д) функция авторских пояснений и описаний, е) маркируется словоупотребление среды либо слова, характеризующие специфику произношения персонажа, ж) визуальное обозначение хронотопа;

3) «натурализация» текста, способствующая созданию иллюзии документальности;

4) эмоционального ключа, частные функции которой являются указателем: а) индивидуально-авторской, ассоциативной, эмоционально-экспрессивной информации, б) особой эмоциональной значимости данного слова, в) момента особого эмоционального переживания героя, г) создают эффект суггестивной речи, изменённого психофизического состояния. Маркированные иномычным шрифтом слова воспринимаются как зрительный раздражитель, визуальный знак другого культурного кода» [33, с.147].

Т.Ф. Семьян в своей работе тоже говорит о «функции эмоционального ключа». Она пишет, что шрифтовое выделение не просто средство коммуникации, а прием, который придает содержанию дополнительную окраску. Визуальное выделение слов или фраз в тексте несут индивидуально-авторскую, эмоциональную нагрузку. Через визуальное оформление кусков текста, автор стремится передать свой замысел, свое видение и отношение к героям и обстоятельствам. Подводя итог, Семьян пишет: «Таким образом, шрифтовая акцентировка в тексте художественной прозы становится средством образного раскрытия текста, зрительно выделяя эмоционально-напряжённые узлы повествования» [33, с. 151].

2.3.2 Пробел как прием визуализации текста. Расположение текста на странице. «Фигурные» приемы»

Пробел как средство визуализации недостаточно изучен.

Пробел – это символ, который изображен пустой позицией, служит средством разделения слов и предложений. Когда пробел используется в качестве приема визуализации текста, он наделяется другими, важными для понимания текста, функциями. Основная функция пробела – *замедление темпа чтения*, так как глаз вынужден делать несколько ложных ходов, переходя с одной строчки на другую.

Пробел является одним из самых частотных визуальных приемов в прозаическом тексте. Семьян говорит о том, что «пробел маркирует 1) переход к другому смысловому плану, 2) смену сюжетных блоков, 3)

временной промежуток между двумя сюжетными блоками... , 4) функцию эмоционального ключа» [33, с. 172]. Предложение, выделенное пробелами, выделяется на фоне остальных. *Создается напряженность момента* за счет выдвижения его на передний план.

Т.Ф. Семьян, отмечает, что пробел «обозначает *пробелы смысла*, намеренно оставляемые автором для активизации читательского восприятия» [33, с. 173]. Можно говорить о системе пробелов, когда они урегулированы и периодичны; также можно говорить о существовании спорадических или несистемных пробелов.

Организация пространства страницы - также значимый визуальный прием. Зрительный образ текста соотносится с семантикой произведения и воздействует на восприятие читателя.

Т.Ф. Семьян, рассматривая приемы организации пространства страницы, пишет, что «отклонение от графического фона актуализирует соответствующую часть текста, визуально, выделяет её из общего текстового массива, сигнализируя читателю об её особом, композиционном и тематическом статусе» [33, с. 201].

«Фигурный набор» - один из способов расположения текста на странице. Т.Ф. Семьян в своей монографии дает следующее определение такому виду визуализации: это «текстовые фрагменты, визуально представляющие определённую форму» [33 с.202]. Традиционные, классические примеры «фигурного набора» - пирамида и лесенка. Текст, расположенный в форме пирамиды формирует новые семантические и фонетические связи. Форма лесенки создает неторопливую, приподнятую интонацию.

Итак, внешний облик страницы – важный компонент восприятия текста читателем. «Фигурный набор» - особый прием визуализации, который напрямую связан с организацией пространства страницы. Любая текстовая фигура создает сложность для глаза читателя, при этом выделяя

фрагмент на общем фоне произведения, подчеркивает его смысловую и эмоциональную нагрузку.

2.3.3 Иллюстрация в литературном произведении

Другим приёмом визуализации является иллюстрация. Вопросами иллюстрации занимались следующие исследователи: С.Д. Бородина, Н.Н. Вышеславцев, Ю.Г. Еманова, Т.Ф. Семьян, М.К. Яо и др.

Иллюстрация – рисунок, иллюстрирующий текст.

Слово иллюстрация происходит от латинского слова «*illustratio*» и переводится как живое описание, наглядное изображение, прояснение, освещение от «*lustrare*» - освещать, разъяснять, рассматривать.

Иллюстрация визуализирует образы и служит декором издания. С ее помощью дополняется, раскрывается смысл текста. Иллюстрация задает правильный эмоциональный настрой, передает то, что не всегда можно передать словами. В художественном произведении в качестве объекта иллюстрирования могут выступать ключевые моменты повествования, визуализация образов героев повествования или передача эмоционального фона, лейтмотива художественного произведения.

История книжной иллюстрации очень богатая: она началась с появления первых печатных книг. В детской литературе первыми иллюстрированными книгами стали Буквари и Азбуки, в которых картинки были связаны непосредственно с процессом обучения. В художественной детской литературе иллюстрации появились лишь в 1830 году. С начала XX века авторы начали активно использовать иллюстрации в своих книгах, делать книгу настоящим произведением искусства, появилось понятие «авторской книги».

С.Д. Бородина, Ю.Г. Еманова и М.К. Яо предлагают разнообразные классификации иллюстраций [5, с. 12]; приведем некоторые из них:

1. по целевому назначению:

- поясняющие – передают текст в наглядной форме, не являются обязательными;

- дополняющие – необходимы для понимания содержания текста;

2. по способу отражения действительности:

- художественно-образные – воздействуют на чувства читателя, в них мир изображается через художественные образы;

- научно-познавательные – воздействуют на разум читателя, мир изображен через объективные образы;

3. По степени внешней близости к изображаемой действительности

- фотография,

- рисунок,

- чертеж,

- схема,

- диаграмма,

- график.

Исследователи считают, что «иллюстрация имеет значение в формировании композиции издания (документа), в целостном взаимодействии с содержанием, конструкцией и объемно-пространственной структурой книги как произведения искусства. Иллюстрация не только стремится к передаче иллюзии объёма и глубины пространства (как, например, реалистическая живопись), но порой, стремясь всеми средствами подчеркнуть связь графического изображения с плоскостью листа и начертанием шрифта, может осознанно идти на нарушение адекватности изображенного видимой модели» [5, с. 18].

С точки зрения Вышеславцева, выделяются такие типы иллюстраций:

«1. Иллюстрация действия, основой которой является жест, выражающий психологическую сущность персонажа. Для наиболее полной выразительности действия художник устраняет все другие элементы, так что ни эпоха, ни место, где происходит действие, без помощи текста определены быть не могут.

2. Иллюстрация историко-археологическая, или обстановочная (если она относится к настоящему времени). Наряду с изображением действия здесь художник обращает серьезнейшее внимание на отображение эпохи как в целом, так и в деталях быта и обстановки, доводя это отображение до строго научной бесспорности. Роль такой иллюстрации огромна.

3. Иллюстрация психологическая, передающая внутреннее душевное действие, не обнаруживающее себя внешне ничем, кроме выражения лиц действующих персонажей (что требует от художника особого мастерства). Здесь художник отказывается не только от действия и обстановки, но для обрисовки самого персонажа ограничивается только головой, концентрируя внимание зрителя на физиономии, которая очень тонко передает душевное состояние персонажа» [9, с. 31].

В детской книге иллюстрация занимает гораздо большее место и имеет более важную функцию, чем в книге для взрослого читателя. Здесь иллюстрация выполняет те же функции, что и сама детская литература: познавательную, воспитательную, эстетическую.

В книге для взрослого читателя иллюстрации не выполняют основных функций, так как у взрослого человека уже есть опыт и сформирован вкус. «Для детей же книги – это своеобразный визуальный путь познания окружающего мира. С детской художественной книги начинается воспитание высоких эстетических чувств, любви к прекрасному. Это подчеркивает функциональную близость детской книги и иллюстрации в ней, более того, иллюстрация в большей степени, чем текст, материальная конструкция и другие элементы книги, способствует их реализации» [2, с.8].

В детских книгах бывает трудно определить, что было первичным: иллюстрация или же сам текст. Они неразрывно связаны и имеют равнозначную функциональную нагрузку. Визуальные объекты быстрее и легче усваиваются, чем текстовая информация, на их обработку приходится меньше интеллектуальные затраты. С позиции педагогики, иллюстрация изображает существенные, исторически сложившиеся черты художественного творчества, стилистические особенности эпохи и страны, принципы формирования личности и её эстетического воспитания.

Т.Ф. Семьян особо говорит об авторских рисунках: «современная наука вышла на понимание того, что рисование писателей – важный и часто неотъемлемый фактор творческого процесса, который может быть осознан даже как необходимость. Возникновение рисунка во время письма predetermined и во многом подготовлено самим этим процессом» [33, с.267]. Теснота связи текста и рисунка может быть различна: «элементы обоих кодов могут быть интегрированы друг в друга или отстоять обособленно» [33, с. 268]. Если оба компонента тесно связаны между собой, значит они имеют семантическую связь (при такой связи текст не имеет смысловой самостоятельности без изображения).

Итак, визуальный облик текста – «материальный носитель» смысла самого текста. Визуальные образы и элементы выступают в роли связующего звена между автором и читателем, организуют «игру» читателя с текстом. Приемы визуализации могут быть самыми различными и выполнять разнообразные функции: декоративную, эмоционально-экспрессивную, смысловую.

2.4. Визуальность в книге Л. Горалик «Мартин не плачет»

2.4.1. Функции шрифтового выделения в книге «Мартин не плачет»

Рассмотрим яркие визуальные особенности текста, базирующегося на неклассическом оформлении пространства страницы, совмещении

авторского рисунка и вербального текста, соединении разных шрифтовых кодов.

Горалик широко использует *прием шрифтового выделения*. В книге используются *все разновидности шрифтового выделения: подчеркивание, курсив, жирное начертание, написание текста большими или меньшими буквами, относительно остального текста*.

Подчеркивание не используется автором в качестве приема визуализации в основном тексте, но часто встречается в оформлении сносок, инструкций и других синтетических формах [12, с.: 11, 55, 80 86, 90, 91, 121, 136). Подчеркивание мы видим и на обложке книги. Автор обычно подчеркивает отдельные слова, или словосочетания, которые являются ключевыми, и на которые следует поставить ударение при чтении: «почему не надо есть гортензию», «заставлять их чистить зубы по утрам», «требовать, чтобы Лу делал математику».

Частотный прием шрифтового выделения в книге «Мартин не плачет» - *написание другим, относительно основного текста, шрифтом*. Впервые этот прием встречается в моменте, где написаны примеры «изобретательных» кричалок Дины [12, с.20]. Эти детские стишки напечатаны шрифтом, имитирующим детский почерк, который меняет интонацию и тембр голоса читателя: «обычно Дина придумывала какую-нибудь изобретательную, незаурядную и обидную кричалку, например: Лушка-пушка-дуралей, сиди дома не болей».

Во всем тексте шрифтом выделено слово «волнуюсь», (впервые этот прием появляется в 4 главе [12, с. 26] именно в этой главе Мартин впервые начинает волноваться). Данный прием выполняет семантическую функцию: Мартин вырастает до огромных размеров, когда волнуется, и это волнение является важным фактом в жизни Мартина и жизни остальных героев. Автор, с помощью выделения конкретного слова другим шрифтом, обращает на него внимание читателя, ставит на него интонационное и смысловое ударение.

Прием написания другим, относительно основного текста, шрифтом встречается в песнях, которые исполняет Мартин [12, с.117]. Текст песни выделяется на общем фоне, создается иллюзия мелодии и напевности. С помощью такого приема, автор заставляет читателя сменить темп и скорость чтения, как бы пропеть эти строки: «эт-та бы-ла весно-о-ю!.. Зеленеющим ма-а-аем».

Из всех разновидностей шрифтового выделения чаще всего встречается прием выделения слов и фраз большими буквами. Впервые таким способом выделены слова Мартина: «БОЛЬШОЕ СПАСИБО. ОЧЕНЬ ВКУСНО. ИЗВИНИТЕ, МНЕ НЕСКОЛЬКО НЕХОРОШО» [12, с.7]. Большие буквы акцентируют внимание читателя, замедляют темп чтения, усиливают эмоции. Слова Мартина, за счет больших букв, становятся весомее, акцентируется состояние Мартина.

Большими буквами нередко выделены слова строгой Иды: «ОДНО НЕЛОВКОЕ ДВИЖЕНИЕ – И НИКАКИХ СЛОНОВ» [12, с.8]; «НЕ СЛЫШУ МЕТАЛЛА В ГОЛОСЕ!» [12, с.11]. В этом случае текст, написанный большими буквами, отличается повышением тона голоса. Читая такой текст, читатель входит в роль строгой сестры и произносит слова более отрывисто, громко и даже угрожающе. Так же, большими буквами, в тексте произведения выделено слово «ОГРОМНЫЙ» [12, с.: 44, 47]. Здесь визуализирована сама семантика выделенного слова.

Очень часто слова или целые фразы будто бы написаны карандашом, человеческой рукой. Особенно часто это используется при передаче диалогов. С первой же страницы книги перед нами диалог героев, реплики которых ярко оформлены огромными цветными буквами, написанными криво, от руки [12, с.3]. Можно заметить, что каждому голосу присвоен свой цвет: Иде – голубой, Марку – зеленый, Джереми и Лу – белый, Мартину – серый. Таким же образом выделен диалог Мартина и Дины [12, с. 49]. Здесь Мартину так же принадлежит серый цвет (серый цвет слов символизирует то, что он слон), а Дине отведен красный цвет (цвет любви). Такое оформление

диалога помогает читателю услышать разные, контрастные голоса героев, читать текст не одним тоном, а обыгрывать индивидуальность персонажей.

Этот прием встречается в моменты сильных эмоциональных переживаний героев. Например, когда Мартин потерял сознание, «Лу завизжал, а Джереми бросился на колени и начал тормозить слона. Он говорил: - О чёрт! Слон, миленький, пожалуйста, очнись! Чёрт! Слон! Ну что же это такое! Приходи в себя!» [12, с.5]. Или, например, когда Дина впервые видит говорящего слона Мартина: «Что это?... О Господи... О Господи... С ума сойти...» [12, с.23]. Таким же способом выделена речь мальчика, который увидел огромного Мартина на дворе школы: «Слон! Слон! На школьном дворе слон!» [12, с.45]. Автор, с помощью такого визуального оформления текста, достигает наибольшего эмоционального эффекта. Такой текст влияет на тон, темп, громкость чтения, усиливает эмоции читателя.

Данный прием визуализации используется не только в оформлении диалогов, но и выделяет отдельные слова из общей массы текста. Например, когда «Мартин увидел большие круглые ГЛАЗА» [12, с. 57]. В этом случае, выделенное слово акцентирует момент неожиданности и испуга.

Интересно выделено в тексте словосочетание «манная каша» [12, с.120]. Словосочетание написано белыми буквами с маленькими черными точками. Кажется, что буквы и правда написаны манной кашей. В этих главах книги главным событием становится умение Мартина превращать предметы в манную кашу, и именно на это словосочетание делает акцент автор, выделяя его на фоне основного текста.

Текст сильно *натурализирован*. Например, мы видим газету, которую читают герои [12, с. 16]. Читатель, наравне с героями, может прочесть данный выпуск газеты, будто находясь с персонажами в одном мире. Когда Мартин заболел и какое-то время находился в аквариуме, то общался с семьей записками, которые писал зеленым фломастером на дощечке. Эти записки - кривые зеленые буквы на белой дощечке – и видит читатель книги,

что создает более напряженное эмоциональное состояние читателя, создает эффект соучастия в происходящем.

Итак, прием шрифтового выделения широко используется автором в книге «Мартин не плачет». Л. Горалик задействовала все возможные разновидности этого приема визуализации. В тексте данного произведения шрифтовое выделение выполняет следующие функции: интонационную (изменение тона, темпа и громкости чтения); семантическую; эмоциональную.

2.4.2. Функции пробела в книге «Мартин не плачет».

Особенности расположения текста на странице

Особую роль в книге Линор Горалик «Мартин не плачет» играет *пробел*. Своеобразным пробелом являются звуки «бу бу бу» [12, с. 9], которые в семантическом плане выполняют функцию пробела. Данный фрагмент текста – часть диалога Иды и Марка, которую удалось подслушать Джереми. Звуки «бу бу бу» равны пробелам в репликах, которые не дошли до Джереми и, соответственно, до читателя. В этом случае, пробел выполняет функцию недосказанности. Вместо пробела в данном моменте не случайно использованы звуки шума. Пробел замедляет чтение, обостряет внимание читателя, используется для выделения главной мысли. Здесь, напротив, с помощью звуков, которые заменяют пробел, задается быстрый темп чтения, речь героев становится неразборчивой, читатель вынужден «прислушиваться» к разговору наравне с героем. Благодаря замене пробела, на звуки «бу бу бу», равные пробелу по смыслу и значению, автор добивается противоположного, контрастного эффекта.

Пробел, как прием визуализации, встречается в момент разговора Мартина с собакой Рузвельтом [12, с. 159]. Это была теплая летняя ночь, собеседники находились на больничном дворе и у них состоялся диалог. Здесь пробелы создают особую атмосферу ночного, тихого, спокойного разговора, задают размеренный темп чтения: «Ну вот. А потом, когда он

того, я лёг и тоже того – сказал Рузвельт. – И знаешь, так легко мне от этого стало. Да, - сказал Мартин, - кажется, знаю...».

Итак, пробел, как прием визуализации текста не часто используется автором в произведении «Мартин не плачет», но выполняет важные для чтения интонационную и эмоциональную функции.

Говоря о книге Линор Горалик «Мартин не плачет», нельзя не сказать о таком приеме визуализации, как *«фигурное» расположение текста*. Пожалуй, это один из самых частотных приемов, который автор использует на каждой странице.

Расположение текста напрямую соотносится с событиями, происходящими с героями в данный момент. Например, когда измученный Мартин сладко спит в коробке из-под телевизора, текст обводит эту коробку по контуру, не задевая ее [12, с.8]. Создается впечатление, что буквы на цыпочках обходят спящего Мартина, боясь задеть его и разбудить. Изображение на этой странице доминирует над текстом, как бы вытесняет его. Еще мы видим текст, закрученный по спирали вокруг иллюстрации. В этом фрагменте произведения в повествование входит новый герой – Томас, новый друг Дины. Мальчик представлен в образе супергероя. Томас «умный», «клевым», сильный и, покорённая им Дина, то и дело рассказывала о нем Мартину. Все вокруг будто крутилось вокруг этого самого Томаса, как и текст, который обрамляет его фигуру [12, с.98].

В 3 части книги Мартин, из-за своей болезни, вынужден сидеть в аквариуме. На этих страницах текст расположен волнами. Благодаря такому фигурному расположению текста, читатель, будто видит мир глазами героя, через толщу воды [12, с. 94].

Необходимость чтения текста с фигурным набором превращает книгу Горалик в особый объект – в игрушку, которую следует поворачивать, крутить, двигать и т.д. Таким образом, в восприятии текста оказываются задействованы разные органы чувств, разные каналы восприятия.

2.4.3. Авторские рисунки в книге «Мартин не плачет»

Как мы уже говорили, первое издание книги «Мартин не плачет» (2007) было лишено авторских рисунков. В целом смысл данного текста понятен читателю и без иллюстраций, но они выполняют очень важную эмоциональную и эстетическую функцию, дополняют семантику текста.

В качестве объекта иллюстрирования выступают ключевые моменты сюжета – например, появление Мартина, его падение из рук Джереми, увеличение героя и т.д. и образы героев главных и второстепенных.

Главного героя – слоника Мартина, мы видим почти на каждой странице книги с различных ракурсов. Он изображен в одних и тех же красках, всегда милый, с грустными глазами. Читатель видит Мартина в конкретных обстоятельствах, совершающего конкретные действия, о которых идет речь в данный момент повествования. Герой показан нам в разных размерах (когда слоник «размером с кошку» - на рисунках он выглядит маленьким [12, с.: 5, 7], но когда Мартин вырастает до огромных размеров, он не помещается полностью на странице книги [12, с.: 26, 47, 51].

А вот остальное семейство Смит-Томпсонов не изображается автором ни разу. Мы можем видеть лишь их прически, силуэты, или части тела. Единственный герой, образ которого полностью отражается в рисунке (помимо Мартина) – девочка Дина, которую так любит Мартин.

Через рисунки автор всеми силами стремится показать читателю, как выглядят упомянутые предметы: их размеры, фактура, цвет и т.д., сделать их более наглядными. Так, мы видим «очень длинную лестницу», по которой бежит Дина [12, с. 22]. Для наглядности автор часто использует сравнительные рисунки. Например, изображается Мартин в нескольких вариантах своего размера: от маленького до гигантского [12, с.28]. На схеме мы видим стрелки и такие объекты, как кресло и шкаф. Относительно этих объектов читатель может представить себе рост Мартина. Автор как будто старается учесть читателя, мыслящего даже не визуально, а инженерно,

конструкторски; автор старается формировать у читателя представления о соотношении предметов, длин, высот и т.д.

Помимо иллюстраций, в тексте произведения существуют *синтетические формы*, промежуточные между текстом и рисунком:

- *Сноски*. Оформлены они однообразно: в виде белых клочков бумаги. Текст на сносках напечатан меньшим размером и другим шрифтом относительно основного текста, что создает эффект рукописности и реального присутствия автора-повествователя. Эти авторские пояснения и их визуальное оформление вносят в текст намек на документальность.

«На самом деле Мартина тогда еще совсем не звали Мартином – его звали Пробирка_7 (*Здесь возникает вопрос: почему «7», а не «4» или «12». Автор ничего не обещает, но, возможно, ответ на этот вопрос рано или поздно все-таки обнаружится*)» [12, с.5]. Данная сноска вносит в текст другой голос: голос пытливого читателя, которого интересует нумерология. С этим пытливым читателем вступает в диалог автор, намекая на то, что в книге-загадке может найтись разгадка. Таким образом, сноска заставляет читателя быть в напряжении, сноска вводит фигуру другого, делая звучание книги полифоничным.

«У девочки Дины, жившей через дорогу от Дома с Одной Колонной, была кошка по имени Алиса (*вообще-то, у автора есть некоторые соображения насчет того, почему кошка Дины оказалась именно Алисой, но автор в своих соображениях очень часто бывает НЕ ПРАВ*)» [12, с.18]. Данная сноска показывает автора с другой стороны, не со стороны всезнающего, всеведущего автора, а со стороны обычного, равного читателю, человека.

«С тех пор, как в Доме с Одной Колонной появился Мартин, Марк называл занятие мамы и папы исключительно СЛОНИРОВАНИЕМ» [12, с. 12]. Данная сноска, за счет каламбура, вносит в текст юмористическое начало.

Функции сносок:

1. Семантическая – сноски важны для понимания произведения. Из текста сносок мы узнаем то, о чем не сказано в тексте произведения;

2. Натурализация текста – оформление авторских сносок вносит эффект правдоподобия, документальности;

3. Эмоциональная – сноски вносят в текст новый голос – голос автора, который обращается напрямую к читателю. Мнение автора оказывает эмоциональное воздействие на читателя;

4. Юмористическая – за счет каламбура и анекдотов автор смешит читателя, вносит в текст юмористическое начало.

- *Инструкции:* «как (и зачем) делается правильная дулька из угла пододеяльника» [12, с.10]; «помоги себе выпросить у родителей хомяка: 7 приемов, аргументов, методов. Более 1 хомяка выпрошены успешно» [12, с.76]; «как понять, что вы вели себя по-свински» с.111.; «как приготовить милый семейный завтрак из упавшего на пол омлета» [12, с.114].

Пошаговые инструкции сопровождаются авторскими рисунками, которые вносят в текст игровой момент. Инструкции не несут особой семантики, если бы их не было, читатель понял бы смысл вербального текста. Игровая функция увеличивается, за счет того, что многие инструкции автор предлагает «соорудить» самому читателю (вырезать, сложить, склеить и т.д.).

- *Объяснения* – «почему не надо есть гортензию» [12, с.80].; «что на самом деле (!) плавают в индийской воде» [12, с.143].

В смысловом плане выполняют скорее воспитательную функцию, а в визуальном – функцию натурализации текста. Объяснения сильно обращают на себя внимание читателя, т.к. они очень ярко оформлены: обведены в широкую рамку (как будто от руки), текст подчеркивается и иногда написан заглавными буквами.

- *Схемы* - «генеалогическое древо семейства Смит-Томпсонов» [12, с.11].; «брат-1 брат-2» [12, с.14].

Схемы в какой-то степени заменяют вербальный текст. Вместо описания всей семьи Смит-Томпсонов или описания двух младших братьев, их сходств и различий, мы встречаем в произведении краткие схемы с авторскими рисунками.

В конце книги имеются специальные картинки для вырезания, которые позволяют «сделать некоторые штуки из этой книги по-настоящему крутыми штуками»: книжки с инструкциями, измеритель роста Мартина, «куб гадательный». С помощью этих «штук» читатель сам делает книгу более эффектной и объемной с визуальной стороны. В книге появляются вклеенные мини-книжечки, закладки и т. д. Эти «штуки», вносят в текст игровое начало.

Используя классификацию иллюстраций С.Д. Бородиной, Ю.Г. Емановой и М.К. Яо [5, с.12], можно проанализировать рисунки в книге Л. Горалик «Мартин не плачет»:

1. По целевому назначению встречаются и поясняющие (передающие текст в наглядной форме, не являющиеся обязательными). Такие картинки встречаются почти на каждой странице книги; и дополняющие (необходимые для понимания содержания текста), например, генеалогическое древо [12, с. 11];
2. По способу отражения действительности: художественно-образные (воздействуют на чувства читателя, в них мир изображается через художественные образы);
3. По степени внешней близости к изображаемой действительности встречаются разные виды иллюстраций: рисунки [12, с.: 5, 6], схемы [12, с.11,14], чертежи [12, с.7, 25];
4. По происхождению и способу подготовки: Оригинальные, авторские – созданные для данного издания и представляющие собой уникальное изображение,

5. По технике изображения - полутоновые;
6. По цвету - цветные;
7. По размеру и расположению в книге – рисунки встречаются разного размера и расположены на странице хаотично: от маленьких зарисовок на полях до целых картин, которые занимают целую страницу.

Обилие рисунков и их тесная связь с текстом делает книгу Линор Горалик похожей на комикс. Многие диалоги оформлены в так называемые “баллоны” - это фигуры, в которые вписаны слова действующих лиц. Традиционно форма эллипса в комиксах используется для слов героев, что мы наблюдаем в книге “Мартин не плачет” на страницах 3, 4, 5, 13 и в оформлении большинства диалогов. Форма прямоугольника, обычно используется для слов автора и это мы видим почти на каждой странице книги. Часто в комиксах используется форма облака для изображения мыслей героев. Эту фигуру мы встречаем на страницах 121, 127, 143 и не только. Важную функцию играют “хвосты баллонов”, которые показывают читателю, какому герою принадлежат слова.

Итак, в произведении Л. Горалик «Мартин не плачет» авторские рисунки имеют огромное значение для понимания текста. Они выполняют не только функцию декора, но имеют эмоциональную и иногда семантическую функцию. Вербальная сторона и картинка имеют тесную связь.

2.4. Варианты работы над произведением Линор Горалик

«Мартин не плачет» в школе

Уроки литературы – это всегда знакомство учеников с новыми произведениями, новыми авторами и новыми мирами. Для того чтобы это знакомство прошло успешно, учитель должен создать на уроке такие условия, в которых ребенок сам захочет исследовать художественный текст, станет собеседником, творцом, соавтором, почувствует значимость совершаемых им открытий. Изучение произведения начинается с первого

прочтения, первых эмоций и переживаний читателя. На этом этапе у учеников возникают вопросы, появляется интерес, начинается диалог с преподавателем.

Уникальное издание с множеством визуальных эффектов и глубина, неоднородность произведения Линор Горалик делает книгу бесценной с методической точки зрения.

Наиболее простым вариантом построения разговора о книге является рассмотрение *системы персонажей произведения*. Данный подход, однако, может быть постепенно *усилен жанровым подходом*, когда речь на уроке пойдет уже о том, чем этот текст похож или не похож на сказку.

Если дети прочитали текст книги, то можно использовать на уроке *анализ развития действия*. Книга «Мартин не плачет» очень интересна с этой точки зрения, так как основной текст излагается линейно, по порядку, но авторское включение то возвращает нас к событиям прошлого, то намекает на дальнейшее развитие сюжета, а то и вовсе выбрасывает читателя из повествования. Здесь можно предложить ученикам пересказать сюжет и фабулу произведения и посмотреть как эти два плана соотносятся друг с другом.

Проблемный анализ также будет уместен. Можно устроить дискуссию по вопросам: почему герои живут в доме с одной колонной? Как появление Мартина изменило жизнь героев? Смогут ли Дина и Мартин быть вместе? Почему главным героем сказки сделан клонированный слон?

В процессе работы над книгой на уроке можно использовать элементы *стилевого анализа*: языковых средств, которые использует автор. В данном случае это обилие разговорных слов и слов, имитирующих детскую речь. Можно предложить детям эксперимент – заменить эти слова на слова более нейтральные и проследить, как меняется смысл и воздействие на читателя. В результате, дети увидят, как важно в тексте каждое слово автора.

Выбор варианта изучения книги или ее фрагментов будет зависеть от целей учителя, возраста детей, их подготовленности.

Например, если книга о Мартине будет читаться на уроках в 5 классе, следует начать разговор с рассматривания книги, ее чтения вслух, прослушивания аудиозаписи. Чтение текста, комментирование ситуаций – основной способ работы над текстом с пятиклассниками.

В процессе совместного чтения можно предложить разыграть некоторые фрагменты по ролям или поставить минисценки. На первой же странице книги перед нами разворачивается диалог, в котором участвуют все главные герои повествования, более того, каждому из них присвоен свой цвет текста (стр.3). Или частичный диалог Иды и Марка (стр. 9), который подслушивают Джереми и Лу из другой комнаты и половина которого это «бу-бу-бу». Данная книга также позволит поработать над выразительным чтением, ведь сам текст подсказывает, когда надо говорить громко или тихо, медленно или быстро, что нужно акцентировать голосом.

Также возможны задания, связанные с развитием воображения учеников. Например, в книге часто встречаются, так называемы спойлеры (отсылки к дальнейшему повороту сюжета), натываясь на которые, можно предложить ученикам пофантазировать и предсказать будущие события в книге. Так, на странице 16, перед нами газета, которую читают герои, в которой уже есть сводки новостей о девочке Аделине и непредсказуемой манной каше. Если обратить к этому внимание детей и попросить их придумать варианты развития действия, то их еще больше заинтересует книга, и они с нетерпением будут дочитывать ее, чтобы узнать: что же было на самом деле? Также встречаются авторские сноски, которые дают почву для размышления и полета фантазии: например СТРАШНАЯ ТАЙНА [12, с. 22], удивительная история [12, с. 33]. Автор интригует читателей, но ничего им не рассказывает, поэтому можно включить в творческий процесс детей, позволить им стать соавторами.

Задания могут быть связаны с иллюстрациями книги. Например, на странице 11, перед нами «Генеалогическое древо семейства Смит-Томпсонов» и в качестве заданий можно предложить: нарисовать

генеалогическое древо своей семьи; опираясь на схематичные портреты, охарактеризовать персонажей, которые не встречаются в основном повествовании; написать историю о том, кто такой Крис (судя по картинке это еще один брат героев) и почему его нет рядом с ними.

Творческую деятельность учеников уместно будет сопровождать прослушиванием аудиокниги «Мартин не плачет», сделанной Капитаном Абротом (Алексеем Брахманом). В таком случае почти все органы восприятия будут включены в работу (зрительный, тактильный и слуховой каналы), что поможет одинаково хорошо почувствовать текст и визуалам и аудиалам.

На заключительном уроке по книге можно предложить ребятам представить свои проекты книжной обложки или фанфики, представляющие продолжение многочисленных линий книги: родители, бабушка в Сиднее, Крис, хомячок Эразм и т.д.

Полагаем, что знакомство с книгой Горалик на уроках может вовлечь детей, которые не любят, не хотят или плохо умеют читать, в сотворчество с автором. Разнообразная деятельность сделает учебный процесс интересным, разовьет не только предметные, но и метапредметные навыки: аккуратность, сообразительность, повлияет на мелкую моторику, поспособствует творческому развитию.

Итак, визуальный облик текста – «материальный носитель» смысла самого текста. Визуальные образы и элементы выступают в роли связующего звена между автором и читателем, организуют «игру» читателя с текстом. Приемы визуализации могут быть самыми различными и выполнять разнообразные функции: декоративную, эмоционально-экспрессивную, смысловую, интонационную. В книге Л. Горалик использованы самые разные приемы визуализации текста: шрифтовое выделение, пробел, фигурный текст, авторские рисунки. Чтение такого текста превращает книгу Горалик в особый объект – который можно читать, рассматривать, двигать, поворачивать и т.д., что делает книгу интересной читателям с разными ведущими каналами восприятия.

Заключение

Книга Линор Горалик “Мартин не плачет” занимает положение между книгой и книгой-картинкой, между сказкой и игрой. Текст произведения имеет в своей основе сказочные традиции, а его оформление наполняет книгу визуальными эффектами, делая необычные образы книги еще более прихотливыми.

В произведении Л. Горалик обнаруживаются черты литературной сказки. Цикличность и замкнутость пространства, неопределенность времени, аналогия путешествия Мартина из лаборатории клонирования в Джинджервиль со сказочным путешествием героя из мира мертвых в мир живых – все это специфические черты хронотопа литературной сказки, повторяющей основу сказки волшебной. В сказке происходит много чудесного: рождение Мартина и его умение разговаривать, способность расти от волнения, видеть привидения и превращать предметы в манную кашу; вдруг обнаружившееся бессмертие Мартина также дополняет ряд чудесного. Мотив геройства, который так важен для литературной сказки, также присутствует: Мартин совершает настоящий подвиг ради любимой и в финале, как велит традиция, добивается ее сердца. В книге есть чудесная принцесса (Дина), ложные герои (Томас, Аделина), герой-помощник (хомячок Эразм). Вместе с тем, книга Горалик имеет тесную связь с современностью: речь в ней идет о клонировании живых организмов, об особом способе существования семей – родители, а также бабушки и дедушки, живут вдалеке от детей, и их дети не по возрасту самостоятельны. Наконец, образ повествователя в исследуемом произведении более чем соответствует образу повествователя в литературной сказке: находясь на границе сказочного и реального миров, то и дело примеряя на себя разные маски, он играет с читателем. Повествователь активно помогает читателю воспринимать текст – подчеркивает важное, забегают вперед, выражает сомнения, намекает. Очень часто автор внедряется в текст через советы, вопросы, рекомендации, имеющие «визуальный» формат.

Визуальность – принципиальная характеристика второго издания книги «Мартин не плачет» (2015). Визуальный – относящийся к непосредственному зрительному восприятию. Визуальное в книге существует наряду с вербальным, тесно связано с ним, несет значимые функции, хотя нельзя сказать, что без визуального компонента перестанет существовать история о слоне Мартине, рассказанная Горалик. Визуальный слой текста существенно дополняет эту историю, делая ее, в том числе, историей о самом авторе – художнике, человеке с прекрасным чувством юмора, нашем современнике.

Линор Горалик использовала в книге все возможные приемы визуализации текста:

- Шрифтовое выделение. В книге используются все его разновидности: подчеркивание, курсив, жирное начертание, написание текста большими или меньшими буквами, относительно остального текста. Шрифтовое выделение выполняет следующие функции: интонационную (изменение тона, темпа и громкости чтения); семантическую; эмоциональную.

- Пробел. Являясь одним из самых частотных приемов визуализации в прозаическом тексте, пробел не часто встречается в произведении «Мартин не плачет», но выполняет важные для чтения интонационную и эмоциональную функции. Пробел в книге Л. Горалик задает не только спокойный, размеренный темп чтения, но наоборот, ускоряет его.

- «Фигурное» расположение текста превращает книгу Линор Горалик «Мартин не плачет» в особый объект – в игрушку, которую следует поворачивать, крутить, двигать и т.д. Таким образом в восприятии текста оказываются задействованы разные органы чувств, разные каналы восприятия.

- Авторские рисунки. Иллюстрация визуализирует образы и служит декором издания. С ее помощью дополняется, раскрывается смысл текста. Иллюстрация задает особый эмоциональный настрой, передает то,

что не всегда можно передать словами. В книге представлены не только изображения, иллюстрирующие героев и события, происходящие с ними. В книге используется форма, промежуточная между рисунками и текстом: сноски, инструкции, объяснения, схемы и чертежи. Все это вносит в текст многоголосие, придает событиям достоверности, реализует игровое начало. Случаи, когда рисунок и содержание текста не совпадают, создают зону «загадки», активизируют его фантазию, делают читателя активным.

Перечисленные особенности книги Горалик делают ее интересной с методической точки зрения, поскольку книга открывает поле для методических экспериментов, которые могут касаться как вербальной, так и визуальной составляющей произведения.