

*М. К. Скаф*

## ВИЗУАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА. ФИГУРЫ РЕЧИ И ТРОПЫ

Статья посвящена детской визуальной литературе — произведениям, в которых визуальные и текстуальные элементы равноправны и взаимосвязаны. На примере современной европейской и американской детской литературы (работ таких авторов, как Петер Сис, Вольф Эрльбрух и Лорел Лонг) рассматривается возникновение над-языка и над-тропа: иронии, строящейся на контрапункте рисунка и слова, метафоры, обращающейся к конвенциональным и иконическим знакам и т. д. Также в статье анализируются речевые фигуры (градация, анафора, эпифора и пр.) и их визуальное выражение.

*Ключевые слова:* визуальная литература, визуальный троп, книжка-картинка, Мария Николаева, Петер Сис, Вольф Эрльбрух, Энтони Браун, фигуры речи.

Описывая свойства семиосферы Ю. М. Лотман отмечал, что важнейшим условием полноценного ее существования является диалог отдельных составляющих. А диалог, в свою очередь, помимо взаимности и обоюдности в процессе обмена информацией, подразумевает также и дискретность возникновения периодов, когда одна из частей семиосферы распространяет свое влияние на другие семиотические системы, а другие, соответственно, переходят на режим приема [Лотман 1992, с. 18]. Таким образом, встраиваясь в цепочку рассуждений Лотмана, можно сказать, что в последние пятьдесят лет наиболее активной частью семиосферы кажутся разнообразные визуальные искусства. Именно они распространяют свое влияние на остальные системы и даже берут на себя чужие функции (как, например, повествовательную функцию текста). Результатом этого влияния становится возникновение новых видов искусства, язык описания которых не выработан, а границы не определены. Речь в первую очередь идет о визуальной литературе.

Термин *визуальная литература* ни в России, ни в мировой практике пока еще четко не закреплен ни за одним конкретным явлением. Он выбран мною для обозначения особого пласта произведений как достаточно точный и, кажется, самый нейтральный. Под визуальной литературой мной понимается весь спектр художественных

литературных произведений, построенных на комбинации двух уровней коммуникации: визуальной и вербальной, которые воздействуют на читателя-зрителя одновременно и, что самое важное, взаимосвязанно. Исходя из этого определения, к визуальной литературе можно отнести поэтические и прозаические *артбуки*<sup>1</sup>, *книжки-картинки*, *последовательные жанры* (такие как *комикс*, *манга*, *графический роман*) и многочисленные, только возникающие жанры вроде *fusion book*, *визуальной поэзии* и т. д.

Некоторым из названных жанров (например, комиксу и графическому роману) посвящено достаточно много исследований. Как правило, при их рассмотрении в контексте того или иного вида искусства, исследователю приходится оговаривать довольно большое количество особенностей, выделяющих жанр из общего ряда (так, уже общим местом стали многочисленные заявления исследователей комикса о том, что комикс не относится ни к литературе, ни к живописи, ни к чему бы то ни было еще<sup>2</sup>). При этом, если посмотреть на все перечисленные жанры в целом, становится очевидно, что по всем известным критериям их можно отнести к одному виду искусства. Во-первых, заметим, что все перечисленные жанры не укладываются в рамки литературы, каким бы определением мы ни пользовались: начиная с «Поэтики» Аристотеля и заканчивая «кричащим Лаокооном» Г. Э. Лессинга. Во-вторых, с точки зрения изображаемого предмета, согласно тому же Лессингу, и комиксам, и книжкам-картинкам, и всем прочим доступны и «тела», и «действия» [Лессинг 1953, с. 444–445]. Причем, что важно, привычного деления на описательную функцию изображения и повествовательную функцию текста в визуальных жанрах нет: достаточно назвать основные способы образования визуального нарратива по Скотту МакКлауду<sup>3</sup>. С точки зрения семиотики все перечисленные жанры также схожи. Во всех в равной степени используются и иконические, и конвенциональные знаки. Более того: обе системы находятся в постоянном взаимодействии, образуя единое семиотическое поле.

Таким образом, кажется возможным предположить, что детская книжка картинка, графический роман или визуальная поэзия, хоть и берут свое начало из различных видов искусства, в результате сливаются в новый единый вид, для изучения которого, соответственно, необходим иной инструментарий, предполагающий комплексное рассмотрение текста и изображения.

Необходимость этого особого инструментария в достаточной мере осознается и западными, и отечественными исследователями.

Перри Нодельман в своей монографии «Слова о картинках» делает первый шаг в этом направлении, описывая связь текста и изображения на примере работ таких авторов, как Сендак, Бирмингем, Поттер и прочих. Однако его интерес к возникающим взаимосвязям обоснован желанием определить роль изображения в системе, а не описать систему целиком. Принципиально иной подход у Марии Николаевой и Кэрол Скотт в книге «Как работают книжки-картинки». Для них детская книжка-картинка является особым жанром, для которого необходим принципиально новый инструментарий, позволяющий «декодировать текст изображения, текст, возникающий на стыке визуальной и вербальной информации» [Nikolajeva, Scott, 2001, с. 4]. Для этого они рассматривают довольно большой массив детских книжек-картинок с точки зрения контрапунктов, возникающих между текстом и иллюстрацией, акцентируя свое внимание на разнице видения автора и иллюстратора, на особенностях восприятия времени и пространства, а также на способах изображения неизобразимого (вроде квадратных кругов и сферических коней в вакууме).

В России над проблемой изучения изображения и текста, исследователи работают также довольно давно, правда, рассматривая эту сферу преимущественно не в рамках детской литературы, а в рамках филологии и искусствоведения. Таковы, например, работы Н. В. Злыдневой, искусствоведа, занимающегося вопросами визуального нарратива и риторики в изобразительном искусстве. Основной метод Злыдневой заключается в нелинейной экстраполяции (учитывая специфику материала) риторического дискурса в искусствоведение, что позволяет воспринимать изображение как текст, состоящий из фраз, и, следовательно, толковать те или иные принципы семантической или синтаксической организации художественного изображения, то есть изобразительного текста в рамках понятия «фигура речи» или шире — понятия «троп» [Злыднева, 2002, с. 132].

Другой важный пласт исследований представлен в сборнике статей по результатам экфрастической конференции «“Невыразимо выразимое”: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте». В этом сборнике с различных сторон исследуется природа экфрасиса, особенности художественного авторкомментария, а также менее очевидные связи текста и живописи, как, скажем, визуальная образность в стихах Вагинова. Также в этом сборнике представлена работа Дмитрия Токарева «Дискриптивный

и нарративный аспекты экфрасиса», некоторые моменты из которой помогают объяснить важные особенности визуальной литературы вообще и детской визуальной литературы в частности. Так, Токарев пишет, что для картины существует особое состояние, когда она перестает восприниматься как пространственный объект и становится объектом чтения, то есть из пространства живописного становится пространством нарративным. Такое состояние картины достигается, если смотреть на нее под прямым углом, избегать бликов на полотне и исключить из поля зрения раму. В этом случае картина фактически превращается в текст, а наблюдатель, ранее находящийся на внетекстовом уровне, переходит на внутритекстовый уровень повествования. Из внешнего наблюдателя он становится нарратором. Все это препятствует объективной фиксации изображения и, следовательно, ставит под сомнение возможность его описания [Токарев 2013, с. 62–63].

Кажется, что именно в этом заключено главное отличие визуальной литературы от смежных областей. На примере того же экфрасиса хорошо видно, что взаимодействие визуального и текстуального здесь строится в значительной степени на домысливании: изображения ли, которое могло бы стоять за текстом, текста ли, который мог бы стать основой изображения, связи между ними, в реальности не существующей, но придуманной художником или писателем. В визуальной литературе же взаимодействие текстуального и визуального гораздо более плотное и, что особенно важно, построенное на диалоге (в то время, как экфрасис и даже художественный автокомментарий — монолог). Здесь изображение становится тем самым текстом, о котором пишут Токарев и Злыднева, и вместе со словами автора образует текст визуальной литературы, над-текст.

Если Злыднева предполагает возможность переноса риторического дискурса и поиск визуальных тропов, то в нашем случае речь может идти о над-тропе, возникающем на стыке визуального и текстуального и невозможном без взаимодействия этих двух «традиционных» тропов. Способы возникновения и особенности такого над-тропа и являются предметом моего интереса в данной статье. На примере книг разных стилей и направлений я постараюсь рассмотреть наиболее часто встречающиеся над-тропы.

В качестве первого примера возьмем работы британского писателя Энтони Брауна. Для него характерна реалистичная манера изображения объектов, в то время как само изображаемое зачастую может быть довольно фантастическим. Тексты Брауна просты

и лаконичны, в то время как изображение может быть насыщено символами и аллюзиями. В своей книге «Туннель» автор показывает, как рефлексия, будучи довольно неприятным и даже пугающим процессом может иметь терапевтический эффект. По сюжету девочка пробирается через лес в поисках своего старшего брата, с которым перед этим сильно поссорилась. Возрастающий страх ребенка художник показывает через две картины: на первой девочка идет, опустив голову, явно расстроенная, но еще не напуганная, однако очертания деревьев уже принимают ненормальные формы, в их тени виден волчий силуэт, у корней лежит перевернутая корзина, к пню прислонен топор. На следующем развороте мы видим, как материализуются страхи ребенка. В деревьях вплетены волк, черт, дохлая птица и другие агрессивно настроенные создания. На переднем плане изображено надгробие. Здесь девочка изображена в панике, ее силуэт смазан, как бы показывая, как быстро она бежит.

Метафора «лес как внутренний мир ребенка» представлена в тексте Брауна буквально двумя словами: девочка входит в лес, лес начинает ее пугать. Аскетичность текста дополняется насыщенностью визуального ряда, с помощью которого автор развивает своего персонажа, поверяя читателю, какие именно страхи им, персонажем, движут. Но, с другой стороны, автор не довольствуется одной лишь метафорой, обозначенной в тексте и получившей свое продолжение в изображении. Мы видим здесь и аллюзии на классические сказки, и на собственные произведения, мы видим, как Браун обыгрывает известные поговорки в духе «*fear takes molehills for mountains*», и как он передает первобытную или, скажем, фольклорную основу детских страхов. И все это он делает с помощью иллюстраций. Таким образом, над-троп возникает за счет того, что автор разделяет информацию между текстом и изображением. Сложности в отношениях с братом, причины, по которым девочка пускается в этот путь через страшный лес самопознания, читатель узнает из текста, в то время как подробности этого метафорического путешествия сообщает изображение.

Другой способ возникновения над-тропа можно увидеть в работах Петера Сиса — чешского писателя и художника, эмигрировавшего в Америку в 1982 г. Его манера в иллюстрации прочно связана с европейской традицией живописи, графики, картографии, даже анимации (что, впрочем, не удивительно, учитывая, что начинал Сис именно как мультипликатор). Его работы насыщены подробностями, но лишены «красивостей», характерных для восточноевропейских

иллюстраций (см. работа Ерко, Спирина, etc.). Тексты в книгах Сиса построены по тому же принципу. Они достаточно подробные, насыщенные деталями, но при этом не вычурные, не нарочито образные. В книгах Сиса изображения и текст равноправны, что особенно хорошо видно в «Трех золотых ключах» — мистической притчи, рассказывающей об удивительном путешествии в Прагу.

Спустя много лет после отъезда автор случайно оказывается в родном городе и отправляется вслед за кошкой, что жила у него в детстве, на прогулку. От страницы к странице мы читаем в тексте про дом Сиса, который стоит «полный воспоминаний», про то, как наполняются воспоминаниями улицы города, как путешественнику то и дело встречаются существа, напоминающие кого-то, рассказывающие истории из его детства, которые он все еще помнит. Все описываемое путешествие Сиса — одна глобальная метафора воспоминания, путешествия по внутреннему миру. Через визуальный ряд эта метафора получает свое подтверждение. Так дома, библиотеки, соборы и улицы населяют духи прошлого, карта Праги приобретает кошачьи контуры (в унисон с кошкой, проводящей главного героя по лабиринтам памяти, с одной стороны, а с другой стороны, с кошкой, которая присутствует на Орлое), а встречающиеся Сису существа не просто напоминают, но являются репликами портретов Арчимбольдо и героев детских книг.

Другой, наиболее бросающийся в глаза троп, это тавтология. Сис не ограничивается постоянной игрой слов на тему памяти, с каждым разворотом он все более и более углубляется в свое детство, как бы слыша смех и голоса, как бы видя следы былых игр. Изображение в «Трех золотых ключах» также тавтологично: здесь нет пустого пространства. Дорога — это не просто дорога, это отдельно прорисованный каждый камень с обязательной рябью-фактурой, стена — не просто стена, небо — не просто небо. На каждом сантиметре у Сиса помещается сотня штрихов и, что важно, все эти штрихи одинаковые. Изображая библиотеку, Сис нарисует пять сотен одинаковых томов, стоящих на одинаковых полках. Говоря о своих воспоминаниях, Сис десять раз повторит слово *память*. Это такой особый способ показать, что волнующая автора тема важна, и что кроме нее на данный момент автора больше ничего не волнует.

Уже упомянутые аллюзии на Арчимбольдо в иллюстрациях вступают в унисон с чисто постмодернистским палимпсестом в тексте: Сис вплетает в собственное повествование легенды о Брунцвиге, Големе и Гануше, что, кстати, тоже один из его излюбленных приемов:

мы встречаем его и в книгах «Стена: как я рос за железным занавесом», «Тибет: Тайна красной шкатулки» и т. д. Таким образом, визуальные и текстуальные тропы у Сиса дублируют друг друга, создавая над-троп, многократно усиленный, концентрированный.

Есть, впрочем, примеры, когда по отдельности текст и изображение вообще не обращаются к выразительным средствам, и троп возникает только на стыке, упрочивая взаимосвязь рисунка и слова. Чаще всего этим способом образуется ирония, возникающая либо на контрапункте, либо в ситуации, когда изображение заполняет оставленные в тексте лакуны. Примером иронии первого типа может служить книга Вольфа Эрльбруха «Ночью». Это сравнительно ранняя его работа, всего лишь четвертый авторский проект. Однако для Эрльбруха, использующего иронию фактически в каждой своей книге, «Ночью» весьма показательна. Выполненная в технике коллажа, книга в шуточной манере затрагивает довольно серьезные темы: взаимопонимания между взрослыми и детьми, особенностей детской оптики и восприятия, даже непостижимости окружающего мира. Книга начинается с того, что маленький мальчик по имени Франц просыпается ночью и решает пойти на прогулку. Для этого он будит папу, поскольку гулять одному ему страшно. Однако папа оказывается «каким-то слишком сонным». «Чего ты хочешь? — спрашивает он, — ночью нужно спать». С этого начинается их путешествие. Отец, не видя ничего по сторонам, ведет сына по улицам, рассказывая, что все уже давным-давно уснули («Бабушка и дедушка спят, и мухи решают уснуть, и индейцы, и ковбои и так далее»). Однако для Франца Эрльбрух населяет ночные улицы летающими микки-маусами, белыми медведями, гигантскими таксами, Алисой в стране чудес и тюльпанами на роликах (о реальности или метафоричности этих образов можно говорить отдельно, но в данном случае нас интересуют, все же, не они). Таким образом, комический эффект достигается за счет несоответствия озвученного отцом устройства мира и реальной ситуации на ночных улицах.

По тому же принципу, что и книга Эрльбруха, построены «Кошка Матильда» и «Собаки» Эмили Гравет, «Будил, моя собака» Пийи Линденбаум и многие другие. Несколько иначе устроена, например, книга Шела Силверстайна «Продается носорог». Здесь нет четко выраженного контрапункта текста и изображения, ирония тут возникает за счет того, что иллюстрация дополняет рассказ и придает словам новый смысл. «Продается носорог» — книга о многочисленных достоинствах носорога, перечисленных, дабы побудить читателя этого

носорога купить. Серия простых контурных рисунков дополняется простыми же, в одно предложение, комментариями. «Он старается не оставлять на полу грязных носорожьих следов», — гласит текст, а мы в этот момент видим носорога, оставляющего следы грязных человеческих ботинок. «Когда бабушка печет пончики, его помощь не оценима», — пишет Сильверстайн в то время, как на картинке мы видим бабушку, использующую носорожий рог в качестве своеобразной скалки. В этой книге комичное существует на разных уровнях. Большинство достоинств носорога забавно само по себе, и иллюстрации просто развивают заданную в тексте шутку. Однако в то же время дополнительный комизм возникает за счет разрыва шаблона, за счет того, что изображение придает шутке иной вектор, нежели предполагал читатель. Довольно странным достоинством является тот факт, что носорог «охотно доест все, что осталось от ужина», однако настоящая шутка в том, что «все» — это в том числе и обеденный стол.

Говоря о тропах в детской литературе, стоит также заметить, что многие из них здесь, так же, как в фольклоре, или, скажем, в фантастических жанрах, могут иметь двоякую природу. В одном случае эти тропы будут вести себя так же, как, скажем, во взрослой поэзии, то есть будут направлены на выражение эмоций и на придание тексту дополнительных смыслов. Тропы второго типа собственно самостоятельными тропами не являются, поскольку логика повествования убеждает читателя в «правдивости» прочтенного, и тропы здесь теряют свою изначальную функцию. Чаще всего такими тропами в детской литературе (например, почти во всех классических сказках) становятся гипербола, аллегория и олицетворение. Так, огромный рост сказочного великана не обязательно гипербола, с помощью которой автор передает величие персонажа, а данность (сказочная, разумеется, но тем не менее). Равно как и говорящие животные не обязательно аллегорическое изображение людей. Разумеется, в рамках данной работы нас интересуют тропы первого типа, поскольку именно они участвуют в создании визуальной литературы.

В качестве примера мы рассмотрим, как образуется олицетворение в книге Хелен Купер «Малыш, который не собирался идти спать». Акварели Купер весьма традиционны для европейских книжек-картинок. В схожей манере работает и ее супруг, так же известный иллюстратор, Тед Дефан, и Ричард Коллиндридж и многие другие. Однако, несмотря на это, работы Купер выделяет всегда неожиданный подход к выбранной теме, оригинальность видения

и некоторая изящная ловкость в построении сюжетных поворотов.

Малыш не хочет идти спать и потому уезжает от своей мамы на игрушечной машине в поисках партнеров для игр. Первым делом он встречает тигра, однако тот хочет спать и отказывается играть с малышом. Далее малыш встречает солдатиков, отправляющихся ночевать в замок, маленький паровозик, спешащий в депо, луну и музыкантов, которые также засыпают. Если сконцентрироваться только на тексте, можно заметить, что никакого олицетворения в нем, в общем-то, нет: малыш уезжает в сказочную страну, а там, как известно, все возможно. Однако иллюстрации задают совершенно другой тон всей книге. Если присмотреться, то на боку у тигра молния, луна и звезды на веревочках, птицы на ветках заводные, а деревья вдоль железной дороги игрушечные. Последний разворот объясняет читателю подлинную природу этих встреч: мы видим на кровати малыша плюшевого тигра, на подоконнике замок с солдатиками и мобиль с луной и звездами, на полу игрушечный паровозик. В этот момент становится окончательно ясно, что перед нами не какая-то фантастическая страна, а именно олицетворение, призванное обыграть известный детско-родительский ритуал в духе «спят усталые игрушки» и заодно в очередной раз напомнить о том, что для ребенка антропоморфизм — естественная и необходимая форма восприятия мира, и поддержать ребенка в этом терапевтичном восприятии.

Все приведенные выше примеры, кажется, подтверждают гипотезу о наличии некоего общего языка изображения и текста. Однако было бы странно предполагать, что все свойства и функции текста переносимы в иллюстрацию. Так, довольно ограничены возможности живописи в буквальном изображении нематериального, вроде вдохновения, совести или, например, божества, незримо присутствующего рядом (как, скажем, у Гомера в «Илиаде»). Так же сложно перенести в иллюстрацию языковые игры, вроде каламбуров или звукописи. Есть особенности и с перенесением фигур речи. Часть из них, вроде инверсии, хиазма, риторических восклицаний и вопросов или оксюморона в принципе не переносимы в живопись (вспомним еще раз самый распространенный пример с квадратным кругом). Другая часть, вроде повторов, параллелизма или градации, переносятся в изображения с легкостью, но не становятся там смыслообразующими. Например, одним из самых распространенных способов организации текста в детской литературе является множественный повтор. «Репка», «Дом, который построил Джек» или «Как Володя быстро под гору летел» — все эти книги, как правило, иллюстрируют, сообразуясь со

структурой текста, однако ничего нового такие иллюстрации тексту не добавляют. Рассмотрим в качестве примера книгу Лорел Лонг «Двенадцать дней Рождества». Это рождественская песнь, в которой каждый куплет начинается с того, как в первый (второй, и так далее) день Рождества настоящая любовь подарила автору некий подарок. Каждый следующий день повторяет подарки предыдущих дней и добавляет еще один. Иллюстрации, соответственно, синхронны тексту: с каждым новым разворотом на картинах изображено все больше и больше подарков. Так, например, на седьмой день подарком стали семь плывущих лебедей. Шесть несущихся гусей, пять золотых колец, четыре дрозда и все остальные зашифрованы в пейзаже: в виде кустарников, прибрежных камней и т. д.

Книга эта весьма показательна еще и потому, что повторы в изображении здесь скрыты. То есть, если мы бегло просмотрим всю книгу, то мы заметим лишь основные подарки и это никак не повлияет на наше восприятие самой песни. Если же мы внимательно изучим каждую иллюстрацию, расшифруем все зашифрованные там подарки и постигнем кумулятивную природу картинок, в восприятии нами текста все равно ничего не изменится, иллюстраторский ребус так и остается иллюстраторским.

Помимо повтора, наиболее часто встречающиеся фигуры в детской литературе — это градация, параллелизм, анафора и эпифора. Мы встречаем их в книгах Джулии Дональдсон и Акселя Шеффлера «Груффало» и «Хочу к маме!» или в «Лиззи и ее команде» Вальтер и Гребана. И также во всех случаях визуальное дублирование риторических приемов происходит лишь на уровне формы.

Возможно, это связано с тем, что фигуры речи апеллируют не к идеям, а к форме, то есть работают не над созданием смыслов, а над созданием адекватной формы для передачи смыслов, которые, в свою очередь, образуются за счет над-текста вообще и над-тропов в частности.

Разумеется, в рамках одной статьи описать все особенности визуальной литературы невозможно. Однако даже поверхностное рассмотрение самых часто встречающихся приемов, возможно, позволит в будущем изучить с другого угла и такие пограничные случаи, как, скажем, роман без текста «Прибытие» Шона Тана или рассказы без текста Дэвида Вайснера, и традиционные детские произведения, включенные на этот раз в более широкий контекст визуальной литературы (то есть, например, в один контекст с комиксом и графическим романом).

### Примечания

<sup>1</sup> Термин британского исследователя детской литературы Ливерпульского университета Джанетт Эванс. Под ним она понимает книги «which combine elements of picture books, comics, and graphic novels to create a genre which is a synthesis of aspects from all of them» (цит. по: URL: <http://gatheringbooks.org/2010/09/07/on-graphic-novels-comics-and-picture-books-a-talk-by-janet-evans/> (дата обращения: 9.07.14)).

<sup>2</sup> Уилл Айзнер выделяет комикс в качестве самостоятельного вида искусства в своей книге «Comics and Sequential Art», Скотт МакКлауд развивает эту теорию в «Understanding comics», к ним также присоединяются Пол Граветт в «Graphic novel: everything you need to know» Дэвид Эггерс и многие другие.

<sup>3</sup> МакКлауд выделяет шесть типов переходов, создающих визуальный нарратив: переходы от момента к моменту, от действия к действию, от объекта к объекту, от места к месту, от детали к детали и бессвязные переходы [McCloud, 1993, с. 70–72].

### Источники

- Вальтер Н., Гребан К. Лиззи и ее команда. М.: ЭНАС-КНИГА, 2013.  
Дональдсон Д., Шеффлер А. Груффало. М.: Машины Творения, 2014.  
Дональдсон Д., Шеффлер А. Хочу к маме! М.: Машины Творения, 2014.  
Сильверстайн Ш. Продастся носорог. М.: Розовый Жираф, 2012.  
Сис П. Стена: как я рос за железным занавесом. М.: Самокат 2010.  
Сис П. Тибет. Тайна красной шакалуки. М.: Мир Детства Медиа, 2011.  
Browne A. The Tunnel. Julia MacRae Books, 1980.  
Cooper H. The baby who wouldn't go to bed, The Baby Who Wouldn't Go To Bed. Corgi Childrens, 1997.  
Erlbruch W. Nachts, Hammer, 1999.  
Gravett E, Matilda's Cat. Macmillan Children's Books, 2013.  
Lindenbaum P. Boodil, My Dog. Henry Holth & Co, 1992.  
Long L. The Twelve Days of Christmas. Dial, 2011.  
Poole J., Barrett A. Joan of Arc. Knopf Books for Young Readers, 2005.  
Sis P. Tri zlatkliče. Labirint Raketa, 2007.

### Исследования

- Злыднева Н. В. Фигуры речи и изобразительное искусство // Искусствознание. 2001. № 1. С. 130–143.  
Лессинг Г. Избранные произведения. М.: Художественная литература, 1953.  
Лотман Ю. М. Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллинн: Александра, 1992.  
Токарев Д. Дескриптивный и нарративный аспекты экфрасиса // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: сб. статей / сост., науч. ред. Д. В. Токарева. М.: Новое лит. обозрение, 2013.  
Eisner W. Comics and Sequential Art. Eclipse, 1985.  
McCloud S., Understanding Comics: The Invisible Art. Tundra Publishing, 1993.  
Nikolajeva M., Scott C., How picture books work, Psychology Press, 2001.  
Nodelman P., Words About Pictures, The Narrative Art of Children's Picture Books. University of Georgia Press, 1990.