

***Козлов Е.В.\****

**МАССКУЛЬТ: ДИАЛЕКТИКА РЕАЛЬНОСТИ<sup>©</sup>**

*Аннотация.* В статье рассматривается комплекс проблем, связанных с рецепцией, интерпретацией и конструкцией текстов массовой культуры. Особое внимание уделяется вопросам диалектических отношений между художественной фикцией и реальностью. Исследовательский интерес направлен на специфическое позиционирование реципиента текстов массовой культуры.

*Ключевые слова:* прагматика текстов массовой культуры; эмансипированный реципиент; культурные стереотипы; целевые полагающие установки; граница между фикцией и реальностью; понимание реальности через текст.

Поступила: 07.04.2022

Принята к печати: 17.06.2022

---

\* ***Козлов Евгений Васильевич*** – доктор философских наук, профессор РАНХиГС и Московской академии Следственного комитета, Москва, Россия, e-mail: [jesuisbon@yandex.ru](mailto:jesuisbon@yandex.ru)

***Kozlov Evgeny Vasilyevich*** – DSc in Philosophy, Professor of the RANEPА and the Academy of the Investigative Committee Moscow, Russia, e-mail: [jesuisbon@yandex.ru](mailto:jesuisbon@yandex.ru)

© Козлов Е.В., 2022

*Kozlov E.V.*

**Mass culture: dialectics of reality**

*Abstract.* The article deals with a set of problems related to the reception, interpretation and construction of texts of mass culture. Special attention is paid to the issues of dialectical relations between fiction and reality. The research interest is aimed at the specific positioning of the recipient of mass culture texts.

*Keywords:* pragmatics of mass culture texts; emancipated recipient; cultural stereotypes; target-based attitudes; the boundary between fiction and reality; understanding reality through text.

Received : 07.04.2022

Accepted: 17.06.2022

*Для цитирования:* Козлов Е.В. Масскульт : диалектика реальности // Вестник культурологии. – 2022. – № 4 (103). – С. 155–167.

DOI: 10.31249/hoc/2022.04.11

Культурная ситуация сегодняшнего дня позволяет думать, что проблема диалога между элитарной и массовой культурами остается актуальной скорее уже для изучения прошлых веков, ввиду неразличимости социокультурного статуса современных носителей культуры<sup>1</sup>, эгалитаризм и оппортунизм которых во многом обязан Интернету, выступившему в роли *великого уравнителя* культурной и информационной среды. Возможно, сегодня мы наблюдаем реализацию тезиса Эдгара Морена о получении масскультом беспрецедентного статуса подлинной и первой в истории универсальной культуры всего человечества. Впрочем, если сегодня и возникло некое *поле общей культуры*, которое представляет собой продукт соединения различных культур, то небезынтересно обратить внимание на вклад масскультулы в это синтетическое образование. Под этим вкладом можно понимать не только культурные стереотипы, структурные особенности художественной продукции, но и целевые установки, определяющие прагма-

---

<sup>1</sup> Возможность четко различать носителей элитарной и массовой культур представлялась, например, на рубеже XIX–XX вв., когда театральная публика и посетители кинотеатров являли собой пересекающиеся слои общества.

тику текстов массовой культуры. В известной зависимости от этого вклада оказывается и облик самой реальности, пребывающей за пределами ареала массовой художественной культуры. Можно наблюдать изменения, вызванные триумфом маскульта в научной проблематике гуманитарных дисциплин, что, в частности, нашло выражение в признании актуальности исследований, посвященных интриге<sup>1</sup> в текстах массовой рецепции (что, например, не имеет прецедента в классической филологии и текстологии). Реабилитация «интереса» и «интриги» в исследованиях текстов маскульта является прямым следствием важности данных феноменов для конструкции и рецепции художественной продукции, предназначенной для массовой аудитории.

Одним из интересных моментов, привнесенных массовой культурой в современное поле общей синтетической культуры, является, на наш взгляд, изменение дистанции между символическим пространством художественного вымысла (фикции) и внехудожественной реальностью. Как известно, массовая художественная культура возникает в эпоху раннего промышленного капитализма преимущественно для структурирования свободного времени (ставшего – по производственной необходимости – городским) рабочего населения<sup>2</sup>. Сам феномен свободного времени повлек за собой образование индустрии развлекательных практик, призванных заполнить досуг. Из этого следует, что развлечение выходного дня являет собой очевидную антитезу для реальности трудовых будней. В сознании и подсознании серьезная правда жизни противопоставляется аттракциону, представляющему собой приятную, но нереалистичную в своей эфемерности иллюзию. Думается, что это действительно справедливо, но диалектика отношений между вымышленным и внехудожественным видится не такой однозначной.

Известны (полу)анекдотические истории про первых потребителей массовой культурной продукции – зрителей (главным образом), нередко обнаруживающих свою культурную наивность именно в том, что они не различали символическую границу между их собственной

---

<sup>1</sup>Швейцарский исследователь Рафаэль Барони называет данный процесс реабилитацией интриги. Baroni R. *La Tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*. – Paris : Seuil coll. “Poétique”, 2007.

<sup>2</sup>Подобную концепцию развивает К.Т. Теплиц (1996), и нам она представляется вполне обоснованной.

реальностью и условным, конвенциональным, вымышленным – тем, что предлагал им художественный продукт. Ковбои, стреляющие со своего зрительского места в экранного злодея во времена первых киносеансов, как раз иллюстрируют принципиальную проницаемость указанной границы. М.М. Бахтин размышлял о наивной установке зрителя-простолюдина, который «...предупреждал героя о сделанной против него засаде и готов был броситься ему на помощь во время сделанного на него нападения. Такой установкой наивный зритель занимал устойчивую позицию *вне* героя, учитывал трансгредийные моменты сознания самого героя и готов был использовать привилегию своего положения *вне*, приходя на помощь герою там, где он сам со своего места бессилён» [Бахтин, 2000, с. 103]. Соглашаясь с наблюдением автора о трансгредийном положении реципиента *вне*, все же отметим, что этот наивный зритель-простолудин считает для себя возможным вмешиваться в происходящее, а, следовательно, пересекает ограничительные линии и вторгается в запретный придел<sup>1</sup> художественной фикции. Говоря о материальных или символических границах, в которые помещается художественное сообщение, Камилла Палья подчеркивала их изначальную иератическую природу, что предполагает дистанцию от мирского и профанного. Можно заключить, что в массовой культуре священнодействие художественного сообщения теряет ореол святости и недосыгаемости для простых смертных, и происходит это совсем не только из-за анекдотического слабоумия и дикости первых реципиентов. Доступность является фактором, тесно связанным с интересом и, следовательно, определяет успешность культурного продукта у массовой публики.

Обращаясь к тезису Морена о том, что массовая культура вызывает интерес именно из-за своего реалистического характера, отметим,

---

<sup>1</sup>Рама картины, рампа в театре, поля книжной страницы или газетной полосы, рамка телевизионного экрана или компьютерного монитора и т.п. – выступают материальными или символическими границами для пространства, в которое помещается сообщение (та синтагма, воспринимаемая конструкция из знаков), легитимирующее авторское присутствие в тексте. К. Палья напоминает об иератическом характере и самой границы, и очерчиваемого с ее помощью пространства: «Любое живописное обрамление – ритуальное ограничение, запретный придел. Прямоугольный экран явно скопирован со вставленных в рамы картин времен эпохи Возрождения. Но концептуализация и есть обрамление» [Палья, 2006, с. 50].

что диалектика *реалистичного* и *воображаемого* в продукции маскульта обнаруживается в большинстве фикциональных повествований, предназначенных для развлекательной рецепции. Правдоподобие, способное стимулировать интерес массового реципиента, позиционируется в качестве важной и привлекательной для потребителей характеристики вымышленного нарратива. «Герои действуют в узнаваемых социальных ситуациях и типовой обстановке, сталкиваясь с проблемами, близкими массовому читателю. Именно это является одной из наиболее привлекательных для читателя черт массовой литературы» [Черняк, 2009, с. 286]. Реалистичность и правдоподобность здесь смыкаются с доступностью и прозрачностью, ибо в рамках массовой культуры артикулируется противопоставление «образу культуры как глубокой многослойной памяти – принцип непосредственной доступности, прозрачности» [Дубин, 2001, с. 285]. Размышляя о соотношении воображаемого и реалистического в различных культурах, можно, как это делает Е.Г. Соколов, прийти к выводу о доминировании реалистического в маскульте: «Произошла кардинальная коррекция взгляда: куда бы он ни был устремлен, он все равно возвращается к реальности» [Соколов, 2001, с. 16].

Обращаясь к феномену чтения паралитературы (развлекательных текстов массовой культуры), французский исследователь Даниэль Куэня указывает, что среднестатистический реципиент паралитературы пребывает в конфузливом и наивном состоянии смешения планов реальности и фикции повествования. Иначе говоря, потребитель и интерпретатор текста допускает, что вымышленный мир нарратива вполне возможен в реальности. Следовательно, художественная коммуникация перестает быть только самоописанием, но благодаря расположению интерпретатора переносима на действительность. Указанная предрасположенность читателей паралитературы с легкостью допускать реалистичность и фикции и даже переносить их в действительность, безусловно, свидетельствует о власти паралитературного нарратива. Если прежде читатели ходили посмотреть на место гибели Бедной Лизы и отправлялись в квартиру Шерлока Холмса на Бейкер-стрит, то в более позднее время в американской культуре мы получили не менее интересные примеры перенесения фикции в действительность. Так, например, национальный праздник вымышленной страны Догпач (из комикса Эл Кэппа о приключениях героя Ли'л Абнера) превратился в американ-

ский студенческий фольклорный праздник, когда каждое 15 сентября молодые неженатые студенты в университетских кампусах преследуются студентками, выбирающими себе в этот день супруга [Renard, 1978, p. 183]. До определенной степени и само паралитературное повествование предназначалось для реалистической рецепции: научно-фантастические тексты изначально выступали как беллетризированные научно-популярные очерки, адаптирующие для своих читателей понятия научно-технической революции XIX–XX вв. Не следует, впрочем, сбрасывать со счетов и изрядное количество сбывшихся прогнозов: многие предвидения и предвосхищения коллективного бессознательно-го были трансформированы паралитературным повествованием (не только научно-фантастической прозой, но и комиксами) в культурные знаки. Тем самым нарратив принимает участие в формировании действительности, подобно тому, как это формулировал И. Бабель: «Жизнь изо всех сил старается походить на хорошо придуманную историю» [цит. по: Кривцун, 1998, с. 245]. Правдоподобие художественного мира (диегезиса) строится, как известно, в результате отражения произведением действительности. Однако парадокс заключается в том, что в ряде случаев действует и обратное отношение. Например, для реципиентов вышедшего в 1958 г. знаменитого бельгийского альбома комиксов о приключениях Тэнтэна *On a marché sur la Lune* («Мы гуляли по Луне») последовавшая затем в реальности (1969) высадка американских астронавтов на Луне была явным подтверждением тезиса о том, что реальность никогда не покидает пределов фикции.

Отметим и достаточно активное вмешательство массового реципиента в то, что до недавнего времени составляло сферу авторской компетенции. Можно вспомнить творческую проблему А. Конан Дойла, желавшего завершить свой продолжительный сериал о приключениях Шерлока Холмса смертью главного героя (с точки зрения нарратологии смерть персонажа – случайный, алеаторный разрыв повествовательной синтагмы), но столь сильное возмущение читателей – смерть героя никак не совпадала с их ожиданиями – вынудило автора отказаться от первоначального замысла. А. Конан Дойл должен был продолжать повествования, хотя и «чувствовал, что в этой области фантазия его истощается, что новые рассказы о Шерлоке Холмсе с каждым годом делаются хуже, и все же не мог уклониться от угождения читательским вкусам» [Чуковский, 1983, с. 13].

Представляется, что серийное повествование выполнило функцию экспериментальной площадки, на которой были опробованы новые для существующей эстетической традиции формы взаимодействия с аудиторией. Публика, вполне осознающая, что развлекательная индустрия должна реагировать на ее запросы, теперь не ограничивается только ролью реципиента, а осознает себя в качестве заказчика. Необходимо отметить, что электронная коммуникация позволяет массовому потребителю художественных форм создавать *метатекст*, который, в принципе, оказывает влияние на производство развлекательной текстовой продукции. Подобная диалогичность в процессе рецепции сериалов приобретает первостепенное значение, чему в полной мере способствует формат повествования (каждый эпизод, каждая серия ориентированы на реакцию потребителя, который, сообщая свое мнение, влияет на продолжение). Здесь можно говорить о тенденции к интерактивности, когда реципиент имеет возможность отчасти превратиться в сценариста, оказывая посредством электронной почты, чатов и форумов влияние на продолжение повествования. Впрочем, лимитирование авторского влияния, освобождение произведения от его тирании, позволяет видеть в повествовании, порождаемом на интерактивной основе, наиболее точное воплощение бахтинских концептов: *многоголосья* и *полифоничности*, так как текст предстает как результат взаимодействия нескольких сознаний.

Отметим, что прерывистая (пунктирная) рецепция, всякий раз оставляющая читателя / зрителя в ожидании последующего продолжения, стимулировала достаточно свободное прогностическое экспериментирование, нередко приводящее к порождению альтернативных версий произведений. Культурная практика сериала, с одной стороны, предвосхищает некоторые черты (гиперавторских) текстов будущего, а с другой стороны, актуализирует свою связь с существующей нарративной традицией. Многочисленные аллографические продолжения (кстати, актуализируемые именно в Сети) популярнейших серийных повествований подтверждают близость их сюжетного пространства к мифу, где каноническая версия всегда сосуществует с апокрифами.

Для весьма активной позиции реципиента существует некоторый прецедент не в литературной традиции, но в устном фольклоре, с его тонкими проницаемыми границами между исполнителем и слушателем, способным вмешаться в ход повествования и взять на себя функ-

цию рассказчика. Хотя, если в фольклорной традиции эта смена ролей зиждется на общем для рассказчика и слушателя знании повествования, то в гиперавторском сериале ход повествования является алеторным. И здесь комфортная предсказуемость гармонии, создаваемой всей линейной системой сериала, встречает свою альтернативу в виде активности эмансипированного реципиента, которая, впрочем, также не является совершенно непредсказуемой. Несовпадение точек зрения отправителя и получателя массового развлекательного текста предполагается, прежде всего, там, где автор покусается на важнейшую способность паралитературы – *развлекая утешать*, имплицитную предсказуемость развязки повествования, представляющей финальную победу Добра над Злом. Иная концовка проблематизировала бы моральный урок, выносимый массовой аудиторией. Кроме того, часто трагические финалы не оправдывают ожиданий массового потребителя сериалов, который все активнее вмешивается в творческий процесс порождения текстов и позволяет себе оспаривать авторские решения (от требования продолжать приключения Шерлока Холмса до «воскрешения» главного героя сериала «Даллас» и создания альтернативных версий приключений Гарри Поттера).

Рассмотрение картины мира через призму текста соприсутствует, вероятно, в большей или меньшей степени любой культуре. Впрочем, от культуры к культуре тексты меняются и их специфические характеристики становятся подлинными отличительными чертами эпохи. Предположим, что в масскульте креолизованный текст комикса оказался этой призмой, некой интерпретативной сферой, пригодной для производства смыслов и тем самым участвующей в создании ткани реальности. В этом тексте сплелись воедино характерные (и не лишённые парадоксальности) черты современности, расположенной производить смыслы из области развлекательного и наделяющей собой популярностью визуальное или визуализированное. Сегодняшние голливудские экранизации – реинкарнации супергероев комиксов на экранах 3 D, свидетельствуют о том, что комикс и теперь не просто присутствует, но и занимает немалое пространство в воображаемом современной культуры. Такое положение позволяет осуществлять проекции из текста во внетекстовую реальность.

С одной стороны, комикс – наследник книжной культуры, цивилизации письменного знака. Посредством этого наследства комикс

был до известной степени легитимизирован даже в пространстве высокой культуры (сегодня в Европе альбомы комиксов участвуют наряду с обычными книгами в рейтингах книжных продаж и премиях книжного рынка, а рецепция комиксов во всех языках обозначается глаголом «читать»); с другой стороны, он плоть от плоти прообраз грядущего триумфа визуальности. Этот семиотический гибрид вербального и иконического XIX в. превратился в объект привилегированного для чтения массового потребителя культуры по обе стороны Атлантики.

Установление, оценка, переоценка ценностей, составляющая жизнь любой культуры, могут открываться именно в сложной практике взаимодействия между воображаемым и реальным, происходящим в запутанных лабиринтах сферы символического. Здесь интересны разновекторные движения, взаимовлияния художественного и внехудожественного пространств: воздействий 1) действительности на текст; 2) одного текста на другие; 3) текстового массива на действительность. Особенностью массовой культуры является то, что комиксы, как медиум, участвуют в формировании смысла и, следовательно, создают действительность. Идеи и образы перемещаются в пространства символического и реального из сферы текстового / воображаемого. И даже если бытование комиксов в текстовой среде уже в большей степени является фактом истории массовой культуры, то это не отменяет того положения, что мы живем в действительности, в значительной мере сделанной комиксами. Или, говоря по-другому, окружающая действительность нередко представляется современным людям в символике, в идеологических и интерпретативных схемах из комиксов<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Судя по скандально известным публикациям ресурса WikiLeaks, американские дипломаты в своих донесениях в Вашингтон описывали президента России Дмитрия Медведева как «Робин» по отношению к «Бэтмену»-Путину, имея в виду, разумеется, комикс «Бэтмен и Робин» и про летающего супергероя. Согласно паралитературному повествованию, летучая мышь, ранее действовавшая в одиночку, берет в напарники младшего и менее опытного товарища Робина (см., например: <http://www.svobodanews.ru/content/article/2233283.html>). Как видим, текст, которому, между прочим, уже восьмой десяток, способен служить интерпретативной основой для понимания действительности, может на символическом уровне влиять на реальность. Заметим, что ответная реакция только подтверждает предположение о силе указанного воздействия. В принципе, пребывающие за пределами традиций комикс-культуры президент и председатель правительства России «высказали недовольство

Рамки некоторой художественной структуры и предполагаемый или реальный выход за их пределы обуславливают немаловажную часть эстетической деятельности в практическом и теоретическом аспектах. Как представляется, автор некоторого художественного сообщения имеет дело с границей художественного произведения и синтагматической совокупностью знаков, определяющих известную долю того содержания, которое автор помещает в очерченное этой границей пространство. К этому необходимо добавить реципиента, не только улавливающего авторские интенции, но нередко и самостоятельно вступающего на позиции соавтора, посредством своего творческого воображения домысливающего содержание произведения или даже предлагающего индивидуальные и неповторимые интерпретации, вводящие далеко от первоначального авторского замысла.

Воля автора и его замысел могут проявиться в том, что семиотическая конструкция будет предъявлена реципиенту в частичном виде и фрагментарно. *Эллипсис*, как известно, актуализируется в устранении одного или нескольких знаков из синтагматической совокупности сообщения. Исследователями отмечается принципиальная важность этого приема для художественных конструкций, например, в основывающихся на монтаже визуальных искусствах (комиксы, кино...). Конструктивный способ подачи материала делает возможным элиминирование некоторых частей сообщения. Кристиан Л. Харт Ниббриг, говоря о комиксах, отмечает, что «данное средство развлечения живет за счет иллюзии беспроблемной передачи образа и слова за пределы возможности их выражения, опережающего мысль, когда разгадывают смысл картинки» [Харт Ниббриг, 2005, с. 55]. Автор подчеркивает сущностное и специфическое свойство комиксов, особенность их рецепции – материальная часть знаков визуальных и вербальных обращается к сферам сознания и подсознания реципиента, где, собственно, и достраивается сообщение. «Слово вклинивается в картинку и может существовать там лишь на условиях, нам ею диктуемых. Под давлением иконической агрессии слово ужимается до экспрессивного фонетического знака, с помощью которого впечатление от картинке возвращается в область слова, находит свое вербальное выражение. То, что

артикулируется таким образом, есть целенаправленная реакция зрителя...» [Харт Ниббриг, 2005, с. 53]. Итак, зафиксируем здесь принципиальную и конструктивную отсылку вовне фикционального пространства произведения. Пазл складывается благодаря и исключительно *целенаправленной реакции* реципиента. Впрочем, искусство монтажа или монтажные искусства, возникают на стыке кадров и в результате соединения знаков разной семиотической природы. Реципиенту надлежит достраивать в своем воображении те части действий или событий, которые подразумеваются, но не обозначаются, оставаясь за пределами, проваливаясь в пустоты на месте склейки кадров.

Событийный эллипсис заключается в том, что некоторые элементы события представлены знаками, а остальные лишь подразумеваются. Диктатура автора, его *авторитаризм* проявляются в том произволе, с которым он может элиминировать некоторые части сообщения. Впрочем, получатель сообщения обретает возможность достраивать в своем сознании неполное сообщение, заполнять в своем воображении лакуны. Вот почему эллипсис действительно, по существу, имплицитно диалог между отправителем и получателем. Объект рецепции хочет быть воспринятым, узанным и понятым. Эллипсис – это исключительно диалогическое средство художественной коммуникации, участники которой (каждый со своей стороны) непрестанно укрепляют и разрушают ритуальные границы пространства сигнификаций. Говоря по-другому, эллипсис предполагает и провоцирует разговор между двумя субъектами знания. «И пусть один из них знает меньше или по-другому, а другой знает почти все, но ни один из них, ни оба вместе не знают всего» [Пятигорский, 1996, с. 11].

Увлеченность произведением свидетельствует о пересечении реципиентом границы художественных условностей и уходе в пространство свободной игры. Впрочем, она лишь относительно свободна, поскольку ограничена концептом события, обобщенным представлением о событии, имеющимся у реципиента. И знание реципиента также неполно. Как писал А.М. Пятигорский: «Ни один человек не может знать все, пока он – во времени. А если он и выходит из времени, то чтобы войти в другое, с сохраненным или забытым знанием прежнего» [там же, с. 11]. Для философа оказывается принципиальным соединение времени и знания. Получатель художественного произведения, в большей или меньшей степени увлеченный сообщением, вовле-

кается в сферу сюжетного времени. Увлеченность перерастает в вовлеченность.

### Список литературы

- Бахтин М.М.* Автор и герой : к филос. основам гуманитар. наук. – Санкт-Петербург : Азбука, 2000. – 332, [1] с. – (Academia).
- Дубин Б.В.* Слово – письмо – литература : очерки по социологии соврем. культуры – Москва : Новое лит. обозрение, 2001. – 412 с.
- Кривцун О.А.* Эстетика. – Москва : Аспект Пресс, 1998. – 434 с.
- Палья Камилла.* Личины сексуальности / пер. с англ. под общ. ред. С. Никитина. – Екатеринбург : У-Фактория : Изд-во Урал. ун-та, 2006. – 871 с.
- Пятигорский А.М.* Мифологические размышления : лекции по феноменологии мифа. – Москва : Языки рус. культуры : Кошелев, 1996. – 279 с.
- Соколов Е.Г.* Аналитика масскульты. – Санкт-Петербург : С.-Петерб. филос. об-во, 2001. – 276, [3] с.
- Теплиц К.Т.* Все для всех : Массовая культура и соврем. человек : [перевод]. Рос. акад. наук, Ин-т науч. информ. по общественным наукам, [Отд. теории и истории культуры]. – Москва : ИНИОН, 1996. – 123, [1] с.
- Черняк М.А.* Массовая литература XX века : учеб. пособие. – Москва : Флинта : Наука, 2009. – 428 с.
- Чуковский К.И.* Вступительная статья // *Конан Дойл А.* Записки о Шерлоке Холмсе. – Москва : Правда, 1983. – С. 3–14.
- Харт Ниббриг, Кристианн Л.* Эстетика смерти / пер. с нем. А. Белобратова. – Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха : ГУП тип. Наука, 2005. – 420, [2] с.
- Couégnas D.* Introduction à la paralittérature. – Paris : Seuil, 1992. – 200 p.
- Morin E.* L'Esprit du temps 1, Nevrose (1962). – Paris : Grasset, 1975. – 375 p.
- Renard J. – B.* La Bande dessinée. – Paris : Seghers, 1978. – 254 p.

### References

- Bahtin, M.M. *Avtor i geroj: K fillos. osnovam gumanitar. nauk* [Author and hero: To philos. fundamentals of humanities. sciences]. Saint Petersburg, Azbuka Publ., 2000. 332 p.; (Academia). (In Russ.)
- Dubin, B.V. *Slovo – pis'mo – literatura: Ocherki po sociologii sovrem. kul'tury* [Word – letter – literature: Essays on the sociology of sovrem. culture]. Moscow, Novoe lit. obozrenie Publ., 2001. 412 p. (In Russ.)
- Krivcun, O.A. *Estetika* [Aesthetics]. Moscow, Aspekt Press Publ., 1998. 434 p. (In Russ.)
- Pal'ya, Kamilla. *Lichiny seksual'nosti / per. s angl. pod obshch. red. S. Nikitina* [Dis-guises of sexuality / translated from English. under the general editorship of S. Nikitin]. Ekaterinburg, U-Faktoriya, Izd-vo Ural. un-ta Publ., 2006. 871 p. (In Russ.)

Pyatigorskij, A.M. *Mifologicheskie razmyshleniya: Lekcii po fenomenologii mifa* [Mythological Reflections: Lectures on the Phenomenology of Myth]. Moscow, Yazyki rus. kul'tury : Koshelev Publ., 1996. 279 p. (In Russ.)

Sokolov E.G. *Analitika masskul'ta* [Mass culture analytics]. Saint Petersburg, S.-Peterb. filos. ob-vo, 2001. 276 p. (In Russ.)

Teplic, K.T. *Vse dlya vseh: Massovaya kul'tura i sovrem. chelovek: [Perevod] Ros. akad. nauk, In-t nauch. inform. po obshchestvennym naukam, [Otd. teorii i istorii kul'tury]* [Everything for everyone: Mass culture and lies. person: [Translation] Russian Academy of Sciences, In-t scientific. inform. in Social Sciences, [Department of Theory and History of Culture]]. Moscow, INION, 1996. 123 p. (In Russ.)

Chernyak, M.A. *Massovaya literatura XX veka: ucheb. posobie* [Mass literature of the XX century: studies. stipend]. Moscow, Flinta, Nauka Publ., 2009. 428 p. (In Russ.)

Chukovskij, K.I. *Vstupitel'naya stat'ya* [Introductory article]. In Konan Dojl A. *Zapiski o Sherloke Holmse* [Conan Doyle A. Notes on Sherlock Holmes]. Moscow, Pravda Publ., 1983, pp. 3–14. (In Russ.)

Hart, Nibbrig, Kristiaan, L. *Estetika smerti / per. s nem. A. Belobratova* [Aesthetics of death / translated from German by A. Belobratova]. Saint Petersburg, Izd-vo Ivana Limbaha, (GUP Tip. Nauka) Publ., 2005. 420 p. (In Russ.)

Couégnas, D. *Introduction à la paralittérature*. Paris, Seuil Publ., 1992. 200 p. (In French)

Morin, E. *L'Esprit du temps 1, Nevrose (1962)*. Paris, Grasset Publ., 1975. 375 p. (In French)

Renard, J. – B. *La Bande dessinée*. Paris, Seghers Publ., 1978. 254 p. (In French)