

УДК 008  
ББК 71.4

DOI: 10.30628/1994-9529-2019-15.1-139-154  
recieved 14.05.2018, accepted 22.03.2019

**ЕВГЕНИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ КОЗЛОВ**

Институт права и национальной безопасности  
Российской академии народного хозяйства и государственной  
службы при Президенте Российской Федерации,  
Московская академия Следственного Комитета РФ,  
Москва, Россия  
ORCID: 0000-0001-8811-5555  
e-mail: jesuisbon@yandex.ru

## ПЕРИФЕРИЯ ЗРЕЛИЩА: СПОЙЛЕР И ТИЗЕР

**Аннотация.** Периферия зрелища, текста, перитекст (обложки, афиши фильмов, тизеры, трейлеры, анонсы и прочие знаки отделочный работы) в полной мере участвует в подготовке реципиента, в выработке настроения, предваряющего акт рецепции. Современная информационная избыточность наделяет периферию художественного произведения весьма важной функциональной нагрузкой. Валоризация интриги и связанного с нею нарративного напряжения оказываются важнейшими элементами повествовательности, порождающими интерес и управляющими вниманием аудитории. При этом нарративное напряжение выступает в роли своеобразного залога продуктивности повествования и, следовательно, обладает экономическим значением, всегда весьма существенным в массовой развлекательной культуре. В этом аспекте, например, в немалой степени обретает основания боязнь спойлеров (спойлерофобия). Спойлер и тизер выступают в роли коммуникативных практик, осуществляющих новые формы взаимодействия с аудиторией. Тизер участвует в создании интриги, а спойлер ее разрушает, но при этом оба они коммуникативно и семантически связаны с очарованием от новизны произведения и интересом реципиентов. Кроме того,

спойлер, являясь разновидностью коммуникативного насилия, представляет собой проблему новых медиа и относительно новых форм повествовательности, предполагающих длительное вовлечение в процесс рецепции художественной продукции. Хотя нарратив сериала сам себе создает поле соотношения, но тизер здесь призван реализовывать две коммуникативные стратегии: представлять новое (что будет показано в данном эпизоде сериала) и демонстрировать серийную принадлежность данного эпизода сериала к общему целому художественного повествования. Относительная автономность этой части высказывания от основного нарратива дает также дополнительные возможности для реализации некоторых коммуникативных стратегий художественного дискурса. Положение на периферии текста превращает тизер в экспериментальную площадку, в рамках которой оказывается возможным амбивалентное перемещение между прерывистостью и связностью нарратива. Следовательно, тизер может достаточно свободно отступать от линейного хода повествования. Наряду с проспективными/ретроспективными можно замечать и еще более значительные отступления, контрастирующие с основным произведением: тизеры-пародии и тизеры, представляющие собой отдельную дополнительную историю (рассказ в рассказе). Тенденция отказа от линейности нарратива также позволяет предполагать стремление усложнить художественный продукт.

**Ключевые слова:** спойлер, тизер, периферия текста, контракт чтения, места неопределенности, предвосприятие, фасцинация, нарративное напряжение, интрига, линейность нарратива, современная массовая культура, жанры, сериал, коммуникативное насилие

**EVGENY V. KOZLOV**

Institute of Law and National Security affiliated with the Russian  
Academy of National Economy  
and Governmental Administration  
of the President of the Russian Federation,  
The Moscow Academy of the Investigation Committee  
of the Russian Federation  
Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0001-8811-5555  
e-mail: jesuisbon@yandex.ru

## THE PERIPHERY OF THE SPECTACLE: THE SPOILER AND THE TEASER

**Abstract.** The peripheries of the spectacle, the text, and the peritext (covers, posters of films, teasers, trailers, announcements and other signs of finishing work) is fully involved in the preparation of the recipient, in the development of the mood which precedes the act of reception. The redundancy of modern information endows the periphery of a work of art with a very important functional load. The valorization of intrigue and the tension of narrative associated with it are the most important elements of narration which generate interest and control the attention of the audience. At the same time, narrative tension acts as a kind of pledge for narrative productivity and, therefore, possesses economic value, always very significant in the culture of mass entertainment. In this aspect, for example, the fear of spoilers (spoiler-phobia) to a large extent becomes a basis. The spoiler and the teasers act as communicative practices which implement new forms of interaction with the audience. The teaser is involved in the creation of intrigue, while the spoiler destroys it, but both of them are related communicatively and semantically with the charm by the novelty of the product and the interest of the recipients. In addition, the spoiler, presenting a variety of communicative coercion, presents a problem for new media and the relatively new forms of narration, suggesting a long involvement in the process of reception of artistic productions. Although the narrative of the series itself creates a field mapping, the teaser is intended here to implement two communicative strategies: to introduce a new element (what would be aired in the upcoming episode) and to demonstrate the serial affiliation of the episode to the overall integral art of storytelling. The relative autonomous status of this part of the statement from the main narrative also provides additional opportunities for the implementation of some communicative strategies of artistic discourse. The position on the periphery of the text transforms the teaser into an experimental platform, in which it is possible to establish an ambivalent motion between discontinuity and the connectivity of the narrative. Consequently, the teaser is able to deviate considerably from the linear progress of the narrative. Along with the perspective/retrospective elements, it becomes possible to notice even more significant deviations, contrasting with the main product: teasers-parodies and a teaser which presents an additional separate story (a story within a story). The tendency to abandon the linearity of the narrative also makes it possible for us to presume the aspiration to complexify the artistic product.

**Keywords:** spoiler, teaser, the periphery of the text, the contract for reading, a place of uncertainty, preliminary perception, fascination, narrative tension, the intrigue, the linearity of the narrative that is the modern mass culture, genres, series, and communicative violence

Знакомство с периферией зрелища, включающей в свою сферу разнообразные знаковые комплексы и связанные с ними коммуникативные практики, обычно опережает основную рецепцию произведения. Весьма различные по своей коммуникативной природе спойлер и тизер сопоставимы в своем отношении к сюжету основного произведения, который они предвосхищают, представляют и интерпретируют. В семиотике существует понятие *sinsignum'a*, под чем подразумевается знак, существо которого заключено не в нем самом, но в той отсылке-указании, которую данный знак производит в направлении другого знака. Рискнем предположить, что именно очарование от сюжета зрелища наполняет энергией коммуникативные практики его периферии. В случае спойлера это очарование представляется бескорыстным и по-детски наивным (что, кстати, делает его небезупречным в плане этики), но оно же становится профессиональным и позволяющим реализовывать некоторые коммерческие или художественные стратегии в случае тизера. В современном информационном пространстве, перенасыщенном сюжетами и зрелищами, акт предварительной рецепции или предвосприятия наделяется особенной ценностью. В зависимости от периферии оказывается продолжение рецепции основного зрелища.

Анекдот про спойлер был давно, но самого спойлера не было. Забавная история, в которой недовольный отсутствием чаевых распорядитель в кинозале сообщает запоздавшему зрителю, что в детективном фильме, который он собирается смотреть, убийца — садовник, являет собой иллюстрацию спойлера (впрочем, речь здесь идет, разумеется, об очень примитивном спойлере). Информационное превосходство (знание сюжета) умножается в современной коммуникативной ситуации посредством распространения в Сети. Возвращаясь к ситуации, изображенной в анекдоте, можно предста-

вить, что сегодня действие спойлера было бы направлено моментально не только на всех посетителей кинотеатра, а сообщено *urbi et orbi* всем, кто, заинтересовавшись сюжетом, только собирался когда-нибудь посмотреть этот фильм, и даже тем, кто не имел о нем ни малейшего представления. *В абсолютном большинстве случаев спойлер происходит против воли получателя данной информации, пребывающего на начальном этапе знакомства с произведением.* Здесь мы имеем дополнительную возможность заключить о том, что спойлер представляет собой проблему новых медиа и относительно новых форм повествовательности, предполагающих длительное вовлечение в процесс рецепции художественной продукции.

Раскрывая содержание повествования тем, кто еще не имел возможности самостоятельно ознакомиться с художественным произведением, спойлер оказывается в ряду проявлений коммуникативного насилия<sup>1</sup>. Кому мешает спойлер? Вероятно, он мешает тем, кто желает получать удовольствие от текстов развлекательной повествовательности. Последняя все чаще выступает в виде рассказа, представляющего в достаточно широкой жанровой палитре разнообразных медиа: от текстов для чтения и слушания, до визуальных нарративов (монстративов). Спойлер подрывает негласное соглашение между отправителями развлекательного повествования и его реципиентами: зрительской, читательской, геймерской аудиториями.

Д. Куэня анализировал это негласное соглашение на материале паралитературы<sup>2</sup>, называя его *контрактом чтения (contract de*

<sup>1</sup> Поль Рикер рассматривал коммуникативное насилие в виде языкового преимущества, позволяющего его обладателю «вносить смуту и соблазн» [1, с. 27].

<sup>2</sup> Изменяющаяся информационная и семиотическая реальность новых медиа закономерно влечёт за собой изменения в научной методологии исследовательской практики, заключающиеся, в частности, в адаптации традиционных концептов текстологии и нарратологии к новым текстам и новым коммуникативным реалиям. Из последних наиболее интересных примеров адаптации традиционного концептологического корпуса гуманитарного знания к реалиям новой медиакультуры должны быть упомянуты следующие работы: Baroni R. *Les Rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*. Genève : Slatkine Erudition, 2017 [3], Citton Y. *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Editions Amsterdam, 2017 [4], Thon J.-N. *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2016 [5].

lecture) [2, p. 67]. Для этого соглашения оказываются чрезвычайно важны жанровые конвенции. Они позволяют потенциальному потребителю текста адекватно оценить перспективы получить удовольствие от того или иного произведения посредством перенесения на него впечатлений от уже знакомых аналогичных текстов, принадлежащих данному жанру. У. Эко [6, p. 14] также размышлял о эмоциональном колорите, присущем жанрам массовой литературы. Обобщенное представление о текстах некоторого конкретного жанра паралитературы (развлекательной повествовательности) во многом является совокупностью эмоциональных переживаний. Жанр предполагает *правильное* эмоциональное реагирование реципиента<sup>3</sup>. «Сам жанр уже спойлер», замечает Т. Седин<sup>4</sup> [7]. Впрочем, с этим можно согласиться лишь отчасти. Жанр — ориентир, в котором возможно развитие сложного комплекса эмоциональных и рациональных интерпретаций, возникающих на разных этапах взаимодействия реципиента с произведением. Жанр — это обещание или обязательство, выполняемое в ходе рецепции. «Всем людям приятнее смотреть на вещи в прозрачной пленке, а не в темной упаковке — меньше шансов, что тебя обманули и подсунули тебе откровенную хрень» [7]. Вот в образе *прозрачной упаковки* и выступают указатели жанра.

Однако то самое соглашение (контракт чтения), анализируемое прежде исследователями развлекательной повествовательной продукции, базируется на предвосприятии, которое обеспечивается не только жанровыми индикаторами. Периферия текста, перитекст (обложки, афиши фильмов, тизеры, трейлеры, анонсы и прочие знаки

---

<sup>3</sup> Неправильное эмоциональное реагирование может, вероятно, сигнализировать о кризисе жанра. Так, о кризисе жанра фильмов ужасов в последнее время говорит то, что зрительская аудитория всё чаще смеётся в тех эпизодах, когда, по замыслу создателей, она должна испытывать совсем другие ощущения.

<sup>4</sup> «Вот перед тобой стереотипная история, всё просто и понятно, и мы заранее знаем, стоит ли тратить нервы, переживая за героев, или нет. Сам жанр — это уже спойлер. Человек хоть сколько-нибудь образованный понимал, что Уильяма Уоллеса в конце фильма разрубят как собаку, а самого забавного из треш-ужасов убьют первым. А супергеройское кино вообще, как один сплошной спойлер. Опять же, отсутствие сюрприза само по себе может доставлять удовольствие. Особенно для людей, которые сюрпризами сыты по горло» [7].

отделочный работы) в полной мере участвует в подготовке реципиента, в выработке правильного настроения, предваряющего акт рецепции. И, с другой стороны, потенциальный потребитель ориентируется по этим знакам в большом изобилии художественной продукции. Опираясь на периферическую знаковую область и индикаторы жанра, аудитория осуществляет свой прогноз, предвосхищая впечатления и ощущения от последующего восприятия художественного произведения. Ц. Тодоров [8, с. 10] в нарушении жанровых канонов непременно видел условие для *литературности*, под чем надо понимать принадлежность некоторого фикционального текста к сфере искусства. Говоря о нарративах современной художественной массовой культуры, можно отмечать некоторую тенденцию к усложнению их формы и содержания, что проявляется прежде всего в критическом отношении к уже отработанным шаблонам и штампам. В этом же ключе, вероятно, надо осмысливать и тренд на освобождение от жанровых конвенций. Становясь в большей степени объектами искусства, повествования массовой культуры становятся для своих потребителей менее предсказуемыми. И в связи с этим дополнительно возрастает значение спойлера<sup>5</sup>.

Другим неологизмом из области современной популярной развлекательной культуры является тизер (от англ. Teaser — «дразнилка, завлекалка») — краткое сообщение (иногда говорят о тизерной рекламе), задачей которого является поддержание интереса аудитории. Тизер в телевизионном сериале — это та начальная часть эпизода, которая предшествует титрам. Обычно тизер представляет собой весьма лаконичное художественное высказывание, выступающее в качестве своеобразной витрины эпизода.

*Тизер участвует в создании интриги, а спойлер ее разрушает, но при этом оба они связаны коммуникативно и семантически с очарованием от новизны произведения и интересом реци-*

---

<sup>5</sup> Экспериментальное психологическое исследование ученых из университета в Сан-Диего дало результаты, которые позволили сделать вывод о том, что реципиенту нравится знакомиться с художественным произведением, зная о его концовке [9].

*пиентов*. Спойлер и тизер оппозиционны в плане прагматической задачи: спойлер «рассказывает и объясняет, что произойдет», а тизер должен наоборот: заинтриговать, вызвать интерес, инициировать и даже спровоцировать рецепцию. В обоих случаях, речь может идти о том, что классик рецептивной эстетики Р. Ингарден называл «местами неопределенности» [10]. Другой известный ученый этого направления В. Изер [11], в частности, обращал внимание на экономическое значение интриги в связи с рецепцией серийного повествования. Интрига и связанное с нею нарративное напряжение оказываются важнейшими элементами повествовательности, порождающими интерес и управляющими вниманием аудитории. При этом нарративное напряжение выступает в роли своеобразного залога продуктивности повествования и, следовательно, обладает экономическим значением, всегда весьма существенным в массовой развлекательной культуре.

Еще на заре масскульта классики рецептивной эстетики акцентировали внимание на повествованиях с продолжением, прерывистая рецепция которых всякий раз проблематизировала возникновение последующей части и до определенной степени делала рецепиентов соавторами процесса. Анализируя экономические основания нарративного напряжения в романах-фельетонах, Р. Барони указывает на то, что отправителями серийного повествования осуществлялся определенный шантаж в отношении аудитории, так как заинтригованный потребитель текста вынуждается к продолжению акта рецепции, необходимым условием которого является приобретение следующего номера газеты [12]. Вполне очевидно, массовая культура (развлекательное чтение как популярная культурная практика, в частности) использует механизмы нарративного напряжения в коммерческих целях. Очарование новизной и ожидание продолжения выступают мотором для производства последующих частей повествования, оказываются залогом его продуктивности.

Проект Джорджа Мартина «Песнь льда и огня» (сериял «Игра престолов», HBO), вообще задумывавшийся и во многом успешно

реализованный в плане совмещения противоположностей<sup>6</sup>, в частности, дает *пример совмещения спойлера и тизера*. Изначально представляющий в качестве экранизации давно написанных и прочитанных книг<sup>7</sup>, телевизионный сериал стал демонстрировать события еще неописанные (или, точнее, ненаписанные, т.к. писатель взял весьма продолжительную паузу, затягивая более чем на пять лет анонсированный следующий том саги), неизвестные читательской аудитории сериала. Впрочем, до шестого сезона все было наоборот, так как телевизионный сериал выходил вслед за романами цикла и мог, следовательно, рассматриваться в качестве экранизации, телевизионной адаптации. Читательская аудитория сериала теперь утрачивает свое приоритетное положение и, будучи заинтригованной дальнейшим развитием сюжета, нередко вынуждается к получению «спойлеров» от привилегированной зрительской аудитории<sup>7</sup>, которая отныне «знает» больше. Так, история о смерти и воскрешении Джона Сноу становится спойлером, но и одновременно тизером, поскольку многочисленные и принципиально важные обстоятельства остаются нераскрытыми, а читательской аудитории, уже знакомой со всей сложностью и многоплановостью этого повествования, пока ничего другого не остается, кроме как превратиться в зрительскую<sup>8</sup>.

Потенциальный потребитель должен быть заинтригован. Если говорить о специфике телевизионного зрелища, то тизер обязан воздействовать на зрителя таким образом, чтобы тот не переключился на другой канал. Аудитория должна испытать на себе эффект фасции-

---

<sup>6</sup> Джордж Мартин определял эпопею в качестве *фэнтези для тех, кто не любит фэнтези*.

<sup>7</sup> Т.е. спойлеры могли быть со стороны читательской аудитории в отношении тех, кто, не читая, начал смотреть телешоу.

<sup>8</sup> Джордж Мартин, впрочем, размышляя о мотивах, руководящих читательской и зрительским поведением, по сути, обращается к эстетическим тезису о «чистом удовольствии» от произведения: «Раскрытие тайн, резкие сюжетные повороты, неожиданности — это еще не все, ради чего пишутся романы и снимаются фильмы, — сказал Мартин. — Я верю и надеюсь, что книги и сериал будут производить впечатление вне зависимости от спойлеров». «Конечно, интересно читать, чтобы узнать, что случится дальше. Кто победит? Кто проиграет? Но все же это не единственная причина, чтобы читать книгу» <http://7kingdoms.ru/2015/6th-season-based-on-draft-and-spoiler/>

нации с первых кадров и с первых минут зрелища. Кроме того, будучи инкорпорирован в само художественное высказывание, являясь частью эпизода в сериале, тизер обладает некоторыми эстетическими достоинствами.

Нарратив сериала сам себе создает поле соотношения. *Тизер здесь призван реализовывать две коммуникативные стратегии: представлять новое (что будет в данном эпизоде сериала) и демонстрировать серийную принадлежность данного эпизода сериала к общему целому художественного повествования.* Последняя стратегия реализуется при помощи появления в сценах тизера узнаваемых персонажей сериала, саундтрека, особенностей визуального ряда. Все это позволяет связывать эпизоды в единое сериальное целое. Тизер, будучи важным компонентом периферии текста, несет на себе специфические знаки отделочной работы<sup>9</sup>. Единое нарративное целое сериала должно актуализироваться в восприятии зрителя посредством узнавания. Разумеется, это в меньшей степени справедливо в отношении тизера первого эпизода очередного сезона и совсем не имеет отношения к тизеру пилотного эпизода первого сезона. Здесь еще нет референциального поля, создание которого будет задачей последующих фрагментов повествования.

*Тизер может участвовать в усложнении нарратива, предлагая то, что называется «мифологией сериала»* — сцены из прошлого его главных героев, впрочем, весьма удаленные от событийного ряда, демонстрируемого в основном произведении. В этом можно видеть некоторую форму замедления, ретардации линейного хода повествования и переключения в пространство мифологического времени<sup>10</sup>. Так, микроистории тизеров в «Американской

---

<sup>9</sup> Иногда к знакам отделочной работы добавляется нечто случайное. Второй сезон сериала «Ганнибал» (2014) состоит из эпизодов, названных по блюдам японской кухни. А в каждом тизере звучит фраза: «Ганнибал Лектер пользуется только японскими ножами Самура», добавленная в целях рекламы российскими переводчиками. Пространство тизера сравнимо с маргиналиями, записями и рисунками на полях страницы.

<sup>10</sup> Меняется, в частности его протяженность. В иных случаях тизер может удлиняться до 10 минут и более. Можно заметить тенденцию к удлинению тизера в последующих сезонах «Американской истории ужасов».

истории ужасов» (TCF TV) заняты развитием «мифологии сериала», сообщая новые детали из прошлого героев, дополнительно объясняя причины их поступков. Такие тизеры проблематизируют свою дополнительную и вторичность по отношению к основному сюжету, хотя все же и предполагают чуть более рассеянную зрительскую рецепцию, чем просмотр художественного материала, появляющегося после титров.

К. Корнийон [13] замечает, что *тизеры фантастических сериалов часто погружают аудиторию в онейрическое состояние своих персонажей, неопределенное пространство между сном и явью*. Такой тизер контрастирует с началом эпизода, которое следует после титров и является собой реализацию более реалистического модуса. Добавим к этому пример тизеров вполне реалистического сериала (вышедшего в 2018 году) «Каратель» (Netflix): первые шесть эпизодов открываются тизерами, представляющими сон главного героя. Фрэнк Кастл спит и видит во сне, что он просыпается, затем входят неизвестные и расстреливают его семью.

Корнийон полагает, что тизер является весьма привилегированным моментом в рамках сериального повествования [13]. Авторы, начиная с 1990-х годов, систематически им пользуются. Действительно, его формат предлагает разнообразные конструктивные возможности для погружения аудитории в фикциональный универсум зрелища, связанные с узнаванием и идентификацией. При этом относительная автономность этой части высказывания от основного нарратива дает также дополнительные возможности для реализации некоторых коммуникативных стратегий художественного дискурса. Положение на периферии текста, если воспользоваться терминологией Ж. Женетта [14], в данном случае превращает тизер в экспериментальную площадку, в рамках которой оказывается возможным амбивалентное перемещение между прерывистостью и связностью нарратива. Следовательно, *тизер может достаточно свободно отступать от линейного хода повествования*. Так, например, тизер начального эпизода второго сезона сериала «Ган-

нибал» (NBC) демонстрирует кровопролитную схватку, в которой участвуют главный герой и Джек Кроуфорд — глава отделения ФБР, занимающегося серийными преступлениями. Пикантность ситуации и построенная на ее основе интрига заключаются в том, что зритель на данном этапе развития логического хода зрелища понимает, что доктор Лектер еще не разоблачен и, более того, работает в качестве эксперта в вышеназванном отделении ФБР. Схватка, почти уже завершившись некоторой боевой ничьей, в последний момент склоняется в пользу главного героя, когда Ганнибалу удается ударить по сонной артерии противника осколком стекла, оказавшимся в его руке. Голос за кадром сообщает: «За двенадцать недель до этого...», и только вслед за этим появляются начальные титры. Тем самым тизер демонстрирует кульминационную сцену всего сезона сериала, делая прогностическую проекцию в относительно далекое повествовательное будущее. Тенденция отказа от линейности нарратива также позволяет предполагать стремление усложнить художественный продукт.

Корнийон приводит также пример *пародийного тизера*, контрастирующего с существующими кодами остросюжетного, драматического, мистического сериала. Так, восьмой эпизод пятого сезона сериала «Сверхъестественное» (The WB) открывается тизером, снятым в стилистике ситкома: звучит записанный закадровый смех, главные герои сидят за столом, приветливо улыбаясь на статичную камеру, снимающую их в одном плане. Яркая цветовая палитра также являет собой контраст с обычным визуально-цветовым кодом.

Если попытаться типологизировать тизер, то можно выделить следующие его виды:

- 1) проспективные (демонстрация фрагментов из последующих сцен сериала);
- 2) ретроспективные (начинающиеся указателем «*Ранее в сериале*»);
- 3) пародийные (травестирующие внутренние коды референциального поля сериала);

4) микроэпизодические (представляющие собой отдельную дополнительную историю).

В завершении отметим, что уже само по себе появление неологизмов (и даже расширение на их основе создающихся лексических рядов) *спойлер*, *тизер* и др. может свидетельствовать о том, что в современной массовой культуре происходит апробация новых форм взаимодействия с аудиторией, связанных семантически и коммуникативно со стратегией интриги, отчасти санкционированных, а отчасти неподконтрольных. Коммуникативные практики периферии зрелища обнаруживают разнонаправленные тенденции, участвуя, с одной стороны, в усложнении сюжетной ткани произведения, конструировании мифологии сериала, а с другой — банализируя и вулгаризируя произведение, сводя его к примитивному фабульному резюме.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Рикер П. Торжество языка над насилием. Герменевтический подход к философии права // Вопросы философии. 1996. № 4. С. 32–34.
2. Couégnas D. Introduction a la paralitterature. Paris: Seuil, 1992. 200 p.
3. Baroni R. Les Rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires. Genève: Slatkine Erudition, 2017. 218 p.
4. Citton Y. Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires? Paris: Editions Amsterdam, 2017. 368 p.
5. Thon J.-N. Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2016. 527 p.
6. Eco U. De Superman au Surhomme. Paris: Grasset, 1993. 252 p.
7. Седин Т. Спойлер гораздо полезнее, чем может показаться [Электронный ресурс] // BroDure.ru: сайт. URL: <https://brodure.ru/spojlery-gorazdo-poleznee-chem-mozhet-pokazatsya/> (Дата обращения: 13.05.2018).
8. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллект. кн., 1999. 143 с.
9. Leavitt J.D., Christenfeld N.J.S. Story Spoilers Don't Spoil Stories. [Электронный ресурс] // Psychological Science. 2011. Vol. 22. Is. 9. Pp. 1152–1154.

URL: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0956797611417007> (Дата обращения: 13.05.2018).

10. Абрамовских Е.В. Роман Ингарден как основоположник рецептивной эстетики. [Электронный ресурс] // Известия Самарского научного центра РАН. 2012. Т. 14. № 2–2. С. 414–416. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/roman-ingarden-kak-osnovopolozhnik-retseptivnoy-estetiki> (Дата обращения: 13.05.2018).

11. Вольфганг Изер в Москве: материалы круглого стола и ответ Вольфганг Изера Стэнли Фишеру / сост. и пер. с англ. А. Борисенко и др. // Филология. Вестник МГУ. 1999. № 5. С. 124–151.

12. Baroni R. La valeur littéraire du suspense. [Электронный ресурс] // A contrario. 2004/1. Vol. 2. Pp. 29–43. URL: <https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2004-1-page-29.htm> (Дата обращения: 13.05.2018).

13. Cornillon C. L'art du teaser: les séquences pré-génériques dans quelques séries fantastiques américaines des années 1990 et 2000 [Электронный ресурс] // TV / Series [En ligne]. 2014. № 6. URL: <http://journals.openedition.org/tvseries/314> (Дата обращения: 13.05.2018).

14. Genette G. Palimpseste. La littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982. 467 p.

## REFERENCES

1. Riker P. Torzhestvo yazyka nad nasiliem. Germenevticheskiy podhod k filosofii prava. [The Triumph of Language over Violence. A Hermeneutical Approach to the Philosophy of Law]. Voprosy filosofii [Questions of Philosophy] 1996. No. 4, pp. 32–34.

2. Cougnas D. Introduction a la paralitterature. Paris: Seuil, 1992. 200 p.

3. Baroni R. Les Rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires. Genève: Slatkine Erudition, 2017. 218 p.

4. Citton Y. Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires? Paris: Editions Amsterdam, 2017. 368 p.

5. Thon J.-N. Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2016. 527 p.

6. Eco U. De Superman au Surhomme. Paris: Grasset, 1993. 252 p.

7. Sedin T. Spoyler gorazdo poleznee, chem mozhet pokazat'sya [A Spoiler is much more useful than it may seem]. BroDure.ru: sajt. URL: <https://brodude.ru/spojlery-gorazdo-poleznee-chem-mozhet-pokazatsya/>

(13.05.2018).

8. Todorov C. *Vvedenie v fantasticheskuyu literaturu* [Introduction into Fantasy Literature]. Moscow: Dom intellekt. kn. [The House of the Intellectual Book], 1999. 143 p.

9. Leavitt J.D., Christenfeld N.J.S. Story Spoilers Don't Spoil Stories. *Psychological Science*. 2011. Vol. 22. Is. 9, pp. 1152–1154. URL: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0956797611417007> (13.05.2018).

10. Abramovskih E.V. Roman Ingarden kak osnovopolozhnik retseptivnoy estetiki [Roman Inogarden as the founder of receptive aesthetics]. *Izvestiya Samarskogo nauchnogo centra RAN* [Bulletin of the Samara Scholarly Center of the Russian Academy of Science]. 2012. Vol. 14. No. 2–2, pp. 414–416. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/roman-ingarden-kak-osnovopolozhnik-retseptivnoy-estetiki> (13.05.2018).

11. Vol'fgang Izer v Moskve: materialy kruglogo stola i otvet Vol'fgang Izera Stenli Fisheru [Wolfgang Iser in Moscow : Materials of the Round Table and Wolfgang Iser's Answer to Stanley Fisher]. Compiled and translated from the English by A. Borisenko and others. *Filologiya. Vestnik MGU* [Philology. Buletin of the Moscow State University]. 1999. No. 5, pp. 124–151.

12. Baroni R. La valeur littéraire du suspense. A contrario. 2004/1. Vol. 2, pp. 29–43. URL: <https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2004-1-page-29.htm> (13.05.2018).

13. Cornillon S. L'art du teaser: les séquences pré-génériques dans quelques séries fantastiques américaines des années 1990 et 2000. *TV / Series* [En ligne]. 2014. № 6. URL: <http://journals.openedition.org/tvseries/314> (13.05.2018).

14. Genette G. *Palimpseste. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982. 467 p.

## **СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ**

ЕВГЕНИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ КОЗЛОВ

доктор философских наук, профессор

Институт права и национальной безопасности

Российской академии народного хозяйства

и государственной службы

при Президенте Российской Федерации,

Москва, проспект Вернадского, 84 корп. 6

Московская академия Следственного Комитета РФ,

Москва, ул. Врубеля, 12

ORCID: 0000-0001-8811-5555

e-mail: [jesuisbon@yandex.ru](mailto:jesuisbon@yandex.ru)

## **ABOUT THE AUTHOR**

EVGENY V. KOZLOV

D.Sc. in Philosophy, Professor,

Institute of Law and National Security affiliated

with the Russian Academy of National Economy

and Governmental Administration

of the President of the Russian Federation,

The Moscow Academy of the Investigation Committee

of the Russian Federation

ORCID: 0000-0001-8811-5555

e-mail: [jesuisbon@yandex.ru](mailto:jesuisbon@yandex.ru)