

Ольга Давыдова, Лариса Муравьева

Риторика манипуляции:

ВИЗУАЛЬНЫЙ СТОРИТЕЛЛИНГ
В КОМИКСАХ ЛИВ СТРЁМКВИСТ

Olga Davydova, Larissa Muravieva

The Rhetoric of Manipulation: Visual Storytelling in Comics by Liv Strömquist

Ольга Давыдова (СПбГУ, старший преподаватель факультета свободных искусств и наук; кандидат культурологии) ol.davydova@inbox.ru.

Лариса Муравьева (независимый исследователь; кандидат филологических наук) larissa.muravieva@gmail.com.

Ключевые слова: сторителлинг, визуальный сторителлинг, нарратив, комикс, Лив Стрёмквист

УДК: 76.01+82.01/.09+82-1/-9
DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_46

Настоящая статья представляет собой аналитику стратегий сторителлинга, характерных для современных комиксов. Очерчивая границы понятий «сторителлинг», «нарратив», «монстрация», авторы статьи демонстрируют, как перераспределение отношений между рассказом и показом становится не столько инструментом повествования, сколько риторической конструкцией. Вскрывая манипулятивный потенциал стратегий такого рода, авторы предлагают посмотреть на сторителлинг как на механизм создания семиологических удвоений и инверсий, что, в свою очередь, позволяет описать риторические механизмы сторителлинга как элементы конструирования мифа (в понимании Ролана Барта). Объектом исследования выступают комиксы современной шведской художницы Лив Стрёмквист, представляющие собой не единственный, но примечательный пример риторического высказывания, претендующего на деконструкцию мифа и достоверность высказывания о действительности. На деле же эти работы оказываются тем же, что сами и критикуют: манипулятивным конструктом.

Olga Davydova (PhD; Senior Lecturer, Faculty of Liberal Arts and Sciences, Saint Petersburg State University) ol.davydova@inbox.ru.

Larissa Muravieva (PhD; Independent Researcher) larissa.muravieva@gmail.com.

Key words: storytelling, visual storytelling, narrative, comics, Liv Strömquist

UDC: 76.01+82.01/.09+82-1/-9
DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_46

The article represents an analysis of the storytelling strategies that are typical for modern comics. Outlining the boundaries of the concepts of “storytelling”, “narrative” and “monstration”, the authors of the article demonstrate how the redistribution of relations between the story and the show becomes not so much a narrative tool as a rhetorical construction. Revealing the manipulative potential of such a course of strategies, the authors propose to look at storytelling as a mechanism for creating semiological doublings and inversions, which, in turn, allows us to describe the rhetorical mechanisms of storytelling as elements of constructing a myth (in the understanding of Roland Barthes). The object of the study is the comics of the modern Swedish artist Liv Strömquist, which are not the only, but a remarkable example of a rhetorical statement that claims to deconstruct a myth and the authenticity of a statement about reality. In fact, these works turn out to be what they themselves criticize: a manipulative construct.

Разговор о риторике как будто неизбежно требует обращения к речи: ведь именно ораторскому искусству посвящены классические труды по риторике. Однако в структуре коммуникации после пикториального поворота [Mitchell 1994] речь и вербальный язык очевидно утратили свой центральный статус, уступив место другим агентам и медиальным средам. Единство слова и образа,

установленное в «Поэтике» Аристотеля через подчинение всей сферы мимесиса закону Логоса [Рансьер 2007], начинает распадаться и влечет за собой перестройку отношений между рассказом и показом. Тем не менее вербальное и визуальное, вступая в новые отношения в процессе обмена информацией и означивания, хоть и выполняют коммуникативные функции, действуют принципиально по-разному. Комикс как феномен современной культуры как раз позволяет проблематизировать эти отношения, взглянуть на соотношение показа и рассказа не через осмысление подчинения одного медиа другому, но через их взаимосвязь, которая порождает новые стратегии наррации. Работая на пересечении этих двух медиальных сред, комикс очевидно обладает потенциалом обеих; поэтому необходимо проследить, как сочленение двух разных языков в стратегиях комиксового сторителлинга оборачивается риторической конструкцией — высказыванием, претендующим на истинность и скрывающим свои манипулятивные черты. Объектом нашего исследования выступают комиксы шведской авторки Лив Стрёмквист; предметом оказываются используемые ею риторические стратегии. Риторика Стрёмквист по форме воспроизводит критический дискурс, однако на поверку демонстрирует не столько критический, сколько манипулятивный потенциал. Претендуя на развенчивание болезней современного общества и манипулятивность современной культуры в ее разнообразных проявлениях, визуальные тексты Стрёмквист сами оказываются воплощением той логики, которую пытаются критиковать. Анализируя стратегии визуального сторителлинга, используемые Стрёмквист, мы продемонстрируем манипулятивность ее комиксов. В свою очередь, это позволит в дальнейшем перейти к более объемной задаче анализа мифологизации массового сознания и манипуляции общественным мнением.

Феномен сторителлинга

Термин «сторителлинг» (англ. *storytelling* — «рассказывание историй»), распространившийся в 2000-е годы вслед за «нарративным поворотом», определяет ведущий дискурсивный инструмент в целом ряде прикладных областей современного общества: от менеджмента и маркетинга — до эмоционального капитализма и информационной пропаганды. Кристиан Салмон, автор французского бестселлера «Сторителлинг: машина по производству историй и форматированию сознаний» (2007), убедительно показывает, что сторителлинг занял лидирующие позиции среди прочих дискурсивных механизмов, попутно трансформировав идею нарратива в инструментальную коммерциализируемую модель [Salmon 2007].

Что такое «сторителлинг» и в чем его отличие от «нарратива»? Широкие дефиниции сторителлинга варьируются: от способа создания клиентоориентированных текстов — до практики нарративного производства в любых медиа, включая новые медиа (ср.: «цифровой сторителлинг», «визуальный сторителлинг» и др.). Специалисты трактуют термин более строго. Во-первых, если ориентироваться на этимологию, сторителлинг предполагает *практику рассказывания истории, способ создания нарратива* скорее, нежели чем сам нарратив. В этом значении сторителлинг приближен к «наррации» (в понимании Ж. Женетта) — то есть к уровню нарративного производства, однако их

отличает степень прагматической выраженности. Во-вторых, сторителлинг нацелен не только на сам процесс рассказывания, но и на создание определенного рецептивного ответа у аудитории: от должен «вовлечь», «ангажировать», создать устойчивую «эмоциональную связь» между получателем и рассказываемой историей [Ibid.: 29—39]. В этом аспекте сторителлинг является, пожалуй, наиболее распространенной современной риторической практикой, создающей «закрытые тексты» (У. Эко) и манипулирующей рецептивным воображением.

Успешное вхождение феномена «сторителлинга» в современную культуру объясняется его сильнейшим риторическим потенциалом. Действительно, искусство рассказа и риторика тесным образом связаны между собой, поскольку и то и другое предполагает использование языка, логоса, для передачи сообщения с целью убеждения аудитории. При этом сторителлинг обычно мыслится как *инструмент* риторики. Если риторика — это искусство эффективного и убедительного использования языка с целью убедить или повлиять на аудиторию, то сторителлинг становится одним из способов, служащих достижению этой цели. Правда, в отличие от обычных приемов, таких как логические аргументы, эмоциональные паттерны или риторические фигуры, сторителлинг мыслится как автономная дискурсивно-риторическая стратегия, включающая в себя множество частных видовых практик.

Распространенность сторителлинга как эффективного инструмента риторики объясняется когнитивно-рецептивной чувствительностью к историям, которые обладают способностью захватывать воображение и эмоции аудитории, делая ее более восприимчивой к сообщению. Сообщение, организованное в нарративной форме, апеллирует к интеллектуальному и эмоциональному опыту, провоцирует эмпатию и управляет воображением слушающих куда активнее, нежели чем абстрактные или умозрительные построения. Множество авторов, использующих сторителлинг как инструмент для создания коммерческих текстов, публичных выступлений или подкастов, подмечают в первую очередь именно степень эмоционального воздействия на реципиентов через задействование иммерсивности и эмпатии [Галло 2021; Макки 2012; Greatbatch, Clark 2005]. Помимо этого, нарративный дискурс обладает конструктивным потенциалом к пересборке сообщения, ориентированного на тот или иной прагматический контекст. Как замечает Н. Жиру,

сила повествования заключается в его способности фиксировать сложные переживания, которые объединяют чувства, разум, эмоции и воображение в плотную структуру, которую можно реконструировать, начиная с любой из ее частей [Giroux 2006: 41].

Этот мощный рецептивный эффект со временем стал одной из основных причин невероятного подъема сторителлинговых практик в пространствах, далеких от сугубо художественных. И именно это привело к тому, что в мире менеджмента и маркетинга в 2000-е годы сторителлинговый подход вытеснил все прочие риторические стратегии. «Менеджмент-сторителлинг», «организационный сторителлинг» и «диджитал-сторителлинг» стали одними из наиболее востребованных прикладных дисциплин, позволяющих обеспечивать продвижение продуктов, воздействуя на эмоции пользователей, или артикулировать жизнь брендов и компаний, рассказывая их «успешные истории». Как замечает К. Салмон,

инструментальное использование нарратива в целях управления или контроля... приводит к отрицанию фикционального контракта (который позволяет отличить реальность от вымысла и приостановить недоверие читателя на время повествования), навязывая «читателям», превращенным в подопытных кроликов, то, что менеджмент называет «отслеживаемыми экспериментами», то есть поведение, подчиненное экспериментальным протоколам [Salmon 2007: 12].

Именно поэтому мы наблюдаем столь беспрецедентный интерес к феномену нарративов не только в аспекте их производства, функционирования и интерпретации, но и с точки зрения их инструментального использования в различных культурных практиках.

Если в конце XX века в гуманитарных науках случился «нарративный поворот» [Брокмейер, Харре 2000], принявший форму «нарративного империализма» [Phelan 2005], то в 2000-х он перерос в «сторителлинговый поворот», перехлестнувший границы не только гуманитарных наук, но и в целом теоретического ландшафта. В отличие от «нарратива», «сторителлинг» перестал быть сугубо научным термином, описывающим тип дискурса, и стал повсеместно используемым инструментом, обнаружившим прикладной потенциал в целом спектре общественных явлений. Сторителлинг ставит акцент на том, каким образом нарративы могут быть использованы в различного рода дискурсах. Спектр применения сторителлинга как инструмента действительно беспрецедентен: от формирования и распространения идеологий — до продвижения товаров в коммерческих целях. В качестве риторического инструмента сторителлинг становится способом эффективной коммуникации, зачастую манипулятивной по своему характеру, а о широте его коммерческого распространения свидетельствуют не только книжные полки, переполненные пособиями об успешном создании историй, но также появление особой профессии «коучей» и «гуру сторителлинга», которых в 2000—2010-х годах начали активно нанимать крупные корпорации [Salmon 2007: 65—69].

Манипулятивный потенциал сторителлинга: конструирование мифа

Распространившееся в современной культуре представление о сторителлинге как о риторической практике предполагает обращение к современной интерпретации понятия «риторика». Важной характеристикой риторики становится не только ставшее классическим указание на внеположенность риторических фигур плану содержания высказывания, как у Аристотеля, но и понимание риторики как жеста распределения образов, запускающих рецептивное воображение и эмоциональный ответ читателя. Сторителлинг представляет собой определенную форму, структуру высказывания. Здесь, на наш взгляд, и располагается тот сдвиг, который можно маркировать в том числе в современных комиксах. Этот сдвиг связан с перераспределением отношений между показом и рассказом, содержанием и формой, сторителлингом и нарративом. Это смещение прямо описывает Ролан Барт во второй части своей знаменитой работы «Мифологии»: «Схема становится носителем значения гораздо легче, чем рисунок, подражание — легче, чем оригинал, карикатура — легче, чем портрет» [Барт 2004: 234].

Так сторителлинг оказывается одним из способов конструирования мифа — в том смысле, в котором это слово понимает Ролан Барт. Французский структуралист описывает миф как «вторичную семиологическую систему», основывающуюся на уже существующих семиологических цепочках: «То, что в первичной системе было знаком (итог ассоциации понятия и образа), во вторичной оказывается всего лишь означающим» [Там же: 239]. Миф как особый способ высказывания тяготеет к *унификации* собственных материалов: они «могут быть исходно разнородными, но, попадая во владение мифа, они сводятся к одной знаковой функции; для мифа все они лишь сырье, все они едины в том, что приведены к чисто языковому состоянию» [Там же]. Миф функционирует как метаязык, он не приближает нас к действительности — хотя постоянно притворяется, что удачно выполняет именно эту задачу. Знаменитый бартовский анализ рекламы продуктов фирмы «Пандзани» [Барт 1989] или обложки журнала «Пари-матч» с юным солдатом, салютующим французскому флагу [Барт 2004: 241] вскрывает присущую мифу двойственность. То, что не должно быть риторическим элементом и потому так не воспринимается, на самом деле уже является знаком, но встраивается в риторическую схему на правах реального, тем самым скрывая схематичность мифологической надстройки и ее работу по удвоению системы значения; поэтому миф так убедителен. Манипулятивность мифа связана с его эффективностью не только в создании, но и в нормализации и укреплении изначально сконструированных, иллюзорных представлений.

Превращая историю в природу, миф осуществляет экономию: он отменяет сложность человеческих поступков, дарует им эссенциальную простоту, упраздняет всякую диалектику, всякие попытки пойти дальше непосредственной видимости, в организуемом им мире нет противоречий, потому что нет глубины [Там же: 270].

Создавая и одновременно скрывая разрыв между реальностью и ее представлением, миф обеспечивает широкое пространство для манипуляций общественным сознанием (что, собственно, и демонстрирует Ролан Барт в многочисленных примерах в первой части «Мифологий»), ведь реципиент мифа не распознает предъявляемые элементы как сконструированные, иллюзорные или ложные. Не случайно мифологизация сознания описывается как одно из условий манипуляции массовым сознанием в аналитике СМИ [Шиллер 1980], а сама манипуляция, по меткому выражению Мераба Мамардашвили и его соавторов, описывается как «социально организованное принуждение к иллюзии» [Мамардашвили и др. 1972: 63]. Тем не менее миф можно деконструировать, вскрыв элементы системы означивания и продемонстрировав механизмы семиологического удвоения. Именно механизмы удвоения могут стать структурообразующими элементами сторителлинговых стратегий — и в таком случае стоит говорить о манипулятивной риторике, которая прячет саму себя под маской критики, объективной репрезентации или фотографической достоверности.

Лив Стрёмквист: от эстетики DIY к политическому высказыванию

Такой способ сторителлинга, в частности, свойственен комиксам шведской авторки Лив Стрёмквист (род. 1978). Работы этой шведской художницы (а также

радиоведущей и сценаристки) относят к так называемой последней волне шведского комикса, переживающего феминистский бум. Специфика ее подхода состоит в том, что она совмещает в медиасреде комиксов разные дискурсы: научно-теоретический, общественно-критический, художественно-фикциональный. Главные герои ее комиксов — идеи в широком понимании этого слова: идея любви в «Расцветает самая красная из роз» (2019) или идея объективации женского тела в «Плоде познания» (2014), понятия красоты и нарциссизма во «Внутри зеркальной галереи» (2021) или современных отношений и брака в «Чувствах принца Чарльза» (2012). Стрёмквист очевидно нацеливается на болевые точки современности: любовь в эпоху позднего капитализма, феминистская борьба, табуированность проявлений женской телесности. В своих работах художница как будто пытается встать в позицию объективного исследователя, диагноста болезней современности, чтобы дать им критическую оценку. Читатель же комиксов Стрёмквист оказывается в роли слушателя лекции. Ее работы изобилуют отсылками к текстам философов, социологов, психологов и экономистов, в комиксах переплетаются примеры из классической литературы и современного медийного пространства. Художница медиатизирует человеческие отношения, культурные и социальные стереотипы в форме графического сторителлинга и деконструирует их за счет обращения к философским, политическим, социологическим и экономическим концепциям.

Несомненно, Лив Стрёмквист осуществляет экспериментальное исследование пространства комикса, пытаясь представить в этом медиа целостное политическое высказывание. Впрочем, в этом она не является первопроходцем: в одной из наиболее известных метарефлексий о комиксе С. Макклауда размышления о комиксе были преподаны в форме комикса [McCloud 1994], а сама художница отмечает преемственность с альтернативным графическим романом в духе Маржан Сатрапи, тоже обладающим политическим подтекстом¹. Вместе с тем об особом положении Стрёмквист свидетельствует и неоднозначность в жанровом определении ее творчества в разных странах: так, в Швеции ее работы были отнесены к жанру «гендерных исследований в формате комикса» [Classon Frangos 2020], в то время как во Франции ее произведения характеризуют как «эссе» [Grand d’Esnon 2022]. В России перевод художницы, осуществленный силами издательства «No Kidding Press», подавался как взгляд на «социально-политические проблемы с феминистской и левой перспективы»².

Исследователи отмечают, что в самобытной поэтике Стрёмквист важную роль играет традиция «Do it yourself»: своего рода кустарной, самодельной стилистики, наследующей фэнзинам и газетной карикатуре [Ibid.: 235—239]. Комиксы Стрёмквист — это черно-белые контрастные изображения, без градаций серого, с редким вкраплением цветных элементов или разворотов. Уже сама визуальная специфика, отсылающая к карикатуре, заставляет задуматься о том, что в случае комиксов Стрёмквист означивание производится в том

1 *Le Saux L.* Liv Strömquist, une drôle de féministe suédoise //entretien avec Liv Strömquist, BoDoi, 10 décembre 2012 (<https://www.bodoi.info/liv-stromquist-une-drole-de-feministe-suedoise> (дата обращения: 20.01.2023)).

2 Лив Стрёмквист. Авторка, которая разрушила романтическую любовь, но мы вроде бы даже как-то и не против // <https://no-kidding.ru/liv-stromquist> (дата обращения: 12.04.2023).

числе (если не в первую очередь) на уровне формальных решений. Сама художница говорит, что «рисует не очень хорошо, что она избегает того, что ей надоедает... предпочитает то, что дается легко и вызывает смех» [Ibid.: 230]. Немаловажно и то, что она придает гораздо большее значение политическому содержанию своей работы, а не ее эстетическому измерению. В интервью Стрёмквист на вопрос о том, важна ли для нее форма (эстетика), отвечает:

Не очень. Иногда я делаю рисунок, который немного уродлив или который меня не устраивает на 100%, но это нормально. Я не очень хорошо рисую, поэтому изображение, которое получается, не всегда оказывается тем, что я задумала (цит. по: [Grand d'Esnon 2022: 231]).

Зато важным оказывается политическое высказывание, которое авторка к тому же описывает как высказывание критическое, противостоящее господствующему дискурсу и предполагающее множественные интерпретации действительности: «О, это очень важно. Самое главное — не то, что сказанное на 100% “правильно”. В одном и том же комиксе я могу изложить кардинально противоположные мнения» [Ibid.].

И в своих интервью, и в своих графических текстах Стрёмквист убеждает читателя в необходимости критики современности и очевидно предлагает свой вариант этой критики. Современный мир для нее перенасыщен мифами (в бартовском понимании этого слова), и она претендует на то, чтобы эти мифы деконструировать. Ее риторика вполне убедительна, однако при более детальном рассмотрении оказывается, что авторка не столько деконструирует существующие мифы, сколько воспроизводит другие, альтернативные. Ее риторические стратегии работают против нее самой, вскрывая предельную манипулятивность высказывания. Итак, ниже мы разберем ряд примеров из комиксов Стрёмквист и попробуем показать, как она манипулирует своими читателями, создавая череду спекулятивных высказываний и блокируя возможность самостоятельной рефлексии.

Визуальный сторителлинг

Наряду с общим пониманием сторителлинга как разновидности риторики, существует и второе значение термина, связанное с узконаправленными стратегиями производства нарративной репрезентации в той или иной семиотической и/или медиальной среде. Так, наряду с «менеджмент-сторителлингом», или «организационным сторителлингом», можно услышать о «вербальном», «визуальном», «кинематографическом», «дигитальном» или даже «трансмедиальном» сторителлинге. В этом значении термин приближен скорее к тому, что можно было бы назвать «языком повествования» в той или иной медиасреде.

К базовым принципам комиксового (визуального, пикториального) сторителлинга³ относят те элементы «языка комикса», которые могут содержать

3 В теории не устоялось однозначного определения для языка сторителлинга в комиксе. В то время как одни исследователи называют его «комиковым», другие придерживаются более традиционного определения «визуального» или «пикториального» сторителлинга (см., например: [Bagoni 2011; Ryan 2014; Steiner 2004; Wolf 2005a; 2005b]). Дело в том, что основой «визуального сторителлинга» считается способность narra-

в себе нарративность: секвенциальность (последовательность), композиционную организацию графических элементов («пузыри», «панели» и «канавки»), в отношениях между которыми разворачивается интрига, а также вербальные элементы (диалоги или прямую речь) [Baroni 2011; Goudmand 2013; Groensteen 2011]. Помимо последовательности изображений, нарративность может корениться и в статичном изображении, либо способном развернуться в историю, либо содержащим в себе элементы, отсылающие к разным временным состояниям [Marion 1997; Wolf 2005b].

Специфика авторского стиля Стрёмквист возникает из коллизии «глубинного сторителлинга» как риторической практики, ориентированной на политическое высказывание, и теми приемами визуального сторителлинга, которые она использует в качестве иллюстрации своих идей, но которые на самом деле подрывают риторическое высказывание. Если основной дискурсивный модус ее комиксов ориентирован на аргументацию, то на уровне визуального сторителлинга она обращается к наррации. Если ее риторическое высказывание содержит в себе отсылки к серьезным общественно-политическим темам — таким, как гендерное равноправие, трансформация брака в позднем капитализме или нарциссизм современного общества, — то иллюстрация этих идей дается в совершенно ином модусе, комическом: она может представить те же самые идеи через курьезные ситуации или карикатурные репрезентации. «Технэ» противоречит «логосу», «визуальный сторителлинг» подрывает «вербальную» (риторическую) составляющую.

Так, читатель комикса «Внутри зеркальной галереи» (2021) знакомится с теорией миметического желания Рене Жирара. Эта теория призвана продемонстрировать положение о том, что в основе желания лежит миметическое подражание желанию Другого. На страницах комикса мы обнаруживаем самого Рене Жирара, изрекающего собственные цитаты, и комментарии нарратора к его теории, представленные в пузырях. Нарратор задается вопросом: «Но ПОЧЕМУ мы желаем того же, чего желают другие? Рене Жирар считает, что человек — существо, которое не ЗНАЕТ, чего хочет»⁴. Рене Жирар словно бы ему отвечает: «Человек — существо, которое не знает, чего хочет». В следующих трех панелях разворачивается микронарратив, иллюстрирующий эту теорию. Мы видим двух персонажей, на одном из которых надета шапка в виде бесформенной желтой кучи. Другой персонаж обращается к нему со словами: «Тоже такую хочу». И, надев точно такую же шапку, добавляет: «Смотри, что у меня! Хи-хи». После этой микроистории идет комментарий нарратора: «Как следствие, индивиду не нужно ПОСТОЯННО придумывать, чего желать, что НЕ МОЖЕТ НЕ РАДОВАТЬ» [Стрёмквист 2021а: 17]. Здесь мы наблюдаем инвертирование серьезной теории комической нарративной экспликацией, нивелирование философского высказывания с помощью визуального сторителлинга.

Обратный пример оппозиции риторического и визуального сторителлинга можно встретить, когда заведомо банальная мысль (например, риторическое

тивизировать статичные изображения (лишенные нарративности) за счет включения их в последовательность. Очевидно, что базовым видом искусства, работающим с последовательностью изображений, является комикс, но не только он: секвенциальность обнаруживается также и в фоторомане, и в «книге художника», и в медиаискусстве.

4 Здесь и далее сохраняется авторское написание фраз или их частей прописными буквами.

восклицание или подытоживание теоретических конструкций) иллюстрируется с помощью сложной медиарепрезентации. Так, в том же комиксе мы читаем страницу, поделенную на два вертикальных квадрата. В верхнем квадрате написано: «Так что, с одной стороны, это положительная и довольно здоровская культурная эволюция». В нижнем — инвертировано: «Но с другой — это довольно отрицательная и грустная культурная эволюция» [Там же: 72]. Идея «перевернутого» контраргумента переключается с общей интенцией комикса «Внутри зеркальной галереи» искать способы отражений, завоживших современную нарциссическую культуру.

В этих двух примерах кроется ведущий принцип авторской поэтики Стрёмквист (возможно, бессознательный): деконструировать политическое или теоретическое высказывание частными сторителлинговыми практиками. Попробуем выделить ключевые моменты, обеспечивающие эту стратегию.

Принципы сторителлинга в комиксах Лив Стрёмквист

1. Унификация дискурсов

Комиксы Стрёмквист — и весь их корпус, и каждый комикс в отдельности — представляют собой своеобразный жест *унификации* (а, как мы помним, унификация выделялась в качестве важнейшего атрибута мифа по Барту). Например, в комиксе «Расцветает самая красная из роз» Лив Стрёмквист выстраивает нарратив утраты человечеством любви — или, точнее, историю утраты человечеством способности к подлинной чувственности. У комикса есть четкая композиционная структура: названия глав, из которых мы выясняем, как мы утратили любовь и по каким причинам («Я ничего не чувствую», «Исчезновение Другого», «Расцвет рационального выбора», «Расколдованный мир» и т.д.). Стоит оговориться, что местоимение «мы» здесь не случайно: несколько панибратствуя, заигрывая с читателем и предлагая ему мыслить себя исключительно как субъекта позднего капитализма, Стрёмквист фактически лишает этих самых «нас» возможности занять какую-то иную позицию. Кроме того, это обращение представляет собой знаменитый прием «апелляции к публике», широко используемый в публичной риторике, но едва ли релевантный в ситуации социокультурной критики, на которую комиксистка претендует. Впрочем, иногда, вставая в позицию авторитетного спикера, Стрёмквист говорит о себе «я», обеспечивая себе позицию дискурсивной власти.

Еще одна стратегия унификации — это совмещение в рамках одной медиасреды совершенно разных дискурсов. Выбор кейсов, которыми Стрёмквист иллюстрирует свои теоретико-критические положения, никак не обоснован, а ее обращение с источниками можно назвать легкомысленным. Например, один из тезисов Юргена Хабермаса о том, что в условиях капиталистической культуры мы начинаем относиться к себе и к другим как к товару, в комиксе «Чувствах принца Чарльза» сопровождается следующей сноской: «К сожалению, не могу сослаться на источник, потому что у меня нет сил нормально почитать Хабермаса! Он так тяжело пишет :(» [Стрёмквист 2021б: 90]. Иллюстрацией выступает кадр из сериала «Секс в большом городе» с пометкой «*прошу прощения за слишком очевидный пример*». Использование элементов массовой

культуры, апелляция к практикам повседневной коммуникации в мессенджерах (значки :(и *), игровое занижение в сноске — все это, как и местоимение «мы», элементы апелляции к толпе. В целом единство повествования обеспечивается прежде всего визуальной стилистикой, которая к тому же претендует на упрощение. Это единство скрывает переключение между регистрами серьезного и комического. Стрёмквист помещает читателя на своего рода эмоциональные качели, где комическое занижение начинает выполнять функцию аргумента, на самом деле отвлекая читателя от возможности вступить в диалог с теми теоретиками, которых автор выбирает в качестве своей опоры.

Теоретико-критический фокус, декларируемый Стрёмквист в графических текстах, способствует появлению в ее работах еще одной примечательной формы симбиоза: художница сочетает аргументативно-научный и нарративный типы дискурсов. Комиксы артикулируются постановкой риторических вопросов (например, «Некоторые философы и социологи считают, что чувство влюбленности все реже и реже встречается в наше время, но почему же?» [Стрёмквист 2020: 12]), ответы на которые даны в виде вербальных панелей, цитирующих ученых-философов, психологов или социологов, а также в виде серии нарративов, представленных в вербально-визуальной форме. В то время как на «аргументативном уровне» выстраивается научное рассуждение на заданную комиксом тему (например, объяснение того, как выглядят любовные отношения в позднекапиталистическую эпоху), «нарративный уровень» строится по принципу кейсов и рассказывает истории реальных личностей (философов, политиков, героев массовой культуры) или вымышленных персонажей.

Подобная «двухуровневая артикуляция» сторителлинга предполагает четко выраженную иерархию: в то время как аргументативный дискурс выступает — композиционно и риторически — главенствующим в организации комикса, нарративный дискурс оказывается в подчинительной функции: он служит иллюстрацией и пояснением приводимых философских, политических или социологических тезисов. Так, к примеру, в «Чувствах принца Чарльза», иллюстрируя теорию социолога Рэндалла Коллинза о «праве сексуальной собственности», Стрёмквист вводит двух вымышленных персонажей: светловолосого молодого человека, который любит творчество Стива Сем-Сандберга, и темноволосую девушку, которая любит плести макраме. Стрёмквист при этом выстраивает рассказ об их отношениях вокруг контракта о сексуальном праве собственности между двумя свободными индивидами [Стрёмквист 2021б: 72—73].

Нарратив обладает сильнейшим эффектом убеждения (о чем подробно размышляли и исследователи феномена сторителлинга, см., например: [Salmon 2007]). И с комиксом Стрёмквист связан примечательный перформативный эффект: используемые в качестве примера нарративы, вовлекая читателя в конструирование «мира истории» [Herman 2002], не оставляют ему сомнения в истинности декларируемых научных положений. Вместо того чтобы иллюстрировать теоретическое положение, нарратив использует его в качестве закрепляющей функции, манифестируя тем самым однозначность и безапелляционность высказывания художницы.

Этот эффект достигается, в частности, и за счет того, что нарративности в комиксе «больше», чем аргументативности. Обычно нарративность ассоциируется прежде всего с вербальным медиумом, но в комиксах Лив Стрёмквист происходит наоборот: нарративность коренится преимущественно в последо-

вательности изображений (пузырей и панелей), в то время как вербальный медиум берет на себя функцию «научного объяснения» частных историй. А коль скоро Стрёмквист обходится с научными источниками весьма смело (как мы уже видели на примере с Хабермасом), то этот эффект скрывает в себе определенные противоречия. Иными словами, в модусе рецепции происходит иерархическое инвертирование дискурсивных уровней произведения: главенствующий (казалось бы) аргументатив уступает место нарративу, частный кейс выдает себя за абсолютное правило, а теоретическое высказывание безапелляционно подтверждается случайным бытовым или фикциональным примером.

Наряду с этим нарративный материал выполняет еще одну важную функцию: создание эффекта комического, зачастую переходящего в модус сатиры⁵. Эффект комического достигается как на уровне «монстрации» (то есть визуальной организации нарратива в комиксе) [Gaudreault 1988; Groensteen 2011] за счет ритма визуальных фрагментов, комических положений, гипертрофированности и гротеска), так и за счет соположения элементов «высокой» и «массовой» культуры. Так, в «Чувствах принца Чарльза» «оживляются», нарративизируются картины Густава Климта и Фриды Кало. Герои «Поцелуя» обмениваются репликами в пузырях: «Ты для меня — ВСЕ!» — «Да-да, конечно, но скоро мы расстанемся и больше никогда не увидимся, разве что раз в год будем неловко пить кофе». А Диего в объятиях Фриды восклицает: «Лежу тут весь такой классный!!» Таким образом, Стрёмквист перераспределяет ответственность между «серьезным» аргументативным дискурсом и «комическими историями», вследствие чего читатель воспринимает повествование как набор иронических иллюстраций к тезисам философов и ученых, которые за счет двойного разрыва — дискурсивного (аргументативного/нарративного) и регистрового (серьезное/комическое) — не могут не восприниматься как «убедительные доказательства» идей Стрёмквист.

У феномена унификации дискурсов есть и еще один интересный эффект. В частности, интересно обратить внимание на то, как перераспределяется опыт восприятия читателя между вербальной и визуальной составляющими комикса.

В тех эпизодах, где Стрёмквист восстанавливает чужие теории, она почти полностью переходит в режим вербального медиума. Например, пятая глава комикса «Расцветает самая красная из роз» начинается с переложения идей Эриха Фромма из текста «Искусство любить» [Стрёмквист 2020: 86]. В трех разных панелях, каждая из которых посвящена тексту Фромма, философ выглядит одинаково, а его лицо ничего не выражает [Там же] (что в целом довольно-таки редко встречается в комиксах Стрёмквист; обычно ее персонажи обладают достаточно красноречивой мимикой). На четвертой панели лицо философа и вовсе закрыто пузырями с текстом. Единство визуального и вербального разрушается, визуальные образы перестают выполнять свою перформативную функцию. Фромм, Иллуз и другие авторы философских, социологических, пси-

5 Как замечает исследовательница шведской литературы Д. Кобленкова, сатира в целом не является приоритетом литературного процесса в Швеции и в XXI веке «перемещается в визуальные виды искусства» [Кобленкова 2015: 100]. Тем симптоматичнее оказывается тот факт, что в комиксах Стрёмквист сатирический модус отыгрывается именно в режиме визуального сторителлинга. Отсутствие опоры на национальную традицию литературной сатиры также частично может объяснять гибридный характер комиковых стратегий художницы.

хологических работ, принадлежащих пространству академической теории, а не массовой культуры, предъявлены нам в значительной степени в виде своих слов. Даже сама Стрёмквист подтверждает это на одной из страниц комикса: «Наконец-то мы видим лицо Иллуз, после всего, что она сделала для этого комикса» [Там же: 56]. Воплощение теоретиков в виде образов (то есть собственно героев) комикса теряет свое значение. Читатель комикса превращается в читателя теоретического текста, и едва ли можно продолжать говорить о единстве монстрации. Подобные эпизоды как раз и обнаруживают невозможность и несостоятельность той унификации, к которой Стрёмквист методологически стремится. Персонажи-теоретики лишены возможности быть героями комиксов, потому что они не являются в полном смысле слова людьми, они ничего не перформируют, не демонстрируют ни какого-либо поведения, ни мимических реакций. Их изображения остаются пустыми знаками, присутствующими на страницах комиксов скорее по требованию медиасреды. Эти эпизоды демонстрируют провал стратегии Стрёмквист соединить несоединимое: превратить в цельное повествование теоретические размышления и конкретные воплощения человеческих отношений (вымышленные или подлинные).

2. Парадоксы репрезентации

Другим аспектом сторителлинга Лив Стрёмквист оказывается «подрыв» риторики на уровне медиальной репрезентации, то есть за счет специфических для комикса как особого медиума средств и способов организации нарратива. Пожалуй, самым ярким примером этого становится развитие метафоры любви как капиталистической формы отношений в комиксе «Расцветает самая красная из роз». Стрёмквист отталкивается от исследований израильского социолога Евы Иллуз, для которой любовь практически всегда рассматривается как тип отношений, предполагающих товарную эквивалентность (брак, социальная иерархия и т.д.). При этом вне зависимости от того, в какую эпоху развиваются любовные отношения, любовь в ее теории подменяется различными субституциями, в основе которых чаще всего лежит понимание сексуальности как определенной формы обмена. На первый взгляд, Лив Стрёмквист в своем художественном высказывании пытается деконструировать этот подход: изъять любовь из капиталистических отношений, определить ее как нечто принципиально иное.

В частности, отправной точкой размышлений Стрёмквист становится исчезновение Другого; причину этого исчезновения авторка видит в нарциссизме современной эпохи. Неспособность современного человека увидеть другого как Другого подтверждается примером Леонардо Ди Каприо, который меняет подругек одну за одной, не делая между ними различия:

Леонардо Ди Каприо... не может воспринимать модель из Sports Illustrated как «атопос» — другого человека, — а может только воспринимать этих бикини-моделей как отражения собственного эго, взаимозаменяемые и сравнимые с любым другим отражением [Там же: 22].

Таким образом, фундаментальный по своему содержанию тезис оказывается обоснован одним-единственным примером, к тому же заимствованным из медиакультуры (жизнь и Ди Каприо в том виде, в котором они представлены

в СМИ), что очевидно не может считаться достаточным обоснованием. Грубо говоря, Лив Стрёмквист здесь воспроизводит уже созданный таблоидами миф и вместе с критикой конкретного персонажа осуществляет генерализующее суждение о современности и тем самым натурализацию мифа. Антагонистом современному нарциссичному субъекту выступает Алкивиад из платоновского «Пира», как раз способный увидеть Сократа как Другого: «ОН НЕ ПОХОЖ НИ НА КОГО ИЗ ЛЮДЕЙ, древних или ныне здравствующих» [Там же: 20]. Уже здесь на уровне работы со шрифтами мы можем заметить аффирмативные манипуляции. На страницах 20—21 сразу же бросаются в глаза две фразы: «Он не похож ни на кого из людей» и «в этом и есть суть влюбленности». Эта фраза претендует на то, чтобы быть определением смысла влюбленности; мы снова сталкиваемся с аффирмацией и расширением одного-единственного примера на гораздо более многогранную и фундаментальную проблематику. Следующий ход Стрёмквист — указать на невозможность реализовать этот (как будто бы четко определенный) смысл в современности: заявить о том, что в современную эпоху «атоичность» Другого невозможна. Именно это и происходит на следующей странице. Современная чувственность здесь описана как «плохая» и «невозможная»; так, на странице графически выделена залитая черным цветом панель с белой надписью: «Другого, лишённого инаковости, НЕВОЗМОЖНО ЛЮБИТЬ, его можно только потреблять» [Там же: 22]. Как графические, так и риторические (в выборе слов и интонаций, структуры аргументации) стратегии Стрёмквист предлагают нам логику бинарности. Возможна либо «хорошая», «правильная» любовь, либо ее отсутствие. Логика бинарного кода позволяет противопоставить Алкивиада (который вместе с Бартом, автором «Фрагментов речи влюбленного», оказывается агентом «хорошей», «правильной» любви) и Леонардо Ди Каприо, не способного на различение Другого и как следствие — не способного на чувство. В эту бинарную оппозицию оказываются встроены и современные субъекты. Перед нами череда переживающих сильные эмоции персонажей без имени, разного пола, но примерно одного возраста; они говорят: «Она та самая!», «Таких, как она, больше нет!», «Если я ему не нужен, то для меня больше нет НИКОГО!» [Там же]. Собственно, эти герои говорят именно о том, в чем Стрёмквист современному субъекту отказывает. Читательская идентификация нарушается: либо я представляю собой тех самых «мы», которые говорят: «Ты для меня единственный на белом свете», — и тогда любовь не утрачена, либо я все же оказываюсь нарциссичным персонажем (как Ди Каприо), не способным на чувства. Эти три страницы не выполняют задачу критики нарциссизма; претендуя на критику, они оборачиваются манифестацией невозможности любовного переживания вообще.

Одним из основных источников для Лив Стрёмквист, как уже было замечено, оказываются труды израильского социолога Евы Иллуз. В своих работах исследовательница проводит параллели между историей капитализма и историей романтических отношений [Иллуз 2022а; 2022б]. Так, согласно Иллуз, современные экономические формы капитализма («корпорация, общество с ограниченной ответственностью, международные финансовые рынки и коммерческий договор») отражаются «в представлении о любви как о свободно заключаемых договорных отношениях, которые связаны этическими правилами обязательств, приносят очевидную отдачу и требуют долгосрочных эмоциональных стратегий и инвестиций» [Иллуз 2022б: 40]. Центральной

точкой пересечения между новыми капиталистическими формами и любовными отношениями в современном обществе становится трансформация понятия «выбора», который, по мнению исследовательницы, рассматривается в негативном ключе. В течение последних двухсот лет происходит борьба за свободу, которая воплощается в усовершенствовании искусства «не выбирать». «Выбор не выбирать», реализующийся, к примеру, в стремительном разрыве отношений, нежелании вступать в брак, трансформации понятия сексуальности и проч. — становится фактором, определяющим любовь как тип «негативных отношений» в современном обществе и приводящий к ее утрате.

Выбор, прежде являвшийся девизом «прочного капитализма», затем превратился в отсутствие выбора, в практику постоянной, сделанной «на ходу» корректировки собственных предпочтений, чтобы не вступать в отношения, не поддерживать их и вообще не связывать себя отношениями, ни экономическими, ни романтическими [Иллуз 2022б: 41].

Вслед за Иллуз Лив Стрёмквист уделяет особое внимание феномену «негативных любовных отношений» в современном обществе и активно его критикует. В своих комиксах она рассматривает целый ряд кейсов из современной массовой культуры, показывая, каким образом размывается понятие любви, и ее превращение в капиталистическую форму отношений: так, реплика принца Чарльза, затруднившегося ответить на вопрос, влюблен ли он в Диану, или история о многочисленных подружках Леонардо ди Каприо, между которыми он не проводит различия, иллюстрирует логику негативных любовных связей в современном социуме, ставших следствием «выбора не выбирать».

Подмена выбора потенциальной *выборностью* (процессуальностью), казалось бы, становится краеугольным камнем критики эмоционального капитализма у Лив Стрёмквист. Однако вместо того чтобы показать, как мог бы работать принцип выбора в медиасреде комикса, Стрёмквист «закрывает» свой текст манипулятивными стратегиями сторителлинга. Она буквально *не оставляет выбора читателю*, навязывая ему представления о формах современной любви как единственно возможных и безусловно данных. Сам способ репрезентации противоречит той капиталистической метафоре, которую художница пытается проблематизировать.

Кульминационная сцена комикса «Расцветает самая красная из роз» связана с историей поэтессы Хильды Дулитл, которая на борту тихоокеанского лайнера пережила «окултное событие». Выйдя вечером на палубу, она увидела некоего господина, архитектора Питера ван Экка, который снял очки и посмотрел на нее синими глазами. А затем в закатном море они увидели дельфинов, выпрыгивающих из воды и образующих причудливый узор. По воспоминаниям Хильды, никто из остальных пассажиров лайнера в тот вечер не видел дельфинов, а когда она рассказывала о происшествии, ее принимали за сумасшедшую. Эпизод с дельфинами становится для Хильды сверхъестественным, мистическим, *непредставимым* событием, которое неоднократно воспроизводилось в ее последующем творчестве.

Обращаясь к этой истории, Стрёмквист использует ее как контрпример тотальной рационализации в современной эпохе, когда люди разучились чувствовать мистические переживания. Этот феномен комиксистка связывает с «расколдованностью» мира, в котором любовное переживание пытаются объяснить при помощи рациональных и материалистических подходов. И визуально ко-

микс словно бы пытается поддерживать эту историю: черно-белая графика сменяется цветным разворотом с фиолетовыми и голубыми дельфинами на фоне розового закатного солнца [Стрёмквист 2020: 74—75]. Однако эта попытка передать «нерациональное» событие языком комикса обнаруживает собственную эксцессивность: мы сталкиваемся с эксцессом за счет визуального удвоения вербального медиума, вследствие чего эпизод не работает как разрыв нормативной поэтики комикса, а приводит к провалу попытки репрезентации любви как «непредставимого переживания». Кроме того, дальнейший нарратив сменяется черно-белыми статистическими выборками о природе влюбленности, ее продолжительности и взаимосвязи с химическими реакциями.

Приведем еще один пример рассогласованности содержания и медиаре-презентации. Пытаясь описать «конец влюбленности», Стрёмквист наталкивается на отсутствие в мировом искусстве его представлений:

В истории мирового искусства есть огромное количество изображений покинутой Ариадны... но я не могу найти ни одного изображения Тесея в тот момент, когда он УПЛЫВАЕТ от Ариадны. Ну вот КАК он выглядит, когда покидает остров? КАК вообще изобразить это лицо — лицо человека, который «больше не влюблен»? [Там же: 152].

Следуя логике своих рассуждений, Стрёмквист помещает на страницу три изображения горющей Ариадны, но даже не пытается изобразить уплывающего Тесея (что в медиасреде комикса реализовать было бы достаточно просто). Отказывая уплывающему от Ариадны Тесею в репрезентации, Стрёмквист снова осуществляет подмену понятий: вместо критики репрезентации, на которую Стрёмквист претендует (плохо, что никто и никогда не рисует Тесея), она сама в своих работах воплощает ту же самую логику. Кроме того, пример Тесея является таким же сингулярным, как и другие примеры Стрёмквист, а ее аналитика этого примера опять грешит генерализацией. В данном случае механизм натурализации мифа можно обнаружить в стратегии репрезентации — точнее, в отказе эту репрезентацию осуществить в отсутствии изображения Тесея. Иными словами, регистрируя формы утраты современностью любви, Стрёмквист не пытается сделать ее объектом репрезентации и частью собственного высказывания, но дублирует логику капиталистического подхода к любви, в рамках которого у этого чувства есть рациональное или материальное объяснение. Тем самым медиальная логика комикса о любви становится частью всеобщего отказа воспринимать ее как нечто не поддающееся репрезентации.

Заключение

Теперь, когда многообразие сторителлинговых стратегий Лив Стрёмквист предстало перед читателем во всем его многообразии, стоит ненадолго вернуться к тому, с чего мы начинали, — к мифу. Один из основных механизмов его действия — унификация разных элементов реальности ради превращения их в знак. Именно это мы и обнаруживаем в комиксах Стрёмквист, что позволяет нам указать на неизбежную риторичность ее суждений. Содержание знака больше не является значимым; он низводится до своей функции — быть элементом самовоспроизводящейся системы обмена. Комикс Стрёмквист воплощает именно логику самовоспроизводимого обмена на всех уровнях: эксцес-

сивность чередуется с опустошенностью, серьезность — с комичностью, теоретический и фикциональный дискурс бесконечно сменяют друг друга. Комиксы Стрёмквист производят своеобразное удвоение и превращают в товар и идеи, принадлежащие социогуманитарному полю, и саму идею критики вообще. Манифестированная в ее интервью «незначимость эстетики» оборачивается мнимой наивностью образа, который выступает словно невинный инструмент для работы критического высказывания. Но едва ли это так; видение само по себе не является невинным, оно всегда разворачивается как результат конвенции, оно всегда является опосредованным той формацией, внутри которой возникает. Критика Стрёмквист проваливается, потому что при детальном анализе обнаруживает свою собственную герметичность — и неспособность выйти за пределы критикуемого дискурса ни на уровне содержания, ни — что гораздо важнее — на уровне стратегий сторителлинга. Манипуляция сознанием реципиента во всем многообразии проявлений этого феномена является непосредственным рецептивным эффектом сторителлинга Лив Стрёмквист.

Библиография / References

- [Барт 1989] — *Барт Р.* Риторика образа // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Пер. с фр. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 297—318.
- (*Barthes R.* Rhétorique de l'image // *Bart R.* Izbrannye raboty: Semiotika: Poetika. Moscow, 1989. P. 297—318. — In Russ.)
- [Барт 2004] — *Барт Р.* Мифологии / Пер. с фр. С.Н. Зенкина. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2004.
- (*Barthes R.* Mythologies. Moscow, 2004. — In Russ.)
- [Брокмейер, Харре 2000] — *Брокмейер Й., Харре Р.* Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы / Пер. с англ. Е.А. Мамчур // Вопросы философии. 2000. № 3. С. 29—42.
- (*Brockmeier J., Harré R.* Narrative: Problems and promises of an alternative paradigm // *Voprosy filosofii.* 2000. No. 3. P. 29—42. — In Russ.)
- [Галло 2021] — *Галло К.* Искусство сторителлинга: как создавать истории, которые попадут в самое сердце аудитории / Пер. с англ. Э. Мельник. М.: Бомбора: Эксмо, 2021.
- (*Gallo C.* The Storyteller's Secret. Moscow, 2021. — In Russ.)
- [Иллуз 2022a] — *Иллуз Е.* Почему любовь ранит? Социологическое объяснение / Пер. с англ. С. Сидоровой. М.; Берлин: Директмедиа Паблишинг, 2022.
- (*Ilouz E.* Why Love Hurts: A Sociological Explanation Polity. Moscow, 2022. — In Russ.)
- [Иллуз 2022б] — *Иллуз Е.* Почему любовь уходит? Социология негативных отношений / Пер. с англ. С. Сидоровой. М.; Берлин: Директмедиа Паблишинг, 2022.
- (*Ilouz E.* Unloving: A Sociology of Negative Relations. Moscow, 2022. — In Russ.)
- [Кобленкова 2015] — *Кобленкова Д.* Шведская сатира XXI века: темы, поэтика, мораль // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2015. № 2 (2). С. 99—104.
- (*Koblenkova D.* Shvedskaya satira XXI veka: temy, poetika, moral' // *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo.* 2015. No. 2(2). P. 99—104. — In Russ.)
- [Макки 2012] — *Макки Р.* История на миллион долларов: мастер-класс для сценаристов, писателей и не только / Пер. с англ. Е. Виноградова. 4-е изд. М.: Альпина нон-фикшн, 2012.
- (*McCee R.* Story: substance, structure, style, and the principles of screenwriting. Moscow, 2012. — In Russ.)
- [Мамардашвили и др. 1972] — *Мамардашвили М.К., Соловьев Э.В., Швырев В.С.* Классика и современность: две эпохи в развитии буржуазной философии // Философия в современном мире. Философия и наука / Ред. Л. Митрохин, Э. Юдин, Н. Юлина. М.: Наука, 1972.
- (*Mamardashvili M.K., Solov'ev E.V., Shvyrev V.S.* Klassika i sovremennost': dve epokhi v raz-

- vitii burzhuznoy filosofii // *Filosofiya v sovremennom mire. Filosofiya i nauka* / Ed. by L. Mitrokhin, E. Yudin, H. Yulina. Moscow, 1972. — In Russ.)
- [Рансьер 2007] — *Рансьер Ж.* Разделяя чувственное / Пер. с фр. В. Лапицкого, А. Шестакова. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007. (*Rancière J.* Le partage du sensible. Saint Petersburg, 2007. — In Russ.)
- [Стрёмквист 2020] — *Стрёмквист Л.* Расцветает самая красная из роз / Пер. со швед. В. Козловской. М.: No Kidding press, 2020. (*Strömquist L.* Den rödaste rosen slår ut. Moscow, 2020. — In Russ.)
- [Стрёмквист 2021a] — *Стрёмквист Л.* Внутри зеркальной галереи / Пер. со швед. В. Мельниковой. М.: No Kidding Press, 2021. (*Strömquist L.* Inne i spegelsalen. Moscow, 2022. — In Russ.)
- [Стрёмквист 2021б] — *Стрёмквист Л.* Чувства принца Чарльза / Пер. со швед. В. Козловской. М.: No Kidding Press, 2021. (*Strömquist L.* Prins Charles Känsla. Moscow, 2021. — In Russ.)
- [Шиллер 1980] — *Шиллер Г.* Манипуляторы сознанием / Пер. с англ. Я. Засурского. М.: Мысль, 1980. (*Schiller G.* Manipulators of Consciousness. Moscow, 1980. — In Russ.)
- [Baroni 2011] — *Baroni R.* Le récit dans l'image: séquence, intrigue et configuration // *Image [& Narrative]*. 2011. No. 12 (1). P. 272—294 (<http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/136> (accessed: 12.04.2023)).
- [Classon Frangos 2020] — *Classon Frangos M.* Liv Strömquist's Fruit of Knowledge and the Gender of Comics // *European Comic Art*. 2020. Vol. 13. No. 1 (<https://www.berghahnjournals.com/view/journals/eca/13/1/eca130104.xml> (accessed: 12.04.2023)).
- [Gaudreault 1988] — *Gaudreault A.* Du littéraire au filmique. Système du récit. Paris: Méridiens Klincksieck, 1988.
- [Giroux 2006] — *Giroux N.* «Vers une narration réflexive?» // *Le Storytelling. Concepts, outils et applications* / Ed. by E. Soulier. Paris: Hermès Sciences Publications, 2006. P. 36—49.
- [Goudmand 2013] — *Goudmand A.* Narratologie du récit sériel // *Proteus*. 2013. No. 6. P. 81—89 (<http://www.revue-proteus.com/articles/Proteus06-10.pdf> (accessed: 12.04.2023)).
- [Grand d'Esnon 2022] — *Grand d'Esnon A.* Enjeux d'une esthétique mineure dans les essais de bande dessinée de Liv Strömquist // *L'essai médiatique* / Ed. by I. Langlet, C. Conant-Ouaked Champs sur Marne: LISAA éditeur, 2022. P. 229—249.
- [Greatbatch, Clark 2005] — *Greatbatch D., Clark T.* Management Speak Why We Listen to What Management Gurus Tell Us. London: Routledge, 2005.
- [Groensteen 2011] — *Groensteen T.* Bande dessinée et narration. Paris: Presses universitaires de France, 2011.
- [Herman 2002] — *Herman D.* Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative. Lincoln: University of Nebraska Press, 2002.
- [Marion 1997] — *Marion P.* Les images racontent-elles? Variations conclusives sur la narrativité iconique // *Recherches en communication*. 1997. No. 8. P. 129—148.
- [Mitchell 1994] — *Mitchell W.J.T.* Picture Theory. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- [McCloud 1994] — *McCloud S.* Understanding Comics: The Invisible Art. New York: Harper Perennial, 1994.
- [Phelan 2005] — *Phelan J.* Editor's Column: Who's Here? Thoughts on Narrative Identity and Narrative Imperialism // *Narrative*. 2005. Vol. 13. No. 3. P. 205—210.
- [Ryan 2014] — *Ryan M.-L.* Narration in Various Media // *The living handbook of narratology* / Ed. by P. Hühn et al. Hamburg: Hamburg University, 2014 (<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-various-media> (accessed: 12.04.2023)).
- [Salmon 2007] — *Salmon C.* Storytelling: la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits. Paris: la Découverte, 2007.
- [Steiner 2004] — *Steiner W.* Pictorial Narrativity // *Narrative across Media: The Languages of Storytelling* / Ed. by M.-L. Ryan, J. Ruppert, J. W. Bernet. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004. P. 145—177.
- [Wolf 2005a] — *Wolf W.* Intermediality // *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* / Ed. by D. Herman et al. London: Routledge, 2005. P. 252—256.
- [Wolf 2005b] — *Wolf W.* Pictorial Narrativity // *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* / Ed. by D. Herman et al. London: Routledge, 2005. P. 431—435.