

Мария Пипева

КНИГИТЕ С КАРТИНКИ КАТО МЕЖДУПОКОЛЕНЧЕСКА ЛИТЕРАТУРА

Maria Pipeva

PICTURE BOOKS AS CROSSOVER LITERATURE

Статията прави кратък преглед на ключови съвременни схващания за спецификата на литературната комуникация при книгите с картинки, породена от съвместяването им на словесен и визуален текст. Фокусът е върху техния потенциал да ангажират читатели от различни възрасти, което ги извежда извън тясно дефинираната област на детското четиво и ги превръща в междупоколенческа литература. Основната част на статията представлява анализ на четири такива книги: „Там, дето бродят зверовете“ от Морис Сендак, „Когато искам да мълча“ от Зорница Христова и Кирил Златков, „Човечето от смрадливо сирене и други доста тъпи приказки“ от Джон Шчешка и Лейн Смит, и „Бойното зайче“ от Джон Шчешка, Мак Барнет и Матю Майърс.

Ключови думи: книга с картинки, междупоколенческа литература, междупоколенческо общуване, власт

This article offers a brief overview of key contemporary perspectives on the specificity of literary communication initiated by picture books, with their interdependent verbal and visual text. The focus is on their potential to engage readers of various ages, which projects them beyond a narrowly defined domain of children's literature and transforms them into crossover literature. The main part of the article is devoted to the analysis of four such books: Where the Wild Things

Are by Maurice Sendak, the Bulgarian When I Want to be Silent by Zornitsa Hristova and Kiril Zlatkov, The Stinky Cheese Man and Other Fairly Stupid Tales by Jon Scieszka and Lane Smith, and Battle Bunny by Jon Scieszka, Mac Barnett and Matthew Myers.

Key words: *picture book, crossover literature, intergenerational communication, power*

Поне от две десетилетия насам осезаемо се засилва изследователският интерес към един от най-старите и емблематични жанрове на детската литература – книгата с картинки. Пространно се документира историята ѝ в различни национални традиции, разработва се типологията ѝ, анализират се нейната проблематика, тенденции и представителни автори в светлината на съвременни теории за литературата, културата и комуникацията.

Усилията за обхващане и систематизиране на жанра (напр. Nikolajeva, Scott 2006) убедително демонстрират многообразието, което се крие зад традиционното общо обозначение „книга с картинки“. Между книгите, които се състоят изцяло от картинки, и онези със спорадични илюстрации се разполага почти безкраен спектър от комбинации и взаимоотношения между визуален и словесен текст. Тук фокусът ми е върху една съвсем малка част от този спектър, а именно кратките повествователни форми, в които съществува синергия между двете знакови системи: арбитрарна (езикът) и иконична (картинните изображения), така че от взаимодействието между двете се ражда нещо повече от механичен сбор или пълна редувантност (взаимно повторение). По думите на Дейвид Луис, който се опира на постановките на М. М. Бахтин, „двата ‘езика’ или знакови системи взаимно се релативизират“ (Lewis 1990: 142) или се „взаимоосветляват“ (Lewis 2001: 35–37). В опит да обозначи този комплекс през 1982 г. шведската изследователка Кристин Халберг изковава названието „иконотекст“ (Nikolajeva, Scott 2006: 6). Лорънс Сайп пък говори за „трансмедияция“ (Sipe 1998: 97) и „синергия“ (Sipe 1998: 98–99). Синергия не означава непременно еднопосочност и хармония; напротив, качествено различният тип комуникация, в която ни въвличат книгите с картинки, много често се корени в диалога, взаимното оспорване или противоречие между двете знакови системи.

Мнозина англоезични изследователи (напр. Lewis 2001; Nikolajeva, Scott 2006; Beckett 2012) изтъкват спецификата на жанра чрез самото слято изписване *picturebooks*, което, за съжаление, няма българско съответствие от една дума. С натрапчивата си умалителност утвърденото у нас название „книжки с картинки“ е знак за възприемането им изцяло като четиво на ранното детство. Културните ни нагласи ги натоварват с откровено дидактични или чисто развлекателни функции и им отреждат статута на протолитература, в чието потребление възрастните участват само като посредници, не и като пълноценни читатели. Действително, стандартният им обем е скромнен – между 32 и 40 страници. Все пак тук се опитвам поне донякъде да смекча снизходителните конотации чрез използване на неумалителната форма „книги“.

Всъщност, както знаем от рецептивистките теории, процесът на литературна комуникация по принцип се задейства от „пролуките“ в текста, от „местата на неопределеност“ – или, както пише Волфганг Изер, „изначалната асиметрия между текст и читател“ (Iser 1978: 167). Дори и в най-миметичните и най-редундантните книги с картинки самото съвместяване на различни медии поражда сложна динамика на интерпретативния процес. Взаимодействието между двата типа текст запълва някои места на неопределеност, но пък отваря други; изобщо, четенето на една книга с картинки винаги е нелинейно и фрагментарно. Ето защо подобни книги не са непременно елементарни и самоочевидни за по-опитния възрастен читател; напротив, в много отношения детето, още неусвоило общоприетите конвенции на общуване с текста, често е по-отворено, по-находчиво и по-гъвкаво в подхода си към него.

В последните няколко десетилетия се появяват все повече книги с картинки, които се поддават най-добре на четене в сътрудничество между дете и възрастен, с нееднакво когнитивно и афективно развитие, чиито умения взаимно се допълват и обогатяват. Нещо повече, създават се все повече такива книги, открито или по подразбиране насочени към „всички възрасти“, които възрастните не се притесняват да купуват и четат за свое собствено интелектуално и естетическо удоволствие. Книгите с картинки се превръщат в една от най-ярките прояви на така наречената *crossover literature* (Beckett

2009: 1 – 16; Beckett 2012: 1 – 17). Поради липсата на българско съответствие използвам изкованото от мен „междупоколенческа литература“ (Пипева 2014: 129). В по-метафоричен план бих ги нарекла още „книги луковици“ заради многопластовите тълкувания, към които подканят. Междупоколенческата литература е забележително културно явление, станало видимо в самия край на XX в., при което границите между детската и „възрастната“ литература силно се размиват. Но за разлика от отдавна познатото „придвижване“ на книги за възрастни, често адаптирани към детския читател, тук става дума за обратния процес – засилен интерес от страна на възрастните към привидно детски книги.

Тенденцията към прекрещаване на синхронните граници между поколения читатели се вписва в характеристиките изобщо на постмодерната култура. Междупоколенческите книги подриват множество други граници. Те проблематизират и релативизират ясните разграничения и властовите йерархии между „дете“ и „възрастен“; взаимоотношенията ни с езика като негови субекти и обекти; границите между реално и фикционално; между автор, разказвач, имплицитен и реален читател; условностите на реалистичното повествование и изображение. Те правят това посредством съдържанието си и/или формалните си особености, например: изследване на нееднозначни психологически състояния, екзистенциални и философски въпроси; наблягане върху игровото и смешното; нарушаване на табута; разнообразни дискурсивни и наративни стратегии (разчупване на линейното повествование, интертекстуалност, пародия, хибридикация на жанрове и дискурси, смяна на гледни точки, множество разказвачи, метафикционалност и автореференциалност, игра с паратекста, езиков и визуален нонсенс).

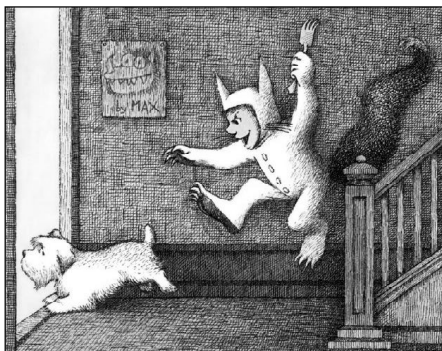
В следващите страници ще разгледам четири от най-представителните образци на този тип четиво. Започвам с една книга, която ни напомня, че междупоколенческата тенденция всъщност не е толкова нова. От 50 години насам тя е сред най-прочутите книги с картинки по цял свят, но за съжаление, е слабо позната у нас и не е превеждана – „Там, дето бродят зверовете“ на Морис Сендак (Sendak 1963). Превърнала се в класика, книгата е била обект на множество изследвания от различни теоретични перспективи: психоаналитични, психо-биографични, семиотични, наративистични, постколониални, фемин-

нистки и други. В своя прочит ще се фокусирам върху най-важните ѝ аспекти на междупоколенческо четиво.

Тя започва с вечерта, в която Макс си слага вълчия костюм и започва да прави пакост след пакост, майка му го нарича „ДИВ ЗВЯР!“, а Макс отвръща „ЩЕ ТЕ ИЗЯМ!“, при което го пращат да си ляга без вечеря.

Отправната точка е конфликтът между дете и родител, а той произтича от две противоположни тълкувания на онова, което се случва. За майката това са „пакости“ – престъпване на границите на допустимото за едно дете поведение – и съответно то бива „поставено на място“ от овластения възрастен. Визуалният текст обаче подсказва друга гледна точка: за Макс това не са пакости, а игра, като за детето играта е нещо сериозно – тя е изпробване на други роли и идентичности. Обличайки си вълчия костюм, Макс буквално „става вълк“ и се заема със своите вълчи дейности: прави си леговище, преследва плячка, заплашва да изяде човешкото същество насреща си (вж. фиг. 1). Какво по-естествено за един вълк?

Разколебава се и модалността¹ на следващите нарративни събития, представени в словесния разказ като факт. Илюстрацията обаче подканя към тълкуването им като субективни, разигравачи се в сферата на въображението. За модален маркер служи рисунката на Макс, окачена на стената – прототип на зверовете, които се появяват по-нататък.

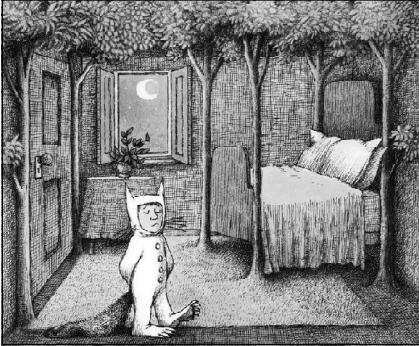


Фиг. 1

Така още с първите страници комплексът от думи и илюстрации разслоява привидно простичкия разказ в противопоставяне на различни перспективи и светоусещания и изкарва наяве неравните властови позиции на детето и възрастния.

¹ По терминологията на Крес и Ван Льовен (Kress and van Leeuwen 1996: 154).

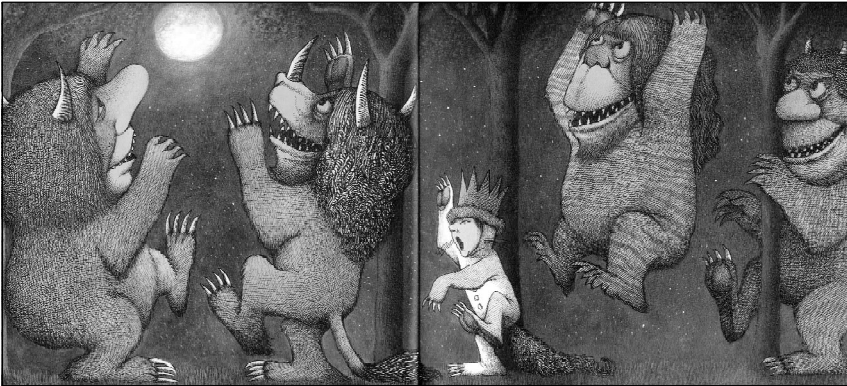
Следващите страници ни показват бунта на онеправдания Макс. На физическото си затваряне в стаята той отговаря с отваряне на границите на въображението, преобразявайки ограниченото вътрешно пространство във фантастична гора и безбрежен океан, през който той се отправя на пътешествие към дебрите на своята дивост (вж. фиг. 2).



Фиг. 2

Това отваряне е иконично представено чрез постепенното разширяване на рамката на илюстрацията, докато в средата на книгата тя изчезва напълно. И така, Макс стига до „там, дето бродят зверовете“ и става темен повелител. По негов знак започва „дивото бесуване“ – оттегляне отвъд пределите на езика, който го категоризира и ограничава, пак иконично представено чрез поредицата от разговори без думи (вж. фиг. 3).

Това отваряне е иконично представено чрез постепенното разширяване на рамката на илюстрацията, докато в средата на книгата тя изчезва напълно. И така, Макс стига до „там, дето бродят зверовете“ и става темен повелител. По негов знак започва „дивото бесуване“ – оттегляне отвъд пределите на езика, който го категоризира и ограничава, пак иконично представено чрез поредицата от разговори без думи (вж. фиг. 3).



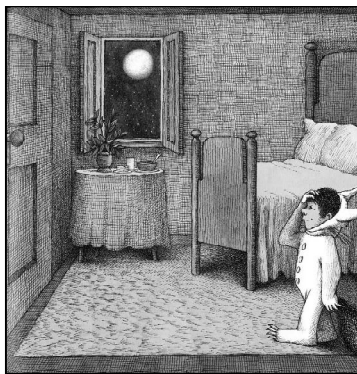
Фиг. 3

Но след това започва обратното движение и то е наситено с ирония. Наказвайки Дивите зверове да си легнат без вечеря, след като сам ги е подбудил към бесуване, Макс разиграва ролята на

възрастния – така, както я разбира той от прекия си опит, като произволно упражняване на власт. Тази власт обаче не му носи удовлетворение, само го прави по-самотен. Не му стига да е всевластен, той иска някой „да го обича повече от всичко“. Затова Макс поема по обратния път, въпреки че Дивите зверове не искат да го пуснат. „Не си отивай“, викат те, „ще те изядем – толкова много те обичаме!“ Повторението на репликата на Макс от началото на книгата, но с многозначително разширение, е кулминация във взаимоотношенията между детето и майката. Тук става най-ясна размяната в субектните позиции и внезапното проглеждане за перспективата на другия. Този път обект на потенциалното изяждане е самият Макс и той категорично му се противопоставя. Завръщането към всекидневното му, детско „аз“ се сигнализира чрез отгласа от конвенционалния израз в общуването с малки деца („Толкова си ми сладък, че ще те изям!“). Същевременно обвързването на изяждането с обичта релативизира гледната точка на майката в началото, за която то е проява на непростима агресия. Заедно с това обичта измества властта като средоточие на взаимоотношенията между деца и родители.

Този момент, заедно с далечното ухание на храна, което Макс долавя на предходната страница, изпълнява функцията на наративен пролепис, така че за внимателния читател краят не е изненада. Макс се озовава отново в стаята си, вече започнал, многозначително, да сваля вълчия костюм, и там го чака вечерята му, още топла – безмълвното извинение и опрощение на майката (вж. фиг 4).

За някои изследователи на Морис Сендак това е завръщане към статуквото и преутвърждаване на официалната властова йерархия, както при всеки карнавал (например Zornado 2001: 184 – 185). В представения тук прочит обаче, сходен с този на Джон Стивънс (Stephens 1992: 134 – 137), това е завършек на едно духовно пътуване не само за Макс, но и за майката, което води до нов етап в междупоколенческото общуване. „Гам, дете бро-



Фиг. 4

дят зверовете“ е сложна психодрама, разиграна в думи и образи, развиваща способността за емпатия и у детето, и у възрастния, чрез надмогване на егоцентризма, който съвсем не е запазена територия на детството.

Следващата книга, на която ще се спра, е „Когато искам да мълча“ от Зорница Христова и Кирил Златков (Христова, Златков 2014). Със своя патос тя донякъде напомня за „Там, дето бродят зверовете“; както и при Сендак, в нея текстът звучи почти като поезия. Но тук той е съвсем малко, едва пет изречения – както подобава на книга, посветена на мълчанието. Възпроизвеждам ги по начина, по който са разпределени на страниците:

Когато бях малък, възрастните ми показаха думите,
за да има къде да си слагам нещата.

Думите ми харесват,
но не побират достатъчно.

Не побират например чуждите сънища, които се напрягаш да чуеш,
музиката,
светлината и разни други неща.

Знам, че думите трябва да ме правят по-силен,
но понякога се страхувам, че ще скрия в тях нещо важно
и после няма да го намеря.

Послушай ме, когато мълча,
и ще го чуеш.

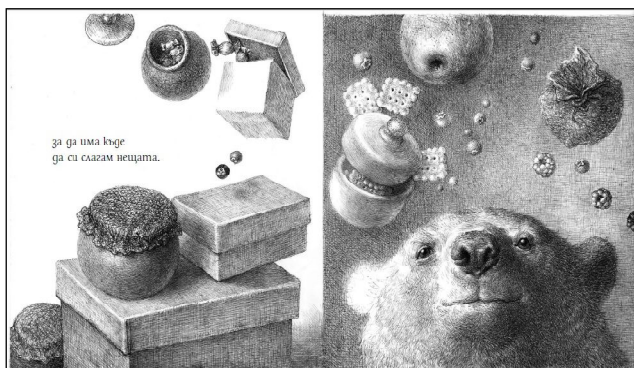
Когато през 2015 година книгата получи наградата „Христо Г. Данов“ в категорията „Издания за деца“, в медиите се появиха някои мнения, че това изобщо не е детска книга. Наистина, за кого е тя? И кой говори в нея? В първото изречение на пръв поглед се задава ясна опозиция малък – възрастни. Но как да тълкуваме глаголното време? „Когато бях малък“ е двусмислено; то подсказва „вече съм голям“, но на свой ред това може да означава както „вече съм възрастен“, така и типичното за детското самовъзприемане „вече съм (например) на 5, а не на 4 години“ – т.е. „още съм дете“. Илюстрацията на този разговор също се поддава на противоречиви интерпретации, подпомогнати от черно-белия графичен рисунък: тя сякаш съчетава напъпила пролетна клонка с голи клонови скелети на есенни листа, носени от вятъра (вж. фиг. 5).

Изображението на главния персонаж изобщо е възрастово нееднозначно: на места видът и пропорциите му спрямо околните фигури го определят като малко мече; на други той прилича по-скоро на пораснал мечок. Текстово и визуално нестабилна, книгата залага места на неопределеност, които отварят пролуки за разнопосочни прочити, и подканя към идентификация и деца, и възрастни. Всичко в нея може да се чете в плана и на ретроспекцията, и на непосредственото, сегашно изживяване – и това е една от най-интригуващите и привлекателните ѝ страни.

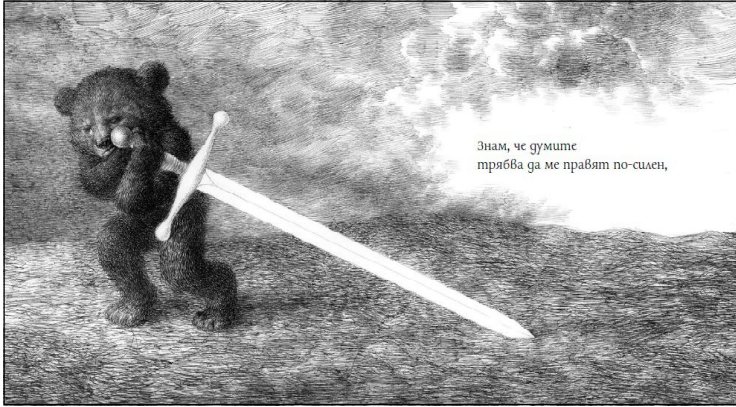


Фиг. 5

Това е книга за мълчанието, но тя не обезценява езика на думите. Тя ни отвежда едновременно *отвъд* езика и *към* него – към сърцевината под обвивката на баналните, автоматизирани всекидневни употреби; помага ни да го видим сякаш със стереоочила – едновременно с неговите буквални и метафорични значения, с референциалните му, експресивни и естетически функции. „Думите [са], за да има къде да си слагам нещата“ – а нещата не са само предмети, но и емоции. Действително, проговарящото дете буквално слага света и себе си в думите. Илюстрациите също буквализират някои конвенционални метафори за езика: той е вместилище на мисълта и чувствата; той е оръжие, с което обаче не е леко да се борави (вж фиг. 6 и 7).



Фиг. 6



Фиг. 7

Заедно с това книгата ни сочи празнините между нещата и думите и между самите думи, и бремето на думите, и техните предели. Те не могат да ни поберат в нашата цялост – както мечето не се побира съвсем в кутията (вж. фиг. 8). Езикът е едновременно прекалено тесен и прекалено обширен – в него можем да изгубим нещо важно от себе си.



Фиг. 8

Така че „Когато искам да мълча“ е колкото за мълчанието, толкова и за езика на думите, но поставен във взаимовръзка с ред други езици – на изражението и жеста, на физическия допир, на музиката, на безмълвните асоциации, на сънищата. Нещо повече, тя ни показва, че мълчанието не е липса на глас и себеизразяване. На предпоследния разтвор то ехти със звука на тибетски рог, насочен едновременно навън към вселената и към интимното вътрешно пространство. За всичко това книгата с картинки е може би най-сполучливата артистична форма, със способността си да сочи към нещата под, около и отвъд езика.

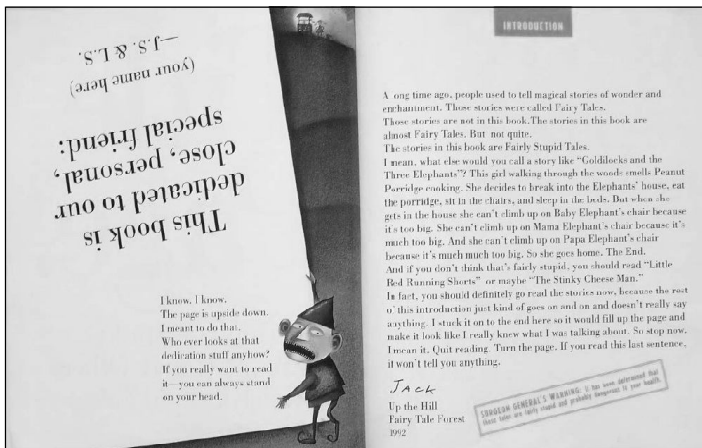
Книги като „Там, дето бродят зверовете“ и „Когато искам да мълча“ притежават огромен потенциал за развиване на така

наречената „емоционална интелигентност“ на своите читатели от различни поколения и стимулиране на пълноценно междупоколенческо общуване.

Преминавам към книга с малко по-различен тип междупоколенческа привлекателност, дължаща се на дръзкото експериментиране с формата – „Човечето от смрадливо сирене и други доста тъпи приказки“ на Джон Шчешка и Лейн Смит (Scieszka, Smith 1992). Ако само хвърлим поглед на предната корица, вероятно ще решим, че това е просто поредната книга с ревизионистки, постмодерни версии на традиционни вълшебни приказки – процъфтяващ днес жанр, който вече сам се е превърнал в ортодоксален. При по-внимателно вглеждане обаче откриваме подсказки, че интертекстуалността тук е по-сложна и че ни очаква не просто пародия на познати приказки, а самопародия и пародия на пародията – например подмяната на Меденото човече (нашенската Медена питка) с човече, направено от смрадливо сирене, или саморекламирането на приказките като „доста тъпи“. Самото използване на малко или много табуирани думи като „смрадлив“ и „тъп“ в заглавието на книга със сигурност би се понаправило на децата заради престъпването на установените граници между езиковите регистри.

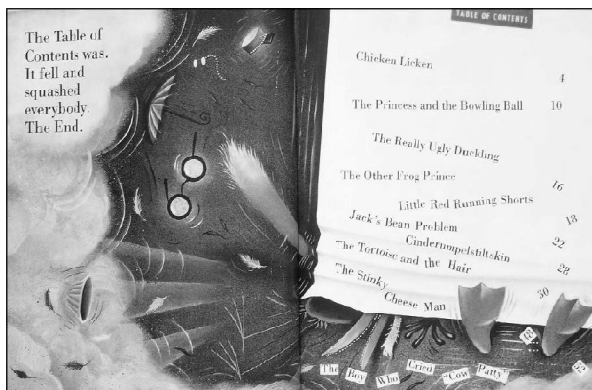
Действително, скоро става ясно, че в тази книга се престъпват всякакви видове граници. Тук цари весела анархия, нищо не е на мястото, което очакваме. Джак от приказката „Джак и бобеното стъбло“ (която тук се появява като „Бобеният проблем на Джак“) съвместява и функциите на разказвач, оформител на книгата и мениджър на цялото начинание. Той влиза и излиза от всички приказки и се опитва да внесе някакъв ред, но без особен успех.

Червената кокошка се появява още преди началната страница и настоява приказката ѝ да започне. В бързината Джак поставя страницата с посвещението наопаки, но не се притеснява особено, защото „и без това кой ги чете тия посвещения. Пък ако толкова държите, можете да застанете на глава“. Уводът, написан пак от Джак, твърди, че смисъл от уводи няма, защото нищо не казват. Все пак този увод казва нещо: че приказките тук са наистина доста тъпи, което се удостоверява и с „официалния печат“ на Министерството на здравеопазването, с предупреждението, че те „вероятно са опасни за вашето здраве“ (вж. фиг. 9).



Фиг. 9

В приказката за пиленцето, което си мислело, че небето пада, онова, което наистина пада и смазва всички герои, е съдържанието на книгата. При това от него изпадат и известен брой номера на страници, както и цяла приказка – която съответно липсва в книгата (вж. фиг. 10).



Фиг. 10

Противно на своите и читателските очаквания, подхранвани от сюжета на Андерсеновата приказка, Грозното патенце пораства и се превръща в... Грозна патица. Вълкът и Червената шапчица (тук –

Червените шорти) пък изобщо отказват да участват и тяхната приказка така и не започва. По подобен начин са „разиграни“ и други класически приказки. Междувременно Червената кокошка продължава да си търси героите, разказвача, автора и илюстратора, а прави и забележки по оформлението на книгата. Джек и Великанът се борят за това кой да разкаже историята, като Великанът получава предупреждение да не говори с главни букви, защото това разваля вида на страницата. Той все пак успява да вмъкне своята версия, но тя се оказва колаж от фрази от други приказки, при това навързани наопаки, от края към стандартното начало: „КРАЙ – на злата мащеха – и ще духам, и ще пухам и – ще ти изпълня три желания. – Звярът се превърнал в – седем джуджета – и заживели щастливо – защо злата вещица ги омагьосала – Имало едно време.“ Този словесен нонсенс се подсилва от илюстрацията, също сложен колаж от визуални препратки към класически приказки и стихчета (вж. фиг. 11) – алюзия едновременно и за творческите възможности, които ни предлагат културно утвърдените мотиви и сюжети, и за рамките, в които ни поставят.

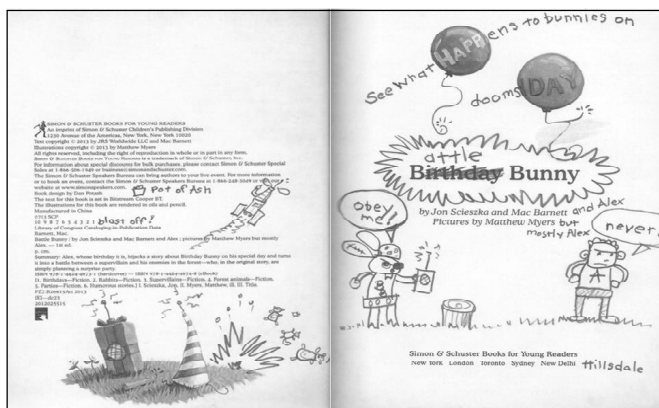


Фиг. 11

Джек вкарва Великана в клопката на безкрайно повтарящия се кръгов разказ, а после се опитва да го надхитри, като изтегля по-напред крайните страници на книгата. При това той се обръща пряко към читателя за съдействие. Но пак изскача Червената кокошка, която междувременно някак е успяла зад кулисите да се справи сама

първата илюстрация, която е в контрапункт с непокътнатия текст на изходното повествование. Тук визуалната препратка към Биатрикс Потър в картинката на стената е наситена със значения, враждебни на оригиналното: грижовната майка Зайка поднася отрова на зайчетата си.

Желанието на Алекс да бъде съавтор на собствената си история и да сподели властта над наратива е видно и от присвояването на паратекста (вж. фиг. 16). Забележителна е находчивостта, с която той работи с предоставения му визуален и словесен материал: без да го изличава напълно, той го обръща срещу самия него.



Фиг. 16

След всичко казано обаче не може да не осъзнаем и иронията на това, че самият „Алекс“ не е автентичен читател, а отново дете, въобразено от възрастни, и бунтът му е опосредстван пак от възрастни (вечният парадокс изобщо на детската литература). Иронично е и това, че отхвърлянето на един ограничаващ дискурс на детството, колкото и да е изобретателно, в случая води до мозайка от други клишета, заимствани от различни жанрове, все повече превземачи съвременната култура на детството: трилъра, екшъна, филма на ужасите, комикса, компютърните игри. Възпроизвеждат се и клишетата на джендър идентичностите. В крайна сметка, възможна ли е свободата да бъдем свои автори, или сме обречени на безкраен бриколаж от материалите, които ни предоставя културата? Може ли да се

говори за еманципиране от официалните властови структури при толкова натрапчиви словесни и визуални препратки към президентската институция и изобщо към емблемите на американската демокрация? И доколко текстът на „Бойното зайче“ осъзнава тези иронии? Има ли и тук двойна пародия?

Трудно е да се каже. Иконоборческата репутация на Джон Шчешка дава основания да предположим, че ирониите са преднамерени. Но в крайна сметка най-важното е, че книгата дава възможност да си зададем подобни въпроси и подтиква читателя да повтори за себе си жеста на оспорване на авторитетния текст, може би с убедителен резултат.

Книги като четирите, разгледани тук, все повече се налагат в съвременното книгоиздаване за деца (за съжаление, появата им е недотам честа в България). Те красноречиво показват колко многолика, динамична и иновативна форма е съвременната книга с картинки, как тя говори, може би по различен начин, но едновременно, и на деца, и на възрастни. Това я прави действително „четиво за всички възрасти“. Тя заслужава по-нататъшни изследвания чрез многообразие от методи, включително и емпирични проучвания на възприятията на реални читатели от различни възрасти. Това би довело до по-детайлно разбиране на смислопораждащите механизми в хибридно пространство между текста и визуалния образ, както и на културната динамика на детството.

ЛИТЕРАТУРА

Пипева 2014: Пипева, М. *Своето в чуждото, чуждото в своето: българските преводи на английска детска литература*. София: УИ „Св. Климент Охридски“. // **Pipeva 2014:** Pipeva, M. *Svoeto v chuzhdoto, chuzhdoto v svoeto: balgarskite prevodi na angliyska detska literatura*. Sofiya: UI „Sv. Kliment Ohridski“.

Христова, Златков 2014: Христова, З. и К. Златков. *Когато искам да мълча*. София: Точица. // **Hristova, Zlatkov 2014:** Hristova, Z. i K. Zlatkov. *Kogato iskam da malcha*. Sofiya: Tochitsa.

Beckett 2009: Beckett, S. L. *Crossover Fiction: Global and Historical Perspectives*. New York and London: Routledge.

Beckett 2012: Beckett, S. L. *Crossover Picturebooks: A Genre for All Ages*. New York: Routledge.

Hall 1993: Hall, S. Encoding, Decoding. // *The Cultural Studies Reader*. 2nd ed. Ed. S. During. London and New York: Routledge, 507 – 517.

Iser 1978: Iser, W. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. London and Henley: Routledge and Kegan Paul.

Kress, van Leeuwen 1996: Kress, G. and T. van Leeuwen. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London and New York: Routledge.

Lewis 1990: Lewis, D. The Constructedness of Texts: Picture Books and the Metafictive. // *Signal* 62, 131–146.

Lewis 2001: Lewis, D. *Reading Contemporary Picturebooks: Picturing Text*. London: Routledge Falmer.

Nikolajeva, Scott 2006: Nikolajeva M. and C. Scott. *How Picturebooks Work*. New York and London: Routledge.

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

Scieszka, Barnett, Myers 2013: Scieszka, J., M. Barnett and M. Myers. *Battle Bunny*. New York: Simon & Schuster.

Sendak 1963: Sendak, M. *Where the Wild Things Are*. New York: Harper Collins.

Sipe 1998: Sipe, L. R. How Picture Books Work: A Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships. // *Children's Literature in Education*, vol. 29, No. 2, 97–108.

Stephens 1992: Stephens, J. *Language and Ideology in Children's Fiction*. London: Longman.

Zornado 2001: Zornado, J. L. *Inventing the Child: Culture, Ideology, and the Story of Childhood*. New York and London: Routledge.