**Мария Александровна Черняк**

**Массовая литература XX века**

*Допущено Учебно-методическим объединением по направлениям педагогического образования Министерства образования и науки РФ в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению 540300 (050300) – Филологическое образование*

Рецензенты:

д-р филол. наук, проф. *Блюм А.В*.;

д-р филол. наук, проф. *Тимина СИ.*

**Массовая литература XX века в условиях индустриального общества**

Существенные изменения, произошедшие в культурном пространстве России в конце XX в, естественно, затронули и литературный процесс. Трансформации обнаруживаются в разных сферах литературного пространства; изменились качественные и количественные соотношения произведений разных жанров.

В конце 1990-х гг. произошли очевидная маргинализация и коммерциализация отдельных слоев культуры; литература стала превращаться в один из каналов массовой коммуникации, что ярко проявляется в современной литературной практике. Эпоха релятивизма предполагает множество равноправных подходов к действительности. В связи с этим обращение к проблемам массовой литературы становится особенно актуальным и необходимым. Массовая литература, будучи одним из самых заметных проявлений современной культуры, остается теоретически малоосмысленным феноменом.

Сложные процессы, характеризующие современное состояние массовой литературы, могут быть исследованы лишь на фоне литературной жизни предшествующих десятилетий XX в.

Термин *«массовая литература»* достаточно условен и обозначает не столько широту распространения того или иного издания [1], сколько определенную жанровую парадигму, в которую входят детектив, фантастика, фэнтези, мелодрама и др. В западном литературоведении применительно к подобной литературе используются термины *«тривиальная», «формульная», «паралитература», «популярная литература»* [Менцель, 1999; Дубин, 2001].

Коммерциализация писательской деятельности и ее вовлечение в рыночные отношения, увеличение количества читателей, связанное как с мощным развитием книгоиздания и книжной торговли, так и с повышением образовательного уровня, стали предпосылками становления массовой литературы. С 1895 г., когда сложились и отработались новые массовые формы книгораспространения и книгоиздания, в США журнал «Букмэн» стал печатать списки бестселлеров. Сегодня слово «бестселлер» (от англ. *Bestseller* – «хорошо продающаяся» книга), утеряв помету *«эконом.»,* приобрело иную стилистическую окраску, и обозначает занимательную, успешную, модную книгу. Разделение литературы на массовую и элитарную связано прежде всего с качественно новым существованием литературы в условиях индустриального общества и с концом существования письменности в закрытых салонах и академических кружках.

*Массовая литература* выступает как достаточно универсальный термин, возникший в результате размежевания художественной литературы по ее эстетическому качеству и обозначающий нижний ярус литературы, включающий в себя произведения, которые не входят в официальную литературную иерархию своего времени и остаются чуждыми «господствующей литературной теории эпохи» [Рейтблат, 1992: 6].

Диапазон проблематики принципиально меняет видение литературы, а соответственно и структурное рассмотрение любых литературных фактов, равно как и артефактов культуры. «Категории поэтики заведомо подвижны: от периода к периоду и от литературы к литературе они меняют свой облик, смысл, вступают в новые связи и отношения, складываются в особые и отличные друг о друга системы. Характер каждой такой системы обусловлен литературным сознанием эпохи. <…> Художественное сознание эпохи претворяется в ее поэтике, а смена типов художественного сознания обусловливает главные линии и направления исторического движения», – отмечают современные ученые [Аверинцев и др., 1994: 78].

«Скажут, что критика должна единственно заниматься произведениями, имеющими видимое достоинство; не думаю, иное сочинение само по себе ничтожно, но замечательно по своему успеху или влиянию; и в сем отношении нравственные наблюдения важнее наблюдений литературных» – эти слова, звучащие современно в конце XX в., были сказаны А.С. Пушкиным 150 с лишним лет назад [Пушкин, 1978: 309].

Сегодня очевидно, что внимание к произведениям «второго ряда» не только расширяет культурный горизонт, но радикально меняет оптику, ведь разнообразие массовой культуры – это разнообразие типов социальности. Проблема массовой литературы включается в широкий контекст социологии культуры, и социологии литературы в частности.

Многоуровневость литературного процесса – факт, признанный современным литературоведением. Очевидно, что картина истории литературы XX в. будет действительно полной лишь тогда, когда она отразит и литературный поток, часто просто игнорируемый, называемый паралитературой, литературой массовой, третьесортной, недостойной внимания и анализа. В 1924 г. В.М. Жирмунский отмечал, что «вопросы литературной традиции требуют широкого изучения массовой литературы эпохи» [Жирмунский, 1977].

В 1920-е гг. не только в работах формалистов рассматривались социальные предпосылки становления литературы: заслуживают внимания новаторские в этом отношении работы А. Белецкого, А. Рубакина и др. В советском литературоведении, когда, по меткому определению А. Белинкова, «исследование реальной истории художественной литературы уступило место обстоятельному описанию хороших книг, <…> наука о литературе превратилась в “Жизнь замечательных людей”, а из литературоведения ушел вопросительный знак» [Белинков, 2002: 509], социология литературы как дисциплина не разрабатывалась. Первые исследования появляются в начале 1990-х гг. [Гудков, Дубин, 1994; Добренко, 1997; Гудков, Дубин, Страда, 1998; Дубин, 2001; и др.].

Читатель, его кругозор, интересы, вкусы, ожидания составляют предмет социологии литературы[2]. Социология литературы в современном ее понимании, безусловно, расходится и в целях, и задачах, и в предмете исследования с вульгарной социологией Г. Плеханова, А. Луначарского, В. Переверзева и др., анализировавших текст в зависимости от соответствия или несоответствия политическим задачам, выдвинутым партией, от «психоидеологии» эпохи. Задачей современной социологии литературы как неотъемлемой части литературоведения стало рассмотрение существования литературы в обществе в качестве специфического института, обладающего своей структурой и ресурсами (литературной культурой, канонами, традициями, авторитетами, нормами создания и интерпретации литературных явлений).

Лидер констанцской школы рецептивной эстетики Х.-Р.Яусс связывал изменения в интерпретации произведения со сменой его восприятия читателями, с разными структурами нормативных ожиданий. Применение методологии рецептивной эстетики к истории литературы как социокультурного института позволяет увидеть влияние экстралитературных факторов [Гудков, Дубин, Страда, 1998] на собственно литературную эволюцию. Работы, посвященные проблемам изучения читателя, делятся на две большие категории: с одной стороны те, что относятся к феноменологии индивидуального акта чтения (Р. Ингарден, В. Изер и др.), с другой стороны те, что заняты герменевтикой общественного отклика на текст (Г. Гадамер, Х.-Р. Яусс и др.). Рецептивный подход подводит современного исследователя к необходимости вычленения новых параметров жанровой идентификации, определения системы жанровых сигналов, ментальной доминанты, формирующейся в процессе читательского восприятия и определяющей новый «закон жанра» [Большакова, 2003].

В филологической науке давно сложилась традиция, согласно которой «высокие» сферы творчества персонифицировались и фиксировались, в то время как «низкие» воспринимались как некое не оформившееся, анонимное художественное пространство. Л. Гудков и Б. Дубин в глубоком и новаторском исследовании «Литература как социальный институт» пишут о вреде селекции литературного потока и удержания нормативного, иерархического структурированного состава культуры [Гудков, Дубин, 1994: 67].

«Взаимообусловленность эстетического и социального, многообразие потребностей, “обслуживаемых” литературным произведением как явлением, социальной речи, при таком подходе актуальны как никогда. А категории жанра, стиля, <…> традиционные оппозиции классического и авангардного, элитарного и массового должны предстать в новом освещении» [Бенедиктова, 2002: 16]. Нельзя не признать правоту слов социолога Л. Гудкова: «Согласитесь – все-таки это странная наука о литературе, которую не занимает 97 % литературного потока, то, что называется “литературой” и что читает подавляющее большинство людей? Может, сведем всю биологию к бабочкам?» [Гудков, 1996].

Необходимость серьезного научного изучения отечественной массовой литературы пришла в середине 1990-х гг. и была обусловлена резким изменением структуры книжного рынка. «Происходит своего рода эмансипация читателя, освобождение его от диктата прежней литературоцентристской идеологии и давления стандартов “высокого вкуса”, а следовательно, – расширение и утверждение семантической роли литературы. Симптомом этого является процесс поворота литературной критики к переоценке и осмыслению феномена массовой литературы, хотя процесс этот сейчас находится в самом начале», – писала в 1997 г. социолог Наталья Зоркая [Зоркая, 1997: 35]. Однако почти через десять лет ситуация практически не изменилась, массовая литература осталась в поле зрения лишь литературной критики и социологов литературы.

Методы исследования феномена массовой литературы неизбежно выходят за традиционные дисциплинарные границы. Такое расширение поля филологических исследований представляется чрезвычайно важным, поскольку изменения в современном литературном процессе в значительной степени обусловлены изменением круга чтения, унифицированностью запросов и вкусов массового потребителя, которые соответствуют фундаментальным основам массовой культуры. Не случайно Ю.М. Лотман настаивал на том, что понятие «массовой литературы» – «понятие социологическое. Оно касается не столько структуры того или иного текста, сколько его социального функционирования в общей системе текстов, составляющих данную культуру» [Лотман, 1993: 231].

В.Г. Белинский, как известно, значительное внимание уделявший народной литературе и социокультурным механизмам успеха и признания, задавал иронический вопрос: «Иногда в целое столетие едва ли явится один гениальный писатель: неужели же из этого должно следовать, что иногда целое столетие общество должно быть совсем без литературы?» [Белинский, 1984: 31].

В середине XIX в. М.Е. Салтыков-Щедрин, размышляя о степени и природе популярности того или иного литературного произведения, писал: «Сочинения, представляющие в данную минуту живой интерес, сочинения, которых появление в свет было приветствовано общим шумом, постепенно забываются и сдаются в архив. Тем не менее игнорировать их не имеют права не только современники, но даже отдаленное потомство, потому что в этом случае литература составляет, так сказать, достоверный документ, на основании которого легче восстановить характеристические черты времени и узнать его требования» [Салтыков-Щедрин, 1966: 455].

Массовая литература возникает в обществе, имеющем уже традицию сложной «высокой» культуры и выделяется в качестве самостоятельного явления, когда становится, во-первых, коммерческой и, во-вторых, профессиональной. А.А. Панченко совершенно справедливо писал: «Наши представления о «высокой» и «низкой», «тривиальной» и «оригинальной», «элитарной» и «массовой», «устной» и «письменной» литературе в большей степени детерминированы актуальными социокультурными приоритетами, нежели абстрактными критериями формы, эстетики и поэтики. Поэтому даже в рамках сравнительно короткого исторического периода можно наблюдать самые противоречивые мнения о тех или иных градациях «изящной» и «не изящной словесности» [Панченко, 2002: 391]. Зачастую те произведения, которые традиционно относились к низким жанрам, воспринимались позже как тексты, обладающие несомненными эстетическими достоинствами.

Актуальность обращения к массовой литературе определяется еще одним фактором, отмеченным Б. Дубиным: «Во второй половине 1990-х гг. главным человеком в России стал средний человек: высокие присели, низкие поднялись на цыпочки, все стали средними. Отсюда значительная роль «средней» литературы при изучении России 1990-х гг. (кстати, «средний» значит еще и опосредующий, промежуточный, связывающий)» [Дубин, 2004]. Действительно, массовая литература XX в. дает возможность оценить и ощутить огромные социальные изменения в российском обществе.

Новой чертой современной массовой культуры является ее прогрессирующий космополитический характер, связанный с процессами глобализации, стирание национальных различий и как следствие – единообразие мотивов, сюжетов, приемов. «Массовая культура как новейшая индустриальная модификация фольклора (отсюда ее клишированность, повторяемость элементов и структур) ориентируется уже не на язык конкретной национальной культуры, а на транснациональный код “масскультурных” знаков, опознаваемых и потребляемых в мире» [Зенкин, 2003: 157]. В одном культурном поле оказываются сегодня В. Пелевин и П. Коэльо, Б. Акунин и X. Мураками, В. Сорокин и М. Павич, Д. Быков и Д. Браун. Массовая литература не только предоставляет читателю возможность выбора «своего» текста, но и в полной мере удовлетворяет страсть массового человека к подглядыванию, интерес к сплетням, байкам, анекдотам.

Феномен современной культуры, живущей в условиях «глобального супермаркета», связывается для американского исследователя Д. Сибрука с понятием «шума» – коллективным потоком сознания, в котором «смешаны политика и сплетни, искусство и порнография, добродетель и деньги, слава героев и известность убийц» [Сибрук, 2005: 9]. Этот «шум» способствует возникновению мощного культурного переживания, моменту, который Сибрук называет «ноубрау» (nobrow) – не высокой (haghbrow), не низкой (lowbrow) и даже не средней (middlebrow) культуры, а существующей вообще вне иерархии вкуса [Сибрук, 2005: 19]. Действительно, понятие художественного вкуса становится существенным при определении феномена массовой культуры.

Массовая культура занимает промежуточное положение между обыденной культурой, осваиваемой человеком в процессе его социализации, и элитарной культурой, освоение которой требует определенного эстетического вкуса и образовательного уровня. Массовая литература выполняет функцию транслятора культурных символов от элитарной культуры к обыденному сознанию. Основная ее функция – упрощение и стандартизация передаваемой информации. Массовая литература оперирует предельно простой, отработанной предшествующей литературой техникой. «Она традиционна и консервативна, ориентирована на среднюю языковую семиотическую норму, поскольку обращена к огромной читательской, зрительской и слушательской аудитории» [Руднев, 1999: 156].

Массовая литература создается в соответствии с запросами читателя, нередко весьма далекого от магистральных направлений культуры, однако, ее активное присутствие в литературном процессе эпохи – знак социальных и культурных перемен. Постичь особенности массовой литературы, своеобразие ее жанров и поэтики – значит не только определить сущность этого социокультурного феномена, выявить сложные взаимоотношения «большой» и «второразрядной» литературы, но и проникнуть во внутренний мир нашего современника.

Литературный процесс любой эпохи неизбежно предполагает конфликты и чередование старых и новых жанров; каноны, по которым живет основное направление литературы, могут изменяться со временем. При обсуждении вопроса о художественной и массовой литературе важно не ограничиваться только эстетической оценкой, но попытаться осмыслить литературный процесс с точки зрения динамики жанров и их взаимосвязи. Как правило, именно в период общественных потрясений размываются границы между жанрами, усиливается их взаимопроникновение и предпринимаются попытки реформировать старые жанры и создавать новые, чтобы придать свежее дыхание культуре в целом. В классической статье «Литературный факт» (1928) Ю. Тынянов писал: «В эпоху разложения какого-нибудь жанра он из центра перемещается в периферию, а на его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин вплывает в центр новое явление (это и есть явление “канонизации младших жанров”, о котором говорит В. Шкловский). Так стал бульварным авантюрный роман, так становится сейчас бульварною психологическая повесть» [Тынянов, 1977: 258].

Показательна, например, дискуссия, развернувшаяся на страницах журнала «Знамя» «Современная литература: Ноев ковчег?» (1999). Один из вопросов, предложенных редакцией, звучал так: «Многоукладность в литературе – это знак общественно-культурного неблагополучия?» Несмотря на разнообразные, зачастую противоречивые точки зрения, участники дискуссии пришли к выводу, что «феномен потока» вывернул наизнанку вчерашние ценностные ориентиры, став социокультурной реальностью переходной эпохи рубежа XX–XXI вв.

Ю.М. Лотман определил роль массовой литературы в эпоху возникновения новой литературной системы, следовательно, и новой эстетической парадигмы в целом: «Размывание границ между высоким и низким, элитарным и массовым путем их объединения в процессе восприятия – характерное выражение не только очередной смены эстетических парадигм, но и отличительных особенностей содержания происходящих изменений» [Лотман, 1993: 134].

Массовая литература – обязательная срединная составляющая любого культурно-исторического феномена, именно в ней находятся резервные средства для новаторских решений будущих эпох. Ярким примером реализации беллетристических установок, далеко перешагнувшим рамки массовой словесности, свидетельством «процесса размывания жанровых границ» становятся произведения В. Пелевина, А. Слаповского, А. Королева, М. Веллера, В. Токаревой и др. В них моделируются многослойные в семантическим плане повествования, насквозь пронизанные «литературностью», играющие на эффекте узнавания и конкретных текстов, и литературных традиций, и жанров массовой литературы.

Искусственная идеологическая система, какой долгие годы был соцреализм, лишила русскую литературу нормального развития. Ведь именно свободный диалог между массовой и элитарной литературами определяет здоровье культуры. «В XX веке Россия выпала из того необходимого круговорота культуры, который вынуждает массовое общество переводить фольклорную, почвенную культуру в масскульт. Отсюда, из уже ставшей универсальной, всемирной массовой культуры рождается штучный мастер, художник (точно так же, как из традиции появились Софоклы и Аристофаны). Он обживает и осваивает форму, созданную масскультом: форма получается народная, а содержание – авторское», – отмечает А. Генис [Генис, 1999: 78].

В советское время, часто вопреки соцреалистическому канону, развивалась беллетристика, представляющая собой некое «срединное» пространство литературы; в этой нише развивалось творчество В. Катаева, В. Каверина, Вс. Иванова, И. Ильфа и Е. Петрова, В. Пановой, К. Паустовского и многих других.

К концу 1970-х гг. тяга советского читателя к сюжетному роману, детективу и мелодраме вылилась в массовую сдачу макулатуры, на талоны за которую можно было купить сборники английского и шведского детектива, романы А. Дюма, М. Дрюона, А. Кристи и др. Современный писатель Н.Крыщук с досадой пишет об оторванности людей его поколения от развития мировой массовой литературы: «Почти вся жизнь прошла без фантастики, приключений и детективов. А жаль. Те, кто упивались подобной литературой в детстве, – счастливые люди. Детективы и приключения снимают на время головную боль вечных вопросов, делая вид, что занимаются с тобой гимнастикой ума и навыками мимолетной проницательности и сострадания»[Крыщук, 2001].

Лишь к 1990-м гг. начинает восстанавливаться утеряная в 1920-е гг. полифоничность отечественной культуры. Причем массовый читатель 1990-х шел тем же путем, что и читатель 1920-х гг., – от увлечения зарубежным детективом и западной мелодрамой к постепенному созданию отечественной массовой литературы, которая сегодня активно развивается и находит свое место в современном литературном процессе.

Ю.М. Лотман писал о том, что распределение внутри литературы сферы «высокого» и «низкого» и взаимное напряжение между этими областями делает литературу не только суммой текстов, но и единым текстом, целостным художественным дискурсом: *«В зависимости от исторических условий, от момента, который переживает данная литература в своем развитии, та или иная тенденция может брать верх. Однако уничтожить противоположную она не в силах: тогда остановилось бы литературное развитие, поскольку механизм его, в частности, состоит в напряжении между этими тенденциями* (выделено мной – М?) [Лотман, 1993: 145]. Поэтому обращение к поэтике массовой литературы (при всей ее стереотипности и клишированности) представляется актуальным.

В массовой литературе существуют жесткие жанрово-тематические каноны, являющие собой формально-содержательные модели прозаических произведений, построенные по определенной сюжетной схеме и обладающих общностью тематики, устоявшимся набором действующих лиц и типов героев. Содержательно-композиционные стереотипы и эстетические шаблоны лежат в основе всех жанрово-тематических разновидностей массовой литературы (детектив, триллер, боевик, мелодрама, фантастика, фэнтези, костюмно-исторический роман и др.), именно они формируют «жанровые ожидания» читателя и «серийность» издательских проектов.

Массовая литература, как правило, быстро теряет свою актуальность, выходит из моды, она не предназначена для перечитывания, хранения в домашних библиотеках. Не случайно уже в XIX в. детективы, приключенческие романы и мелодрамы называли «вагонной беллетристикой», «железнодорожным чтивом», «одноразовой литературой». Приметой сегодняшнего дня стали развалы «подержанной» литературы.

Важная функция массовой литературы – создание такого культурного контекста, в котором любая художественная идея стереотипизируется, оказывается тривиальной по содержанию и способу потребления, отвечает подсознательным человеческим инстинктам, способствует компенсации неудовлетворенных желаний и комплексов, создает определенный тип эстетического восприятия, оказывающий влияние на восприятие серьезных явлений литературы в упрощенном, девальвированном виде.

Разнообразие массовой культуры – это разнообразие социального воображения, типов социальности, культурных средств их конституирования. Определение «массовая» не требует от автора создания шедевра: если литература «массовая», то к ней, к ее текстам можно относиться без особого почтения, как к ничьим, как бы безавторским. Эта посылка предполагает тиражируемость приемов и конструкций, простоту содержания и примитивность экспрессивных средств.

Изучение массовой литературы как одной из составляющих литературного процесса позволяет проследить динамику ее бытования в XX в., выделить периоды актуализации.

Для массовой литературы, в которой предсказуемость тем, поворотов сюжета и способов решения конфликта чрезвычайно высока, принципиально важным оказывается понятие «формулы» («сказка о Золушке», соблазнение, испытание верности, катастрофа, преступление и его расследование и т. п.), которое ввел в научную парадигму Дж. Кавелти. Американский исследователь рассматривал «литературные формулы» как «структуру повествовательных или драматических конвенций, используемых в очень большом числе произведений» [Кавелти, 1996]. Свой метод Кавелти характеризует как результат синтеза изучения жанров и архетипов, начавшегося с «Поэтики» Аристотеля; исследования мифов и символов в фольклористской компаративистике и антропологии. По определению Кавелти, «формул! это комбинация, или синтез, ряда специфических культурных штампов и более универсальных повествовательных форм или архетипов. Во многих смыслах она схожа с традиционным литературным понятием жанра.

*Формульная литература* – это прежде всего вид литературного творчества. И поэтому ее можно анализировать и оценивать, как и любой другой вид литературы». В концепции Кавелти важным оказывается изменение роли писателя, так как формула позволяет ему быстро и качественно написать новое произведение. Оригинальность же приветствуется лишь в том случае, когда она усиливает ожидаемые переживания, существенно не изменяя их.

Литературные образцы фиксируют наиболее эффективные или по каким-то причинам наиболее приемлемые способы снятия напряжений, характерные для данной социокультурной ситуации. «Функциональное значение литературных формул заключается в выработке согласованных определений действительности, а значит – и в достижении социокультурной стабильности» [Гудков, Дубин, 1994: 212].

Поле массовой литературы XX в. широко и разнообразно. Стремительная смена имен на поле массовой литературы связана с тем, что, пытаясь выжить и доминировать, масскульт создает эрзац-красоту и эрзац-героев. «Поскольку они не могут облегчить подлинные страдания и насытить настоящие желания массового человека, требуется *быстрая и частая* смена символов», – полагает критик Т. Москвина [Москвину 2002: 26]. С этим утверждением трудно согласиться, потому что стереотипы массовой культуры, как правило, неизменны (этим они и привлекают читателя), а стремительно изменяется лишь декорационное поле.

В настоящей работе объектом анализа стала именно «формульная литература», т. е. те жанры массовой литературы, которые претерпели в конце XX в. наиболее значительную трансформацию, – детектив и русский любовный роман. За рамками исследования оказался пласт массовой литературы, представленной современной фантастикой и фэнтези. Этим жанрам, в русле которых в XX в. создавались и значительные произведения, посвящены серьезные исследования последних лет [Кац, 1993; Ковтун, 1998; Губайловский, 2002].

Представляется принципиально значимой проблема литературно-эстетических градаций, неизбежно встающая при обращении к массовой литературе. Особое значение приобретает изучение природы триады *«классика – беллетристика – массовая литература».*

Обновление понятийного аппарата включает в себя переосмысление литературоведческих категорий. Одной из актуализирующихся составляющих парадигмы литературоведческих понятий становится *«беллетристика»* как «срединное» поле литературы, в которое входят произведения, не отличающиеся ярко выраженной художественной оригинальностью. Эти произведения апеллируют к вечным ценностям, стремятся к занимательности и познавательности. Беллетристика, как правило, встречает живой читательский интерес современников благодаря отклику на важнейшие веяния эпохи или обращению к историческому прошлому, автобиографической и мемуарной интонации. Со временем она теряет свою актуальность и выпадает из читательского обихода. Если классическая литература открывает читателю новое, то беллетристика, консервативная по сути, как правило, подтверждает известное и осмысленное, удостоверяя тем самым достаточность культурного опыта и читательских навыков.

Заметной приметой беллетристического текста становится подготовка новых идей в границах «усредненного» сознания; в беллетристике утверждаются новые способы изображения, которые неизбежно подвергаются тиражированию; индивидуальные признаки литературного произведения превращаются в признаки жанровые. Т. Толстая в эссе «Купцы и художники» говорит о необходимости беллетристики так: «Беллетристика – прекрасная, нужная, востребованная часть словесности, выполняющая социальный заказ, обслуживающая не серафимов, а тварей попроще, с перистальтикой и обменом веществ, т. е. нас с вами, – остро нужна обществу для его же общественного здоровья. Не все же фланировать по бутикам – хочется пойти в лавочку, купить булочку» [Толстая, 2002: 125].

Беллетристика и массовая литература – это понятия близкие, часто используемые как синонимичные (например, И.А.Гурвич в своей монографии не выделяет массовую литературу, считая весь объем «легкой» литературы беллетристикой [Гурвич, 1991]). Термин «массовая литература» в работах, посвященных литературе XVIII–XIX вв., означает ценностный «низ» литературной иерархии. Он выступает в качестве оценочной категории, возникшей в результате размежевания художественной литературы по ее эстетическому качеству и предполагает рассмотрение художественных произведений «по вертикали». К характерным чертам массовой литературы XIX в. Е.М. Пульхригудова относит такие элементы, как воплощение консервативных политических и нравственных представлений и как следствие бесконфликтность, отсутствие характеров и психологической индивидуальности героев, динамично развивающееся действие с обилием невероятных происшествий, «лжедокументализм», т. е. попытку убедить читателя в достоверности самых невероятных событий [Пульхритудова, 1987]. Очевидно, что и в конце XX в. можно обнаружить эти же черты, что свидетельствует о постоянстве основных онтологических признаков массовой литературы.

Лидер культурно-исторической школы И. Тэн рассматривал литературное произведение как «снимок с окружающих нравов и свидетельство известного состояния умов», как необходимый источник информации для создания «истории нравственного развития» [Тэн, 1996]. В «Философии искусства» И. Тэн подчеркивал, что преломляющиеся в литературе нравы, мысли и чувства зависят от национальных и социально-групповых черт людей. В связи с этим ученый выделил шесть ступеней «расовых» признаков, каждому из которых соответствует свой «уровень» искусства: 1) «модная» литература, которая интересует читателя 3–4 года; 2) литература «поколения», существующая столько, сколько существует воплощенный в них тип героя; 3) произведения, отражающие «основной характер эпохи»; 4) произведения, воплотившие национальный характер; 5) произведения, в которых можно обнаружить «основной характер эпохи и расы» и по строению языка и мифов которых «можно предвидеть будущую форму религии, философии, общества и искусства»; 6) «вечно живущие произведения», которые выражают «тип, близкий всем группам человечества» [Тэн, 1996].

Очевидно, что идеи Тэна остаются актуальными и на рубеже XX–XXI вв. Если приведенную иерархию применить к современному литературному процессу, то на первых двух уровнях будет размещаться массовая литература (произведения А. Марининой, П. Дашковой, Д. Донцовой, Э. Тополя, А. Кивинова, А. Суворова и др.) и популярная беллетристика рубежа веков (произведения В. Токаревой, Г. Щербаковой, А. Слаповского, Б. Акунина, В. Пелевина, В. Тучкова и др.).

Сегодня, когда практически нет единых критериев оценки художественных произведений и согласованной иерархии литературных ценностей, становится очевидной необходимость взгляда на новейшую литературу как на своего рода *мультилитературу,* т. е. как на конгломерат равноправных, хотя и разноориентированных по своему характеру, а также разнокачественных по уровню исполнения литератур. Современным продолжением теории И. Тэна можно считать предложенную С. Чуприниным литературную иерархию новейшей литературы, представленную четырьмя уровнями: 1) качественная литература (и синонимичные ему – внежанровая литература, серьезная литература, высокая литература); 2) актуальная литература, ориентированная на саморефлексию, эксперимент и инновационность; 3) массовая литература («чтиво», «словесная жвачка», тривиальная, рыночная, низкая, кич, «трэш-литература»), отличающаяся агрессивной тотальностью, готовностью не только занимать пустующие или плохо обжитые ниши в литературном пространстве, но и вытеснять конкурентные виды словесности с привычных позиций; 4) мидл-литература (тип словесности, стратификационно располагающийся между высокой, элитарной и массовой, развлекательной литературами, порожденный их динамичным взаимодействием и, по сути, снимающий извечную оппозицию между ними) [Чупринин, 2004].

Принципиально значимым оказывается то, что зачастую на выбор читателем «своего» уровня художественного текста (от «филологического романа» до «бандитского детектива», от романов Л. Улицкой до иронического детектива Г. Куликовой, от романов Б. Акунина до низовой исторической беллетристики и т. д.) влияет принадлежность к той или иной страте общества. В культурологии объектом культурной стратификации являются группы, различающиеся ценностными ориентациями, мировоззренческими позициями, направлениями деятельности в различных областях культурных практик.

Стратификация книжного рынка обнаруживается, например, в изданиях отечественной исторической беллетристики. Основоположником массовой исторической беллетристики, рассчитанной на читателя, ищущего развлечения, можно считать В. Пикуля («Реквием каравану PQ-17», «Слово и дело», «Богатство», «Фаворит», «Псы господни» и др.). *Фольк-хистори* [Мясников, 2002] – явление многогранное, включающее в себя и авантюрный роман, и салонный, и житийно-монархический, и патриотический, и ретродетектив (В. Суворов «Ледокол», А. Бушков «Россия, которой не было», А. Разумовский «Ночной император», Д. Балашов «Государи московские», «Воля и власть», «Господин Великий Новогород», С. Валянский и Д. Калюжный «Другая история Руси», А. Кудри «Правитель Аляски», Е. Иванов «Божией милостию Мы, Николай Вторый…», Е. Сухов «Жестокая любовь государя»). Этот жанр рассчитан на определенного читателя, которого удовлетворяет история, построенная на сплетнях и анекдотах. Историческая беллетристика зависима от политических настроений в обществе. Показательны серии «Белый детектив», посвященные белоэмигрантскому движению, монархическая фольк-хистори серии «Романовы.

Династия в романах» и др. Читатель, принадлежащий к иным социальным группам, выбирает историческую беллетристику Э. Радзинского, Л. Юзефовича, Л. Третьяковой и др.

Социальная стратификация позволяет дифференцировать социальные роли и позиции представителей тех или иных слоев общества, что неизбежно отражается и на характеристике социальных групп читателей, потребителей литературной продукции. Стоит согласиться с С. Чуприниным, полагающим, что «традиционное для отечественной литературы пирамидальное устройство на наших глазах сменилось разноэтажной городской застройкой, а писатели разошлись по своим дорожкам <…>, ориентируясь уже не на такую соборную категорию, как Читатель, а на разнящиеся между собою целевые аудитории <…>. Понятия магистральности и маргинальности утрачивают сегодня оценочный смысл, стратификация «по вертикали» сменяется «горизонтальным» соположением разного типа литератур, выбор которых становится личным делом и писателя и читателя» [Чупринин, 2004].

Обращение к феномену массовой литературы XX в. предполагает научное осмысление теоретически мало разработанных и чрезвычайно актуальных для современной литературы проблем литературной репутации, читательской рецепции, социологии литературы и др.

***Вопросы и задания для самостоятельной работы***

? Ознакомьтесь с фрагментами из работ Ю.М. Лотмана. Какое место в системе культуры ученый отводит массовой литературе? Как складывается внутренняя классификация литературы?

*?* «Распределение внутри литературы сферы “высокого” и “низкого” и взаимное напряжение между этими областями делает литературу не только суммой текстов (произведений), но и *текстом,* единым механизмом, целостным художественным произведением. Постоянство и единообразие этих структурных принципов для литератур различных народов и эпох поистине достойно внимания. Внутренняя классификация литературы складывается из взаимодействия противоположных тенденций <…>. В зависимости от исторических условий, от момента, который переживает данная литература в своем развитии, та или иная тенденция может брать верх. Однако уничтожить противоположную она не в силах: тогда остановилось бы литературное развитие, поскольку механизм его, в частности, состоит в напряжении между этими тенденциями» [Лотман, 1992: 157].

*? «Понятие массовой литературы – понятие социологическое.* Оно касается не столько структуры того или иного текста, сколько его социального функционирования в общей системе текстов, составляющих данную культуру. Таким образом, понятие «массовой литературы» в первую очередь определяет отношение того или иного коллектива к определенной группе текстов. Массовая литература возникает в обществе, имеющем уже традицию сложной «высокой» культуры нового времени, и на основе этой традиции. Прежде всего массовая литература исходит из представления о том, что графически закрепеленный текст – это и есть все произведение» [Лотман, 1992: 231].

? Почему отечественная массовая литература XX в. развивалась хаотично? Какие основные периоды ее развития вы можете назвать? Прокомментируйте точку зрения писателя и критика Александра Гениса: «*Беда нашей литературы в том, что ее оторвали и от своего и от мирового масскульта, поставляющего художнику формы. Может быть, сегодняшней русской культуре Мики-Маус с Джеймсом Бондом нужнее Фолкнера с Джойсом. <…> В XX веке Россия выпала из того необходимого круговорота культуры, который вынуждает массовое общество переводить фольклорную, почвенную культуру в масскульт. Отсюда, из уже ставшей универсальной, всемирной массовой культуры рождается штучный мастер, художник (точно так же, как из традиции появились Софоклы и Аристофаны). Он обживает и осваивает форму, созданную масскультом: форма получается народная, а содержание – авторское»* [Генис, 1999: 177].

? Согласны ли вы с тем, что отечественная литература разделена на два потока, как считает современный писатель и литературовед Владимир Новиков? Прокомментируйте эту точку зрения: «*В России сейчас две литературы, и обе страшно далеки от жизни. Первая – это академическая проза и поэзия толстых журналов. Здесь у каждого автора имеются и язык, и стиль, и богатый внутренний мир, только вот почему-то нет читателей. <…> По самой коммуникативной фактуре своей эта литература доступна только журнальным редакторам да десятку-другому критиков. <…> Вторая литература – это детективно-амурный масскульт, книги в глянцевых переплетах, которые читают для того, чтобы забыться, то есть в процессе чтения забыть свою жизнь, а потом – забыть прочитанное. Очевидно, потребность в такой эластичной, успокаивающей нервы жвачке будет существовать всегда, но духовную пищу эта жвачка заменить не в состоянии. “Маринина с интеллигентным лицом*” – *иллюзорная утопия, научиться у Марининой высоколобая проза не может ровным счетом ничему. В свою очередь ждать от “масскульта” перерождения в высокое качество тоже не приходится – в данный момент, во всяком случае, к этому ни малейших предпосылок не имеется: житейской подлинности и колоритности в нем слишком мало (гораздо меньше, чем в газетной уголовной хронике), фабулы механичны и высосаны из пальца»* (*Новиков В.* Мутант. Литературный пейзаж после нашествия Пелевина // Время и мы. 1999. № 144.

? Прочитайте приведенные ниже данные социолога литературы Б. Дубина. Изменилась ли ситуация в начале XXI в.? Проведите свой мини-социологический опрос. Сделайте выводы: *«Отвечая на заданный ВЦИОМом вопрос: “Какие книги вы больше всего любите читать?” (опрошены 2401 человек, представляющие население России по основным социально-демографическим характеристикам), опрошенные отметили в предложенном им списке “подсказок” следующие жанры (цифры даются в процентном отношении от числа): детективы, боевики – 32, романы о любви – 27, исторические романы, мемуары – 24, фантастика – 15, романы русских и зарубежных классиков – 14, современная проза отечественных авторов – 6, поэзия – 6, вообще не читают книг – 35. Два основных сегодняшних “лидера ” массовых читательских предпочтений достаточно четко распределяются. Переводной любовный роман – почти исключительный предмет женских пристрастий. Отечественный детектив и боевик – область интересов преимущественно мужских. И прежде всего – за счет “крутого” боевика, романа о суперагенте или спецподразделении в экстремальных условиях, крепко – как у Виктора Доценко или Даниила Корецкого – сделанного мужской рукой и в расчете на опять-таки мужской вкус. А вот собственно бытовые, психологические детективы-расследования и писать, и читать все чаще предпочитают женщины.*»*(Дубин Б.* Масскульт наследник классики? // Литературная газета № 37 (1998)).

? Что такое эскапизм? Как это понятие связано с феноменом массовой литературы? Прокомментируйте слова писателя Макаса Фрая: *«Власть литературы над читателем – это и есть власть несбывшегося. <…> Книга – волшебное зеркало, в котором читатель отчаянно ищет собственные мысли, опыт, схожий со своим, жизнь, описанную так, как он это себе представляет. <…> Интеллектуал, теребящий “Маятник Фуко”, и среднестатистический лох, уткнувшийся в очередной том эпопеи о “Бешеном”, были бы потрясены, узнав, насколько они похожи. Но эти двое действительно почти близнецы, они в одной лодке – люди вообще отличаются друг от друга гораздо меньше, чем им хотелось бы!»* [Фрай, 1999: 167].

**«Переходные эпохи» и феномен массовой литературы**

В последние десятилетия XX в. произошли значительные изменения в «литературном пейзаже». Полифония сегодняшнего дня внесла серьезные коррективы в фабульно-тематический и жанровый диапазон современной литературы. Стремительно изменяются маршруты литературного формотворчества.

Подводя итоги литературного развития «экспериментирующей эпохи» XX в., Н. Лейдерман полагает, что переходность и противоречивость – печальная константа всех эстетических поисков XX в.: «мучительнейший спор о Хаосе и Космосе, горькие раздумья об онтологическом изъяне и поиски «антиапокалиптических» решений – это и определило «магистральный сюжет» литературного процесса в XX в: им стало *взаимодействие* классических и неклассических систем» [Лейдерман, 2002].

Феномен переходных эпох заключается в изменении способа функционирования основных факторов художественного сознания, в смене идеологических и культурных векторов. В переходные эпохи предельно обобщаются фундаментальные основы уходящей культуры и совершаются прорывы в будущее. Б. Эйхенбаум отмечал, что «смена проблем и смысловых знаков приводит к перегруппировке традиционного материала и к вводу новых фактов, выпадавших из прежней системы в силу ее естественной ограниченности» [Эйхенбаум, 2001: 67]. Поисковый характер эпохи отражается на всех уровнях культуры.

Констатация кризиса стала своеобразной аксиомой современного общественного сознания, определяющей не только общую тональность рассуждений о культуре, но и стилистику современного дискурса. Современная переходная эпоха демонстрирует вариативность эстетических экспериментов, эклектику художественного развития, связанного с освобождением культуры от господствующих догм. Проблема «переходных эпох» в последнее время стала предметом изучения и философов, и культурологов, и историков, и филологов [Черная, 1999; Мережинская, 2001; Лейдерман, 2002; Эпштейн, 2004; и др.].

В моменты слома культурных эпох, как правило, резко интенсифицируются две противоположные культурные традиции: с одной стороны, «элитарное» искусство, ориентированное на усложнение языка, поиск нового экспериментального кода, а с другой – искусство, ориентированное на массовые формы художественного мышления. Реактуализация прошлого как аспект календарного рубежа проявляется в разные исторические эпохи, однако, в истории России рубеж веков часто совпадал с радикальной сменой культурных парадигм: начало XVII в. – Смутное время, начало XVIII в. – реформы Петра I, начало XX в. – февральская и Октябрьская революции, конец XX – начало XXI в. – изменение социальных, экономических, культурных координат.

В связи с этим в XX в. с его драматической, конфликтной историей представляется возможным выделить три переходные эпохи:

? Серебряный век – рубеж XIX и XX вв., переход от традиций Золотого века к эстетике модерна;

? 1920-е гг. – переход от Серебряного века к новой монологической системе литературного развития (соцреализм) с новой системой эстетических и нравственных координат;

? 1980 —1990-е гг. – очередной рубеж веков, очередная глобальная смена эстетических координат, обусловленная не только концом века и тысячелетия, но и концом советской культуры.

Каждый из трех названных переходных периодов развивался в условиях нового социокультурного пространства, что создавало эффект резонансного всплеска.

На рубеже XX–XXI вв. приобретают особую актуальность слова О. Мандельштама из его знаменитой статьи «Конец романа»: «Мы вступили в полосу могучих социальных движений, массово организованных действий, акции личности в истории падают». Человек без истории, без биографии, без культуры, памяти, прошлого, традиции – узнаваемая примета антиутопической реальности переходных эпох.

На рубеже XX–XXI вв. ощущается исчерпанность культурной парадигмы XX в. В кризисной ситуации обычно происходит культурная мобилизация, выражающаяся в выходе на поверхность всех скрытых пластов, своего рода «подземных» культурных течений, которые призваны придать новое качество исчерпавшей себя культуре. Ю.М. Лотман связывал это явление с понятием *культурного взрыва,* при котором пласты культуры, выброшенные когда-то из семиотического пространства и образовавшие свои отложения за его пределами, вновь врываются в культуру, привнося взрывную динамику в постепенное линейное развитие истории [Лотман, 1992]. Противоречивая сущность переходных периодов позволяет при описании и анализе этого феномена применительно к русской литературе использовать понятие инверсии, т. е. внезапного и непредсказуемого взрыва, который характеризуется отрицательным отношением к существующей системе ценностей.

Литература может существовать только за счет постоянного обновления. Процесс литературной эволюции – это изменение художественной орбиты, спор с традицией, смена культурных кодов. Многие созвучные современности идеи можно обнаружить в статье И.Н. Розанова «Ритм эпох. Опыт теории литературных отталкиваний», в которой высказывается справедливая мысль, что для литературного развития движение – единственный неизменный выигрыш: «Переходные эпохи – это буфера: они ослабляют удар при отталкивании». [Розанов, 1990: 18].

Новый конструктивный принцип зарождается в результате выпадения из системы, ошибок, возникающих в процессе «считывания» нормативных текстов. Эти хаосогенные, разрушительные тенденции свидетельствуют о том, что в литературном сознании наступила эпоха переоценки ценностей. Происходит «спуск в основания», по Гегелю, характерный для любого творческого процесса, взрываются исторически слежавшиеся пласты художественного мышления. Вспоминаются слова Б. Эйхенбаума: «Слова и вещи существуют в двух планах: конкретность перерастает в символику, малое – в большое, бытовая мелочь – в *формулу эпохи*.» [Эйхенбаум, 2001: 159].

М. Эпштейн, определяя стратегию развития гуманитарных наук XXI в., вводит перспективный термин *«протеизм»,* отражающий своеобразие переходных эпох, – «мироощущение начального положения вещей; осознание того, что мы живем в самом начале неизвестной цивилизации, что мы притронулись к неведомым источникам силы, энергии, знания, которые могут в конечном счете нас уничтожить. <…> Протеизм – это осознание своей младенческой новизны, незрелости, инфантильности, далеко отодвинутой от будущего, от развитых форм того же явления. Протеизм как гуманитарная методология составляет альтернативу постструктурализму и другим «пост», изучает возникающие, еще не оформленные явления в зачаточной форме их развития» [Эпштейн, 2004: 831].

В конце XIX и начале XX в. возникло предчувствие, а затем и четкое осознание не только единства европейской культуры, но и общности конституирования самой культуры. Если говорить о массовой литературе, то она, как уже отмечалось, представляет собой наиболее космополитическое явление, для которого свойственно стирание национальных различий.

Релятивное сознание, для которого свойственно бесконечное ироническое снижение любых философско-эстетических универсалий, царит на рубеже веков и исключает возможность единого стиля. Переходные эпохи, характеризующиеся многослойностью самого исторического бытия, культурной неопределенностью, поисками художественно обозначимого идеала, изменением диапазона культурно-исторических смыслов, имеют свой особый язык, экспликация и дешифровка которого являются важной задачей современной филологической науки.

Кризисное и экспериментальное состояние литературы коррелирует с более общими процессами, переживаемыми культурой в переходный период ее развития. Характер литературы переходного периода отличается специфическим сосуществованием и взаимопроникновением различных, часто противоположных художественных принципов – возникают противоречивые и неустойчивые синтезы жанров и литературных форм.

В начале XX в. К. Бальмонт так определил философию рубежного мышления: «Люди, которые мыслят и чувствуют на рубеже двух периодов, одного законченного, другого еще не народившегося <…> развенчивают все старое, потому что оно потеряло свою душу и сделалось безжалостной схемой. Но, предшествуя новому, они сами, выросшие на старом, не в силах видеть это новое воочию, – вот почему в их настроениях рядом с самыми восторженными вспышками так много больной тоски» [Бальмонт, 1997: 367].

Действительно, особенностью внутреннего развития переходных эпох становятся метания из крайности в крайность со всеми происходящими при этом разрывами и разрушениями. При этом принципиально важно понимание переходных эпох как энергетического источника новых динамических процессов, представленное в работах Н. Лейдермана, считающего, что «в масштабах Большой Истории переходные эпохи относительно недолги, им принадлежит роль “мостов” между огромными культурными эрами, роль соединительной ткани на месте глубочайших ментальных разрывов. Эта ткань болезненна, рыхла, неустойчива, в ней идет мучительный процесс отмирания старых клеток и рождения новых, она легко подвержена инфекциям. Но в ней интенсифицирован процесс борьбы за жизнь, она стягивает к себе все энергетические ресурсы организма культуры, проверяя их витальную силу» [Лейдерман, 2002].

Выявление игрового начала в переходной эпохе, восприятие сложных социально-исторических процессов в карнавальном хаосе, характерном для массовой литературы, выразительно представлено в комедии Б. Акунина «Зеркало Сен-Жермена. Святочная история в двух действиях» (этот же сюжет лег в основу «типа святочного рассказа» «Проблема 2000», вошедшего в сборник Б. Акунина «Сказки для идиотов»). Константин Львович Томский, управляющий кредитно-ссудным товариществом «Добрый самаритянин», растративший из кассы товарищества сто тысяч, с опаской готовится к встрече нового 1901 года:

«Господи всемилостивый, прости, если можешь. Я не хочу жить в этом мерзком двадцатом веке» – и чокается со своим отражением в зеркале. *«На шестом ударе, одновременно с щелчком взводимого курка, зеркало повело себя престранно. Серебряная гладь замутилась, стройная фигура отставного штабс-ротмистра окуталась туманом и вдруг чудовищнейшим образом преобразилась. Константин Львович увидел вместо себя какого-то бритого толстощекого господина в коротком бордовом сюртучишке и с бокалом в мясистой руке. Нелепая поросячья физиономия перекосилась от ужаса, и из рамы выметнулась короткопалая пятерня, блеснув массивным золотым перстнем»* (Б. Акунин. «Зеркало Сен-Жермена»). По ту сторону волшебного зеркала оказывается «новый русский» Вован, встречающий новый, XXI, век и мечтающий о том, чтобы *«Вован из Раменок там, с тремя девятками остается, а в новое типа тысячелетие въедет авторитетный чувак Владимир Егорович, нет, лучше Владимир Георгиевич, генеральный директор инвестиционно-маркетингового холдинга “Конкретика*” (Б. Акунин. «Зеркало Сен-Жермена»). Сюжетная зеркальность и симметричность здесь становится основным художественным приемом. Вован оказывается в начале XX века *(«Время, сука корявая, свинтилось с гаек и кинуло солидного человека на сто лет назад!»),* а Томский – в начале XXI *(«Раз я не желал жить в двадцатом веке, ты сразу перенес меня в двадцать первый! Верую, Господи, верую).*

Переходный период в литературе – это период «обновления разных видов и жанров художественного творчества, период рождения новых форм, выработки нового художественного зрения» [Тынянов, 1977: 89]. «Особенный интерес представляют уровни и рамки человеческих притязаний в переходные эпохи, когда происходит массовая переоценка социальных ценностей и ресурсов» [Левада, 2000: 54], – эти слова Ю. Левады приобретают особое звучание при обращении к текстам Б. Акунина, в которых автор фиксирует эти переоценки и старается определить маркеры изменений переходного времени. «Новое художественное зрение» рождается в поэтике Б. Акунина из ощущения новой языковой среды.

Примечательно, что герои, оказавшись в другом времени, острее всего ощущают языковой конфликт. Писатель формирует новую стилистику, соответствующую языковой личности нового века, существенно обновляет средства выражения, активно использует возможности языковой игры. Так, например, Томский реагирует на рекламу политического блока: «В *новом годе и новом веке снова с заботой о человеке! Блок “Отечество”. Что за Блок такой, умильно подумал Константин Львович. Уж не Сашура ли, сынок Сэнди Кублицкой-Пиоттух? Сэнди рассказывала, что мальчик пишет недурные стихи. Должно быть, в двадцатом веке стал знаменитым поэтом и даже классиком – сочинил стихотворение с патриотическим названием.*». А оказавшийся в 1900 году Вован не только не может понять многие слова, но из-за своей полнейшей дикости и необразованности совершенно не понимает, в какой исторической эпохе оказался. Так, испугавшись мощных ударов в дверь, герой думает: «*Что за лажа? Вован вспомнил какое-то кино из детства: типа дворец, там за столом шишаки с олигархами припухают, а в дверь ломят быки с винтарями и пулеметными лентами.* Типа революция. *Ё-мое, в каком она году-то была, не в девятисотом? Хрен вспомнишь (Б.* Акунин. «Зеркало Сен-Жермена»). Сегодня, когда наблюдается заметное оскуднение словаря личности, особое звучание приобретают слова О. Мандельштама о том, что «отлучение от языка равносильно отлучению от истории». Два века, по Б. Акунину, – это две языковые стихии, два способа бытования слова (в речи Вована, например, происходит массированное вторжение разговорной стихии и субстандарта в текстовое пространство).

Игра с речевыми масками, с разными семантическими регистрами слов обнаруживается и в романе «Алтын-толобао, где проблема переходности также является доминантной. А. Генис очень точно заметил, что концу XX в. свойственна инфантильность: «Наш век впадает в детство. Сейчас он наклеил себе чужие усы и играет во взрослое надежное, основательное и добропорядочное XIX столетие» [Генис, 1999: 28]. Б. Акунина не раз обвиняли в «заигрывании» – с XIX веком, а в связи с этим – в ограниченности координат художественного мира.

Роман «Алтын-толобас» стал первой попыткой писателя отразить социокультурные сдвиги новейшего времени. В одном из интервью писатель так комментирует возникновение нового романа: «Действие происходит в наши дни, так что теперь каждый читатель может сопоставить свои ощущения от современности с моими. Ощутить языковое разнообразие современности. Тут уж за обаяние XIX века мне не спрятаться. Я нарочно вхожу в это болото, барахтаюсь в нем – среди моих персонажей полный набор образов современного общества. Чем глубже я увязаю в *массовом жанре, тем больше возможностей в нём обнаруживаю* (выделено мной. – М.Ч.) Получается отличный роман с тайной» [3].

Сюжет романа «Алтын-толобас. Приключения магистра» распределяется равномерно в двух временных и пространственных сферах: главы, посвященные Николасу Фандорину, чередуются с главами о его прародителе Корнелиусе фон Дорне. Два иностранца приезжают в Россию, но в разное время. Приключения бравого Корнелиуса фон Дорна разворачиваются в конце XVII в., в эпоху царя Алексея Михайловича. Выросший в Соединенном Королевстве внук Эраста Петровича, магистр истории Николас Фандорин прибывает в Россию конца XX в. для исследования собственного затерянного в глубине веков рода.

Важно отметить, что и в этом романе обнаруживается зеркальность сюжетных ходов, рождаемая от ощущения «конца века» и ожидания перемен как Корнелиусом, так и Николасом. Николаса привлекает не только история собственного рода, но и история переходной России, а узнавание прошлого оказывается лучшим способом понять настоящее: *«История привлекала Николаса не как научная дисциплина, призванная осмыслить жизненный опыт человечества и извлечь из этого опыта практические уроки, а как увлекательная, завораживающая погоня за безвозвратно ушедшим временем. <…> узнать как можно больше о человеке из прошлого: как он жил, о чем думал, коснуться вещей, которыми он владел – и тогда тот, кто навсегда скрылся во тьме, озарится светом, и окажется, что никакой тьмы и в самом деле не существует»* (Б. Акунин. «Алтын-толобас»).

Молодой Николас, имеющий русские корни, представление о своей исторической родине получил от отца, сэра Александера: *«Никакой России не существует. Понимаешь, Никол, есть географическое пространство, на котором находилась страна с таким названием, но вс ее население вымерло. Теперь на развалинах Колизея живут остготы. У остготов свои обычаи, нравы, свой язык. Читай старые романы, слушай музыку, листай альбомы. Это и есть наша с тобой Россия* (Б. Акунин. «Алтын-толобас»).

Осмысление и понимание новой России происходит у Фандорина через освоение языка «остготов». Ещё в Англии готовясь к встрече с исторической Родиной, Николас знакомился с заезжими россиянами и вписывал в специальный блокнот новые слова и выражения: *«отстойный музой = скверная музыка (“отстой” – вероятн, близкое к “sewege”); как скрысятить цитрон = как украсть миллион (“скрысятить*” – *близкое к to rat, “цитрон*” – *смысловая подмена сл. “лимон”, омонимич. Имитации сл. “Миллион”) и так страничка за страничкой»* (Б. Акунин. «Алтын-толобас»).

В романах Б. Акунина «Любовник смерти» и «Любовница смерти» действие происходит в августе-сентябре последнего года XIX в., и тема «конца века», апокалиптические мотивы оказываются смыслообразующими и в этих произведениях.

Б. Акунин переносит в эти романы сюжетные хронотопы как произведений М. Горького периода рубежа XIX–XX вв. («Любовник смерти»), так и авторов Серебряного века («Любовница смерти»).

Декадентская, символистская тема мифологизированной смерти (Ср.: *«Для женщин Смерть – Вечный Жених. У нас вообще все очень поэтично. Для соискателей Смерть это как бы <…> Прекрасная Дама, которой мы посвящаем стихи, а если понадобится, то и самое жизнь»* (Б. Акунин. «Любовница смерти») возникает в парном романе «Любовник смерти» в антураже «горьковского» быта Хитровки; декадентские мотивы влекущей смерти превращаются в реальную женщину по прозвищу Смерть, навлекающую гибель на любовников. А. Ранчин полагает, что «два текста рождают истинную полифонию, их сплетение заставляет вспомнить «музыкальную» поэтику композиции у символистов, в частности – симфонии Андрея Белого» [Ранчин, 2004: 112].

Тема самоубийства творческой личности, которая стала предметом серьезного научного исследования Г. Чхартишвили в книге «Писатель и самоубийство», в романе Б. Акунина «Любовница смерти» также занимает ключевое место. Акунинский Клуб самоубийц превращается в «общество мертвых поэтов». Все его члены, готовясь к смерти, обязаны писать стихи. Примечательно, что в этом насквозь интертекстуальном романе (достаточно вспомнить, что главная героиня – Маша Миронова, правда, не «капитанская», а обер-офицерская дочка, сбегает в Москву для того, чтобы под именем Коломбины войти в Клуб самоубийц и *«стать игрушкой в руках коварного обманщика Арлекина, чтоб после валяться на полу сломанной куклой с беззаботной улыбкой на фарфоровом личике),* современные поэты-концептуалисты С. Гандлевский и Л. Рубинштейн помогли, как уведомляет читателя Б. Акунин, «персонажам этого романа – Гдлевскому и Лорелее Рубинштейн – написать красивые стихи».

Мы остановились на разнообразных художественных опытах Б. Акунина, во многом объединенных стремлением понять специфику нашего непростого переходного времени, поскольку они очень точно демонстрируют своеобразный отклик массовой литературы на ситуацию культурного разлома. Представленные в игровом ключе взаимоотношения прошлого и будущего открывают широкому читателю некий способ познания себя и мира в переломную эпоху.

Отголоски проблем переходности можно обнаружить в произведениях разного уровня, зачастую эта тема получает примитивное и банальное звучание. Так, весь сюжет романа «Маска» Е. Благовой разворачивается на фоне перехода в новый век, встречи нового тысячелетия, размышления о вечности и повторяемости. Олеся Никольская, простая танцовщица кордебалета, получает роль Магдалины в российско-американском фильме, роль Иссы получает московский актер и журналист Алекс. Съемки фильма на библейскую тему стали для героев важным способом духовного обновления, хотя в соответствии со стереотипами жанра мелодрамы в книге присутствуют похищения, заложники, наркоманы, сатанинские секты и, конечно, любовь.

Симптомом кардинальных сдвигов в литературных стратегиях становится ощущение смены времен, актуализирующееся в переходные эпохи. «Рубеж XX–XXI веков – резкое переключение скоростей времени. «Временность в квадрате» <…> Культура по мере многовекового накопления своих материалов ищет все более компактные способы их упаковки (тысячи томов библиотеки пакуются в тонкий диск компьютера)», – пишет М. Эпштейн [Эпштейн, 2004: 71].

Феномен тотальной пассивности читателя и эпигонство как стержневое понятие литературы – не только диагноз современной литературной ситуации. Это сложный процесс, особенно проявляющийся в эпохи *«признанного* опоздания, *сознания* своей творческой инертности, *принятия* своей вторичности. <…> Для эпигонских эпох характерно социальное замыкание групп, ослабление межгрупповых коммуникаций, когда осознается истощение обновленческих импульсов в обществе и в культуре, исчерпание утопийной и критической энергетики сдвига. Наступает время «короткого дыхания», «малых» – инициатив, отказа от «долгих мыслей». <…> признанные нормы и образцы фигурируют здесь как «готовые» и «ничьи». Их качественный, авторский, инновационный характер стерт» [Дубин, 1997: 125].

Человек рубежной эпохи инфантилен и культурно недоразвит – этот диагноз ставит В. Пелевин в романе «Числа», который вошел в сборник с символическим названием «Диалектика переходного периода (ДПП)». С раннего детства главный герой романа Степа Михайлов проникся верой в могущество чисел. Стихийный пифагореец, он, подобно древнегреческому математику и философу, особо почитал число 7, но, не добившись от него ответной любви, начал поклоняться числу 34 (три плюс четыре дают семь). У счастливого, солнечного числа нечаянно обнаруживается антипод – лунное 43, которого следует опасаться. Степа изобретает цепь ритуалов, связанных с любимым числом, *«число «34» с железной необходимостью диктовало ему все существующие поступки»* (В. Пелевин «Числа»). Даже внешность героя стала напоминать это число: *«У Степы был прямой, как спинка четверки, нос – такие в эпоху классического образования называли греческими. Его округлые и чуть выпирающие щеки напоминали о двух выступах тройки, и что-то от той же тройки было в небольших черных усиках, естественным образом завивающихся вверх. Он был симпатичен и напоминал чем-то покемона Пикачу, только взрослого и пуганого (В.* Пелевин «Числа»).

Жизнь героя, подчиненная не развитию «Я», а служению числу, полна странных событий, встреч, приключений, богатства на фоне душевной бедности, одиночества. Однако автор приводит уже взрослого героя к страшному открытию. Записав число «34» двоичным кодом, Степа получает гексаграмму «Книги перемен», имеющую два перевода с китайского – «ошибки молодости» и «недоразвитость». Именно эти слова становятся ироническим аккомпанементом к размышлениям В. Пелевина о специфике современного человека. В этой книге в карнавальном ключе представленна и характерная для переходных периодов вера в эзотерическое знание, которая по-разному интерпретируется в массовой литературе.

На рубеже XX–XXI вв. наблюдается радикальный сдвиг в самосознании культуры, человек испытывает «информационный шок». Культуролог М. Эпштейн не раз отмечал, что современная культура находится в самом начале нового периода, который лучше всего характеризуется приставкой «прото-»: *протоглобальный, протоинформационный, протовиртуальный <…>* наша цивилизация может быть названа протоглобальной» [Эпштейн, 2004: 24]. «Бесконечно ускорился темп жизни и вихрь, поднятый этим ускоренным движением, захватил и закрутил человека и человеческое творчество. Близоруко было бы не видеть, что в жизни человечества произошла перемена, после которой в десятилетие происходят такие же изменения, какие раньше происходили в столетия» [Бердяев, 1990: 12], – эти слова Н. Бердяева из статьи «Кризис искусства» начала XX в. перекликаются с мыслью М. Эпштейна, высказанной в начале XXI в., что еще раз доказывает схожесть переходных эпох.

«Переходные и нестабильные ситуации порождают «переходные» формы человеческой деятельности и соответствуют ее характеру субъектов [Левада, 1997: 71]. Важно учитывать, что феномен переходного времени проявляется и в «психотипе эпохи» (термин И. Смирнова). Так, особый тип «массового читателя», активизирующийся в разные «переходные эпохи» XX в. – и в Серебряном веке, и в 1920-е гг., и в конце XX в. – можно отнести к особому типу маргинальности. В. Каганский, ставя вопрос о пространстве маргинальности, отмечает, что «маргинальность – именно признак переходной пограничной зоны, а маргинал – ее житель, обитатель, персонаж; переходные пограничные зоны одновременно чрезмерно и недостаточно определенны, двойственны, амбивалентны, богаты краевыми эффектами» [Каганский 1999: 134]. Говоря о феномене массовой литературы как явлении культуры, необходимо остановиться на особенностях массовой психологии, обусловливающей готовность читателя воспринимать стереотипы массовой культуры.

Не случайно именно на рубеже XIX–XX вв. были сформулированы наиболее репрезентативные теории «массового человека». Феномену тотальной массовизации человека, торжеству однообразия и безличности, изучению психологии масс посвящены серьезные культурологические, психологические, философские, социологические исследования XX в. [Ортега-и-Гассет, 2000; Каннетти, 1997; Блумер, 1996; Московичи, 1996; Сорокин, 1992; и др.].

Первым признанным теоретиком массовой психологии в конце XIX в. стал Г. Лебон, который впервые в 1896 г. в работе «Психология масс» стал рассматривать толпу как психологический и социальный феномен. Лебон отметил, что в массовой психологии самое странное следующее: «одним только фактом своего превращения в массу они приобретают коллективную душу, в силу которой они совсем иначе чувствуют, думают и поступают, чем каждый из них в отдельности» [Лебон, 2001: 7].

3. Фрейд в работе «Массовая психология и анализ человеческого “Я”» писал о том, что масса «легковерна и чрезвычайно легко поддается влиянию, она некритична, неправдоподобного для нее не существует. Она думает образами, порождающими друг друга ассоциативно, – как это бывает у отдельного человека, когда он свободно фантазирует, – не выверяющимися разумом на соответствие с действительностью. Чувства массы всегда весьма просты и весьма гиперболичны» [Фрейд, 2001: 132].

X. Ортега-и-Гассет жестко определял XX век как «век самодовольных недорослей», неспособных поспевать за цивилизацией. Философ полагал, что «массовый человек», который «плывет по течению и лишен ориентиров», – это порождение новой эпохи: на фоне внутреннего сдвига жизнь человека утрачивает собственное лицо и все в большей мере становится коллективной, она нивелируется и упрощается до предела. Ортега-и-Гассет указывает на детскость, инфантильность сознания «массового человека».

Человек «массы» – это не обездоленный и эксплуатируемый труженик, готовый к революционному подвигу, а прежде всего средний индивид, «всякий и каждый, кто ни в добре, ни в зле не мерит себя особой мерой, а ощущает таким же, «как и все», и не только не удручен, но и доволен собственной неотличимостью» [Ортега-и-Гассет, 2000: 119]. Будучи неспособным к критическому мышлению, «массовый» человек бездумно усваивает «ту мешанину прописных истин, несвязных мыслей и просто словесного мусора, что скопилась в нем по воле случая, и навязывает ее везде и всюду, действуя по простоте душевной, а потому без страха и упрека» [Ортега-и-Гассет, 2000: 119]. Размышления Ортеги-и-Гассета во многом перекликаются с идеями философов и социологов так называемой Франкфуртской школы, крупнейший представитель которых Герберт Маркузе также считал, что именно предельная технологизация и бюрократизация современного общества заводят его в тупики бездуховного, пещерного авторитаризма и диктатур [Маркузе, 2003]. Отмеченные психологические особенности имеют принципиальное значение для понимания того места, которое занимает массовая литература в «круге чтения» современного человека, в культурной жизни общества.

Философ С. Московичи употреблял понятия «масса» и «толпа» почти как синонимы, отмечая, одно лишь отличие массы от толпы: в толпе люди связаны через непосредственный личный контакт, в массе – через медиа: «Массы никогда не видно, потому что она повсюду <…> читатели, слушатели, телезрители, оставаясь каждый у себя дома, они существуют все вместе, они подобны» [Московичи, 1996: 58].

Наблюдаемое с конца 1980-х гг. «вторжение» массового человека в сферу формирования российских культурных стандартов сродни тому «восстанию масс» против элитарной культуры, которое в начале века тревожило X. Ортегу-и-Гассета и многих других мыслителей. «Нынешнее «восстание массового человека» выводит на культурную сцену того самого «обывателя», которого долго – и безуспешно – пытались отгородить от чуждых влияний и заставить стыдиться самого себя. Избавление от навязанных стандартов придает этому человеку ореол победителя, впервые в нашей истории дает ему легальное право утверждать свой уровень вкусов, наслаждаться ранее запретными для него плодами вроде примитивных ужастиков или эротического допинга», – отмечает социолог Ю. Левада [Левада, 2000: 110].

Массовая литература не может не ориентироваться на новые культурные стандарты, на изменившуюся шкалу ценностей. Качественное изменение читателя оценивал еще в начале XX в. К. Чуковский: «Существует изрядное количество признаков, что пришел какой-то новый, миллионный читатель, и это, конечно, радость, но беда в том, что имя ему – обыватель, он с крошечной, булавочной головкой. *Читатель-микроцефал.* И вот для такого микроцефала в огромном, гомерическом количестве стали печатать микроцефальные журналы и книги» [Чуковский, 1969: 145]. Созвучны и слова современного писателя А. Курчаткина о примитивности и шаблонности выбора «массового читателя» конца XX в.: «Хочу, чтоб не больно, хочу, чтоб красиво, подсказывает коллективное бессознательное покупателю, пришедшему в книжный магазин. И, немного поколебавшись, постояв у полки с «авторской» литературой, он решительно направляет стопы к ряби цветных, бьющих в глаза ядовитыми красками обложек» [Курчаткин, 1999]. Явная перекличка оценок писателей рубежей разных веков убеждает в сходных процессах формирования стилевых импульсов эпохи.

Толпа – новое философское понятие, которое стало предметом философско-социологических исканий XX в. Значимой для понимания современной культуры и литературы представляется предложенная Ж. Бодрийаром концепция «молчаливых масс», потерявших свое лицо: «У социального больше нет имени. Вперед выступает анонимность. Массы. <…> Масса является массой только потому, что ее социальная энергия уже угасла. Это зона холода, способная поглотить и нейтрализовать любую действительную активность» [Бодрийар, 2000: 32].

Проблема «массового человека», толпы отражена в текстах как элитарной, так и массовой литературы разных эпох. Примечательно описание толпы как «затылочных граждан», данное О. Мандельштамом в «Египетской марке»: «По *Гороховой улице с молитвенным шорохом двигалась толпа. По середине ее сохранялось место в виде каре. Но в этой отдушине <…> был свой порядок, своя система: там выступали пять-шесть человек, как бы распорядители всего шествия. Они шли походкой адъютантов. Между ними чьи-то ватные плечи и перхотный воротник. Сказать, что на нем не было лица? Нет, лицо на нем было, хотя лица в толпе не имеют значения, но живут самостоятельно одни затылки и уши»* [Мандельштам, 1987: 89]. Лишенность смысла понимается как бездонность, бездна или провал – место, которое отвел Мандельштам кончающейся культуре. Сила толпы заключается в немощи ее слов, в отсутствии какого-либо понятия, каких-либо функций и какой-либо целесообразности.

Взрывчатая активность масс расслоила читательскую аудиторию начала XX в. Отличительной чертой переходного периода стал разрыв традиционных связей интеллигенции и массовой аудитории, кризис диалога. Отношения однородных вкусов и представлений, присущие формирующимся субкультурам, моделировали сознание человека, таким образом конструировался новый социальный мир, возникали новые субкультуры со своими эстетическими предпочтениями. Об этом процессе очень точно писал в начале XX в. Б. Пастернак: «Угождающее творчество» постепенно приводит в тому, что «нет читателя, который умел бы отличить поэта от самозванца, ибо нет читателя, который ждал и нуждался бы в поэте. <…> *Клиент-читатель стал господином нового вида промышленности.* <…> Читатель стал производителем через посредство безразличного для него поэта» (выделено мной. – *М.Ч.)* [Пастернак, 1990: 123].

В конце XX в. писатель В. Маканин вырабатывает свою формулу «массового человека» в эссе «Квази»: *«МАССА рассредоточена по кварталам, улицам, по торговым палаткам, по офисам, по вокзалам и концертным залам. Людская масса – это все мы. Каждый занят своим делом (или своим бездельем), и в это же самое время людская масса творит <…> у массы есть ее ММ (мифологическая мощь*) – *ее талант, ее нешумный инструментарий. Наше коллективное бытие-сознание своими ММ-спицами ткет паутину: медленно (а иногда вдруг разом) создавая образ, имя, знаменитость, героя-злодея или просто героя. Мы создаем себе кумиров. Наше ММ создает. Мы в этом нуждаемся. Нам надо»* [Маканин, 1998: 67]. То, как масса, толпа структурируется поведенческими и вербальными стереотипами, предельно точно показано в антиутопии В. Маканина «Лаз». Центральной темой Маканина становится драматическое противоборство индивидуального и роевого, хорового начал в душе человека. М. Липовецкий и Н. Лейдерман справедливо полагают, что «повесть Маканина оказывается метафорой не только социальных процессов начала 1990-х годов, но и всего XX века – века исторических катастроф, рожденных «восстанием масс», восстанием бессознательных начал, архаики, дикости, хаоса» [Лейдерман, Липовецкий, 2001:128].

Особый взгляд на проблемы переходных эпох, поиска новой идентичности, толпы и массового человека можно обнаружить в произведениях В. Пелевина – от романа «Чапаев и Пустота» до «Диалектики переходного периода (ДПП)». Нельзя не согласиться с А. Генисом, позиционирующим В. Пелевина как «бытописателя пограничной зоны»: «Он обживает стыки между реальностями. В месте их встречи возникают яркие художественные эффекты, связанные с интерференцией – одна картина мира, накладываясь на другую, создает третью, отличную от первых двух. Писатель, живущий на сломе эпох, он населяет свои рассказы героями, обитающими сразу в двух мирах» [Генис, 1999: 83].

Заявив в романе «Generation “П”», что «*положение современного человека не просто плачевно – оно, можно сказать, отсутствует, потому что человека почти нет»* [Пелевин, 1999: 8], В. Пелевин продолжает лейтмотивную для своего творчества тему власти над современным человеком массмедиа. Идея утраты индивидуального субъективного мира доведена в романе до предела в образах оцифрованных людей – виртуальных дублей, ведущих независимое от оригиналов существование в сети массовой коммуникации. Автор предлагает описание философского учения о том, как технократичный XX век породил особый вид современного существа – орануса, «у *которого нет ни ушей, ни носа, ни глаз, ни ума <…> это бессмысленный полип, лишенный эмоций и намерений, который глотает и выбрасывает пустоту»* [Пелевин, 1999: 112]. Сознание человека, обреченного на абсолютную зависимость от власти «вау-импульсов», замещается сознанием виртуального Homo Sapiens. Страх манипуляции и «зомбирования», достаточно широко распространенный в массовом сознании, доводится Пелевиным до абсурда. Писатель безжалостно оценивает современную культуру, порожденную этим новым «массовым человеком» и живущую для него: *«Под действием вытесняющего вау-фактора культура и искусство темного века редуцируются к орально-анальной тематике. Основная черта этого искусства может быть коротко определена как ротожопие»* [Пелевин, 1999: 116].

Герой романа А. Слаповского «Они» воспринимает окружающих его людей, массу, как оккупантов, которые *«плохо владеют языком захваченной страны, презирают нравы, обычаи и культуру, грабят захваченную землю, гадят, где могут, и рушат все, что попадается подруку»* (А. Слаповский. «Они»).

Особый взгляд на феномен современного массового человека представлен в романе П. Дашковой «Приз». Герой романа – актер Владимир Приз – человек-бренд, человек-коммерческий проект, которого боготворит вся страна, оказывается уголовником, страстно увлеченным нацистской философией и символикой. Стремительный приход Приза к власти весьма показательно отражает стереотипы массового сознания: «(Приз. – *М.Ч.) выскочил, как черт из табакерки. То есть не из табакерки, а с телеэкрана. Сыграл главные положительные роли в нескольких биках. Потом стал вести экстремальное молодежное шоу с мотогонками, парашютами, отвесными скалами, морскими глубинами и необитаемыми островами. Вскоре его физиономия украсила бутылки с прохладительными напитками, банки с консервированными огурцами. Картонки с бритвенными лезвиями, нижнее белье, не только мужское, но и женское* (П. Дашкова. «Приз»).

Главная тема романа – опасность возникновения нацизма – объединяет несколько совершенно автономных сюжетных линий, которые сплетаются в мистический узор из-за того, что перстень фашистского доктора Отто Штрауса оказывается в коллекции Владимира Приза; он не снимает его с руки, получая невероятную энергию и силу власти. Приз стремится к порабощению «лютиков» – так он называет любящих его зрителей и будущих избирателей *(«Они пробуют жить, и все не начинают жить, поскольку не знают, как это делается. В «лютиках» заложена генетическая программа на самоуничтожение. В какие бы условия они ни попадали, непременно изгадят окружающую среду. В принципе, их можно вообще не трогать, они подыхают сами*» (П. Дашкова. «Приз»). В романе П. Дашковой «Вечная ночь» главный герой, серийный убийца Странник, профессиональный психолог, основатель известной научной школы, называет «массового человека», лишенного своего «Я», «гомини-дом»: *«Конец света уже наступил, но никто этого не заметил, потому что некому замечать. Мир населен гоминидами, мутантами, демонами в человеческом обличим По сути, это животные, обезьяны. Но выглядят как люди – Разница в том, что у человека есть душа, а у обезьяны нет. Гоминид – плотоядная гадина, коварная, агрессивная, готовая на все ради лишнего куска мяса. Но если бы они питались только мясом! Нет. Им этого мало. Как всякое исчадье ада, они пожирают души.*» (П. Дашкова. «Вечная ночь»).

П. Дашкова активно пользуется идеологическими «визитками» нашего времени, составляя его безжалостный портрет. Следует отметить, что многие романы П. Дашковой, по всем типологическим характеристикам принадлежащие к массовой литературе, затрагивают важные социальные проблемы, привлекая определенную часть читательской аудитории и выполняя важную общественную функцию, сближающую эти романы с публицистическими и аналитическими статьями средств массовой информации.

Одной из устойчивых черт массовой литературы, подчеркнуто социальной, жизнеподобной и жизнеутверждающей, становится *эскапизм,* уход от реальности в другой, более комфортный, мир, где побеждают добро, ум и сила. Словарь «Современная западная социология» (1990) определяет *эскапизм* как стремление уйти от действительности, общепринятых стандартов и норм общественной жизни.

Если эскапизм в широком смысле слова понимается как уход, игнорирование негласных «правил игры», задающих «социально институционализированную» реальность [Бергер, Лукман, 1995], то в узком смысле слова – это уход в некий упрощенный мир, при котором человек не достигает реализации своего потенциала, но, напротив, еще более сужает и ограничивает свои возможности. Не случайно наиболее распространенные ответы читателей на вопрос о причинах их увлечения тем или иным жанром массовой литературы – «хочется отвлечься, отдохнуть, отключиться от забот, окунуться в другую реальность, вместе с героем оказаться в другой стране и т. д.». Принципиально значимым представляется то, что стремление к эскапизму обостряется именно в переходные эпохи.

Феномен эскапизма чаще всего обсуждается применительно к жанру фэнтези. Однако с уверенностью можно утверждать, что эскапизм становится доминантным кодом и других жанров массовой литературы. Так, об эскапизме применительно к современному отечественному триллеру размышляет О. Славникова в статье «Супергерой нашего времени»: «Злободневность в триллере прекрасно уживается с неправдоподобием сюжета: это своего рода симбиоз. Симбиоты вместе составляют модель реальности, в которой читатель может почувствовать себя, как в игре-симуляторе. В пределе это – целый город, создаваемый, обставляемый и заселяемый автором на протяжении цикла романов. Это, к примеру, Тиходонск Данила Корецкого и Шантарск сибиряка Александра Бушкова. Города-фантомы имеют все приметы новейшей российской реальности» [Славникова, 1998:123]. О. Дарк, анализируя исторические романы К. Белова «Палач» и «Ученики», действие которых начинается в 60-е годы XIX в. и доходит до 1907 г., приходит к выводу: «Вероятно, для читателя важно не столько узнать, каковы они были «на самом деле», а просто пожить рядом с ними, чтобы убедиться, что они такие же, как мы, а совсем не страшные злодеи или, наоборот, не святые герои, как утверждают учебники» [Дарк, 1998: 78].

Актуализация интереса к феномену переходных эпох и специфике «массового человека», обнаруженная в текстах разного эстетического достоинства (построение сюжета на игре с многослойностью исторического пространства, когда действие происходит в начале XX и начале XXI в., свойственно прозе М. Юденич, Т. Трониной, А. Берсеневой и многим другим), убеждает в том, что формы массовой литературы в перспективе стоит рассматривать как «альтернативные», конкурирующие с «высокими» способы символической репрезентации и разгрузки единого комплекса проблем» [Дубин, 2003: 9].

Анализ разножанровых произведений массовой литературы XX в. позволяет рассматривать толпу и массового человека как культурный феномен *переходных эпох,* как ментальные матрицы, литературные архетипы, обладающие способностью к бесконечным внешним изменениям и одновременно «обеспечивающее высокую устойчивость архетипической модели» [Большакова, 2003: 288].

***Вопросы и задания для самостоятельной работы***

? Приведите примеры произведений, в которых тема ру-бежности становится сюжетообразующей.

? Прокомментируйте слова современного философа М. Эпштейна: «На исходе XX века опять главенствует тема конца: Нового века и Просвещения, истории и прогресса, идеологии и рационализма, субъективности и объективности. Конец века воистину располагает себя в конце всего: после авангарда и реализма, после индустриализации и империализма… Смерть Бога, объявленная Ницше в конце XIX в., откликнулась в конце XX в. целой серией смертей и самоубийств: смерть автора, смерть человека, смерть реальности, смерть *истины»(Эпштейн* М De’but de siecle, или От пост – к прото. Манифест нового века // Знамя. 2001. № 5).

? В романе современной писательницы *Надежды Муравьевой «Майя»* (М.: Захаров, 2005) предельно точно реконструируется московский символистский интеллектуальный быт начала XX в., в романе действуют К. Бальмонт, В. Брюсов и многие другие. В основе интриги романа лежит известная литературная мистификация Черубины де Габриак. Героиня романа Муравьевой, молодая провинциальная поэтесса Ася Лазаревская, под именем загадочной индианки Майи Неми становится знаменитой; но одновременно она втягивается в водоворот немыслимых убийств, интриг и таинственных событий, которые изменяют ее жизнь. Почему мифы Серебряного века столь популярны в современной беллетристике?

? Писатель А. Гольдштейн, размышляя о кризисности современной литературы, пишет: *«Современникам свойственно переживание неудачи, чувство, что литература не вытанцовывается, не лезет в открытую для нее настежь дверь, жалобный стон их понятен. Сегодня и он не звучит, не резонирует в густо набитом пространстве: никого в доме не заперли, не забыли, и вообще дом не пуст, а напротив того, полон книг. Только проку от ни ни малейшего. Никогда еще русская литература не был так обильна, и еще никогда с такой силой не ощущалась ее израсходованность».* Почему писатели рубежа веков говорят о «конце литературы»?

? Прочитайте рассказ Б *Акунина «Проблема 2000. Типа святочный рассказ».* Как в рассказе обыгрывается проблема рубежа веков и переходности? В приведенных ниже фрагментах текста определите организующий принцип стиля и его доминанты. Чем отличается портрет «языковой личности» Константина Львовича от Вована?

? «Часы звякнули, готовясь бить двенадцать ударов. «Вечерний звон, бом-бом», – иронически улыбнувшись, пропел Константин Львович и поднял пятизарядный «бульдог». В Бога он перестал верить с шестнадцати лет, после первого визита в бордель, однако перед финалом жизненной карьеры все же счел нужным произнести нечто вроде молитвы: «Господи всемилостивый, прости, если можешь. Я не хочу жить в этом мерзком двадцатом веке». На шестом ударе, одновременно с щелчком взводимого курка, зеркало повело себя престранно. Серебряная гладь замутилась, стройная фигура отставного штабс-ротмистра окуталась туманом и вдруг чудовищнейшим образом преобразилась. Константин Львович увидел вместо себя какого-то бритого толстощекого господина в коротком бордовом сюртучишке и с бокалом в мясистой руке. Нелепая поросячья физиономия перекосилась от ужаса, и из рамы выметнулась короткопалая пятерня, блеснув массивным золотым перстнем. Так вот она какая, смерть, успел подумать Луцкий и ощутил мимолетное разочарование, ибо Великая Утешительница всегда представлялась ему благообразной старухой, или бледной девушкой, или, на худой конец, суровым старцем, но никак не этакой пошлой лакейской образиной».

? «Не иначе пацаны прикололись – сыпанули в шампуську толченого грибца, вот и повело в загогулины. Вован дернул себя за глючный ус посильней, и заорал от боли. Блин, ус был в натуре настоящий! Генеральный директор попятился и приложился кобчиком об угол педоватого золотого столика на гнутых ножках. На пол грохнулся органайзер – нет, типа папка в крокодиловом переплете – распахнулась, и стало видно золотые буквы: *Дражайшему Константину Львовичу оть признательных сослуживцевъ вь ознаменованье Новато 1900 года!* Тут-то Вован наконец и въехал. Блин, проблема-2000! Та самая, про которую физмат Лифшиц базар держал! Время, сука корявая, свинтилось с гаек и кинуло солидного человека на сто лет назад! Ну, кто-то ответит! Бу-бух! – звездануло в дверь чем-то тяжелым. А потом еще и еще: бу-бух! бу-бух! Что за лажа? Вован вспомнил какое-то кино из детства: типа дворец, там за столом шишаки с олигархами припухают, а в дверь ломят быки с винтарями и пулеметными лентами. Типа революция. Ё-моё, в каком она году-то была, не в девятисотом? Хрен вспомнишь. По прикиду выходило, что он, Вован – чистый буржуй. Сейчас эти, блин, как их, пролетарии, его в натуре станут мочить».

? Как вы понимаете термин *«массовый человек»?* Назовите основные черты массового человека? Почему это явление называют порождением XX века?

? Каких ученых, исследующих феномен толпы, массы вы знаете?

**Ранняя проза А.П. Чехова в контексте литературной иерархии рубежа XX–XX веков**

Для определения места массовой литературы в современном литературном процессе, для объективной характеристики соотношения так называемой элитарной и массовой литературы необходимо обратиться к тем процессам, которые характеризовали литературный процесс XIX–XX вв., и прежде всего к творчеству А.П. Чехова.

В одном из своих последних выступлений Ю.М. Лотман предлагал очертить воображаемым циркулем круг литературного развития от Пушкина до наших дней. По мнению ученого, острие этого воображаемого циркуля приходится на блоковскую эпоху: «В очерченном таким образом кругу будет еще один хронологический и исторический центр – Чехов» [Лотман, 1991: 11]. Действительно, А.П. Чехов, как «один из династии Королей Слова» (Маяковский), был создателем новых путей в литературе. Поэтому представляется важным определить, в какой степени новаторство Чехова связано с генезисом массовой литературы рубежа веков.

В 1904 г. В. Розанов в статье «Писатель-художник и партия» размышлял о том положении, в котором оказалась современная ему литература, литература рубежа веков. Самое главное, что его беспокоило, – это неспособность литературы дать писателю возможность развить свою «искорку». Вспоминая творчество Курочкина и Лескова, Введенского и Аксакова, Огарева и Некрасова, Розанов отмечал, что «все эти далеко не первосортные души получили во времени своем, в окружающей литературе – темы, толчок, порыв, технику; получили интерес жить и многозначительность положения. Катится могучая река: и неинтересный булыжник шлифуется в разноцветный узорчатый камешек, которым любуется путешественник. Вот этого-то «гранения» времени и не переживают писатели наших дней, этого вдохновения, которое бы давало ветер в крыльях. Все мокро, серо. Дождит <…>. Это очень применимо к Чехову, к грусти его, тоске его; к серости сюжетов, лиц, положений, какими наполнены его милые, приветливые создания» [Розанов, 1995: 183].

Творчество А.П. Чехова традиционно завершает курс истории русской литературы XIX в. Однако, видимо, не случайно А. Амфитеатров назвал Чехова «ликвидатором литературы XIX века»: в его творчестве были заложены многие зернышки, которые проросли в дальнейшем в творчестве многих писателей XX в. Сам Чехов писал о современной ему культурной ситуации: «Теперешняя культура – это начало работы во имя великого будущего» [Чехов, 1975: 293]. Сложность и неоднозначность становления чеховской поэтики на рубеже XIX и XX в. проецируется и на современный литературный процесс конца XX в.

И. Сухих справедливо замечает, что с Чеховым «чаще всего боролись не с самим по себе, не как с личностью, а как с *явлением,* с тем, что его маленькие рассказы и повести спутали привычную литературную иерархию» [Сухих, 1987: 112]. Трафаретные оценки творчества преследовали Чехова на протяжении практически всей жизни. Современники обвиняли Чехова в атеизме, называли его художником «бессилия души», массовым автором – смесью Стринберга с Мопассаном или «Теккерея, помноженного на Мопассана»; безыдейным писателем, писателем без пафоса, его мировоззрение называли пошлым. Достаточно вспомнить, как известный критик С.А. Венгеров в статье 1906 г. о Чехове, написанной для Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона, говорил о нем как о «художественном историке» периода «неврастенической расслабленности русского общества», считал его «летописцем и бытописателем духовного вырождения и измельчания нашей интеллигенции». Не случайно как-то в беседе с Горьким Чехов с грустной иронией сказал, что за 25 лет общения с критикой не может вспомнить ни одного доброго слова о себе.

Для любой писательской биографии, в том числе и чеховской, особое значение приобретает литературный фон, то окружение, в дискуссиях, спорах, подражании, диалоге с которым возникает новая эстетическая система, определяются наиболее эффективные художественные средства.

В исследовании В.Б. Катаева «Литературные связи Чехова» и им же составленной антологии «Спутники Чехова» большое внимание уделяется тем писателям, которые в современных исследованиях практически исключены из литературного процесса, между тем в чеховском становлении они сыграли немалую роль. Это так называемая «артель восмидесятников», к которой принадлежали Николай Лейкин, Иероним Ясинский, Игнатий Потапенко, Виктор Билибин, Владимир Тихонов, Иван Леонтьев (Щеглов), Казимир Баранцевич, Александр Маслов (Бежецкий) и др. А. Амфитеатров сказал о них так: «Это был шутливый тон эпохи, притворявшейся, что ей очень весело. <…> Худо ли, хорошо ли, все острили, «игра ума» была в моде» [Спутники, 1982; Катаев, 1989]. Эти писатели – читаемые и очень популярные – в свое время безоговорочно относились с критикой к массовой литературе. Тем не менее каждый из них повлиял на Чехова.

Одной из наиболее важных в биографии А.П. Чехова фигур был Н.А. Лейкин, который с гордостью повторял: «Как писателя Чехова я отыскал». Чехов же, в свою очередь, не раз в письмах называл Лейкина своим «крестным батькой», правда позже, в 1886 г., он напишет: «Лейкин вышел из моды. Место его занял я».

Творчество Лейкина практически не изучено, между тем поражают колоссальные объемы написанного им – до 70 томов сочинений: 36 романов, несколько тысяч рассказов, но даже при поверхностном обращении к его текстам возникает множество ассоциаций с рассказами Чехова, с его сюжетами и героями. Очевидно, что чеховское внимание к детали, принцип «не открытия, но узнавания, напоминания» [Сухих, 1987], зоркость и наблюдательность, любовь к малым жанрам прозы – сценке, случаю, анекдоту, рассказу – все это уроки лейкинской школы. «Обычно писатели начинают с подражания: тянутся к старым высотам, не зная, что их дороги пройдут через иные перевалы. <…>. Очень тихо, никому не подражая и часто пародируя известных писателей, начал Чехов <…> он нашел новое в обыденном», – писал В. Шкловский. [Шкловский, 1966: 333].

М. Горький назвал литературный процесс 1880 —90-х гг. временем «оправдания бессилия и утешения обреченных на гибель. Литература выбрала своим героем «не героя» <…>. Лозунг времени был оформлен такими словами: «Наше время не время широких задач» [Спутники, 1982: 387].

Действительно, для «артели восьмидесятников» принципиальным стало внимание к особому литературному типу – среднему человеку, который понимался как представитель новой массы, всякий человек. «Я пишу не для исключительных людей <…>. Я имею в виду среднего человека», – писал И. Ясинский; К. Баранцевич в своей «Рабе» говорит: «Я хочу рассказать про один эпизод из моей жизни – из жизни заурядного человека»; «Я – средний человек, я хлопочу о средних людях, о людях со средними страстями, со средним характером, со средними способностями», – вторит своим современникам герой романа И. Потапенко «Не герой» [Спутники, 1982].

Герои чеховских рассказов 1880-х гг. – те же средние люди. В. Розанов в начале XX в. назвал Чехова «любимым писателем нашего безволия, нашего безгероизма, нашей обыденщины, нашего «*средненького.*»[Розанов, 1995: 78]. Позже он скажет, что «в Чехове Россия полюбила себя. Никто так не выразил ее собирательный тип, как он» [Розанов, 1995: 76]. В своих размышлениях о Чехове Розанов не раз удивлялся феномену популярности Чехова на фоне неприятия критикой. В любой интеллигентной семье или в комнатке студента обязательно находился портрет Чехова – как опознавательный знак определенной ментальности [см. об этом: Чеховиана, 1996].

Успех писателя связан с точным попаданием в определенную культурную парадигму: появление нового героя, «среднего человека», было созвучно полемическому контексту эпохи. В это время возник и креп интерес к обыденному сознанию как к неоднородной, многослойной, противоречивой, стихийно сложившейся совокупности теоретически необобщенных знаний, чувств и настроений, порождаемый: массовым опытом, влиянием социальной среды, ее обычаями и традициями. Н. Бердяев писал в это же время: «Средненормальное, обыденное сознание определяется своей прикованностью к обыденной действительности, неспособностью сосредоточиться на иной действительности, направить себя к иному миру» [Бердяев, 1990: 278].

Феномен «пошлости» как важной категории русской культуры, отрицательно обозначающей уровень «среднего» и потому с таким трудом переводимой на европейские языки, часто исследуют на примере чеховского творчества. Так, М. Эпштейн отмечает, что «Чехов изобрел способ говорить пошлости безнаказанно, вызывая сочувствие к своей грусти, как будто намекая, что за пошлостью должно быть что-то еще, какой-то прорыв, надежда, небо в алмазах и прочее, но прямо сказать об этом нельзя, поскольку все сказанное будет звучать как пошлость, и по этому поводу надо опять-таки грустить и надеяться» [Эпштейн, 1999: 121].

Ранний опыт журналиста, публициста, фельетониста стал для Чехова важной школой наблюдений. Симптоматичной чертой ранней юмористики Чехова оказывается особое внимание к быту, детали, вещи, поэтике повседневного, которая, по справедливому замечанию С. Бойм, «заставляет увидеть длинные промежутки истории, разобраться в мелочах жизни, в негероическом повседневном выживании. <…> Повседневный опыт общества можно описать посредством коротких повествований, историй, анекдотов, «мифов повседневной жизни», через которые люди осмысляют свое существование» [Бойм, 2002: 11].

Современность оживала у Чехова в мелочах, которые были мгновенно восприняты читателем-современником: в реалиях быта и моды, в узнаваемых именах известных политиков и артистов, в заголовках пьес и популярных романов. Одним из элементов поэтического мира Чехова Ю.К. Щеглов называет «культуру штампов», необычайную густоту заполнения текста готовыми формами: социальными и эстетическими привычками, устоявшимися ассоциациями, культурно-речевыми стереотипами» [Щеглов, 1986: 34]. Отметим значимость всех этих составляющих для последующего развития массовой литературы.

Во вступлении к знаменитому сборнику «Физиология Петербурга» В.Г. Белинский призывал своих коллег-критиков внимательно относиться к многообразию литературы: «Бедна литература, не блистающая именами гениальными, но не богата и литература, в которой все – или произведения гениальные, или произведения бездарные и пошлые. Обыкновенные таланты необходимы для богатства литературы, и чем больше их, тем лучше для литературы» [Белинский, 1984: 4]. В становлении творческой манеры Чехова эти «обыкновенные таланты» сыграли важную роль, переклички с их произведениями в творчестве Чехова очевидны; причем чеховская переписка демонстрирует теплое и благодарное отношение к писателям-современникам, со многими из которых Чехов общался не одно десятилетие.

В дискуссии, которая развернулась в 1887 г. вокруг чеховского сборника рассказов «В сумерках», в рецензиях ряда критиков звучала мысль о том, что отличительным признаком современных писателей является умение сочетать в своей прозе различные стили. Чехов, со свойственным ему стремлением к гармонии, синтезировал в своем творчестве традиции великой классической литературы XIX в. с жанровым многообразием и стилистической пестротой литературы массовой.

Однако в многочисленных исследованиях о Чехове раннее творчество писателя, как правило, расценивается как ученический период.

В 1920-е гг. в работах Б. Эйхенбаума, В. Виноградова, Г. Гуковского, В. Жирмунского, Ю. Тынянова на широком литературном материале рассматривались проблемы взаимодействия жанров, их гибели и возвращения, колебаний и перемещений от периферии к центру. «Ощущение жанра важно. Без него слова лишены резонатора, действие развивается нерасчетливо, вслепую. Скажу прямо: ощущение нового жанра есть ощущение новизны в литературе, новизны решительной; это революция, все остальное – реформы», – писал Ю. Тынянов [Тынянов, 1977: 75].

Формалисты, придававшие принципиальное значение изучению массовой литературы, обращали внимание на становление поэтики Чехова. Так, Б. Эйхенбаум писал: «У Чехова были свои прямые учителя и предшественники. Рядом с литературой, исключительно сосредоточенной на острых вопросах социально-политической борьбы, существовала другая литература, развивавшаяся вне узкого круга интеллигентских традиций. Она жила крепкой связью с провинциальной, захолустной Россией – с миром, который многие писатели обходили. Она ничего не проповедовала, ничему прямо не учила, а только подробно рассказывала о русской жизни – о людях всяких сословий и профессий, занятых своими бытовыми делами. <…> Эта «второстепенная литература» была представлена именами Писемского и Лескова. Литературное происхождение Чехова в самом основном и главном идет от них» [Эйхенбаум, 1987: 45].

*«Отвергнутая любовь (перевод с испанского)», «Женщина без предрассудков (роман)», «Шведская спичка (уголовный роман)», «Летающие острова (Соч. Жюля Верна, пародия)», «Тысяча одна страсть, или Страшная ночь (роман в одной части с эпилогом, посвящаю Виктору Гюго)», «Жены артистов (перевод с португальского)», «Грешник из Толедо (перевод с испанского —* вот далеко не полный список ранних произведений Чехова, написанных «с оглядкой» на жанры массовой литературы или на ее «королей». В заглавиях этих произведений легко опознаются мотивы массовой литературы.

Нельзя не согласиться с замечанием А.П. Чудакова, о том, что роль жанра в литературной эволюции является «решающей только в массовой литературе и в работе литераторов третьего ряда; как известно, ни одно из вершинных достижений русской литературы XIX в. не укладывается в традиционные жанровые рамки» [Чудаков, 1990: 276].

Безусловно, основная интонация маленьких фельетонных зарисовок Чехова – пародийная. В одном случае автор пародирует стиль романов, в другом – сюжеты, в третьем – типы героев. Пародия в поэтике Чехова – это способ преодоления штампов массовой литературы. Принципиальное отличие прозы Чехова от «низовой беллетристики» современников в том, что, погружая своих героев в бездну пошлой и погруженной в мелочи быта жизни, автор предельно четко обнаруживает свою нравственную позицию.

Письма Чехова к разным адресатам свидетельствуют о том, что работа над пародиями доставляла ему удовольствие и была необходимой школой мастерства. «Напряженное столкновение оценок и мнений, сопровождавших творчество писателя в 90-е годы, когда он попал в орбиту большой критики, было связано как раз с тем, что какие-то свойства массовой литературы, той литературной среды, с которой писатель был связан, оказались спроецированными на уровень литературы вершинной, стали «литературным фактом» <…>. Ранний Чехов – полностью в традиции массовой литературы. Он ищет «сюжеты», а не слова», – отмечает И. Сухих [Сухих, 1987: 132].

В ранних произведениях Чеховым пародировались расхожие шаблоны современной ему литературы: ученая и газетная фразеология («Письмо к ученому соседу», «Письмо в редакцию»), возвышенные описания природы, трафаретные герои («Что чаще всего встречается в романах, повестях и т. п.?»), эпигонски-романтическая поэтика («Тысяча одна страсть, или Страшная ночь»).

В отрывках произведений, которые пишут чеховские герои, в их высказываниях, спичах, тостах, в использующей чужое слово авторской речи читатель находил пародии на различные жанры массовой газетно-журнальной литературы (на пьесу с «направлением» – «Драма», на светский роман – «Гость», на массовую газетную публицистику – «Мститель» и др.) [см. об этом: Чудаков, 1990: 226]. А.П. Чудаков выделяет одну из самых сложных проблем чеховской поэтики – «парадокс поэтизмов» – пародирование Чеховым так называемой «поэтической» прозы во всех ее модификациях: сентиментальной стилистики, штампов «романтически-ужасного» жанра, светской повести и др. А И. Сухих выстраивает своеобразную жанровую лестницу чеховской прозы: «Матрица» жанров чеховской беллетристики 80-х годов выглядит так: подпись к рисунку – «мелочишка» в разнообразных ее формах и трансформациях – рассказ – сценка – повесть… каждый последующий жанр возникает в результате усложнения, трансформации предшествующей сюжетно-композиционной схемы, в которой общим ядром остается анекдот» [Сухих, 1987: 51].

На страницах журналов 1870 —80-х гг. под экзотическими псевдонимами (Скучающий россиянин, Старый грешник, Синий Домино и др.) один за другим выходили популярные в то время газетные романы. «Для этой публики Толстой и Тургенев слишком роскошны, аристократичны, немножко чужды и неудобоваримы. Публика, которая с наслаждением ест солонину с хреном, не признает артишоков и спаржи», – писал в то время Чехов [Чехов, 1975(17): 160].

В августе 1884 г. выходит чеховская «Драма на охоте», написанная в жанре уголовного романа. Создается впечатление, что Чехов и себе, и своим читателям доказывает, что жанровая принадлежность текста не служит непререкаемым свидетельством его художественной ценности.

В одном из фельетонов этого же года Чехов размышляет о секрете популярности романов «Отцеубийца», «Кровью за кровь», «Убийство в Милане», «Современная драма», рядом с которыми печатались в «Новостях дня» и его произведения: «Наши газеты разделяются на два лагеря: одни из них пугают публику передовыми статьями, другие – романами. Есть и были на этом свете страшные штуки, начиная с Полифема и кончая либеральным околоточным, но таких страшилищ (я говорю о романах, какими угощают теперь публику наши московские бумагопожиратели в роде Злых духов, Домино всех цветов и проч.) еще никогда не было <…>. Читаешь и оторопь берет» [Чехов, 1975: 200].

В образе главного героя «Драмы на охоте» Камышева, безусловно, проявляются типичные черты писателей, сочиняющих уголовные романы с их трафаретными сюжетными и стилистическими приемами. *«Сюжет не новый… Любовь, убийство. Повесть моя написана по шаблону бывших судебных следователей, но… в ней вы найдете быль, правду.*», – признается Камышев, который не скрывает, что сознательно упрощал свой текст, ориентируясь на невзыскательного читателя: *«Когда я писал, я брал в соображение уровень среднего читателя».* Штамп оказывается стилистическим приемом: *««Около моей чернильницы стоит ее* (Ольги. – *М.Ч.) фотографический портрет. Здесь белокурая головка представлена во всем суетном величии глубоко павшей, красивой женщины. Глаза утомленные, но гордые развратом, неподвижны. Здесь именно та змея, вред от укушения которой Урбенин не назвал бы преувеличением. Она дала буре поцелуй, и буря сломала цветок у самого корня. Много взято, но зато слишком дорого и заплачено, читатель простит ей ее грехи…»* Автор, практически абстрагируясь от текста, дает комментарий: *«Эта повесть не выделяется из ряда вон. В ней много длиннот, немало шероховатостей. <…>. Автор питает слабость к эффектам и сильным фразам <…>. Видно, что он пишет в первый раз в жизни, рукой непривычной, невоспитанной… Но все-таки повесть его читается легко. Фабула есть, смысл тоже. Прочесть ее стоит*» [Чехов, 1975: 206].

Камышев-писатель напоминает авторов уголовных романов (пародийный характер обнаруживается в редакторских оценках современных уголовных романов, активно публиковавшихся в журналах, иронических замечаний по поводу «давно уже набивших оскомину Габорио и Шкляревского», бульварных романов Г. Борна и других современников), но Камышев-главный герой не входит в трафаретные рамки обычного преступника. Нарушив главное правило классического детектива, состоящее в том, что автор детективного романа не может оказаться убийцей, Чехов создает своеобразный «метадетектив»: редактор не только читает принесенный Камышевым детектив, но и разоблачает истинного убийцу.

Чехов, творчески трансформируя жанры массовой литературы, соединяет в своей прозе юмор и сатиру, психологизм и иронию, сюжетность и внимание к деталям, портрету, пейзажу.

В монографии А.В. Кубасова «Проза А.П. Чехова: искусство стилизации» высказывается справедливая гипотеза о том, что важнейшим конструктивным принципом стиля прозы Чехова является стилизация, которая определяет особенности не только его поэтики, но и его миропонимания. При этом под стилизацией Кубасов понимает «принцип стиля, проявляющийся в сознательной объективированности художником образов чужих языков, чужих стилей»; автор-стилизатор может использовать произведения разного художественного уровня [Кубасов 1998: 6]. Камышев становится ярким примером автора-стилизатора, столь знакомого Чехову по современной ему массовой литературе.

Таким образом, становление чеховской поэтики, история вхождения А.П. Чехова в мир литературы, значение его литературных спутников для формирования писательского мастерства еще раз убеждают, что для создания объективной картины литературного процесса той или иной эпохи необходимо внимание к литературному фону.

Как показывает исследование литературного процесса рубежа XIX–XX вв. в литературной иерархии не было жестких границ. Жанровая специфика произведений разных авторов, эксплуатация определенных тем и мотивов лишь задавала некоторые векторы читательского восприятия, ориентиры на ценностной шкале. Знаменательно, что развитие ранней чеховской беллетристики, становление его поэтики напрямую связано с массовой литературой, оказывая, в свою очередь, влияние на дальнейшее развитие этого направления в литературном процессе последующих эпох.

***Вопросы и задания для самостоятельной работы***

? На примере любого рассказа А.П. Чехова докажите, что для писателя существенны игра и стилизация с жанрами «народной литературы».

? Какую роль в становлении чеховской поэтики играла «артель восьмидесятников»?

? Перечитайте «Драму на охоте» А.П. Чехова. Как писатель играет с жанром «криминального романа»?

? Что такое лубочная литература? Какую роль она играла в формировании массовой литературы начала XX в.?

**Пути развития массовой литературы начала XX века: от Ната Пинкертона к А. Вербицкой, М. Арцыбашеву и др**

Серебряный век многие исследователи считают ареной столкновений, политических и эстетических непримиримостей, трансформации образных языков различных эпох, своеобразным «посредником» между «классической» и «неклассической» эпохами.

Сегодняшнее понятие «Серебряный век» активно вошло в культурное пространство современного человека. В свое время момент наступления массовой популярности модернистской культуры, ее рыночное тиражирование сами модернисты однозначно расценили как «модернистический демимонд» (Андрей Белый) и «пантеон современной пошлости» (Эллис). Тот же «пантеон современной пошлости» заявляет ныне о себе на каждом шагу в патетических заклинаниях и восторженных медитациях на тему Серебряного века» [Лавров, 2001; Рылькова, 2000].

Смешение норм и стилей, ценностей и критериев оценок, типов творчества, взаимоисключающих мировоззренческих принципов свидетельствовало о некоторой смысловой неопределенности Серебряного века. Начало XX в. характеризовалось стремлением человека адаптироваться в резко меняющемся социокультурном пространстве. В стремлении писателей максимально сблизиться с «массами», в их апелляции к вкусам массового читателя и готовности им соответствовать отразилось своеобразие социокультурной атмосферы России начала XX в.

В начале XX в. вследствие социальных изменений в обществе, подъема экономики и необычайного расцвета издательского дела, значительные изменения претерпевает статус писателя; резко увеличивается количество пишущих, растет интерес к тонким иллюстрированным журналам и газетам с бесплатными приложениями, публикующими «народный детектив», «разбойничий роман» и др. Под влиянием этих перемен возникает не только тип «популярного писателя», но и целая армия литературных поденщиков. Показательно, например, что журнал «Русское богатство», имевший в начале века 11 тысяч подписчиков, всего лишь за десять лет нового века опубликовал на своих страницах более 800 авторов.

«Стремясь к самопознанию, литература воспринимает себя в свете той легенды о себе, которую она создает пером и устами своих теоретиков. Тексты, не соответствующие этой легенде, из рассмотрения выпадают, *объявляются несуществующими* (выделено мной. – *М.Ч.)*. Этот легендарный портрет передается потомкам. Он облагорожен, очищен, лишен противоречий и создает иллюзию присутствия в историческом материале строго логических закономерностей» [Лотман, 1992: 111]. Эти слова Ю.М. Лотмана предельно точно определяют роль теоретиков литературы в формировании легенды. Так, например, восприятие сегодня литературы Серебряного века как эпохи «культурного Ренессанса» (Н. Бердяев) в какой-то степени мешает созданию целостной картины многоликого литературного процесса рубежа веков. Из-за повышения уровня грамотности на рубеже XIX–XX вв. резко возрастет число новых читателей, ориентированных на поиск социальной и культурной идентичности и заинтересованных в том превращении культурного капитала в социальный, который осуществляется в процессе чтения. Во всей Европе, по словам Мандельштама, происходит массовое самопознание современников, глядевшихся в зеркало романа, и массовое подражание, приспособление современников к типическим организмам романа [Мандельштам, 1987: 54].

В начале XX в., когда резко изменилась и увеличилась читательская аудитория, появился особый тип массового читателя, для которого эксперименты футуристов, символистов, прозы русского модернизма были чужды и непонятны. А. Блок чувствовал, что в литературном воздухе «витает дух плагиата; обнагление и покаяние сменяют друг друга и теряют последнюю ценность – ценность первоначальности. <…> Литературное шествие приобретает характер случайной, уличной давки, характер «домашних дел» и «дрязг» [Блок, 1980: 110].

Диаграмма русской периодической печати, помещенная в статье «Россия» энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона, показывает резкий рост в 1880 —90-х гг. изданий всех видов. Читателю начала века стали близки романы Анастасии Вербицкой, Евдокии Нагродской, Михаила Арцыбашева и др. Феноменальный успех был связан с выпусками маленьких карманных детективов о сыщике Нате Пинкертоне, ставшими определенным знаком времени.

Для самих участников литературного процесса серебряного века такое разделение было очевидно. Так, показательны точки зрения В. Розанова и К. Чуковского – двух критиков начала века, определявших узловые ментальные доминанты современного им типа культуры. К. Чуковский, размышляя о свободе выбора читателя, о многоукладности литературной ситуации рубежа веков, пишет: «У нас уже *нет единой русской литературы, а есть несколько русских литератур* (выделено мной. – *М.Ч.)* – и каждая отделена от другой как будто высокой стеной. Тот интеллигент, для которого нужен и значителен «Пустой колодец» К. Петрова, не то, что не поймет, а даже не заметит лирики Ф. Сологуба; поклонники Арцыбашева и г-жи Нагродской только презрительно фыркнут, прочитав творения Ремизова. И это не разница вкусов, это разница социальных положений, наше третье сословие, недавно столь целостное, за последние годы расслоилось на много этажей, и в каждом этаже своя литература, и у каждой этой литературы – свои приемы и принципы» – [Чуковский, 1969: 200].

В. Розанов в статье «Неоцененный ум» о Константине Леонтьеве проклинал безвольную и близорукую публику, променявшую высокую литературу на массовое чтиво: «Эх, добрые читатели: устройте праздник всем, устройте праздник стране. Будет зачитываться Пинкертоном и Вербицкой! От тебя, публика, от твоей серьезности действительно зависит судьба литературы; и, косвенно, судьба страны.<…> Или все напрасно? Все победила панталонная Вербицкая? Ложись в могилу и умирай ум, совесть, слово, гений при холодном хохоте восьми университетов, четырех духовных академий и двух сотен гимназий, которые после Пушкина, после триумфов слова от Пушкина до Толстого, вдруг вынесли на плечах Вербицкую и объявили: «Не они, а она!» О стадо, о чудовищное стадо: какой ты ужасный демон… печальный и непобедимый» [Розанов, 1995: 100].

Модель, в которой литературные силы эпохи выстраиваются горизонтально, в виде рядов, или концентрических кругов, располагающихся от центра к периферии, появляется в начале XX в. Ощущение верха и низа как модели творчества связаны с теорией русского символизма. Образ восхождения к вершине, символизирующий подлинность творческих исканий, использован Д.С. Мережковским в трилогии «Христос и Антихрист». Так, образ Рафаэля предстает как образцовая машина, тиражирующая потребные заказчикам раз и навсегда найденные им формы, а его мастерская – как налаженное поточное производство.

Д.С. Мережковский в статье «О причинах упадка и новых течениях современной литературы» высказал концептуально важные мысли, которые приобретают особое звучание век спустя. Так, писатель предвидел трагедию литературы, отмечая ее стихийно растущую коммерциализацию: «Когда современная публика вполне проникнет в грубую симонию литературного рынка и окончательно потеряет наивную веру в бескорыстие своих духовных вождей, своих писателей, литература потеряет нравственный смысл, как некогда средневековая церковь. <…> *Система гонораров, как промышленных сделок на литературном рынке*, – *орудие, посредством которого публика порабощает своих поденщиков, своих писателей: они же мстят ей тем, что, презирая и угрожая, развращают ее»* (выделено мной. – М.Ч.) [Мережковский, 1994: 112].

В формировании массовой литературы рубежа XIX–XX вв. важными оказались традиции анонимной лубочной литературы, представленной книгами, выпускавшимися коммерческими издателями для низового читателя. Эти книги имели, как правило, сравнительно небольшой объем и картинку на обложке. Так как в лубочной литературе отсутствовала каноническая версия текста (значительная часть лубочных изданий представляла собой печатную фиксацию фольклорных текстов, прежде всего сказок), наиболее популярные произведения существовали в большом числе вариантов. В 1893 г. из числа 131 выпущенной лубочными издателями сюжетной повествовательной книги лишь в 30 % был обозначен автор, остальные вышли анонимно [см. об этом: Зоркая, 1994; Рейтблат, 2002; Хренов, 2002; и др.].

В основе подобных книг были западноевропейские рыцарские романы: освоенные и адаптированные, они постепенно утрачивали свою иностранную специфику и приспосабливались к русским реалиям и нравам («Смерть на червонцах», «Красавица Жанна, или повесть о страданиях несчастной жены», «Ванька ротозей», «История известного французского вора и мошенника Картуша», «Английский милорд Георг», «Сказки о славном и сильно-могучем богатыре Еруслане Лазаревиче и прекрасной супруге его Анастасии Вахрамеевне» и др.).

Лубочные писатели стали специализироваться на пересказах и переделках сюжетов русских поэтов и прозаиков, обращаясь чаще всего к наследию А.П. Сумарокова, В.А. Левшина, Н.М. Карамзина, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя и других. При этом они упрощали язык оригинала, по своему усмотрению сокращая и изменяя сюжет, добавляли «завлекательные названия» (например, «Малюта Скуратов или Злая опричнина. Страшный рассказ из времен царствования Ивана Грозного» или «Страшный волшебник и храбрый могучий витязь Рогдай. Неслыханная повесть из времен святого князя Владимира» и др.).

Таким образом, лубок стал тем каналом, по которому классические литературные произведения проникали в широкие слои читательской публики и становились фактом народного сознания. В начале XX в. большой популярностью пользовались «Приключения петербургского Макарки Душегуба» (1901), «Страшный злодей и разбойник Федот Чуркин: уголовный роман в 4-х ч.» (1906), «Ванька Каин, знаменитый московский сыщик» (1900) и др.

Несмотря на то что в XX в. лубок практически прекращает свое существование, его традиции во многом определяют развитие массовой литературы начала XX в. Традиции лубочной литературы стали предметом серьезного исследования В. Шкловского в его книге «Матвей Комаров – житель города Москвы». Ставя вопрос о реконструкции огромного, к 1920-м гг. уже исчезнувшего из читательского обихода массива литературы («Петр Златые Ключи», «Бова Королевич». «Повесть о приключении английского милорда Георга»), Шкловский писал: «Мы совершенно недооцениваем значение так называемой лубочной литературы. Неверная и архаическая мысль об исключительно дворянском и придворном характере литературы XVIII века все еще портит работы исследователей» [Шкловский, 1929: 17].

Выпуски о приключениях Шерлока Холмса, Ната Пинкертона, Ника Картера и других стоили баснословно дешево (5–7 копеек) и были доступны всем. Кроме того, тираж этих сборников был достаточно велик по сравнению с другими изданиями: от 60 до 200 тысяч. Книги выпускали многие издательства («Развлечение», «Отрада», издательство Ю.К. Гаупта, АН. Александрова и др.) [4].

Особый принцип рекламного издания (столь популярный сегодня): яркие кричащие обложки, интригующие, сенсационные названия, формирующие эффект ожидания – все это, безусловно, привлекало к себе широкую читательскую аудиторию, заставляло писателя искать продолжение историй, имевших популярность у читателя. Д.С. Мережковский в массовом распространении дешевых изданий видел губительные для культуры тенденции: «У этих маленьких уличных изданий ужасающая плодовитость низших организмов», в них можно найти «зародыши всех болезней, всех пороков, всех нравственных гниений» [Мережковский, 1994: 113].

Увлечение «пинкертоновщиной» в начале века волновало не только критиков и историков литературы, но и педагогов. Например, А. Суворовский в статье «Нат Пинкертон в детском понимании» писал о том, это этот вымышленный герой оказывает влияние на умы юных читателей сильнее всяких педагогических теорий. Ребята увлекаются динамичным сюжетом, играют в сыщиков, стремятся быть Пинкертонами. Пинкертон для них – идеальный тип, герой, которому хочется подражать, сильная волевая личность [Суворовский, 1909: 12].

Валентин Катаев в своей книге «Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона» вспоминает о постоянных играх мальчишек в Ната Пинкертона, несмотря на то, что читать о Пинкертоне в гимназиях запрещалось. Катаев пишет о том, как при чтении этих выпусков терялось ощущение реальности: «Мы, как лунатики, погружались в чтение продолжения серии «Инесс Наварро – прекрасный демон». Ничего вокруг не видя и не слыша, мы читали до тех пор, пока не дочитали до конца» [Катаев, 1985: 140]. М. Шагинян, с именем которой в 1920-е гг. связывали рождение «Красного Пинкертона», вспоминала свое детство так: «Да, Нат Пинкертон – жалкий предшественник блестящих английских детективов современности, уникального Сименона, жалкий потомок Габорио и гениального Уилки Коллинза, лубок и пошлость. Он, конечно, был пятачковым лубком и пошлостью. Им зачитывалась улица, уличные мальчишки, проститутки, парикмахерские подмастерья. Но я покупала и читала – и отрицать это не могла» [Шагинян, 1980: 405–407].

Подобными записями пестрят мемуары многих писателей. Через страстное увлечение Пинкертоном проходит и герой романа Л. Добычина «Город ЭН». Для героя этой повести чрезвычайно значимым становится «книжный мир», в том числе и выпуски о приключениях Н.Пинкертона, как источник дополнительной информации о действительности, как способ перехода во взрослую систему координат: *«Сафронычев стал приносить с собой в класс интересные книжки в обложках с картинками, называвшиеся «Пинкертон». За копейку он давал их читать, и я тоже их брал, потому что у меня были* дедьги [Добычиц 1991: 625].

Герой проходит путь от увлечения романами о Пинкертоне к классическим именам русской литературы. Однако Пинкертон остается частью читательского опыта героя и не раз позже является источником различных ассоциаций: *«Во время экзаменов к нам прикатил «попечитель учебного округа», и я видел его в коридоре. Он был сухопарый и черный, со злодейской бородкой, как жулик на обложке одного «Пинкертона», называвшегося «Злой рок шахты Виктория.*». [Добычин, 1991: 635].

Увлечение массовой читательской аудитории авантюрными романами о знаменитых сыщиках стало многими восприниматься как свидетельство социальной болезни, получившей название «пинкертоновщина». Позже в литературной энциклопедии 1934 г. появилась статья под таким названием. Ее автор П. Калеций писал о похождениях знаменитых сыщиков Нате Пинкертоне, Нике Картере, Шерлоке Холмсе и других как о низкопробной бульварной литературе, давая ей идеологическую оценку и отмечая характерные черты: «Идеологическая функция «пинкертоновщины» – защита буржуазного строя, заостренная пропаганда империалистических тенденций. В России «пинкертоновщина» получила большое распространение среди городских мещанских слоев и учащейся молодежи в эпоху реакции после революции 1905 года. <…> Сюжет «пинкертоновщины» авантюрен – в центре ставились перипетии преследования сыщиком злодея-преступника. Сыщицкая новелла пользовалась в развитии авантюрного сюжета аксессуарами жизни больших городов: телефоном, телеграфом, курьерскими поездами и пр., быстро откликалась на все сенсации текущей жизни – успехи авиации, войны, модное оккультное движение и т. п.» [Литературная энциклопедия. Т. 8. М., 1934, стлб. 645–649].

Самым ярким откликом на «пинкертоновщину» стала статья К. Чуковского «Нат Пинкертон и современная литература», впервые опубликованная издательством «Современное товарищество» в 1908 г. Литературную генеалогию Ната Пинкертона К. Чуковский ведет от Шерлока Холмса, однако произошедшая с этим образом кардинальная тривилизация заставляет критика сделать вывод о том, что эволюция Шерлока Холмса связана с тенденциями массовой культуры, с «соборным творчеством, которым многомиллионный дикарь превратил интеллектуального Шерлока Холмса в скулодробительного Ната Пинкертона» [Чуковский, 1969: 143].

Особого внимания заслуживает малоизвестная книга Лидии Гинзбург «Агентство Пинкертона», выпущенная в 1932 г. В иронически-пародийном произведении, в котором можно обнаружить маркеры авантюрных романов, Л. Гинзбург пытается объяснить причину тотальной вездесущности масскультового события, живучесть «пинкертоновщины» не только в начале XX в., но и в 1920-е гг. Особая глава этого авантюрного романа посвящена музею Ната Пинкертона, где представлены все издания книг о нем, портретная галерея, биографические и библиографические справочники. Герой романа Сайлас проводит экскурсию в библиографическом отделе музея.

Изготовление книг по лекалам, очевидная трафаретность изданий нисколько не смущает героя, напротив, он рассуждает о популярности Пинкертона так: *«Книги и целые серии, рисующие деятельность короля сыщиков, широко распространены повсюду, не исключая даже России. В столице Российской империи, городе Санкт-Петербурге, издательство «Развлечение» посвятило сыщикам свыше двухсот выпусков, с общим тиражом от пяти с половиной до шести миллионов экземпляров; из них четыре миллиона приходится непосредственно на долю покойного мистера Пинкертона. Для русских варваров это неслыханные цифры. Так, например, известный их писатель Теодор Достоевский издал в 1876 году свой нашумевший уголовный роман «Преступление и наказание» в двух тысячах экземпляров, которые продавались в течение пяти лет* [Гинзбург, 1932: 26].

Л. Гинзбург, так же как и К. Чуковский, иронически показывает механизм рождения мифа, унифицированность запросов и вкусов читателя. Доступность способов презентации любой идеи, характерная для этой литературы, нивелирует как понятие авторства, так и понятие национальной специфики литературы. Неслучайно все многочисленные выпуски о Нате Пинкертоне анонимны. Такое фольклорное бытование текста было свойственно и лубочной литературе.

Массового читателя Нат Пинкертон привлекал и тем, что герой – американец, чужой и тем особенно интересный. Он живет в той реальности, которая кажется сказочной и неправдоподобной. Л. Гинзбург в духе идеологических установок 1930-х гг. объясняет феномен «пинкертоновщины» так: «С ростом промышленного капитализма растет рабочее движение, принимая все более угрожающие для капиталистов формы. Частные сыщицкие конторы сразу специализировались по рабочему шпионажу, который оказался неизмеримо выгоднее уголовного сыска. Уголовный сыск был оставлен для маскировки и рекламы. Полицейский в мундире с дубинкой в руке плохо годился в герои. Службу в полиции буржуазия считала занятием необходимым для блага общества, но мало почетным. Другое дело – сыщик во фраке. Его можно было снабдить всеми чертами героики и романтики. За это взялась литература. Сыщицкая литература колоссально разрослась, подчиняя себе целиком творчество отдельных писателей. Наряду с детективными произведениями высокого литературного качества все большее распространение получала детективная бульварщина, рассчитанная на обывателя. Проповедь буржуазных добродетелей и священного права собственности подкрашена здесь кровавыми происшествиями, роскошной жизнью графинь и лордов, дешевой романтикой, возбуждающей нервы читателя» [Гинзбург, 1932: 34].

Неотъемлемой чертой массовой литературы является позитивный пафос утверждения базовых ценностей и норм общества. Не раз отмечалось, что герой подобной литературы реализует себя в напряженном, зачастую опасном действии и восстанавливает нарушенный смысловой порядок мира, что сближает с героем фольклора [Гудков, Дубин, Страда, 1998; и др.].

В связи с этим представляется интересной гипотеза Л. Гинзбург о том, что издательство «Развлечение», которое издавало детективы о Пинкертоне, получало субсидии от охранки: *«Пинкертоновские выпуски были «агитационной» литературой. Недаром почти каждый из них заканчивался поучительным сообщением о наказании, постигшем нарушителя права собственности, и о гонораре, доставшемся «смелому поборнику правосудия». Сыщицкая литература должна была воспитывать молодежь в духе идеологии господствующего класса* [Гинзбург, 1932:178]. В 1909 г. кадетская газета «Речь», издававшаяся под редакцией П. Милюкова, писала: «Каковы бы ни были подвиги западного Пинкертона, все же ему приходится проявлять находчивость, героизм, порой даже великодушие. Подвиги свои он как-никак совершает во имя защиты невинных».

В своем «авантюрно-филологическом» романе Л. Гинзбург продолжает формировать миф о Пинкертоне: *«Если литературная тень Пинкертона гонялась за ворами высшего и низшего полета, то сам он занимался делом гораздо более серьезным. Нат Пинкертон был основателем рабочего шпионажа в Америке.*

*В «Агентстве Пинкертона» раскрыты основные методы работы «частных сыскных контор»: шпионаж на производстве, разложение рабочих союзов, провокация. Применялись и более откровенные приемы борьбы»* [Гинзбург, 1932: 179]. Этот миф формируется уже по сюжетным законам авантюрных романов 1920-х гг., так называемого «Красного Пинкертона», в которых тема рабочего движения в Америке была очень популярна.

Важно подчеркнуть связь массовой литературы начала XX в. и зарождающегося кинематографа, который стал мощным каналом, по которому транслировались ценности массовой культуры нового века. «Наш век породил беспрецендентную по своему размаху массовую культуру. Эта массовая культура наполовину состоит из банальностей, изложенных с тщательной и скрупулезной достоверностью, наполовину – их великих бесспорных истин, о которых говорится недостаточно убедительно, отчего они кажутся ложными и отвратительными», – писал Хаксли в своей программной статье «Искусство и банальность» [Хаксли, 1986: 485].

В первые десятилетия своей истории кино использовало традиции и приемы лубка, именно этим привлекая к себе массовую публику. К. Чуковский, назвал наводнившие экран начала XX в. детективы «эпосом капиталистического города», видел в кинематографе фольклорные черты. Он полагал, что настал «черед для нового мифотворчества»: «Пусть придет новый Гильфердинг или новый Буслаев, пусть поскорее изучат этот новый кинематографический эпос» [Чуковский, 1969: 125]. Новому искусству необходимо было найти своего зрителя. И этот зритель был найден. Им стали те широкие массы, за внимание которых боролись и другие виды искусства. По своей эстетической природе кино стало искусством масс. Существует глубокая закономерность в том, что история кино началась с расцвета одного из самых древних повествовательных жанров – авантюрного романа («Сонька – золотая ручка», 1914 г.; «Сашка-семинарист», 1915 г. и др.). Кинематограф, по словам Чуковского, дал людям «великий жезл власти»: «У кинематографа есть свои легенды, свои баллады, свои комедии, драмы, идиллии, фарсы. Он сочинитель повестей и рассказов и выступает перед публикой, как поэт, драматург, летописец и романист. <…> Кинематограф есть, таким образом, особый вид литературы и сценического искусства» [Чуковский, 1969: 120]. Экран воссоздавал не само произведение, а его лубочную интерпретацию. Лубок начинает определять и сюжетную разработку в кино известного литературного произведения, и поэтику поставленного по нему фильма. Фактически речь идет о лубочной или фольклорной трансформации литературы [см. об этом: Гинзбург, 1963; Зоркая, 1976; Фрейлих, 1992; Хренов, 2002; и др.].

Н. Зоркая, исследуя истоки массового кинематографического искусства начала XX в., обращается к статье крестьянина Ив. Ивина «О народно-лубочной литературе (к вопросу о том, что читает народ). Из наблюдений крестьянина над чтением в деревне», опубликованной в 1893 г. Иван Ивин был популярным лубочным писателем, активно печатавшимся под псевдонимом Кассиров. Рассуждая о популярности у простого читателя лубочных книг, Ивин приходит к выводу: «наши изящные авторы творили под влиянием болезненных общественных явлений, непонятных народу. Для народа же понятны только вечные идеалы, понятна только правда» [Зоркая, 1976: 133].

Учитывая, что за 10 лет существования частного кинематографа России, который современники называли «городским фольклором», «массовым эпосом», «соборным, безличным творчеством», «сказками многомиллионной толпы» – (К. Чуковский), «лубком по содержанию» (А. Серафимович), было снято более 2000 фильмов, методикой для регистрации и классификации такого огромного количества лент была выбрана схема «функций» действующих лиц и персонажей, разработанная В.Я. Проппом в «Морфологии сказки». Н. Зоркая приходит к выводу, что в основе массового вкуса лежат древние константы привязанностей и предпочтений, архетипы фольклорного восприятия [Зоркая, 1994]. Архетипы, топосы и клише в структуре литературного лубка оказались значительно сильнее и заметнее, чем актуальный материал и прямые воздействия живой действительности. Начав в 1908 г. производить собственные фильмы, отечественный кинематограф, «пожирал», по выражению Л. Андреева, всю мировую литературу. Так, например, в прозрачных адаптациях пьес АН. Островского, которые выпускало московское издательство книгопродавца И.А. Морозова, не были искажены сюжетные линии, сохранялись имена, но безжалостно вытравлялся дух Островского.

Иным полюсом читательских предпочтений была Л. Чарская, занимавшая особую нишу в беллетристике начала века. Первая повесть «Записки институтки» была написана в 1902 г. и принесла ей громкую славу. За 20 лет литературной деятельности Чарская написала около 80 произведений («Княжна Джаваха», «Люда Влассовская», «Вторая Нина», «Записки маленькой гимназистки», «Сибирочка», «Лесовичка» и др.). К. Чуковский назвал писательницу «гением пошлости», в то же время один из критиков в статье «За что дети обожают Чарскую» писал: «Как мальчики в свое время увлекались до самозабвения Пинкертоном, так девочки «обожали» и до сих пор «обожают» Чарскую. Она является властительницей дум и сердец современного поколения девочек всех возрастов». Ее популярность объяснялась точным совпадением с ожиданиями читательниц. «Всё, о чем так часто говорилось в институте тайно от классных дам и «маман», о чем грезилось в душных дортуарах белыми майскими ночами, когда сон упрямо бежал от молодых глаз, о чем одиноко мечтала семнадцатилетняя девушка, оторванная от остального, незнакомого мира, от шумной, живой и пестрой жизни и заключенная в унылую педагогическую клетку, где все так однообразно и мертво, – это стало темой ее рассказов» [Воронский, 1987: 243].

После 1905 г. появляются романы, вызвавшие необыкновенный интерес у читательской аудитории («Санин» (1907) М. Арцыбашева, «Дух времени» (1907) и «Ключи счастья» (1909–1913) А. Вербицкой, «Люди» (1910) А. Каменского, «Гнев Диониса» (1911) Е. Нагродской и др.). Большинство бестселлеров начала XX в., как утверждает А. Грачева, генетически восходили к популярному в русской литературе XIX в. жанру романа о «новых людях». Этот жанр был представлен на разных литературных уровнях. Популярностью пользовались как романы И. Тургенева «Отцы и дети», Н. Чернышевского «Что делать?», Д. Мордовцева «Знамения времени», так и антинигилистические романы А. Писемского «Взбаламученное море», Н. Лескова «Некуда» и «На ножах», В. Клюшникова «Марево» и т. п., щедро черпавшие выразительные средства из эстетического арсенала бульварной литературы [Грачева, 1994: 65].

Бестселлеры начала XX в. были одной из составляющих стиля модерн, для которого был характерен панэстетизм. Модерн осознавал себя неким средоточием важных историко-культурных, социологических и духовных проблем эпохи, «пытался показать себя монопольным представителем художественного прогресса. Важно отметить, что писатели начала века учитывали психологию своего читателя, увлекавшегося чтением романтической литературы (произведениями А. Дюма, Сю, Понсон дю Террайля и др.) и в то же время желавшего соприкоснуться с модными художественными идеями [Грачева, 1994].

А. Вербицкая в «Ключах счастья» точно определила, какому читателю адресовано не только ее произведение, но и шире – беллетристика начала XX в.: «Тот, кто думает, будто рабочему и мастерице не нужна красота, тот совершенно не знает этого читателя. Дайте ему очерки из фабричной жизни, которая ему осточертела <…> быт деревень, который он знает лучше того, кто пишет <…> дайте ему погром или очерк каторги, – ничего этого он читать не станет. Ему скучно. И он прекрасно знает правило, что все роды искусства имеют право на существование, кроме скучного. Он романтик, этот читатель <…>. И от литературы они ждут не фотографии, не правды нашей маленькой, грязненькой, будничной правды, а <…> прорыва в вечность. <…> *Литература должна быть не отражением жизни, а ее дополнением»* (курсив мой. – *М.Ч)* [Вербицкая, 1995: 340].

Примитивная эстетизация действительности зачастую сводилась к тавтологии и пошлости. Ср.: «*Я люблю цветы, как красивых женщин. Я очень люблю красивых женщин, даже более, чем цветы. Как много у нас красивых женщин, гораздо больше, чем где-либо, а красивых мужчин я почти у нас не видала <…> Я посматриваю кругом на суетящихся людей; ищу в толпе красивых и типичных лиц, любуюсь на лучи заходящего солнца красиво падающего на массу стаканов на буфетной стойке. Какой красивый блик на лиловой блузке этой дамы у окна»* (выделено мной. – *М.Ч.)* [Нагродская, 1994: 23].

Свойственный массовой литературе эскапизм осложнялся тем, что, как отмечает А. Грачева, эта литература являлась своеобразным «проводником» всевозможных идей, передаваемых читателю в образной оболочке. Обязательными элементами бестселлеров были многочисленные «идейные» разговоры, в которых сообщались сведения из разных областей политики, науки и искусства [Грачева, 1994]. Романы А. Вербицкой, М. Арцыбашева, Е. Нагродской, А. Каменского и др. были насыщены модными цитатами из Ф. Ницше, О. Вейнингера, А. Шопенгауэра, Ф. Достоевского, Л. Андреева, А. Чехова и других. Так, герой «Санина» с иронией восклицает: «*Может быть, мы ничего не слыхали: ни о трагических раздумьях, ни о невозможности жить без Бога, ни о голом человеке на оголенной земле. <…>. Юрий вдруг почувствовал, что в глумлении Иванова есть правда: ему вдруг припомнилось, какую массу книг и об анархизме, и об марксизме, и об индивидуализме, и о сверхчеловеке, и о преображенном христианине, и о мистическом анархизме, и еще о многом он прочем* [Арцыбашев, 1996: 609].

А главный герой романа Вербицкой «Дух времени», Андрей Тобольцев, эстет, последователь философии Ф. Ницше проповедует свободу чувств и свободу духа, свободу взаимоотношений мужчины и женщины: «*Распахнуть в вашей душе окна настежь. Разбить рамы, чтоб солнце и воздух лились в нее свободно и убивали все старое, гнилое, мертвящее, что веками не давало вам дышать полной грудью <…>. Наступит время, когда человек на крыльях своей бессмертной души взлетит на все вершины жизни, заглянет во все ее бездны… И осознает себя тем, что он есть,* – *частицей Природы, не знающей ни лицемерия, ни страха* [Вербицкая, 1993: 79].

На рубеже XIX–XX вв. особую роль в определении горизонтов культуры нового века сыграла философия Ф.Ницше, которая признавалась неотъемлемой частью духовного кругозора поколения, по образному выражению А. Белого, «детей рубежа веков». Русская традиция нравственного бунта играла роль «горизонта ожиданий в сложном взаимодействии текстов Ф. Ницше с русским читателем» [Клюс, 1999: 45]. Важно отметить, что увлечение ницшеанством можно обнаружить в разных «ярусах» литературного процесса начала века – от Л. Андреева, М. Горького, А. Куприна и других до А. Каменского, М. Арцыбашева, А. Вербицкой. Это объясняется тем, что русскую массовую литературу серебряного века отличает определенная идейность (ср.: *«Зачастую сам не ведая, художник одной яркой книгой разрушает законы ходячей морали вернее, чем философы и социологи…Он говорит с толпой.*» А. Вербицкая «Ключи счастья»), что в какой-то степени явилось наследием литературоцентричности, свойственной XIX в Герои массового ницшеанства, которых можно обнаружить на страницах романов Е. Нагродской, А. Вербицкой, А. Каменского, М. Арцыбашева и др., приходят к тому самому «нигилистическому» мировоззрению, которое Ницше назвал болезнью эпохи. «Они стоят перед выбором из двух равно негативных альтернатив: абсурдом и разрушением, – и выбирают разрушение» [Клюс, 1999: 114]. Настроения героев предельно точно отражаются в словах Санина: «*Я предпочел бы мировую катастрофу сейчас, чем русскую и бессмысленную гиблую жизнь еще на две тысячи лет вперед!»* [Арцыбашев, 1996: 278].

В массовой беллетристике начала века закреплялись стереотипы, внедренные в сознание читателей Ницше. Так, один из распространенных стереотипов связан с реализацией «Я» героя, которая происходит в тесном диалоге Учителя, раскрывающего секреты новой философии и новой свободы, и Ученика. Так, у Арцыбашева Учителем становится Владимир Санин, развивающий философию сексуальной свободы; в романе А. Каменского «Люди» – Дмитрий Виноградов, литературный двойник Санина; в «Ключах счастья» Вербицкой революционер Ян раскрывает Мане секреты внутренней свободы (ср.: *«Из страха общественного мнения, т. е. мнения людей, далеких и чуждых нам; из чувства долга перед близкими, из любви к детям и семье – мы все топчем и уродуем наши души, вечно юные, вечно изменчивые, где звучат таинственные и зовущие голоса… Только эти голоса надо слушать. Только им надо верить. Надо быть самим собой!»* А. Вербицкая. «Ключи счастья»).

Важно, что, как отмечает американский исследователь Э. Клюс, «из литературной сферы отношения учитель-ученик переносятся на взаимодействие популярного писателя с его новой массовой читательской аудиторией» [Клюс, 1999: 106]. Массовая литература начала XX в. становится популяризатором и вульгаризатором идей Ф. Ницше.

Творчество М. Арцыбашева наиболее ярко демонстрирует напряженные поиски литературой модерна «нового героя».

Вектор этих поисков проходил через точку пересечения массовой и элитарной литературы. В этюде «Из жизни маленькой женщины» Арцыбашев в словах определяет свою творческую позицию:

«*Читают только по строкам. Ищут идей и настроений, а не личности писателя, а ведь самое главное в творчестве каждого человека – он сам* [Арцыбашев, 1996:289].

Санин принадлежал к мифологическому по своей основе типу. В образе Санина Арцыбашев создал свой вариант «естественного человека» начала XX в., независимого от социума, не скованного никакими догмами, героя-демиурга, свободно творившего свою волю, воссоздавшего мир и людей такими, какими они должны были быть [Грачева 1994]: «*Мне все грезится счастливое время, когда между человеком и счастьем не будет ничего, когда человек свободно и бесстрашно будет отдаваться всем доступным ему наслаждениям. Та эпоха, когда люди жили только животом, была варварски грубой и бедной, наша, когда тело подчинено духу и сведено на задний план, бессмысленно слаба. Но человечество жило не даром: оно выработает новые условия жизни, в которых не будет места ни зверству, ни аскетизму»* [Арцыбашев, 1996: 405].

В «Санине» наглядно выражено то, что назрело в русском человеке начала века (протест против стереотипов моральных, идеологических, эстетических установок, сковывавших свободу). Не случайно роман называли «книгой о Базарове XX столетия». Увлеченность романом современников и столкновение разных точек зрения иронически обыгрывается в стихотворении Саши Черного «Диспут»:

*Три курсистки сидели над «Саниным»,*

*И одна, сухая, как жердь,*

*Простонала, с лицом затуманенным:*

*«Этот Санин прекрасен как смерть».*

*А другая, кубышка багровая,*

*Поправляя двойные очки,*

*Закричала: «Молчи, безголовая! —*

*Эту книгу порвать бы в клочки…»*

Роман Арцыбашева оказал влияние на современную ему беллетристику. Так, например, А. Вербицкая и Е. Нагродская в своих героинях, освободившихся от «старых» норм в любви, воспроизводили женский вариант «нового человека». В романе Вербицкой «Ключи счастья» главная героиня Маня Ельцова обсуждает книги Арцыбашева со своим первым «учителем жизни» – Яном Сицким: «А *вы читаете «Санина»?* – *спрашивает она раз, прерывая чтение.* – *О, да. С огромным интересом. А вы*? – *Тоже читаем потихоньку <…>. Какое он животное!..* – *В этой книге, Маня, я вижу яркий протест против закаменевших моральных ценностей <…>. Здесь больше сказано в защиту личности, чем во всей западноевропейской литературе»* [Вербицкая, 1995: 299]. Подобным включением в роман продолжения дискуссий о «Санине», Вербицкая указывает на своеобразную генетическую связь своей героини с нашумевшим Саниным. «Герой или героиня бестселлера, вольно меняющие свою судьбу, освобождающиеся из-под власти социальных и моральных законов, были привлекательны для читателей, способных уйти от бремени собственных проблем лишь в сконструированный фантастический мир» [Грачева, 1994: 76].

Роман во 2-м издании был конфискован, обвинен в порнографии [5], вокруг произведения развернулись непримиримые дискуссии, определившие негативное отношение к роману и в дальнейшем. Отмечая эклектичность мировоззрения Арцыбашева, Н. Зоркая полагает, что литературная манера Арцыбашева «свидетельствует о девальвации слова, о падении русского литературного языка в период массового книгопечатания и расширения книжного рынка» [Зоркая, 1976:164].

Однако многие современники видели в произведениях Арцыбашева новаторские эстетические решения эпохи модерна. Так, М. Горький, размышляя о будущей книге по истории русской литературы, посчитал ее неполной без таких писателей, как Арцыбашев, талантливо отразивших «суматоху эпохи». «Именуя себя самого «типичным», – писал он И. Груздеву 27 декабря 1927 г., – я титул этот отношу и к бывшим товарищам моим: Андрееву, Арцыбашеву, Бунину, Куприну и еще многим другим. Пора отметить, что во всех нас было и есть нечто общее, не идеологически, разумеется, а – эмоционально. Догадаться, что именно было, это я предоставляю критикам. Писатели, названные выше, по достоинству еще не оценены, а пора сделать это на пользу и поучение современным литераторам» [Горький, 1968: 463].

Феноменальный успех А. Вербицкой у массового читателя начала века во многом объясняется тем, что архетипической моделью ее романов становится сказка о Золушке. Так, роман «Ключи счастья» (1908–1913 гг.) побил все рекорды тиражей; он не только переиздавался, но и экранизировался, что в то время было необычно.

Маня Ельцова, бедная воспитанница женского института, встречала не одного, а сразу нескольких красавцев-«принцев» (Яна Сицкого – князя, революционера и проповедника новой морали; Нелидова – аристократа-помещика, потомка Рюриковичей, и Марка Штейнбаха – барона и миллионера). Каждый из них влюблялся в Маню, каждый способствовал превращению скромной институтки в «принцессу» – всемирно известную балерину-«босоножку».

К. Чуковский, написавший в 1910 г. о Вербицкой статью, и подвергнувший ее романы жесткой критике, удивлялся количеству тиражей Вербицкой и ее успеху у массового читателя [Чуковский, 1969][6].

Особое место А. Вербицкой в беллетристике начала XX в. заключалось в особой роли, которую отводила себе сама писательница – роль «пишущей женщины», рассказывающей о «новом женском типе»: «Я вижу, что влечет ко мне читателя. Я затрагиваю всё те же вопросы, старые вопросы о любви, о браке, о борьбе личности с обществом. <…> Может быть, именно то, что я пишу по-женски? И чувствую, и думаю – тоже по-женски? А может утешительные слова теперь именно нужнее всего!» [Грачева, 1994].

А. Грачева вводит применительно к романам Вербицкой термин *«стаффаж» (staff* – штукатурный раствор), обозначающий множество привычных для российской действительности персонажей, бытовых реалий, возникающих на периферии повествования и как бы аранжирующих центральный «неправдоподобный» – сюжет [Грачева, 1994]. Этот прием можно воспринимать как своеобразную типологическую константу для любого произведения массовой литературы.

Отличительной особенностью прозы А. Вербицкой, дистанцирующей ее от примитивных любовных романов, был исторический и культурный фон, поэтика повседневности (например, подготовка революции 1905 г. совпадает в романе «Ключи счастья» с юностью Мани Ельцовой и формированием ее внутреннего мира; окружающие Маню персонажи служат для автора олицетворением тех или иных идейных, политических, эстетических позиций).

Факторграфическая точность, с которой Вербицкая воссоздает современную ей действительность (мода, культура, московская театральная жизнь, исторические события и т. д.), спустя 100 лет оказывается важным источником информации об ушедшей эпохе. Не случайно Ю.М. Лотман говорил о массовой литературе как об уникальном фонде человековедения [Лотман, 1994]. Ср.: «*Ведь не из театральной школы, а из таких именно любительских кружков вышли артисты, как Солонин, Рощин-Инсаров, Южин, Яковлев-Востоков, Качалов, Станиславский, наконец, со всей его труппой, создавшей новую эру в театральном деле*» [Вербицая, 1993:108], *««Мать и обе ее невестки с любопытством оглядывали эту красивую квартиру в четыре комнаты: темный, из кордовской кожи, в строго выдержанном стиле кабинет, веселую столовую, нарядную спальню и гостиную с новой мебелью, в стиле moderne. Вся обстановка стоила Анне Порфирьевне около восьми тысяч.*» [Вербицкая, 1994: 95].

На рубеже веков радикальность предлагаемого социального переустройства многим виделась тревожной, неотвратимой.

В контексте противоречивых общественных настроений трагические судьбы героев, их личные катастрофы приобретали глубинный смысл. Облик героя нового времени тесно сопрягался с историко-культурным контекстом; особый интерес был связан с «природным» изначально незамутненным цивилизацией человеком «низовой» культуры, который, благодаря своему бунтарскому духу, выбился вверх.

А. Вербицкая, описывая современную ей историческую ситуацию, идеализирует революционное время, ее герои с надеждой смотрят в будущее. Так, например, Тобольцев в финале романа «Дух времени» размышляет об эпохе перемен: «Только эпохам, когда просыпается общественное самосознание, свойственны эти личные и семейные драмы. Только революция вскрывает все те различия между людьми, которые в эпоху реакции сглаживаются и не имеют случая обнаружиться». Писательница конца XX в. Марина Юденич в какой-то степени является продолжательницей традиций А. Вербицкой. Ее роман «Сент-Женевьев-де-Буа» написан в конце 1990-х гг. и посвящен тому же историческому периоду, что и роман А. Вербицкой, так же точно воссоздана историческая и бытовая атмосфера начала XX в., однако, знание о последствиях предреволюционных событий наложили отпечаток на изображение эпохи. Роман начинается с радостной встречи героями нового века, но новогодняя ночь омрачается непогодой, ощущением страха и тревоги: *«Двадцатый, страшный век пришел на планету, и шквал немыслимых испытаний обрушился на головы людей. Словно кто-то, впуская в дом новое тысячелетие, неплотно притворил дверь, и в оставленную щель, сначала тонкой струйкой, а уж потом полноводным потоком, вовсе сорвав ее с петель, хлынули страдания и беды. <…> Лихорадочное сумасшедшее, замешенное на крови и разврате веселье бушевало в городе. Нечеловеческое, сродни дьявольскому шабашу веселье прочно поселилось в городе рука об руку с мрачной тупой апатией приговоренного к скорой смерти узника.*» (Юденич М. «Сент-Женевьев-де-Буа»).

Энергия переходного литературного периода, столкнувшего разные эстетические системы, стремительный темп исторических преобразований требовал адекватного и по сюжетному, и по стилистическому воплощению текста. «На смену однолинейному «жизнеподобному» повествованию пришла свойственная авантюрному роману множественность и запутанность сюжетных линий, смена кульминаций и ложных развязок, завершающих одну сюжетную «авантюру» и тут же начинающих следующую. <…> Обращение к низовым формам литературы «действия» было «первой ласточкой» той революции художественной формы, которая, спустя десятилетие, привела к новым попыткам взломать сюжетное повествование» [Грачева, 1993: 11].

Таким образом, среди эстетических экспериментов Серебряного века, существенно повлиявших на развитие будущей литературы, важное место для выяснения генезиса массовой литературы XX в. принадлежит беллетристике начала века.

***Вопросы и задания для самостоятельной работы***

? Какими путями развивалась массовая литература начала XX в.?

? Чем массовый читатель XX в. отличается от читателя XIX в.?

? Что такое «пинкертоновщина»? Как современники относились к этому явлению?

? Как связаны языки раннего кинематографа и массовой литературы начала XX в.? Что общего можно обнаружить в их становлении?

? Докажите справедливость слов Л. Энгельштейн о том, что в годы перед первой мировой войной *«высокое искусство и искусство бульвара находились не столько в оппозиции, сколько в диалогических отношениях.*

? На примере любого произведения А. Вербицкой, М. Арцыбашева, Л. Чарской и др. продемонстрируйте особенности беллетристики начала XX в.

? Какое значение в поэтике массовой литературы начала XX в. имело отражение «духа времени»? Обоснуйте свой ответ.

? Объясните, почему в массовой беллетристике начала века закреплялись стереотипы, внедренные в сознание читателей философией Ф. Ницше.

**«Красный Пинкертон» и развитие авантюрного романа 1920-х годов**

В новый «переходный период» – 1920-е гг. – происходила корректировка массового чтения с учетом социокультурных изменений послереволюционной эпохи. Это был период обновления различных видов и жанров художественного творчества, период рождения новых форм, выработки, по словам Ю.Н. Тынянова, «нового художественного зрения».

Тот пласт литературы, который мы будем называть *«авантюрной прозой 1920-х годов»* был практически исключен из истории литературы XX в. по разным причинам, хотя очевидно, что изучение этого феномена дает ключи к пониманию как важных закономерностей развития отечественной литературы и индивидуальных творческих судеб (через увлечение этим жанром прошли многие известные писатели – М. Булгаков, А. Толстой, В. Катаев, И. Эренбург, К. Паустовский, Вс. Иванов И. Ильф и Е. Петров, В. Каверин и многие другие), так и генезиса массовой литературы XX в.

Сам термин *«авантюрный роман*.» применительно к романам 1920-х гг. достаточно условен. М. Бахтин видел феномен авантюрного романа в «сужении романного жанра почти до предельного минимума», но при этом подчеркивая, что «голый сюжет, голая авантюра сама по себе никогда не может быть организующей роман силой» [Бахтин, 1975: 308–315]. Действительно, каждый писатель определял для себя удобный художественный инструментарий и литературную стратегию.

В дискуссиях о жанре авантюрного романа, развернутой на страницах журналов 1920-х гг., не раз отмечалось, что большая функциональная роль авантюры и приключения еще не является достаточным условием для объединения столь различных произведений в единый монолитный жанр; некоторая расплывчатость, отсутствие четкости в определении жанровой специфики авантюрных романов влекла за собой терминологические неточности: романы называли и авантюрными, и авантюрно-приключенческими, и фантастическими, и детективными [об этом: Эйхенбаум, 1924; Груздев, 1924; и др.]. Энциклопедические издания, как правило, не выделяют отдельно детектив, авантюрный роман, приключенческий роман и др., обозначая лишь «роман тайн», объединяющий названные номинации. Таким образом, понятие «приключенческая литература» приобретает смысл *«наджанровой категории, жанра жанров»* [Вулис, 1986: 20].

Внутренняя полемичность и дискуссионность послереволюционного времени и отношения к нему писателей определялись тем, что отныне литературное развитие регламентировалось государством и его идеологией. Литературный процесс 1920-х гг. – это время экспериментальное и яркое, время, вошедшее в историю русской литературы XX в. под условным названием «попутнического Ренессанса», время, давшее мощные импульсы последующему развитию литературы. «Литература 1920-х гг. интенсивно перетряхивала репертуар тем и ценностей, которые лежали в основе творчества писателей XIX века» [Чудакова, 2001: 293]. В этот же период определяется новый тип художественного сознания, подготовивший рождение тоталитарного искусства. «Апокалипсис – карнавал – трагедия» – именно в этом многие исследователи видят логику художественного постижения нового времени [Чудакова, 2001; Белая, 2003; и др.].

В это время появился не только новый тип писателя, но и новый тип читателя. Б. Сарнов удачно обозначил тип «идеологического графомана», восходящий к традиции капитана Лебядкина. Особенность 1920-х гг. заключалась еще и в том, что пропасть между массовой и элитарной литературой начинает стремительно заполняться. Так, например, нарком просвещения А. Луначарский писал: «Мы, конечно, наиболее заинтересованы в воздействии на массы. Но ведь наше культурное здание многоэтажно <…>. *Нужна, очень нужна массовая книга, в том числе и беллетристическая»* (выделено мной. – *М.Ч.)* [Луначарский, 1982: 87].

Н. Бухарин и Л. Троцкий требовали дать советскому читателю «Красного Пинкертона»[7], воплотив в этом призыве стремление перенести на советскую почву необыкновенную в начале века популярность выпусков о приключениях Ната Пинкертона и использовать эту популярность в идеологических целях: «Красный Пинкертон <…> служил *экспериментальным полигоном.* динамичный сам по себе, жанр облегчал поиски новых литературных приемов» (выделено мной. – *М.Ч.)* [В тисках идеологии, 1992). Авантюрный роман, по мнению М. Левидова, «требовал максимального соответствия между заданием и выполнением» [Левидов, 1927: 51].

Вульгарной социологичностью отмечено высказывание Н. Берковского в статье 1927 г. «О советском детективе»: «Детектив нужен нам для привлечения читательской массы. Хотим, чтобы «массовик», «середняк» из грамотных запасся наконец-таки перронным билетом и вышел на «литературную платформу». <…> Мы знаем, какого рисунка вещь ему (читателю. – М.Ч.) любезна. Ничего нет проще – пододвинуться к нему: дать ему любимый «рисунок», но уже с расцветкой «той, которая нужна». *Вместе с рисунком он усвоит и расцветку, дело сделается* (выделено мной. – *М.Ч.).* Нам нужна советская переоснастка детектива» [Берковский, 1985: 340]. Читатель массовой литературы воспринимается лишь как объект идеологической обработки.

В книге «О современной русской прозе» (1925) В. Шкловский высказал очень интересную и актуальную до сих пор мысль о закономерной смене художественных форм, их эволюции: «Изменение произведений искусства может возникнуть и возникает по неэстетическим причинам, например, потому, что на данный язык влияет другой язык, или потому, что *возник новый социальный заказ* (выделено мной. – *М.Ч.)*. Так неосознанно и эстетически неучитываемо в произведении искусства возникает новая форма, и только затем она эстетически оценивается, теряя в то же время свою первоначальную социальную значимость и свое доэстетическое значение» [Шкловский, 1990: 196].

В 1920-е гг. писатели остро ощущали не только бурные социальные перемены, но перестройку жанровых форм, в которых они активно участвовали. «Мы переживаем фантастически ускоренный процесс времени», – писала в 1923 г. М. Шагинян. Ей вторил А. Толстой: «События идут так стремительно, как будто мы перелистываем книгу истории». Ощущение, что должна быть найдена особая художественная форма, адекватная выражению этого времени, и это время должно быть описано особыми художественными средствами, иными, чем предлагала традиционная русская литература, было у всех – писателей, критиков, теоретиков литературы.

Жанр авантюрного романа давал возможность выразить стремительность и некую пунктирность времени. Так, К. Федин писал М. Горькому о своем романе «Города и годы», что он пробовал в нем «*сдвинуть пласты общественного материала механикой авантюрно-романтического сюжета»* [Горький и советские писатели, 1963: 475].

Мифы о строительстве уникального фантастического общества, мировой революции требовали активной приключенческой фабулы, нового героя, способного воплотить новую идеологию в жизнь. Для этих целей жанр авантюрно-приключенческого романа оказывался очень удобным. Литературно-общественная ситуация середины 1920-х гг. переживалась ее участниками как переход, как время выбора, имеющего биографическое значение.

Интересный спектр мнений о проблеме развития послереволюционной литературы был представлен в сборнике «Писатели об искусстве и о себе» (1924). Среди различных, часто противоречивых точек зрения заслуживает внимания лозунг А. Толстого: «Герой! Нам нужен герой нашего времени. <…> Ведь мы, кочевники великих времен <…>, – заселяем новую Америку. Литература – это один из краеугольных камней нашего нового дома» [Писатели, 1924: 10–19].

Послереволюционное время выдвинуло на арену истории абсолютно новый тип личности, появление которого литература игнорировать не могла. Именно появление этого типа волновало Н. Бердяева, который писал: «В стихии революции меня более всего поразило появление новых лиц с небывшим раньше выражением <…>. Появились совершенно новые лица, раньше не встречавшиеся в русском народе; *Появился новый антропологический тип,* в котором уже не было доброты, расплывчатости, некоторой неопределенности очертаний прежних русских лиц <…>. Новый антропологический тип вышел из войны, которая и дала большевистские кадры» [Бердяев 1990: 13].

Одной из ключевых тем, увлекавших писателей 1920-х гг., было рождение нового мира и нового человека. Не случайно власть с помощью Троцкого озвучила свои ожидания так: «Выпустить новое, «улучшенное издание» человека – это и есть дальнейшая задача коммунизма» [Троцкий, 1991: 43]. Типичным литературным героем этого периода стал человек, поднятый волной революции из глубин народной жизни, уверенно делающий историю и не обремененный грузом цивилизации и морали. «Многочисленные варианты этого персонажа, представленные в литературе того времени, наделены такими чертами, как стихийность, цельность, страстность, непосредственность, прямолинейность, свобода от условностей, инстинктивная тяга к справедливости, жадность к жизни, наивность, невежество, любознательность, непочтительное отношение к дореволюционным ценностям, коллективизм, ненависть к барам, неприязнь к интеллигенции» [Щеглов, 1986: 70]. Появление нового «антропологического типа» многое изменило в ходе литературного развития.

Практически во всех авантюрных романах 1920-х гг. можно обнаружить героя-иностранца, побывавшего в России во время революции либо направляющегося в нее. «Для разгрузки героя, для освобождения его от всяких подробностей лучше всего герой иностранный», – писал в то время Шкловский [Шкловский, 1990: 202].

М. Чудакова отмечает, что «появляется герой, в котором подчеркивается выдержка, невозмутимость, неизменная элегантность костюма, герой, который, «брит, корректен и всегда свеж» (А. Соболь «Любовь на Арбате»). Это иностранец или квази-иностранец (скажем, приехавший со шпионским заданием эмигрант, одетый «под иностранца»). М. Чудакова обращает внимание наряд произведений 1920-х гг., в которых фигура «иностранца» является сюжетообразующей; это рассказ А. Грина «Фанданго» (1927), фабула которого построена на появлении в Петрограде возле Дома ученых голодной и морозной зимой 1921 г. группы экзотически одетых иностранцев; рассказ О. Савича «Иностранец из 17-го №» (1922); рассказ А. Соболя «Обломки» (1923); повесть А. Чаянова «Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей» (1921).

«Иностранное» как «дьявольское» – отождествление, уходящее в глубь российской истории, но сильно оживившееся в самом начале 1920-х гг. «Иностранец» появляется на Патриарших прудах в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова в 1928 г. отнюдь не на пустом месте, а скорее замыкая собою длинную вереницу иностранцев-космополитов – персонажей с дьявольщиной» [Чудакова, 1988: 391].

Засилие иностранных имен в авантюрной прозе 1920-х гг. Б. Эйхенбаум объясняет так: «Явилась тяга к чужому, хотя бы и в современном фантастическом воплощении. Нужно, чтобы звучало иностранно, чтобы было иное и странное. Какой-нибудь мистер Бобеш или мистер Ундергем (М. Козырев «Неуловимый враг») оказываются более интересным материалом для русского беллетриста, чем русские Ивановы и Петровы, которые либо ищут службы, либо торгуют червонцами, – больше с них ничего не возьмешь. <…> Пройдет еще несколько лет, прежде чем русский материал попадет в форму, станет ощущаться как материал. Сейчас даже русская фамилия с трудом ложится в повесть – никакого нет в ней соку, никакой от нее не идет выдумки» [Эйхенбаум, 1987: 368].

К началу 1920-х гг. из-за национализации множества частных издательств (в том числе и издательства «Всемирная литература», организованного А.М. Горьким), книги буквально продавались на вес. Произошло резкое изменение горизонта ожидания массового читателя, уставшего от изображения гражданской войны и революции.

В соответствии с этим трансформировались архетипические повествовательные модели с учетом новых эстетических требований. Троцкий этот процесс описал так: «Октябрьская революция больше, чем какая бы то ни было другая, пробудила величайшие надежды и страсти народных масс <…> но в то же время масса увидела на опыте крайнюю медлительность процесса улучшения <…> она стала осторожнее, скептичнее откликаться на революционные лозунги. <…> Такое настроение, сложившееся после гражданской войны, является основным политическим фоном картины жизни. <…> Есть потребность *в советском Жюль-Верне, который смог бы увлечь грамотных рабочих и сельский пролетариат величественной перспективой социалистического строительства»* (выделено мной. – *М.Ч.)* [Троцкий, 1991: 76].

Обновление интереса к массовой литературе связано с работами советских литературоведов 1920-х гг., в первую очередь В. Шкловского, Б. Эйхенбаума, Ю. Тынянова, В. Жирмунского.

С одной стороны, массовая литература интересовала этих исследователей, поскольку именно в ней с наибольшей полнотой выявлялись средние литературные нормы эпохи. С другой стороны, – и на этом настаивал Ю.Н. Тынянов – в неканонизированных, находящихся за пределами узаконенных литературными нормами эпохи произведениях литература черпала резервные средства для новаторских решений будущих эпох. Возвращение назад, к забытой литературной традиции, – один из возможных выходов из кризисов, каковые периодически поражают художественную литературу.

По мнению формалистов, поиск новый формы сочетает ретроспективный взгляд с движением не вперед, а в сторону. Нарождающееся литературное движение может получить первотолчок из предшествующей эпохи. Однако чаще всего отправной точкой для него служат не «отцы», которые, как правило, принадлежат безоговорочному уничтожению, а пользуясь словами Шкловского, «дяди». Знаменитый закон «канонизации младшей ветви» был порожден переходной эпохой: «Когда «канонизированная» форма искусства заходит в тупик, прокладывается путь к внедрению в нее элементов неканонизированного искусства, которое к этому времени уже успело выработать новые художественные приемы» – [Шкловский, 1990: 190].

С целью обновления литература обращается к темам и приемам окололитературных жанров. Продукты массовой культуры, влачащие существование на литературной периферии, получают возможность выйти за ее пределы, возвеличиваются до положения подлинного искусства. Старое подается в новом ключе, устаревший прием не выкидывают за борт, но применяют в новом, совершенно ему не подходящем контексте и тем самым либо доводят до абсурда, либо снова делают «ощутимым». Другими словами, новое искусство это не антитеза старому, но его реорганизация, «новая стройка старых элементов», по Ю.Тынянову.

Термин «литературный быт», ставший в работах Б. Эйхенбаума конца 1920-х гг., одним из ключевых, обозначал совокупность проблем, связанных с социальным статусом писателя: взаимоотношения между автором и читателем, условия работы, размеры и принцип функционирования литературного рынка: «Кризис сейчас переживает не литература сама по себе, а ее социальное бытование». <…> Произошел решительный сдвиг в области самого литературного быта, обнаживший целый ряд фактов зависимости литературы и самой ее эволюции от вне ее складывавшихся условий. Положение писателя приблизилось к положению ремесленника, работающего на заказ или служащего по найму» [Эйхенбаум, 1987: 121].

Литература представлялась Б. Эйхенбауму не столько органичной частью полотна общественной жизни, продуктом воздействия внешних общественных сил, сколько особым общественным институтом, самостоятельной экономической системой [Эйхенбаум, 1987]. В. Шкловский объявил теорию «литературного быта» важнейшим вкладом в подлинно научное изучение литературного процесса и, более того, единственным допустимым социологическим подходом к литературе. Идеи Шкловского и Эйхенбаума дали толчок углубленному исследованию коммерческой ситуации на литературном рынке пушкинской эпохи, которое предприняли трое молодых исследователей-формалистов – Т. Гриц, В. Тренин, Н. Никитин. В их книге «Словесность и коммерция» (1927) в мельчайших подробностях рассматривалась деятельность издательства Смирдина, которое в первой половине XIX в. фактически занимало главенствующее положение на российском литературном рынке. Исследователи подчеркивали, что «литературный быт представляет собой геометрическое место точек пересечения вопросов эволюции и генезиса. Построение действительно научной истории литературы как динамической системы литературной эволюции невозможно без разрешения проблем литературного быта и в первую очередь вопроса о положении писателя [Гринц, Тренин, Никитин, 2001: 8].

В середине 1920-х гг. были предприняты серьезные социологические исследования массового читателя послереволюционной литературы. Многочисленные социологические опросы, данные которых приведены в исследованиях Е. Добренко «Формовка советского писателя» и «Формовка советского читателя», показывают, что новый читатель 1920-х гг. качественно мало отличался от массового дореволюционного читателя в том, что касается пристрастий и уровня суждений о литературе. Исследователь на широком материале доказывает, что идея «руководства чтением» вызрела в первые пореволюционные годы, но до 1930-х гг. она сводилась лишь к пересмотру фондов.

Так, например, в 1926 г. была выпущена в свет инструкция по пересмотру книг в библиотеках. Особый интерес представляют изъятия беллетристики. К литературе, «возбуждающей, укрепляющей и развивающей низменные, животные и антисоциалистические чувства, суеверия, национализм и милитаризм, была отнесена практически вся массовая литература: «лубочные книжки» («Бова Королевич», «Еруслан Лазаревич», «Английский Милодр Георг», «Францыль Венциан», «Громобой», «Витязь Новгородский», «Пан Твардовский» изданий Сытина, Балашова, Бриллиантова, Земскова, и др.), «лубочные песенники», «бульварные романы» («Авантюрист Казанова» «Нат Пинкертон», «Ник Картер», «Воздушное сражение», «Гарибальди», «Тайны Германского двора» и др.), «уголовные романы» (Бело, Берте Борна, Горона, Леблана, Террайля, Фере, Шавет-та). Отбор был направлен на дистиллирование книжного состава библиотек, на замену «массовой литературы» «литературой для масс» [Добренко, 1997: 175].

Пользовались популярностью работы по библиопсихологии американского ученого Н. Рубакина. Читатель активно включался не только в чтение и обсуждение литературы, но в ее создание. Показательно, что в 1928 г. журнал «Труд» объявил конкурс среди читателей на лучшее окончание романа С. Семенова «Наталья Тарпова», сообщив, что лучшие варианты будут премированы, опубликованы и отосланы автору. К середине 1925 г. вышло уже около 200 авантюрных романов, что свидетельствовало о своеобразном «упрощении» социального института литературы, разрушении устоявшихся ценностей литературного развития и поисках новых координат, о достаточно резкой трансформации художественных установок писателей.

Читатели находили в авантюрных романах не только информацию о других странах, но и образцы рационализации или генерализации индивидуального опыта, снятия или сублимации эмоциональной напряженности и т. д. А. Толстой подчеркивал в одной из статей: «Никогда, никакими силами вы не заставите читателя познавать мир через скуку». В 1920-е гг. распространено было даже представление, что «поучать развлекая» – главная функция нового «революционно-авантюрного» жанра, что его назначение – в подготовительно-культурном просвещении читателя.

Социологические опросы подтверждали, что приключенческая книга составляла наиболее значительную долю в круге чтения рабочей молодежи, что она развивала у нее вкус, с одной стороны, к серьезной «взрослой» художественной литературе, а с другой – к научной [Бритиков, 1976]. Таким образом, в 1920-е гг. писатели четко осознавали многообразие социальных и культурных функций массовой литературы, а обращение к ней рассматривали как социальный заказ.

Типологической доминантой «Красного Пинкертона» становится постоянный диалог автора с читателем, разнообразное включение его в повествование. Так, например, в романе В. Гончарова «Долина смерти» (1925) герои советуют автору не ломать голову над правдоподобной развязкой: мол, авантюрные упражнения и без того *«дадут нашему уважаемому литератору т. Гончарову приличный заработок… Как, Гончарка, дадут?..».* Если сначала авторы-«пинкертонщики» (как называли их критики 1920-х гг.) пытались создать послереволюционный эпос, события которого воплощали бы ведущие тенденции современной отечественной истории, а положительные герои персонифицировали бы новый идеологический тип, то стали просто пародировать и играть с формой, поскольку сложные процессы, требовавшие нового осмысления, они не могли уложить в фабульные модели авантюрного жанра. А. Бритиков справедливо замечает, что пародирование буржуазного детектива, хоть как-то оправдывавшее подмену отображения жизни литературными ассоциациями, «очень скоро превратилось в пересмешку «пинкертонщиков» между собой» [Бритиков, 1976: 429].

В. Вешнев назвал М. Зощенко, П. Романова и М. Козырева «комическими близнецами» [Вешнев, 1928: 77]. Пользуясь этой метафорой, «комическими» (а точнее – «авантюрными») близнецами можно назвать многих авторов авантюрных романов 1920-х гг., строящих свои произведения по определенным трафаретам, сюжетным клише. Стремительное возникновение на литературном небосклоне многочисленных авторов авантюрных романов, зачастую писателей-однодневок, имеет свое объяснение.

Известный теоретик литературы А.И. Белецкий писал в 1920-е гг. о том, что «есть читатели-авторы, они сами хотят творить, и если не хватает воображения, на помощь придет читательская память и искусство комбинации, приобретаемое посредством упражнений и иногда развиваемое настолько, что мы с трудом отличим их от природных настоящих писателей. Такие *читатели-авторы* чаще всего являются на закате больших литературных эпох» [Белецкий, 1997: 37] (выделено мной. – *М.Ч.).*

В этой характеристике авторов на первое место выходит читательский опыт, в определенной мере восполняющий профессиональные навыки. Речь при этом может идти лишь о создании ремесленных текстов, включенных в литературный поток.

Действительно, литературная ситуация 1920-х гг. – это своеобразное «упрощение» социального института литературы, разрушение устоявшихся ценностей литературного развития и поиски новых координат, достаточно резкая трансформация состава писателей.

Жанровые диапазоны авантюрного романа были достаточно разнообразны – от беллетристических повестей и романов В. Обручева, Л. Платова и др., написанных в духе географической фантастики Ж. Верна и А. Конан-Дойла до стилизованной А. Грином под Р.Хаггарда робинзонады «Сокровище африканских гор» (1925); от идеологических фельетонов В. Веревкина до приключенческо-этнографических повестей В. Арсеньева, С. Мстиславского и др.

Сложность литературной ситуации середины 1920-х гг. Ю. Тынянов видел в том, что «перед русской прозой стоит тяжелая задача: тяжело ей доставшийся, нащупанный в смерти психологической повести и бесфабульного рассказа – принцип фабульного романа ищет какого-то единственно возможного соединения с русским материалом. Может быть, литература пойдет не тем и не этим, а неожиданным, «боковым» путем» [Тынянов, 1977: 65]. Обращение к литературному процессу 1920-х гг. убеждает, что этим «боковым путем» и было становление авантюрного романа 1920-х гг. Об этом же размышлял Б. Эйхенбаум: «Настоящий писатель сейчас – ремесленник.

Литературу надо заново найти – путь к ней лежит через области промежуточных и прикладных форм, *не по большой дороге, а по тропинкам*.» [Эйхенбаум, 2001: 122].

Ломка привычных форм быта, связанная с гражданской войной, военным коммунизмом, нэпом, требовала активности человека, его умения быть постоянно развернутым в сторону изменчивой повседневной жизни. Это в значительной степени объясняет, почему читатель 1920-х гг. заинтересовался «красной пинкертоновщиной».

В статье «Сокращение штатов» Ю. Тынянов, отмечая непригодность для нового русского романа прежнего литературного героя, видит выход в создании романа на основе приключенческой фабулы: «Мы совсем позабыли про старого веселого героя веселых авантюрных романов» [Тынянов, 1977: 43]. Мысль о том, что авантюрный роман становится жанром, наиболее пригодным для концептуального освещения послереволюционной эпохи звучит в работах Тынянова, Шкловского, Эйхенбаума, Левидова и других.

Так, А. Слонимский отмечал: «У широкой публики, которая зачитывается сыщицкими романами и наполняет кинематограф, есть своя правда. Русская литература давно не баловала нас широкими сюжетными построениями. Мы изголодались по сюжету – и невольно бросаемся на всякий сюжет, в котором есть какая-то динамика событий. Вне сюжета не может существовать никакая идеология. Она остается мертвым грузом, превращает роман в статью, в развернутую характеристику, в корреспонденцию «из провинции». Сюжет – это культура» [Слонимский, 1923: 37].

Авантюрное начало с поверхностным отношением к герою и условиям его жизни вступало в противоречие с социально-бытовым началом и с интересом к изображению внутренней жизни героя. М. Бахтин определял эту особенность авантюрного сюжета так: «Авантюрный сюжет опирается не на то, что есть герой и какое место он занимает в жизни, а скорее на то, что он не есть <…>. Авантюрный сюжет не опирается на личные и устойчивые положения – семейные, социальные, биографические, – он развивается вопреки им. Авантюрное положение – это такое положение, в котором может очутиться всякий человек как человек» [Бахтин, 1975: 213].

В 1924 г. выходит роман М. Шагинян «Месс-Менд» (вышел под псевдонимом Джимм Доллар), популярности которого способствовало рекламное предисловие директора Госиздата Н. Мещерякова, рекомендовавшего роман как образец революционно-авантюрного жанра. Теоретические предпосылки, сформулированные Шагинян в авторском предисловии можно рассматривать как типичную программу «Красного Пинкертона». Писательница, по ее словам, задалась целью направить «западноевропейские штампы детективов <…> против разрушительных сил империализма и фашизма 20-х годов нашего века» [Шагинян, 1980: 67].

По тому, как авторы авантюрных романов нагружали развлекательный сюжет идеологическими тезисами, видно, что изменение статуса литературы влекло за собой изменение авторских стратегий. Так, М. Шагинян в позднем предисловии к роману писала, что «рабочий может победить капитал через тайную власть над созданьями своих рук, вещами. Иначе – развитие производительных сил взрывает производственные отношения» [Шагинян, 1960: 346].

Действительно, главный герой романа – американский рабочий Мик Тингсмастер – мастер вещей – сделался основателем сказочного рабочего союза «Месс-Менд», вступившего в борьбу с фашизмом и с подготовкой войны против Страны Советов; вещи помогают рабочим бороться: замки открываются от одного только нажима, стены подслушивают, прячут тайники и т. д.

Н. Богомолов в статье «Авантюрный роман как зеркало русского символизма» рассматривает произведение М. Шагинян в качестве романа «с ключом», создававшийся на фоне символистской мифологии и откликающийся на проблемы, поставленные предшествовавшим литературным поколением. В этом отношении показательной является история главной героини романа мисс Вивиан Ортон. Дочь любовницы Рокфеллера-старшего решает отомстить всем богачам. Она выступает в двух ролях – горбатой, хромоногой и неуклюжей учительницы музыки у дочери сенатора Нотэбита и загадочной, появляющейся только в маске, содержанки банкира Вестингауза, моментально ставшей знаменитостью. Богомолов полагает, что судьба героини Шагинян – это травестированная история «хромоногой учительницы Е.И. Дмитриевой, в то же время являющейся интригующей весь художественный Петербург красавицей Черубиной де Габриак» [Богомолов, 2002: 49]. Кроме того, подчеркивая интертекстуальность авантюрного романа М. Шагинян, Богомолов связывает его с романом «Серебряный голубь» А. Белого.

Смысловая архитектоника массовой литературы представляет собой проекцию культурных ожиданий читателя. Одним из устойчивых принципов бытования массовой литературы, как уже отмечалось, является ее серийность. Поэтому, естественно, после успеха «Месс-Менд» М. Шагинян создает продолжение «Лори Лэн, металлист» (1925) и анонсирует еще четыре книги: «Международный вагон», «Джек Кресслинг – король валюты», «Дорога в Багдад» и «Мик Маг». Надо сказать, волна «продолжений» захватила в 1920-е гг. все приключенческие жанры. К первой части своей повести «Красные дьяволята»(1923) П. Бля-хин присоединил вторую (1926); написанная ей в подражание повесть Л. Остроумова «Макар Следопьп» (1925) получила продолжение «Черный лебедь Новые приключения Макара Следопыта» (1930); повесть В. Веревкина «Молодцы из Генуи» (1925) была первой частью романа «Красное знамя победит» (1925); Е. Кораблев вслед за краеведческой приключенческой повестью «Четверо и Крак» (1926) написал вторую («У пяти ручьев», 1926) и затем третью («Созерцатель скал», 1928), создав своеобразную приключенческую трилогию (см. об этом: Бритиков, 1976). Таким образом, формируется типологическая черта массовой литературы, вновь отчетливо проявившаяся уже в конце XX в.

Соединение авантюрного и фантастического сюжета было характерно для поэтики «Красного Пинкертона» и во многом объяснялось антиутопическим и фантасмагорическим временем 1920-х гг., когда рушилась привычная картина мира. Так, например, И. Оренбург в романе «Трест Д.Е. История гибели Европы» (1923) рисует картину всеобщей бойни, организованной и спровоцированной американскими миллиардерами для устранения основных конкурентов и ликвидации революционный: настроений, в огне которой гибнет Старый Свет.

В. Шкловский в статье «Новелла тайн», вскрывая истоки привлекательности авантюрных романов, выявил, что их фабула развертывается не в естественном порядке событий, как в «бытовой» новелле, когда последующее действие ясно из предыдущего, а в обратном, когда причины и следствия переставлены и интерес повествования держится на возникающей в результате инверсии тайне, которая разрешается только в конце [Шкловский, 1966: 286].

В потоке авантюрного романа 1920-х гг. представляется интересным роман В. Катаева «Повелитель железа» (1925), который никогда не переиздавался автором. Сюжет романа сводится к изобретению ученым Савельевым машины, намагничивающей все железо и делающей невозможными военные действия. Ученый забаррикадировался где-то в Гималаях и оттуда выдвигает ультиматумы миру.

Фантасмагорический мотив соединяется у Катаева с сатирой на авантюрные и детективные романы начала века, в которых действовали «клонированные» – Холмсы, Пинкертоны, Картеры. В «Повелителе железа» появляется фигура племянника Шерлока Холмса, сыщика Стенли Холмса, который воспитывался и постигал криминалистику в знаменитом доме на Бейкер-стрит. Увлечение Стенли дядей, а скорее – мифом о нем – приобретает абсурдные черты: он постоянно носит с собой скрипку и в самые неподходящие моменты начинает, полузакрыв глаза, играть вальс «На сопках Маньчжурии». Так же, как и дядя, Стенли, расследуя преступления, переодевается, гримируется, надевает разнообразные маски (так, например, он попадет в плен, переодевшись вождем индийских коммунистов Рамаш-чандру).

В другом авантюрном романе «Остров Эрендорф» (1924) (заглавие, как отмечали современники, иронически отсылает к фамилии И. Эренбурга) В. Катаев тоже использует архетипический образ чудака-ученого, который предсказывает страшную катастрофу. Начинается паника, в результате обнаруживается сбой в арифмометре профессора. Образ ученого, который делает какое-то уникальное открытие, изменяющее мир, столь активно используемый писателями 1920-х гг. (М. Булгаков «Собачье сердце», «Роковые яйца», М. Козырев «Ленинград», Вс. Ива нов и В. Шкловский «Иприт» и многие другие') восходит к произведениям Г. Уэллса, особенно к роману «Остров доктора Моро», герой которого, профессор, в своей лаборатории на необитаемом острове занимается созданием необычных гибридов людей и животных. Г. Уэллс в условиях становления новой модели функционирования русской литературы был необыкновенно популярен не только среди рядовых читателей, но и среди писателей, о чем свидетельствуют многие мемуаристы, вспоминающие приезд Г. Уэллса в Москву в начале 1920-х гг. (Чуковский Н., 1989; Иванов, 2001; Серапионовы братья, 2004; и др.). Следует отметить, правда, и идеологическую подоплеку этой популярности.

Увлечения авантюрным романом не избежали и писатели, тяготеющие к зарождающемуся соцреализму. Так, например, Б. Лавренев, к 1925 г. выпустивший сборник рассказов «Ветер», в который вошел прославивший его «Сорок первый», пишет авантюрный роман «Крушение республики Итль». Лавренев дает хронику развала демократической республики Итль, расположенной на одном из южных берегов, которой взялась помогать островная держава Наутилия, обладательница мощного флота. В этом своеобразном «романе с ключом» современники узнали недавнюю историю Крыма, на котором в 1920 г. находилась армия Врангеля. [8]

Трафаретность жанра становится очевидной и при обращении к романам А.Шитттко «Господин Антихрист» (1926), «Аппетит микробов» (1927), «Комедия масок» (1928), сюжетная линия которых совпадает с контурами многих авантюрных романов современников. В «Комедии масок» сюжет концентрируется на карьеристе Гривуа, рвущемся к министерским постам и к диктатуре любой ценой (через спекуляцию несуществующим военным изобретением, через трупы). В «Господине Антихристе» развитие интриги связано с таинственной фигурой агитатора – коммуниста Джона, наводящего на «западных» обывателей апокалиптический ужас. «Аппетит микробов», напоминающий сюжет романа И. Эренбурга «Трест Д. Е.», посвящен анархисту и индивидуалисту Лаэраку, который, изготовив армию роботов, вступает в единоборство с капитализмом, но терпит крах.

Парадокс литературной политики того времени заключался в том, что создание «Красного Пинкертона» было провозглашено идеологами партии. Тем не менее авантюрный роман, «красная пинкертоновщина», сразу был подвергнут резкой критике. Достаточно вспомнить стихотворение В. Маяковского «*Работникам стиха и прозы, на лето едущим в колхозы»: «Никулину – рассказов триста! Но – не сюжетьтесь авантюрами! Колхозные авантюристы пусть не в роман идут, а в тюрьмы»* [Маяковский, 1958: 148].

Критики заговорили о том, что авантюрный роман – это линия наименьшего сопротивления, ведущая к трафаретности и шаблонности прозы. Так, А. Воронский писал: «Уже теперь наши современные приключенческие произведения начинают изготавливаться по трафарету. Старые сыщики перелицовываются в агентов ГПУ, трагические злодеи – в империалистов <…> добродетельные, благородные герои, конечно, в большевиков. Живая революционная масса, единственно настоящий герой революции, либо механически вкрапливается в произведение, либо совсем отсутствует. На первом плане – герои-одиночки с их умопомрачительными подвигами. Непременно – заговоры, взрывы, кражи документов и т. д. Вместо живых людей – манекены, окрашенные в одни цвета, герои, вырезанные из жести. Халтура вместо литературы. Теперь нам грозит настоящая сюжетомания с авантюрной пинкертоновщиной» [Воронский, 1987: 200].

Таким образом, новая линия в творчестве молодых советских писателей в большинстве случаев оказывалась представленной лишь достаточно случайными литературными опытами, почти не учитывающимися в последующей оценке творчества этих писателей. Между тем для истории литературы XX в. эта страница важна не в аспекте индивидуальных творческих судеб, а как отражение некоего общего направления литературного развития.

Перелицовка дореволюционных детективов о Нате Пинкертоне в духе формалистической концепции художественной литературы – как замкнутой внутри себя системы и в соответствии с вульгарно-социологической трактовкой литературной формы – непосредственного проявления классовой идеологии – превращала жанр в простой прием и ставила писателя, «на уровень сознательно приниженных целей» [Бритиков, 1976].

А. Лежнев, подводя итоги литературного 1925 г., пишет, что авантюрно-приключенческая литература «получает права гражданства, перестает быть низкой «бульварной литературой» [Лежнев, 1925]. Однако через четыре года, подводя итоги уже целого десятилетия, тот же А. Лежнев в соавторстве с Д. Горбовым называет практически только одного Оренбурга как создателя авантюрно-сатирического романа в России: «Читатель находит в нем (Оренбурге. – М.Ч.) все то, чего не хватало молодой русской прозе, динамизированной, громоздкой и затрудненной: легкость конструкции, прозрачность замысла, остроту сатиры и общедоступность сентиментальности. В этом – секрет его успеха. Оренбург временно исполняет у нас обязанности аббата Прево и Вольтера. «Хулио Хуренито» был нашим «Кандидом», а «Жанна Ней» – «Манон Леско» [Лежнев, Горбов, 1929].

Попытка идеологически обосновать увлеченность авантюрным сюжетом представлена в статье Я. Рыкачева «Наши Майн Риды и Жюль Верны» (1929). Критик пишет о том, что авантюрный роман просто стал голым акробатическим трюком, потому что «авантюрная форма классического романа неразрывно сплетена с его «буржуазным» содержанием, а вся художественная ткань в целом была естественным порождением определенной эпохи, возникла на определенном социальном базисе». Рыкачев ставит диагноз «их социальная температура значительно ниже той, какой заряжена наша молодежь» [Рыкачев, 1929].

Официальный взгляд на авантюрный роман 1920-х гг. отражен в статье П. Клецкого. В «Литературной энциклопедии» 1934 г.: «За исключением «Месс-Менд» Джима Доллара (М. Шагинян) это начинание (создание «Красного Пинкертона». – *М.Ч.)* законно потерпело полную неудачу, создав только откровенную халтуру, якобы революционную, а по существу приспособленческую («Инкогнито», «Большевики по Чемберлену»; «Шах и мат», «Дети черного дракона»; «Вулкан в кармане», «Библиотечка революционных приключений» и др.). Революционная приключенческая литература не может быть создана по застывшим шаблонам «пинкертоновщины» – орудия буржуазного воздействия на отсталые мелкобуржуазные массы с целью всяческого разложения их» (Литературная энциклопедия. Т. 8. М., 1934, стлб. 645–649).

С 1930-х гг. словосочетание *«авантюрный роман»* практически полностью исчезает из литературоведческих работ. Позже эти произведения лишь изредка упоминались в малочисленных научных работах, среди которых необходимо выделить статью А.Ф. Бритикова «Детективная повесть в контексте приключенческих жанров» [Бритиков, 1976), работы А. Вулиса «Советский сатирический роман. Эволюция жанра в 20-30-е гг.» и др. [Вулис, 1986], книгу Вс. Ревича «Перекресток утопий» [Ревич, 1998].

Важно подчеркнуть, что «Красный Пинкертон», как любой продукт массовой литературы, предлагал писателям некий трафарет, формулу, в которую можно было вставлять новый сюжет, поэтому, как уже отмечалось, появилось множество писателей-однодневок, произведения которых были похожи друг на друга. Однако для писателей, которым было свойственно внимание к слову, стремление к эксперименту, поиску особого языка художественной выразительности, схема авантюрного романа, безусловно, становилась тесна.

Так, например, А.Толстой в повести «Приключения Невзорова, или Ибикус» (1924) использует инструментарий сатирических хроник и авантюрно-приключенческих романов. Главный герой повести конторщик Семен Невзоров, авантюрист, меняющий в погоне за деньгами свои обличья (граф Симеон Иоаннович Невзоров, французский Кон Симон де Незор, греческий подданный Семилапид Навзараки), – литературный брат других героев-авантюристов из сатирических романов 1920-х гг., порожденных послереволюционным временем. Толстой иронически рисует и помещиков-кутил, и белых офицеров, и приспособленцев всех мастей и оттенков, давая тем самым своеобразный диагноз своему времени.

Б. Эйхенбаум, констатируя популярность Уэллса, Берроуза, Синклера, Дюма, Конан Дойла и других западных авторов сетовал, что «Россия стала страной переводов» (интересно в этой связи признание В. Каверина, сделанное в 1922 г.: «Из русских писателей больше всего люблю Гофмана и Стивенсона»). Критики иронически отмечали, что самыми читаемыми русскими писателями стали западные авторы. Спасение русского романа многие видели в характерных для западного романа фабуле и сюжете.

Наводнение книжного рынка переводной литературой было связано с ясно обозначившейся после революции утратой традиционного места литературы в обществе. Известный критик 1920-х гг. М. Левидов особенность литературного процесса видел в том, что «произведения авторов с иностранными фамилиями усиленно читаются, но мало обсуждаются; произведения авторов с российскими фамилиями усиленно обсуждаются, но мало читаются» [Левидов, 1927: 64].

Левидов отмечал также, что массовый читатель требует стандартизованного языка, что этот закон был усвоен западными писателями, а русский писатель мало уделяет внимания читателю, не интересуется законами восприятия художественного произведения. Писатели 1920-х гг. «сдавали экзамен на сюжетную прозу», «Эренбург и его «Хулио» – это экзамен на Вольтера, «Курбов» на Достоевского, «Трест Д.Е.» на Франса с Уэллсом, «Жанна Ней» на Диккенса» [Левидов, 1927: 68]. Б. Эйхенбаум, также отмечая зависимость литературы 1920-х гг. от западной, писал: «Теперь русскому писателю, если он хочет быть прочитанным, надо придумать себе иностранный псевдоним или назвать свой роман «переводом» [9]. Тогда может даже случится, что три издательства будут печатать его одновременно, слегка изменив название <…> Вс. Иванов переименовался бы в Жюля Жанена или прямо в Шатобриана де Виньи, а Михаил Зощенко – в Жан-Поля Цшокке, что ли. Можно по созвучию или по соотношению. Вот Грину повезло – до сих пор, кажется, в точности не знают, иностранный это писатель или русский» [Эйхенбаум, 1987: 140].

**Тема путешествия в авантюрном романе 1920-х годов**

Стремясь сформулировать своеобразие атмосферы начала 1920-х гг. и зафиксировать особое настроение, свойственное людям того времени, И.Эренбург в своих мемуарах делает примечательную запись: «А по ночам бродили мечтатели. Никогда не забуду я тех прогулок! Мы медленно продвигались между сугробами; порой шли цепью – один за другим. Так идут в пустыне караваны. Мы говорили о поэзии, о революции, о новом веке; *мы были караванами, которые пробирались в* будущее (выделено мной. – *М.Ч.)*. Может быть, поэтому с такой легкостью мы переносили и голод, и холод, и многое другое. Караваны шли по всем русским городам» [Эренбург, 1990: 339]. Эти «караваны» часто пересекали границы нового государства. В то время писатели активно и много путешествовали по Европе в качестве своеобразных культуртрегеров (И. Эренбург, К. Федин, А. Толстой, Вс. Иванов, И. Бабель и др.). «Русский писатель сейчас – странник по чужим народам и городам», – писал Эйхенбаум [Эйхенбаум 1987: 369].

Не случайно в поэтике авантюрного романа 1920-х гг. можно обнаружить еще один устойчивый лейтмотив – «*путешествие*». Герои практически всех авантюрных романов отправляются в путь, причем, что важно, – в другие страны, в которых еще нет такой счастливой жизни, как в Советской России. Маршруты их разнообразны – от Парижа и Берлина, Мексики и Индии, Америки – обратно в Москву или Петроград (Ср.: Батенин Э. «Бриллиант Кон-И-Гута» (1925); Богданов П. «Дважды рожденный (1928); Борисов Н. «Четверги мистера Дройда» (1929); Добржинский – Диэз Г. «Боярин Матвеев в советской Москве» (1928); Злобин И. «Земля в паутине (дальние приключения сибиряка Хожялова)» (1926); Кржижановский С. «Возвращение Мюнхгаузена» (1928) и др.).

Мышление глобальными категориями, пафос всеобщего переустройства мира, идея «мирового пожара» коренятся в самой природе революции, поэтому литература первой половины 1920-х гг. движется вслед за идеологемами революционного времени. «Европа превращается в шкалу, на которой – с запада на восток – откладываются созданные европейской цивилизацией идеи. На место «национальных характеров», определявших многообразие европейской жизни XIX столетия, пришло различие социально-политических систем.<…> Перемещение в пространстве отражает движение идей в сознании человека. Государственные границы – вехи идейных исканий. Литературный герой осмысляет свою судьбу географически: он выбирает направление движения, он ищет на карте наиболее подходящее место для того или иного поступка, включая собственную смерть» [Пономарев, 2004: 100].

Так, главный герой романа И. Эренбурга «Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников» (1922) призывает своих учеников посетить Советскую Россию как творение новой цивилизации, нового мира на периферии старого: *«Расплеснутая с тесных фронтов война, прорывая все плотины, тщится размыть гранит мира. Верьте мне, сейчас в диком Петрограде разрушают и строят Пантеоны, Квисисаны, Акрополи и Би-ба-бо Вселенной.*

**Примечания**

**1**

Нередко термин «массовая литература» привязывается только к росту массового книгоиздательства: *«Массовым* следует назвать любое произведение, возникшее в постгугенберговскую эпоху и бытующее в условиях современного технического прогресса» (см.: *Белокурова С.П, Друговейко С.В.* Русская литература. Конец XX века. – СПб., 2001. С. 239).

**2**

Проблемное поле социологии литературы включает исследования социальной организации литературы: ролей писателя, критика, литературоведа и их культурно-исторического генезиса; стандартов вкуса у различных категорий читающей публики. Социология литературы систематически изучает складывание основных литературных канонов и динамику авторитетов (состав «образцовых» авторов – «классиков»), характер восприятия новых произведений и оценку наиболее популярных жанров, массовой поэтики, взаимосвязь литературных и идеологических конструкций (Дубин, 2003: 12).

**3**

Интервью с Б. Акуниным А. Макаркина, 1999 г. (www.akunet.ru).

**4**

Особой популярностью пользовались издания: «Знаменитейшего сыщика Шерлока Холмса таинственные приключения» (7 вып.), «Шерлок Холмс в Симбирске» (М., 1911), «Сенсационные новые приключения Ника Картера» (СПб., 1911), «Ник Картер – величайший сыщик Америки. Новая серия» (Варшава, 1908), «Удивительные приключения американского сыщика Ника Картера. Женщина-дьявол» (М., 1909), «Среди поклонников сатаны» («Ник Картер», 48 выпусков), «Нат Пинкертон, король сыщиков», «Пинкертон – герой сыщиков. Заговор преступников», «Фриц Штагарт – победитель Ната Пинкертона и Шерлока Холмса», «Гений русского сыска И.Д. Путилин» (СПб., 1908). В 1907–1909 гг. на книжный рынок были выброшены 150 выпусков серии «Нат Пинкертон, король сыщиков», 105 выпусков серии «Ник Картер, американский Шерлок Холмс», 111 – серии «Генрих Рау, Железная рука, знаменитый атаман XIX века», 48 – серии «Гений русского сыска И.Д. Путилин».

**5**

Материалом статьи А. Горнфельда «Эротическая беллетристика», написанной в 1908 г., стали «Корь» А. Куприна, «Диплом» А. Каменского, «Человеческая жизнь» и «Санин» М. Арцыбашева, «Крылья» М. Кузьмина и «Тридцать три урода» Л.Д. Зиновьевой-Аннибал. Критик отмечал: «Порнография – грубое и обидное слово, заключающее в себе подозрения, которые мы не имеем. Мы не станем применять его к произведениям молодых писателей, но надо же признать, что – хотят они того или нет – они обращаются именно к «темным инстинктам пола», и ни к чему иному» [Горнфельд, 2002: 39]. Свидетельством тому, что роман Арцыбашева в конце XX в. воспринимается совершенно иначе, стала его публикация в 1996 г. в серии «Круг чтения: школьная программа» (*Арцыбашев* М Наш третий клад. – М.: Школа-пресс, 1996).

**6**

1 сентября 1918 г. вышел декрет о запрещении и конфискации со складов всей литературы, выпущенной лубочными издательствами, и сочинений многих предреволюционных литераторов по списку, открывавшемуся именами Арцыбашева и Вербицкой, Чарской [Зоркая, 1994: 191]. В 1919 г. книги Вербицкой были объявлены порнографическими, а склад ее изданий, только благодаря вмешательству Горького, был спасен от уничтожения. Чтобы проверить обвинения против Вербицкой, В. Воровский назначил комиссию, которая пришла к выводу о совершенной «безвредности» книг писательницы; роман «Дух времени» был рекомендован для переиздания. Однако в 1924 г. книги Вербицкой были окончательно запрещены.

**7**

Необходимо отметить, что идеологи от литературы выдвигали разные требования. Так, реакцией на артикулированную Л. Троцким в книге «Литература и революция» потребность в «советском Жюль-Верне», который «смог бы увлечь грамотных рабочих и сельский пролетариат величественной перспективой социального строительства» стало возникновение в 1921 г. группы фантастов «Красный Селенит», которой руководил А. Лежнев. В рамках этой группы было издано много фантастических романов (А. Зайцев «Разворот», Д. Крептюков «Старт», Л. Полярный «Лунное затмение», С. Шпаныря «Возвращение Гельмута Саса» и др.).

**8**

Так, например, М. Слонимский пишет 1 авг. 1922 г. М. Горькому о своем романе «Трактат профессора Мясникова» (так и не завершенном): «Пишу роман авантюрный с бандитами, Эйнштейном и прочей чертовщиной. Трудно! Но приятно до чрезвычайности. У меня там профессор есть непризнанный. У него сумасшедшая теория и сам он сумасшедший. Занят я этим днем и ночью» [Горький и советские писатели, 1963: 378].

**9**

Известно, что М. Булгаков «Багровый остров» выпустил под именем Жюля Верна, свое же имя указал лишь в качестве переводчика с французского.

Конец бесплатного ознакомительного фрагмента.

Сегодня, когда практически нет единых критериев оценки художественных произведений и согласованной иерархии литературных ценностей, становится очевидной необходимость взгляда на новейшую литературу как на своего рода *мультилитературу,* т. е. как на конгломерат равноправных, хотя и разноориентированных по своему характеру, а также разнокачественных по уровню исполнения литератур. Современным продолжением теории И. Тэна можно считать предложенную С. Чуприниным литературную иерархию новейшей литературы, представленную четырьмя уровнями: 1) качественная литература (и синонимичные ему – внежанровая литература, серьезная литература, высокая литература); 2) актуальная литература, ориентированная на саморефлексию, эксперимент и инновационность; 3) массовая литература («чтиво», «словесная жвачка», тривиальная, рыночная, низкая, кич, «трэш-литература»), отличающаяся агрессивной тотальностью, готовностью не только занимать пустующие или плохо обжитые ниши в литературном пространстве, но и вытеснять конкурентные виды словесности с привычных позиций; 4) мидл-литература (тип словесности, стратификационно располагающийся между высокой, элитарной и массовой, развлекательной литературами, порожденный их динамичным взаимодействием и, по сути, снимающий извечную оппозицию между ними) [Чупринин, 2004].

Принципиально значимым оказывается то, что зачастую на выбор читателем «своего» уровня художественного текста (от «филологического романа» до «бандитского детектива», от романов Л. Улицкой до иронического детектива Г. Куликовой, от романов Б. Акунина до низовой исторической беллетристики и т. д.) влияет принадлежность к той или иной страте общества. В культурологии объектом культурной стратификации являются группы, различающиеся ценностными ориентациями, мировоззренческими позициями, направлениями деятельности в различных областях культурных практик.

Стратификация книжного рынка обнаруживается, например, в изданиях отечественной исторической беллетристики. Основоположником массовой исторической беллетристики, рассчитанной на читателя, ищущего развлечения, можно считать В. Пикуля («Реквием каравану PQ-17», «Слово и дело», «Богатство», «Фаворит», «Псы господни» и др.). *Фольк-хистори* [Мясников, 2002] – явление многогранное, включающее в себя и авантюрный роман, и салонный, и житийно-монархический, и патриотический, и ретродетектив (В. Суворов «Ледокол», А. Бушков «Россия, которой не было», А. Разумовский «Ночной император», Д. Балашов «Государи московские», «Воля и власть», «Господин Великий Новогород», С. Валянский и Д. Калюжный «Другая история Руси», А. Кудри «Правитель Аляски», Е. Иванов «Божией милостию Мы, Николай Вторый…», Е. Сухов «Жестокая любовь государя»). Этот жанр рассчитан на определенного читателя, которого удовлетворяет история, построенная на сплетнях и анекдотах. Историческая беллетристика зависима от политических настроений в обществе. Показательны серии «Белый детектив», посвященные белоэмигрантскому движению, монархическая фольк-хистори серии «Романовы.

Династия в романах» и др. Читатель, принадлежащий к иным социальным группам, выбирает историческую беллетристику Э. Радзинского, Л. Юзефовича, Л. Третьяковой и др.

Социальная стратификация позволяет дифференцировать социальные роли и позиции представителей тех или иных слоев общества, что неизбежно отражается и на характеристике социальных групп читателей, потребителей литературной продукции. Стоит согласиться с С. Чуприниным, полагающим, что «традиционное для отечественной литературы пирамидальное устройство на наших глазах сменилось разноэтажной городской застройкой, а писатели разошлись по своим дорожкам <…>, ориентируясь уже не на такую соборную категорию, как Читатель, а на разнящиеся между собою целевые аудитории <…>. Понятия магистральности и маргинальности утрачивают сегодня оценочный смысл, стратификация «по вертикали» сменяется «горизонтальным» соположением разного типа литератур, выбор которых становится личным делом и писателя и читателя» [Чупринин, 2004].

Обращение к феномену массовой литературы XX в. предполагает научное осмысление теоретически мало разработанных и чрезвычайно актуальных для современной литературы проблем литературной репутации, читательской рецепции, социологии литературы и др.

***Вопросы и задания для самостоятельной работы***

? Ознакомьтесь с фрагментами из работ Ю.М. Лотмана. Какое место в системе культуры ученый отводит массовой литературе? Как складывается внутренняя классификация литературы?

*?* «Распределение внутри литературы сферы “высокого” и “низкого” и взаимное напряжение между этими областями делает литературу не только суммой текстов (произведений), но и *текстом,* единым механизмом, целостным художественным произведением. Постоянство и единообразие этих структурных принципов для литератур различных народов и эпох поистине достойно внимания. Внутренняя классификация литературы складывается из взаимодействия противоположных тенденций <…>. В зависимости от исторических условий, от момента, который переживает данная литература в своем развитии, та или иная тенденция может брать верх. Однако уничтожить противоположную она не в силах: тогда остановилось бы литературное развитие, поскольку механизм его, в частности, состоит в напряжении между этими тенденциями» [Лотман, 1992: 157].

*? «Понятие массовой литературы – понятие социологическое.* Оно касается не столько структуры того или иного текста, сколько его социального функционирования в общей системе текстов, составляющих данную культуру. Таким образом, понятие «массовой литературы» в первую очередь определяет отношение того или иного коллектива к определенной группе текстов. Массовая литература возникает в обществе, имеющем уже традицию сложной «высокой» культуры нового времени, и на основе этой традиции. Прежде всего массовая литература исходит из представления о том, что графически закрепеленный текст – это и есть все произведение» [Лотман, 1992: 231].

? Почему отечественная массовая литература XX в. развивалась хаотично? Какие основные периоды ее развития вы можете назвать? Прокомментируйте точку зрения писателя и критика Александра Гениса: «*Беда нашей литературы в том, что ее оторвали и от своего и от мирового масскульта, поставляющего художнику формы. Может быть, сегодняшней русской культуре Мики-Маус с Джеймсом Бондом нужнее Фолкнера с Джойсом. <…> В XX веке Россия выпала из того необходимого круговорота культуры, который вынуждает массовое общество переводить фольклорную, почвенную культуру в масскульт. Отсюда, из уже ставшей универсальной, всемирной массовой культуры рождается штучный мастер, художник (точно так же, как из традиции появились Софоклы и Аристофаны). Он обживает и осваивает форму, созданную масскультом: форма получается народная, а содержание – авторское»* [Генис, 1999: 177].

? Согласны ли вы с тем, что отечественная литература разделена на два потока, как считает современный писатель и литературовед Владимир Новиков? Прокомментируйте эту точку зрения: «*В России сейчас две литературы, и обе страшно далеки от жизни. Первая – это академическая проза и поэзия толстых журналов. Здесь у каждого автора имеются и язык, и стиль, и богатый внутренний мир, только вот почему-то нет читателей. <…> По самой коммуникативной фактуре своей эта литература доступна только журнальным редакторам да десятку-другому критиков. <…> Вторая литература – это детективно-амурный масскульт, книги в глянцевых переплетах, которые читают для того, чтобы забыться, то есть в процессе чтения забыть свою жизнь, а потом – забыть прочитанное. Очевидно, потребность в такой эластичной, успокаивающей нервы жвачке будет существовать всегда, но духовную пищу эта жвачка заменить не в состоянии. “Маринина с интеллигентным лицом*” – *иллюзорная утопия, научиться у Марининой высоколобая проза не может ровным счетом ничему. В свою очередь ждать от “масскульта” перерождения в высокое качество тоже не приходится – в данный момент, во всяком случае, к этому ни малейших предпосылок не имеется: житейской подлинности и колоритности в нем слишком мало (гораздо меньше, чем в газетной уголовной хронике), фабулы механичны и высосаны из пальца»* (*Новиков В.* Мутант. Литературный пейзаж после нашествия Пелевина // Время и мы. 1999. № 144.

? Прочитайте приведенные ниже данные социолога литературы Б. Дубина. Изменилась ли ситуация в начале XXI в.? Проведите свой мини-социологический опрос. Сделайте выводы: *«Отвечая на заданный ВЦИОМом вопрос: “Какие книги вы больше всего любите читать?” (опрошены 2401 человек, представляющие население России по основным социально-демографическим характеристикам), опрошенные отметили в предложенном им списке “подсказок” следующие жанры (цифры даются в процентном отношении от числа): детективы, боевики – 32, романы о любви – 27, исторические романы, мемуары – 24, фантастика – 15, романы русских и зарубежных классиков – 14, современная проза отечественных авторов – 6, поэзия – 6, вообще не читают книг – 35. Два основных сегодняшних “лидера ” массовых читательских предпочтений достаточно четко распределяются. Переводной любовный роман – почти исключительный предмет женских пристрастий. Отечественный детектив и боевик – область интересов преимущественно мужских. И прежде всего – за счет “крутого” боевика, романа о суперагенте или спецподразделении в экстремальных условиях, крепко – как у Виктора Доценко или Даниила Корецкого – сделанного мужской рукой и в расчете на опять-таки мужской вкус. А вот собственно бытовые, психологические детективы-расследования и писать, и читать все чаще предпочитают женщины.*»*(Дубин Б.* Масскульт наследник классики? // Литературная газета № 37 (1998)).

? Что такое эскапизм? Как это понятие связано с феноменом массовой литературы? Прокомментируйте слова писателя Макаса Фрая: *«Власть литературы над читателем – это и есть власть несбывшегося. <…> Книга – волшебное зеркало, в котором читатель отчаянно ищет собственные мысли, опыт, схожий со своим, жизнь, описанную так, как он это себе представляет. <…> Интеллектуал, теребящий “Маятник Фуко”, и среднестатистический лох, уткнувшийся в очередной том эпопеи о “Бешеном”, были бы потрясены, узнав, насколько они похожи. Но эти двое действительно почти близнецы, они в одной лодке – люди вообще отличаются друг от друга гораздо меньше, чем им хотелось бы!»* [Фрай, 1999: 167].

**«Переходные эпохи» и феномен массовой литературы**

В последние десятилетия XX в. произошли значительные изменения в «литературном пейзаже». Полифония сегодняшнего дня внесла серьезные коррективы в фабульно-тематический и жанровый диапазон современной литературы. Стремительно изменяются маршруты литературного формотворчества.

Подводя итоги литературного развития «экспериментирующей эпохи» XX в., Н. Лейдерман полагает, что переходность и противоречивость – печальная константа всех эстетических поисков XX в.: «мучительнейший спор о Хаосе и Космосе, горькие раздумья об онтологическом изъяне и поиски «антиапокалиптических» решений – это и определило «магистральный сюжет» литературного процесса в XX в: им стало *взаимодействие* классических и неклассических систем» [Лейдерман, 2002].

Феномен переходных эпох заключается в изменении способа функционирования основных факторов художественного сознания, в смене идеологических и культурных векторов. В переходные эпохи предельно обобщаются фундаментальные основы уходящей культуры и совершаются прорывы в будущее. Б. Эйхенбаум отмечал, что «смена проблем и смысловых знаков приводит к перегруппировке традиционного материала и к вводу новых фактов, выпадавших из прежней системы в силу ее естественной ограниченности» [Эйхенбаум, 2001: 67]. Поисковый характер эпохи отражается на всех уровнях культуры.

Констатация кризиса стала своеобразной аксиомой современного общественного сознания, определяющей не только общую тональность рассуждений о культуре, но и стилистику современного дискурса. Современная переходная эпоха демонстрирует вариативность эстетических экспериментов, эклектику художественного развития, связанного с освобождением культуры от господствующих догм. Проблема «переходных эпох» в последнее время стала предметом изучения и философов, и культурологов, и историков, и филологов [Черная, 1999; Мережинская, 2001; Лейдерман, 2002; Эпштейн, 2004; и др.].

В моменты слома культурных эпох, как правило, резко интенсифицируются две противоположные культурные традиции: с одной стороны, «элитарное» искусство, ориентированное на усложнение языка, поиск нового экспериментального кода, а с другой – искусство, ориентированное на массовые формы художественного мышления. Реактуализация прошлого как аспект календарного рубежа проявляется в разные исторические эпохи, однако, в истории России рубеж веков часто совпадал с радикальной сменой культурных парадигм: начало XVII в. – Смутное время, начало XVIII в. – реформы Петра I, начало XX в. – февральская и Октябрьская революции, конец XX – начало XXI в. – изменение социальных, экономических, культурных координат.

В связи с этим в XX в. с его драматической, конфликтной историей представляется возможным выделить три переходные эпохи:

? Серебряный век – рубеж XIX и XX вв., переход от традиций Золотого века к эстетике модерна;

? 1920-е гг. – переход от Серебряного века к новой монологической системе литературного развития (соцреализм) с новой системой эстетических и нравственных координат;

? 1980 —1990-е гг. – очередной рубеж веков, очередная глобальная смена эстетических координат, обусловленная не только концом века и тысячелетия, но и концом советской культуры.

Каждый из трех названных переходных периодов развивался в условиях нового социокультурного пространства, что создавало эффект резонансного всплеска.

На рубеже XX–XXI вв. приобретают особую актуальность слова О. Мандельштама из его знаменитой статьи «Конец романа»: «Мы вступили в полосу могучих социальных движений, массово организованных действий, акции личности в истории падают». Человек без истории, без биографии, без культуры, памяти, прошлого, традиции – узнаваемая примета антиутопической реальности переходных эпох.

На рубеже XX–XXI вв. ощущается исчерпанность культурной парадигмы XX в. В кризисной ситуации обычно происходит культурная мобилизация, выражающаяся в выходе на поверхность всех скрытых пластов, своего рода «подземных» культурных течений, которые призваны придать новое качество исчерпавшей себя культуре. Ю.М. Лотман связывал это явление с понятием *культурного взрыва,* при котором пласты культуры, выброшенные когда-то из семиотического пространства и образовавшие свои отложения за его пределами, вновь врываются в культуру, привнося взрывную динамику в постепенное линейное развитие истории [Лотман, 1992]. Противоречивая сущность переходных периодов позволяет при описании и анализе этого феномена применительно к русской литературе использовать понятие инверсии, т. е. внезапного и непредсказуемого взрыва, который характеризуется отрицательным отношением к существующей системе ценностей.

Литература может существовать только за счет постоянного обновления. Процесс литературной эволюции – это изменение художественной орбиты, спор с традицией, смена культурных кодов. Многие созвучные современности идеи можно обнаружить в статье И.Н. Розанова «Ритм эпох. Опыт теории литературных отталкиваний», в которой высказывается справедливая мысль, что для литературного развития движение – единственный неизменный выигрыш: «Переходные эпохи – это буфера: они ослабляют удар при отталкивании». [Розанов, 1990: 18].

Новый конструктивный принцип зарождается в результате выпадения из системы, ошибок, возникающих в процессе «считывания» нормативных текстов. Эти хаосогенные, разрушительные тенденции свидетельствуют о том, что в литературном сознании наступила эпоха переоценки ценностей. Происходит «спуск в основания», по Гегелю, характерный для любого творческого процесса, взрываются исторически слежавшиеся пласты художественного мышления. Вспоминаются слова Б. Эйхенбаума: «Слова и вещи существуют в двух планах: конкретность перерастает в символику, малое – в большое, бытовая мелочь – в *формулу эпохи*.» [Эйхенбаум, 2001: 159].

М. Эпштейн, определяя стратегию развития гуманитарных наук XXI в., вводит перспективный термин *«протеизм»,* отражающий своеобразие переходных эпох, – «мироощущение начального положения вещей; осознание того, что мы живем в самом начале неизвестной цивилизации, что мы притронулись к неведомым источникам силы, энергии, знания, которые могут в конечном счете нас уничтожить. <…> Протеизм – это осознание своей младенческой новизны, незрелости, инфантильности, далеко отодвинутой от будущего, от развитых форм того же явления. Протеизм как гуманитарная методология составляет альтернативу постструктурализму и другим «пост», изучает возникающие, еще не оформленные явления в зачаточной форме их развития» [Эпштейн, 2004: 831].

В конце XIX и начале XX в. возникло предчувствие, а затем и четкое осознание не только единства европейской культуры, но и общности конституирования самой культуры. Если говорить о массовой литературе, то она, как уже отмечалось, представляет собой наиболее космополитическое явление, для которого свойственно стирание национальных различий.

Релятивное сознание, для которого свойственно бесконечное ироническое снижение любых философско-эстетических универсалий, царит на рубеже веков и исключает возможность единого стиля. Переходные эпохи, характеризующиеся многослойностью самого исторического бытия, культурной неопределенностью, поисками художественно обозначимого идеала, изменением диапазона культурно-исторических смыслов, имеют свой особый язык, экспликация и дешифровка которого являются важной задачей современной филологической науки.

Кризисное и экспериментальное состояние литературы коррелирует с более общими процессами, переживаемыми культурой в переходный период ее развития. Характер литературы переходного периода отличается специфическим сосуществованием и взаимопроникновением различных, часто противоположных художественных принципов – возникают противоречивые и неустойчивые синтезы жанров и литературных форм.

В начале XX в. К. Бальмонт так определил философию рубежного мышления: «Люди, которые мыслят и чувствуют на рубеже двух периодов, одного законченного, другого еще не народившегося <…> развенчивают все старое, потому что оно потеряло свою душу и сделалось безжалостной схемой. Но, предшествуя новому, они сами, выросшие на старом, не в силах видеть это новое воочию, – вот почему в их настроениях рядом с самыми восторженными вспышками так много больной тоски» [Бальмонт, 1997: 367].

Действительно, особенностью внутреннего развития переходных эпох становятся метания из крайности в крайность со всеми происходящими при этом разрывами и разрушениями. При этом принципиально важно понимание переходных эпох как энергетического источника новых динамических процессов, представленное в работах Н. Лейдермана, считающего, что «в масштабах Большой Истории переходные эпохи относительно недолги, им принадлежит роль “мостов” между огромными культурными эрами, роль соединительной ткани на месте глубочайших ментальных разрывов. Эта ткань болезненна, рыхла, неустойчива, в ней идет мучительный процесс отмирания старых клеток и рождения новых, она легко подвержена инфекциям. Но в ней интенсифицирован процесс борьбы за жизнь, она стягивает к себе все энергетические ресурсы организма культуры, проверяя их витальную силу» [Лейдерман, 2002].

Выявление игрового начала в переходной эпохе, восприятие сложных социально-исторических процессов в карнавальном хаосе, характерном для массовой литературы, выразительно представлено в комедии Б. Акунина «Зеркало Сен-Жермена. Святочная история в двух действиях» (этот же сюжет лег в основу «типа святочного рассказа» «Проблема 2000», вошедшего в сборник Б. Акунина «Сказки для идиотов»). Константин Львович Томский, управляющий кредитно-ссудным товариществом «Добрый самаритянин», растративший из кассы товарищества сто тысяч, с опаской готовится к встрече нового 1901 года:

«Господи всемилостивый, прости, если можешь. Я не хочу жить в этом мерзком двадцатом веке» – и чокается со своим отражением в зеркале. *«На шестом ударе, одновременно с щелчком взводимого курка, зеркало повело себя престранно. Серебряная гладь замутилась, стройная фигура отставного штабс-ротмистра окуталась туманом и вдруг чудовищнейшим образом преобразилась. Константин Львович увидел вместо себя какого-то бритого толстощекого господина в коротком бордовом сюртучишке и с бокалом в мясистой руке. Нелепая поросячья физиономия перекосилась от ужаса, и из рамы выметнулась короткопалая пятерня, блеснув массивным золотым перстнем»* (Б. Акунин. «Зеркало Сен-Жермена»). По ту сторону волшебного зеркала оказывается «новый русский» Вован, встречающий новый, XXI, век и мечтающий о том, чтобы *«Вован из Раменок там, с тремя девятками остается, а в новое типа тысячелетие въедет авторитетный чувак Владимир Егорович, нет, лучше Владимир Георгиевич, генеральный директор инвестиционно-маркетингового холдинга “Конкретика*” (Б. Акунин. «Зеркало Сен-Жермена»). Сюжетная зеркальность и симметричность здесь становится основным художественным приемом. Вован оказывается в начале XX века *(«Время, сука корявая, свинтилось с гаек и кинуло солидного человека на сто лет назад!»),* а Томский – в начале XXI *(«Раз я не желал жить в двадцатом веке, ты сразу перенес меня в двадцать первый! Верую, Господи, верую).*

Переходный период в литературе – это период «обновления разных видов и жанров художественного творчества, период рождения новых форм, выработки нового художественного зрения» [Тынянов, 1977: 89]. «Особенный интерес представляют уровни и рамки человеческих притязаний в переходные эпохи, когда происходит массовая переоценка социальных ценностей и ресурсов» [Левада, 2000: 54], – эти слова Ю. Левады приобретают особое звучание при обращении к текстам Б. Акунина, в которых автор фиксирует эти переоценки и старается определить маркеры изменений переходного времени. «Новое художественное зрение» рождается в поэтике Б. Акунина из ощущения новой языковой среды.

Примечательно, что герои, оказавшись в другом времени, острее всего ощущают языковой конфликт. Писатель формирует новую стилистику, соответствующую языковой личности нового века, существенно обновляет средства выражения, активно использует возможности языковой игры. Так, например, Томский реагирует на рекламу политического блока: «В *новом годе и новом веке снова с заботой о человеке! Блок “Отечество”. Что за Блок такой, умильно подумал Константин Львович. Уж не Сашура ли, сынок Сэнди Кублицкой-Пиоттух? Сэнди рассказывала, что мальчик пишет недурные стихи. Должно быть, в двадцатом веке стал знаменитым поэтом и даже классиком – сочинил стихотворение с патриотическим названием.*». А оказавшийся в 1900 году Вован не только не может понять многие слова, но из-за своей полнейшей дикости и необразованности совершенно не понимает, в какой исторической эпохе оказался. Так, испугавшись мощных ударов в дверь, герой думает: «*Что за лажа? Вован вспомнил какое-то кино из детства: типа дворец, там за столом шишаки с олигархами припухают, а в дверь ломят быки с винтарями и пулеметными лентами.* Типа революция. *Ё-мое, в каком она году-то была, не в девятисотом? Хрен вспомнишь (Б.* Акунин. «Зеркало Сен-Жермена»). Сегодня, когда наблюдается заметное оскуднение словаря личности, особое звучание приобретают слова О. Мандельштама о том, что «отлучение от языка равносильно отлучению от истории». Два века, по Б. Акунину, – это две языковые стихии, два способа бытования слова (в речи Вована, например, происходит массированное вторжение разговорной стихии и субстандарта в текстовое пространство).

Игра с речевыми масками, с разными семантическими регистрами слов обнаруживается и в романе «Алтын-толобао, где проблема переходности также является доминантной. А. Генис очень точно заметил, что концу XX в. свойственна инфантильность: «Наш век впадает в детство. Сейчас он наклеил себе чужие усы и играет во взрослое надежное, основательное и добропорядочное XIX столетие» [Генис, 1999: 28]. Б. Акунина не раз обвиняли в «заигрывании» – с XIX веком, а в связи с этим – в ограниченности координат художественного мира.

Роман «Алтын-толобас» стал первой попыткой писателя отразить социокультурные сдвиги новейшего времени. В одном из интервью писатель так комментирует возникновение нового романа: «Действие происходит в наши дни, так что теперь каждый читатель может сопоставить свои ощущения от современности с моими. Ощутить языковое разнообразие современности. Тут уж за обаяние XIX века мне не спрятаться. Я нарочно вхожу в это болото, барахтаюсь в нем – среди моих персонажей полный набор образов современного общества. Чем глубже я увязаю в *массовом жанре, тем больше возможностей в нём обнаруживаю* (выделено мной. – М.Ч.) Получается отличный роман с тайной» [3].

Сюжет романа «Алтын-толобас. Приключения магистра» распределяется равномерно в двух временных и пространственных сферах: главы, посвященные Николасу Фандорину, чередуются с главами о его прародителе Корнелиусе фон Дорне. Два иностранца приезжают в Россию, но в разное время. Приключения бравого Корнелиуса фон Дорна разворачиваются в конце XVII в., в эпоху царя Алексея Михайловича. Выросший в Соединенном Королевстве внук Эраста Петровича, магистр истории Николас Фандорин прибывает в Россию конца XX в. для исследования собственного затерянного в глубине веков рода.

Важно отметить, что и в этом романе обнаруживается зеркальность сюжетных ходов, рождаемая от ощущения «конца века» и ожидания перемен как Корнелиусом, так и Николасом. Николаса привлекает не только история собственного рода, но и история переходной России, а узнавание прошлого оказывается лучшим способом понять настоящее: *«История привлекала Николаса не как научная дисциплина, призванная осмыслить жизненный опыт человечества и извлечь из этого опыта практические уроки, а как увлекательная, завораживающая погоня за безвозвратно ушедшим временем. <…> узнать как можно больше о человеке из прошлого: как он жил, о чем думал, коснуться вещей, которыми он владел – и тогда тот, кто навсегда скрылся во тьме, озарится светом, и окажется, что никакой тьмы и в самом деле не существует»* (Б. Акунин. «Алтын-толобас»).

Молодой Николас, имеющий русские корни, представление о своей исторической родине получил от отца, сэра Александера: *«Никакой России не существует. Понимаешь, Никол, есть географическое пространство, на котором находилась страна с таким названием, но вс ее население вымерло. Теперь на развалинах Колизея живут остготы. У остготов свои обычаи, нравы, свой язык. Читай старые романы, слушай музыку, листай альбомы. Это и есть наша с тобой Россия* (Б. Акунин. «Алтын-толобас»).

Осмысление и понимание новой России происходит у Фандорина через освоение языка «остготов». Ещё в Англии готовясь к встрече с исторической Родиной, Николас знакомился с заезжими россиянами и вписывал в специальный блокнот новые слова и выражения: *«отстойный музой = скверная музыка (“отстой” – вероятн, близкое к “sewege”); как скрысятить цитрон = как украсть миллион (“скрысятить*” – *близкое к to rat, “цитрон*” – *смысловая подмена сл. “лимон”, омонимич. Имитации сл. “Миллион”) и так страничка за страничкой»* (Б. Акунин. «Алтын-толобас»).

В романах Б. Акунина «Любовник смерти» и «Любовница смерти» действие происходит в августе-сентябре последнего года XIX в., и тема «конца века», апокалиптические мотивы оказываются смыслообразующими и в этих произведениях.

Б. Акунин переносит в эти романы сюжетные хронотопы как произведений М. Горького периода рубежа XIX–XX вв. («Любовник смерти»), так и авторов Серебряного века («Любовница смерти»).

Декадентская, символистская тема мифологизированной смерти (Ср.: *«Для женщин Смерть – Вечный Жених. У нас вообще все очень поэтично. Для соискателей Смерть это как бы <…> Прекрасная Дама, которой мы посвящаем стихи, а если понадобится, то и самое жизнь»* (Б. Акунин. «Любовница смерти») возникает в парном романе «Любовник смерти» в антураже «горьковского» быта Хитровки; декадентские мотивы влекущей смерти превращаются в реальную женщину по прозвищу Смерть, навлекающую гибель на любовников. А. Ранчин полагает, что «два текста рождают истинную полифонию, их сплетение заставляет вспомнить «музыкальную» поэтику композиции у символистов, в частности – симфонии Андрея Белого» [Ранчин, 2004: 112].

Тема самоубийства творческой личности, которая стала предметом серьезного научного исследования Г. Чхартишвили в книге «Писатель и самоубийство», в романе Б. Акунина «Любовница смерти» также занимает ключевое место. Акунинский Клуб самоубийц превращается в «общество мертвых поэтов». Все его члены, готовясь к смерти, обязаны писать стихи. Примечательно, что в этом насквозь интертекстуальном романе (достаточно вспомнить, что главная героиня – Маша Миронова, правда, не «капитанская», а обер-офицерская дочка, сбегает в Москву для того, чтобы под именем Коломбины войти в Клуб самоубийц и *«стать игрушкой в руках коварного обманщика Арлекина, чтоб после валяться на полу сломанной куклой с беззаботной улыбкой на фарфоровом личике),* современные поэты-концептуалисты С. Гандлевский и Л. Рубинштейн помогли, как уведомляет читателя Б. Акунин, «персонажам этого романа – Гдлевскому и Лорелее Рубинштейн – написать красивые стихи».

Мы остановились на разнообразных художественных опытах Б. Акунина, во многом объединенных стремлением понять специфику нашего непростого переходного времени, поскольку они очень точно демонстрируют своеобразный отклик массовой литературы на ситуацию культурного разлома. Представленные в игровом ключе взаимоотношения прошлого и будущего открывают широкому читателю некий способ познания себя и мира в переломную эпоху.

Отголоски проблем переходности можно обнаружить в произведениях разного уровня, зачастую эта тема получает примитивное и банальное звучание. Так, весь сюжет романа «Маска» Е. Благовой разворачивается на фоне перехода в новый век, встречи нового тысячелетия, размышления о вечности и повторяемости. Олеся Никольская, простая танцовщица кордебалета, получает роль Магдалины в российско-американском фильме, роль Иссы получает московский актер и журналист Алекс. Съемки фильма на библейскую тему стали для героев важным способом духовного обновления, хотя в соответствии со стереотипами жанра мелодрамы в книге присутствуют похищения, заложники, наркоманы, сатанинские секты и, конечно, любовь.

Симптомом кардинальных сдвигов в литературных стратегиях становится ощущение смены времен, актуализирующееся в переходные эпохи. «Рубеж XX–XXI веков – резкое переключение скоростей времени. «Временность в квадрате» <…> Культура по мере многовекового накопления своих материалов ищет все более компактные способы их упаковки (тысячи томов библиотеки пакуются в тонкий диск компьютера)», – пишет М. Эпштейн [Эпштейн, 2004: 71].

Феномен тотальной пассивности читателя и эпигонство как стержневое понятие литературы – не только диагноз современной литературной ситуации. Это сложный процесс, особенно проявляющийся в эпохи *«признанного* опоздания, *сознания* своей творческой инертности, *принятия* своей вторичности. <…> Для эпигонских эпох характерно социальное замыкание групп, ослабление межгрупповых коммуникаций, когда осознается истощение обновленческих импульсов в обществе и в культуре, исчерпание утопийной и критической энергетики сдвига. Наступает время «короткого дыхания», «малых» – инициатив, отказа от «долгих мыслей». <…> признанные нормы и образцы фигурируют здесь как «готовые» и «ничьи». Их качественный, авторский, инновационный характер стерт» [Дубин, 1997: 125].

Человек рубежной эпохи инфантилен и культурно недоразвит – этот диагноз ставит В. Пелевин в романе «Числа», который вошел в сборник с символическим названием «Диалектика переходного периода (ДПП)». С раннего детства главный герой романа Степа Михайлов проникся верой в могущество чисел. Стихийный пифагореец, он, подобно древнегреческому математику и философу, особо почитал число 7, но, не добившись от него ответной любви, начал поклоняться числу 34 (три плюс четыре дают семь). У счастливого, солнечного числа нечаянно обнаруживается антипод – лунное 43, которого следует опасаться. Степа изобретает цепь ритуалов, связанных с любимым числом, *«число «34» с железной необходимостью диктовало ему все существующие поступки»* (В. Пелевин «Числа»). Даже внешность героя стала напоминать это число: *«У Степы был прямой, как спинка четверки, нос – такие в эпоху классического образования называли греческими. Его округлые и чуть выпирающие щеки напоминали о двух выступах тройки, и что-то от той же тройки было в небольших черных усиках, естественным образом завивающихся вверх. Он был симпатичен и напоминал чем-то покемона Пикачу, только взрослого и пуганого (В.* Пелевин «Числа»).

Жизнь героя, подчиненная не развитию «Я», а служению числу, полна странных событий, встреч, приключений, богатства на фоне душевной бедности, одиночества. Однако автор приводит уже взрослого героя к страшному открытию. Записав число «34» двоичным кодом, Степа получает гексаграмму «Книги перемен», имеющую два перевода с китайского – «ошибки молодости» и «недоразвитость». Именно эти слова становятся ироническим аккомпанементом к размышлениям В. Пелевина о специфике современного человека. В этой книге в карнавальном ключе представленна и характерная для переходных периодов вера в эзотерическое знание, которая по-разному интерпретируется в массовой литературе.

На рубеже XX–XXI вв. наблюдается радикальный сдвиг в самосознании культуры, человек испытывает «информационный шок». Культуролог М. Эпштейн не раз отмечал, что современная культура находится в самом начале нового периода, который лучше всего характеризуется приставкой «прото-»: *протоглобальный, протоинформационный, протовиртуальный <…>* наша цивилизация может быть названа протоглобальной» [Эпштейн, 2004: 24]. «Бесконечно ускорился темп жизни и вихрь, поднятый этим ускоренным движением, захватил и закрутил человека и человеческое творчество. Близоруко было бы не видеть, что в жизни человечества произошла перемена, после которой в десятилетие происходят такие же изменения, какие раньше происходили в столетия» [Бердяев, 1990: 12], – эти слова Н. Бердяева из статьи «Кризис искусства» начала XX в. перекликаются с мыслью М. Эпштейна, высказанной в начале XXI в., что еще раз доказывает схожесть переходных эпох.

«Переходные и нестабильные ситуации порождают «переходные» формы человеческой деятельности и соответствуют ее характеру субъектов [Левада, 1997: 71]. Важно учитывать, что феномен переходного времени проявляется и в «психотипе эпохи» (термин И. Смирнова). Так, особый тип «массового читателя», активизирующийся в разные «переходные эпохи» XX в. – и в Серебряном веке, и в 1920-е гг., и в конце XX в. – можно отнести к особому типу маргинальности. В. Каганский, ставя вопрос о пространстве маргинальности, отмечает, что «маргинальность – именно признак переходной пограничной зоны, а маргинал – ее житель, обитатель, персонаж; переходные пограничные зоны одновременно чрезмерно и недостаточно определенны, двойственны, амбивалентны, богаты краевыми эффектами» [Каганский 1999: 134]. Говоря о феномене массовой литературы как явлении культуры, необходимо остановиться на особенностях массовой психологии, обусловливающей готовность читателя воспринимать стереотипы массовой культуры.

Не случайно именно на рубеже XIX–XX вв. были сформулированы наиболее репрезентативные теории «массового человека». Феномену тотальной массовизации человека, торжеству однообразия и безличности, изучению психологии масс посвящены серьезные культурологические, психологические, философские, социологические исследования XX в. [Ортега-и-Гассет, 2000; Каннетти, 1997; Блумер, 1996; Московичи, 1996; Сорокин, 1992; и др.].

Первым признанным теоретиком массовой психологии в конце XIX в. стал Г. Лебон, который впервые в 1896 г. в работе «Психология масс» стал рассматривать толпу как психологический и социальный феномен. Лебон отметил, что в массовой психологии самое странное следующее: «одним только фактом своего превращения в массу они приобретают коллективную душу, в силу которой они совсем иначе чувствуют, думают и поступают, чем каждый из них в отдельности» [Лебон, 2001: 7].

3. Фрейд в работе «Массовая психология и анализ человеческого “Я”» писал о том, что масса «легковерна и чрезвычайно легко поддается влиянию, она некритична, неправдоподобного для нее не существует. Она думает образами, порождающими друг друга ассоциативно, – как это бывает у отдельного человека, когда он свободно фантазирует, – не выверяющимися разумом на соответствие с действительностью. Чувства массы всегда весьма просты и весьма гиперболичны» [Фрейд, 2001: 132].

X. Ортега-и-Гассет жестко определял XX век как «век самодовольных недорослей», неспособных поспевать за цивилизацией. Философ полагал, что «массовый человек», который «плывет по течению и лишен ориентиров», – это порождение новой эпохи: на фоне внутреннего сдвига жизнь человека утрачивает собственное лицо и все в большей мере становится коллективной, она нивелируется и упрощается до предела. Ортега-и-Гассет указывает на детскость, инфантильность сознания «массового человека».

Человек «массы» – это не обездоленный и эксплуатируемый труженик, готовый к революционному подвигу, а прежде всего средний индивид, «всякий и каждый, кто ни в добре, ни в зле не мерит себя особой мерой, а ощущает таким же, «как и все», и не только не удручен, но и доволен собственной неотличимостью» [Ортега-и-Гассет, 2000: 119]. Будучи неспособным к критическому мышлению, «массовый» человек бездумно усваивает «ту мешанину прописных истин, несвязных мыслей и просто словесного мусора, что скопилась в нем по воле случая, и навязывает ее везде и всюду, действуя по простоте душевной, а потому без страха и упрека» [Ортега-и-Гассет, 2000: 119]. Размышления Ортеги-и-Гассета во многом перекликаются с идеями философов и социологов так называемой Франкфуртской школы, крупнейший представитель которых Герберт Маркузе также считал, что именно предельная технологизация и бюрократизация современного общества заводят его в тупики бездуховного, пещерного авторитаризма и диктатур [Маркузе, 2003]. Отмеченные психологические особенности имеют принципиальное значение для понимания того места, которое занимает массовая литература в «круге чтения» современного человека, в культурной жизни общества.

Философ С. Московичи употреблял понятия «масса» и «толпа» почти как синонимы, отмечая, одно лишь отличие массы от толпы: в толпе люди связаны через непосредственный личный контакт, в массе – через медиа: «Массы никогда не видно, потому что она повсюду <…> читатели, слушатели, телезрители, оставаясь каждый у себя дома, они существуют все вместе, они подобны» [Московичи, 1996: 58].

Наблюдаемое с конца 1980-х гг. «вторжение» массового человека в сферу формирования российских культурных стандартов сродни тому «восстанию масс» против элитарной культуры, которое в начале века тревожило X. Ортегу-и-Гассета и многих других мыслителей. «Нынешнее «восстание массового человека» выводит на культурную сцену того самого «обывателя», которого долго – и безуспешно – пытались отгородить от чуждых влияний и заставить стыдиться самого себя. Избавление от навязанных стандартов придает этому человеку ореол победителя, впервые в нашей истории дает ему легальное право утверждать свой уровень вкусов, наслаждаться ранее запретными для него плодами вроде примитивных ужастиков или эротического допинга», – отмечает социолог Ю. Левада [Левада, 2000: 110].

Массовая литература не может не ориентироваться на новые культурные стандарты, на изменившуюся шкалу ценностей. Качественное изменение читателя оценивал еще в начале XX в. К. Чуковский: «Существует изрядное количество признаков, что пришел какой-то новый, миллионный читатель, и это, конечно, радость, но беда в том, что имя ему – обыватель, он с крошечной, булавочной головкой. *Читатель-микроцефал.* И вот для такого микроцефала в огромном, гомерическом количестве стали печатать микроцефальные журналы и книги» [Чуковский, 1969: 145]. Созвучны и слова современного писателя А. Курчаткина о примитивности и шаблонности выбора «массового читателя» конца XX в.: «Хочу, чтоб не больно, хочу, чтоб красиво, подсказывает коллективное бессознательное покупателю, пришедшему в книжный магазин. И, немного поколебавшись, постояв у полки с «авторской» литературой, он решительно направляет стопы к ряби цветных, бьющих в глаза ядовитыми красками обложек» [Курчаткин, 1999]. Явная перекличка оценок писателей рубежей разных веков убеждает в сходных процессах формирования стилевых импульсов эпохи.

Толпа – новое философское понятие, которое стало предметом философско-социологических исканий XX в. Значимой для понимания современной культуры и литературы представляется предложенная Ж. Бодрийаром концепция «молчаливых масс», потерявших свое лицо: «У социального больше нет имени. Вперед выступает анонимность. Массы. <…> Масса является массой только потому, что ее социальная энергия уже угасла. Это зона холода, способная поглотить и нейтрализовать любую действительную активность» [Бодрийар, 2000: 32].

Проблема «массового человека», толпы отражена в текстах как элитарной, так и массовой литературы разных эпох. Примечательно описание толпы как «затылочных граждан», данное О. Мандельштамом в «Египетской марке»: «По *Гороховой улице с молитвенным шорохом двигалась толпа. По середине ее сохранялось место в виде каре. Но в этой отдушине <…> был свой порядок, своя система: там выступали пять-шесть человек, как бы распорядители всего шествия. Они шли походкой адъютантов. Между ними чьи-то ватные плечи и перхотный воротник. Сказать, что на нем не было лица? Нет, лицо на нем было, хотя лица в толпе не имеют значения, но живут самостоятельно одни затылки и уши»* [Мандельштам, 1987: 89]. Лишенность смысла понимается как бездонность, бездна или провал – место, которое отвел Мандельштам кончающейся культуре. Сила толпы заключается в немощи ее слов, в отсутствии какого-либо понятия, каких-либо функций и какой-либо целесообразности.

Взрывчатая активность масс расслоила читательскую аудиторию начала XX в. Отличительной чертой переходного периода стал разрыв традиционных связей интеллигенции и массовой аудитории, кризис диалога. Отношения однородных вкусов и представлений, присущие формирующимся субкультурам, моделировали сознание человека, таким образом конструировался новый социальный мир, возникали новые субкультуры со своими эстетическими предпочтениями. Об этом процессе очень точно писал в начале XX в. Б. Пастернак: «Угождающее творчество» постепенно приводит в тому, что «нет читателя, который умел бы отличить поэта от самозванца, ибо нет читателя, который ждал и нуждался бы в поэте. <…> *Клиент-читатель стал господином нового вида промышленности.* <…> Читатель стал производителем через посредство безразличного для него поэта» (выделено мной. – *М.Ч.)* [Пастернак, 1990: 123].

В конце XX в. писатель В. Маканин вырабатывает свою формулу «массового человека» в эссе «Квази»: *«МАССА рассредоточена по кварталам, улицам, по торговым палаткам, по офисам, по вокзалам и концертным залам. Людская масса – это все мы. Каждый занят своим делом (или своим бездельем), и в это же самое время людская масса творит <…> у массы есть ее ММ (мифологическая мощь*) – *ее талант, ее нешумный инструментарий. Наше коллективное бытие-сознание своими ММ-спицами ткет паутину: медленно (а иногда вдруг разом) создавая образ, имя, знаменитость, героя-злодея или просто героя. Мы создаем себе кумиров. Наше ММ создает. Мы в этом нуждаемся. Нам надо»* [Маканин, 1998: 67]. То, как масса, толпа структурируется поведенческими и вербальными стереотипами, предельно точно показано в антиутопии В. Маканина «Лаз». Центральной темой Маканина становится драматическое противоборство индивидуального и роевого, хорового начал в душе человека. М. Липовецкий и Н. Лейдерман справедливо полагают, что «повесть Маканина оказывается метафорой не только социальных процессов начала 1990-х годов, но и всего XX века – века исторических катастроф, рожденных «восстанием масс», восстанием бессознательных начал, архаики, дикости, хаоса» [Лейдерман, Липовецкий, 2001:128].

Особый взгляд на проблемы переходных эпох, поиска новой идентичности, толпы и массового человека можно обнаружить в произведениях В. Пелевина – от романа «Чапаев и Пустота» до «Диалектики переходного периода (ДПП)». Нельзя не согласиться с А. Генисом, позиционирующим В. Пелевина как «бытописателя пограничной зоны»: «Он обживает стыки между реальностями. В месте их встречи возникают яркие художественные эффекты, связанные с интерференцией – одна картина мира, накладываясь на другую, создает третью, отличную от первых двух. Писатель, живущий на сломе эпох, он населяет свои рассказы героями, обитающими сразу в двух мирах» [Генис, 1999: 83].

Заявив в романе «Generation “П”», что «*положение современного человека не просто плачевно – оно, можно сказать, отсутствует, потому что человека почти нет»* [Пелевин, 1999: 8], В. Пелевин продолжает лейтмотивную для своего творчества тему власти над современным человеком массмедиа. Идея утраты индивидуального субъективного мира доведена в романе до предела в образах оцифрованных людей – виртуальных дублей, ведущих независимое от оригиналов существование в сети массовой коммуникации. Автор предлагает описание философского учения о том, как технократичный XX век породил особый вид современного существа – орануса, «у *которого нет ни ушей, ни носа, ни глаз, ни ума <…> это бессмысленный полип, лишенный эмоций и намерений, который глотает и выбрасывает пустоту»* [Пелевин, 1999: 112]. Сознание человека, обреченного на абсолютную зависимость от власти «вау-импульсов», замещается сознанием виртуального Homo Sapiens. Страх манипуляции и «зомбирования», достаточно широко распространенный в массовом сознании, доводится Пелевиным до абсурда. Писатель безжалостно оценивает современную культуру, порожденную этим новым «массовым человеком» и живущую для него: *«Под действием вытесняющего вау-фактора культура и искусство темного века редуцируются к орально-анальной тематике. Основная черта этого искусства может быть коротко определена как ротожопие»* [Пелевин, 1999: 116].

Герой романа А. Слаповского «Они» воспринимает окружающих его людей, массу, как оккупантов, которые *«плохо владеют языком захваченной страны, презирают нравы, обычаи и культуру, грабят захваченную землю, гадят, где могут, и рушат все, что попадается подруку»* (А. Слаповский. «Они»).

Особый взгляд на феномен современного массового человека представлен в романе П. Дашковой «Приз». Герой романа – актер Владимир Приз – человек-бренд, человек-коммерческий проект, которого боготворит вся страна, оказывается уголовником, страстно увлеченным нацистской философией и символикой. Стремительный приход Приза к власти весьма показательно отражает стереотипы массового сознания: «(Приз. – *М.Ч.) выскочил, как черт из табакерки. То есть не из табакерки, а с телеэкрана. Сыграл главные положительные роли в нескольких биках. Потом стал вести экстремальное молодежное шоу с мотогонками, парашютами, отвесными скалами, морскими глубинами и необитаемыми островами. Вскоре его физиономия украсила бутылки с прохладительными напитками, банки с консервированными огурцами. Картонки с бритвенными лезвиями, нижнее белье, не только мужское, но и женское* (П. Дашкова. «Приз»).

Главная тема романа – опасность возникновения нацизма – объединяет несколько совершенно автономных сюжетных линий, которые сплетаются в мистический узор из-за того, что перстень фашистского доктора Отто Штрауса оказывается в коллекции Владимира Приза; он не снимает его с руки, получая невероятную энергию и силу власти. Приз стремится к порабощению «лютиков» – так он называет любящих его зрителей и будущих избирателей *(«Они пробуют жить, и все не начинают жить, поскольку не знают, как это делается. В «лютиках» заложена генетическая программа на самоуничтожение. В какие бы условия они ни попадали, непременно изгадят окружающую среду. В принципе, их можно вообще не трогать, они подыхают сами*» (П. Дашкова. «Приз»). В романе П. Дашковой «Вечная ночь» главный герой, серийный убийца Странник, профессиональный психолог, основатель известной научной школы, называет «массового человека», лишенного своего «Я», «гомини-дом»: *«Конец света уже наступил, но никто этого не заметил, потому что некому замечать. Мир населен гоминидами, мутантами, демонами в человеческом обличим По сути, это животные, обезьяны. Но выглядят как люди – Разница в том, что у человека есть душа, а у обезьяны нет. Гоминид – плотоядная гадина, коварная, агрессивная, готовая на все ради лишнего куска мяса. Но если бы они питались только мясом! Нет. Им этого мало. Как всякое исчадье ада, они пожирают души.*» (П. Дашкова. «Вечная ночь»).

П. Дашкова активно пользуется идеологическими «визитками» нашего времени, составляя его безжалостный портрет. Следует отметить, что многие романы П. Дашковой, по всем типологическим характеристикам принадлежащие к массовой литературе, затрагивают важные социальные проблемы, привлекая определенную часть читательской аудитории и выполняя важную общественную функцию, сближающую эти романы с публицистическими и аналитическими статьями средств массовой информации.

Одной из устойчивых черт массовой литературы, подчеркнуто социальной, жизнеподобной и жизнеутверждающей, становится *эскапизм,* уход от реальности в другой, более комфортный, мир, где побеждают добро, ум и сила. Словарь «Современная западная социология» (1990) определяет *эскапизм* как стремление уйти от действительности, общепринятых стандартов и норм общественной жизни.

Если эскапизм в широком смысле слова понимается как уход, игнорирование негласных «правил игры», задающих «социально институционализированную» реальность [Бергер, Лукман, 1995], то в узком смысле слова – это уход в некий упрощенный мир, при котором человек не достигает реализации своего потенциала, но, напротив, еще более сужает и ограничивает свои возможности. Не случайно наиболее распространенные ответы читателей на вопрос о причинах их увлечения тем или иным жанром массовой литературы – «хочется отвлечься, отдохнуть, отключиться от забот, окунуться в другую реальность, вместе с героем оказаться в другой стране и т. д.». Принципиально значимым представляется то, что стремление к эскапизму обостряется именно в переходные эпохи.

Феномен эскапизма чаще всего обсуждается применительно к жанру фэнтези. Однако с уверенностью можно утверждать, что эскапизм становится доминантным кодом и других жанров массовой литературы. Так, об эскапизме применительно к современному отечественному триллеру размышляет О. Славникова в статье «Супергерой нашего времени»: «Злободневность в триллере прекрасно уживается с неправдоподобием сюжета: это своего рода симбиоз. Симбиоты вместе составляют модель реальности, в которой читатель может почувствовать себя, как в игре-симуляторе. В пределе это – целый город, создаваемый, обставляемый и заселяемый автором на протяжении цикла романов. Это, к примеру, Тиходонск Данила Корецкого и Шантарск сибиряка Александра Бушкова. Города-фантомы имеют все приметы новейшей российской реальности» [Славникова, 1998:123]. О. Дарк, анализируя исторические романы К. Белова «Палач» и «Ученики», действие которых начинается в 60-е годы XIX в. и доходит до 1907 г., приходит к выводу: «Вероятно, для читателя важно не столько узнать, каковы они были «на самом деле», а просто пожить рядом с ними, чтобы убедиться, что они такие же, как мы, а совсем не страшные злодеи или, наоборот, не святые герои, как утверждают учебники» [Дарк, 1998: 78].

Актуализация интереса к феномену переходных эпох и специфике «массового человека», обнаруженная в текстах разного эстетического достоинства (построение сюжета на игре с многослойностью исторического пространства, когда действие происходит в начале XX и начале XXI в., свойственно прозе М. Юденич, Т. Трониной, А. Берсеневой и многим другим), убеждает в том, что формы массовой литературы в перспективе стоит рассматривать как «альтернативные», конкурирующие с «высокими» способы символической репрезентации и разгрузки единого комплекса проблем» [Дубин, 2003: 9].

Анализ разножанровых произведений массовой литературы XX в. позволяет рассматривать толпу и массового человека как культурный феномен *переходных эпох,* как ментальные матрицы, литературные архетипы, обладающие способностью к бесконечным внешним изменениям и одновременно «обеспечивающее высокую устойчивость архетипической модели» [Большакова, 2003: 288].

***Вопросы и задания для самостоятельной работы***

? Приведите примеры произведений, в которых тема ру-бежности становится сюжетообразующей.

? Прокомментируйте слова современного философа М. Эпштейна: «На исходе XX века опять главенствует тема конца: Нового века и Просвещения, истории и прогресса, идеологии и рационализма, субъективности и объективности. Конец века воистину располагает себя в конце всего: после авангарда и реализма, после индустриализации и империализма… Смерть Бога, объявленная Ницше в конце XIX в., откликнулась в конце XX в. целой серией смертей и самоубийств: смерть автора, смерть человека, смерть реальности, смерть *истины»(Эпштейн* М De’but de siecle, или От пост – к прото. Манифест нового века // Знамя. 2001. № 5).

? В романе современной писательницы *Надежды Муравьевой «Майя»* (М.: Захаров, 2005) предельно точно реконструируется московский символистский интеллектуальный быт начала XX в., в романе действуют К. Бальмонт, В. Брюсов и многие другие. В основе интриги романа лежит известная литературная мистификация Черубины де Габриак. Героиня романа Муравьевой, молодая провинциальная поэтесса Ася Лазаревская, под именем загадочной индианки Майи Неми становится знаменитой; но одновременно она втягивается в водоворот немыслимых убийств, интриг и таинственных событий, которые изменяют ее жизнь. Почему мифы Серебряного века столь популярны в современной беллетристике?

? Писатель А. Гольдштейн, размышляя о кризисности современной литературы, пишет: *«Современникам свойственно переживание неудачи, чувство, что литература не вытанцовывается, не лезет в открытую для нее настежь дверь, жалобный стон их понятен. Сегодня и он не звучит, не резонирует в густо набитом пространстве: никого в доме не заперли, не забыли, и вообще дом не пуст, а напротив того, полон книг. Только проку от ни ни малейшего. Никогда еще русская литература не был так обильна, и еще никогда с такой силой не ощущалась ее израсходованность».* Почему писатели рубежа веков говорят о «конце литературы»?

? Прочитайте рассказ Б *Акунина «Проблема 2000. Типа святочный рассказ».* Как в рассказе обыгрывается проблема рубежа веков и переходности? В приведенных ниже фрагментах текста определите организующий принцип стиля и его доминанты. Чем отличается портрет «языковой личности» Константина Львовича от Вована?

? «Часы звякнули, готовясь бить двенадцать ударов. «Вечерний звон, бом-бом», – иронически улыбнувшись, пропел Константин Львович и поднял пятизарядный «бульдог». В Бога он перестал верить с шестнадцати лет, после первого визита в бордель, однако перед финалом жизненной карьеры все же счел нужным произнести нечто вроде молитвы: «Господи всемилостивый, прости, если можешь. Я не хочу жить в этом мерзком двадцатом веке». На шестом ударе, одновременно с щелчком взводимого курка, зеркало повело себя престранно. Серебряная гладь замутилась, стройная фигура отставного штабс-ротмистра окуталась туманом и вдруг чудовищнейшим образом преобразилась. Константин Львович увидел вместо себя какого-то бритого толстощекого господина в коротком бордовом сюртучишке и с бокалом в мясистой руке. Нелепая поросячья физиономия перекосилась от ужаса, и из рамы выметнулась короткопалая пятерня, блеснув массивным золотым перстнем. Так вот она какая, смерть, успел подумать Луцкий и ощутил мимолетное разочарование, ибо Великая Утешительница всегда представлялась ему благообразной старухой, или бледной девушкой, или, на худой конец, суровым старцем, но никак не этакой пошлой лакейской образиной».

? «Не иначе пацаны прикололись – сыпанули в шампуську толченого грибца, вот и повело в загогулины. Вован дернул себя за глючный ус посильней, и заорал от боли. Блин, ус был в натуре настоящий! Генеральный директор попятился и приложился кобчиком об угол педоватого золотого столика на гнутых ножках. На пол грохнулся органайзер – нет, типа папка в крокодиловом переплете – распахнулась, и стало видно золотые буквы: *Дражайшему Константину Львовичу оть признательных сослуживцевъ вь ознаменованье Новато 1900 года!* Тут-то Вован наконец и въехал. Блин, проблема-2000! Та самая, про которую физмат Лифшиц базар держал! Время, сука корявая, свинтилось с гаек и кинуло солидного человека на сто лет назад! Ну, кто-то ответит! Бу-бух! – звездануло в дверь чем-то тяжелым. А потом еще и еще: бу-бух! бу-бух! Что за лажа? Вован вспомнил какое-то кино из детства: типа дворец, там за столом шишаки с олигархами припухают, а в дверь ломят быки с винтарями и пулеметными лентами. Типа революция. Ё-моё, в каком она году-то была, не в девятисотом? Хрен вспомнишь. По прикиду выходило, что он, Вован – чистый буржуй. Сейчас эти, блин, как их, пролетарии, его в натуре станут мочить».

? Как вы понимаете термин *«массовый человек»?* Назовите основные черты массового человека? Почему это явление называют порождением XX века?

? Каких ученых, исследующих феномен толпы, массы вы знаете?

**Ранняя проза А.П. Чехова в контексте литературной иерархии рубежа XX–XX веков**

Для определения места массовой литературы в современном литературном процессе, для объективной характеристики соотношения так называемой элитарной и массовой литературы необходимо обратиться к тем процессам, которые характеризовали литературный процесс XIX–XX вв., и прежде всего к творчеству А.П. Чехова.

В одном из своих последних выступлений Ю.М. Лотман предлагал очертить воображаемым циркулем круг литературного развития от Пушкина до наших дней. По мнению ученого, острие этого воображаемого циркуля приходится на блоковскую эпоху: «В очерченном таким образом кругу будет еще один хронологический и исторический центр – Чехов» [Лотман, 1991: 11]. Действительно, А.П. Чехов, как «один из династии Королей Слова» (Маяковский), был создателем новых путей в литературе. Поэтому представляется важным определить, в какой степени новаторство Чехова связано с генезисом массовой литературы рубежа веков.

В 1904 г. В. Розанов в статье «Писатель-художник и партия» размышлял о том положении, в котором оказалась современная ему литература, литература рубежа веков. Самое главное, что его беспокоило, – это неспособность литературы дать писателю возможность развить свою «искорку». Вспоминая творчество Курочкина и Лескова, Введенского и Аксакова, Огарева и Некрасова, Розанов отмечал, что «все эти далеко не первосортные души получили во времени своем, в окружающей литературе – темы, толчок, порыв, технику; получили интерес жить и многозначительность положения. Катится могучая река: и неинтересный булыжник шлифуется в разноцветный узорчатый камешек, которым любуется путешественник. Вот этого-то «гранения» времени и не переживают писатели наших дней, этого вдохновения, которое бы давало ветер в крыльях. Все мокро, серо. Дождит <…>. Это очень применимо к Чехову, к грусти его, тоске его; к серости сюжетов, лиц, положений, какими наполнены его милые, приветливые создания» [Розанов, 1995: 183].

Творчество А.П. Чехова традиционно завершает курс истории русской литературы XIX в. Однако, видимо, не случайно А. Амфитеатров назвал Чехова «ликвидатором литературы XIX века»: в его творчестве были заложены многие зернышки, которые проросли в дальнейшем в творчестве многих писателей XX в. Сам Чехов писал о современной ему культурной ситуации: «Теперешняя культура – это начало работы во имя великого будущего» [Чехов, 1975: 293]. Сложность и неоднозначность становления чеховской поэтики на рубеже XIX и XX в. проецируется и на современный литературный процесс конца XX в.

И. Сухих справедливо замечает, что с Чеховым «чаще всего боролись не с самим по себе, не как с личностью, а как с *явлением,* с тем, что его маленькие рассказы и повести спутали привычную литературную иерархию» [Сухих, 1987: 112].

Трафаретные оценки творчества преследовали Чехова на протяжении практически всей жизни. Современники обвиняли Чехова в атеизме, называли его художником «бессилия души», массовым автором – смесью Стринберга с Мопассаном или «Теккерея, помноженного на Мопассана»; безыдейным писателем, писателем без пафоса, его мировоззрение называли пошлым. Достаточно вспомнить, как известный критик С.А. Венгеров в статье 1906 г. о Чехове, написанной для Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона, говорил о нем как о «художественном историке» периода «неврастенической расслабленности русского общества», считал его «летописцем и бытописателем духовного вырождения и измельчания нашей интеллигенции». Не случайно как-то в беседе с Горьким Чехов с грустной иронией сказал, что за 25 лет общения с критикой не может вспомнить ни одного доброго слова о себе.

Для любой писательской биографии, в том числе и чеховской, особое значение приобретает литературный фон, то окружение, в дискуссиях, спорах, подражании, диалоге с которым возникает новая эстетическая система, определяются наиболее эффективные художественные средства.

В исследовании В.Б. Катаева «Литературные связи Чехова» и им же составленной антологии «Спутники Чехова» большое внимание уделяется тем писателям, которые в современных исследованиях практически исключены из литературного процесса, между тем в чеховском становлении они сыграли немалую роль. Это так называемая «артель восмидесятников», к которой принадлежали Николай Лейкин, Иероним Ясинский, Игнатий Потапенко, Виктор Билибин, Владимир Тихонов, Иван Леонтьев (Щеглов), Казимир Баранцевич, Александр Маслов (Бежецкий) и др. А. Амфитеатров сказал о них так: «Это был шутливый тон эпохи, притворявшейся, что ей очень весело. <…> Худо ли, хорошо ли, все острили, «игра ума» была в моде» [Спутники, 1982; Катаев, 1989]. Эти писатели – читаемые и очень популярные – в свое время безоговорочно относились с критикой к массовой литературе. Тем не менее каждый из них повлиял на Чехова.

Одной из наиболее важных в биографии А.П. Чехова фигур был Н.А. Лейкин, который с гордостью повторял: «Как писателя Чехова я отыскал». Чехов же, в свою очередь, не раз в письмах называл Лейкина своим «крестным батькой», правда позже, в 1886 г., он напишет: «Лейкин вышел из моды. Место его занял я».

Творчество Лейкина практически не изучено, между тем поражают колоссальные объемы написанного им – до 70 томов сочинений: 36 романов, несколько тысяч рассказов, но даже при поверхностном обращении к его текстам возникает множество ассоциаций с рассказами Чехова, с его сюжетами и героями. Очевидно, что чеховское внимание к детали, принцип «не открытия, но узнавания, напоминания» [Сухих, 1987], зоркость и наблюдательность, любовь к малым жанрам прозы – сценке, случаю, анекдоту, рассказу – все это уроки лейкинской школы. «Обычно писатели начинают с подражания: тянутся к старым высотам, не зная, что их дороги пройдут через иные перевалы. <…>. Очень тихо, никому не подражая и часто пародируя известных писателей, начал Чехов <…> он нашел новое в обыденном», – писал В. Шкловский. [Шкловский, 1966: 333].

М. Горький назвал литературный процесс 1880 —90-х гг. временем «оправдания бессилия и утешения обреченных на гибель. Литература выбрала своим героем «не героя» <…>. Лозунг времени был оформлен такими словами: «Наше время не время широких задач» [Спутники, 1982: 387].

Действительно, для «артели восьмидесятников» принципиальным стало внимание к особому литературному типу – среднему человеку, который понимался как представитель новой массы, всякий человек. «Я пишу не для исключительных людей <…>. Я имею в виду среднего человека», – писал И. Ясинский; К. Баранцевич в своей «Рабе» говорит: «Я хочу рассказать про один эпизод из моей жизни – из жизни заурядного человека»; «Я – средний человек, я хлопочу о средних людях, о людях со средними страстями, со средним характером, со средними способностями», – вторит своим современникам герой романа И. Потапенко «Не герой» [Спутники, 1982].

Герои чеховских рассказов 1880-х гг. – те же средние люди. В. Розанов в начале XX в. назвал Чехова «любимым писателем нашего безволия, нашего безгероизма, нашей обыденщины, нашего «*средненького.*»[Розанов, 1995: 78]. Позже он скажет, что «в Чехове Россия полюбила себя. Никто так не выразил ее собирательный тип, как он» [Розанов, 1995: 76]. В своих размышлениях о Чехове Розанов не раз удивлялся феномену популярности Чехова на фоне неприятия критикой. В любой интеллигентной семье или в комнатке студента обязательно находился портрет Чехова – как опознавательный знак определенной ментальности [см. об этом: Чеховиана, 1996].

Успех писателя связан с точным попаданием в определенную культурную парадигму: появление нового героя, «среднего человека», было созвучно полемическому контексту эпохи. В это время возник и креп интерес к обыденному сознанию как к неоднородной, многослойной, противоречивой, стихийно сложившейся совокупности теоретически необобщенных знаний, чувств и настроений, порождаемый: массовым опытом, влиянием социальной среды, ее обычаями и традициями. Н. Бердяев писал в это же время: «Средненормальное, обыденное сознание определяется своей прикованностью к обыденной действительности, неспособностью сосредоточиться на иной действительности, направить себя к иному миру» [Бердяев, 1990: 278].

Феномен «пошлости» как важной категории русской культуры, отрицательно обозначающей уровень «среднего» и потому с таким трудом переводимой на европейские языки, часто исследуют на примере чеховского творчества. Так, М. Эпштейн отмечает, что «Чехов изобрел способ говорить пошлости безнаказанно, вызывая сочувствие к своей грусти, как будто намекая, что за пошлостью должно быть что-то еще, какой-то прорыв, надежда, небо в алмазах и прочее, но прямо сказать об этом нельзя, поскольку все сказанное будет звучать как пошлость, и по этому поводу надо опять-таки грустить и надеяться» [Эпштейн, 1999: 121].

Ранний опыт журналиста, публициста, фельетониста стал для Чехова важной школой наблюдений. Симптоматичной чертой ранней юмористики Чехова оказывается особое внимание к быту, детали, вещи, поэтике повседневного, которая, по справедливому замечанию С. Бойм, «заставляет увидеть длинные промежутки истории, разобраться в мелочах жизни, в негероическом повседневном выживании. <…> Повседневный опыт общества можно описать посредством коротких повествований, историй, анекдотов, «мифов повседневной жизни», через которые люди осмысляют свое существование» [Бойм, 2002: 11].

Современность оживала у Чехова в мелочах, которые были мгновенно восприняты читателем-современником: в реалиях быта и моды, в узнаваемых именах известных политиков и артистов, в заголовках пьес и популярных романов. Одним из элементов поэтического мира Чехова Ю.К. Щеглов называет «культуру штампов», необычайную густоту заполнения текста готовыми формами: социальными и эстетическими привычками, устоявшимися ассоциациями, культурно-речевыми стереотипами» [Щеглов, 1986: 34]. Отметим значимость всех этих составляющих для последующего развития массовой литературы.

Во вступлении к знаменитому сборнику «Физиология Петербурга» В.Г. Белинский призывал своих коллег-критиков внимательно относиться к многообразию литературы: «Бедна литература, не блистающая именами гениальными, но не богата и литература, в которой все – или произведения гениальные, или произведения бездарные и пошлые. Обыкновенные таланты необходимы для богатства литературы, и чем больше их, тем лучше для литературы» [Белинский, 1984: 4]. В становлении творческой манеры Чехова эти «обыкновенные таланты» сыграли важную роль, переклички с их произведениями в творчестве Чехова очевидны; причем чеховская переписка демонстрирует теплое и благодарное отношение к писателям-современникам, со многими из которых Чехов общался не одно десятилетие.

В дискуссии, которая развернулась в 1887 г. вокруг чеховского сборника рассказов «В сумерках», в рецензиях ряда критиков звучала мысль о том, что отличительным признаком современных писателей является умение сочетать в своей прозе различные стили. Чехов, со свойственным ему стремлением к гармонии, синтезировал в своем творчестве традиции великой классической литературы XIX в. с жанровым многообразием и стилистической пестротой литературы массовой.

Однако в многочисленных исследованиях о Чехове раннее творчество писателя, как правило, расценивается как ученический период.

В 1920-е гг. в работах Б. Эйхенбаума, В. Виноградова, Г. Гуковского, В. Жирмунского, Ю. Тынянова на широком литературном материале рассматривались проблемы взаимодействия жанров, их гибели и возвращения, колебаний и перемещений от периферии к центру. «Ощущение жанра важно. Без него слова лишены резонатора, действие развивается нерасчетливо, вслепую. Скажу прямо: ощущение нового жанра есть ощущение новизны в литературе, новизны решительной; это революция, все остальное – реформы», – писал Ю. Тынянов [Тынянов, 1977: 75].

Формалисты, придававшие принципиальное значение изучению массовой литературы, обращали внимание на становление поэтики Чехова. Так, Б. Эйхенбаум писал: «У Чехова были свои прямые учителя и предшественники. Рядом с литературой, исключительно сосредоточенной на острых вопросах социально-политической борьбы, существовала другая литература, развивавшаяся вне узкого круга интеллигентских традиций. Она жила крепкой связью с провинциальной, захолустной Россией – с миром, который многие писатели обходили. Она ничего не проповедовала, ничему прямо не учила, а только подробно рассказывала о русской жизни – о людях всяких сословий и профессий, занятых своими бытовыми делами. <…> Эта «второстепенная литература» была представлена именами Писемского и Лескова. Литературное происхождение Чехова в самом основном и главном идет от них» [Эйхенбаум, 1987: 45].

*«Отвергнутая любовь (перевод с испанского)», «Женщина без предрассудков (роман)», «Шведская спичка (уголовный роман)», «Летающие острова (Соч. Жюля Верна, пародия)», «Тысяча одна страсть, или Страшная ночь (роман в одной части с эпилогом, посвящаю Виктору Гюго)», «Жены артистов (перевод с португальского)», «Грешник из Толедо (перевод с испанского —* вот далеко не полный список ранних произведений Чехова, написанных «с оглядкой» на жанры массовой литературы или на ее «королей». В заглавиях этих произведений легко опознаются мотивы массовой литературы.

Нельзя не согласиться с замечанием А.П. Чудакова, о том, что роль жанра в литературной эволюции является «решающей только в массовой литературе и в работе литераторов третьего ряда; как известно, ни одно из вершинных достижений русской литературы XIX в. не укладывается в традиционные жанровые рамки» [Чудаков, 1990: 276].

Безусловно, основная интонация маленьких фельетонных зарисовок Чехова – пародийная. В одном случае автор пародирует стиль романов, в другом – сюжеты, в третьем – типы героев. Пародия в поэтике Чехова – это способ преодоления штампов массовой литературы. Принципиальное отличие прозы Чехова от «низовой беллетристики» современников в том, что, погружая своих героев в бездну пошлой и погруженной в мелочи быта жизни, автор предельно четко обнаруживает свою нравственную позицию.

Письма Чехова к разным адресатам свидетельствуют о том, что работа над пародиями доставляла ему удовольствие и была необходимой школой мастерства. «Напряженное столкновение оценок и мнений, сопровождавших творчество писателя в 90-е годы, когда он попал в орбиту большой критики, было связано как раз с тем, что какие-то свойства массовой литературы, той литературной среды, с которой писатель был связан, оказались спроецированными на уровень литературы вершинной, стали «литературным фактом» <…>. Ранний Чехов – полностью в традиции массовой литературы. Он ищет «сюжеты», а не слова», – отмечает И. Сухих [Сухих, 1987: 132].

В ранних произведениях Чеховым пародировались расхожие шаблоны современной ему литературы: ученая и газетная фразеология («Письмо к ученому соседу», «Письмо в редакцию»), возвышенные описания природы, трафаретные герои («Что чаще всего встречается в романах, повестях и т. п.?»), эпигонски-романтическая поэтика («Тысяча одна страсть, или Страшная ночь»).

В отрывках произведений, которые пишут чеховские герои, в их высказываниях, спичах, тостах, в использующей чужое слово авторской речи читатель находил пародии на различные жанры массовой газетно-журнальной литературы (на пьесу с «направлением» – «Драма», на светский роман – «Гость», на массовую газетную публицистику – «Мститель» и др.) [см. об этом: Чудаков, 1990: 226]. А.П. Чудаков выделяет одну из самых сложных проблем чеховской поэтики – «парадокс поэтизмов» – пародирование Чеховым так называемой «поэтической» прозы во всех ее модификациях: сентиментальной стилистики, штампов «романтически-ужасного» жанра, светской повести и др. А И. Сухих выстраивает своеобразную жанровую лестницу чеховской прозы: «Матрица» жанров чеховской беллетристики 80-х годов выглядит так: подпись к рисунку – «мелочишка» в разнообразных ее формах и трансформациях – рассказ – сценка – повесть… каждый последующий жанр возникает в результате усложнения, трансформации предшествующей сюжетно-композиционной схемы, в которой общим ядром остается анекдот» [Сухих, 1987: 51].

На страницах журналов 1870 —80-х гг. под экзотическими псевдонимами (Скучающий россиянин, Старый грешник, Синий Домино и др.) один за другим выходили популярные в то время газетные романы. «Для этой публики Толстой и Тургенев слишком роскошны, аристократичны, немножко чужды и неудобоваримы. Публика, которая с наслаждением ест солонину с хреном, не признает артишоков и спаржи», – писал в то время Чехов [Чехов, 1975(17): 160].

В августе 1884 г. выходит чеховская «Драма на охоте», написанная в жанре уголовного романа. Создается впечатление, что Чехов и себе, и своим читателям доказывает, что жанровая принадлежность текста не служит непререкаемым свидетельством его художественной ценности.

В одном из фельетонов этого же года Чехов размышляет о секрете популярности романов «Отцеубийца», «Кровью за кровь», «Убийство в Милане», «Современная драма», рядом с которыми печатались в «Новостях дня» и его произведения: «Наши газеты разделяются на два лагеря: одни из них пугают публику передовыми статьями, другие – романами. Есть и были на этом свете страшные штуки, начиная с Полифема и кончая либеральным околоточным, но таких страшилищ (я говорю о романах, какими угощают теперь публику наши московские бумагопожиратели в роде Злых духов, Домино всех цветов и проч.) еще никогда не было <…>. Читаешь и оторопь берет» [Чехов, 1975: 200].

В образе главного героя «Драмы на охоте» Камышева, безусловно, проявляются типичные черты писателей, сочиняющих уголовные романы с их трафаретными сюжетными и стилистическими приемами. *«Сюжет не новый… Любовь, убийство. Повесть моя написана по шаблону бывших судебных следователей, но… в ней вы найдете быль, правду.*», – признается Камышев, который не скрывает, что сознательно упрощал свой текст, ориентируясь на невзыскательного читателя: *«Когда я писал, я брал в соображение уровень среднего читателя».* Штамп оказывается стилистическим приемом: *««Около моей чернильницы стоит ее* (Ольги. – *М.Ч.) фотографический портрет. Здесь белокурая головка представлена во всем суетном величии глубоко павшей, красивой женщины. Глаза утомленные, но гордые развратом, неподвижны. Здесь именно та змея, вред от укушения которой Урбенин не назвал бы преувеличением. Она дала буре поцелуй, и буря сломала цветок у самого корня. Много взято, но зато слишком дорого и заплачено, читатель простит ей ее грехи…»* Автор, практически абстрагируясь от текста, дает комментарий: *«Эта повесть не выделяется из ряда вон. В ней много длиннот, немало шероховатостей. <…>. Автор питает слабость к эффектам и сильным фразам <…>. Видно, что он пишет в первый раз в жизни, рукой непривычной, невоспитанной… Но все-таки повесть его читается легко. Фабула есть, смысл тоже. Прочесть ее стоит*» [Чехов, 1975: 206].

Камышев-писатель напоминает авторов уголовных романов (пародийный характер обнаруживается в редакторских оценках современных уголовных романов, активно публиковавшихся в журналах, иронических замечаний по поводу «давно уже набивших оскомину Габорио и Шкляревского», бульварных романов Г. Борна и других современников), но Камышев-главный герой не входит в трафаретные рамки обычного преступника. Нарушив главное правило классического детектива, состоящее в том, что автор детективного романа не может оказаться убийцей, Чехов создает своеобразный «метадетектив»: редактор не только читает принесенный Камышевым детектив, но и разоблачает истинного убийцу.

Чехов, творчески трансформируя жанры массовой литературы, соединяет в своей прозе юмор и сатиру, психологизм и иронию, сюжетность и внимание к деталям, портрету, пейзажу.

В монографии А.В. Кубасова «Проза А.П. Чехова: искусство стилизации» высказывается справедливая гипотеза о том, что важнейшим конструктивным принципом стиля прозы Чехова является стилизация, которая определяет особенности не только его поэтики, но и его миропонимания. При этом под стилизацией Кубасов понимает «принцип стиля, проявляющийся в сознательной объективированности художником образов чужих языков, чужих стилей»; автор-стилизатор может использовать произведения разного художественного уровня [Кубасов 1998: 6]. Камышев становится ярким примером автора-стилизатора, столь знакомого Чехову по современной ему массовой литературе.

Таким образом, становление чеховской поэтики, история вхождения А.П. Чехова в мир литературы, значение его литературных спутников для формирования писательского мастерства еще раз убеждают, что для создания объективной картины литературного процесса той или иной эпохи необходимо внимание к литературному фону.

Как показывает исследование литературного процесса рубежа XIX–XX вв. в литературной иерархии не было жестких границ. Жанровая специфика произведений разных авторов, эксплуатация определенных тем и мотивов лишь задавала некоторые векторы читательского восприятия, ориентиры на ценностной шкале. Знаменательно, что развитие ранней чеховской беллетристики, становление его поэтики напрямую связано с массовой литературой, оказывая, в свою очередь, влияние на дальнейшее развитие этого направления в литературном процессе последующих эпох.

***Вопросы и задания для самостоятельной работы***

? На примере любого рассказа А.П. Чехова докажите, что для писателя существенны игра и стилизация с жанрами «народной литературы».

? Какую роль в становлении чеховской поэтики играла «артель восьмидесятников»?

? Перечитайте «Драму на охоте» А.П. Чехова. Как писатель играет с жанром «криминального романа»?

? Что такое лубочная литература? Какую роль она играла в формировании массовой литературы начала XX в.?

**Пути развития массовой литературы начала XX века: от Ната Пинкертона к А. Вербицкой, М. Арцыбашеву и др**

Серебряный век многие исследователи считают ареной столкновений, политических и эстетических непримиримостей, трансформации образных языков различных эпох, своеобразным «посредником» между «классической» и «неклассической» эпохами.

Сегодняшнее понятие «Серебряный век» активно вошло в культурное пространство современного человека. В свое время момент наступления массовой популярности модернистской культуры, ее рыночное тиражирование сами модернисты однозначно расценили как «модернистический демимонд» (Андрей Белый) и «пантеон современной пошлости» (Эллис). Тот же «пантеон современной пошлости» заявляет ныне о себе на каждом шагу в патетических заклинаниях и восторженных медитациях на тему Серебряного века» [Лавров, 2001; Рылькова, 2000].

Смешение норм и стилей, ценностей и критериев оценок, типов творчества, взаимоисключающих мировоззренческих принципов свидетельствовало о некоторой смысловой неопределенности Серебряного века. Начало XX в. характеризовалось стремлением человека адаптироваться в резко меняющемся социокультурном пространстве. В стремлении писателей максимально сблизиться с «массами», в их апелляции к вкусам массового читателя и готовности им соответствовать отразилось своеобразие социокультурной атмосферы России начала XX в.

В начале XX в. вследствие социальных изменений в обществе, подъема экономики и необычайного расцвета издательского дела, значительные изменения претерпевает статус писателя; резко увеличивается количество пишущих, растет интерес к тонким иллюстрированным журналам и газетам с бесплатными приложениями, публикующими «народный детектив», «разбойничий роман» и др. Под влиянием этих перемен возникает не только тип «популярного писателя», но и целая армия литературных поденщиков. Показательно, например, что журнал «Русское богатство», имевший в начале века 11 тысяч подписчиков, всего лишь за десять лет нового века опубликовал на своих страницах более 800 авторов.

«Стремясь к самопознанию, литература воспринимает себя в свете той легенды о себе, которую она создает пером и устами своих теоретиков. Тексты, не соответствующие этой легенде, из рассмотрения выпадают, *объявляются несуществующими* (выделено мной. – *М.Ч.)*. Этот легендарный портрет передается потомкам. Он облагорожен, очищен, лишен противоречий и создает иллюзию присутствия в историческом материале строго логических закономерностей» [Лотман, 1992: 111]. Эти слова Ю.М. Лотмана предельно точно определяют роль теоретиков литературы в формировании легенды. Так, например, восприятие сегодня литературы Серебряного века как эпохи «культурного Ренессанса» (Н. Бердяев) в какой-то степени мешает созданию целостной картины многоликого литературного процесса рубежа веков. Из-за повышения уровня грамотности на рубеже XIX–XX вв. резко возрастет число новых читателей, ориентированных на поиск социальной и культурной идентичности и заинтересованных в том превращении культурного капитала в социальный, который осуществляется в процессе чтения. Во всей Европе, по словам Мандельштама, происходит массовое самопознание современников, глядевшихся в зеркало романа, и массовое подражание, приспособление современников к типическим организмам романа [Мандельштам, 1987: 54].

В начале XX в., когда резко изменилась и увеличилась читательская аудитория, появился особый тип массового читателя, для которого эксперименты футуристов, символистов, прозы русского модернизма были чужды и непонятны. А. Блок чувствовал, что в литературном воздухе «витает дух плагиата; обнагление и покаяние сменяют друг друга и теряют последнюю ценность – ценность первоначальности. <…> Литературное шествие приобретает характер случайной, уличной давки, характер «домашних дел» и «дрязг» [Блок, 1980: 110].

Диаграмма русской периодической печати, помещенная в статье «Россия» энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона, показывает резкий рост в 1880 —90-х гг. изданий всех видов. Читателю начала века стали близки романы Анастасии Вербицкой, Евдокии Нагродской, Михаила Арцыбашева и др. Феноменальный успех был связан с выпусками маленьких карманных детективов о сыщике Нате Пинкертоне, ставшими определенным знаком времени.

Для самих участников литературного процесса серебряного века такое разделение было очевидно. Так, показательны точки зрения В. Розанова и К. Чуковского – двух критиков начала века, определявших узловые ментальные доминанты современного им типа культуры. К. Чуковский, размышляя о свободе выбора читателя, о многоукладности литературной ситуации рубежа веков, пишет: «У нас уже *нет единой русской литературы, а есть несколько русских литератур* (выделено мной. – *М.Ч.)* – и каждая отделена от другой как будто высокой стеной. Тот интеллигент, для которого нужен и значителен «Пустой колодец» К. Петрова, не то, что не поймет, а даже не заметит лирики Ф. Сологуба; поклонники Арцыбашева и г-жи Нагродской только презрительно фыркнут, прочитав творения Ремизова. И это не разница вкусов, это разница социальных положений, наше третье сословие, недавно столь целостное, за последние годы расслоилось на много этажей, и в каждом этаже своя литература, и у каждой этой литературы – свои приемы и принципы» – [Чуковский, 1969: 200].

В. Розанов в статье «Неоцененный ум» о Константине Леонтьеве проклинал безвольную и близорукую публику, променявшую высокую литературу на массовое чтиво: «Эх, добрые читатели: устройте праздник всем, устройте праздник стране. Будет зачитываться Пинкертоном и Вербицкой! От тебя, публика, от твоей серьезности действительно зависит судьба литературы; и, косвенно, судьба страны.<…> Или все напрасно? Все победила панталонная Вербицкая? Ложись в могилу и умирай ум, совесть, слово, гений при холодном хохоте восьми университетов, четырех духовных академий и двух сотен гимназий, которые после Пушкина, после триумфов слова от Пушкина до Толстого, вдруг вынесли на плечах Вербицкую и объявили: «Не они, а она!» О стадо, о чудовищное стадо: какой ты ужасный демон… печальный и непобедимый» [Розанов, 1995: 100].

Модель, в которой литературные силы эпохи выстраиваются горизонтально, в виде рядов, или концентрических кругов, располагающихся от центра к периферии, появляется в начале XX в. Ощущение верха и низа как модели творчества связаны с теорией русского символизма. Образ восхождения к вершине, символизирующий подлинность творческих исканий, использован Д.С. Мережковским в трилогии «Христос и Антихрист». Так, образ Рафаэля предстает как образцовая машина, тиражирующая потребные заказчикам раз и навсегда найденные им формы, а его мастерская – как налаженное поточное производство.

Д.С. Мережковский в статье «О причинах упадка и новых течениях современной литературы» высказал концептуально важные мысли, которые приобретают особое звучание век спустя. Так, писатель предвидел трагедию литературы, отмечая ее стихийно растущую коммерциализацию: «Когда современная публика вполне проникнет в грубую симонию литературного рынка и окончательно потеряет наивную веру в бескорыстие своих духовных вождей, своих писателей, литература потеряет нравственный смысл, как некогда средневековая церковь. <…> *Система гонораров, как промышленных сделок на литературном рынке*, – *орудие, посредством которого публика порабощает своих поденщиков, своих писателей: они же мстят ей тем, что, презирая и угрожая, развращают ее»* (выделено мной. – М.Ч.) [Мережковский, 1994: 112].

В формировании массовой литературы рубежа XIX–XX вв. важными оказались традиции анонимной лубочной литературы, представленной книгами, выпускавшимися коммерческими издателями для низового читателя. Эти книги имели, как правило, сравнительно небольшой объем и картинку на обложке. Так как в лубочной литературе отсутствовала каноническая версия текста (значительная часть лубочных изданий представляла собой печатную фиксацию фольклорных текстов, прежде всего сказок), наиболее популярные произведения существовали в большом числе вариантов. В 1893 г. из числа 131 выпущенной лубочными издателями сюжетной повествовательной книги лишь в 30 % был обозначен автор, остальные вышли анонимно [см. об этом: Зоркая, 1994; Рейтблат, 2002; Хренов, 2002; и др.].

В основе подобных книг были западноевропейские рыцарские романы: освоенные и адаптированные, они постепенно утрачивали свою иностранную специфику и приспосабливались к русским реалиям и нравам («Смерть на червонцах», «Красавица Жанна, или повесть о страданиях несчастной жены», «Ванька ротозей», «История известного французского вора и мошенника Картуша», «Английский милорд Георг», «Сказки о славном и сильно-могучем богатыре Еруслане Лазаревиче и прекрасной супруге его Анастасии Вахрамеевне» и др.).

Лубочные писатели стали специализироваться на пересказах и переделках сюжетов русских поэтов и прозаиков, обращаясь чаще всего к наследию А.П. Сумарокова, В.А. Левшина, Н.М. Карамзина, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя и других. При этом они упрощали язык оригинала, по своему усмотрению сокращая и изменяя сюжет, добавляли «завлекательные названия» (например, «Малюта Скуратов или Злая опричнина. Страшный рассказ из времен царствования Ивана Грозного» или «Страшный волшебник и храбрый могучий витязь Рогдай. Неслыханная повесть из времен святого князя Владимира» и др.).

Таким образом, лубок стал тем каналом, по которому классические литературные произведения проникали в широкие слои читательской публики и становились фактом народного сознания. В начале XX в. большой популярностью пользовались «Приключения петербургского Макарки Душегуба» (1901), «Страшный злодей и разбойник Федот Чуркин: уголовный роман в 4-х ч.» (1906), «Ванька Каин, знаменитый московский сыщик» (1900) и др.

Несмотря на то что в XX в. лубок практически прекращает свое существование, его традиции во многом определяют развитие массовой литературы начала XX в. Традиции лубочной литературы стали предметом серьезного исследования В. Шкловского в его книге «Матвей Комаров – житель города Москвы». Ставя вопрос о реконструкции огромного, к 1920-м гг. уже исчезнувшего из читательского обихода массива литературы («Петр Златые Ключи», «Бова Королевич». «Повесть о приключении английского милорда Георга»), Шкловский писал: «Мы совершенно недооцениваем значение так называемой лубочной литературы. Неверная и архаическая мысль об исключительно дворянском и придворном характере литературы XVIII века все еще портит работы исследователей» [Шкловский, 1929: 17].

Выпуски о приключениях Шерлока Холмса, Ната Пинкертона, Ника Картера и других стоили баснословно дешево (5–7 копеек) и были доступны всем. Кроме того, тираж этих сборников был достаточно велик по сравнению с другими изданиями: от 60 до 200 тысяч. Книги выпускали многие издательства («Развлечение», «Отрада», издательство Ю.К. Гаупта, АН. Александрова и др.) [4].

Особый принцип рекламного издания (столь популярный сегодня): яркие кричащие обложки, интригующие, сенсационные названия, формирующие эффект ожидания – все это, безусловно, привлекало к себе широкую читательскую аудиторию, заставляло писателя искать продолжение историй, имевших популярность у читателя. Д.С. Мережковский в массовом распространении дешевых изданий видел губительные для культуры тенденции: «У этих маленьких уличных изданий ужасающая плодовитость низших организмов», в них можно найти «зародыши всех болезней, всех пороков, всех нравственных гниений» [Мережковский, 1994: 113].

Увлечение «пинкертоновщиной» в начале века волновало не только критиков и историков литературы, но и педагогов. Например, А. Суворовский в статье «Нат Пинкертон в детском понимании» писал о том, это этот вымышленный герой оказывает влияние на умы юных читателей сильнее всяких педагогических теорий. Ребята увлекаются динамичным сюжетом, играют в сыщиков, стремятся быть Пинкертонами. Пинкертон для них – идеальный тип, герой, которому хочется подражать, сильная волевая личность [Суворовский, 1909: 12].

Валентин Катаев в своей книге «Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона» вспоминает о постоянных играх мальчишек в Ната Пинкертона, несмотря на то, что читать о Пинкертоне в гимназиях запрещалось. Катаев пишет о том, как при чтении этих выпусков терялось ощущение реальности: «Мы, как лунатики, погружались в чтение продолжения серии «Инесс Наварро – прекрасный демон». Ничего вокруг не видя и не слыша, мы читали до тех пор, пока не дочитали до конца» [Катаев, 1985: 140]. М. Шагинян, с именем которой в 1920-е гг. связывали рождение «Красного Пинкертона», вспоминала свое детство так: «Да, Нат Пинкертон – жалкий предшественник блестящих английских детективов современности, уникального Сименона, жалкий потомок Габорио и гениального Уилки Коллинза, лубок и пошлость. Он, конечно, был пятачковым лубком и пошлостью. Им зачитывалась улица, уличные мальчишки, проститутки, парикмахерские подмастерья. Но я покупала и читала – и отрицать это не могла» [Шагинян, 1980: 405–407].

Подобными записями пестрят мемуары многих писателей. Через страстное увлечение Пинкертоном проходит и герой романа Л. Добычина «Город ЭН». Для героя этой повести чрезвычайно значимым становится «книжный мир», в том числе и выпуски о приключениях Н.Пинкертона, как источник дополнительной информации о действительности, как способ перехода во взрослую систему координат: *«Сафронычев стал приносить с собой в класс интересные книжки в обложках с картинками, называвшиеся «Пинкертон». За копейку он давал их читать, и я тоже их брал, потому что у меня были* дедьги [Добычиц 1991: 625].

Герой проходит путь от увлечения романами о Пинкертоне к классическим именам русской литературы. Однако Пинкертон остается частью читательского опыта героя и не раз позже является источником различных ассоциаций: *«Во время экзаменов к нам прикатил «попечитель учебного округа», и я видел его в коридоре. Он был сухопарый и черный, со злодейской бородкой, как жулик на обложке одного «Пинкертона», называвшегося «Злой рок шахты Виктория.*». [Добычин, 1991: 635].

Увлечение массовой читательской аудитории авантюрными романами о знаменитых сыщиках стало многими восприниматься как свидетельство социальной болезни, получившей название «пинкертоновщина». Позже в литературной энциклопедии 1934 г. появилась статья под таким названием. Ее автор П. Калеций писал о похождениях знаменитых сыщиков Нате Пинкертоне, Нике Картере, Шерлоке Холмсе и других как о низкопробной бульварной литературе, давая ей идеологическую оценку и отмечая характерные черты: «Идеологическая функция «пинкертоновщины» – защита буржуазного строя, заостренная пропаганда империалистических тенденций. В России «пинкертоновщина» получила большое распространение среди городских мещанских слоев и учащейся молодежи в эпоху реакции после революции 1905 года. <…> Сюжет «пинкертоновщины» авантюрен – в центре ставились перипетии преследования сыщиком злодея-преступника. Сыщицкая новелла пользовалась в развитии авантюрного сюжета аксессуарами жизни больших городов: телефоном, телеграфом, курьерскими поездами и пр., быстро откликалась на все сенсации текущей жизни – успехи авиации, войны, модное оккультное движение и т. п.» [Литературная энциклопедия. Т. 8. М., 1934, стлб. 645–649].

Самым ярким откликом на «пинкертоновщину» стала статья К. Чуковского «Нат Пинкертон и современная литература», впервые опубликованная издательством «Современное товарищество» в 1908 г. Литературную генеалогию Ната Пинкертона К. Чуковский ведет от Шерлока Холмса, однако произошедшая с этим образом кардинальная тривилизация заставляет критика сделать вывод о том, что эволюция Шерлока Холмса связана с тенденциями массовой культуры, с «соборным творчеством, которым многомиллионный дикарь превратил интеллектуального Шерлока Холмса в скулодробительного Ната Пинкертона» [Чуковский, 1969: 143].

Особого внимания заслуживает малоизвестная книга Лидии Гинзбург «Агентство Пинкертона», выпущенная в 1932 г. В иронически-пародийном произведении, в котором можно обнаружить маркеры авантюрных романов, Л. Гинзбург пытается объяснить причину тотальной вездесущности масскультового события, живучесть «пинкертоновщины» не только в начале XX в., но и в 1920-е гг. Особая глава этого авантюрного романа посвящена музею Ната Пинкертона, где представлены все издания книг о нем, портретная галерея, биографические и библиографические справочники. Герой романа Сайлас проводит экскурсию в библиографическом отделе музея.

Изготовление книг по лекалам, очевидная трафаретность изданий нисколько не смущает героя, напротив, он рассуждает о популярности Пинкертона так: *«Книги и целые серии, рисующие деятельность короля сыщиков, широко распространены повсюду, не исключая даже России. В столице Российской империи, городе Санкт-Петербурге, издательство «Развлечение» посвятило сыщикам свыше двухсот выпусков, с общим тиражом от пяти с половиной до шести миллионов экземпляров; из них четыре миллиона приходится непосредственно на долю покойного мистера Пинкертона. Для русских варваров это неслыханные цифры. Так, например, известный их писатель Теодор Достоевский издал в 1876 году свой нашумевший уголовный роман «Преступление и наказание» в двух тысячах экземпляров, которые продавались в течение пяти лет* [Гинзбург, 1932: 26].

Л. Гинзбург, так же как и К. Чуковский, иронически показывает механизм рождения мифа, унифицированность запросов и вкусов читателя. Доступность способов презентации любой идеи, характерная для этой литературы, нивелирует как понятие авторства, так и понятие национальной специфики литературы. Неслучайно все многочисленные выпуски о Нате Пинкертоне анонимны. Такое фольклорное бытование текста было свойственно и лубочной литературе.

Массового читателя Нат Пинкертон привлекал и тем, что герой – американец, чужой и тем особенно интересный. Он живет в той реальности, которая кажется сказочной и неправдоподобной. Л. Гинзбург в духе идеологических установок 1930-х гг. объясняет феномен «пинкертоновщины» так: «С ростом промышленного капитализма растет рабочее движение, принимая все более угрожающие для капиталистов формы. Частные сыщицкие конторы сразу специализировались по рабочему шпионажу, который оказался неизмеримо выгоднее уголовного сыска. Уголовный сыск был оставлен для маскировки и рекламы. Полицейский в мундире с дубинкой в руке плохо годился в герои. Службу в полиции буржуазия считала занятием необходимым для блага общества, но мало почетным. Другое дело – сыщик во фраке. Его можно было снабдить всеми чертами героики и романтики. За это взялась литература. Сыщицкая литература колоссально разрослась, подчиняя себе целиком творчество отдельных писателей. Наряду с детективными произведениями высокого литературного качества все большее распространение получала детективная бульварщина, рассчитанная на обывателя. Проповедь буржуазных добродетелей и священного права собственности подкрашена здесь кровавыми происшествиями, роскошной жизнью графинь и лордов, дешевой романтикой, возбуждающей нервы читателя» [Гинзбург, 1932: 34].

Неотъемлемой чертой массовой литературы является позитивный пафос утверждения базовых ценностей и норм общества. Не раз отмечалось, что герой подобной литературы реализует себя в напряженном, зачастую опасном действии и восстанавливает нарушенный смысловой порядок мира, что сближает с героем фольклора [Гудков, Дубин, Страда, 1998; и др.].

В связи с этим представляется интересной гипотеза Л. Гинзбург о том, что издательство «Развлечение», которое издавало детективы о Пинкертоне, получало субсидии от охранки: *«Пинкертоновские выпуски были «агитационной» литературой. Недаром почти каждый из них заканчивался поучительным сообщением о наказании, постигшем нарушителя права собственности, и о гонораре, доставшемся «смелому поборнику правосудия». Сыщицкая литература должна была воспитывать молодежь в духе идеологии господствующего класса* [Гинзбург, 1932:178]. В 1909 г. кадетская газета «Речь», издававшаяся под редакцией П. Милюкова, писала: «Каковы бы ни были подвиги западного Пинкертона, все же ему приходится проявлять находчивость, героизм, порой даже великодушие. Подвиги свои он как-никак совершает во имя защиты невинных».

В своем «авантюрно-филологическом» романе Л. Гинзбург продолжает формировать миф о Пинкертоне: *«Если литературная тень Пинкертона гонялась за ворами высшего и низшего полета, то сам он занимался делом гораздо более серьезным. Нат Пинкертон был основателем рабочего шпионажа в Америке.*

*В «Агентстве Пинкертона» раскрыты основные методы работы «частных сыскных контор»: шпионаж на производстве, разложение рабочих союзов, провокация. Применялись и более откровенные приемы борьбы»* [Гинзбург, 1932: 179]. Этот миф формируется уже по сюжетным законам авантюрных романов 1920-х гг., так называемого «Красного Пинкертона», в которых тема рабочего движения в Америке была очень популярна.

Важно подчеркнуть связь массовой литературы начала XX в. и зарождающегося кинематографа, который стал мощным каналом, по которому транслировались ценности массовой культуры нового века. «Наш век породил беспрецендентную по своему размаху массовую культуру. Эта массовая культура наполовину состоит из банальностей, изложенных с тщательной и скрупулезной достоверностью, наполовину – их великих бесспорных истин, о которых говорится недостаточно убедительно, отчего они кажутся ложными и отвратительными», – писал Хаксли в своей программной статье «Искусство и банальность» [Хаксли, 1986: 485].

В первые десятилетия своей истории кино использовало традиции и приемы лубка, именно этим привлекая к себе массовую публику. К. Чуковский, назвал наводнившие экран начала XX в. детективы «эпосом капиталистического города», видел в кинематографе фольклорные черты. Он полагал, что настал «черед для нового мифотворчества»: «Пусть придет новый Гильфердинг или новый Буслаев, пусть поскорее изучат этот новый кинематографический эпос» [Чуковский, 1969: 125]. Новому искусству необходимо было найти своего зрителя. И этот зритель был найден. Им стали те широкие массы, за внимание которых боролись и другие виды искусства. По своей эстетической природе кино стало искусством масс. Существует глубокая закономерность в том, что история кино началась с расцвета одного из самых древних повествовательных жанров – авантюрного романа («Сонька – золотая ручка», 1914 г.; «Сашка-семинарист», 1915 г. и др.). Кинематограф, по словам Чуковского, дал людям «великий жезл власти»: «У кинематографа есть свои легенды, свои баллады, свои комедии, драмы, идиллии, фарсы. Он сочинитель повестей и рассказов и выступает перед публикой, как поэт, драматург, летописец и романист. <…> Кинематограф есть, таким образом, особый вид литературы и сценического искусства» [Чуковский, 1969: 120]. Экран воссоздавал не само произведение, а его лубочную интерпретацию. Лубок начинает определять и сюжетную разработку в кино известного литературного произведения, и поэтику поставленного по нему фильма. Фактически речь идет о лубочной или фольклорной трансформации литературы [см. об этом: Гинзбург, 1963; Зоркая, 1976; Фрейлих, 1992; Хренов, 2002; и др.].

Н. Зоркая, исследуя истоки массового кинематографического искусства начала XX в., обращается к статье крестьянина Ив. Ивина «О народно-лубочной литературе (к вопросу о том, что читает народ). Из наблюдений крестьянина над чтением в деревне», опубликованной в 1893 г. Иван Ивин был популярным лубочным писателем, активно печатавшимся под псевдонимом Кассиров. Рассуждая о популярности у простого читателя лубочных книг, Ивин приходит к выводу: «наши изящные авторы творили под влиянием болезненных общественных явлений, непонятных народу. Для народа же понятны только вечные идеалы, понятна только правда» [Зоркая, 1976: 133].

Учитывая, что за 10 лет существования частного кинематографа России, который современники называли «городским фольклором», «массовым эпосом», «соборным, безличным творчеством», «сказками многомиллионной толпы» – (К. Чуковский), «лубком по содержанию» (А. Серафимович), было снято более 2000 фильмов, методикой для регистрации и классификации такого огромного количества лент была выбрана схема «функций» действующих лиц и персонажей, разработанная В.Я. Проппом в «Морфологии сказки». Н. Зоркая приходит к выводу, что в основе массового вкуса лежат древние константы привязанностей и предпочтений, архетипы фольклорного восприятия [Зоркая, 1994]. Архетипы, топосы и клише в структуре литературного лубка оказались значительно сильнее и заметнее, чем актуальный материал и прямые воздействия живой действительности. Начав в 1908 г. производить собственные фильмы, отечественный кинематограф, «пожирал», по выражению Л. Андреева, всю мировую литературу. Так, например, в прозрачных адаптациях пьес АН. Островского, которые выпускало московское издательство книгопродавца И.А. Морозова, не были искажены сюжетные линии, сохранялись имена, но безжалостно вытравлялся дух Островского.

Иным полюсом читательских предпочтений была Л. Чарская, занимавшая особую нишу в беллетристике начала века. Первая повесть «Записки институтки» была написана в 1902 г. и принесла ей громкую славу. За 20 лет литературной деятельности Чарская написала около 80 произведений («Княжна Джаваха», «Люда Влассовская», «Вторая Нина», «Записки маленькой гимназистки», «Сибирочка», «Лесовичка» и др.). К. Чуковский назвал писательницу «гением пошлости», в то же время один из критиков в статье «За что дети обожают Чарскую» писал: «Как мальчики в свое время увлекались до самозабвения Пинкертоном, так девочки «обожали» и до сих пор «обожают» Чарскую. Она является властительницей дум и сердец современного поколения девочек всех возрастов». Ее популярность объяснялась точным совпадением с ожиданиями читательниц. «Всё, о чем так часто говорилось в институте тайно от классных дам и «маман», о чем грезилось в душных дортуарах белыми майскими ночами, когда сон упрямо бежал от молодых глаз, о чем одиноко мечтала семнадцатилетняя девушка, оторванная от остального, незнакомого мира, от шумной, живой и пестрой жизни и заключенная в унылую педагогическую клетку, где все так однообразно и мертво, – это стало темой ее рассказов» [Воронский, 1987: 243].

После 1905 г. появляются романы, вызвавшие необыкновенный интерес у читательской аудитории («Санин» (1907) М. Арцыбашева, «Дух времени» (1907) и «Ключи счастья» (1909–1913) А. Вербицкой, «Люди» (1910) А. Каменского, «Гнев Диониса» (1911) Е. Нагродской и др.). Большинство бестселлеров начала XX в., как утверждает А. Грачева, генетически восходили к популярному в русской литературе XIX в. жанру романа о «новых людях». Этот жанр был представлен на разных литературных уровнях. Популярностью пользовались как романы И. Тургенева «Отцы и дети», Н. Чернышевского «Что делать?», Д. Мордовцева «Знамения времени», так и антинигилистические романы А. Писемского «Взбаламученное море», Н. Лескова «Некуда» и «На ножах», В. Клюшникова «Марево» и т. п., щедро черпавшие выразительные средства из эстетического арсенала бульварной литературы [Грачева, 1994: 65].

Бестселлеры начала XX в. были одной из составляющих стиля модерн, для которого был характерен панэстетизм. Модерн осознавал себя неким средоточием важных историко-культурных, социологических и духовных проблем эпохи, «пытался показать себя монопольным представителем художественного прогресса. Важно отметить, что писатели начала века учитывали психологию своего читателя, увлекавшегося чтением романтической литературы (произведениями А. Дюма, Сю, Понсон дю Террайля и др.) и в то же время желавшего соприкоснуться с модными художественными идеями [Грачева, 1994].

А. Вербицкая в «Ключах счастья» точно определила, какому читателю адресовано не только ее произведение, но и шире – беллетристика начала XX в.: «Тот, кто думает, будто рабочему и мастерице не нужна красота, тот совершенно не знает этого читателя. Дайте ему очерки из фабричной жизни, которая ему осточертела <…> быт деревень, который он знает лучше того, кто пишет <…> дайте ему погром или очерк каторги, – ничего этого он читать не станет. Ему скучно. И он прекрасно знает правило, что все роды искусства имеют право на существование, кроме скучного. Он романтик, этот читатель <…>. И от литературы они ждут не фотографии, не правды нашей маленькой, грязненькой, будничной правды, а <…> прорыва в вечность. <…> *Литература должна быть не отражением жизни, а ее дополнением»* (курсив мой. – *М.Ч)* [Вербицкая, 1995: 340].

Примитивная эстетизация действительности зачастую сводилась к тавтологии и пошлости. Ср.: «*Я люблю цветы, как красивых женщин. Я очень люблю красивых женщин, даже более, чем цветы. Как много у нас красивых женщин, гораздо больше, чем где-либо, а красивых мужчин я почти у нас не видала <…> Я посматриваю кругом на суетящихся людей; ищу в толпе красивых и типичных лиц, любуюсь на лучи заходящего солнца красиво падающего на массу стаканов на буфетной стойке. Какой красивый блик на лиловой блузке этой дамы у окна»* (выделено мной. – *М.Ч.)* [Нагродская, 1994: 23].

Свойственный массовой литературе эскапизм осложнялся тем, что, как отмечает А. Грачева, эта литература являлась своеобразным «проводником» всевозможных идей, передаваемых читателю в образной оболочке. Обязательными элементами бестселлеров были многочисленные «идейные» разговоры, в которых сообщались сведения из разных областей политики, науки и искусства [Грачева, 1994]. Романы А. Вербицкой, М. Арцыбашева, Е. Нагродской, А. Каменского и др. были насыщены модными цитатами из Ф. Ницше, О. Вейнингера, А. Шопенгауэра, Ф. Достоевского, Л. Андреева, А. Чехова и других. Так, герой «Санина» с иронией восклицает: «*Может быть, мы ничего не слыхали: ни о трагических раздумьях, ни о невозможности жить без Бога, ни о голом человеке на оголенной земле. <…>. Юрий вдруг почувствовал, что в глумлении Иванова есть правда: ему вдруг припомнилось, какую массу книг и об анархизме, и об марксизме, и об индивидуализме, и о сверхчеловеке, и о преображенном христианине, и о мистическом анархизме, и еще о многом он прочем* [Арцыбашев, 1996: 609].

А главный герой романа Вербицкой «Дух времени», Андрей Тобольцев, эстет, последователь философии Ф. Ницше проповедует свободу чувств и свободу духа, свободу взаимоотношений мужчины и женщины: «*Распахнуть в вашей душе окна настежь. Разбить рамы, чтоб солнце и воздух лились в нее свободно и убивали все старое, гнилое, мертвящее, что веками не давало вам дышать полной грудью <…>. Наступит время, когда человек на крыльях своей бессмертной души взлетит на все вершины жизни, заглянет во все ее бездны… И осознает себя тем, что он есть,* – *частицей Природы, не знающей ни лицемерия, ни страха* [Вербицкая, 1993: 79].

На рубеже XIX–XX вв. особую роль в определении горизонтов культуры нового века сыграла философия Ф.Ницше, которая признавалась неотъемлемой частью духовного кругозора поколения, по образному выражению А. Белого, «детей рубежа веков». Русская традиция нравственного бунта играла роль «горизонта ожиданий в сложном взаимодействии текстов Ф. Ницше с русским читателем» [Клюс, 1999: 45]. Важно отметить, что увлечение ницшеанством можно обнаружить в разных «ярусах» литературного процесса начала века – от Л. Андреева, М. Горького, А. Куприна и других до А. Каменского, М. Арцыбашева, А. Вербицкой. Это объясняется тем, что русскую массовую литературу серебряного века отличает определенная идейность (ср.: *«Зачастую сам не ведая, художник одной яркой книгой разрушает законы ходячей морали вернее, чем философы и социологи…Он говорит с толпой.*» А. Вербицкая «Ключи счастья»), что в какой-то степени явилось наследием литературоцентричности, свойственной XIX в Герои массового ницшеанства, которых можно обнаружить на страницах романов Е. Нагродской, А. Вербицкой, А. Каменского, М. Арцыбашева и др., приходят к тому самому «нигилистическому» мировоззрению, которое Ницше назвал болезнью эпохи. «Они стоят перед выбором из двух равно негативных альтернатив: абсурдом и разрушением, – и выбирают разрушение» [Клюс, 1999: 114]. Настроения героев предельно точно отражаются в словах Санина: «*Я предпочел бы мировую катастрофу сейчас, чем русскую и бессмысленную гиблую жизнь еще на две тысячи лет вперед!»* [Арцыбашев, 1996: 278].

В массовой беллетристике начала века закреплялись стереотипы, внедренные в сознание читателей Ницше. Так, один из распространенных стереотипов связан с реализацией «Я» героя, которая происходит в тесном диалоге Учителя, раскрывающего секреты новой философии и новой свободы, и Ученика. Так, у Арцыбашева Учителем становится Владимир Санин, развивающий философию сексуальной свободы; в романе А. Каменского «Люди» – Дмитрий Виноградов, литературный двойник Санина; в «Ключах счастья» Вербицкой революционер Ян раскрывает Мане секреты внутренней свободы (ср.: *«Из страха общественного мнения, т. е. мнения людей, далеких и чуждых нам; из чувства долга перед близкими, из любви к детям и семье – мы все топчем и уродуем наши души, вечно юные, вечно изменчивые, где звучат таинственные и зовущие голоса… Только эти голоса надо слушать. Только им надо верить. Надо быть самим собой!»* А. Вербицкая. «Ключи счастья»).

Важно, что, как отмечает американский исследователь Э. Клюс, «из литературной сферы отношения учитель-ученик переносятся на взаимодействие популярного писателя с его новой массовой читательской аудиторией» [Клюс, 1999: 106]. Массовая литература начала XX в. становится популяризатором и вульгаризатором идей Ф. Ницше.

Творчество М. Арцыбашева наиболее ярко демонстрирует напряженные поиски литературой модерна «нового героя».

Вектор этих поисков проходил через точку пересечения массовой и элитарной литературы. В этюде «Из жизни маленькой женщины» Арцыбашев в словах определяет свою творческую позицию:

«*Читают только по строкам. Ищут идей и настроений, а не личности писателя, а ведь самое главное в творчестве каждого человека – он сам* [Арцыбашев, 1996:289].

Санин принадлежал к мифологическому по своей основе типу. В образе Санина Арцыбашев создал свой вариант «естественного человека» начала XX в., независимого от социума, не скованного никакими догмами, героя-демиурга, свободно творившего свою волю, воссоздавшего мир и людей такими, какими они должны были быть [Грачева 1994]: «*Мне все грезится счастливое время, когда между человеком и счастьем не будет ничего, когда человек свободно и бесстрашно будет отдаваться всем доступным ему наслаждениям. Та эпоха, когда люди жили только животом, была варварски грубой и бедной, наша, когда тело подчинено духу и сведено на задний план, бессмысленно слаба. Но человечество жило не даром: оно выработает новые условия жизни, в которых не будет места ни зверству, ни аскетизму»* [Арцыбашев, 1996: 405].

В «Санине» наглядно выражено то, что назрело в русском человеке начала века (протест против стереотипов моральных, идеологических, эстетических установок, сковывавших свободу). Не случайно роман называли «книгой о Базарове XX столетия». Увлеченность романом современников и столкновение разных точек зрения иронически обыгрывается в стихотворении Саши Черного «Диспут»:

*Три курсистки сидели над «Саниным»,*

*И одна, сухая, как жердь,*

*Простонала, с лицом затуманенным:*

*«Этот Санин прекрасен как смерть».*

*А другая, кубышка багровая,*

*Поправляя двойные очки,*

*Закричала: «Молчи, безголовая! —*

*Эту книгу порвать бы в клочки…»*

Роман Арцыбашева оказал влияние на современную ему беллетристику. Так, например, А. Вербицкая и Е. Нагродская в своих героинях, освободившихся от «старых» норм в любви, воспроизводили женский вариант «нового человека». В романе Вербицкой «Ключи счастья» главная героиня Маня Ельцова обсуждает книги Арцыбашева со своим первым «учителем жизни» – Яном Сицким: «А *вы читаете «Санина»?* – *спрашивает она раз, прерывая чтение.* – *О, да. С огромным интересом. А вы*? – *Тоже читаем потихоньку <…>. Какое он животное!..* – *В этой книге, Маня, я вижу яркий протест против закаменевших моральных ценностей <…>. Здесь больше сказано в защиту личности, чем во всей западноевропейской литературе»* [Вербицкая, 1995: 299]. Подобным включением в роман продолжения дискуссий о «Санине», Вербицкая указывает на своеобразную генетическую связь своей героини с нашумевшим Саниным. «Герой или героиня бестселлера, вольно меняющие свою судьбу, освобождающиеся из-под власти социальных и моральных законов, были привлекательны для читателей, способных уйти от бремени собственных проблем лишь в сконструированный фантастический мир» [Грачева, 1994: 76].

Роман во 2-м издании был конфискован, обвинен в порнографии [5], вокруг произведения развернулись непримиримые дискуссии, определившие негативное отношение к роману и в дальнейшем. Отмечая эклектичность мировоззрения Арцыбашева, Н. Зоркая полагает, что литературная манера Арцыбашева «свидетельствует о девальвации слова, о падении русского литературного языка в период массового книгопечатания и расширения книжного рынка» [Зоркая, 1976:164].

Однако многие современники видели в произведениях Арцыбашева новаторские эстетические решения эпохи модерна. Так, М. Горький, размышляя о будущей книге по истории русской литературы, посчитал ее неполной без таких писателей, как Арцыбашев, талантливо отразивших «суматоху эпохи». «Именуя себя самого «типичным», – писал он И. Груздеву 27 декабря 1927 г., – я титул этот отношу и к бывшим товарищам моим: Андрееву, Арцыбашеву, Бунину, Куприну и еще многим другим. Пора отметить, что во всех нас было и есть нечто общее, не идеологически, разумеется, а – эмоционально. Догадаться, что именно было, это я предоставляю критикам. Писатели, названные выше, по достоинству еще не оценены, а пора сделать это на пользу и поучение современным литераторам» [Горький, 1968: 463].

Феноменальный успех А. Вербицкой у массового читателя начала века во многом объясняется тем, что архетипической моделью ее романов становится сказка о Золушке. Так, роман «Ключи счастья» (1908–1913 гг.) побил все рекорды тиражей; он не только переиздавался, но и экранизировался, что в то время было необычно.

Маня Ельцова, бедная воспитанница женского института, встречала не одного, а сразу нескольких красавцев-«принцев» (Яна Сицкого – князя, революционера и проповедника новой морали; Нелидова – аристократа-помещика, потомка Рюриковичей, и Марка Штейнбаха – барона и миллионера). Каждый из них влюблялся в Маню, каждый способствовал превращению скромной институтки в «принцессу» – всемирно известную балерину-«босоножку».

К. Чуковский, написавший в 1910 г. о Вербицкой статью, и подвергнувший ее романы жесткой критике, удивлялся количеству тиражей Вербицкой и ее успеху у массового читателя [Чуковский, 1969][6].

Особое место А. Вербицкой в беллетристике начала XX в. заключалось в особой роли, которую отводила себе сама писательница – роль «пишущей женщины», рассказывающей о «новом женском типе»: «Я вижу, что влечет ко мне читателя. Я затрагиваю всё те же вопросы, старые вопросы о любви, о браке, о борьбе личности с обществом. <…> Может быть, именно то, что я пишу по-женски? И чувствую, и думаю – тоже по-женски? А может утешительные слова теперь именно нужнее всего!» [Грачева, 1994].

А. Грачева вводит применительно к романам Вербицкой термин *«стаффаж» (staff* – штукатурный раствор), обозначающий множество привычных для российской действительности персонажей, бытовых реалий, возникающих на периферии повествования и как бы аранжирующих центральный «неправдоподобный» – сюжет [Грачева, 1994]. Этот прием можно воспринимать как своеобразную типологическую константу для любого произведения массовой литературы.

Отличительной особенностью прозы А. Вербицкой, дистанцирующей ее от примитивных любовных романов, был исторический и культурный фон, поэтика повседневности (например, подготовка революции 1905 г. совпадает в романе «Ключи счастья» с юностью Мани Ельцовой и формированием ее внутреннего мира; окружающие Маню персонажи служат для автора олицетворением тех или иных идейных, политических, эстетических позиций).

Факторграфическая точность, с которой Вербицкая воссоздает современную ей действительность (мода, культура, московская театральная жизнь, исторические события и т. д.), спустя 100 лет оказывается важным источником информации об ушедшей эпохе. Не случайно Ю.М. Лотман говорил о массовой литературе как об уникальном фонде человековедения [Лотман, 1994]. Ср.: «*Ведь не из театральной школы, а из таких именно любительских кружков вышли артисты, как Солонин, Рощин-Инсаров, Южин, Яковлев-Востоков, Качалов, Станиславский, наконец, со всей его труппой, создавшей новую эру в театральном деле*» [Вербицая, 1993:108], *««Мать и обе ее невестки с любопытством оглядывали эту красивую квартиру в четыре комнаты: темный, из кордовской кожи, в строго выдержанном стиле кабинет, веселую столовую, нарядную спальню и гостиную с новой мебелью, в стиле moderne. Вся обстановка стоила Анне Порфирьевне около восьми тысяч.*» [Вербицкая, 1994: 95].

На рубеже веков радикальность предлагаемого социального переустройства многим виделась тревожной, неотвратимой.

В контексте противоречивых общественных настроений трагические судьбы героев, их личные катастрофы приобретали глубинный смысл. Облик героя нового времени тесно сопрягался с историко-культурным контекстом; особый интерес был связан с «природным» изначально незамутненным цивилизацией человеком «низовой» культуры, который, благодаря своему бунтарскому духу, выбился вверх.

А. Вербицкая, описывая современную ей историческую ситуацию, идеализирует революционное время, ее герои с надеждой смотрят в будущее. Так, например, Тобольцев в финале романа «Дух времени» размышляет об эпохе перемен: «Только эпохам, когда просыпается общественное самосознание, свойственны эти личные и семейные драмы.

Только революция вскрывает все те различия между людьми, которые в эпоху реакции сглаживаются и не имеют случая обнаружиться». Писательница конца XX в. Марина Юденич в какой-то степени является продолжательницей традиций А. Вербицкой. Ее роман «Сент-Женевьев-де-Буа» написан в конце 1990-х гг. и посвящен тому же историческому периоду, что и роман А. Вербицкой, так же точно воссоздана историческая и бытовая атмосфера начала XX в., однако, знание о последствиях предреволюционных событий наложили отпечаток на изображение эпохи. Роман начинается с радостной встречи героями нового века, но новогодняя ночь омрачается непогодой, ощущением страха и тревоги: *«Двадцатый, страшный век пришел на планету, и шквал немыслимых испытаний обрушился на головы людей. Словно кто-то, впуская в дом новое тысячелетие, неплотно притворил дверь, и в оставленную щель, сначала тонкой струйкой, а уж потом полноводным потоком, вовсе сорвав ее с петель, хлынули страдания и беды. <…> Лихорадочное сумасшедшее, замешенное на крови и разврате веселье бушевало в городе. Нечеловеческое, сродни дьявольскому шабашу веселье прочно поселилось в городе рука об руку с мрачной тупой апатией приговоренного к скорой смерти узника.*» (Юденич М. «Сент-Женевьев-де-Буа»).

Энергия переходного литературного периода, столкнувшего разные эстетические системы, стремительный темп исторических преобразований требовал адекватного и по сюжетному, и по стилистическому воплощению текста. «На смену однолинейному «жизнеподобному» повествованию пришла свойственная авантюрному роману множественность и запутанность сюжетных линий, смена кульминаций и ложных развязок, завершающих одну сюжетную «авантюру» и тут же начинающих следующую. <…> Обращение к низовым формам литературы «действия» было «первой ласточкой» той революции художественной формы, которая, спустя десятилетие, привела к новым попыткам взломать сюжетное повествование» [Грачева, 1993: 11].

Таким образом, среди эстетических экспериментов Серебряного века, существенно повлиявших на развитие будущей литературы, важное место для выяснения генезиса массовой литературы XX в. принадлежит беллетристике начала века.

***Вопросы и задания для самостоятельной работы***

? Какими путями развивалась массовая литература начала XX в.?

? Чем массовый читатель XX в. отличается от читателя XIX в.?

? Что такое «пинкертоновщина»? Как современники относились к этому явлению?

? Как связаны языки раннего кинематографа и массовой литературы начала XX в.? Что общего можно обнаружить в их становлении?

? Докажите справедливость слов Л. Энгельштейн о том, что в годы перед первой мировой войной *«высокое искусство и искусство бульвара находились не столько в оппозиции, сколько в диалогических отношениях.*

? На примере любого произведения А. Вербицкой, М. Арцыбашева, Л. Чарской и др. продемонстрируйте особенности беллетристики начала XX в.

? Какое значение в поэтике массовой литературы начала XX в. имело отражение «духа времени»? Обоснуйте свой ответ.

? Объясните, почему в массовой беллетристике начала века закреплялись стереотипы, внедренные в сознание читателей философией Ф. Ницше.

**«Красный Пинкертон» и развитие авантюрного романа 1920-х годов**

В новый «переходный период» – 1920-е гг. – происходила корректировка массового чтения с учетом социокультурных изменений послереволюционной эпохи. Это был период обновления различных видов и жанров художественного творчества, период рождения новых форм, выработки, по словам Ю.Н. Тынянова, «нового художественного зрения».

Тот пласт литературы, который мы будем называть *«авантюрной прозой 1920-х годов»* был практически исключен из истории литературы XX в. по разным причинам, хотя очевидно, что изучение этого феномена дает ключи к пониманию как важных закономерностей развития отечественной литературы и индивидуальных творческих судеб (через увлечение этим жанром прошли многие известные писатели – М. Булгаков, А. Толстой, В. Катаев, И. Эренбург, К. Паустовский, Вс. Иванов И. Ильф и Е. Петров, В. Каверин и многие другие), так и генезиса массовой литературы XX в.

Сам термин *«авантюрный роман*.» применительно к романам 1920-х гг. достаточно условен. М. Бахтин видел феномен авантюрного романа в «сужении романного жанра почти до предельного минимума», но при этом подчеркивая, что «голый сюжет, голая авантюра сама по себе никогда не может быть организующей роман силой» [Бахтин, 1975: 308–315]. Действительно, каждый писатель определял для себя удобный художественный инструментарий и литературную стратегию.

В дискуссиях о жанре авантюрного романа, развернутой на страницах журналов 1920-х гг., не раз отмечалось, что большая функциональная роль авантюры и приключения еще не является достаточным условием для объединения столь различных произведений в единый монолитный жанр; некоторая расплывчатость, отсутствие четкости в определении жанровой специфики авантюрных романов влекла за собой терминологические неточности: романы называли и авантюрными, и авантюрно-приключенческими, и фантастическими, и детективными [об этом: Эйхенбаум, 1924; Груздев, 1924; и др.]. Энциклопедические издания, как правило, не выделяют отдельно детектив, авантюрный роман, приключенческий роман и др., обозначая лишь «роман тайн», объединяющий названные номинации. Таким образом, понятие «приключенческая литература» приобретает смысл *«наджанровой категории, жанра жанров»* [Вулис, 1986: 20].

Внутренняя полемичность и дискуссионность послереволюционного времени и отношения к нему писателей определялись тем, что отныне литературное развитие регламентировалось государством и его идеологией. Литературный процесс 1920-х гг. – это время экспериментальное и яркое, время, вошедшее в историю русской литературы XX в. под условным названием «попутнического Ренессанса», время, давшее мощные импульсы последующему развитию литературы. «Литература 1920-х гг. интенсивно перетряхивала репертуар тем и ценностей, которые лежали в основе творчества писателей XIX века» [Чудакова, 2001: 293]. В этот же период определяется новый тип художественного сознания, подготовивший рождение тоталитарного искусства. «Апокалипсис – карнавал – трагедия» – именно в этом многие исследователи видят логику художественного постижения нового времени [Чудакова, 2001; Белая, 2003; и др.].

В это время появился не только новый тип писателя, но и новый тип читателя. Б. Сарнов удачно обозначил тип «идеологического графомана», восходящий к традиции капитана Лебядкина. Особенность 1920-х гг. заключалась еще и в том, что пропасть между массовой и элитарной литературой начинает стремительно заполняться. Так, например, нарком просвещения А. Луначарский писал: «Мы, конечно, наиболее заинтересованы в воздействии на массы. Но ведь наше культурное здание многоэтажно <…>. *Нужна, очень нужна массовая книга, в том числе и беллетристическая»* (выделено мной. – *М.Ч.)* [Луначарский, 1982: 87].

Н. Бухарин и Л. Троцкий требовали дать советскому читателю «Красного Пинкертона»[7], воплотив в этом призыве стремление перенести на советскую почву необыкновенную в начале века популярность выпусков о приключениях Ната Пинкертона и использовать эту популярность в идеологических целях: «Красный Пинкертон <…> служил *экспериментальным полигоном.* динамичный сам по себе, жанр облегчал поиски новых литературных приемов» (выделено мной. – *М.Ч.)* [В тисках идеологии, 1992). Авантюрный роман, по мнению М. Левидова, «требовал максимального соответствия между заданием и выполнением» [Левидов, 1927: 51].

Вульгарной социологичностью отмечено высказывание Н. Берковского в статье 1927 г. «О советском детективе»: «Детектив нужен нам для привлечения читательской массы. Хотим, чтобы «массовик», «середняк» из грамотных запасся наконец-таки перронным билетом и вышел на «литературную платформу». <…> Мы знаем, какого рисунка вещь ему (читателю. – М.Ч.) любезна. Ничего нет проще – пододвинуться к нему: дать ему любимый «рисунок», но уже с расцветкой «той, которая нужна». *Вместе с рисунком он усвоит и расцветку, дело сделается* (выделено мной. – *М.Ч.).* Нам нужна советская переоснастка детектива» [Берковский, 1985: 340]. Читатель массовой литературы воспринимается лишь как объект идеологической обработки.

В книге «О современной русской прозе» (1925) В. Шкловский высказал очень интересную и актуальную до сих пор мысль о закономерной смене художественных форм, их эволюции: «Изменение произведений искусства может возникнуть и возникает по неэстетическим причинам, например, потому, что на данный язык влияет другой язык, или потому, что *возник новый социальный заказ* (выделено мной. – *М.Ч.)*. Так неосознанно и эстетически неучитываемо в произведении искусства возникает новая форма, и только затем она эстетически оценивается, теряя в то же время свою первоначальную социальную значимость и свое доэстетическое значение» [Шкловский, 1990: 196].

В 1920-е гг. писатели остро ощущали не только бурные социальные перемены, но перестройку жанровых форм, в которых они активно участвовали. «Мы переживаем фантастически ускоренный процесс времени», – писала в 1923 г. М. Шагинян. Ей вторил А. Толстой: «События идут так стремительно, как будто мы перелистываем книгу истории». Ощущение, что должна быть найдена особая художественная форма, адекватная выражению этого времени, и это время должно быть описано особыми художественными средствами, иными, чем предлагала традиционная русская литература, было у всех – писателей, критиков, теоретиков литературы.

Жанр авантюрного романа давал возможность выразить стремительность и некую пунктирность времени. Так, К. Федин писал М. Горькому о своем романе «Города и годы», что он пробовал в нем «*сдвинуть пласты общественного материала механикой авантюрно-романтического сюжета»* [Горький и советские писатели, 1963: 475].

Мифы о строительстве уникального фантастического общества, мировой революции требовали активной приключенческой фабулы, нового героя, способного воплотить новую идеологию в жизнь. Для этих целей жанр авантюрно-приключенческого романа оказывался очень удобным. Литературно-общественная ситуация середины 1920-х гг. переживалась ее участниками как переход, как время выбора, имеющего биографическое значение.

Интересный спектр мнений о проблеме развития послереволюционной литературы был представлен в сборнике «Писатели об искусстве и о себе» (1924). Среди различных, часто противоречивых точек зрения заслуживает внимания лозунг А. Толстого: «Герой! Нам нужен герой нашего времени. <…> Ведь мы, кочевники великих времен <…>, – заселяем новую Америку. Литература – это один из краеугольных камней нашего нового дома» [Писатели, 1924: 10–19].

Послереволюционное время выдвинуло на арену истории абсолютно новый тип личности, появление которого литература игнорировать не могла. Именно появление этого типа волновало Н. Бердяева, который писал: «В стихии революции меня более всего поразило появление новых лиц с небывшим раньше выражением <…>. Появились совершенно новые лица, раньше не встречавшиеся в русском народе; *Появился новый антропологический тип,* в котором уже не было доброты, расплывчатости, некоторой неопределенности очертаний прежних русских лиц <…>. Новый антропологический тип вышел из войны, которая и дала большевистские кадры» [Бердяев 1990: 13].

Одной из ключевых тем, увлекавших писателей 1920-х гг., было рождение нового мира и нового человека. Не случайно власть с помощью Троцкого озвучила свои ожидания так: «Выпустить новое, «улучшенное издание» человека – это и есть дальнейшая задача коммунизма» [Троцкий, 1991: 43]. Типичным литературным героем этого периода стал человек, поднятый волной революции из глубин народной жизни, уверенно делающий историю и не обремененный грузом цивилизации и морали. «Многочисленные варианты этого персонажа, представленные в литературе того времени, наделены такими чертами, как стихийность, цельность, страстность, непосредственность, прямолинейность, свобода от условностей, инстинктивная тяга к справедливости, жадность к жизни, наивность, невежество, любознательность, непочтительное отношение к дореволюционным ценностям, коллективизм, ненависть к барам, неприязнь к интеллигенции» [Щеглов, 1986: 70]. Появление нового «антропологического типа» многое изменило в ходе литературного развития.

Практически во всех авантюрных романах 1920-х гг. можно обнаружить героя-иностранца, побывавшего в России во время революции либо направляющегося в нее. «Для разгрузки героя, для освобождения его от всяких подробностей лучше всего герой иностранный», – писал в то время Шкловский [Шкловский, 1990: 202].

М. Чудакова отмечает, что «появляется герой, в котором подчеркивается выдержка, невозмутимость, неизменная элегантность костюма, герой, который, «брит, корректен и всегда свеж» (А. Соболь «Любовь на Арбате»). Это иностранец или квази-иностранец (скажем, приехавший со шпионским заданием эмигрант, одетый «под иностранца»). М. Чудакова обращает внимание наряд произведений 1920-х гг., в которых фигура «иностранца» является сюжетообразующей; это рассказ А. Грина «Фанданго» (1927), фабула которого построена на появлении в Петрограде возле Дома ученых голодной и морозной зимой 1921 г. группы экзотически одетых иностранцев; рассказ О. Савича «Иностранец из 17-го №» (1922); рассказ А. Соболя «Обломки» (1923); повесть А. Чаянова «Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей» (1921).

«Иностранное» как «дьявольское» – отождествление, уходящее в глубь российской истории, но сильно оживившееся в самом начале 1920-х гг. «Иностранец» появляется на Патриарших прудах в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова в 1928 г. отнюдь не на пустом месте, а скорее замыкая собою длинную вереницу иностранцев-космополитов – персонажей с дьявольщиной» [Чудакова, 1988: 391].

Засилие иностранных имен в авантюрной прозе 1920-х гг. Б. Эйхенбаум объясняет так: «Явилась тяга к чужому, хотя бы и в современном фантастическом воплощении. Нужно, чтобы звучало иностранно, чтобы было иное и странное. Какой-нибудь мистер Бобеш или мистер Ундергем (М. Козырев «Неуловимый враг») оказываются более интересным материалом для русского беллетриста, чем русские Ивановы и Петровы, которые либо ищут службы, либо торгуют червонцами, – больше с них ничего не возьмешь. <…> Пройдет еще несколько лет, прежде чем русский материал попадет в форму, станет ощущаться как материал. Сейчас даже русская фамилия с трудом ложится в повесть – никакого нет в ней соку, никакой от нее не идет выдумки» [Эйхенбаум, 1987: 368].

К началу 1920-х гг. из-за национализации множества частных издательств (в том числе и издательства «Всемирная литература», организованного А.М. Горьким), книги буквально продавались на вес. Произошло резкое изменение горизонта ожидания массового читателя, уставшего от изображения гражданской войны и революции.

В соответствии с этим трансформировались архетипические повествовательные модели с учетом новых эстетических требований. Троцкий этот процесс описал так: «Октябрьская революция больше, чем какая бы то ни было другая, пробудила величайшие надежды и страсти народных масс <…> но в то же время масса увидела на опыте крайнюю медлительность процесса улучшения <…> она стала осторожнее, скептичнее откликаться на революционные лозунги. <…> Такое настроение, сложившееся после гражданской войны, является основным политическим фоном картины жизни. <…> Есть потребность *в советском Жюль-Верне, который смог бы увлечь грамотных рабочих и сельский пролетариат величественной перспективой социалистического строительства»* (выделено мной. – *М.Ч.)* [Троцкий, 1991: 76].

Обновление интереса к массовой литературе связано с работами советских литературоведов 1920-х гг., в первую очередь В. Шкловского, Б. Эйхенбаума, Ю. Тынянова, В. Жирмунского.

С одной стороны, массовая литература интересовала этих исследователей, поскольку именно в ней с наибольшей полнотой выявлялись средние литературные нормы эпохи. С другой стороны, – и на этом настаивал Ю.Н. Тынянов – в неканонизированных, находящихся за пределами узаконенных литературными нормами эпохи произведениях литература черпала резервные средства для новаторских решений будущих эпох. Возвращение назад, к забытой литературной традиции, – один из возможных выходов из кризисов, каковые периодически поражают художественную литературу.

По мнению формалистов, поиск новый формы сочетает ретроспективный взгляд с движением не вперед, а в сторону. Нарождающееся литературное движение может получить первотолчок из предшествующей эпохи. Однако чаще всего отправной точкой для него служат не «отцы», которые, как правило, принадлежат безоговорочному уничтожению, а пользуясь словами Шкловского, «дяди». Знаменитый закон «канонизации младшей ветви» был порожден переходной эпохой: «Когда «канонизированная» форма искусства заходит в тупик, прокладывается путь к внедрению в нее элементов неканонизированного искусства, которое к этому времени уже успело выработать новые художественные приемы» – [Шкловский, 1990: 190].

С целью обновления литература обращается к темам и приемам окололитературных жанров. Продукты массовой культуры, влачащие существование на литературной периферии, получают возможность выйти за ее пределы, возвеличиваются до положения подлинного искусства. Старое подается в новом ключе, устаревший прием не выкидывают за борт, но применяют в новом, совершенно ему не подходящем контексте и тем самым либо доводят до абсурда, либо снова делают «ощутимым». Другими словами, новое искусство это не антитеза старому, но его реорганизация, «новая стройка старых элементов», по Ю.Тынянову.

Термин «литературный быт», ставший в работах Б. Эйхенбаума конца 1920-х гг., одним из ключевых, обозначал совокупность проблем, связанных с социальным статусом писателя: взаимоотношения между автором и читателем, условия работы, размеры и принцип функционирования литературного рынка: «Кризис сейчас переживает не литература сама по себе, а ее социальное бытование». <…> Произошел решительный сдвиг в области самого литературного быта, обнаживший целый ряд фактов зависимости литературы и самой ее эволюции от вне ее складывавшихся условий. Положение писателя приблизилось к положению ремесленника, работающего на заказ или служащего по найму» [Эйхенбаум, 1987: 121].

Литература представлялась Б. Эйхенбауму не столько органичной частью полотна общественной жизни, продуктом воздействия внешних общественных сил, сколько особым общественным институтом, самостоятельной экономической системой [Эйхенбаум, 1987]. В. Шкловский объявил теорию «литературного быта» важнейшим вкладом в подлинно научное изучение литературного процесса и, более того, единственным допустимым социологическим подходом к литературе. Идеи Шкловского и Эйхенбаума дали толчок углубленному исследованию коммерческой ситуации на литературном рынке пушкинской эпохи, которое предприняли трое молодых исследователей-формалистов – Т. Гриц, В. Тренин, Н. Никитин. В их книге «Словесность и коммерция» (1927) в мельчайших подробностях рассматривалась деятельность издательства Смирдина, которое в первой половине XIX в. фактически занимало главенствующее положение на российском литературном рынке. Исследователи подчеркивали, что «литературный быт представляет собой геометрическое место точек пересечения вопросов эволюции и генезиса. Построение действительно научной истории литературы как динамической системы литературной эволюции невозможно без разрешения проблем литературного быта и в первую очередь вопроса о положении писателя [Гринц, Тренин, Никитин, 2001: 8].

В середине 1920-х гг. были предприняты серьезные социологические исследования массового читателя послереволюционной литературы. Многочисленные социологические опросы, данные которых приведены в исследованиях Е. Добренко «Формовка советского писателя» и «Формовка советского читателя», показывают, что новый читатель 1920-х гг. качественно мало отличался от массового дореволюционного читателя в том, что касается пристрастий и уровня суждений о литературе. Исследователь на широком материале доказывает, что идея «руководства чтением» вызрела в первые пореволюционные годы, но до 1930-х гг. она сводилась лишь к пересмотру фондов.

Так, например, в 1926 г. была выпущена в свет инструкция по пересмотру книг в библиотеках. Особый интерес представляют изъятия беллетристики. К литературе, «возбуждающей, укрепляющей и развивающей низменные, животные и антисоциалистические чувства, суеверия, национализм и милитаризм, была отнесена практически вся массовая литература: «лубочные книжки» («Бова Королевич», «Еруслан Лазаревич», «Английский Милодр Георг», «Францыль Венциан», «Громобой», «Витязь Новгородский», «Пан Твардовский» изданий Сытина, Балашова, Бриллиантова, Земскова, и др.), «лубочные песенники», «бульварные романы» («Авантюрист Казанова» «Нат Пинкертон», «Ник Картер», «Воздушное сражение», «Гарибальди», «Тайны Германского двора» и др.), «уголовные романы» (Бело, Берте Борна, Горона, Леблана, Террайля, Фере, Шавет-та). Отбор был направлен на дистиллирование книжного состава библиотек, на замену «массовой литературы» «литературой для масс» [Добренко, 1997: 175].

Пользовались популярностью работы по библиопсихологии американского ученого Н. Рубакина. Читатель активно включался не только в чтение и обсуждение литературы, но в ее создание. Показательно, что в 1928 г. журнал «Труд» объявил конкурс среди читателей на лучшее окончание романа С. Семенова «Наталья Тарпова», сообщив, что лучшие варианты будут премированы, опубликованы и отосланы автору. К середине 1925 г. вышло уже около 200 авантюрных романов, что свидетельствовало о своеобразном «упрощении» социального института литературы, разрушении устоявшихся ценностей литературного развития и поисках новых координат, о достаточно резкой трансформации художественных установок писателей.

Читатели находили в авантюрных романах не только информацию о других странах, но и образцы рационализации или генерализации индивидуального опыта, снятия или сублимации эмоциональной напряженности и т. д. А. Толстой подчеркивал в одной из статей: «Никогда, никакими силами вы не заставите читателя познавать мир через скуку». В 1920-е гг. распространено было даже представление, что «поучать развлекая» – главная функция нового «революционно-авантюрного» жанра, что его назначение – в подготовительно-культурном просвещении читателя.

Социологические опросы подтверждали, что приключенческая книга составляла наиболее значительную долю в круге чтения рабочей молодежи, что она развивала у нее вкус, с одной стороны, к серьезной «взрослой» художественной литературе, а с другой – к научной [Бритиков, 1976]. Таким образом, в 1920-е гг. писатели четко осознавали многообразие социальных и культурных функций массовой литературы, а обращение к ней рассматривали как социальный заказ.

Типологической доминантой «Красного Пинкертона» становится постоянный диалог автора с читателем, разнообразное включение его в повествование. Так, например, в романе В. Гончарова «Долина смерти» (1925) герои советуют автору не ломать голову над правдоподобной развязкой: мол, авантюрные упражнения и без того *«дадут нашему уважаемому литератору т. Гончарову приличный заработок… Как, Гончарка, дадут?..».* Если сначала авторы-«пинкертонщики» (как называли их критики 1920-х гг.) пытались создать послереволюционный эпос, события которого воплощали бы ведущие тенденции современной отечественной истории, а положительные герои персонифицировали бы новый идеологический тип, то стали просто пародировать и играть с формой, поскольку сложные процессы, требовавшие нового осмысления, они не могли уложить в фабульные модели авантюрного жанра. А. Бритиков справедливо замечает, что пародирование буржуазного детектива, хоть как-то оправдывавшее подмену отображения жизни литературными ассоциациями, «очень скоро превратилось в пересмешку «пинкертонщиков» между собой» [Бритиков, 1976: 429].

В. Вешнев назвал М. Зощенко, П. Романова и М. Козырева «комическими близнецами» [Вешнев, 1928: 77]. Пользуясь этой метафорой, «комическими» (а точнее – «авантюрными») близнецами можно назвать многих авторов авантюрных романов 1920-х гг., строящих свои произведения по определенным трафаретам, сюжетным клише. Стремительное возникновение на литературном небосклоне многочисленных авторов авантюрных романов, зачастую писателей-однодневок, имеет свое объяснение.

Известный теоретик литературы А.И. Белецкий писал в 1920-е гг. о том, что «есть читатели-авторы, они сами хотят творить, и если не хватает воображения, на помощь придет читательская память и искусство комбинации, приобретаемое посредством упражнений и иногда развиваемое настолько, что мы с трудом отличим их от природных настоящих писателей. Такие *читатели-авторы* чаще всего являются на закате больших литературных эпох» [Белецкий, 1997: 37] (выделено мной. – *М.Ч.).*

В этой характеристике авторов на первое место выходит читательский опыт, в определенной мере восполняющий профессиональные навыки. Речь при этом может идти лишь о создании ремесленных текстов, включенных в литературный поток.

Действительно, литературная ситуация 1920-х гг. – это своеобразное «упрощение» социального института литературы, разрушение устоявшихся ценностей литературного развития и поиски новых координат, достаточно резкая трансформация состава писателей.

Жанровые диапазоны авантюрного романа были достаточно разнообразны – от беллетристических повестей и романов В. Обручева, Л. Платова и др., написанных в духе географической фантастики Ж. Верна и А. Конан-Дойла до стилизованной А. Грином под Р.Хаггарда робинзонады «Сокровище африканских гор» (1925); от идеологических фельетонов В. Веревкина до приключенческо-этнографических повестей В. Арсеньева, С. Мстиславского и др.

Сложность литературной ситуации середины 1920-х гг. Ю. Тынянов видел в том, что «перед русской прозой стоит тяжелая задача: тяжело ей доставшийся, нащупанный в смерти психологической повести и бесфабульного рассказа – принцип фабульного романа ищет какого-то единственно возможного соединения с русским материалом. Может быть, литература пойдет не тем и не этим, а неожиданным, «боковым» путем» [Тынянов, 1977: 65]. Обращение к литературному процессу 1920-х гг. убеждает, что этим «боковым путем» и было становление авантюрного романа 1920-х гг. Об этом же размышлял Б. Эйхенбаум: «Настоящий писатель сейчас – ремесленник.

Литературу надо заново найти – путь к ней лежит через области промежуточных и прикладных форм, *не по большой дороге, а по тропинкам*.» [Эйхенбаум, 2001: 122].

Ломка привычных форм быта, связанная с гражданской войной, военным коммунизмом, нэпом, требовала активности человека, его умения быть постоянно развернутым в сторону изменчивой повседневной жизни. Это в значительной степени объясняет, почему читатель 1920-х гг. заинтересовался «красной пинкертоновщиной».

В статье «Сокращение штатов» Ю. Тынянов, отмечая непригодность для нового русского романа прежнего литературного героя, видит выход в создании романа на основе приключенческой фабулы: «Мы совсем позабыли про старого веселого героя веселых авантюрных романов» [Тынянов, 1977: 43]. Мысль о том, что авантюрный роман становится жанром, наиболее пригодным для концептуального освещения послереволюционной эпохи звучит в работах Тынянова, Шкловского, Эйхенбаума, Левидова и других.

Так, А. Слонимский отмечал: «У широкой публики, которая зачитывается сыщицкими романами и наполняет кинематограф, есть своя правда. Русская литература давно не баловала нас широкими сюжетными построениями. Мы изголодались по сюжету – и невольно бросаемся на всякий сюжет, в котором есть какая-то динамика событий. Вне сюжета не может существовать никакая идеология. Она остается мертвым грузом, превращает роман в статью, в развернутую характеристику, в корреспонденцию «из провинции». Сюжет – это культура» [Слонимский, 1923: 37].

Авантюрное начало с поверхностным отношением к герою и условиям его жизни вступало в противоречие с социально-бытовым началом и с интересом к изображению внутренней жизни героя. М. Бахтин определял эту особенность авантюрного сюжета так: «Авантюрный сюжет опирается не на то, что есть герой и какое место он занимает в жизни, а скорее на то, что он не есть <…>. Авантюрный сюжет не опирается на личные и устойчивые положения – семейные, социальные, биографические, – он развивается вопреки им. Авантюрное положение – это такое положение, в котором может очутиться всякий человек как человек» [Бахтин, 1975: 213].

В 1924 г. выходит роман М. Шагинян «Месс-Менд» (вышел под псевдонимом Джимм Доллар), популярности которого способствовало рекламное предисловие директора Госиздата Н. Мещерякова, рекомендовавшего роман как образец революционно-авантюрного жанра. Теоретические предпосылки, сформулированные Шагинян в авторском предисловии можно рассматривать как типичную программу «Красного Пинкертона». Писательница, по ее словам, задалась целью направить «западноевропейские штампы детективов <…> против разрушительных сил империализма и фашизма 20-х годов нашего века» [Шагинян, 1980: 67].

По тому, как авторы авантюрных романов нагружали развлекательный сюжет идеологическими тезисами, видно, что изменение статуса литературы влекло за собой изменение авторских стратегий. Так, М. Шагинян в позднем предисловии к роману писала, что «рабочий может победить капитал через тайную власть над созданьями своих рук, вещами. Иначе – развитие производительных сил взрывает производственные отношения» [Шагинян, 1960: 346].

Действительно, главный герой романа – американский рабочий Мик Тингсмастер – мастер вещей – сделался основателем сказочного рабочего союза «Месс-Менд», вступившего в борьбу с фашизмом и с подготовкой войны против Страны Советов; вещи помогают рабочим бороться: замки открываются от одного только нажима, стены подслушивают, прячут тайники и т. д.

Н. Богомолов в статье «Авантюрный роман как зеркало русского символизма» рассматривает произведение М. Шагинян в качестве романа «с ключом», создававшийся на фоне символистской мифологии и откликающийся на проблемы, поставленные предшествовавшим литературным поколением. В этом отношении показательной является история главной героини романа мисс Вивиан Ортон. Дочь любовницы Рокфеллера-старшего решает отомстить всем богачам.

Она выступает в двух ролях – горбатой, хромоногой и неуклюжей учительницы музыки у дочери сенатора Нотэбита и загадочной, появляющейся только в маске, содержанки банкира Вестингауза, моментально ставшей знаменитостью. Богомолов полагает, что судьба героини Шагинян – это травестированная история «хромоногой учительницы Е.И. Дмитриевой, в то же время являющейся интригующей весь художественный Петербург красавицей Черубиной де Габриак» [Богомолов, 2002: 49]. Кроме того, подчеркивая интертекстуальность авантюрного романа М. Шагинян, Богомолов связывает его с романом «Серебряный голубь» А. Белого.

Смысловая архитектоника массовой литературы представляет собой проекцию культурных ожиданий читателя. Одним из устойчивых принципов бытования массовой литературы, как уже отмечалось, является ее серийность. Поэтому, естественно, после успеха «Месс-Менд» М. Шагинян создает продолжение «Лори Лэн, металлист» (1925) и анонсирует еще четыре книги: «Международный вагон», «Джек Кресслинг – король валюты», «Дорога в Багдад» и «Мик Маг». Надо сказать, волна «продолжений» захватила в 1920-е гг. все приключенческие жанры. К первой части своей повести «Красные дьяволята»(1923) П. Бля-хин присоединил вторую (1926); написанная ей в подражание повесть Л. Остроумова «Макар Следопьп» (1925) получила продолжение «Черный лебедь Новые приключения Макара Следопыта» (1930); повесть В. Веревкина «Молодцы из Генуи» (1925) была первой частью романа «Красное знамя победит» (1925); Е. Кораблев вслед за краеведческой приключенческой повестью «Четверо и Крак» (1926) написал вторую («У пяти ручьев», 1926) и затем третью («Созерцатель скал», 1928), создав своеобразную приключенческую трилогию (см. об этом: Бритиков, 1976). Таким образом, формируется типологическая черта массовой литературы, вновь отчетливо проявившаяся уже в конце XX в.

Соединение авантюрного и фантастического сюжета было характерно для поэтики «Красного Пинкертона» и во многом объяснялось антиутопическим и фантасмагорическим временем 1920-х гг., когда рушилась привычная картина мира. Так, например, И. Оренбург в романе «Трест Д.Е. История гибели Европы» (1923) рисует картину всеобщей бойни, организованной и спровоцированной американскими миллиардерами для устранения основных конкурентов и ликвидации революционный: настроений, в огне которой гибнет Старый Свет.

В. Шкловский в статье «Новелла тайн», вскрывая истоки привлекательности авантюрных романов, выявил, что их фабула развертывается не в естественном порядке событий, как в «бытовой» новелле, когда последующее действие ясно из предыдущего, а в обратном, когда причины и следствия переставлены и интерес повествования держится на возникающей в результате инверсии тайне, которая разрешается только в конце [Шкловский, 1966: 286].

В потоке авантюрного романа 1920-х гг. представляется интересным роман В. Катаева «Повелитель железа» (1925), который никогда не переиздавался автором. Сюжет романа сводится к изобретению ученым Савельевым машины, намагничивающей все железо и делающей невозможными военные действия. Ученый забаррикадировался где-то в Гималаях и оттуда выдвигает ультиматумы миру.

Фантасмагорический мотив соединяется у Катаева с сатирой на авантюрные и детективные романы начала века, в которых действовали «клонированные» – Холмсы, Пинкертоны, Картеры. В «Повелителе железа» появляется фигура племянника Шерлока Холмса, сыщика Стенли Холмса, который воспитывался и постигал криминалистику в знаменитом доме на Бейкер-стрит. Увлечение Стенли дядей, а скорее – мифом о нем – приобретает абсурдные черты: он постоянно носит с собой скрипку и в самые неподходящие моменты начинает, полузакрыв глаза, играть вальс «На сопках Маньчжурии». Так же, как и дядя, Стенли, расследуя преступления, переодевается, гримируется, надевает разнообразные маски (так, например, он попадет в плен, переодевшись вождем индийских коммунистов Рамаш-чандру).

В другом авантюрном романе «Остров Эрендорф» (1924) (заглавие, как отмечали современники, иронически отсылает к фамилии И. Эренбурга) В. Катаев тоже использует архетипический образ чудака-ученого, который предсказывает страшную катастрофу. Начинается паника, в результате обнаруживается сбой в арифмометре профессора. Образ ученого, который делает какое-то уникальное открытие, изменяющее мир, столь активно используемый писателями 1920-х гг. (М. Булгаков «Собачье сердце», «Роковые яйца», М. Козырев «Ленинград», Вс. Ива нов и В. Шкловский «Иприт» и многие другие') восходит к произведениям Г. Уэллса, особенно к роману «Остров доктора Моро», герой которого, профессор, в своей лаборатории на необитаемом острове занимается созданием необычных гибридов людей и животных. Г. Уэллс в условиях становления новой модели функционирования русской литературы был необыкновенно популярен не только среди рядовых читателей, но и среди писателей, о чем свидетельствуют многие мемуаристы, вспоминающие приезд Г. Уэллса в Москву в начале 1920-х гг. (Чуковский Н., 1989; Иванов, 2001; Серапионовы братья, 2004; и др.). Следует отметить, правда, и идеологическую подоплеку этой популярности.

Увлечения авантюрным романом не избежали и писатели, тяготеющие к зарождающемуся соцреализму. Так, например, Б. Лавренев, к 1925 г. выпустивший сборник рассказов «Ветер», в который вошел прославивший его «Сорок первый», пишет авантюрный роман «Крушение республики Итль». Лавренев дает хронику развала демократической республики Итль, расположенной на одном из южных берегов, которой взялась помогать островная держава Наутилия, обладательница мощного флота. В этом своеобразном «романе с ключом» современники узнали недавнюю историю Крыма, на котором в 1920 г. находилась армия Врангеля. [8]

Трафаретность жанра становится очевидной и при обращении к романам А.Шитттко «Господин Антихрист» (1926), «Аппетит микробов» (1927), «Комедия масок» (1928), сюжетная линия которых совпадает с контурами многих авантюрных романов современников. В «Комедии масок» сюжет концентрируется на карьеристе Гривуа, рвущемся к министерским постам и к диктатуре любой ценой (через спекуляцию несуществующим военным изобретением, через трупы). В «Господине Антихристе» развитие интриги связано с таинственной фигурой агитатора – коммуниста Джона, наводящего на «западных» обывателей апокалиптический ужас. «Аппетит микробов», напоминающий сюжет романа И. Эренбурга «Трест Д. Е.», посвящен анархисту и индивидуалисту Лаэраку, который, изготовив армию роботов, вступает в единоборство с капитализмом, но терпит крах.

Парадокс литературной политики того времени заключался в том, что создание «Красного Пинкертона» было провозглашено идеологами партии. Тем не менее авантюрный роман, «красная пинкертоновщина», сразу был подвергнут резкой критике. Достаточно вспомнить стихотворение В. Маяковского «*Работникам стиха и прозы, на лето едущим в колхозы»: «Никулину – рассказов триста! Но – не сюжетьтесь авантюрами! Колхозные авантюристы пусть не в роман идут, а в тюрьмы»* [Маяковский, 1958: 148].

Критики заговорили о том, что авантюрный роман – это линия наименьшего сопротивления, ведущая к трафаретности и шаблонности прозы. Так, А. Воронский писал: «Уже теперь наши современные приключенческие произведения начинают изготавливаться по трафарету. Старые сыщики перелицовываются в агентов ГПУ, трагические злодеи – в империалистов <…> добродетельные, благородные герои, конечно, в большевиков. Живая революционная масса, единственно настоящий герой революции, либо механически вкрапливается в произведение, либо совсем отсутствует. На первом плане – герои-одиночки с их умопомрачительными подвигами. Непременно – заговоры, взрывы, кражи документов и т. д. Вместо живых людей – манекены, окрашенные в одни цвета, герои, вырезанные из жести. Халтура вместо литературы. Теперь нам грозит настоящая сюжетомания с авантюрной пинкертоновщиной» [Воронский, 1987: 200].

Таким образом, новая линия в творчестве молодых советских писателей в большинстве случаев оказывалась представленной лишь достаточно случайными литературными опытами, почти не учитывающимися в последующей оценке творчества этих писателей. Между тем для истории литературы XX в. эта страница важна не в аспекте индивидуальных творческих судеб, а как отражение некоего общего направления литературного развития.

Перелицовка дореволюционных детективов о Нате Пинкертоне в духе формалистической концепции художественной литературы – как замкнутой внутри себя системы и в соответствии с вульгарно-социологической трактовкой литературной формы – непосредственного проявления классовой идеологии – превращала жанр в простой прием и ставила писателя, «на уровень сознательно приниженных целей» [Бритиков, 1976].

А. Лежнев, подводя итоги литературного 1925 г., пишет, что авантюрно-приключенческая литература «получает права гражданства, перестает быть низкой «бульварной литературой» [Лежнев, 1925]. Однако через четыре года, подводя итоги уже целого десятилетия, тот же А. Лежнев в соавторстве с Д. Горбовым называет практически только одного Оренбурга как создателя авантюрно-сатирического романа в России: «Читатель находит в нем (Оренбурге. – М.Ч.) все то, чего не хватало молодой русской прозе, динамизированной, громоздкой и затрудненной: легкость конструкции, прозрачность замысла, остроту сатиры и общедоступность сентиментальности. В этом – секрет его успеха. Оренбург временно исполняет у нас обязанности аббата Прево и Вольтера. «Хулио Хуренито» был нашим «Кандидом», а «Жанна Ней» – «Манон Леско» [Лежнев, Горбов, 1929].

Попытка идеологически обосновать увлеченность авантюрным сюжетом представлена в статье Я. Рыкачева «Наши Майн Риды и Жюль Верны» (1929). Критик пишет о том, что авантюрный роман просто стал голым акробатическим трюком, потому что «авантюрная форма классического романа неразрывно сплетена с его «буржуазным» содержанием, а вся художественная ткань в целом была естественным порождением определенной эпохи, возникла на определенном социальном базисе». Рыкачев ставит диагноз «их социальная температура значительно ниже той, какой заряжена наша молодежь» [Рыкачев, 1929].

Официальный взгляд на авантюрный роман 1920-х гг. отражен в статье П. Клецкого. В «Литературной энциклопедии» 1934 г.: «За исключением «Месс-Менд» Джима Доллара (М. Шагинян) это начинание (создание «Красного Пинкертона». – *М.Ч.)* законно потерпело полную неудачу, создав только откровенную халтуру, якобы революционную, а по существу приспособленческую («Инкогнито», «Большевики по Чемберлену»; «Шах и мат», «Дети черного дракона»; «Вулкан в кармане», «Библиотечка революционных приключений» и др.). Революционная приключенческая литература не может быть создана по застывшим шаблонам «пинкертоновщины» – орудия буржуазного воздействия на отсталые мелкобуржуазные массы с целью всяческого разложения их» (Литературная энциклопедия. Т. 8. М., 1934, стлб. 645–649).

С 1930-х гг. словосочетание *«авантюрный роман»* практически полностью исчезает из литературоведческих работ. Позже эти произведения лишь изредка упоминались в малочисленных научных работах, среди которых необходимо выделить статью А.Ф. Бритикова «Детективная повесть в контексте приключенческих жанров» [Бритиков, 1976), работы А. Вулиса «Советский сатирический роман. Эволюция жанра в 20-30-е гг.» и др. [Вулис, 1986], книгу Вс. Ревича «Перекресток утопий» [Ревич, 1998].

Важно подчеркнуть, что «Красный Пинкертон», как любой продукт массовой литературы, предлагал писателям некий трафарет, формулу, в которую можно было вставлять новый сюжет, поэтому, как уже отмечалось, появилось множество писателей-однодневок, произведения которых были похожи друг на друга. Однако для писателей, которым было свойственно внимание к слову, стремление к эксперименту, поиску особого языка художественной выразительности, схема авантюрного романа, безусловно, становилась тесна.

Так, например, А.Толстой в повести «Приключения Невзорова, или Ибикус» (1924) использует инструментарий сатирических хроник и авантюрно-приключенческих романов. Главный герой повести конторщик Семен Невзоров, авантюрист, меняющий в погоне за деньгами свои обличья (граф Симеон Иоаннович Невзоров, французский Кон Симон де Незор, греческий подданный Семилапид Навзараки), – литературный брат других героев-авантюристов из сатирических романов 1920-х гг., порожденных послереволюционным временем. Толстой иронически рисует и помещиков-кутил, и белых офицеров, и приспособленцев всех мастей и оттенков, давая тем самым своеобразный диагноз своему времени.

Б. Эйхенбаум, констатируя популярность Уэллса, Берроуза, Синклера, Дюма, Конан Дойла и других западных авторов сетовал, что «Россия стала страной переводов» (интересно в этой связи признание В. Каверина, сделанное в 1922 г.: «Из русских писателей больше всего люблю Гофмана и Стивенсона»). Критики иронически отмечали, что самыми читаемыми русскими писателями стали западные авторы. Спасение русского романа многие видели в характерных для западного романа фабуле и сюжете.

Наводнение книжного рынка переводной литературой было связано с ясно обозначившейся после революции утратой традиционного места литературы в обществе. Известный критик 1920-х гг. М. Левидов особенность литературного процесса видел в том, что «произведения авторов с иностранными фамилиями усиленно читаются, но мало обсуждаются; произведения авторов с российскими фамилиями усиленно обсуждаются, но мало читаются» [Левидов, 1927: 64].

Левидов отмечал также, что массовый читатель требует стандартизованного языка, что этот закон был усвоен западными писателями, а русский писатель мало уделяет внимания читателю, не интересуется законами восприятия художественного произведения. Писатели 1920-х гг. «сдавали экзамен на сюжетную прозу», «Эренбург и его «Хулио» – это экзамен на Вольтера, «Курбов» на Достоевского, «Трест Д.Е.» на Франса с Уэллсом, «Жанна Ней» на Диккенса» [Левидов, 1927: 68]. Б. Эйхенбаум, также отмечая зависимость литературы 1920-х гг. от западной, писал: «Теперь русскому писателю, если он хочет быть прочитанным, надо придумать себе иностранный псевдоним или назвать свой роман «переводом» [9]. Тогда может даже случится, что три издательства будут печатать его одновременно, слегка изменив название <…> Вс. Иванов переименовался бы в Жюля Жанена или прямо в Шатобриана де Виньи, а Михаил Зощенко – в Жан-Поля Цшокке, что ли. Можно по созвучию или по соотношению. Вот Грину повезло – до сих пор, кажется, в точности не знают, иностранный это писатель или русский» [Эйхенбаум, 1987: 140].

**Тема путешествия в авантюрном романе 1920-х годов**

Стремясь сформулировать своеобразие атмосферы начала 1920-х гг. и зафиксировать особое настроение, свойственное людям того времени, И.Эренбург в своих мемуарах делает примечательную запись: «А по ночам бродили мечтатели. Никогда не забуду я тех прогулок! Мы медленно продвигались между сугробами; порой шли цепью – один за другим. Так идут в пустыне караваны. Мы говорили о поэзии, о революции, о новом веке; *мы были караванами, которые пробирались в* будущее (выделено мной. – *М.Ч.)*. Может быть, поэтому с такой легкостью мы переносили и голод, и холод, и многое другое. Караваны шли по всем русским городам» [Эренбург, 1990: 339]. Эти «караваны» часто пересекали границы нового государства. В то время писатели активно и много путешествовали по Европе в качестве своеобразных культуртрегеров (И. Эренбург, К. Федин, А. Толстой, Вс. Иванов, И. Бабель и др.). «Русский писатель сейчас – странник по чужим народам и городам», – писал Эйхенбаум [Эйхенбаум 1987: 369].

Не случайно в поэтике авантюрного романа 1920-х гг. можно обнаружить еще один устойчивый лейтмотив – «*путешествие*». Герои практически всех авантюрных романов отправляются в путь, причем, что важно, – в другие страны, в которых еще нет такой счастливой жизни, как в Советской России. Маршруты их разнообразны – от Парижа и Берлина, Мексики и Индии, Америки – обратно в Москву или Петроград (Ср.: Батенин Э. «Бриллиант Кон-И-Гута» (1925); Богданов П. «Дважды рожденный (1928); Борисов Н. «Четверги мистера Дройда» (1929); Добржинский – Диэз Г. «Боярин Матвеев в советской Москве» (1928); Злобин И. «Земля в паутине (дальние приключения сибиряка Хожялова)» (1926); Кржижановский С. «Возвращение Мюнхгаузена» (1928) и др.).

Мышление глобальными категориями, пафос всеобщего переустройства мира, идея «мирового пожара» коренятся в самой природе революции, поэтому литература первой половины 1920-х гг. движется вслед за идеологемами революционного времени. «Европа превращается в шкалу, на которой – с запада на восток – откладываются созданные европейской цивилизацией идеи. На место «национальных характеров», определявших многообразие европейской жизни XIX столетия, пришло различие социально-политических систем.<…> Перемещение в пространстве отражает движение идей в сознании человека. Государственные границы – вехи идейных исканий. Литературный герой осмысляет свою судьбу географически: он выбирает направление движения, он ищет на карте наиболее подходящее место для того или иного поступка, включая собственную смерть» [Пономарев, 2004: 100].

Так, главный герой романа И. Эренбурга «Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников» (1922) призывает своих учеников посетить Советскую Россию как творение новой цивилизации, нового мира на периферии старого: *«Расплеснутая с тесных фронтов война, прорывая все плотины, тщится размыть гранит мира. Верьте мне, сейчас в диком Петрограде разрушают и строят Пантеоны, Квисисаны, Акрополи и Би-ба-бо Вселенной.*

**Путь от авантюрного романа к беллетристике как стратегия развития творчества писателей**

Изучение большого корпуса беллетристических текстов середины XX в. не входит в задачи данной работы. Но для уяснения генезиса массовой литературы XX в. необходимо определить, с одной стороны, особенности эволюции писателей, раннее творчество которых развивалось в русле становления авантюрного романа, а с другой – значимым оказывается то, что в советское время беллетристика, в условиях практически запрета многих жанров массовой литературы, зачастую сближалась по своим чертам с массовой литературой (эскапизм, поэтика повседневности, назидательный диалог с читателем и др.), это проявилось в произведениях В. Орлова, В. Токаревой, В. Пикуля и др. Приобретает существенное значение развертывание причинно-следственной картины генезиса литературных произведений как звеньев литературного процесса и феноменов общекультурных исторических тенденций.

История русской литературы XX в. имеет причудливый рисунок, после 1917 г. она получила, по точному определению М. Чудаковой, «характер пульсации – и сохранила его на протяжении 70 лет: приращение текстов и их последующее отымание у потребителя-читателя» [Чудакова, 1998: 83]. Этот «характер пульсации» был свойственен и развитию отечественной беллетристики.

С конца 1940-х гг. миф о культурном единстве, однородности советской культуры воплотился в модель псевдоклассического искусства. В советской литературе насаждалась эстетика помпезного романтизма, ложной эпичности и псевдомасштабности; активно развивался монументально-эпический роман о производстве, советской деревне, о победившем в войне народе, о борьбе с вредителями и шпионами (В. Кочетов «Журбины», С. Бабаевский «Кавалер Золотой Звезды», Г. Николаева «Жатва», Г. Медынский «Марья», Н. Шпанов «Поджигатели», «Заговорщики», Г. Матвеев «Тарантул» и др.). Отвечавшие идеологическому заказу книги издавались огромными тиражами, однако, их низкий художественный уровень был очевиден [18], литература превращалась «в иллюстрацию к идеологическим догмам, получала официальное распространение теория бесконфликтности» [Лейдерман, Липовецкий, 2001(1): 21]. Попытки советской критики повлиять на качество литературной продукции не могли, однако, этот процесс свидетельствовал об исчерпанности и искусственности соцреалистического канона.

Соцреализм с момента своего возникновения функционировал как особый тип культуры, который вбирал в себя, искусственно преодолевая различия, разные субкультуры (молодежную, массовую, народную, этническую и др.). Социально и культурно значимым стал вынужденный отказ массового читателя от традиционных, складывающихся десятилетиями, привычек в выборе чтения.

Н. Бердяев писал об особенностях существования советского писателя в рамках «соцзаказа», точно выделяя болевые точки, подчеркивая заведомую внутреннюю противоречивость писательского творчества: «В последнее время происходит индустриализация литературы, которая захватывает и писателей, принадлежащих элите, и эта индустриализация оказывается формой «соцзаказа», соответствующей структуре современного общества.

Унизительная категория популярности и успеха определяет отношения между писателем и обществом. Самосознание писателя колеблется между сознанием ненужности и сознанием популярности, и он гордится то своей ненужностью, то своей популярностью» [Бердяев, 1990: 326]. Существование беллетристики в условиях жесточайшего идеологического диктата определяло судьбы даже тех произведений, которые уже по своей жанровой специфике были отнесены к периферии литературной жизни.

Показательна, например, дискуссия о фантастических романах И. Ефремова «Туманность Андромеды» и «Час быка», которую вел Отдел культуры ЦК КПСС. Так, Ю. Андропов, занимавший в 1970 г. пост Председателя Комитета Госбезопасности, писал: «В романе «Час быка» Ефремов под видом критики общественного строя на фантастической планете «Торманс» по существу клевещет на советскую действительность». В связи с этим и другими письмами роман в собрание сочинений автора так и не вошел [19].

Для определения путей развития отечественной беллетристики представляется важным понять, как эволюционировало творчество писателей, начавших свой путь в литературе с поиска новых и энергичных художественных форм (В. Каверина, В. Катаева, Вс. Иванова, М. Шагинян и др.) и развивавшихся далее в русле беллетристической парадигмы.

После детективного уголовного романа «Конец хазы» (1925) и экспериментального романа с ключом «Скандалист, или вечера на Васильевском острове» (1926) В. Каверин, которого М. Чудакова назвала писателем с «правильной литературной юностью» (Чудакова, 1978: 88], согласуясь с требованиями времени, вырабатывает совершенно иной почерк. Отказ от орнаментальной, сюжетной прозы, поворот в сторону простоты, упрощенности в годы «победы безличного повествования» [Чудакова, 1978] свидетельствовали не только о тенденциях литературы того времени, но и о том, что с 1940-х гг. Каверин выбирает творческую установку на определенность, однозначность авторской позиции. «Трудно передать то ощущение, с которым писались первые главы романа «Исполнение желаний». Как будто впервые в жизни я взял в руки перо – так неловко, неумело приставлялась строка к строке, фраза к фразе. Мне казалось, что я совершенно разучился писать – грустная догадка после 13 лет работы. Все нужно начинать снова», – отмечал В. Каверин в дневнике [Каверин, 1982: 14]. Действительно, стиль романа «Исполнение желаний» предельно упрощен.

Показателен фрагмент романа, вполне соответствующий канонам беллетристики: «Она засмеялась и стала смотреть в сторону, – он глаз с нее не сводил с первой минуты, как он увидел ее в этой белой маркизетовой кофточке, сквозь которую просвечивали руки, у него только одна была мысль: как бы ее поцеловать» [Каверин, 1983: 145]. В этой ситуации творческого кризиса закономерным было создание текстов с ярко выраженной беллетристической установкой, когда слово служит не более чем средством воспроизведения повседневности, событий, характеров. В. Шкловский в «Третьей фабрике», сравнивая писателя со льном, «нуждающимся в угнетении», пытался в это же время убедить читателей и самого себя в том, что особая свобода и не нужна художнику: «Изменяйте биографию. Пользуйтесь жизнью. Ломайте себя околено. Пускай останется неприкосновенным одно стилистическое хладнокровие» (выделено мной. – М.Ч.) [Шкловский, 1990: 314]. Попытка сломать себя о колено оборачивалась творческой трагедией.

Одним из показательных для развития советской беллетристики каверинских произведений стал роман «Два капитана» (1936 —44). Энергия «вечных вопросов» этого романа, с одной стороны, и простота и некоторая наивность художественного построения – с другой, включает это произведение в беллетристическую парадигму.

Повествование в романе ведется от лица Сани Григорьева, типичного представителя поколения «ровесников революции», охватывая большой период времени, от кануна Октябрьской революции до событий Великой Отечественной войны. Стремление раскрыть загадочные обстоятельства гибели отважного исследователя капитана Татаринова, бесследно исчезнувшего во время полярной экспедиции на шхуне «Святая Мария», делается для Григорьева одной из важнейших жизненных целей. Романтической мальчишеской клятвой: «Бороться и искать, найти и не сдаваться!» – определены поступки и нравственный облик Григорьева, человека мужественного, благородного, бескомпромиссного в борьбе с равнодушием, подлостью, трусостью.

О. и В. Новиковы находят в «Двух капитанах» практически все функции волшебной сказки, выведенные В. Проппом: «Герой покидает дом», «герой испытывается, подвергается нападению», «герой неузнанным прибывает домой», «ложный герой предъявляет необоснованные притязания», «герою предлагается трудная задача», «ложный герой или антагонист, вредитель изобличается», «враг наказывается», – все это есть в романе, вплоть до 31 хода В. Проппа: «Герой вступает в брак и воцаряется» [Новикова, Новиков, 1986: 157]. Именно устойчивость и узнаваемость мотивов романа «Два капитана» позволили Г. Васильеву и А. Иващенко создать сценарий мюзикла «Норд-Ост».

В образно-композиционном строе романа можно обнаружить отголоски разных жанров. История отношений Кати и Сани Григорьева сориентирована одновременно на средневековый рыцарский роман и на сентиментальный роман. Отзвуки романа-путешествия обнаруживаются в рассказе о странствиях Сани и Петьки. В описаниях школьной жизни героев явно ощущаются традиции романа воспитания.

Точность психологических мотивировок, сюжетная плотность текста, широкий диапазон эмоционального аккомпанемента, внимание автора к судьбе героя, показанной через призму исторической эпохи, романтизация дружеских отношений, насыщенная любовная интрига, тема предательства, верность идеалам и выбранному делу – все эти маркеры беллетристического текста можно обнаружить не только в «Двух капитанах», но и в «Открытой книге» (1946 —56).

Однако стандартный набор художественных приемов окрашивается у Каверина в индивидуальные тона, что, безусловно, выводит эти тексты из ряда «формульной» литературы, обеспечивая не только устойчивый читательский интерес, но и место в истории литературы.

Роман «Открытая книга» Каверин долго писал не только потому, что он тщательно и кропотливо собирал материал, но и потому, что вырабатывал новое отношение к фабульной динамике. Если в «серапионовский» период он вместе с Лунцем отстаивал необходимость стремительного движения сюжета, то в «Открытой книге» утверждается «повествовательный темп, пропорциональный стабильному течению самой жизни в ее повседневном, молекулярном измерении» [Новикова, Новиков, 1986: 161].

Наличие четко обозначенной пары героев-атнагонистов, или, по определению О. и В. Новиковых, принцип «двойного портрета» (Некрылов-Ложкин в «Скандалисте», Архимедов-Шпекторов в «Художник неизвестен», Григорьев-Ромашов в «Двух капитанах», Власенкова-Крамов в «Открытой книге») как некая гиперболическая условность, восходящая к романтической традиции, стал опорным в каверинской прозе. Степень творческой удачи писателя определялась тем, насколько верно выбрана главная антитеза. Можно утверждать, что романы Каверина, многие из которых уже заняли определенное место в истории русской литературы XX в., служили моделью для беллетристики высокого уровня.

В. Маркович в статье «К вопросу о различении понятий «классика» и «беллетристика» затрагивает принципиальную проблему совместимости внутри единого творческого процесса «беллетристичности», обеспечивающей «успокоительную устойчивую опору и вводящей содержание литературы в границы «усредненного» сознания», и «классичности», постоянно расширяющей границы человеческого сознания, выводящей «человеческое сознание за грань известного или доступного» [Маркович, 1991: 60]. Исследователь допускает возможность перехода из одной категории в другую внутри отдельного художественного мира. В связи с этим интересно, как обращение Каверина к тыняновской теории отталкивания одного художника от другого своеобразно наложилось на размышления о собственном творческом пути. Автор приходит к очень важным для многих писателей его поколения выводам: «Горький угадал внутреннюю потребность моего развития как писателя, потребность в отталкивании от уже сложившегося способа писания. Я не знаю, был ли как-нибудь оценен историками литературный феномен отталкивания художника от самого себя» (выделено мной. – М.Ч.) [Каверин, 1982: 92]. Это отталкивание, при котором писатель начинает внутренне противоречить написанным раннее произведениям, было свойственно и другим современникам В. Каверина, в том числе его другу-серапиону Вс. Иванову.

Вс. Иванов, в 1920-е гг. активно экспериментирующий с жанровой формой текста (от орнаментальных «Цветных ветров» к авантюрным «Иприту» и «Приключениям портного Фокина», от остросоциальной повести «Бронепоезд 14–69» к фантастическим романам «Вулкан» и «Сокровища Александра Македонского», от обвиненного в фрейдизме сборника рассказов «Тайное тайных» к роману «Похождение факира») с 1930-х гг. мучительно стремится найти свое место в литературе, присущее только ему не как «классику», а как писателю, обладающему неповторимым творческим почерком[20]. Выступая в своих более поздних, так и не опубликованных при жизни писателя романах «Кремль», «У», «Вулкан» и др. против жажды разрушения, перешедшей в наследство от революционной эпохи, Вс. Иванов сталкивался с непониманием его творчества не только официальной критикой, но и собратьями по перу. Так, А. Фадеев писал Вс. Иванову по поводу романа «Вулкан», в котором был затронут больной вопрос о «соцзаказе»: «Единственный выход – больше прояснить там, где двусмысленно можно трактовать. Само собой разумеется, что я не зову тебя ни к схеме, ни к размежеванию. Но ты сам хорошо знаешь, как это делается» [Архив писателя). Совет Фадеева приоткрывает секреты «литературной кухни соцреализма». Вс. Иванов, как и многие другие писатели, знал эти «секреты» и рецепты, свидетельством чему явился, например, роман «Пархоменко».

Показательна и эволюция В. Катаева, начинавшего свой творческий путь как последователь Дюма-отца, автор авантюрных романов «Остров Эрендорф» и «Повелитель железа» и превратившегося к 1940-м гг. в «законченного беллетриста». Прекрасно освоив найденные им ранее приемы, окончательно отработав соединение психологии и идеологии, освоив способы незаметного упрощения проблематики, он их уверенно эксплуатирует. Например, повесть «Поездка на юг» (1951) повторяет схему написанных раньше «Растратчиков» (1926). Бесконфликтность, свойственная скорее эстетике соцреализма, нежели беллетристическому канону, была заложена в самом типе построения сюжета: семья на машине путешествует из Москвы в Крым, наблюдая, как быстро восстанавливается после войны страна. М. Литовская сравнивает интонацию, с которой изображена В. Катаевым действительность послевоенного времени, с интонациями книги «О вкусной и здоровой пище» [Литовская, 1999: 217].

Американская исследовательница К. Кларк относит роман В. Катаева «Белеет парус одинокий» (1936), действие которого происходит в Одессе в период революции 1905 г., к новому витку «вестернизации советской литературы», когда в 1930 —40-е гг. тарзаны и пинкертоны, ускользнувшие от критики, вновь проникли на страницы советской печати, подчинившись идее революционной сознательности» [Кларк, 2002: 94]. Для Катаева и других писателей-беллетристов было характерно энергичное стремление охватить как можно шире спектр жанровых и стилевых возможностей эпохи, попробовать себя в разных писательских амплуа. В романах «Белеет парус одинокий» (1936), «Я сын трудового народа» (1937), «За власть Советов» (1951), «Хуторок в степи» (1956), «Трава забвения» (1967), «Уже написан Вертер» (1980) можно обнаружить разные, зачастую контрастные стилистические средства, в которых дистанция между регистрами повествования, между разными уровнями социальной характеристики героев довольно большая (от романтизации революции в тетралогии «Волны Черного моря» (1961) до насыщенного ассоциативными переходами, сочетанием реального мира и сказочного романа «Святой колодец» (1965)).

В. Катаев, сам себя называвший «средним писателем чеховско-бунинской школы» и спокойно констатировавший неравноценность им самим написанного, современными литературоведами воспринимается как «модернист, являющийся в глубине души реалистом, или реалист, прикидывающийся модернистом» [Литовская, 1999; Новиковы, 1997). Беллетристика В. Катаева отличается эффективностью языковых средств, «осколочной» композицией, обилием металитературных тем, социальной узнаваемостью образов, исследованием микрокосма внутреннего мира человека при непосредственном проникновении в макрокосм окружающего мира.

«В жанровом отношении социальный вектор указывает в сторону, противоположную вектору литературной эволюции», – так характеризует период 1930 —50-х годов М. Чудакова [Чудакова, 2001: 401]. Одно из направлений жанровых поисков находилось в русле автобиографической и мемуарной прозы. «Писатели начали писать в форме мемуаров то, что раньше вылилось бы у них в форму романа», – отмечал в это время В. Шкловский [Шкловский, 1990: 205]. Об этом же в знаменитой «Чукок-кале» писал в 1930 г. Ю. Олеша: «Беллетристика обречена на гибель. Стыдно сочинять. Мы, тридцатилетние интеллигенты, должны писать только о себе. Нужно писать исповеди, а не романы» [Чукоккала, 2002: 290]. Справедливость этих слов находит свое подтверждение при обращении к творческой эволюции писателей, начинавших свой путь в русле авантюрного романа.

Так, Л. Никулин после авантюрного романа «Никаких случайностей» написал автобиографический роман «Время, пространство, движение» (1933), а в 1950-е гг. создал огромный роман «Московские зори», в котором история собственной жизни перемежалась с историческими вставками и хрониками. В этом же русле развивалось творчество К. Паустовского, который в течение двадцати лет работал над автобиографической «Повестью о жизни» (1966), и И. Оренбурга, долгие годы работавшего над мемуарами «Люди, годы, жизнь» (1961 —66). Эти факты творческих судеб свидетельствуют о том, что жесткой границы между беллетристикой и иной в жанровом отношении прозой для наиболее значительных писателей того времени не существовало.

М. Шагинян, автор первого в проекте «Красный Пинкертон» авантюрного романа «Месс-Менд», в 1930-е гг. пишет роман о пятилетках «Гидроцентраль» (1930 —31), а позже биографические романы «Т.Г. Шевченко» (1941), «И.А Крылов» (1944), «И.В. Гёте» (1950), произведения о Ленине «Семья Ульяновых» (1958) и «Четыре урока у Ленина» (1970). Л. Борисов, написавший в 1920-е гг. авантюрный роман «Ход конем», потом пишет о не перестающих интересовать его приключениях и романтиках, но уже в русле биографической прозы, создавая романы об А. Грине («Волшебник из Гель-Гью»), Жюль Верне, Р. Стивенсоне и др. Необходимо отметить, что с 1950-х гг. вообще стали активно создаваться всевозможные беллетризированные биографии (серии «Жизнь замечательных людей», «Пламенные революционеры» и т. д.), отличающиеся повышенным уровнем дидактичности. Очевидно, что при невозможности нормально развиваться в рамках «советского мейнстрима» многие писатели оказались вытеснены в сферу полумаргинального искусства.

В связи с тем что глубокому анализу проблем частной жизни не было места в литературе соцреализма[21], беллетристика в конце 1950-х гг. обратилась к этой теме. Отстаивая право писателя обращаться к повседневности, быту, частной жизни, Ю. Трифонов писал: «Быт – это великое испытание. Не нужно говорить о нем презрительно как о низменной стороне человеческой жизни, недостойной литературы. Ведь «быт» – это обыкновенная жизнь, испытание жизнью, где проявляется новая, сегодняшняя нравственность» [цит. по: Магд-Соэп, 1997: 103]. Именно поискам «сегодняшней нравственности», особого вектора духовности посвящены повести Ю. Трифонова «Предварительные итоги» (1970), «Долгое прощание» (1971), «Другая жизнь» (1975), Г. Троепольского «Белый Бим, черное ухо» (1972), В. Тендрякова «Ночь после выпуска» (1974), «Затмение» (1977), «Расплата» (1979), Ю. Казакова «Голубое и зеленое» (1963), «Двое в декабре» (1966) и др. Внимание к проблеме внутренних ресурсов личности, способности человека иметь и защищать нравственные ценности, устремления и идеалы, сопротивляться гнету обстоятельств, идти против них – вот тот круг вопросов, которые стали ключевыми в произведениях этих писателей. Для беллетристики этого уровня характерно вовлечение читателя в интеллектуальный процесс, в который погружен автор, «он выступает здесь не столько как рассказчик историй, сколько как исследователь, ведущий поиск, а порой и экспериментатор – его вопрошания, раздумья, сомнения создают интригу, направляют сюжет, задают общий эмоциональный тон» [Лейдерман, Липовецкий, 2001: 131].

Одной из особенностей беллетристики 1970-х гг. стала актуализация притчи как важного конструктивного принципа художественного произведения, при котором важна подчиненность сюжетного плана метафизическому. Статьей Л. Аннинского «Жажду беллетризма!» в 1979 г. была начата дискуссия, вызванная успехом у читателей произведений Ч. Айтматова, О. Чиладзе, А. Кима и др., в которых диалог современного с вечным, архетипическим, а чаще – суд над современностью с позиций вечности, построенной из «фольклорно-мифологических и фантастических «блоков», оказался очень эффективной формой философизации» [Лейдерман, Липовецкий, 2001(2): 136].

В этот период большой популярностью пользовался и роман В. Орлова «Альтист Данилов» (1978). Сюжет сразу привлек внимание читателей. Главного героя романа, сына демона-вольтерьянца, как неполноценного демона отправили на вечное поселение на Землю, где он страстно увлекся музыкой и стал прекрасным альтистом. Данилову в связи с тем, что суета человеческой жизни слишком его захватила и он мало приносил вреда людям, было объявлено «Время Ч»: «Данилов скрепя сердце вынужден был взяться за мелкие пакости, вроде радиопомех, разводов и снежных обвалов, при этом он устраивал неприятности лишь дурным, по его понятиям, людях» (В. Орлов. «Альтист Данилов»). Канцелярия от Того Света, насквозь пронизанная бюрократизмом, изображена В. Орловым с изрядной долей юмора и напоминает многочисленные советские организации с их бесконечным волокитами, чиновничьими препонами, абсурдными.

В романе В. Орлова обнаруживаются характерные черты беллетристического текста, явная зависимость от определенных шаблонов и даже некоторое эпигонство. Беллетристика испытывает потребность в постоянной опоре на существующую литературную традицию, отсюда «разработка системы разнообразных отсылок к тексту-посреднику, знание которого объединяет автора и читателя» [Чернов, 1997: 277]. Зависимость текста В. Орлова от романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» не только очевидна, но стала своеобразным художественным приемом (хотя важно отметить, что булгаковский роман в 1970-е гг. еще не вошел в круг массового чтения [22]). Однако если у Булгакова Воланд и его свита являются «частью той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо», то демонический мир в «Альтисте Данилове» опошлен и намеренно травестирован. Один из демонов, Новый Маргарит (имя героя иронически отсылает к роману Булгакова), объясняет трансформации их Канцерялии, оглядываясь на страшную, поистине дьявольскую историю XX в., так: «Человек… Это существо особенное… Он неуправляем. Нашему контролю и влиянию он не подчиняется. Увы. У него своя самодеятельность. Он фантазер и творец. Наши возможности изначально несравнимы с возможностями человека. &lt;…&gt; Мы сами в конце концов стали ему подражать». Показательно, например, описание кота Бастера, столь отличающееся от кота Бегемота: «Кот был старый, полуслепой и облезший – хороший скорняк вряд ли бы взялся пошить из него кроличьи шапки. Да что там скорняк! Не всякая живодерня согласилась бы принять такого кота. &lt;…&gt; Когда-то Бастера признавали красивым, даже великолепным, но он до того устал жить, что внешность его теперь совершенно не заботила.

Как уже отмечалось массовая литература и беллетристика – это своеобразный аналог фольклора, городского эпоса, благодаря «эффектуреальности» (Барт), являющемуся важным структурообразующим принципом массовой литературы. Поэтика повседневности дает возможность обнаружить точные приметы времени. В. Орлов четко обозначает время действия своего романа: «Я должен заметить, что рассказываю о событиях, какие происходили, а скорее всего не происходили, в 1972 году. Тогда еще можно было париться в Марьинских банях, а теперь нет Марьинских бань». Беллетристика нацелена на узнавание в хаотическом разнообразии явлений действительности элементов привычного. В романе в полном соответствии с этой закономерностью с фактологической точностью воссоздана уже ушедшая эпоха 1970-х гг.: герои слушают пластинки Окуджавы, купленные в Париже, напевают куплеты Бубы Касторского из «Неуловимых мстителей» и песенку Бумбараша, стоят в очередь за счастливым будущим, отмечая на руке номера несмываемыми чернилами; болеют за хоккеиста Мальцева, едят конфеты «Волки и овцы», выпущенные к юбилею Островского, вспоминают, как на их глазах возник театр «Современник» со спектаклем «Вечно живые»; мечтают не о «Жигулях», а о «Волге» и приличной даче в Загорянке.

Беллетристика со свойственной ей тривиальностью и прямолинейностью, однозначностью восприятия мира, с ориентацией на среднюю эстетическую норму, оказалась в конце 1970-х гг. формой словесности, наиболее адекватно отвечающей социальному климату эпохи. Черты беллетризма определили уязвимость стиля романа В. Орлова. Показателен фрагмент текста, в котором обнаруживается высокопарность стиля, ритмической организации текста и трафаретность образов: «Данилов взял альт. Открыл ноты Переслегина. И минуты через две забыл обо всем. И звучала в нем музыка. И была в ней воля, и была в ней печаль, и солнечные блики разбивались в невиданные цвета на гранях хрусталя, и ветер бил оторванным куском железа по крыше, и кружева вязались на коклюшках, и кашель рвал грудь, и тормоза скрипели, и дождь теплыми каплями скатывался за шиворот, и женское лицо светилось, и была гармония.

Стремление автора обнаружить демоническое в человеке и человеческое в демоне становится основной констатирующей идеологемой романа и неизбежно влечет за собой морализаторскую интонацию, свойственную беллетристическому тексту. Ср.: «Зло и добро. Они вечно в столкновении. Но ведь и от столкновения добра со злом бывает прок. &lt;…&gt; Он (Данилов. – М.Ч.) не терпел вмешательств в свою жизнь, так почему же люди должны были бы переносить чьи-то вмешательства, хотя бы и с самыми добрыми намерениями. Он решил использовать браслет (дающий демоническую силу. – М.Ч.) лишь в ситуациях, какие, по понятиям самих людей могли оказаться безысходными, и лишь тогда, когда люди своими душевными порывами, своими желаниями (их-то Данилов мог почувствовать) подтолкнули бы его к действиям.

Таким образом, беллетристика 1950 —80-х гг. представляет собой очень разнородное явление. Создавались разные по уровню, художественному потенциалу, нравственной позиции произведения, отвечающие на запросы времени. Новизна того или иного произведения определялась прежде всего его темой, образами главных героев, а не эстетическими принципами. На фоне лучших произведений беллетристики, оставшихся все же лишь свидетельством эпохи, сегодня, всего спустя несколько десятилетий, оказались совсем забытыми многие авторы откровенно эпигонских произведений, текстов, написанных по неприхотливым шаблонам «соцреалистического мейнстрима». Неоднородность отечественной беллетристики во всей полноте обнаруживается в женской прозе, которую многие критики воспринимают как некую маргинальную зону современной словесности.

Феномен женской беллетристики

«Почему женскую прозу и издатели, и критики вольно или невольно огораживают изящным заборчиком? – задает вопрос критик О. Славникова. – Вовсе не потому, что дамы пишут слабее мужчин. Просто в этой литературе вторичных признаков все-таки больше: не женских, а именно писательских. Должно быть, женщина-прозаик еще исторически не очень уверена в себе и потому легко соблазняема успехом. Женская проза – тонкая ткань. Именно поэтому в ее структуре яснее видны дефекты, но и явственнее проступает тот феномен, который можно назвать защитой от попыток взлома художественной программы» [Славникова, 2000].

Женская проза возникла как реакция на женскую дискриминацию и на цензуру советской эпохи, не допускавшую стилистики неочерченности и неопределенности, типичной для женской прозы [Габриэлян, 1996: 31].

Наиболее заметные авторы, определяющие лицо женской прозы, появились в конце 1970 – начале 1980-х гг.; именно в этот период были созданы произведения, отличавшиеся исповедальным характером, обнаженной самоиронией, пронизанные острой потребностью самоопределения (И. Грекова «Маленький Гарусов», «Хозяйка гостиницы»; М. Ганина «Пока живу – надеюсь», Г. Щербакова «Ах, Маня», «Вам и не снилось»; В. Токарева «День без вранья» и др.). Беллетристический код становится наиболее созвучным тем задачам, которые ставили перед собой писательницы. Для выявления закономерностей женской беллетристики заслуживают внимания авторские стратегии, предпринятые в этом отношении И. Грековой.

И. Грекова – псевдоним Елены Сергеевны Вентцель, принадлежавшей к «писателям советской эпохи». С конца 1960-х гг. произведения И. Грековой (повесть «На испытаниях» (1967), «Маленький Гарусов» (1970), «Хозяйка гостиницы» (1976), «Кафедра» (1978), «Вдовий пароход» (1981), рассказ «Скрипка Ротшильда» (1981), роман «Пороги» (1984), повесть «Фазан» (1985), «Перелом» (1987)) неизменно вызывали интерес читателей.

Драматические столкновения, споры, дискуссии героев как непременные элементы произведений писательницы, проявляются в самых разных областях жизни: в социальных, профессиональных, любовных, психологических конфликтах. Существенно то, что драматизм, а порой и трагизм многих произведений И. Грековой парадоксально сочетаются с общим юмористическим тоном повествования, «с комической подчас гротескной заостренностью «в лепке» характера человека, обрисовке реалий его быта, речей и поступков» [Питляр, 1981: 211]. Одним из ведущих мотивов ее творчества, свойственных беллетристике вообще, можно считать внимание к будничной повседневности, к внутреннему миру чувств, которым живут герои.

Женская судьба, нелегкая история жизни, наполненной болью и радостью, встречами и разлуками, обретениями и потерями, – таков лейтмотив рассказов «Под фонарем», «Летом в городе», повестей «Маленький Гарусов», «Хозяйка гостиницы», «Вдовий пароход» и др.

«Жила притаившись, стряпала в углу за занавеской на керосинке, которая, чуть не доглядишь, начинала коптить. Шунечка приходил в разное время, но неизменно мрачный, равнодушно съедал обед и поблагодарив жену казенным поцелуем в самую середину щеки, уходил снова. А она оставалась одна со своими мыслями. Только еще тридцать два, тридцать третий, а жизнь прожита. Остались одни воспоминания.» – так непросто складывалась жизнь Верочки Бутовой, героини рассказа «Хозяйка гостиницы». При всем трагизме индивидуальных судеб, при множестве смертей, утрат, непоправимых разрывов героинь Грековой отличает жизнелюбие, органическая радость жизни. Так, Вера после всего случившегося, заново обретая себя, возрождается к жизни, что шла вокруг «в хлопотах, тревогах, радостях и размышлениях, шла своим чередом и горе постепенно убывало, входило в берега» («Хозяйка гостиницы»); Флерова в повести «Вдовий пароход» после пережитых ею потрясений тоже медленно возвращается к жизни: «Никогда еще я не была так жадна на жизнь. Меня радовал, меня страстно интересовал мир со всеми своими подробностями». Важными чертами беллетристического кода, обнаруживаемого у И. Грековой, можно считать одновариантность прочтения как обязательное условие существования беллетристического текста, наличие «констатирующей идеологемы» [Чернов, 1997] как непременно присутствующего ключа к художественной семантике текста. Повторяющимися образами становятся во многом автобиографические образы преподавателя «Повести Грековой, – писал И. Питляр, – и по строю и по проблематике своей являются «повестями воспитания», то есть раскрывают обычно историю воспитания, вызревания какой-либо души человеческой» [Питляр, 1981: 253]. Эти важные для автора характеристики обеспечивали прогнозируемую «обратную связь» с массовым читателем, который в ситуациях и образцах произведений Грековой без труда обнаруживал реалии собственной жизни.

Отличительной чертой прозы И. Грековой является юмор, создающий неповторимую атмосферу «смехового эха» в произведениях, в которых больше печального и трагического, чем смешного. Особенно следует выделить в этом отношении одно из лучших произведений И. Грековой – повесть «Кафедра». Герои обнаруживают в юморе и смехе большой творческий и нравственный потенциал: «Наблюдая его директора, педагога, отца – вспоминал Николай Николаевич в своих записках, – я навсегда понял, какая великая вещь воспитание смехом. Сме – благороднейшая форма человеческого самопроявления, к тому же и гениальный воспитатель, творец душ. Посмеявшись, человек становиться лучше, счастливее, умнее и добрее». Умение смеяться, прежде всего над самим собой, давало возможность герою повести, старому профессору Завалишину мужественно преодолевать многое: убыль таланта, немощь, страх перед приближением смерти.

Живое человеческое общение, шутка, смех были важными моментами в работе профессора Завалишина и всех преподавателей кафедры. «Да разве я преподаватель? – говорит самый молодой сотрудник кафедры Павел Рубакин. – У меня развитие лягушки. Обещаю к следующей сессии подтянуться и повысить свое развитие хотя бы до уровня курицы». Преподаватели кафедры кибернетики живут трудной напряженной жизнью: «нагрузка была чудовищная, на грани физической выполнимости». Но именно «какое-то веселое отчаяние помогало людям тянуть свою лямку;…когда мы шутили, шумели, что называется, трепались, и жить было легче и работать». Лев Маркин, «из иронии себе создал нечто вроде службы», – человек очень остроумный, студенты даже записывали его шутки: «Двойка, птица-двойка, кто тебя выдумал?», «От двойки до Карамзина – и все на повестке дня», «Не проходи мимо, бей в морду»

Критики отмечали в прозе Грековой настойчивую борьбу с шаблоном, с застывшими обрядовыми формами жизни, с готовыми книжными, бездумными и бездушными словами [Хмельницкая, 1982; Говорухина, 1998]. Действительно, И. Грекова старалась уходить от общепринятого канона, полагая что «воспитательная роль литературы, отнюдь не сводится к демонстрированию «идеальных героев», которым надо подражать. В ряде случаев гораздо важнее заставить читателя задуматься, пораскинуть мозгами, поставить себя на место того или иного персонажа, понять его точку зрения, «его правду».

Уже в первом рассказе Грековой «За проходной» можно увидеть уничтожающую пародию на обкатанные, бойкие и пустые слова газетного корреспондента. Пародийное высмеивание штампов находим в рассказе «Летом в городе». Здесь ироническому разоблачению подвергаются казенные выступления «по бумажке» на читательской конференции.

В «Дамском мастере» – сгущенная пародия на попытки затейника втянуть молодых сотрудников в коллективную «развлекательную игру»: «все четверо в масках, забывая стрелять, слепо и тупо валандались по свободному пространству, спотыкаясь, сталкиваясь, ощупывая друг друга, беспорядочно хватая и перетаскивая с места на место злополучных зайцев». В «Кафедре» профессор Завалишин не раз выступает против штампованных форм быта, массового искусства, методов преподавания: «Мне кажется, что, погнавшись за массовостью, мы что-то здесь потеряли. За долгие годы преподавания я пришел к странному убеждению: более или менее все равно чему учить. Важно, как учить и кто учит… Корыстолюбие несовместимо с личностью настоящего педагога»; профессору неприятен телевизор: «В поздней любви ко всему сущему именно для телевизора места не нашлось. У него было ощущение, как будто в соседней комнате поселился кто-то посторонний: нахальный, навязчивый, лезущий в душу». Николаю Николаевичу было стыдно «за лживые заученные интонации актеров, за разинутые рты певцов с дрожащими внутри языками», его отталкивают умильные традиционные церемонии во дворце бракосочетания – «гнездилище оптовых искусственных ритуалов. Пока одна пара брачуется, несколько других «с сопровождающими лицами» ждут очереди, топчутся, перешептываются, хихикают».

Обнаруженные в прозе И. Грековой черты беллетристической поэтики – повторяемость образов, фактографическая точность в описании быта, семантическая многоплановость, пластичность и психологическая точность образов, просветительский и нравственный пафос, идущая от классики энергия «вечных вопросов» и внимание к мифологии «судьбы», надындивидуальному – определяют художественные достоинства произведений писателя, занявшего свое место в истории русской литературы XX в.

Ярким примером реализации беллетристических установок в женской прозе 1970 —80-х гг. является творчество Галины Щербаковой и Виктории Токаревой, писательниц, книги которых, с одной стороны, активно включаются в дискуссии о путях развития современной литературы, а с другой – часто ассоциируются с любовными романами, так как издаются в сериях массовой литературы «Шарм», «Истории любви», «Огни большого города» и др.

«Мир мужской и мир женский – разные миры. Местами пересекающиеся, но не полностью. В женском мире большее значение приобретают вопросы, связанные с любовью, семьей, детьми» (выделено мной. – М.Ч.), – сказала как-то в своем интервью Людмила Улицкая. Действительно, этот круг вопросов волнует прежде всего женщин-писательниц.

В рассказе «Косточка авокадо» Г. Щербакова достаточно четко объясняет свои писательские стратегии: «На улице было тепло. Апрель как бы раскочегаривался изнутри. По краям его было мартовски сыро… А из глубины уже парило… Странные почки мыслей и чувств… Странные, ни про что – вот они как раз и прорастут, глупая история наберет силу и пробьет толщу. И я напишу именно этот рассказ, не другой… И с этим ничего поделать нельзя.» («Косточка авокадо»).

Героини Г. Щербаковой (Нина из «Года Алены», Лидия из «Ах, Маня», Нора из «Актрисы и милиционера», Елена из «Женщины в игре без правил», Мая из «Love-стории») представляют собой вариации одного и того же женского типа, который принципиально отличается от героинь «любовных» романов. Они в сказки о Золушке уже не верят, хотя тоже стремятся к любви и семейному благополучию, поэтому повести Щербаковой оказываются вне формульной схемы мелодрамы.

Героини Щербаковой не только принадлежат к одному социальному слою (учителя, библиотекари, актрисы, писательницы, машинистки), но и отмечены общей судьбой и общим диагнозом «мимо счастья». Ср.: «В техникуме Нину ценили за неординарность уроков. Жалели за неудавшуюся личную жизнь, сторонились ее молчаливости, некомпанейности. Коллектив у них был дружный, они за грибами вместе ходят, дни рождения широко отмечают. Она же – часто в сторонке. Все что-то думает, а что думать?» («Год Алены»); «В метро сквозило, и хотелось быстрей оказаться дома. &lt;…&gt; С тамагочи. «Зверек» пропищит, а она поплачет» («Актриса и милиционер»); «Куня была образцом человеческой неудачливости. Когда Нина видела эту тетку в «стакане метро», она думала: это место будто создано для таких, как она, несчастливых женщину («Год Алены»).

Произведения В. Токаревой на протяжении многих лет были предметом дискуссий литературных критиков. Р. Вейли в статье «Мир, где состарились сказки. Социокультурный генезис прозы В. Токаревой» выделяет простейшую разработку сюжета, сентиментальность, описание будничной жизни во всех ее проявлениях, стилистическую неопределенность, девальвацию слова в качестве характеристик, позволяющих отнести творчество В. Токаревой к массовой литературе [Вейли, 1993]. Невозможность согласиться с приведенными выводами критика связана, прежде всего, с тем, что подобный исследовательский ракурс нивелирует абсолютно чуждый эстетике массовой литературы язык прозы В. Токаревой, афористически точный, обладающей стилистической выразительностью. Особая стилистическая манера, кинематографичность, авторская ирония, неожиданные повороты в примитивном, казалось бы, сюжете свидетельствуют скорее о реализации беллетристических стратегий. Л. Жуховицкий очень точно назвал Токареву «мастером приема, неожиданного поворота.&lt;…&gt; Прием – лишь скальпель, снимающий банальное и обнажающий сокровенное» [Жуховицкий, 1980].

Героини В. Токаревой, разочаровавшись в сказке о Золушке, мучительно приспосабливаются к несчастной и безлюбовной жизни: «Жить без любви – несчастье. Иногда забываешь об этом, живешь себе по инерции, даже приспосабливаешься. Вроде так и надо» («Лошади с крыльями»). Токарева из рассказа в рассказ показывает, что у ее героев произошла подмена понятий: счастье сравнялось с привычкой к несчастью: привыкают мучить друг друга жизнью врозь («Тайна земли»), привыкают жить без любви («Глубокие родственники», «Ничего особенного», «Нам нужно общение»), привыкают получать, брать, ничего не отдавая взамен («Ехал Грека», «Шла собака по роялю»), привыкают обижать и унижать («Кошка на дороге», «Центр памяти»). Эти простые истины, нередко банальные и тривиальные, по-сценарному просто и четко выраженные, тем не менее, становятся для Токаревой важным лейтмотивом всего творчества, столь зависимого от кинематографа[23]. Авторское присутствие в тексте обнаруживается в способности смеяться над собой, героем, ограниченностью предлагаемых сюжетных коллизий. «Ее стиль – это почти стеб: тотальная ирония, которую, правда, в силу действия все той же тотальной иронии читатель чаще всего не воспринимает», – писал критик Л. Пирогов (www.russ.ru).

Тривиальные отношения свекрови и невестки, на первый взгляд, становятся главной темой повести В. Токаревой «Я есть. Ты есть. Он есть», однако банальный сюжет, благодаря ярко выраженной авторской интонации, вырастает до масштабов серьезных нравственных вопросов. Для Анны, преподавательницы французского языка, вся жизнь была сконцентрирована вокруг уже взрослого сына Олега. Ее мир рушится в тот день, когда Олег приводит в дом свою молодую жену Ирочку: «Обычно Олег целовал мать в щеку, но сегодня между ними висело пятьдесят килограммов Ирочки». Ревность ослепляет Анну, ее жизнь и жизнь молодой семьи превращаются в ад взаимных грубостей, обид, претензий. Олег с Ирочкой сбегают из этого ада, а существование Анны становится пустым и бесцветным. Анну и Ирочку примиряет трагедия. Олег вернулся домой после страшной автомобильной аварии с женой-инвалидом, больше напоминающей живой труп, чем смешливую и подвижную Ирочку. «Анна застыла в дверях и впервые за все время их знакомства испытала человеческое чувство, освобожденное от ревности. Это чувство называлось Сострадание. Сострадание съело ненависть, как солнце съедает снег». Сын, не выдержав страшного испытания, отдаляется от матери и от жены. Ненавистная же прежде Ирочка постепенно (за долгие месяцы слез, монотонного лечения, отчаяния и надежды) становится для Анны самым близким человеком. В финале рассказа Ирочка впервые за время болезни гуляет во дворе с собакой: «Собака была большая, Ирочка слабая. Она заметила что-то чрезвычайно ее заинтересовавшее, резко рванулась, отчего Ирочка вынуждена была пробежать несколько шагов.

– Дик! – испуганно крикнула Анна, распахнула окно и сильно высунулась. Собака поджала морду, выискивая среди окон нужное. Анна погрозила ей пальцем. Ирочка тоже подняла лицо. Значит, услышала. Анна видела два обращенных в ней приподнятых лица человеческое и собачье. И вдруг поняла: вот ее семья. И больше у нее нет никого и ничего». Happy end не свойствен прозе Токаревой, она, как истинный кинематографист, больше любит недосказанность, многоточие, дальний план. Повседневный быт с его монотонностью располагается у Токаревой на грани с небытием и требует от человека колоссальных нравственных усилий для того, чтобы не соскользнуть за эту грань. Отмечая бытовизм прозы В. Токаревой, критик Е. Щеглова разграничивает специфику ее прозы и «дамский» роман, все же подчеркивая ограниченность «любовного» дискурса: «Дело вовсе не в тематической ограниченности этой прозы, а в том, что ограниченность эта несколько иного свойства. И злодейское это свойство нет-нет да и покажет себя в рассказе – то безвкусицей, поверхностностью тем, где надо бы копнуть поглубже. Интересно, что иной раз любопытная и меткая завязка оборачивается заметной пробуксовкой сюжета и норовит впасть в пошлость &lt;…&gt;. Но тут уже вступают в свои права законы литературы «для всех». Токарева с ними обращается легко, оставаясь правдивой внутри этой штампованности, и палку перегибает редко» [Щеглова, 1997].

Умение Токаревой балансировать между простотой стилистических средств и сложностью постановки «вечных» вопросов любви, семьи, долга, человеческих взаимоотношений определяет особое место В. Токаревой в современном литературном процессе.

Катастрофичность, присущая переходному периоду, отразилась в женской беллетристике конца XX – начала XXI в., которая ставит диагноз апокалиптической действительности рубежа веков. Страшные процессы, происходящие в семье конца XX в., в гипертрофированной форме фиксирует Л. Петрушевская в рассказе «Гимн семье», который становится скорее эпитафией:

«Краткий ход событий:

1) Одна девушка, секретарша и студентка-вечерница, очень симпатичная, высокая, большеглазая, худенькая, была из хорошей семьи, однако у ее матери была некоторая история.

2) Ее мать была, в свою очередь, незаконнорожденной дочерью и плодом целой семьи, а именно:

3) жили три сестры, одна была замужем, вторая еще только пятнадцати лет, и муж старшей сестры натворил дел, то есть пятнадцатилетняя забеременела, и этот муж повесился, а пятнадцатилетняя сестра родила, и родила она как раз дочь висельника, которая была ей ненавистна.

4) Но эта дочь выросла и благополучно вышла замуж и родила в срок и как принято, и родила опять дочь:

5) как раз эту секретаршу и студентку Аллу. Алла выросла и в пятнадцать лет начала гулять с мужчинами, и мать ей этого не прощала, и ругалась и плакала, а затем помаленьку начала сходить с ума. Кроме того, она заболела болезнью с очень дурным прогнозом:

6) полная неподвижность. Алла была с ней в очень плохих отношениях, потому что:

7) эта Алла была воспитана своей пятнадцатилетней бабушкой (см. п. 3), которая ненавидела свою дочь, будучи старше ее на пятнадцать лет, и в тридцать пять стала уже бабушкой и взяла к себе в провинцию маленькую внучку, а сама до этого жила со стариком, который приходился ей дядей (братом матери) [Петрушевская, 2001: 139].

Этот рассказ в контексте поставленных в исследовании проблем становится особенно интересным, так как семейное пространство как поле дифференцирующих отношений намеренно представлено Петрушевской в виде своеобразной антологии бытовых «страшилок» и набора стереотипов. Каждый из «ходов» рассказа является готовым сюжетом для создания произведения массовой литературы.

Выморочная, извращенная средствами массовой информации жизнь человека конца XX в. становится одной из главных тем прозы Елены Долгопят, молодой писательницы, к творчеству которой с конца 1990-х гг. приковано внимание критики. «Главная тайна прозы Долгопят – это отсутствие настоящей реальности и желание к ней приблизиться (став алкоголиком, убийцей – все равно). Герои живут призрачной жизнью, у них бледный цвет лица, они странные, полубольные. Долгопят творит реальность, в которой реальности нет или есть иллюзия реальности, как в виртуальном пространстве. Это мир пластмассовых кубиков и их «пластмассовых» жителей, мир игрушечных машинок, которые выглядят как настоящие и даже «чадят», оставаясь при этом игрушечными», – пишет критик Е. Гродская [Гродская, 2002].

В рассказе «Два сюжета в жанре мелодрамы» снимается рекламный ролик кондитерской продукции: «Женщина, мальчик и мужчина пьют чай с тортом. Обстановка – мирная. Лампа над столом излучает мягкий, теплый свет. Чай дымится в белых тонких чашках. Женщина подает мальчику кусок торта на серебряной лопаточке. Все трое вдруг улыбаются друг другу, как заговорщики, будто бы они тут одни и никто их не видит». Мастерство оператора и точность подбора «лиц» для этой рекламы определили ее невероятный успех: «Была задумана реклама торта, а вышла реклама семейной жизни. Очевидно, что мальчик, мужчина и женщина любят друг друга, что им хорошо вместе, что этот дом с чашками, мирным светом, воздухом – дело их рук, что без них, без любого из них, мир рухнет, что они – триединство, троеначалие, необходимое и достаточное условие существования друг друга &lt;…&gt;. Любой видевший эту рекламу оставался под впечатление семейного уюта и взаимной любви, объединяющей этих троих персонажей». Иллюзорность киношного мира, абсолютное несовпадение с реальностью становятся причиной трагедии. В рекламе должен был сниматься племянник режиссера, который в самый последний момент категорически отказался. Редактору пришлось срочно икать героя просто на улице. Подходящим «лицом» оказался Коля, мальчик из малообеспеченной семьи, в которой царило одиночество, нищета, нелюбовь и равнодушие, поэтому короткая съемка в ролике про «счастливую семейную жизнь» перевернула внутренний мир мальчика. Его главной целью стало воплощение этой иллюзии в жизнь. Коля – представитель нового поколения, воспитанного на компьютерных «стрелялках» и кровавых триллерах, идеалом которого стал Данила Багров, герой фильма «Брат», добивающийся своей цели хладнокровно и настойчиво. Коля сначала заселяется (путем уговоров, слез, заискивания, угроз и ночевок на холодной лестничной площадке) в холостяцкой квартире Дмитрия Васильевича, игравшего в ролике, и пытается создать «семейную идиллическую атмосферу с запахом сдобных булочек», а потом просто, как будто нажимая на компьютерную мышь, убивает мужа и двоих детей у Наташи, расчищая место для «рекламной семьи». После этого он стал заходить, готовить, разговаривать с онемевшей от горя женщиной, и как-то привел к ней Дмитрия Васильевича. А «через полгода примерно они обменяли обе квартиры на трехкомнатную и съехались жить вместе. Больше всего мальчик любил вечера на кухне под лампой из зеленого стекла. Лампу он сам выбирал в магазине “Свет." В потоке продукции массовой культуры выразительно и полно представлена форма «семейной истории». Процесс рассказывания историй (прослушивания, прочитывания, пересказывания) располагается почти во всех сферах и секторах социального пространства. «В режиме ежедневной непрекащающейся работы массовая культура пропитывает пространство частной жизни, повсеместно транслируя обществу его семейные образы: подглядывая в «Окна», азартно перебирая грязное белье в «Большой стирке», каждые пятнадцать минут демонстрируя в рекламе, как семья ест, пьет, моется, чистит зубы и т. д.» [Шабурова, 2004: 134]. В рассказе Е. Долгопят представлен извращенный вариант этого «подглядывания».

Клиповое сознание современного читателя реализуется в романе Н. Рубановой «Люди сверху, люди снизу» с симптоматичным подзаголовком «Текст, распадающийся на пазлы», в который включены голоса многочисленных редакторов, корректоров, Авторов-м и авторов-ж, которые следят за судьбой Аннушки («Жила-была лапочка, звали ее Аннушка. Жила лапочка не в столице какой-никакой, а в уездном городе, близко к народу. Уездный город N соседствовал с City, однако каждый день не наездисси»), приехавшей в Москву из провинциального городка и ставшей деловой и жестокой женщиной Анной Усольцевой, хозяйкой издательского дома. Автор с изрядной долей цинизма раскрывает возможные сюжетные ходы в изображении современной героини, используя целый набор («веер») штампов массовой литературы: «Ей тридцать. Ему пятьдесят с хвостищем. Замужество за московскую прописку. Женщина, добившая(ся) все(го) сама. Растерявшаяся оттого, что не все может изменить даже внутри себя. Чересчур поздно ощутившая, что ничего внешнего не существует, что ВСЕ – внутри. А хочешь “веер”? Можно приправить сюжет снотворным (суицидальная попытка героини), постелью, можно добавить узкой м/ж эротики, это сейчас модно; можно отправить героиню в монастырь, наложить на нее руки, или, например, выдать замуж за какого-нибудь шейха, закрутив детективчик с продажей русских женщин в рабство под видом международного брачного агентства, да мало ли что! Пиши синопсис, засранец, а то забудешь, как буквы выглядят – впрочем, синопсис ты станешь писать в своем солидненьком издательстве, где рукописи неизвестных доселе используются исключительно дня этого. Ты уже издал несколько своих книжиц в твердых переплетах, без которых не может существовать человечество».

Страшные в свой лаконичности и кинематографической точности рассказ Е. Долгопят и роман Н. Рубановой прекрасно иллюстрирует те процессы, которые происходят сегодня в массовом сознании.

XX век – жестокий и трагический – внес свои коррективы в восприятие традиционной для русской литературы «семейной темы», что нашло отражение в разных жанрах современной прозы и повлияло на изменение устойчивых стереотипов женской беллетристики. Совершенно закономерно, что к концу XX в. «мысль семейная» перестала быть главной для литературы. Человек в мире, где, по словам С. Довлатова, «безумие становится нормой», обречен на одиночество.

«Структурирующий успех логики родства, ее способность задать направление отношениям, выходящим за пределы собственно родственных, во многом определяется способностью семьи локализовать в социальном пространстве опыт индивидуальной жизни», – отмечает С. Ушакин [Ушакин, 2004: 42].

Очевидно, что опыт индивидуальной жизни, пропущенный через эпоху, объясняет привлекательность для многих современных авторов жанра семейной саги (В. Аксенов «Московская сага», Л. Улицкая «Искренне ваш Шурик», Е. Колина «Сага о бедных Гольманах», А. Червинский «Шишкин лес», Д. Вересов «Черный ворон», А. Маринина «Тот, кто знает», С. Шенбрунн «Розы и хризантемы» и др.).

Семейная сага «Тот, кто знает» А. Марининой – попытка освоения нового жанрового формата тем же инструментарием, который был использован автором в детективе. Отказавшись от Насти Каменской, Маринина создает столь же идеальный тип героини Натальи Вороновой, жизнь которой – от девочки, студентки ВГИКа до известного киносценариста – проходит перед читателем. Писательница продолжает разрушать гендерные стереотипы, подводя под это философскую базу. Так, соседка Наташи Бэлла Львовна объясняет, почему девочкам нужно изо всех сил стараться очень хорошо учиться: «Потому что мальчики нужны на любом месте, на любой работе, а девочки нужны только для того, чтобы рожать детей и готовить обеды для мальчиков. И еще девочки нужны на таких работах, которыми не хотят заниматься мальчики, то есть на самых неинтересных, грязных и тяжелых, за которые мало платят. И если девочка не хочет заниматься скучной и грязной работой, если она хочет чего-то добиться в жизни, ей приходится доказывать, что она лучше мальчиков, которые хотят занять это место» (А. Маринина. «Тот, кто знает»).

Н. Иванова высказывает интересную мысль о том, что семейная сага Марининой, кроме лежащего на поверхности сюжета о жизни нескольких поколений в одной арбатской коммунальной квартире, «имеет еще по крайней мере два измерения: литературно-полемическое, отстаивающее роль и значение «массовой культуры» в жизни общества и противостоящее псевдоэлитарности так называемой серьезной литературы и бесплодности андеграунда, и социально-политическое» [Иванова, 2002]. Негативное отношение к псевдоэлитарной литературе проявляется в отношении к прозе старшей сестры: «В тот же вечер, когда Галина Васильевна и Люся улеглись спать, Наташа открыла верхнюю из сложенных на столе папок и принялась читать. Все оказалось даже хуже, чем она предполагала. Нудные, растянутые и бесформенные, как многократно стиранные свитера из плохой шерсти, истории про молодых людей середины шестидесятых. Они все, как один, тонко чувствуют поэзию Евтушенко, Окуджавы и Ахмадулиной, тайком переписывают с магнитофона на магнитофон песни Галича, собираются большими компаниями, бредят романтикой целины, тайги и профессией геолога и то и дело впадают в глубочайшую депрессию оттого, что их никто не понимает. У всех героев родители – косные и глупые, с устаревшими взглядами, не приемлющие современную, отходящую от “сталинско-советских” нормативов культуру, боящиеся открытости и искренности и постоянно конфликтующие на пустом месте со своими взрослыми детьми. И, разумеется, в каждом произведении, будь то роман, повесть или рассказ, в центре повествования стоит главная героиня, до мельчайших деталей похожая на Люсю» (А Маринина. «Тот, кто знает»). Сама Воронова прекрасно вписывается в бурно развивающуюся в конце 1980-х – начале 1990-х гг. массовую телевизионную культуру.

Семейная сага А. Червинского «Шишкин лес» также тяготеет к разным жанрам, вмещая в себя и жанр детектива, и мемуаров, и сценария. Отец семейства, классик Степан Сергеевич Николкин, написавший когда-то великий опус «Тетя Поля» и «Наша история», пытается решить проблемы своего трагически погибшего сына – Алексея Николкина, знаменитого режиссера и политика (бандитские структуры требуют, чтобы семья выплатила долг в размере 9 миллионов долларов). Семье приходится выставлять на аукцион знаменитый дом в Шишкином лесу со всем содержимым – вещами великих людей, каждая из которых связана с историей русской культуры XX в. Важной типологической доминантой любой семейной саги становится внимание к деталям быта, «вещному миру», разнообразным маркерам времени. Своеобразие текста заключается в том, что вся столетняя история семьи Николкиных от XIX до XXI рассказывается погибшим Алексеем. История четырех поколений семьи Николкиных во многом прозрачно соотносится с историей семьи Михалковых (хотя автор в игровой форме разводит героев: когда Степан Николкин приезжает с выступлением в Афганистан, офицерская жена называет его Сергеем Владимировичем, потом извиняется: «Ох, простите, Степан Сергеевич. Это я по инерции. Мы же Сергея Владимировича Михалкова ждали, а в последний момент Москва его на вас заменила. Вы уж меня извините»). Отметим, что игровые культурные ассоциации, рассчитанные на кругозор «среднего» читателя, весьма характерны для современной массовой литературы.

Очевидно, что жанр семейной саги занял свое заметное место в современной беллетристике рубежа веков, фиксируя, изменения, которые произошли в институте семьи на протяжении нескольких десятилетий. В то же время активные процессы в современной беллетристике связаны с тем, что в любые переходные эпохи активизируются жанры, рассказывающие о жизни человека на фоне времени, эпохи (жизнеописания, мемуары, автобиографии, хроники и т. д.).

«Мидл-литература» в контексте современного литературного процесса

Современная литература представляет собой неоднородное пространство, будучи частью «мозаичной» культуры, сложенной из множества соприкасающихся, но не «образующих конструкций фрагментов, где нет точек отсчета, нет ни одного подлинно общего понятия» [Моль, 1973: 45]

Современный литературный процесс предстает в виде соприкасающихся полей (страт), охватывающих всю совокупность художественных текстов, которые производятся в данный исторический момент культурой. В связи с этим необходимо учитывать, что массовая литература, в западной культуре давно превращенная в товар, в российском варианте функционирует в более сложном режиме. Она возникла на русском рынке в ситуации «сверхцентрализации культуры и в этом контексте оказывается не только фактором новой унификации, но и дифференцирующим фактором» [Ямпольский, 1994: 52].

Жанровое многообразие современного романа создает естественное для рубежа веков ощущение поисков, разнообразных эстетических экспериментов. Н. Иванова полагает, что сегодня появилось новое направление современной литературы – литература трансметареализма, которая пока по читательскому спросу проигрывает двум ветвям современной словесности – беллетристике масскульта с ее опорой на реальные ежедневные события, на милицейский протокол, на газету, и «литературе существования», функционирующей на грани риска, самоубийства, самоотмены литературы. «Проза, прибегнув к утрированной сюжетности, занимательности, «фантазийности», вернее, экспроприировав их в массовой литературе, на ее же территории использует поэтику «низких» жанров» [Иванова, 2002: 119]. Современные писатели активно пользуются языком массовой культуры [24] посредством деконструкции ее объектов стремятся отразить время, создать эффект «узнавания реальности». Литературные судьбы многих современных писателей демонстрируют сокращение пропасти между элитарной и массовой литературой. Так, например, В. Ерофеев признался: «Масскультура – это богатый для меня материал, я ее люблю во всех ее проявлениях, но как любят лягушку, крыс, всяких таких тварей, которых используют для экспериментов» [Ерофеев 1998: 79].

«Если представить русское культурное пространство в виде трех главных систем – традиционной народной культуры, массовой популярной культуры (третьей) и элитарной, высокой, то нельзя не заметить парадокс. Две базовые системы в структуре культурного пространства – исторически первичная народная культура и авторитетная элитарная культуры – отличаются известной социальной ограниченностью, в то время как промежуточная «третья» культура и обслуживающее ее просторечие оказываются массовыми и общедоступными», – отмечает В. Химик [Химик, 2000: 240]. Позиционирование себя как писателя, принадлежащего к актуальной полифункциональной культуре нового XXI века, практически «обрекает» автора на освоение языка массовой культуры, диглоссию[25], поскольку «никакой моноязык, никакой метод уже не могут всерьез претендовать на полное овладение реальностью» [Эпштейн, 2000].

«Писать просто и интересно – труднее, чем сложно и занудно. Не то беда, если книгу все читают, а то беда, ежели читают дрянь. &lt;…&gt; Наличие в книге всех примет масскульта еще не определяет ее к нему принадлежность. Определяет – бездарность, пошлость», – пишет М. Веллер [Веллер, 1994: 13]. Многие современные авторы, активно использующие язык массовой культуры в своем творчестве, стремятся создать элитарную «макулатуру» или интеллектуальное «чтиво». М. Веллер «Б. Вавилонская», А. Червинский «Шишкин лес», Э. Гер «Сказки по телефону (дар слова)», В. Залотуха «Последний коммунист», А. Королев «Человек-язык», П. Санаев «Похороните меня за плинтусом», С. Носов «Дайте мне обезьяну», Ю. Поляков «Козленок в молоке», К. Буртяк «Кот», А. Тургенев[26]

«Месяц Аракшон», – эти и многие другие произведения можно отнести к зарождающемуся «русскому мейнстриму» [Юзефович, 2004) или к литературе «мидл-класса» [Чупринин, 2004], т. е. «облегченному» варианту литературы, обращение к которой не требует от читателей особых духовных и интеллектуальных усилий, но которая отличается высоким исполнительским качеством [27]. Отмеченную тенденцию можно считать универсальной[28].

Для современной литературы свойственна жанровая дифференциация, сращение жанров внутри единого произведения. Феномен жанровости – это металингвистический язык (диалект) культуры. «Постоянное тематическое обновление, поиск новых сюжетных ходов – закон массовой словесности, различные жанры которой выступают особыми, условными средствами разведки и колонизации тематических пространств современности» [Дубин, 2001: 313].

Распад существующей картины мира, свойственный любому переходному периоду, неизбежно проявляется и в распаде жанрообразования и возникновении самых невероятных гибридных форм. Заслуживает внимания то, как авторы маркируют жанровую принадлежность своих произведений: Е. Попов «Подлинная история «Зеленых музыкантов» (роман-комментарий), Б. Кенжеев «Иван Безуглов» (мещанский роман), С. Василенко «Дурочка» (роман-житие), Ю. Коваль «Суер-Выер» (пергамент), Г. Балл «Лодка» (мистерия), В. Тучков «Танцор» (виртуальный роман), А. Слаповский «День денег» (плутовской роман) (кстати, многие произведения А. Слаповского снабжены заголовком, отсылающим к «памяти жанров» массовой культуры: воровской романс («Братья»), рок-баллада («Кумир»), блатной романс («Крюк»), цикл «Общедоступный песенник» и др.). А. Слаповский строит повесть «Братья» по канонам городского романса, называя главы куплетами. Каждый куплет начинается с четверостишья уличного романса: Юн был беспечальный красавец / И нищих всегда презирал. / Но как-то он в нищем похабном / Родного он брата признал». Традиционный сюжет уличного жестокого романса про потерявших и неожиданно нашедших друг друга братьев Слаповский повторяет буквально, но переворачивает, разрушая наивную по сути составляющую жанра. «Новый русский» Крахоборов делает «допущение», «как бы» (это словосочетание, активно присутствующее в языке конца XX в., предельно точно отражает отношение героя к миру) узнает в случайно увиденном бомже Юрии своего брата. Крахоборов начинает проигрывать этот сюжет, используя наивно-романтическую интонацию романса: «Главное – я твой брат, и мы нашли друг друга. Ты мой старший брат. Я обязан тебя уважать. Я обязан отплатить тебе за то, что ты защищал меня, маленького, от хулиганов». Крахоборов разрушает привычную жизнь Юрия, преображает его, лечит, одевает, учит водить машину, заставляет вспомнить английский язык. Купив себе брата как вещь, он не может ни понять, ни принять желание преобразившегося, почувствовавшего интерес к жизни и влюбившегося Юрия жить своей жизнью. Игра заканчивается жестоким признанием Крахоборова: «Я тебя отшлифовал. Я над тобой поработал. &lt;…&gt; Впрочем, он мне и не брат, это всего лишь моя фантазия, выдумка, его, в сущности, нет, есть только материализовавшееся мое воображение». В полном соответствии с законом жанра Юрий в канун Нового года исчезает, а через две недели мертвым в своей квартире был найден Крахоборов.

Жанр романса выступает у Слаповского как средство иронической игры со штампами и стереотипами, о чем свидетельствует последний стихотворный куплет, не подкрепленный прозаической параллелью: «Я спел вам печальную песню. /Ведь я-то и есть младший брат./Я выжил, а жить не желаю. Я круглый теперь сирота.». Это новый для русской литературы опыт создания текста по традиционным лекалам, в которых ориентация на жанровые архетипы приводит к модификации и смысловому обогащению текста за счет «памяти жанра». Авторские стратегии Слаповского, нацеленные на игру с жанрами и разнообразные жанровые трансформации, своеобразно иллюстрируют слова Л. Гуцкова и Б. Дубина: «Жанр выступает сегодня чисто регулятивной идеей организованной целостности культурного универсума. В содержательном же смысле он является апелляцией к целому культуры как к совокупности субстантивно заданных образцов лучшей, избранной литературы. &lt;…&gt; Жесткость отбора, замкнутость пантеона авторов и репертуара образцов наводит на мысль о том, что в современной ситуации можно видеть в жанре не только «память» литературы, но и механизм ее забывания (тогда коррелятом бахтинского понятия «памяти жанра» могла бы быть «жанровая амнезия») [Гудков, Дубин, 1994: 120].

Разнообразие жанровых форм характерно для переходного периода рубежа веков, богатого жанровыми трансформациями, при которых происходят такие изменения в структуре жанра, когда «один или несколько элементов жанровой модели оказывается менее устойчивым в результате объединения, отрицания жанрообразующих доминант, нарушения соответствия между элементами жанрового инварианта, намеренного обыгрывания тех или иных доминантных черт исходной жанровой модели» [Звягина, 2001: 129]. При этом исходный материал берется из самых разных «этажей» литературного процесса: из фольклора, мифов, классики, массовой литературы.

Заслуживает особого внимания жанровая трансформация современной постмодернистской литературы, для которой характерна «двуадресность», обращенность к интеллектуальному и массовому читателю одновременно, что предопределяет такие качества литературы как «гибридность, в основе которой лежит двойное (тройное и т. д.) кодирование, причем все литературные коды выступают в тексте как равноправные» [Скоропанова, 1999: 49]. Критики определяют постмодернизм как «культуру гуттаперчевую, пластилиновую, удобную» [Курицын, 2000: 41], а постмодерниста как художника, который «соединяет в себе несоединимое, элитарен и эгалитарен одновременно; тянется к маргинальному, любит бродить «по краям» [Скоропанова, 191 5].

И. Ильин полагает, что, как любой паразитирующий организм, «постмодернизм не может существовать вне сферы своего обитания. Внутренняя хаотичность содержания и внешняя неорганизованность формы постмодернизма вынуждают его приверженцев прибегать к помощи тех видов литературы, жанровое обеспечение которой, как правило, избыточно, т. е. к массовой литературе. В конце концов, ее заданная оформленность и сюжетная предсказуемость легче предается пародированию» [Ильин, 1998: 168].

В известной статье Л. Фидлера «Пересекайте границы, засыпайте рвы» в 1969 г. был намечен маршрут, по которому пошла и западная, и отечественная литература. По мысли автора, единению писателя и читателя будет способствовать «стирание границ» между «массовостью» и «элитарностью» [Фидлер, 1993]. Художника Фидлер называет «двойным агентом», который в «массовом» представляет «элитарное», а в «элитарном» – «массовое». Современные постмодернисты активно осваивают роль «двойных агентов», что видно по произведениям последнего десятилетия [В. Пелевин «Generation «П», В. Сорокин «Тридцатая любовь Марины», В. Пьецух «Новая московская философия», В. Ерофеев «Жизнь с идиотом», 3. Гареев «Мультипроза» и др.).

Эта стратегия «двойных агентов» достаточно репрезентативно реализована в серии «Неформат» издательства «Астрель-СПб», курируемой современным критиком В. Курицыным [29]. Главная задача авторов этого проекта состояла в том, чтобы приблизить элитарных современных писателей, публикуемых в толстых литературных журналах и номинируемых на литературные премии, к массовому читателю. В серию входят психологический триллер Н. Подольского «Книга легиона», роман В. Исхакова «Жизнь ни о чем», психологические и авантюрные детективы В. Коркина «Умный, наглый, самоуверенный» и «Сукин сын», историческая фантасмагория В. Шарова «До и во время», вольный пересказ «Калевалы» П. Крусанова, романа А. Варламова «11 сентября». Авторы проекта «Неформат», своеобразного «русского мейнстрима», действительно, стремятся соответствовать названию серии и создают «новый формат» современного беллетристического текста. Массовая литература как своеобразный резонатор социокультурных процессов расширяет диапазон современной культуры, создает условия для диагностики экспериментальных тенденций развития современной литературы.

Заслуживают особого внимания поиски нашими современниками «своего» жанра. Прозаики конца XX в. не только синтезируют жанры массовой литературы, перерабатывают и пародируют клише современных детективов, фантастики, мелодрамы, но вырабатывают новые жанры. По мысли А. Чудакова, роль жанра в литературной эволюции является «решающей только в массовой литературе и в работе литераторов третьего ряда» [Чудаков, 1990: 89].

Например, А. Слаповский определяет жанр своего романа «День денег» как плутовской роман. Слаповский выдерживает структуру классического плутовского романа, давая подробный комментарий к каждой главе. Именно это комментирование открывает широкую возможность пародии и игры. Например: «Глава первая, являющаяся начальной. Случилось это, сами понимаете, в городе Саратове, поскольку ни в каком другом месте случиться не могло, даже если б захотело». Главные герои – безработный Змей, работник пресс-центра при губернском аппарате Парфен, писатель Свинцитский (Свин) – неожиданно находят крупную сумму денег, эта находка становится своеобразной лакмусовой бумажкой для каждого из них и всех вместе. Они, почти как некрасовские герои, отправляются в путь, чтобы найти того, «кому на Руси жить плохо» и кому более всего эта большая сумма необходима.

Маргинализация книги, вызванная усилением роли аудиовизуальных средств массовой информации, отрицательно сказывается на интеллектуальном уровне той части общества, которая привыкла обучаться не по книгам, а по преподносимым ей с экрана картинкам. Соответственно меняется тип культуры, при котором новым идеям предпочитаются новости, размышлениям – зримость факта и телевизионная картинка. «Кирпичиками», из которых строится роман «Дар слова» Э. Гера, становятся стереотипы «киношного сознания»: Анжела, дочь бывшей продавщицы винной секции, ставшей богатейшей бизнес-вумен, живет кинематографом и его сюжетами. Мостиком между запертым на многочисленные замки и засовы благополучным, но очень одиноким миром Анжелы и действительностью становятся видеокассеты, которыми уставлены все книжные шкафы ее девичьей. Эти фильмы и стали для Анжелы единственным ориентиром в жизни, единственным критерием истинности. Анжела, «сказочная Несмеяна», «длинноногая белобрысая сомнамбула» не может найти никаких соприкосновений с пугающей и чужой реальностью, близким и понятным оказывается мир вещей: «Постепенно у нее наладился диалог с изысканными изделиями бутиков, салонов, пассажей – ей нравилось общаться с шерстью, хлопком, кожей, стеклом, завораживало обилие форм, фасонов, игра продажной стратеги, и &lt;…&gt; вещи сами шли в руки, подмигивали с витрин, по-хозяйски облегали предназначенные им части тела, трепетали при приближении &lt;…&gt;. С людьми-то как раз выходило не вполне по-людски. Она свободно общалась со сослуживцами на языке трепа, запросто болтала с продавщицей, барменом, маникюршей, научилась отшивать уличных приставал – но дружить не умела совсем, не знала, как это делается &lt;…&gt;. При попытке сближения в голове вспыхивала красная лампочка тревоги, жужжал портативный зуммер сигнализации, она запиралась на все засовы и разговаривала, рассматривая собеседника не глазами, а скорее в глазок».

Свою жизнь героиня воспринимает со стороны, смотрит, как фильм: «Это была настоящая широкоформатная лента с ее участием, оригинал, а не копия, это был фильм про нее, и следовало держаться естественно, как на съемочной площадке, а для начала зацепиться за своего принца.». Она все время живет по лекалам вечных сюжетов: «Потом они пили шампанское и говорили о смысле жизни, примерно как в фильме “Красотка” с Ричардом Гиром и Джулией Робертс.»; или: «Ей захотелось запеть от счастья и остаться в этом душистом пенистом состоянии навсегда (про ванну. – М.Ч.) – как в кино, чтобы можно было прокручивать этот кайф по пять раз на дню». После краха своей мечты и своей любви Анжела находит один выход – то же бегство от реальности, только уже с помощью Интернета.

Жанровое многообразие современного романа создает естественное для рубежа веков ощущение поисков, своеобразной «пробы пера», качелей, которые раскачиваются от клише масскульта до высокоинтеллектуальных эстетических экспериментов.

Очевидно, что эксперименты современных писателей, реализуемые в зоне массовой литературы, варьируются в довольно широком диапазоне. Основным культурным ресурсом для подобных экспериментов остаются классические тексты русской литературы. Так, например, роман В. Залотухи «Последний коммунист» построен по модели романа «Как закалялась сталь» Н. Островского и романа «Мать» М. Горького. Печенкин-младший, выпускник закрытого пансиона в Швейцарии, – не только богатый наследник огромного состояния Печенкина-старшего, но наследник и коммунистических идей, с которыми его отец, прекрасно приспособившийся к новой жизни, стремится расстаться. Из запрятанного на чердаке старого дедушкиного сундука герой достает свою Библию – роман Н. Островского, фигурки Ленина и Сталина – так старый революционный миф перекодируется знаками нового времени. Как правило, подобные романы представляют собой многоуровневый текст, заключающий в себе несколько слоев, предназначенных для разного типа читателей.

В плуто-авантюрном романе «Кот» С. Буртяк переосмысливает классический сюжет сказки Ш. Перро «Кот в сапогах». Умирает Федор Ильич Мельников, владелец небольшой частной булочной, которую окрестные жители прозвали «Мельницей». По завещанию и квартира покойного, и машина, и «Мельница» отходят к двум старшим сыновьям, а младшему, Егору, достается кот. Однако именно кот помогает Егору добиться успеха в бизнесе и занять место генерального директора преуспевающей компьютерной фирмы, сменив на этом посту прежнего директора Марка Карабана, выбравшего себе сетевой ник Маркиз Карабас. Помогает Кот также добиться благосклонности девушки Саши, дочери нефтяного магната по фамилии Королев, которую все называют Принцессой. В книге действуют и другие персонажи, отсылающие к известным сказочным героям: одноногий полковник Оловянников (стойкий оловянный солдатик), бандит Арсений Борода, подозреваемый в убийстве нескольких женщин (Синяя Борода) и др.

Границы функциональной значимости нормативной литературной культуры и работоспособность ее принципов оказываются размытыми, поскольку набор штампов и образцов, маркирующих тот или иной жанр массовой литературы, используется представителями «разных этажей» современной литературы.

Принадлежность к определенному жанру или «формуле» массовой литературы не определяет строгое место в литературной иерархии. Показателен пример романа признанных авторов фэнтези А. Лазарчука и М. Успенского «Посмотри в глаза чудовищ». Главный герой романа – Николай Гумилев – не погибает в 1921 г., а продолжает жить, став истинным героем-авантюристом, у которого завязывается страстный роман с Марлен Дитрих, который пьет в Париже с Виктором Некрасовым, под именем капитана Бонда встречается с Яном Флемингом и становится прототипом агента 007; он слушает песни на собственные стихи в исполнении Елены Камбуровой и присутствует в Петербурге на открытии памятника самому себе работы Михаила Шемякина. Прослушав доклад Горького на I Съезде советских писателей, герой в перерыве встречает О. Форш: «Совершенно седая Ольга Дмитриевна Форш, проходя мимо, посмотрела на меня очень внимательно, покачала головой и что-то сказала своему спутнику. Наверное, она нехорошо подумала о Гумилеве. Я подчеркнуто светски поклонился и даже стукнул несуществующими каблуками мягких ичигов. От чего Ольга Дмитриевна покачнулась и повлекла своего спутника дальше. Уже не знаю, что ей почудилось… Странное дело: покойником здесь был я, но именно я-то и смотрел на них всех как на мертвецов. И, пожалуй, впервые почувствовал, что запах разлагающегося Слова – отнюдь не метафора».

Постмодернистская игра с историей, читателем, культурными артефактами, пронизывающая роман, требует непосредственного участия читателя с определенным образовательным уровнем, иначе Гумилев окажется «кличкой, подобной Бешеному, Слепому, Меченому и другим крутым персонажам российских бестселлеров» [Василевский, 1997].

Произведения М. Успенского, А. Лазарчука, А. Столярова, М. Веллера, Ю. Полякова и многих других можно отнести к современной беллетристике или, по определению С. Чупринина, к миддл-классу. К миддл-классу с равными основаниями можно отнести как «облегченные» варианты высокой литературы, усвоение которых не требует от читателей особых духовных и интеллектуальных усилий, так и те формы массовой литературы, которые отличаются высоким исполнительским качеством и нацелены отнюдь не только на то, чтобы потешить публику [Чупринин, 2004].

К подобной литературе «мидл-класса» можно отнести и детективы Л. Гурского. Романы Л. Гурского «Убить президента», который оказался в числе соискателей Букеровской премии, «Спасти президента», «Перемена мест», критики единодушно выводят за «флажки жанра», отмечая не свойственную примитивному детективу интертекстуальность и постмодернистский дискурс.

Впервые имя писателя Гурского возникло в 1994 г. на страницах екатеринбургского журнала «Урал», где была опубликована рецензия на его роман «Янки при дворе вождя». Придуманная биография придуманного писателя, якобы уже много лет живущего в Вашингтоне, в какой-то момент стала вступать в противоречие с безусловным знанием автором реалий российской действительности (показательны фрагменты текста, в которых намеренно прозрачны ассоциации с Ю. Лужковым: «Мэр столицы Игорь Михайлович Круглов вкатился в мой кабинет весь багровый от ярости. Сейчас он был без кепки: видимо, оставил ее в приемной. &lt;…&gt; Круглову хотелось вывести меня из равновесия и доказать, кто в Москве самый главный Мойдодыр и Э. Лимоновым: «Писатель Фердинанд Изюмов размышлял перед эфиром: Старикану, лысому кренделю и говорящему генеральскому сапогу даже втроем не одолеть популярного мастера художественной брани. В прямом эфире политик всегда слабее хулигана. Он тебе аргумент, а ты ему: сам дурак! – и показываешь задницу во весь экран. Публика в отпаде» (Л. Гурский. «Спасти президента»).

Так как «доступ» к писателю Л. Гурскому и возможность взять у него интервью был только у постоянного и неизменного редактора всех его книг Р. Арбитмана, известного литературоведа, критика, специалиста по массовой литературе, мистификация была раскрыта. То, что под псевдонимом Гурского скрывается серьезный филолог, во многом объясняет сложность построения романов, которые можно условно отнести к «постмодернистским детективам».

Роман «Спасти президента» написан в жанре политического триллера-памфлета, в котором точные реалии современного быта соседствуют с глобальным абсурдом. Российская действительность перед выборами президента доведена до абсурда: главный коммунист танцует на предвыборном митинге «Семь сорок» с колхозниками, писатель Изюмов выступает от партии гомосексуалистов, администрация президента делает вид, что главный кандидат еще жив. Роман состоит из трех частей, названия которых отсылают к классическим текстам: «Накануне», «Маскарад» и «Мертвые души» [30]. Однако многослойность заглавия классических романов у Гурского оборачивается прямолинейностью: часть «Накануне» действительно происходит накануне президентских выборов, в части «Маскарад» претенденты на президентское кресло и их помощники активно интригуют, меняют маски, переодеваются, а в части «Мертвые души» народ, не зная правды, слепо веря избирательной кампании и руководителю администрации президента Болеславу Яновичу, активно выбирает «мертвую душу», уже умершего президента. Такое утрированное следование прямому значению слова лежит в русле стилистических стратегий мидл-литературы, для которой свойственен в разной степени «отрефлектированный отказ от так называемого языка художественной литературы (с его установкой на стилистическую изощренность и опознаваемую авторскую индивидуальность) в пользу языка нейтрального или, если угодно, никакого – безусловно грамотного, но не создающего проблем для понимания даже и при торопливом чтении» [Чупринин, 2004].

В романе Гурского, вышедшем в 1996 г. обнаруживается много перекличек с написанными позже романами В. Пелевина. Особенно очевидна связь с романом «Generation “П”», одной из главных тем которого становится тема тотальной власти телевидения и рекламы над человеком. Главный герой романа Вавилен Татарский осознает, что «подобно тому, как телезритель, не желая смотреть рекламный блок, переключает телевизор, мгновенные и непредсказуемые техномодификации изображения переключают самого телезрителя. Переходя в состояние Homo Sapiens, он сам становится телепередачей, которой управляют дистанционно. И в этом состоянии он проводит значительную часть своей жизни» (В. Пелевин «Generation “П”»). Татарский становится сначала свидетелем, а потом активным участником создания вымышленной постсоветской истории, благодаря телевизионным архивам и компьютерной графике (так, на его глазах снимается встреча Березовского и Салмана Радуева). Отголоски этой темы звучат и в романе Л. Гурского, герой которого, телевизионный босс, размышляет о возможностях современного телевидения: «В начале двадцать первого века даже наша раздолбанная телетехника способна творить чудеса. Чисто теоретически мы смогли бы клепать свежие новости без единого корпункта и не выходя из студии, на одних монтажных склейках. Богатый архив позволял. Лица, пейзажи, лозунги – ничего у нас особо не меняется. Злоупотребляя архивом сверх меры, мы совершаем такой же невинный подлог, как и наши поп-звезды, поющие под «фанеру» на своих концертах».

Показательно еще одно совпадение двух романов. Изюмов рассуждает о том, как быстро купит своих избирателей: «Подарок от фирмы номер один! Прожевали? Теперь закурите. Это уже будет подарок номер два. Дым отечества нам сладок и приятен» (Л. Гурский. «Спасти президента»). Татарский придумывает рекламу сигарет: «Плакат представляет собой фотографию набережной Москва-реки, сделанную с моста, на котором в октябре 93 года стояли исторические танки. На месте Белого дома мы видим огромную пачку “Парламента”. Вокруг нее в изобилии растут пальмы. Слоган – цитата из Грибоедова: «И дым отечества нам сладок и приятен. Парламент» (В. Пелевин. «Generation “П”»). Особенности деконструкции у Пелевина заключаются в том, что автор максимально обнажает прием, демонстрирующий работу моделей, по которым создаются идеологические мифы. Их статус снижается до рекламных слоганов.

В романе Л. Гурского авторское «Я», как свойственно тексту массовой литературы, размыто. Повествование в каждой главке ведется то от лица руководителя президентской администрации, то от лица писателя Изюмова, то от лица следователя, поэтому образы героев достаточно схематичны и обозначены лишь одной узнаваемой чертой. Так, например, директор «Останкино» Полковников зависим от магии чисел: он постоянно что-то высчитывает, например, размер своего нового кабинета: «Я произвел умножение и вычитание в столбик на первой подвернувшейся под руку бумажке. Девять на двенадцать будет сто восемь, от ста восьми отнять двенадцать. Итого: девяносто шесть квадратов. Результат мне сразу понравился. Число выглядело основательным и устойчивым, как ванька-встанька. Хоть сверху смотри на него, хоть снизу – одно и то же. Обнадеживающая примета. &lt;…&gt; Число-перевертыш на бумажном листе отлично поделилось на три – порядковый номер месяца марта, в котором меня назначили» (Л. Гурский. «Спасти президента»). Эта маниакальная зависимость от чисел обнаруживается и в романе В. Пелевина «Числа», который вошел в сборник с символическим названием «Диалектика переходного периода (ДПП)».

Главный герой Степа Михайлов проникся верой в могущество чисел. Жизнь этого стихийного пифагорейца мистически подчинена не развитию «Я», а служению числу «34».

Отмеченное сходство[31] доказывает «работоспособность» функций беллетристических текстов, состоящих, как отмечал И.А. Гурвич, в «подготовке новых идей» и «апробации новых способов изображения» [Гурвич, 1991]. Стоит согласиться с М. Эпштейном, полагающим, что Пелевин – это не массовая и не элитарная литература, а литература «взаимного подстрекательства массы и элиты. Благодаря Пелевину происходят чудеса социально-психологической трансмутации: массовый читатель чувствует себя удостоенным элитарных почестей, посвященным в намеки и перемиги избранных, а элитарный читатель присоединяется к массам, жаждущим чуда и откровения» [Эпштейн, 2004: 156]. Таким образом, современная литература, рассчитанная на широкого читателя и активно поддерживаемая рыночными механизмами, очень разнообразна. На разных уровнях общения автора и читателя обнаруживаются разные пласты литературы и разные возможности восприятия текста.

Представляется точным определение разноуровневости современного литературного процесса, данное А. Кабаковым: «Стратификация такова: элитарная культура, просто культура, массовая культура. Сто лет назад был Чехов, был Толстой и был лубок. Всё. Сейчас пространство между высоким искусством и лубком объективно раздвинулось и заполнилось огромным количеством ступенек, как на эскалаторе – они отстоят друг от друга, но все вместе движутся вверх» (выделено мной. – М.Ч.) (www.russ.ru/znamia).

Вопросы и задания для самостоятельной работы

♦ По каким признакам можно разграничить понятия «массовая литература» и «беллетристика»?

♦ Прокомментируйте слова писательницы Т. Толстой: «Литература и Беллетристика, подобно евангельским Марии и Марфе, пекутся о разном, но равно нужном Божьей твари; и если Мария грозит Судным днем, то Марфа указует на ссудную кассу.

♦ Как эволюционировало творчество писателей, начавших свой путь в русле авантюрного романа (В. Каверина, В. Катаева, Вс. Иванова, М. Шагинян и др.) и развивавшихся далее в русле беллетристической парадигмы?

♦ Как развивается современная женская беллетристика? Какое место в литературном процессе она занимает? Прокомментируйте слова писателя Виктора Ерофеева: «В русской литературе открывается бабский век. В небе много шаров и улыбок. Десант спущен. Летит большое количество женщин. Всякое было – такого не было. Народ дивится. Парашютистки. Летят авторы и героини. &lt;…&gt; В новом тексте вдруг все «женское» стало интересным. Женщины из мелочей, плюс мелочности, создали Бога детали. Привлекает каждая «трещинка», каждый раскрученный крем против морщин, всякое психологическое состояние. Из объекта культуры, которым они являлись, женщины становятся ее субъектом»(Ерофеев В. Время рожать. Предисловие к антологии современной прозы. – М., 2000).

♦ Что такое мидл-литература? Какое место она занимает в современном литературном процессе?

♦ Писатели-постмодернисты активно используют язык массовой культуры. Прочитайте слова писателя Виктора Ерофеева. На материале любого произведения В. Ерофеева, В. Пелевина, В. Сорокина, А. Королева или других авторов покажите, как используются стереотипы массовой культуры. «Масскультура – это богатый для меня материал, я ее люблю во всех ее проявлениях, но как любят лягушку, крыс, всяких таких тварей, которых используют для экспериментов. Я люблю все формы этого массового сознания, и они меня интересуют как выражение слабости человеческого духа, экзистенциальной слабости. Но в этом смысле я отдаю предпочтение соцреализму, потому что он отразил нашу человеческую слабость и наши кичевые эмоции необыкновенно сильно.&lt;…&gt; Все зависит от взгляда на масскультуру. Если смотреть на нее как на объект культуры, то я ее принимаю, если они субъект, то есть претендует на то, чтобы быть культурой, то она мне просто смешна»(.Ерофеев В. Интервью // Постмодернисты о посткультуре. – М., 1997).

♦ Сюжетность, занимательность, фантасмагоричность, авантюрность и т. д. представляются многим современным писателям надежными ориентирами, приближающими их к читателю. Приведите пример любого известного вам произведения современной литературы, в котором автор использует маркеры массовой литературы. Обоснуйте ваш ответ, используя фрагмент из текста.

♦ Что такое мультилитература? Какие «этажи» существуют в современной литературной застройке?

♦ Приведите пример современного отечественного фэнтези. Чем российская традиция развития жанра отличается от западной? Прокомментируйте слова критика: «Почему российская (и не только российская, конечно) литература направилась в область фэнтези? &lt;…&gt; Мир вокруг нас стал слишком релятивным. Понятия добра и зла перемешались в нем, смазались, расплылись. И человек захотел определенности как отдыха. И тогда ему открылся Толкиен с его «Властелином колец», где все откровенно и строго, абсолютно и определенно. Если злодей – то злодей беспримесный, практически не маскирующийся, всегда опознаваемый. Если герой – то тоже подлинный. Это мир, в котором нет места нравственным колебаниям и поискам» [Губайловский, 2002: 99].

♦ Как сегодня развивается современная фантастика? Каких авторов вы можете назвать?

♦ «В основе романов «альтернативной истории» лежит принцип так называемого контрфактического моделирования. Описываются события, которые могли произойти в прошлом, при условии, что то или иное историческое событие (рождение какого-либо героя, битва, революция и т. п.) не свершилось бы», – пишут Е.И. Петухова и И.В. Черный в монографии «Современный русский историко-фантастический роман» (М., 2003). «Многие, возможно, ужаснутся, осознав, что наше прошлое целиком и полностью фальсифицировано. Честно сказать, повода для ужаса мы здесь не видим. Уж если ужасаться чему-нибудь, то скорее тому, что фальсифицировано наше настоящее» (Лукин Е Истории одной подделки, или подделка одной истории). На примере любого произведения современных российских фантастов (Е. Лукин, М. Звягинцев, М. Успенский и А. Лазарчук, Г.Х. Олди, А. Валентинов, С. Лукьяненко и др.) покажите, что разнообразные версии русской и мировой истории становятся ключом к пониманию современной реальности.

Проект Б. Акунина «Жанры» как этап в развитии современной беллетристики

Творчество Б. Акунина – явление в литературе конца XX в. симптоматичное, поскольку его возникновение и развитие предельно точно определяет магистральное направление, связанное со стремлением литературы преодолеть фабульную беспомощность. Романы Б. Акунина проецируются на цитатности-лизационную эпоху рубежа веков, для которой свойственно изменение функции эстетического приема при частом перемещении произведения из одного родо-видового регистра в другой, многочисленные жанровые трансформации, формирование нового дискурса.

Появление прозы Б. Акунина было продиктовано требованиями и читателя, и времени: ментальные доминанты каждого типа культуры формируют определенную систему ее категорий и ожиданий. Следует согласиться с Л. Лурье, который объяснял появление Б. Акунина той ситуацией, которая сложилась в массовой литературе и беллетристике в конце 1990-х гг.: «Наша классическая литература в отличие от английской не знала своего детектива. Русский писатель от Радищева до Солженицына прославлял свободу, призывал милость к падшим, был и священником, и адвокатом, и политическим деятелем. А преступника не надо было искать: им были государство, социальный уклад, господствующая идеология. Литература не была беллетристикой. Занимательность считалась знаком низкопробности и врагами господствующего режима, и его защитниками. Отделение литературы от политики, произошедшее на наших глазах, выбросило на книжный рынок тысячи наименований детективов, триллеров, исторических романов – сначала переводных, потом и русских. Но все эти Слепые, Бешеные, капитаны Ларины, Журналисты и Адвокаты, русские Перри Мейсоны, Арчи Гудвины и Майклы Хаммеры не могли по-настоящему увлечь читателя, воспитанного в традиции серьезной литературы. Российский детектив читали, слегка стесняясь самих себя. Маринина или Семенов – это все же не Сименон и даже не братья Вайнеры. Время требовало местного Грэма Грина, Умберто Эко, Ле Карре на худой конец [Лурье, 2000].

Необходимо было отразить лоскутный и коллажный облик эпохи в адекватной литературной форме. Первые детективы Б. Акунина были изданы в 1998 г., когда, с одной стороны, рынок отечественной массовой литературы только сформировался (активно развивался «женский детектив», представленный А. Марининой, П. Дашковой, Т. Степановой, В. Платовой и др., политический детектив Л. Гурского, Э. Тополя, Ф. Незнанского, А. Суворова; определялись очертания русского фэнтези М. Семеновой, Н. Перумова, М. Успенского и русского любовного романа А. Берсеневой, М. Мареевой, Е. Богатыревой), а с другой – испытал первое насыщение массового читателя его продукцией. В это время литература стремительно превращалась в разновидность массовой коммуникации, а изменение статуса литературы неизбежно влекло за собой изменение статуса писателя. На фоне огромного количества вновь появляющихся имен и брендов «проект Б. Акунин» (именно так позиционировал себя автор [32]) привлек к себе внимание и читателей, и критиков, обычно равнодушных к «чтиву», именно тем, что раздвинул границы жанра, предложив читателю довольно широкий диапазон литературных смыслов.

Критик Л. Данилкин, доказывая многоуровневость творчества Б. Акунина, пишет, что верхний слой детективов – лубочный, «наивный», обнаруживаемый в приеме фокусирования на персонаже через несобственно-прямую речь, необходимый для усиления позиции персонажа за счет замещения им позиции автора. Следующий слой – собственно детективный, строящийся на сюжетных ситуациях, далее идет слой литературный (чтение как узнавание других текстов, сцен, ходов, приемов), затем – ремейк [Данилкин, 2001].

Романы «фандоринского цикла» охватывают большой исторический отрезок – от середины 1870-х гг., эпохи Александра II («Азазель», «Турецкий гамбит»), через эпоху царствования Александра III («Смерть Ахиллеса») к эпохе Николая II («Коронация», «Любовник смерти», «Любовница смерти», «Алмазная колесница»). Внимание и точность к историческим реалиям и важным историческим событиям (русско-турецкая война 1877–1878 гг. («Турецкий гамбит»), революционный террор и борьба с ним («Статский советник»), коронация Николая II и печальные события на Ходынском поле («Коронация, или Последний из романов»), Русско-японская война 1905 года («Алмазная колесница») позволили критиками относить романы Б. Акунина больше к исторической беллетристике, нежели к детективу. Сам писатель отстаивает право на собственную трактовку истории: «Когда я ввожу исторические персонажи, я слегка изменяю их имена, чтобы было ясно – это уже не исторические персонажи, а мои. И Россия, которую я описываю в романах, не вполне реальная историческая Россия. Это, как теперь модно говорить, страна, похожая на Россию» (www.akunin.ru). Расследование Фандорина, как правило, связано не с бытовым преступлением, а с преступлением, имеющим определенный исторический вес и опасным для России (опасность, исходящая от шпионов в «Турецком гамбите», от революционеров в «Статском советнике», от тайных оккультных обществ в «Любовнице смерти», от выродившейся царской династии в «Коронации» и т. д.).

Стремление понять страну, «похожую на Россию», объединяет героев из разных исторических эпох (XVIII и XXI в.) в романах «Алтын-толобас» и «Внеклассное чтение», в связи с чем расширяется диапазон культурно-исторических смыслов. Сюжетные линии развиваются параллельно друг другу, наплывая и причудливо перекрещиваясь, подобно тому, как образ Москвы XVIII века проступает через новодел конца века XX: «Кремль, церкви и массивный параллепипед Воспитательного дома стояли плотными, непрозрачными утесами, а вот остальные дома едва приметно подрагивали и позволяли заглянуть внутрь себя. Там, за зыбкими, будто призрачными стенами, проступали контуры других построек, приземистых, по большей части деревянных, с дымящими печными трубами. Машины же от пристального разглядывания и вовсе почти растаяли, от них осталась лишь игра бликов на мостовой. &lt;…&gt; С некоторых пор Ника научился разбирать эти приглушенные речи. Например, контуры прежних зданий, проступающие сквозь стены новых построек. Парящие над землей разрушенные церкви. Гробы позабытых кладбищ над многолюдны площадями. Даже людей, которые жили здесь прежде (Б. Акунин. «Внеклассное чтение»). Исторический контекст Акунин использует для того, чтобы ставить диагноз современному российскому обществу, поэтому текст романа «Внеклассное чтение» полон транслируемыми разными героями афористичными высказываниями. Ср.: «Спасение утопающих – дело рук самих утопающих. Вот основополагающий принцип российской жизни, который следовало бы включить в конституцию, чтобы не создавать у населения ненужных иллюзит», или: «У нас Россия, а не Европа. Испокон веку так заведено: государство дает служивому человеку должность, а кормить себя он должен сам – как говорится, в меру своей испорченности», или: «Такая уж это страна – не дает человеку мирно состариться, непременно перевернет и вывернет, попробует на зуб, на вкус, на испуг.

«Приключения Эраста Фандорина» по замыслу автора составляют своеобразную «азбуку» детективного жанра [33]: конспирологический детектив «Азазель», шпионский детектив «Турецкий гамбит», герметичный детектив «Левиафан», политический детектив «Статский советник», великосветский детектив «Коронация», декадентский детектив «Любовница Смерти», диккенсианский детектив «Любовник Смерти».

Роман «Алмазная колесница», последний роман «фандоринского цикла», является своеобразной экспозицией ко всем романам цикла. Именно из этого романа становится понятным, почему Фандорин так меланхоличен и равнодушен к женщинам, откуда взялся преданный слуга японец Маса (Фандорин спасает его от смерти и позора), почему Фандорин так любит японскую культуру и знает японские боевые искусства (отец его возлюбленной, непобедимый вождь ниндзя, становится учителем героя).

На фоне негативного или равнодушного отношения современного литературоведения к массовой литературе творчество Б. Акунина – исключение, поскольку уже не только включено в критические дискуссии, но и стало предметом литературоведческого анализа [Циплаков 2001, Быков 2002, Ранчин 2004 и др.]. Все исследователи отмечают литературоцентричность[34] и постмодернистскую игру как стержневые понятия акунинской поэтики. «Все книги Акунина – это занимательное литературоведение, отвечающее, однако, на действительно серьезные вопросы. &lt;…&gt; Не стилизаторством и не эрудицией ценен Акунин, а стремлением додумать и договорить до конца то, от чего русская литература прячется. &lt;…&gt; Акунин – первый, кто попробовал разморозить русскую классику, на девяносто лет замороженную советскими и антисоветскими толкованиями», – полагает Д. Быков [Быков, 2002: 85]. При этом, критики подвергают сомнению наличие авторской позиции в произведениях Б. Акунина (отсутствие ярко выраженной авторской точки зрения характерно для беллетристического текста в значительно большей степени, чем для постмодернистского): «Автор присутствует в повествовании, словно фантом, призрак, оправдывая знаменитый тезис о смерти автора. «Текст существует сам по себе, а Акунин сам по себе. Акунин – Фантом, Выдумка, Мифология. Хочется даже пошутить, что Акунин – неуловимый Фантомас, с которым борется бесстрашный Фандор(ин)» [Циплаков, 2001].

Пространство современной литературы дробится, его рисунок постоянно реконфигурируется, так как потенциальный читатель оказывается носителем различных идей, вкусов, стереотипов. Г. Чхартишвили[35] размышляя о секретах писательской популярности и успеха, приходит к следующим выводам: «Истинного успеха сейчас добиваются лишь те романисты, кто заменяет действие рассуждением, а сюжет – идеей или же пускается в иную крайность – превращает роман в занятную интеллектуальную игру, работая с формами массовой беллетристики, ранее презираемыми серьезной литературой. Удачно поиграли в экшн и детектив У. Эко («Имя Розы»), Ч. Буковски («Макулатура»), Э. Доктороу («Акведук»), П. Акройд («Процесс Элизабет Кри»), а творческий метод М. Павича состоит в том, чтобы делать романы из сырья, казалось бы, и вовсе не пригодного – лексикона, кроссворда, колоды карт» (www.akunin.ru).

Исчерпанность цикла «Приключения Эраста Фандорина», обнаруженная в последнем романе «Алмазная колесница», привела автора к созданию нового литературного проекта, который так же, как в свое время «фандоринский цикл», соответствует эстетическим поискам начала XXI в. Ностальгия по «большому стилю» советской эпохи, свойственная нашему времени, проявляется в социокультурной жизни общества; идет активная эксплуатация наработанных советских клише и стереотипов в разных жанрах современного искусства. Современные писатели впускают «демона советского просто ради фана, веселого стебного удовольствия, полагая, что яд идеологии (после того, как не стало советской власти) нейтрализован, что осталась лишь сдутая оболочка, немая мумия, нелепая форма, с которой можно всячески играть» [Иванова, 2002: 88]. Б. Акунин, играя с традиционными жанрами, активно использовал клише беллетристики советской эпохи.

В одном интервью Б. Акунин четко обозначил свою авторскую стратегию: «Массовая литература использует очень простые исходные материалы, очень простое сырье. Именно поэтому появляются возможности для бесконечного разнообразия. &lt;…&gt; То, чем я занимаюсь, следовало бы назвать попыткой Реабилитации Сюжета, который в XX веке был совершенно подавлен формой и рефлексией» [www.akunin.ru]. Эта стратегия в полной мере обнаруживается в проекте Б. Акунина «Жанры».

Если акунинская серия «Новый детективъ» – «Приключения Эраста Фандорина» – представляет собой коллекцию разновидностей детективного романа, то в проекте «Жанры» представлены чистые образцы разных жанров беллетристики, причем каждая из книг носит название соответствующего жанра. Рассматривая массовую литературу как «материальный носитель «памяти жанра», носитель, обладающий значительным постоянством и инерцией, менее подверженный литературой революции, чем большая литература», А.П. Чудаков именно этим объясняет тот факт, что явившиеся в другую эпоху произведения удивительно точно воспроизводят жанровые особенности тематически близких произведений прошлого [Чудаков 1986:112].

Проект Б. Акунина «Жанры» заявлен автором как «своеобразный инсектариум[36] жанровой литературы, каждый из пестрых видов и подвидов которой будет представлен одним «классическим» экземпляром. В эту «энтомологическую коллекцию» входят «Детская книга», «Шпионский роман», «Фантастика», заявлены «Семейная сага», «Триллер», «Производственный роман», «Исторический роман» и др.

«Шпионский роман», по признанию Б. Акунина, олицетворяет среднюю ступень в эволюции от ребенка к взрослому, от «Детской книги» к «Фантастике». Главному герою романа – Егору Дорину (фамилия явно отсылает к Фандорину)[37], принадлежавшему к поколению «первенцев новой эры» и служившему в Немецком отделе Главного Управления Госбезопасности, поручается обнаружить заброшенного в Россию немецкого шпиона с целью убедить Сталина, что 22 июня войны не будет. Агент абвера «Вассер» оказывается безжалостной женщиной, постоянной меняющей обличья и внедрившейся в НКВД. Излюбленный Акуниным прием стилизации в этом проекте сужается до стилизации жанровой. Не случайно название романов отсылают лишь к жанровой принадлежности, никоим образом не отражая содержания. К расследованию шпионского заговора Акунин обращался в романе «Турецкий гамбит», но в «Шпионском романе» автор пародирует стиль соцреалистических шпионских романов с их идеологическими константами и стереотипами (забрасывание агентов через границу, радисты, шпионы, мистификации, засады, погони).

Все атрибуты шпионского романа уточняются ироническим показом «языковой личности» настоящего «советского разведчика», его идеологической зашоренностью и ограниченностью. Например, Дорин, истинный комсомолец, с подозрением оценивает странную выборку из советских газет, которую делает отец его любимой девушки Нади врач Викентий Кириллович: «Выбор у него был чудной. Нет чтоб почитать про новости социалистической индустрии или про конференцию Московской облпарторганизации – он выбирал всякую мелочовку, и в его исполнении звучала она как-то подозрительно. Завод “Совсоцпитание” осваивает производство растительного масла из крапивы и бурьяна. В сельхозартели имени Павлика Морозова свиноматка принесла 31 поросенка. Управление ЗАГС отмечает растущую популярность имен нового типа: Солидарь, Цика (от ЦК), Черныш (в честь пролетарского писателя Чернышевского), Запоком (За победу коммунизма). Вроде ничего особенного, а в чтении Викентия Кирилловича выходило глупостью» [Акунин, 2005: 5С].

Жесткая жанровая и идеологическая маркировка неизбежно приводит к ходульности героев, явной и, вероятно, подчеркнутой. Так, Надя, влюбившаяся с первого взгляда в Дорина, решительно отказывается от своего счастья, узнав, что ее избранник работает в НКВД: «Мне нельзя с человеком, который на стороне Грязи и Зла. &lt;…&gt; Егор опешил. Он думал, что такими словами только в дореволюционных книжках разговаривают. &lt;…&gt; Ходишь тут в беленьком халате, четвертая симфония Танеева, а через десять, нет, уже через девять дней начнется война. Страшная. Как попрутся на нас фашисты, со своими эсэсами и гестапами, тогда ты поймешь, где настоящее зло. &lt;…&gt; Железный Нарком для тебя, поди, хуже Антихриста, а он себя не жалеет, носится из штаба в штаб, чтоб подготовить Родину к обороне, а ты… Мы, значит, грязные, да? Чистый человек – не тот, кто грязи боится, а кто ее вычищает,!».

Исследователи научной фантастики [Кац, 1993, Бритиков, 2000; и др.] отмечают аналогичность общежанровых элементов фантастики устойчивым стереотипам фольклора. «Многократное «обкатывание» того или иного допущения в фантастике в большей мере напоминает присущий научному познанию принцип «проб и ошибок» с целью приближения к объективной истине», – пишет А. Бритиков [Бритиков, 2000: 224]. Современные писатели используют традиционные формулы фантастики (появление инопланетного корабля, рейс звездолета к иным мирам, взаимоотношения человека и внеземной цивилизации, бунт машин-роботов и т. д.). «В сущности, единственная тема фантастики – контакты с неземным разумом. &lt;…&gt; Фантастика, стремясь избавиться от антропоморфизма, заражала читателей мечтой о диалоге. За популярностью жанра стоит страстное желание вырваться из человекоподобного мира, из своей судьбы и – оглянуться: посмотреть на себя со стороны чужими глазами. Для того и надо найти другого и наладить с ним контакт (выделено автором. – М.Ч.), – полагает А. Генис [Генис, 1993: 36]. Именно на примитивных формулах держатся условные реалии создаваемого Акуниным в его «Фантастике» художественного мира.

Фантастика всегда предлагает эффективные художественные средства моделирования нестандартных ситуаций, экстремальных коллизий. 10 мая 1980 г. на подмосковном шоссе переворачивается рейсовый автобус. Погибают все пассажиры, кроме чудом спасшихся выпускника английской спецшколы Роберта Дарновского и пэтэушника Сергея Дронова (фамилии героев опять отсылают к Фандорину). Очнувшись в реанимации, каждый из них ощущает, что в голове у него звучит музыка: у интеллектуала звучит рок-н-ролл, у люмпена стучат испанские кастаньеты. Во время катастрофы они слушали по радио пушкинское «Дар напрасный, дар случайный», – и вот, в дополнение к жизни они получают еще один подарок: Дарновский становится телепатом, а Дронов теперь умеет передвигаться в несколько раз быстрее обычных людей. Пути человека-мозга и человека-молнии расходятся, но, движутся в одном направлении, – к неизбежной для них встрече с роковой женщиной Анной-Марией, которая, как оказалось, тоже стала свидетелем страшной аварии (ее «даром» стала гипертрофированная интуиция, умение невербальным образом воздействовать на эмоции окружающих). Оба героя делают блестящую карьеру: Дарновский с легкостью добивается карьерного роста, а Дронов становится знаменитым спортсменом. Невозможность соединить два «дара» – это, по Акунину, – признание невозможности существования в наше время «идеального героя». Примечательно, что эта идея заложена и в «серийном» главном герое «фандоринского цикла». Эраст Фандорин представляет собой тип умного, талантливого, бесстрашного сыщика-интеллектуала, оказавшегося, по признанию самого автора, «эмоциональным инвалидом».

Очевидно, что схема фантастического жанра используется Акуниным довольно примитивно и сводится к эксплуатации распространенных стереотипов.

Научная фантастика прошла свой внутренний путь от изучения отношения человека со «второй природой» и перспективой управления научно-технической революцией в интересах человека до художественного исследования возможностей управления процессом собственного усовершенствования [Бритиков, 2000: 146]. Акунин же не учитывает эволюцию фантастического жанра, использует лишь определенный набор штампов, превращая текст в пазл. Определенная условность, вынесенная в заглавие романа Б. Акунина, неизменно влечет за собой и упрощенность и условность текста.

Фантастов интересует не столько то, возможна ли та или иная фантастическая ситуация, сколько поведение героя в этих необычных условиях. У Б. Акунина оказывается, что той страшной ночью автобус врезался в летательный аппарат инопланетян («мигрантов»), только что приземлившийся на ночном шоссе. Люди, которые попадают в поле зрения Мигрантов, подвергаются различной степени обработке и наделяются необычными способностями. «Самое фантастичное – это, как известно, Марс, – иронизировал Ю. Тынянов по поводу сюжетной логики «Аэлиты» А. Толстого. – Марс – это, так сказать, зарегистрированная фантастика (выделено мной. – М. Ч.)» [Тынянов, 1977: 167]. Б. Акунин активно использует маркеры «зарегистрированной фантастики». Так, Дарновский и Дронов с ужасом понимают, что они – «мутанты» («мутные»), за которыми активно наблюдают как инопланетяне, так и специальный отдел КГБ. В конце романа, когда автор, исчерпав все сюжетные стереотипы, заходит в тупик, он использует морализаторские приемы романов соцреализма, заставив героев задуматься о своем Даре: «Как ты распорядился своим Даром, кто бы тебе его ни дал – Бог, которого нет, инопланетяне, которых тоже нет, или сотрясение мозговых клеток? Ты мог проникнуть в тайны человеческого сознания и подсознания, стать гениальным психотерапевтом, утешителем страдающих или голосом безгласных, а вместо этого десять лет рылся в навозной куче, выклевывая оттуда жалкие крохи» [Акунин, 2005: 364].

Пародирование в проекте Б. Акунина «Жанры» варьируется в довольно широком диапазоне – отсюда использование разного рода повторов, персонажей-двойников, парных ситуаций и т. д. В этих произведениях существенным становится «гибристический аспект серьезного, во всех деталях «выворачивающий наизнанку» подлинность и неизбежно сопровождавший как часть двучлена всё настоящее» [Фрейденберг, 1978: 282]. Нельзя не отметить, что привлекательные для эстетически более искушенного читателя, тонкая стилизация, многообразие языковых игр, филологическая рефлексия, свойственные «фандоринскому циклу», в проекте «жанры» практически исчезают. Примитивные жанровые формулы привели и к некоему обеднению писательского инструментария.

Можно утверждать, что переходные эпохи и периоды кризиса в художественной прозе, – это время расцвета для беллетристики. Лауреат Букеровской премии О. Павлов объясняет востребованность беллетристики тем, что она не занимается сложными философскими проблемами, а представляет мир в упрощенном и облегченном формате: «В прозе девяностых куда уж как явно проступает метафизика этого времени – она тяжелая, мучительная, а в беллетристике трагическое низводится до карнавального фарса или криминального анекдота. Там уже «физика» этого времени, тот самый добротный «социальный реализм» нынешних телесериалов, что еще раз в приятной домашней обстановке прокручивает для обывателя в более остросюжетном изложении ту же самую жизнь, давно обезболенную его собственным равнодушием» [Павлов, 2002]. Создается ощущение, что О. Павлов, размышляя о «терапевтическом» эффекте, подменяет понятия и выносит свой диагноз все-таки не беллетристике, а массовой литературе. При всей упрощенности стилистической интонации доминантной чертой беллетристики в лучших ее образцах остается серьезное внимание к «вечным» вопросам любви и ненависти, дружбы и предательства, дома и семьи, взаимоотношений мужского и женского миров и т. д. Таким образом, рассмотрение современной беллетристики как вершинной части массовой словесности позволяет утверждать, что она задает «среднюю» литературную норму эпохи и является необходимой составляющей полнокровного литературного процесса.

Вопросы и задания для самостоятельной работы

♦ На примере любого романа (романов) Бориса Акунина прокомментируйте приведенные цитаты. Точка зрения кого из современных критиков вам ближе?

✓ «Акунин не просто хитрый даос – он демиург, сталкивающий даосизм с романтизмом, Восток с Западом, недеяние с жаждой деятельности и созидания. Показательно, что Фандорин является таким же пассивным персонажем-медиатором, как и автор. Он никогда не противодействует своим противникам, они становятся жертвами собственных поступков. Фандорин лишь наблюдает или даже, как в случае с Момусом, покрывает преступника…Персонаж по имени Jack the Ripper выдает Автора (потрохами. Это он – Потрошитель. Жертвы Акунина – не тела, но чужие тексты. Он не выращивает деревья, не создает новые тексты, а создает композиции из старых. Он не садовник, он Декоратор. Разрывая известные тексты на цитаты, потроша их блестящим скальпелем своего странного таланта, он обнаруживает в них некую Красоту»(Циппаков Г. Зло, возникающее в дороге, и дао Эраста // Новый Мир 2001. № 11).

✓ «Он (Фандорин. – М.Ч.) спасает Россию от заговоров и иностранных козней, но не дает ей превратиться в восточнославянскую диктатуру. Фандорин – мечта нынешнего либерала: человек светский, способный к действию, безусловно нравственный, при этом чудак, то есть человек, имеющий представление о ценности приватности &lt;…&gt;. Фандорин, с одной стороны, – новый герой, с другой, – библиотекарь, ряженный бравым следователем, и распутывает он не кровавые преступления и заговоры, а бродячие сюжеты, блуждающие сны и перепутавшиеся мотивы» (Данилкин Л. Послесловие // Б. Акунин. Особые поручения. М., 2000).

✓ «Акунин благороднейшим образом – и очень, кстати, деликатно – препарирует для них (молодых читателей. – М.Ч.) основные коллизии русской и мировой классики, пробуждая реальный интерес к великим образцам. Все книги Акунина – это занимательное литературоведение, отвечающее, однако, на действительно серьезные вопросы: чем был русский Серебряный век – вакханалией пошлости или пиршеством гениев? что такое русский утопизм, он же космизм (которому так досталось в «пелагианском» цикле), – бред провинциальных городских сумасшедших или прорыв в двадцать первый век? и наконец, любимый и главный акунинский вопрос, которым задаются герой и автор на протяжении всего фандоринского цикла: отчего порядочные люди в России всегда хотят в оппозиционеры, а подонки – в государственники?» (Быков Д Последний русский классик // Огонек. Июль. № 8. 2002).

♦ На примере любого романа Б. Акунина из его «фандоринского цикла» прокомментируйте слова автора: «Я сочиняю романы про XIX век, стараясь вложить в них самое главное – ощущение тайны и ускользание времени Какую роль в детективах Б. Акунина играет стилизация?

♦ Какое место в творчестве Б. Акунина занимает проект «Жанры»?

Поэтика современной отечественной массовой литературы

Массовый писатель и массовый читатель в условиях новой социокультурной ситуации

Ощущение «конца литературы», свойственное рубежу веков и тысячелетий, связано с более фундаментальным переосмыслением функций литературы в обществе. С утратой особой значимости литературы в российском обществе, произошедшей в конце XX в., резко изменился и тип писателя, и тип читателя.

«Круг поэтов делается час от часу теснее – скоро мы будем принуждены, по недостатку слушателей, читать свои стихи друг другу на ухо», – писал А.С. Пушкин в письме П.А. Вяземскому в 1820 г. [Пушкин, 197869]. С этого времени прошло более 180 лет, сменялись литературные эпохи, а пушкинскую фразу, не ссылаясь на первоисточник, повторяют писатели XXI в.

Однако если в 1820 г. дефицит читателей объяснялся низкой грамотностью населения России и узким кругом образованных людей, то в начале XXI в. ситуация иная: при огромном количестве практически ежемесячно появляющихся новых писательских имен и изданий массовый читатель, испытывая информационный шок, перестает читать. Современные издательства стремятся привлечь читателя различными способами (используются серийность, яркое оформление, броские слоганы и т. д.). Интересен в этом отношении гриф «Читать [модно]», сопровождающий книги петербургского издательства «Амфора».

Образованностью, компетентностью, вкусами и ожиданиями читателей во многом определяются судьбы литературных произведений и степень популярности их авторов. Конец XX в. ознаменовался снижением интереса к печатному слову, изменением характера чтения: оно стало более индивидуальным, прагматичным, информационным, поверхностным, значительно изменилась доля чтения в структуре свободного времени; произошло явное вытеснение литературы на пространственную и культурную периферию. Социолог литературы А. Рейтблат в книге «Как Пушкин вышел в гении: историко-социологические очерки» на широком культурном материале продемонстрировал, какую роль играло чтение вслух, «медленное чтение» в пушкинскую эпоху [Рейтблат, 2001]. Узнаваемой же приметой сегодняшнего дня стали курсы «быстрого чтения», приучающие к диагональному чтению на бегу.

Подобно тому как революция 1917 г. обесценила исторический и социальный опыт предшествовавших десятилетий, приведя тем самым к массовой разблокировке подсознания, «гласность», совершив нечто подобное, разрушила надстроенные идеологические структуры, игравшие роль сознания [Чижова, 2003: 96]. В середине XX в. стали говорить о функциональной неграмотности как о тяжелой болезни современного общества. «Большинство людей читать не умеют, большинство даже не знают толком, зачем читают. Одни полагают чтение по большей части трудоемким, но неизбежным путем к «образованности», и при всей своей начитанности эти люди в лучшем случае станут «образованной» публикой. Другие считают чтение легким удовольствием, способом убить время, в сущности, им безразлично, что читать, лишь бы скучно не было» – такой диагноз читателю XX в. ставил Г. Гессе [Гессе; 2004]. В России социологи, публицисты, учителя констатируют падение уровня читательской компетентности, которая, несомненно, является одним из показателей качества образования. Симптоматично, что многие подростки, участвующие в социологических опросах и подвергающиеся различным видам тестирования, считают, что вслед за романами Толстого и Достоевского в русскую литературу сразу же пришли детективы Марининой, Акунина и др.

Нельзя не согласиться с французским ученым А. Виала: «Создание текстов происходит при посредстве целой совокупности призм. Это, во-первых, призма языка и авторской психики, но это также призмы, образуемые самой структурой поля и, в рамках поля, частными кодами каждой институции и соотношениями институций друг с другом. Это также призмы читательских компетенций и ожиданий, установленные критиками, и мыслительные привычки, усвоенные при воспитании – короче, воздействует целая «риторика чтения» и то, что говорит текст об обществе (референт текста) и то, что говорит он обществу (дискурс текста) – все это претерпевает дифракцию в зависимости от тех реакций со стороны институций и публики, на которые рассчитывает автор» [Виала, 1997].

Важнейшим этапом в изучении читательской рецепции стала программная статья Р. Барта «Смерть автора» (1968), суть которой состояла в том, что автор практически заменялся скриптором, создателем «письма», и тем самым – «восстанавливался в правах читатель». В традициях структурализма и постструктурализма писательская деятельность и читательское восприятие понимаются как игра с языком, при которой основополагающим становится удовольствие, получаемое от текста. Р. Барт в своей знаменитой статье «Удовольствие от текста» характеризует текст как своеобразный энергетический источник.

Принцип получения удовольствия становится смыслообразующим мотивом поведения человека, ставшего потребителем. Предпочтение мира внешних впечатлений миру внутренних переживаний и размышлений требует и от искусства лишь удовольствия, разрядки, компенсации. В связи с этим можно утверждать, что процесс получения удовольствия от процесса чтения связан сегодня в большей степени с текстами именно массовой литературы, поскольку литература высокая, элитарная требует от современного читателя не только труда, внимания и активной мыслительной работы, но и читательской компетенции, столь необходимой при разгадывании интертекстуальных игр писателей.

Читателю конца XX в. требуется некое средство, снимающее избыточное психическое напряжение от обрушивающихся на него информационных потоков, редуцирующее сложные интеллектуальные проблемы до примитивных оппозиций («хорошее – плохое», «наши – чужие», «добро-зло», «преступление-наказание» и т. п.), дающее возможность отдохнуть от социальной ответственности и необходимости личного выбора.

Социолог литературы Наталья Зоркая в статье «Чтение в контексте массовых коммуникаций» отмечает тенденции усреднения и массовизации литературных предпочтений у читателя конца XX в., понижение уровня его притязаний, ориентацию на упрощение и развлечение. В чтении даже самых образованных и литературно-квалифицированных групп преобладают ориентации на наивно-адаптивный тип культурного поведения и потребления, отказ от анализа современности, склонность к развлечению и эскапизму, усреднению вкусов, ностальгия по «иной», либо прошлой, либо сказочной жизни [Зоркая, 2003].

Массовая литература призвана отвлечь «массового человека» от монотонности повседневности. Постепенно она начинает определять диапазон культурных потребностей «одномерного человека» (Г. Маркузе), который с удовольствием наблюдает за похождениями и подвигами серийных героев романов А. Марининой и Ф. Незнанского, Д. Дашковой и Е. Доценко, Д. Донцовой и Э. Тополя, осознавая при этом, что описываемые преступления никак не нарушают его психологического покоя.

Социолог Б. Дубин, обобщая результаты специального исследования читательского спроса в 2003 г., приходит к выводу, что книги в современной России являются прежде всего инструментом первичной социализации, обучения самым общим навыкам современного бытования. В этом смысле книги – вновь становятся своеобразным «учебником жизни» в принципиально новых социальных условиях.

В 1990-е гг. читатели переключились на чтение детективов, фантастики, любовных романов и др., а также на те типы телепередач, которые по форме, смыслу и функциям максимально близки к этим жанрам. 79 % опрошенных в 2003 г. россиян не покупали за последнее время никаких книг. Более или менее активная и устойчивая читающая аудитория составляет сегодня порядка 18–20 % населения страны [Дубин, 2004].

Удовольствие от текстов массовой литературы рождается и потому, что читатель ощущает себя победителем в разгадывании повторяемых сюжетных ходов романов. Анализируя романы Я. Флеминга о Джеймсе Бонде, У. Эко устанавливает инвариантные правила, управляющие нарративной структурой романов, которые гарантируют их популярность. Он утверждает, что читатель получает удовольствие, погружаясь в игру, фрагменты и правила которой ему хорошо знакомы[38].

«Читать – значит желать произведение, жаждать превратиться в него» [Барт, 1994: 112], – эти слова Р. Барта приобретают особую актуальность при рассмотрении кинематографичности текстов массовой литературы. Получение удовольствия от чтения текстов во многом связано именно с кинематографическим опытом современного читателя, так как не требует активного участия воспринимающего, ведет к чрезмерному увеличению роли визуального элемента.

«Давно назревала потребность в новом массовом искусстве, самые художественные средства которого были бы доступны «толпе», и толпе именно городской, не имеющей своего «фольклора». Это искусство как обращающееся к массам должно было явиться в качестве нового «примитива», революционно противостоящего утонченным формам старших, обособленно живущих искусств», – в этих словах Б. Эйхенбаума о кинематографе отражены настроения начала XX в., когда новое искусство воспринималось как машинный лубок. [Эйхенбаум, 2001: 16] Как уже упоминалось, К.И. Чуковский в статье «Нат Пинкертон и современная литература» писал о кинематографе как об эпосе города, о «соборном творчестве готтентотов и кафров», которые «в самом низу»: «В них, в этих кинолентах, явлен как бы фотографический снимок массового их потребителя» [Чуковский, 1969: 118].

Н. Зоркая, подробно анализируя сюжетный репертуар раннего кинематографа, демонстрирует, как новый «экранный эпос», во многом примитивный и зависимый от литературного «бульвара», подтверждает «устойчивость стереотипов, «топосов» в искусстве и корреспондирующихся с ними архетипов восприятия» [Зоркая, 1976: 228].

«У кинематографа есть свои легенды, свои баллады, свои комедии, драмы, идиллии, фарс. Он сочинитель повестей и рассказов и выступает перед публикой, как поэт, драматург, летописец и романист» [Чуковский, 1969: 120]. Эти слова Чуковского не только не утратили своей актуальности, но и, пожалуй, стали объемнее и понятнее именно на рубеже XX–XXI вв.

Если в начале XX в. литература определяла темы и сюжеты кинематографа, то в конце века ситуация диаметрально изменяется. А. Генис справедливо считает, что «сегодня зависимость книги от фильма достигла такого уровня, что первая стала полуфабрикатом второго (выделено мной. – М.Ч.). В Америке крупнейшие мастера жанра – Джон Гришам, Стивен Кинг, Том Клэнси – пишут романы сразу и для читателя, и для продюсера. Даже герои их рассчитаны на конкретных голливудских звезд. &lt;…&gt; Добравшись до экрана, беллетристика ничего не теряет, но много приобретает. Прежде всего – лаконичность и интенсивность» [Генис, 2000: 119]. Это же явление сейчас достаточно обозначилось и в России. Вопрос «Собираетесь ли Вы экранизировать свое произведение» стал традиционным в интервью с современными писателями.

В фокусе внимания массовой литературы стоят, как правило, не эстетические проблемы, а проблемы репрезентации человеческих отношений, которые моделируются в виде готовых игровых правил и ходов. Очевидно, что за последние десять лет в России сложились устойчивые структуры поведения читателей, во многом продиктованные киноиндустрией. «Кино изменило сам способ мировосприятия. Его фреймы отпечатались в сознании авторов и читателей-зрителей, став основой репертуара фильмов русского текста. Образы и приемы кинематографа повлияли на литературу XX в., в которой расширился репертуар аллюзий и прецедентных текстов» [Мартьянова, 2001: 216]. Через экран заново проходят те литературные жанры, которые в самой литературе отошли в положение «примитивов», стали чтением для детей (романы о пиратах, приключенческие романы, вестерны и др.).

В жанровой иерархии современной литературы появляется и тип «киноромана». Любопытно в этой связи признание А. Малышевой, популярного автора детективов, о том, как она работает над своими романами: «Я просто села перед машинкой и представила, что я сейчас буду смотреть кино, и принялась тут же записывать это кино &lt;…&gt; И сейчас, когда я пишу уже шестнадцатый роман, все начинается с такого кино». Показателен также детектив В. Колычева «Брат, стреляй первым!» с его очевидной зависимостью от фильмов А. Балабанова «Брат» и «Брат-2». Герой книги – Никита по фамилии Брат – практически повторяет судьбу киногероя Данилы Багрова.

Современные массовые авторы настолько привыкли апеллировать к кинематографическому опыту читателей, что портрет героя может ограничится фразой «Она была прекрасна, как Шерон Стоун» или «Он был силен, как Брюс Уиллис». Ср.: «Катя невольно сравнивала нового знакомого с Ди Каприо. Как ни странно, живой Лео мало в чем уступал своему кинопрототипу. Это было невероятно, но факт! У Шавуазье были приятный голос и изысканные манеры. Катя ловила себя на мысли, что потеряла чувство реальности. У нее было такое ощущение, что она попала в какой-то увлекательный фильм и играет роль, которую не успела выучить до конца» (О. и С. Тропинины. «Титаник-2»).

Постоянные персонажи кино– и телеэкрана являются квазианалогами друг друга и множат себе подобных уже в литературе. Кинометафора жизни стимулирует в русском любовном романе развертывание оценочного дискурса, она становится метафорой красивой жизни. Об этом явлении рассуждает писатель Марк Харитонов: «Киношная версия жизни именно в силу своей документальной, фотографической правдоподобности может подменять жизнь реальную. Уже существует киношная война и киношная революция, киношные преступники и герои, киношные деревни и стройки, киношная любовь, киношная эстетика и идеология. В массовом сознании эта подмена едва ли не полная» [Харитонов, 1998: 77].

Ценности, персонифицированные в кинематографических образах, становятся основополагающими и в ироническом детективе (Д. Донцова, Г. Куликова и др.), и в криминальной мелодраме (Т. Устинова), и в любовном романе (А. Берсенева, Н. Нестерова и др.), и в триллере (А. Константинов, Ф. Незнанский и др.). Облегченное, «клиповое» манипулирование смысловыми единицами приводит к ценностному коллажу, при котором растушевывается грань между вымыслом и реальностью. Ср.: «Я не Кевин Костнер из фильма «Телохранитель», мать его!.. Она ошиблась, если решила, что я – это он. Я больше ждать не стану. Я больше терпеть не могу. Я больше не играю в благородство» (Т. Устинова. «Олигарх с Большой медведицы»).

Представляется интересной точка зрения Е. Курганова о том, что в конце XX в. телесериал «взял на себя функцию романа. Он победил, так как обладает возможностью создавать параллельное бытие, «жизнь в жизни» еще последовательней и достоверней, чем роман» [Курганов, 2002: 46]. Не случайно появление жанра киноромана. Существование в «параллельном мире» грез во многом объясняет генетическое присутствие отсылок к кинематографическому опыту в текстах массовой литературы. Ср.: «Яуже говорил, что являюсь горячим поклонником старого кино. Люблю “Приходите завтра”, “Алешкина любовь”, “В добрый час”, “Верные друзья”, “Сердца четырех”, “Укротительница тигров”, да все не перечислишь! Он крепче руками сжал руль. – Там показана совсем другая жизнь, та, которой я, возможно, хотел бы жить» (К. Буренина. «Задушевный разговор». – М.: АСТ, 2000).

Мышление кинематографическими образами, подчинение единой метафорической системе стало особым свойством «оптической памяти» (Фрейд) читателя конца XX в.

Многие исследователи сегодня самым значимым событием XX в. называют видеократическую революцию. Активно тиражируемые в последнее время комиксы стали типичным примером искусства «плоскостного восприятия», и распространение их есть показатель специфического характера визуальности современной культуры. Ставя неутешительный диагноз нашему времени, критик Н. Иванова пишет: «Пока гадали да прикидывали, куда подевался «широкий читатель», самый-самый в мире, он нашелся-обнаружился сидящим в кресле у телевизора &lt;…&gt;. Именно телевизионные передачи стали общей книгой, текстом, новой Библией, которую могут толковать миллионы бывших читателей» [Иванова, 2002: 72].

Действительно, изменение парадигматических констант современной культуры порождает особые взаимоотношения в культурном пространстве и писателя, и читателя. В современном обществе возникает своеобразная библиофобия – неприятие книги как таковой, предпочтение ей других информационных носителей.

Актуальным становится вопрос о том, наступит ли конец книги и насколько опасно перерождение «человека читающего» (homo legens) в «человека кликающего». Писатель-постмодернист В. Пелевин называет современного человека «человеком переключающим»: «Мгновенные и непредсказуемые техномодификации изображения переключают самого телезрителя. Переходя в состояние Homo Sapienes, он сам становится телепередачей, которой управляют дистанционно. И в этом состоянии он проводит значительную часть своей жизни» [Пелевин, 1999: 107].

Очевидно, что плоскостное восприятие, сформированное экранной культурой, снизило способность к размышлению, глубинным ассоциациям, перспективному воображению. 3. Лёффлер, редактор берлинского журнала «Литературен», на примере проведенных исследований и социологических опросов немецких читателей констатирует изменение стратегий и практик чтения «от прочтения к быстрочтению, к чтению «лакомых кусочков». Как показывает статистика, все больше людей читают книги так же, как смотрят телевизор. Щелкают тексты, как телепрограммы. Такому читателю нужны совершенно иные раздражители, резкие сигналы, короткие тексты, чтобы они трогали его, а еще лучше – захватывали» [Лёффлер, 2003: 56]. В связи с этим массовая литература для большинства читателей оказывается чуть ли не единственной возможностью расширения читательского опыта.

«Читатель бессознательно вовлекается в процесс идентификации, он участвует в драме и мистерии, у него возникает чувство личного приобщения к действу &lt;…&gt; с помощью масс-медиа происходит мифологизация личностей, их превращение в образ, служащий примером &lt;…&gt;. Повествовательная проза и, в частности, роман, в современных обществах заняли место мифологического рассказа и сказок в обществах первобытных» [Элиаде, 1995: 110], – эти слова М. Элиаде во многом объясняют, почему массовая литература оперирует чистыми, прозрачными, внятными и недвусмысленными фигурами, совершенными формулами архетипических состояний.

Так, например, герой романа П. Дашковой – человек-бренд, человек-коммерческий проект, актер Владимир Приз, – оказывается уголовником Шамой, страстно увлеченным нацистской философией и символикой. Сам тип этого «любимца народа» Дашкова создает с безжалостной правдоподобностью:

«Он плохо учился в школе и в институте, с трудом мог осилить более двух страниц текста, не отвлекаясь. Историю Шама знал по голливудскому кино. Литературу и философию – по хлестким цитатам и крылатым выражениям, которые употреблялись в телевизионных ток-шоу. Собственные рассуждения о правильном и неправильном устройстве общества казались ему абсолютно свежими и оригинальными. &lt;…&gt; Слово рефлексия» ему просто нравилось, но он не понимал, что оно значит, поскольку не имел привычки заглядывать в толковые словари. Шама был девственно, стерильно необразован, однако это не мешало ему быть умным, бодрым и хитрым. В определенном смысле это даже помогало. Чем больше человек знает, тем сильней сомневается в своей компетентности и своей правоте&gt; (П. Дашкова. «Приз»).

Будучи «эрзац-продуктом» специализированных «высоких» областей культуры, массовая литература не порождает собственных смыслов, а лишь имитирует явления культуры, пользуется ее формами, смыслами, профессиональными навыками, нередко пародируя их, редуцируя до уровня восприятия потребителя.

Исходя из того, что образ читателя структурирован системой рецептивных доминант (или рецептивных сигналов), фиксирующих внимание реального читателя в процессе чтения, А. Большакова высказывает принципиально важную мысль о том, что первые же «рецептивные сигналы (название, имя автора и, возможно, обозначение жанра, эпиграфы, первое слово, фраза, абзац и т. п.) специфически ориентируют «читателя», задавая рецептивные ожидания (горизонт ожидания), определенную дистанцию, которую предстоит затем преодолеть» [Большакова, 2003: 23].

Массовая литература привлекает читателя тем, что эта дистанция становится минимальной, облегченной. Центральным компонентом структуры массового сознания становится упрощение, торжество однообразия и тривиальности.

Образ читателя как организующая доминанта массовой литературы

Проблема изучения читателя, имеющая давнюю традицию, получила особое развитие в 1970 —80-е гг. в работах представителей герменевтики (Х.Г. Гадамер, М. Хайдеггер и др.) и рецептивной эстетики (Э. Гуссерль, Р. Иргарден, В. Изер, Х.Р. Яусс). Концептуально значимой представляется мысль известного социолога литературы начала XX в. Н. Рубакина, «история литературы – не есть только история писателей, но и история читателей» [Рубакин, 1929: 45].

Большая конкуренция на рынке массовой литературы требует от писателя непосредственного поиска своего читателя. Интересен эксперимент автора современных фэнтези М. Фрая. Публикуя в своем «Идеальном романе» только заголовок и конец литературного произведения, автор дает возможность «идеальному читателю» пережить в своем воображении чтение всего гипотетического романа. «Власть литературы над читателем – это и есть власть несбывшегося. Книга – волшебное зеркало, в котором читатель отчаянно ищет собственные мысли, опыт, схожий со своим, жизнь, описанную так, как он это себе представляет», – полагает Фрай [Фрай, 1999: 283]. Поиск своего читателя мистически обострен в психологическом романе Ю. Пупынина «Побег», в котором некий читатель Олег, случайно открыв книгу, с изумлением узнает в главном герое себя. Далее начинается цепь фантасмагорических событий, в результате которых он оказывается в вымышленной стране Борунии, а его сознанием постоянно управляет загадочный и жестокий автор, цель которого подчинить себе героя-читателя, лишить его воли, заставить забыть прошлое.

В умении соответствовать «горизонту ожидания читателя» – залог успеха и писателя, и издателя. Так, скрывающийся за псевдонимом Б. Акунин известный японист, журналист, литературовед Г. Чхартишвили, стремясь доказать, что детектив может стать качественной и серьезной литературой, приходит к выводу, что за последние годы «самоощущение, мироощущение и времяощущение современного человека существенным образом переменились. Читатель то ли повзрослел, то ли даже несколько состарился. Ему стало менее интересно читать «взаправдашние» сказки про выдуманных героев и выдуманные ситуации, ему хочется чистоты жанра; или говори ему, писатель, то, что хочешь сказать, прямым текстом, или уж подавай полную сказку, откровенную игру со спецэффектами и «наворотами» [Чхартишвили, 1998].

Возможно, поэтому первый роман Б. Акунина был издан под рубрикой «детектив для разборчивого читателя», а на обложке сказано: «Если вы любите не чтиво, а литературу, если вам неинтересно читать про паханов, киллеров и путан, про войну компроматов и кремлевские разборки, если вы истосковались по добротному, стильному детективу, – тогда Борис Акунин – ваш писатель». Важно отметить, что Б. Акунин находит свою нишу скорее в современной беллетристике, чем в «однодневной» массовой литературе. Являясь литературой «второго ряда», беллетристика в то же время имеет неоспоримые достоинства и принципиально отличается от литературного «низа». Б. Акунин предлагает своим читателям своеобразные интеллектуальным ребусы, он играет с цитатами и историческими аллюзиями, далекими от повседневности. Этим объясняется то, что любимый герой Акунина сыщик Фандорин помещен в XIX век.

В доступности текстов массовой литературы, ее клишированности и сиюминутности кроется очень серьезная опасность: читатель, выбравший для чтения только подобную литературу, обрекает себя на полную потерю диалога с культурой, историей, большой литературой. Не случайно Б. Акунин постоянно повторяет, что мечтает о думающем читателе, а критики называют его книги занимательным литературоведением [Быков, 2002: 88][39].

В одном из интервью Б. Акунин фиксирует (на своем читательском опыте) изменения способов восприятия классики: «Чтобы создать что-то свое, надо переработать громадное количество чужого литературного опыта. Опыта качественного, классического. Сейчас я нашел способ чтения классики. Я ее слушаю. &lt;…&gt; Иду в спортзал, надеваю наушники, кручу педали и слушаю. Оказывается, есть чудесные аудиозаписи всех классических произведений, я прослушал их сотни. И читают их великие актеры. Часто именно текст наталкивает на что-то интересное» [Акунин, 2003: 29].

Таким образом, даже интеллигентный, образованный читатель, каким является писатель Б. Акунин, декларирует отказ от традиционного способа чтения, предполагающего возможность многократного возвращения к различным фрагментам текста, им предлагается хотя и вполне приемлемый, но упрощенный способ восприятия художественного текста.

Читательская компетенция основана на том, что в объеме памяти читателя хранятся следы ранее прочитанного. В конце XX в. произошло сокращение и разрыв устойчивых коммуникаций сообщества с относительно широкой и заинтересованной читательской публикой, реального лидера среди современных литераторов практически нет. В литературной системе произошли заметные сдвиги, связанные с понижением социального статуса литературы и трансформацией читательской публики.

Разрыв массового читателя с классикой эксплицирован в словах героини романа А. Берсеневой «Ревнивая печаль» («Взрослый ты человек, столько всего пережила, ребенка родила. А о чем до сих пор думаешь. – Толстой, музыка. &lt;…&gt; Скажи еще – Пушкин! Твоя-то жизнь здесь при чем») и героини иронического детектива Д. Донцовой («Время поэзии минуло вместе с Серебряным веком, современное поколение выбирает пепси, детективы и триллеры. Только не подумайте, что я осуждаю кого-нибудь. Просто констатирую факт: поэты в нынешней действительности – лишние люди, а стихи – совершенно непродаваемый товар» (Д. Донцова. «Букет прекрасных дам»)).

Дефицит читательской компетенции, масштабное отторжение классики современным читателем связано во многом с некоей культурной аллергией на школьный курс литературы [40]. Система подмен, подделок и переделок, симулякров, клонов, пересказов и адаптаций, захлестнувшая прозу рубежа XX–XXI вв., свидетельствует об отказе от построения особой литературной реальности. Нельзя не согласиться с А. Генисом: «Тысячи романов, тасуя имена и обстоятельства, рассказывают одни и те же истории. Мы не придумываем – мы пересказываем чужое. Вымысел – это плагиат, успех которого зависит от невежества – либо читателя, либо автора. &lt;…&gt; Кризис литературы вымысла, о котором говорили уже ее великие мастера Лев Толстой и Томас Манн, сегодня проявляет себя перепроизводством. Никогда не выходило столько книг, и никогда они не были так похожи друг на друга. Маскируя дефицит оригинальности, литература симулирует новизну, заменяя его действием» [Генис 2000:121].

Однако в восприятии авторов массовой литературы статус культурного человека связан со способностью хотя бы поверхностно ориентироваться в мире классической литературы. Поэтому столь часты довольно нарочитые, зачастую случайные, не связанные интертекстуальными маркерами, апелляции к классическому наследию. Показательны примеры из любовного романа А. Берсеневой «Ревнивая печаль»: «Ты классику нашу читал? – улыбнулась Лера. – «Разве я – другие?» – так говорил один наш очень милый человек по имени Илья Ильич Обломов» «Его (Мити, музыканта. – М.Ч.) одежда всегда оставляла ощущение изящества и благородства и была так же незаметна на нем, как платье на Анне Карениной, Саня, необразованный бизнесмен, но очень милый и добрый молодой человек, пишет своей возлюбленной письмо, наивное переложение рассуждений о том, что у «Пушкина все просто, все уже без объяснений, заканчивающееся пушкинскими строками: «Я вас люблю, – хоть и бешусь».

Нижегородская писательница Елена Крюкова, выступающая под псевдонимом Е. Благова, как и многие ее коллеги, считает, что в наше время возникла необходимость появления новой остросюжетной литературы. Герой романа Е. Благовой «Изгнание из рая» – молодой талантливый художник Дмитрий Морозов – приезжает из маленького провинциального сибирского городка в Москву, которая просто дьявольски поглощает его, причем в буквальном смысле. На Арбате он встречает рыжеволосую красавицу, которая круто изменяет его жизнь. Проведя Дмитрия через череду убийств, женщина-дьявол, принимающая разные обличия, бросает к ногам Дмитрия все деньги и блага мира. Плата за эти блага непомерно высока. Архетип этого сюжета прозрачен и очень распространен. Отсылки к классике в романе очень прямолинейны. Так, например, Морозов решает впервые сыграть в казино «Зеленая лампа» и сразу же выигрывает огромную сумму. Он продолжает ставить все больше и больше, в финале повторяя историю пушкинского Германна. Ср.: «– Ваша дама бита. Просто Пушкин вы, дорогой Дмитрий Морозов. Гляди, червонная дама упала! Он глядел остановившимися глазами. Взял карту в руки. Червонная дама была невероятно похожа на убитую Анну».

Как известно, интертекстуальность является основополагающим принципом, присущим художественным текстам XX в. Но не всегда автор может быть уверен в том, что реципиент информации в состоянии адекватно интерпретировать или идентифицировать сигналы интертекстуальности. Важно отметить, что категория интертекстуальности, свойственная в большей степени литературе постмодернизма, в особом упрощенном виде может быть обнаружена и в текстах массовой литературы, в которой интертекстуальные включения могут быть представлены разными способами.

Принципиально значима точка зрения Л. Гудкова и Б. Дубина: «Литературность, цитатность массовой литературы не меньшая, чем у высокой, но ее роль иная: «литературностью» (любого рода – языка, стилистики, героев, композиции и т. п.) в этом случае удостоверяется онтологичность изображения реальности. Явные литературные присядки играют роль метафизических, онтологических предикатов определений действительности, они – знаки самой «жизни» в ее оформленности и (хотя бы потенциальной) осмысленности (судьба, провидение), указания на подлинность или документальность репрезентации изображения и тематизации значений в тексте» [Гудков, Дубин, 1994: 72]. Маркеры интертекстуальности могут быть подготовлены автором массовой литературы в виде прямого указания на источник в сносках или словах кого-нибудь из персонажей или в эпиграфах, они в какой-то степени помогают «наивному» читателю атрибутировать текст. Типология интертекстуальных элементов и связей в массовой литературе может быть представлена дописыванием текста, различными вариациями на тему предтекста и др.

Эстетический опыт В.Ф. Асмус называл «читательским прошлым»: «Два читателя перед одним и тем же произведением – все равно что два моряка, забрасывающие каждый свой лот в море. Каждый достигнет глубины не дальше своего лота» [Асмус, 1968: 119]. Размером «лота» становится читательский опыт. Примеры утраты возможности культурного диалога между героями часто можно обнаружить в современных текстах. Ср.: «У Чехова есть рассказ, – сказала она (Ольга, приехавшая из очередной командировки в горячую точку. – М.Ч.), не открывая глаз. – Забыла, как называется. Про княжну Марусю, у нее была чахотка. Она умирала и знала об этом. И представляешь, она все время огорчалась не из-за того, что умирает, а из-за того, что весь день так и не напилась чаю. Бахрушин сидел рядом на корточках и рассматривал синеву у нее на висках и у рта. «Цветы запоздалые», – буркнул Бахрушин. Так называется.

И это не рассказ, а повесть» (Т. Устинова. «Богиня прайм-тайма»).

Авторы массовой литературы, четко улавливая низкий уровень читательской компетенции своего адресата, по-своему наследуют «учительную» миссию русской литературы. Зачастую они просто растолковывают читателю «кто есть кто» в сносках. Ср.: «Я шатнул в комнату и вновь ощутил приступ дурноты. Узкое, пеналообразное помещение напоминало комнату, в которой жил Раскольников». На имя дается сноска – «Родион Раскольников – главный герой романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» (Д. Донцова. «Инстинкт Бабы Яги»). Отсутствие читательского опыта требует зачастую и «расшифровки» цитат и аллюзий. Ср.: «Каким качествам более, чем лицедейским способностям, Артем был обязан своей головокружительной карьерой? Как там у классика: “Там моську вовремя погладит, тут в пору карточку вотрет”?» Далее дается сноска: «Грибоедов А.С. “Горе от ума”». (Е. Гайворовская. «Игра с огнем»).

В другом романе появляются так называемые исторические сноски, своеобразный образовательный фон для необразованного читателя: «НКВД – Народный комиссариат внутренних дел. Именно его сотрудники проводили массовые аресты людей в 30-х, 40-х и начале 50-х, ВЧК, ОГПУ, НКВД– аббревиатуры разные, но суть организации сохранялась»; «Прокрустово ложе – В мифах древних греков есть упоминание о разбойнике по имени Прокруст. А у него имелась кровать, куда укладывались гости.

Если человек оказывался длиннее койки, Прокруст отрубал ему ноги, если короче – вытягивал при помощи колеса» (Д. Донцова. «Скелет из пробирки»). Иногда стремление научить читателя носит абсолютно абсурдный характер. Так, героиня Донцовой Евлампия Романова описывает модную певичку: «Она потрясающе красива, поэтому скачет по сцене в обтягивающих, парчовых мини-шортиках и туго зашнурованном корсете, откуда вываливаются аппетитные перси». На слово «перси» дается «обучающая» сноска: «Перси – грудь. Слово почти ушло из русского языка, но в старину было повсеместно распространено» (Д. Донцова. «Но-шпа на троих»). Остается не проясненным, зачем же тогда это слово использовалось в тексте.

Д. Донцова часто иронизирует по поводу культурного уровня своих героев, причем чаще это связано именно с уровнем читательской компетенции: Если бы Гриша читал Гоголя, он бы мигом вспомнил его пьесу „Женитьб“ и терзания главной героини, желавшей приставить нос одного своего кавалера на лицо другого. Но Гриша классику не знал, чувством юмора не обладал и мучился от казавшейся безысходной ситуации» (Д. Донцова. «Камасутра для Микки-Мауса»).

Интертекстуальность, являющаяся одной из наиболее заметных характеристик современной литературы, своеобразно воплощается в текстах массовой литературы. Любой текст отражает разнообразные внешние влияния: цитаты, аллюзии, использование чужих слов, включение элементов персоносферы [Хазагеров, 2002]. Особенности мировосприятия и самоощущения современного человека, проблема историко-культурной памяти связываются с «постмодернистской чувствительностью» (Р. Барт) и литературы, и языковой личности.

Важно учитывать, что интертекстуальность массовой литературы распространяется в большом количестве случаев на широкий контекст массовой культуры. Так, например, героиня А. Марининой Настя Каменская поправляет коллегу, перепутавшего прозвище начальника: «Он не Мухомор, а Никотин, балда. Мухомор – это у “Ментов”» (А Маринина. «Воюющие псы одиночества»), отсылая скорее не столько к детективам А. Кивинова, сколько к телевизионному сериалу.

О насыщенности речи прецедентными текстами как примета культурного диалога интеллигентного человека размышляет героиня повести Л. Улицкой «Сквозная линия»: «Этот легкий диалог, как и стихи, – фрагмент данной культуры, выращиваемой не год, не два, а чередой поколений, посещающих приемы, рауты, благотворительные концерты и прости господи, университеты &lt;…&gt; И цитаты, как потом она стала догадываться, занимали огромное место в этих разговорах. Как будто, кроме обычного русского, они владели еще каким-то языком, упрятанным внутри общеупотребимого. Маша так и не научилась распознавать, откуда, из каких книг они берутся, но по интонации разговаривающих научилась по крайней мере чувствовать присутствие ссылки, цитаты, намека…» (Л. Улицкая. «Сквозная линия»).

Интертекстуальность массовой литературы апеллирует к культурной памяти усредненного читателя, к культурному полю, связанному, как уже отмечалось выше, прежде всего с кинематографом и телевидением, с общеизвестными литературными текстами [41]. Выразительным представляется следующий текстовый фрагмент: «Лизавете нравился придуманный героиней “Унесенных ветром ” способ вступать в сделку с собственной совестью. Сама Скарлетт ей тоже нравилась. Чуть ли не первая героиня-одиночка. &lt;…&gt; Эгоистка, умевшая сражаться за жизнь, свою и близких, пуская в ход зубы, ногти и кремневые ружья. Ее оружием были кокетство и ложь. Но она же и доказала: отчаянная жажда жизни, приправленная не менее отчаянным себялюбием, – вовсе не отрицательные качества. Пишущая домохозяйка Маргарет Митчелл нанесла сокрушительный удар по ханжеским идеалам: любить жизнь не стыдно. Только те, кто любит жизнь, могут выжить при любых обстоятельствах. И выживают, и помогают выжить другим. Лизавета еще раз повторила заветные слова “Я подумаю об этом позже” и стала собираться домой» (М. Баконина. «Школа двойников»).

В ироническом детективе игра с прецедентными текстами, рассчитанная на более искушенного читателя, становится тем вторым планом, который отражает авторское представление о разных типах читателя, об их культурной памяти и возможности воспринять подтекстовую информацию:

«На круглом столе высился двухкилограммовый торт, вернее, то, что от него осталось.

– Дары данайцев? – спросила я, ткнув пальцем в бисквитно-кремовые руины – Борзой щенок от кого?

– Что? – не поняла Галя.

Девушка не только не знала легенды и мифы Древней Греции, она даже не читала Гоголя. Пришлось спросить о том же, но попроще (Д. Донцова. «Три мешка хитростей»).

В следующем фрагменте можно обнаружить не эксплицированный столь явно набор аллюзий и достаточно тонкую игру со словом:

«Планетная улица тянется параллельно Ленинградскому проспекту. Память не подвела, идти далеко не пришлось, второй от угла дом украшала гигантская вывеска: “Мобил бом – связь без брака”.

Я хмыкнула, слоган звучал двусмысленно: “Связь без брака”. Можно подумать, что сотрудники “Мобил бом” призывают всех жить только в греховном союзе, без оформления отношений… Но скорей всего человек, придумавший фразу, ничего плохого не имел в виду, просто иногда у людей заклинивает мозги. Недавно Олег рассказывал, как он слышал такой диалог. Шофер, привезший группу на место происшествия, принялся разгадывать кроссворд. Головоломка попалась заковыристая, водитель никак не мог сообразить, что к чему. Когда усталый криминалист влез в “рафик”, шофер страшно обрадовался и спросил:

– Слышь, Петрович, – ночной наряд?..

– Дозор, – ответил мужик.

– Не, не подходит.

– Ну тогда патруль.

– И это не то, думай давай.

– Может, десант?

– Нет, – вздохнул водитель.

– А ты в ответ погляди, – посоветовал Петрович…

Водитель пошуршал страницами и потрясенно сказал:

– Слышь, Петрович, ночной наряд – это, оказывается, пижама (Д. Донцова. «Три мешка хитростей»).

Цитация в широком смысле слова связывается и с включением в текст разнообразных элементов чужого речевого опыта.

Так, объектом рефлексии в женских романах нередко становятся язык, речевое поведение, конкретный лексический выбор, позволяющий судить об особенностях личности, представления о речевом идеале, весьма причудливые у некоторых авторов. В качестве примера наивной языковой рефлексии, примитивных представлений о речи и разных типах языковых личностей можно привести следующий текстовый фрагмент: «С Верой ее связывала особая дружба. Обе из райцентров, они представляли противоположность стремлений и порывов. Асе импонировали интеллигентность, тихий правильный выговор, красивые литературные обороты речи, сдержанность манер. Вера, подбоченившись, выпятив роскошную грудь, величаво именовала себя селянкой в опере”. Словно напоказ выставляла она сомнительно-деревенское происхождение. Работая наборщицей в типографии, отлично зная русский и украинский языки, она непременно смешивала их воедино при разговоре, не чуралась крепких выражений и яростно жестикулировала при этом. Для нее не существовали мужчины и женщины – только мужики и бабы, девки и пацаны. После длительного общения с подругой Ася долго еще следила за своей речью, старательно избавляясь от перенятых рабоче-крестьянских словечек, не украшающих лексикон административного работника-интеллигента» (О. Сакредова. «Тариф на любовь»).

Очевидно, что произведения массовой литературой никогда не станут «текстами влияния» [42], вступающими в резонанс с читателем и порождающими новые метатексты. В них может, как было показано, наивно и примитивно использоваться цитаты, образы, темы «высокой» литературы, но сами тексты массовой литературы конечны и сиюминутны, на их примере можно говорить не только о «смерти автора», но и о «смерти интертекста».

Особенностью массового читателя становится то, что он не только отвыкает от отвлеченных умственных усилий, но и часто предпочитает иллюзии – действительности, правда ему фактически безразлична, особенно если она ему неудобна и разрушает состояние спокойного полусна, в котором он пребывает. Такое состояние представитель американской трансперсональной психологии Ч. Тарт называет еще согласованным (координированным] трансом, считая это разновидностью измененного состояния [см. об этом подробнее: Самохвалова, 2003]. Правда, авторы массовой литературы, значение своих книг оценивают высоко. Так, героиня Т. Устиновой, например, уверена, что «вовсе не красота, а именно книжки спасут мир, и если приучить людей читать – хоть детективы! – они и привыкнут потихоньку, и втянутся, а потом уже и прожить без книжек не смогут, а ведь только это и надо, потому что в книжках все есть, ответы на самые трудные вопросы и решения самых запутанных задач, на все времена» (Т. Устинова. «Саквояж со светлым будущим»).

В конце XX в. стал практически исчезать тип талантливого «читателя-перечитывателя» (В. Набоков), на смену которому пришел «массовый читатель», «глотатель пустот» (М. Цветаева).

Массовая литература заменяет истинную картину мира его упрощенными схемами, фиксирующими беспомощность человека, его тревожность, растерянность перед решением проблем современного мира. Этой растерянностью во многом объясняется и инфантильность массового читателя начала XXI в., которому требуется особая система средств по смысловой адаптации, «переводу» транслируемой информации с языка высокого искусства на уровень обыденного понимания.

Если такого рода адаптация всегда требовалась детям, когда «взрослые» смыслы переводились на язык сказок, притч, занимательных историй, упрощенных примеров, более доступных для детского сознания, то в конце XX в. подобная интерпретативная практика стала необходимой для человека на протяжении всей его жизни.

Теоретически важная для постановки вопроса о специфике массовой литературы мысль высказана Ц. Тодоровым в его книге «Введение в фантастическую литературу». Исследователь на примере фантастики, определяемой им как «граница между двумя жанрами: чудесным и необычным», приходит к выводу, что «фантастическое предполагает не только существование странного события, вызывающего колебания у читателя, но и особую манеру прочтения, при которой &lt;…&gt; читатель должен отказаться как от аллегорического, так и от «поэтического» толкования» [Тодоров, 1997: 23].

Действительно, читатель массовой литературы «играет на понижение», от него не требуется эстетического восприятия текста. В релятивистском отношении массовой литературы к «легитимной» (по П. Бурдье) культуре, в вытеснении классики на культурную периферию, в бесконечных пересказах, упрощениях, примитивизации, наивном использовании интертекстуальных маркеров обнаруживаются черты современной литературной ситуации, порождающей особый тип «наивного читателя» и уводящей этого читателя от реальности.

Вопросы и задания для самостоятельной работы

♦ Что является предметом изучения социологии литературы? Назовите имена известных социологов литературы.

♦ Объясните слова социолога Н. Рубакина: «История литературы – не есть только история писателей, но и история читателей».

♦ Объясните термин «горизонт ожидания читателя».

♦ Можно ли говорить о «смерти читателя» в конце XX в.? Прокомментируйте свою точку зрения.

♦ Известный французский социолог литературы Роже Шартье пишет: «Как описать чтение электронного текста, который делает странными и ненужными наши унаследованные с детства привычки, наши самые спонтанные жесты? Ведь экран – это не страница, а поверхность, на которой волею читателя собраны и выстроены разнообразные, неповторимые и легко меняющиеся текстовые единицы.» (Шартье Р. Письменная культура и общество. – М.: Новое издательство, 2006). Прокомментируйте слова ученого и назовите основные черты «постгутенберговской эпохи».

♦ Какое значение в изменении статуса читателя имеет видеократическая революция? Какое значение в современном мире имеют кинематографические стереотипы?

♦ Приведите примеры экранизации произведений массовой литературы? Как вы к ним относитесь?

♦ Почему в современной литературе появился жанр «роман-сериал»?

♦ Появление нового типа читателя-нечитателя XX в. пророчески описал Рэй Брэдбери в своей притче «451 градус по Фарингейту». Согласны ли вы с мнением писателя, что «книги не обладают такой реальностью как телевизор»?

♦ Прочитайте и прокомментируйте фрагмент из романа Алены Любимовой «Так просто сказать люблю» (М.: Глобулус, 2006). Директор издательства доказывает главной героине Таисии Артамоновой, автору любовно-криминальных романов, что писателю необходимо оставаться в рамках уже получившей читательский отклик «формулы»: «Читатель привык получать от вас определенный продукт, и любое отклонение от привычного стандарта способно вызвать разочарование и отторжение. &lt;…&gt; Книги продают по тем же законам, что и любую прочую промышленную продукцию. Необходимо выдерживать стандарты».

♦ Существует ли в массовой литературе интертекстуальность? Какие специфические черты ей присущи? Приведите примеры из известных вам произведений.

♦ На известных вам литературных примерах покажите, что в установках и стратегиях массового читателя обнаруживаются радикальные ментальные сдвиги и своеобразная корректировка сознания, свидетельствующая об «упрощении» литературных ожиданий.

♦ Согласны ли вы с мнением критика Н. Ивановой? Обоснуйте свой ответ. «Дефолт случился и с читателями. Литературные ресурсы ведь никуда не исчезли – как не исчезли в России полезные ископаемые, леса, реки, города во время экономического дефолта 1998 года. Политика экономическая обрекла тогда Россию на дефолт. Всякое сравнение, конечно, хромает, но на литературный дефолт обрекает литературная политика – в широком смысле слова, включающая в это понятие и премиальную систему, подрывающую доверие к лауреатам, и монструозные по цифрам конкурсы (30 тысяч! 40 тысяч! Нет, уже 50 тысяч участников забега!), и неразумная издательская стратегия, вернее, отсутствие таковой; и циническое отношение к своему делу книгораспространителей. Плохо еще и то, что в результате дефолта читатель делается подозрителен и к подлинному литературному капиталу – он теперь всего боится, боится, что его надувают и здесь, не хочет более быть лохом. И – перестает читать. Перестает быть читателем. Освобождается от этой необязательной теперь привычки – как от вредной. Раз обманули, два подсунули… больше не читаю. Бесполезная трата времени. Собирает диски, грибы, ягоды, слушает музыку– Смотрит видео. Он – в курсе, он – продвинутый. Стало не стыдно быть не читателем, – ведь существует множество других, более полезных и практичных не только занятий, но и развлечений»(Иванова Н. Литературный дефолт // Знамя. 2004. № 10).

Категория «автора» в массовой литературе

Кризис литературы, литературоцентрических ориентаций в обществе сопровождались в 1990-е гг. кризисом образа автора. Системное исследование феномена массовой литературы требует обращения к категории автора. Понятие «автор» в массовой литературе меняет свою «онтологическую» природу. Во многом это связано с возникшей в «переходные эпохи» многоукладностью в литературе и расширением круга читателей. Ю.М. Лотман определял специфику читательского заказа в подобные «переходные эпохи»: «Читатель хотел бы, чтобы его автор был гением, но при этом он же хотел бы, чтобы произведения этого автора были понятными» [Лотман, 1992: 213].

Массовый читатель требует «своей» литературы; его установки и стратегии могут соответствовать закономерностям развития того или иного литературного процесса, а могут ему противоречить. «Упрощение» литературных ожиданий читателя, отмеченное Ю.М. Лотманом, возможно, связано и с характерным для культуры конца XX в. «сжатием», сокращением больших культурных масс с целью приспособить их к малому масштабу человеческой жизни. К словам Ю.Тынянова о том, что когда «литературе трудно, начинают говорить о читателе» [Тынянов, 1977: 309), можно добавить, что начинают говорить и о «новом писателе».

Необходимость изучения феномена массовой литературы как особой, живущей по своим законам части литературного процесса требует серьезного внимания к формирующемуся новому типу создателя массовой литературы.

Одной из особенностей массовой литературы является нивелирование авторской точки зрения, а нередко и анонимность произведения. «У социального больше нет имени. Вперед выступает анонимность» – так Ж. Бодрийар описывал процессы, происходившие в культуре XX в. [Бодрийар, 2000: 25].

М. Фуко в статье «Что такое автор?», концептуально значимой для решения вопроса об изменении представлений о категории авторства в XX в., писал, что «цель письма сводится не более как к его (автора. – М.Ч.) своеобразному отсутствию, он должен взять на себя роль мертвеца в игре письма» [Фуко, 1996: 32]. М. Фуко, которого интересовало выявление «исторического бессознательного» различных эпох, демонстрировал, как соответственно типу текста меняется требование атрибуции автора. Предвидя полное «омассовление» культуры, Фуко представляет контуры новой культуры так: «Легко можно вообразить себе культуру, где речь будет круговращаться без малейшей нужды в авторе &lt;…&gt;, во всеобъемлющей анонимности» (выделено мной. – М.Ч.) [Фуко, 1996: 33].

Близость поэтики и социальных функций фольклора и массовой литературы проявляется в анонимности, деиндивидуализации творчества. Анонимное сопутствует безличному. Надевая маску псевдонима, аноним утверждает незначимость своего имени для других. «Писатель должен совпасть с коллективным бессознательным общества. Писатель стремительно анонимизируется. «Иванов», «Петров», «Сидоров», стоящие на обложке, ничего не значат, в равной степени их мог бы заменить какой-нибудь номер, подобный тому, что стоит на постельном белье, сдаваемом в прачечную. Важен не собеседник – со всеми особенностями его речи, его мимики, внутреннего мира, – а тема разговора. Вернее, не тема даже, а форма», – с грустной иронией отмечает современный писатель [Курчаткин, 1999].

Современные издательства ежемесячно выпускают книги 10–15 новых авторов [43]. Однако лишь некоторые из «раскрученных» имен известны читателю. Свобода от цензуры и идеологического заказа заменяется в массовой литературе заказом не только коммерческим, но социальным. Но это уже не социальный заказ советской эпохи, но рыночный заказ массового читателя. «Роль литературного поденщика целиком определяется наличными социальными обстоятельствами, культурно не эксплицирована: он не имеет отношения к идее индивидуальности, и соответственно, лишен универсалистских форм самовыражения, отношения с ним не регулируются ни правовыми нормами, ни денежным эквивалентом. Феноменом является не биография, а производственная квалификация» [Дубин, 2001: 122].

Особенности восприятия массовой литературы определяются тем, что известное имя часто интересует читателя (и издателя) лишь как гарантия предлагаемого товара, поэтому издательства иногда сохраняют за собой право выпускать рукописи разных авторов под общим псевдонимом. Еще Ю. Тынянов связывал проблему анонимности с одной из самых устойчивых практик бытования текста массовой литературы – наличием псевдонима [Тынянов, 1977: 114].

Эта тема становится доминантной в самих текстах массовой литературы. Ср.: писателю, герою ремейка С. Обломова «Медный кувшин старика Хоттабыча», издательство заказывает роман, он тут же старается придумать псевдоним, необходимость этого он объясняет так: «Ну, это типа торговой марки. Кир Булычев – фантаст. Игорь Можейко – исследователь. Оба писатели, хотя один и тот же человек, только другой. Как Кока-кола и Спрайт» [Обломов, 1999].

С псевдонимами авторов массовой литературы сегодня происходят порой курьезные случаи. Так, например известному литературоведу и поэту, автору многочисленных работ по творчеству Ф.М. Достоевского Игорю Волгину пришлось подать иск в суд на издательство «ЭКСМО», выпустившее два триллера, подписанных псевдонимом Игорь Волгин. Адвокат издательства честно признался, что в «ЭКСМО» даже не подозревали о существовании литературоведа, поэтому при заключении контракта с автором триллеров Игорем Волнозневым не возражали против псевдонима Волгин. Двойник есть и у автора женских детективов Анны Малышевой, ее тезка, автор иронических романов «Тело в шляпе» и др., вынуждена указывать на обложке отчество: Анна Жановна Малышева; существуют две Виктории Платовы: автор детективов и дважды Букеровская финалистка Платова-Беломлинская. Вспоминаются гоголевские строки из «Невского проспекта»: «Перед ним (поручиком Пироговым) сидел Шиллер – не тот Шиллер, который написал “Вильгельма Телля”, но известный Шиллер, жестяных дел мастер в Мещанской улице. Возле Шиллера стоял Гофман – не писатель Гофман, но довольно хороший сапожник с Офицерской улиць».

О. Славникова в статье «Дети издателя Шмидта», констатируя появление «литературных двойников», иронически предложила: «Издателям следует сплотиться и заключить конвенцию, ограничивающую число «Пелевиных» и «Акуниных» – сообразно возможностям рыночного сектора» [Книжное обозрение, 23 окт. 2000]. В минской серии «Черный квадрат» псевдонимы для авторов серии выбирались по любопытному принципу – имена генералов царской армии – Брусилов, Корнилов, Краснов. В. Новиков справедливо отмечает, что «псевдоним работает тогда, когда создается Большая Псевдолитература, с могучей творческой и информационной поддержкой, с участием Больших денег. Здесь псевдоним – уже не столько литературное имя, сколько фабричная марка, торговый знак вроде Дирола (выделено мной. – М.Ч.). На существование «всегда» он при этом не рассчитан и в любой момент по коммерческим резонам может быть заменен на другой» [Новиков, 1998: 65].

Псевдоним, как элемент творчества и игры, в отличие от подлинного имени, автонима, включается в эстетическую систему, а применительно к массовой литературе – еще и в экономическую. Представляется интересным наблюдение О.Славниковой: «Псевдоним развивается по законам, похожим и непохожим на те, по которым возникает из небытия «обычный» прозаический герой. Если последний получается из слияния автора с одним или несколькими прототипами, то в генезисе псевдонима роль прототипа отводится читателю. Наступает момент, когда Иванов замечает, что в тексте, подписанном «Сидоров», у него меняется интонация. Писать становится легче: подставной Сидоров свободнее автора говорит на языке своей аудитории. &lt;…&gt; Сидоров и есть типичный представитель того читательского слоя, к которому адресуется Иванов» [Славникова, 2001].

Как правило, псевдоним не раскрывается, но в ряде случаев со временем обнародуется в рецензиях и интервью авторов или издателей, а то и просто на обложке. Так, литературный критик Т. Сотникова пишет любовные романы под псевдонимом А. Берсенева, специалист в области паралитературы критик Р. Арбитман представляет успешный литературный проект «Лев Гурский», филолог-японист Г. Чхартишвили – проект «Борис Акунин», автор экономических детективов Ю. Латынина издавалась под псевдонимом Евг. Климович и т. д.

Псевдоним зачастую диктует стиль произведения. Так, Михаил Март, автор детективов «Оставь ее небу», «Мертвецы не тоскуют по золоту» и др. раньше работал под псевдонимом Майкл Утгер, который сформировался под влиянием Р. Чандлера и Д. Хэммета. Действие всех 14 романов, написанных под этим псевдонимом, происходило в Америке, читатели были абсолютно уверены в том, что перед ними книга американского автора. Решив писать о России, автор меняет псевдоним, признавшись в интервью: «Когда я стал писать о России, поменялся язык, стиль, подход к материалу» [Книжное обозрение. 2001. № 9].

Репертуар культурных ролей авторов массовой литературы различен. Ярким показателем социологического наполнения категории «авторства» является так называемая доктрина «наемного труда», когда владельцем произведения, созданного с помощью «литературных негров», является наниматель, своеобразный «юридический автор».

В российской массовой литературе проекты с неким «юридическим автором», безусловно, существуют (коллектив «литературных негров» из Саратова, работающих под именем автора женских детективов «Марина Серова», группа свердловских авторов во главе с В. Крапивиным начинала проект «Сергей Лукьяненко», Э. Тополь обвинял своего бывшего соавтора Ф. Незнанского и утверждал, что никакого Незнанского вообще нет, а есть проект, созданный разными людьми, и т. д.») [44]. Подобных примеров много; постоянно идут обвинения в наличии «концерна» в адрес Д. Донцовой, А. Марининой, Ч. Абдуллаева, М. Фрая и др. (показателен достаточно серьезный текстологический анализ, проведенный О. Кукушкиной, А. Смирновым и А. Тимашевым «Макс Фрай – кто он, мужчина или женщина?» (сайт «Текстологиями»)).

«Нарасхват идут литературные призраки и фантомы, литературные зомби и оборотни, литературные клоны», – оценивает ситуацию на отечественном рынке массовой литературы критик Р. Арбитман, сам активно принимающий участие в этом процессе. Игровой прием мистификации обнажается, когда критик берет интервью у писателя Л. Гурского или транслирует свои идеи в статье Гурского «А вы – не проект?»: «Вероятность того, что за популярным именем на обложке книги могут скрываться несколько нанятых райтеров (явление, именуемое «проектом»), сделала писателей подозрительными, вынудила их следить за удачливыми коллегами и доносить на них, куда следует» [Арбитман, 2004; Гурский, 2002].

Другой способ существования «литературного проекта» представляет собой номинальный автор «Хольм ван Зайчик», под именем которого увидел свет цикл романов «Плохих людей нет (Евразийская симфония)» и др. Подлинные авторы этой мистификации – востоковед Игорь Алимов и Вячеслав Рыбаков, один из общепризнанный: лидеров современной российской фантастики. Подобно авторам авантюрных романов 1920-х гг., авторы этого проекта делают фигуру «Хольма ван Зайчика» откровенно пародийной. Показательна его биография, излагаемая в «послесловии переводчиков»: дипломат, знаток восточных языков, советский разведчик, входивший в группу Зорге, поборник социалистического строительства в народном Китае, автор «синкретического мира», в котором происходит действие якобы написанных им романов. В этом варианте авторской мистификации вопрос о реальности автора снимается, а мистифицированная фигура автора призвана именно своим игровым началом привлечь внимание читателя. М. Эпштейн, размышляя о перспективах развития литературы XXI в., вводит термин «гиперавторство» как «переизбыток функционального или фиктивного авторства над фактическим, создание множественных виртуальных авторских личностей (и соответствующих произведений), за которыми не стоят «реальные», «биологические» индивиды» [Эпштейц 2004: 825].

Примеры разнообразных «литературных проектов» отчетливо демонстрируют, что тип современного автора массовой литературы очень неоднороден – это и журналисты, и выпускники Литературного института, и литературоведы, и переводчики, набившие руку на западных образцах литературы, и наивный читатель-автор, вычленивший в полюбившемся жанре жесткую схему и др[45]. Однако можно согласиться с М. Загидуллиной: автор стремится написать книгу так, чтобы она читалась, а целью этого осмысленного «хождения в народ» становится желание «угадать язык той, второй, литературной системы и овладеть им в совершенстве» [Загидуллина, 2004: 112]. Одним из наиболее активно используемых средств этой так называемой «народной литературы», безусловно, является штамп, четкая структурированность произведения массовой литературы.

В уже упоминавшейся теоретической работе А. Белецкого «Об одной из очередных задач историко-литературной науки» (1922) были сформулированы принципы историко-функционального исследования литературы. А. Белецкий пишет о феномене «читателя, взявшегося за перо»: «Придет, наконец, эпоха, когда читатель, окончательно не удовлетворенный былой пассивностью, сам возьмется за перо». Характеризуя эпоху и ее читателей, Белецкий писал: «они сами хотят творить, и если не хватает воображения, на помощь придет читательская память и искусство комбинации, приобретаемое посредством упражнений и иногда развиваемое настолько, что мы с трудом отличим их от природных настоящих писателей. Такие читатели-авторы чаще всего являются на закате больших литературных и исторических эпох. &lt;…&gt; Произведения этих писателей иногда могут быть чрезвычайно примитивными по своей постройке» [Белецкий, 1997: 89].

Обращение к современной массовой литературе убеждает в том, что «искусство комбинации» оказывается нередко единственным обнаруживаемым в тексте умением автора, однако отличие от «природных настоящих писателей» не подвергается сомнению ни читателями, ни самими авторами, которые в многочисленных интервью подчеркивают ремесленный характер своей деятельности. Показательно в этом отношении признание Д. Донцовой: «Моей подруге Тане Поляковой принадлежит гениальная фраза: «Если вы прочитали 99 детективов, то сотый можете написать сами». Я целиком и полностью под ней подписываюсь, поскольку прочитав энное количество детективов, я однажды начала сочинять их сама. Я училась на этих женщинах» (Дарья Донцова – родная сестра Жорж Санд // КЛЕО http://dariadoncova.narod.ru/)

«Личность писателя трансформируется личностью читателя:», – писал в 1922 г. Ю. Айхенвальд в книге «Похвала праздности». – «Не только писатель определяет читателя, но и читатель – писателя: первый создает последнего по образу и подобию своему, симпатически выявляя его сущность» [Айхенвальд, 1922: 42]. Эти слова Айхенвальда сегодня обретает новое актуальное звучание. Главную роль в функционировании литературы Айхенвальд отводил активному читателю. В конце XX в., в постсоветской литературе читатель-ученик чутко воспринимает законы коммерческого литературного рынка и становится соавтором глянцевой литературы.

Авторская субъективность, которая не просто присутствует, но доминирует в любых формах художественного произведения, организует текст, порождает его художественную целостность в массовой литературе размывается и нивелируется. Проект «Дарья Донцова», наиболее успешная издательская манипуляция последних лет, насчитывает более 50 книг, изданных за 4 года. Д. Донцова абсолютно трезво относит свои произведения и книги своих коллег к «литературному фаст-фуду», к сказкам, необходимым читателям (особенно читательницам) в апокалиптическое время рубежа XX–XXI вв.: «Мои книги – это сказки, оттого они так популярны. Вокруг столько жестокого и страшного. Нигде нет ощущения хоть чего-нибудь светлого, хорошего, спокойного. Тогда женщина берет сказку и читает. А закрыв книжку, думает: «Господи, у меня тоже, может быть, все будет хорошо».

Я народный писатель, пишу для улицы (выделено мной. – М Ч.)» [www.dontsova.net].

Намеренно подчеркивая свое «низовое» положение в литературной иерархии, Д. Донцова с присущей ей иронией говорит, что ее роль состоит в том, чтобы «закрепить привычку держать в руках книгу». Многие массовые авторы подчеркивают «терапевтический эффект» своих книг; не претендуя на роль учителя или пророка, они довольствуются ролью домашнего психотерапевта. В этой связи интересно признание Д. Донцовой: «Литературу пытаются представить в виде пирамиды. У основания фэнтези, любовный роман, детектив. На вершине, предположим, французская проза. Это неверно. Весь мир давно перестал спорить, нужна ли развлекательная литература &lt;…&gt;. Не будете же вы все время питаться тортом – заработаете панкреатит &lt;…&gt;. Одна из моих читательниц сказала, что в романах Донцовой создан мир, в котором хочется жить. Я заместитель семьи для тех, у кого личные проблемы (выделено мной. – М.Ч.). После моей книжки не возникает желания прыгнуть с седьмого этажа» [www.dontsova.net].

Действительно, женский детектив, как и иные разновидности массового женского романа, преподносится читателю (с большей или меньшей степенью иронии) в качестве своеобразного учебника жизни, советчицы, собеседницы: «Глупые женщины устраивают скандалы со слезами, соплями и битьем посуды, а потом недоумевают, отчего муж все-таки уходит. Умные жены молча засовывают испачканную губной помадой рубашку в стиральную машину и заводят разговор о последнем матче “Зенит”-“Торпедо”. В результате они оказываются в выигрыше (Д. Донцова. «Гадюка в сиропе»); или: «Дорогие мои, помните, что долг платежом опасен, и уносите поскорей ноги от пьяниц, им лучшая жена – бутылка. И потом, ребенку-то за что такие муки?» (Д. Донцова. «Гарпия с пропеллером»).

Таким образом, сами авторы массовой литературы достаточно четко выстраивают жанровую иерархию и определяют функции массовой литературы.

Автор воспринимается не только в контексте существующих литературных институций; поле литературы взаимодействует в социальном пространстве с другим полями – политики, экономики и др. В 1998 г. главный редактор журнала «Знамя» С. Чупринин опубликовал статью «Россия на пути от самой читающей к самой пишущей стране мира» [Чупринин, 1998]. Примечательно само название статьи, в которой автор говорит о том, что в конце XX в. ряды писателей увеличились во много раз за счет того, что издательства, выпускающие массовую литературу, стали воспринимать ее как хорошо продающийся товар, интерес к которому нужно постоянно обновлять.

Издательство «Эксмо», например, объявляет о появлении новых имен каждый месяц. Явление, которое можно было бы рассматривать как новое и типичное для современной социокультурной ситуации, было отмечено в 1920-е гг. Б. Эйхенбаумом: «Положение писателя приблизилось к положению ремесленника, работающего на заказ или служащего по найму &lt;…&gt;. Явился особый тип писателя – профессионально действующего дилетанта, который, не задумываясь над существом вопроса и над самой своей писательской судьбой, отвечает на заказ «халтурой» (выделено мной. – М.Ч.) [Эйхенбаум, 2001: 52].

Описание механизма «выполнения заказа» представлено в монологе героини Д. Донцовой Виолы Таракановой (своеобразное alter-ego автора), которая решила пойти по пути многочисленных «детективщиц»: «Совсем недавно я написала детективный роман. Самое странное, что я довела книгу до конца, до этого все мои потуги на писательство заканчивались на двадцатой странице. Но еще более странно, что рукопись взяли в издательстве и… напечатали. И что уж и вовсе непонятно, так это то, что мне заплатили деньги. Первый успех окрылил меня настолько, что я быстро состряпала следующее произведение, которое тоже вскоре оказалось на прилавках. Но потом процесс “выпекания” криминальных романов приостановился. Честно говоря, я не знала, что придумать. В двух вышедших книгах я просто описала случившиеся со мной события. Наверное, я ненастоящая писательница. Вон вчера встала у лотка и принялась пересчитывать книги других авторов. Ладно, про Маринину и Полякову промолчим, это не женщины, а роботы какие-то! Ну как они ухитряются с аптекарской пунктуальностью выдавать на-гора все новые и новые повести? И ведь качество написанного от книги к книге делается только лучше. Где берут сюжеты? Хотя Маринина вроде работала в милиции… но Полякова! Та ведь была воспитательницей детского сада! Ну где она черпает материал, а? Еще Анна Смолякова. Баба вообще ухитрилась за четыре года выдать тридцать книг. Нет, из меня ничего не получится. Вот сейчас у меня на руках договор, по условиям которого я должна представить к тридцатому числу новую рукопись, но на письменном столе лежит лишь один листочек, на котором красуется единственная фраза: “В тот вечер шел дождь”. Все, дальше дело забуксовало» (Д. Донцова. «Три мешка хитростей»).

Согласно Б. Эйхенбауму, отличие плохого писателя от хорошего часто связано с нарушением границ личного и общественного пространства, с излишним одомашниванием или, наоборот, чрезмерной театрализацией литературного поведения. В связи с этим возникает закономерный вопрос о феномене графомании, который в определенной степени размывает границы между литературой и повседневностью. «Графоман угрожает престижу высокой литературы, нарушая не только эстетические нормы, существующие в данном обществе, но и этикет поведения. Страх графомании со стороны русских писателей был страхом перед массовой любовью к писанию и писателям, страхом перед эпигонством, превращением искусства в китч» [Бойм, 2002: 224] [46].

Особые очертания и особое распространение графомания получает в сети Интернет, где понятие писателя-профессионала вообще девальвируется. Массовую вовлеченность в культуру А. Зиновьев назвал «разжижением творческого ядра культуры» [Зиновьев, 2000: 589]. «Маленький человек перестал быть объектом творчества, а стал его субъектом. Маленький человек стал писателем», – считает современный критик М. Михайлов.

А Т. Морозова с присущей ее критическим обзорам иронией дает имя современному «глянцевому писателю»: «Мэтрыпишут километры. Сладкая неволя, милая несвобода. Колоссальные объемы написанного как главное условие величия. Отныне и вовеки веков мэтров массовой литературы именовать киломэтрами» [Морозова, 1999].

Показателен фрагмент из иронического детектива И. Волковой, в котором представлена распространенная точка зрения на образ автора массовой литературы: «Главным стимулом к писательской деятельности оказалась моя почти патологическая лень. Я решила, что карьера писателя – именно то, что нужно прирожденной лентяйке – никаких тебе физических усилий, никаких ранних подъемов – сиди где-нибудь на даче, созерцая цветочки и ожидая, пока на тебя накатит потный вал вдохновения. &lt;…&gt; Меня осенило, что, подобно пани Иоанне (Хмелевской. – М.Ч.), надо писать иронические детективы. Такие книжки, лежащие почти на каждом книжном прилавке, раскупаются, как пирожки, при любом экономическом кризисе» И. Волкова. «Я, Хмелевская и труп»).

Автор массовой литературы, если он хочет быть востребованным рынком, практически «обречен» на серийность – еще одну особенность массовой литературы, связанную с социально-психологическими особенностями бытования ее жанров. «Каждый проект множествен, он состоит из различных структур-элементов, встроенных в определенную последовательность – серию перформативных деклараций, поддерживающих, повторяющих, резюмирующих или «расслаивающих» одна другую, питающихся зеркальными отражениями. Серия – это не только совокупность тиражных копий-идентичностей, это, скорее, сквозная линия, на которую нанизан разнообразный по своим и «конститутивным», и «структурно-феноменологическим» параметрам материал» [Соколов, 2001: 121].

Наличие серийного героя (следователя, сыщика, писателя-детективщика или даже преступника), с одной стороны, привлекает читателя (который воспринимает героя как своего старого знакомого), с другой – снижает качество литературы (повторяемость приемов, изнашиваемость постоянных персонажей). Продавцы книжных магазинов обращают внимание, что нередко читатель просит не произведение какого-либо автора, а называет серийный номер. Этот принцип наглядно отражен и в заглавиях. Сравним: Л. Гурский. Спасти президента. Убить президента; Ч. Абдуллаев. Совесть негодяев. Кредо негодяев. Закон негодяев; А. Воронин. Лабиринт для Слепого. Мишень для Слепого. Слепой стреляет без промаха; А. Золотько. Под позолотой – кровь. Под кровью – грязь. Под грязью – пустота; И. Львова. Стелла искушает судьбу. Стелла делает выбор. Стелла обманывает смерть; Н. Корнилова. Пантера: ярость и страсть. Пантера: черная молния. Пантера: за миг до удара.

Важно отметить, что характерной чертой постиндустриального времени становится поточное производство не только печатной, но и визуальной продукции. Литература-фикшн становится частью трансмедийного нарратива: печатный текст переводится в визуальный – экранизируется: литературный сериал чаще всего становится сериалом телевизионным («Каменская» А. Марининой, «Бешеный» В. Доценко, «Марш Турецкого» Ф. Незнанского, «Улицы разбитых фонарей» А. Кивинова, «Досье детектива Дубровского» Л. Гурского и др.), а визуальный становится вербальным – романом («Бедная Настя», «Просто Мария», «Бригада» и др.); и те и другие могут трансформироваться в вербально-визуальную форму – комиксы, компьютерные игры.

Необходимость постоянно быть на книжном рынке требует от «глянцевого писателя» очень большой скорости работы, многие, как уже отмечалось, вынуждены прибегать к помощи так называемых «литературных негров». В книге рекордов Гиннеса самым результативным автором является индус Бабоорао Арналкар, опубликовавший с 1936 по 1984 г. 1092 коротких детективных романа.

Современный мастер отечественного детектива Ч. Абдуллаев с 1988 по 1998 г. опубликовал 118 романов, что, безусловно, доказывает существование некоего литературного концерна. Показательно признание одного из лидеров отечественного детектива Е. Доценко: «Я как человек и автор настолько вхожу в своего героя, что он меня уже не выпускает… Пишу без черновиков. Страниц десять в день. Роман – за полтора-два месяца. Потом он несколько дней вылеживается. Потом я его перечитываю. Со стороны. Как чужой».

Абстрагированность от собственного текста, некое автоматическое письмо, присущее массовой литературе, сделало возможным существование в Интернете гипертекста «Роман», в создании которого может принять участие любой пользователь. Сам читатель выбирает варианты развития сюжета, ходы ассоциаций, отсылок, т. е. включается в процесс развития разветвленного другими романного древа. Критики считают, что перспективы этого нового явления настолько безграничны, что могут коренным образом повлиять на всю литературную ситуацию в целом. Человек читающий в системе массовых коммуникаций превращается в человека участвующего, человека пишущего.

Показателен в этом отношении эксперимент Макса Фрая с его «Идеальным романом». Книга составлена исключительно из последних абзацев произведений различных жанров (авантюрного романа, женского романа, криминального чтива, фантастики, фэнтези, исторического романа и др.).

Большая конкуренция на рынке массовой литературы требует от писателя непосредственного поиска своего читателя. Так, например, Евгений Монах, автор криминальных романов «Братва: кровь за кровь», «Братва: пощады не будет», «Кровь смывает все следы», отсидел в тюрьме 18 лет. Свою первую повесть «Смотрю на мир глазами волка» начал писать в камере. Свой жанр писатель определяет как антиполицейский черный детектив: «Раз мой главный персонаж Монах живет по законам братвы, то всё подчиняется этой аксиоме. &lt;…&gt; Все мои вещи достаточно документальны, получается даже так: кто немного хотя бы знает криминальный мир, те всё понимают». Совершенно другому читателю адресует свои детективы Б. Акунин, стремящийся доказать, что детектив может стать качественной и серьезной литературой.

Свобода от цензуры и идеологического заказа заменяется в массовой литературе заказом не только коммерческим, но и социальным. Но это уже не социальный заказ советской эпохи, а рыночный заказ массового читателя. Интересно в связи с этим признание Б. Акунина: «Беллетрист существует в режиме диалога. Он всегда рассказчик, он всегда следит за реакцией публики, он ее просчитывает. Этого требует элементарная учтивость: взялся развлекать – развлекай» (выделено мной. – М.Ч.) [Русский Newsweek. № 4 (2005): 66].

Деятельность писателя, по мнению Х.Р.Яусса, состоит именно в том, чтобы учесть горизонт читательских ожиданий. Положительный герой триллеров (следователь, милиционер, сыщик и т. д.) заставляет читателя с интересом относиться и к его профессии [47]. Жанр отечественного детектива, таким образом, демонстрирует свою явную зависимость от социального заказа.

Показательна издательская политика «Эксмо». Спектр литературных проектов этого издательства предлагает различные маршруты чтения, книги адресованы читателям с различным эстетическим вкусом и читательским опытом (серии «Криминальная карта России», «Милицейская академия», «Рожденный вором», «Русский Ниндзя», «ФСБ. Русский 007», «Турецкий и его команда», «Я – вор в законе» и др.). Автор серии (маска здесь очевидна) позиционируется как специалист в том или ином вопросе, подчеркивается отсутствие художественного вымысла, автор становится рассказчиком «историй из собственной жизни». Ср.: Серия «Записки шулера» – авторская серия профессионального карточного игрока А. Барбакару. Его романы о жизни аферистов и искателей приключений повествуют не только о романтике игорного бизнеса, но и о неписаных волчьих законах этого мира. Серия «Интерпол. Русский отдел» – серия военного журналиста Ф. Меркулова, офицера спецназа ВДВ, полковника милиции, руководителя отдела аналитической разведки

Российского бюро Интерпола. Серию «Легенды преступного мира» представляет адвокат В. Карышев, на основе собственного опыта рассказывающий об уголовных делах. Серия «Спецназ» представлена силовиками ГРУ М. Нестеровым и С. Самаровым, профессиональным контрразведчиком С. Москвиным, морскими офицерами спецназа С. Соболевым, С. Зверевым и др. Эффект ожидания читателя абсолютно прогнозируется, а технология успеха основана не на оригинальности текста, а напротив, на полной узнаваемости и повторяемости[48].

При таком «конвейерном» способе появления новых произведений издательства практически не отрицают, что используют работу «литературных негров». Над романом работают, как правило, несколько человек, которые получают от издательства синопсис (поэпизодное описание действующих лиц романа и разбивка всего текста на главы), эти эпизоды создаются как мини-новеллы, которые потом собираются в единый текст и стилистически проверяются так называемым «бригадиром»[49]. Безусловно, таким способом «производства» создается самый низовой слой массовой литературы.

Примечательно, что писатели-детективщики часто становятся героями массовой литературы. Так, одна из любимых героинь А. Марининой – писательница Татьяна Образцова. А сюжетной основой романа «Соавторы» А. Марининой становится проблема авторских мистификаций, поднятая ею еще в раннем романе «Стилист».

«Василий Богуславский» – это название некоего проекта и одновременно коллективный псевдоним трех авторов: Глеба Богданова (известный писатель, лауреат разных премий, автор знаменитых романов-жизнеописаний, не способный придумывать сюжета), Екатерины (автор сюжетных линий, на собственном опыте знакомая с различными уголовными историями) и Василия (молодой человек, прекрасно ориентирующийся в приметах повседневности) Славчиковых. Соавторы должны создать двадцать детективных романов, сюжеты которых должны быть связаны с искусством, шоу-бизнесом и средствами массовой информации: «Мы хотели, чтобы у читателей этих детективов интерес был двойным. Не только “кто и за что убил”, но и “как это у них там происходит”. Людей всегда интересуют подробности из жизни театра, кино и телевидения (А. Маринина. «Соавторы»).

Необходимо признать, что имя автора массовой литературы становится брендом в том значении как его понимают современные культурологи: «Бренд – это, разумеется, продукт. Но в снятом виде он включает не только сам продукт, но и его потребителя как социальный тип, и социально-культурный контекст его потребления. Продукт создан анонимом для анонима» [Левинсон, 1997: 321]. Издательства предлагают различные способы включения читателя в раскрутку брэнда. Показателен конкурс для читателей, проведенный журналом «Cosmopolitan» и издательством «Эксмо».

Публикуя новый иронический детектив Д. Донцовой «Долг платежом опасен», редакция вместо традиционного «продолжение следует» помещала вопросы-головоломки, дающие возможность читателю поучаствовать в создании текста, самостоятельно распутав детективную историю. «Реклама формирует подсознание-авоську, в которую сбрасываются все товары – от зубной пасты до конфеты», – пишет критик Н. Иванова [Иванова, 2002: 42]. В эту «подсознание-авоську» массового читателя сбрасывают и название новых издательских проектов.

Включение нового имени тоже происходит по определенным законам [50]. Так, любителям русского фэнтези известна петербургская писательница М. Семенова, произведения которой («Волкодав» и др.) сразу вызывают интерес массового читателя. Издательство «Азбука», основав в 1998 г. новую серию «Русский талант», призванную публиковать лучшие остросюжетные романы современных авторов, в которых напряженная интрига сочетается с высоким литературным качеством текста, открывает ее романом «Ворон». Автор – Е. Милкова (при участии М. Семеновой). Имя Семеновой в этом случае становится коммерческой приманкой для читателя.

Подобная стратегия была выбрана и при публикации первого иронического романа Г. Куликовой, вышедшего под одной обложкой с уже раскрученной Д. Донцовой. Роман Донцовой предваряло обращение к читателям: «Галина Куликова – молодой талантливый автор, который, надеюсь, скоро завоюет ваши сердца. Лично мне ее книга очень понравилась я уговорила издательство «Эксмо» сделать вам презент: выпустить повесть Галины Куликовой бесплатно (выделено мной. – М.Ч.). Вы, купив это издание, заплатите только за одно произведение, за «Скелет из пробирки». Захватывающая криминальная повесть «Закон сохранения вранья» – подарок вам от меня и издательства «Эксмо». Таким образом, товарные характеристики продукта массовой литературы отнюдь не скрываются, а напротив, подчеркиваются и авторами, и издателями.

Следует отметить еще одну социокультурную функцию массовой литературы – просветительскую. Современный автор массовой литературы зачастую выступает популяризатором эстетически близкой литературы. Так, своеобразную просветительскую задачу решает Б. Акунин, участвуя в выпуске серии «Лекарство от скуки», представляющей «самые яркие произведения самых знаменитых зарубежных беллетристов». Реклама новых авторов, являющаяся своеобразными сигналами для читателя, нередко включается и в сам текст. Ср.: «Николай Иванович всю жизнь тяготеет к “тяжелым” мужским детективам. Ума не приложу, где он в советское время доставал в таких количествах Чендлера и Пристли, а уж когда к нему попал Марио Пьюзо! Убегая от несущейся мне вслед тирады о достоинствах писателя Б.К. Седова (выделено мной. – М.Ч.), создавшего “современный эпический образ”, я закрылась в спальне. Села напротив туалетного столика и глубоко вздохнула. Нет, “мужской” детектив решительно не для меня. Мне больше нравится, как пишут наши авторы-женщины. Мягко, по-питерски интеллигентно, с юмором! И нет вокруг них такой помпезности и “фургонов с оркестром”, что сопровождают повсеместно московских звезд. К примеру, среди настоящих ценителей детектива давно известно, что питерский прокурор Топильская пишет отнюдь не хуже Марининой.» (М. Воронцова. «Тайна, покрытая браком»). Примечательно, что и Б.К. Седов, и Е. Топильская – любимые авторы издательства «Нева», которое публикует и М. Воронцову.

Очевидно, что технология издания массовой литературы поощряет рекламирование «своих» авторов в тексте того или иного романа. Так, в романе Д. Донцовой героиня рассуждает о своей нелюбви к дамскому роману: «Не люблю дамские книги, – возразила я. – хотя Анну Берсеневу вполне можно читать. / – Анна Берсенева работает в жанре городского романа, – пояснил книжник, – у нее не найдете откровенных глупостей вроде: “Он подошел к Розе, его синие глаза потемнели от страсти”. Вот уж право, чушь. А Берсеневу возьмите, ей-богу, не пожалеете» (Д. Донцова. «Уха из золотой рыбки»). В этом же издании Донцовой есть рекламная вклейка о книгах серии «Любовь в большом городе» издательства «Эксмо», в которую входят «истории об обыыных людях, которые работают, путешествуют, женятся, разводятся, но при всем этом вновь и вновь открывают в себе то лучшее, что дано им от рождения, – способность к сильным чувствам, к любви», написанные Татьяной Трониной и Анной Берсеневой[51].

Определяя симулякр как стержневое понятие современной культуры, Ж. Делез пишет: «Существует два разных способа прочтения мира. Одно призывает нас мыслить различие с точки зрения предварительного сходства или идентичности, в то время как другое призывает мыслить подобие или даже идентичность, как продукт глубокой несоизмеримости и несоответствия. Первое чтение уже изначально определяет мир копий или репрезентаций; оно устанавливает мир как изображение. Второе же чтение, в противоположность первому, определяет мир симулякра, устанавливая сам мир в качестве фантазма» [Делез, 1993: 98]. Ключевой прежде всего для текстов постмодернизма термин активно обыгрывается современными писателями.

Примером симулякра может послужить проект «Марина Воронцова» издательского дома «Нева». Впервые это имя было включено в споры о самостоятельности Д. Донцовой; Воронцову называли литературным негром Донцовой[52].

Интересно что и названия иронических детективов М. Воронцовой («Свадебный наряд вне очереди», «Принцесса огорошена», «Звезда пленительна отчасти» и др.), представляющие собой прецедентные тексты, безусловно, составленные по тому же принципу, что и заглавия проекта «Дарья Донцова» («Прогноз гадостей на завтра», «Чудовище без красавицы», «Хобби гадкого утенка», «Несекретные материалы», «Полет над гнездом Индюшки» и др.). Показательно сравнением разных компонентов текста (вербальных и невербальных) двух авторов:

Очевидна не только вторичность текста (норма существования массовой литературы), а существование текста-клона, текста-кальки. Проект «Марина Воронцова» копирует проект «Дарья Донцова», ограничиваясь лишь изменением места действия (действие детективов Воронцовой происходит в Петербурге).

Клоном известного издательского проекта стал и некий «А. Бакунин». Его «детективно-иронический, историко-познавательный, аналитическо-приключенческий» роман «Убийство на дуэли» выпущен издательством «Деконт+» в 2004 г. На красочной обложке, составленной из обрывков старых газет, можно разобрать следующую примечательную фразу: «Посвящается мистификаторам всех мастей, которые питаются со стола великой литературы (выделено мной. – М. Ч.)». Издатель И. Захаров, первым начавший издавать Б. Акунина, в 2004 г. создает новый проект, выпустив «феминизированную версию» детективов Б. Акунина – роман Елены Афанасьевой «Ne-bud-duroi.ru».

Текстовым пространством для историко-филологических экспериментов современных авторов массовой литературы стал жанр исторического детектива. В этом жанре пишут С. Карпущинский, Е. Басманова, Е. Хорватова, К. Врублевская и др. Отметим, что большинство, если не все они, сосредоточены в отрезке времени с середины XIX в. до первых лет XX в. не затрагивая войны 1914 года и последующих революционных лет. На этом фоне выделяются романы Л. Юзефовича «Князь ветра» (получивший в 2001 г. премию «Национальный бестселлер»), «Каза-роза» и др., которые сразу отнесли к продолжению «акунинской» традиции. Критик Л. Пригов с иронией отмечал: «Пелевин разбудил Акунина, тот жахнул в колокол и заставил волноваться «Вагриус». Чтобы залатать прореху в рынке, вагриусовцы мобилизовали Леонида Юзефовича, и тот в противоположность Фандорину – Нику Картеру выставил старую заготовку: начальника сыскной полиции Ивана Путилина – полу-Порфирия Петровича, полу-Мегрэ» (Литературная Россия 2001. № 43).

Героем своих романов Л. Юзефович делает начальника сыскной полиции Ивана Дмитриевича Путилина. В начале XX в. Путилин был персонажем многочисленных литературных комиксов, дешевых брошюрок, на обложке которых рекомендовался как «российский Нат Пинкертон».

Сам Л. Юзефович называет свой роман «Князь ветра» сочинением со сложной структурой. Это и детектив, и семейный, и мистический, и исторический роман, но прежде всего это книга о тех трагических ситуациях, которые всегда возникают в зонах соприкосновения различных цивилизаций (буддизм и христианство, Россия и Монголия). В сюжете романа переплетаются разные эпохи и разные исторические события: в 1870-е гг. в Петербурге убит монгольский князь, продавший душу дьяволу, а немногим позже застрелен серебряной пулей писатель Каменский; в 1893 г. на берегу реки Волхв ушедший в отставку начальник сыскной полиции рассказывает о своем самом необыкновенном расследовании литератору Сафронову; в 1913 г. русский офицер Солодовников участвует в военном походе в Монголии, а в 1918 г. на улице Петербурга монгольские ламы возносят мистические молитвы.

Четыре времени, четыре эпохи сплелись в романе в прихотливый клубок преступлений и наказаний, распутать который по силам только Путилину. Расследуя убийство известного беллетриста Каменского, Путилин встречается с И.С. Тургеневым, близко знавшим покойного. Тургенев раскрывает тайну погибшего писателя, который, оказывается, писал детективные романы под псевдонимом Н. Добрый[53] «Дошло до того, что в своих реалистических рассказах покойный выводил самого себя в образе продажного щелкопера с благостным псевдонимом, а в книжках о Путилове являлся как унылый, нищий, завистливый литератор, мнящий себя жрецом идеи и любимцем муз. Этот их поединок роковой закончился, как у Пересвета с Челубеем, – Каменский уже не мог написать ничего стоящего в объективном жанре, но и фантазия Н. Доброго тоже, увы, иссякла.» [Юзефович, 2005: 130].

Слова М.Е. Салтыкова-Щедрина о том, что авторы массовой литературы – это «подмастерья», необходимые для большой литературы, так как они, составляя «питательный канал и резонирующую среду», по-своему питают корневую систему литературы, сегодня требуют уточнения. Приходится констатировать, что огромное количество авторов и «литературных проектов», представленных на рынке массовой литературы, и произошедшее кардинальное эстетическое упрощение этого рынка, «питательным каналом» уже практически не являются.

Концептуально важный взгляд на природу автора массовой литературы содержится в «Эссе о книгах и читателях» Г. Гессе: «Даже в «самом китчевом» произведении происходит откровение души – души его автора, и даже самый плохой сочинитель, не способный обрисовать ни один образ, ни одну коллизию человеческих взаимоотношений, все же непременно достигнет того, о чем сам и не помышляет, – в своей поделке он обнажит свое «я» [Гессе, 2004]. Информация об этом «обнаженном «я» действительно, в ряде случаев становится источником точной информации не только о художественных, но и социокультурных явлениях жизни общества.

Массовая литература соответствует определенной форме социального устройства общества, можно сказать, что она «сканирует массу» [Соколов, 2001: 183], переносит ее психологические характеристики на другой носитель. Повторяемость некоторых авторских стратегий от начала XX в. – через 1920-е гг. – к рубежу XX–XXI вв. свидетельствует о некоторых общих тенденциях переходных эпох.

Вопросы и задания для самостоятельной работы

♦ Объясните термин «читатель-автор»? Приведите примеры включения нового имени в издательские проекты.

♦ Ознакомьтесь с сайтами издательств, которые активно издают отечественную массовую литературу (Эксмо (www.eksmo.ru), АСТ (www.ast.ru), Центрполиграф (www.centrpoligraf.ru), Олма-пресс (www.olma-press.ru), Росмен (www.rosmen.ru)). Какие серии наиболее популярны? Назовите «любимых» авторов этих издательств? Можно ли по издательским проектам определить приоритеты и специфику издательства?

♦ Прочитайте фрагмент из интервью Бориса Акунина. Как в конце XX в. изменяется роль писателя и читателя в обществе? С чем это связано? Чем автор массовой литературы отличается от автора литературы элитарной? «При том, что я всю жизнь занимался иностранной литературой, больше всего люблю русскую. Но мне не хватает шей беллетристического жанра. У нас ведь или "Преступление и наказание”, или „Братва на шухере”, середины нет, а вот нормального развлечения для взыскательного читателя, чем в Европе были “Три мушкетера“, потом Агата Кристи, Честертон, в России не было никогда. Когда я сочиняю – не задумываюсь, почему слова составляются именно таким образом; потому что если ты прочитал много книжек и если ты хоть сколько-то чувствуешь слово, – то все это в тебе уже есть. С другой стороны, у меня, конечно, есть математический расчет, и довольно замысловатый, многослойный. Скажем, есть слой исторических шуток и загадок. Есть слой намеренных литературных цитат – так веселее мне и интереснее взыскательному читателю (Акунин Б. Так интереснее мне и веселее взыскательному читателю // Независимая газета. 1999. 23 дек.).

♦ Ознакомьтесь с литературными сайтами, на которых читателю предоставлена возможность активно участвовать в создании текста («СтихиЯ»: http://stihija.ru, «Писаки»: http://pisaki.infor.ru, «Графомания»: http://www.graphomania.msk.ru, «Поток сознания»: http://potok.webservis.ru, «Интерактивная фантастика»: http://fantastica.spb.ru и др.) и прокомментируйте слова французского исследователя Рене Шартье: «Граница между письмом и чтением, автором текста и читателем книги, четко обозначенная в печатном тексте, в электронном исчезает, а ей на смену приходит иная реальность: читателю дано право стать одним из равноправных создателей коллективной рукописи, или, по крайней мере, составить новый текст на основе произвольно вырезанных и склеенных фрагментов»(Шартье Р. Письменная культура и общество. – М.: Новое издательство, 2006)

♦ Прочитайте фрагмент из романа Алены Любимовой «Так просто сказать люблю» (М.: Глобулус, 2006). Главная героиня Таисия Артамонова пишет любовно-криминальные романы под псевдонимом и объясняет матери особенности существования автора массовой литературы так: «Любое появление на экране – это реклама моего товара, тое есть книг. В общем, как теперь говорят, продвижение

бренда. Иными словами, я марка. Я, Евлалия Котова. Меня продвигают к покупателю. Приближают к нему. Чтобы он увидел, влюбился и покупал меня до потери пульса. Почему имя автора массовой литературы становится брендом?

♦ Докажите, что понятие «автор» в массовой литературе не только меняет свою «онтологическую» природу, но и предельно точно отвечает социокультурным требованиям времени.

♦ Прочитайте полемические размышления главного редактора «Литературной газеты» писателя Юрия Полякова. Согласны ли Вы с его точкой зрения? Аргументируйте свой ответ: «Чем же отличается писатель от пипа (персонифицированный издательский проект – М.Ч.)? Писатель сочиняет литературу, иногда очень талантливую, иногда среднюю, иногда бесталанную. ПИП изготавливает коммерческий книжный продукт (ККП), плохой или хороший. Но даже самая неудачная литература отличается от самого удачного ККП так же, как самый глупый от самой умной обезьяны. Ведь в основе художественного творчества, даже убогого, лежит стремление понять жизнь, познать изображаемую реальность, найти для этого адекватные формы, донести это познание до читателей. В основе же того, чем заняты пипы, – только стремление изготовить товар, который купят» (Поляков Ю. Писатели и пипы. Заметки несогласного // Литературная газета. 2005. 13 дек.).

♦ В чем заключается феномен «литературного проекта»? Прокомментируйте слова из интервью БАкунина: «У меня действительно по ходу дела возник литературный проект, который можно назвать “Попытка заполнения некоторой лакуны в русской литературной традиций. У нас есть литература высокая и низкая, но нет литературы мэйнстримовской, которая называется беллетристкой Мне эта линия кажется продуктивной. Я уверен, что многие профессиональные литераторы займутся жанровой литературой, и это будет получаться интересно. Потому что игровая литература – это вообще интересно (Итоги. 2000. № 44).

Женский детектив: творчество А. Марининой и векторы развития жанра

В 1946 г. Т. Манн писал о том, что современное ему элитарное искусство попадает в ситуацию «предсмертного одиночества». Выход из этой ситуации он видел в поисках литературой пути «к народу». Оказавшись в подобной ситуации «предсмертного одиночества», русская литература начала 1990-х гг. нашла свой путь «к народу» с помощью детектива, ставшего жанром, наиболее оперативно ответившим на вызов времени – попытку осмысления современной эпохи.

То, что детектив обеспечивает особый взгляд на актуальные проблемы своего времени, отмечал еще Б. Эйхенбаум: «Мы раздваиваемся между интересом к детективу и интересом к «современникам» как таковым» [Эйхенбаум 2001: 124]. Можно с уверенностью сказать, что детектив как «модификация психологической прозы, занимающаяся предметным, последовательно-дидактическим, показом душевных процессов», занял ведущее положение в массовой литературе конца XX в., что в детективе заложен набор образцов и значений, маркирующих статус, образ жизни, планы и ориентиры социальных фигур, групп и сред [Вулис, 1986; Дубин, 2001].

В 1902 г. Г.К. Честертон в эссе «В защиту детективной литературы», размышляя о «внутреннем устройстве детектива», отмечал: «Первое важнейшее достоинство детектива состоит в том, что это – самая ранняя и пока что единственная форма популярной литературы, в которой выразилось некое ощущение поэзии современной жижи(выделено мной – М.Ч.)» [Честертоц 1984:17].

Если классический детектив (Э.А. По, А. Кристи, А. Конан Дойла и др.) – это порождение урбанизированного сознания, миф о преступлении и его наказании, своеобразная романтика законности, возможная там, где нормы общественной морали совпадают с нормами права и закона, то современный отечественный детектив в силу определенных черт нашей действительности разрушает каноны классического детектива. Здесь уместно вспомнить определение, данное этому жанру М. Шагинян, которая в 1920-е гг. с ним активно экспериментировала: «Детективная литература – наиболее рациональное и познавательное, наименее бьющее по нервам, наиболее здоровое современное чтение &lt;…&gt;. Если детектив не реален, не соответствует действительности, он проваливается, его читать неинтересно» [Шагинян, 1980: 407].

Именно отклик на принципиально новые социальные явления 1990-х гг. обеспечил особую популярность детективу, который сохранял «чувство порядка в эпоху беспорядка» (так говорил еще в 1978 г. о детективе Х.Л. Борхес) [Как сделать детектив, 1990: 272]. Не случайно преобладавшие на книжных прилавках в конце 1980-начале 1990-х гг. детективы всемирно признанных мастеров жанра (А. Кристи, Х. Чейза, С. Гарднера, Д. Хэммета, Р. Стаута, С. Жапризо и др.), ранее практически недоступные советскому читателю, постепенно заменяются детективами отечественными. Это свидетельствует о смене читательских предпочтений, обусловленных и психологическими и социальными причинами (стремление адаптироваться к новым социальным ролям в обществе, необходимостью осмыслить трансформации в социальной стратификации).

Многослойность и противоречивость сегодняшнего дня внесли серьезные коррективы в структурную матрицу отечественного детектива. Универсум современного детективного романа, часто отмеченный скудностью и стертостью сюжетных ходов, включает в себя лоскутный облик культуры, трафареты быта, стилистическую разноголосицу.

Ситуация культурного потребления диктует необходимость свертывания, сужения канонов культурной коммуникации; создается некий «портативный вариант» культуры. «Декорация эпохи налицо, но людей нет, – есть актеры» [Эйхенбаум, 2001: 120].

Жанровые трансформации, характерные для отечественного детектива, демонстрируют разбросанность на рынке культурных и литературных ценностей, снижение актуальности литературного дискурса. «Жанровое ожидание» массового читателя удовлетворяется сегодня многочисленными детективными сериями.

На интеллигентного читателя рассчитаны исторические детективы Б. Акунина, экономические детективы Ю. Латыниной, политические детективы В. Суворова, Э. Тополя, Д. Корецкого и др. Женская аудитория выбирает «уютные», «неспешные» или иронические детективы, написанные женщинами (А Маринина, Д. Донцова, П. Дашкова, Т. Устинова, Н. Александрова, Г. Куликова, В. Платова, Т. Полякова и др.). Причем важно отметить, что именно в подобных детективах происходит наибольшее смешение жанров массовой литературы (это своеобразный синтез любовного, бытового и приключенческого романа с элементами детектива). Мужская аудитория традиционно выбирает боевики, «крутые», шпионские детективы и детективы сатирические. К последним относится серия «про ментов» А. Кивинова, отсылающая «памятью жанра» к производственным романам советской эпохи. Маргинальный статус в жанровом пространстве современного детектива имеет широко и разнообразно представленный «бандитский детектив» (Братья Питерские, Евг. Монах, М. Март, П. Стовбчатый и др.).

Обнаруживая в жанре детектива признаки социального и литературного здоровья, А. Генис отмечает: «Преступление – это идеальный в своей наготе сюжет. Каждая следственная версия тождественна психологическому мотиву. За нашим жадным любопытством к уголовным процессам стоит надежда проникнуть в тайну личности – и чужой, и своей. Сама процедура сыска есть философский дискурс вроде сократического диалога, где методом проб и ошибок выясняется истина о человеке» [Генис, 1999: 57].

Однако следует заметить, что разнообразие структурной матрицы отечественного детектива свидетельствует о различных, зачастую противоположных, взглядах авторов современного детектива на «истину о человеке». Социально-экономические трансформации времени и изменения, происходившие в

массовом сознании, влияют на формирование социально-статусных характеристик героя детектива.

В середине XIX в. Н.А. Полевой, оценивая читательскую аудиторию, пришел к выводу, актуальному и по сей день: «При таком состоянии публики, действуя на одних просвещенных людей, невозможно иметь огромного успеха. Надобно расшевелить задние ряды читателей» (выделено мной. – М.Ч.) [цит. по: Рейтблат, 2001: 99]. Именно эта авторская интенция определила феномен популярности детективов А. Марининой, без сомнения, занявшей особое место в массовой литературе 1990-х гг. Писательница в своей литературной тактике использовала разные формы обретения известности и создания прочной литературной репутации; с ее появлением система литературных координат на поле отечественного детектива практически оформилась.

Одним из принципов функционирования массовой литературы становится коллективно-коммуникативная рецепция культурных проектов: все читают и обсуждают книги практически в одно и то же время. Сама А. Маринина часто подчеркивала в своих интервью, что не раз была свидетелем того, как в метро каждый третий пассажир читает ее детективы.

Начиная с середины 1990-х гг. стало стремительно выстраиваться здание отечественной массовой литературы, в котором Маринина занимает особое место. Б. Акунин видит роль А. Марининой в том, что «с нее, собственно, и начался бум отечественной беллетристики. Она первая потеснила и почти изгнала с книжных прилавков басурман» (выделено мной. – М.Ч.) («АиФ». 15 мая. 2002).

На круглом столе «Rendez-vous с Марининой», темой которого стал «феномен» писательницы и определение ее места в современном литературом процессе, Б. Дубин отметил: «Нормальное общество», о котором столько тосковали на рубеже 1980 —1990-х гг., – это сегодня общество читающих Маринину (выделено мной – М.Ч.). Когда общество после 1992–1993 г. колыхнулось в сторону рутинного традиционализма, повседневности, возвращения к привычному, – на место переводного вернулся отечественный детектив. И Маринина – королева этого периода»[54] [Круглый стол, 1998: 42].

Детективы А. Марининой стали характерной приметой массовой культуры рубежа XX–XXI вв. Маринину позиционируют как «русскую Агату Кристи» и «королеву российского детектива», «чемпиона по тиражам» и «эксплуататора литературных негров». Критик Д. Быков назвал Маринину «нашим коллективным сном», а В. Ерофеев, объясняя успех писательницы, сказал, что «мощный криминальный фон России делает ее детективы прививкой от смутного, всепроникающего страха»[55]. Согласно рейтингу, публикуемому газетой «Книжное обозрение», произведения Марининой на протяжении многих лет занимают в среднем от трех до пяти первых позиций из десяти.

Успех Марининой во многом связан с эффектом «узнавания себя». Героями ее детективов становятся люди «из толпы»(челноки, продавцы цветов и газет, служащие, учителя, врачи), бывшая советская интеллигенция, проблемы которых близки и понятны широкому читателю. «За долгие годы изучения преступности я поняла, что в самом преступлении нет и не может быть ничего интересного. Поэтому мои книги – не о преступлениях, они – о людях, об их судьбах, душах, мыслях, о мотивах, которыми они руководствуются, когда совершают поступки, даже если эти поступки – преступления», – определяет свое писательское кредо Маринина. П. Басинский видит секрет успеха Марининой в образе главной героини – Насти Каменской: «Очевидно, что ее образ не случаен. Он является продолжением личности автора, то есть своего рода “лирическим персонажем”» [Круглый стол, 1998].

Жизнь Насти Каменской напоминает судьбу среднестатистического инженера или гуманитария середины восьмидесятых. Имя Марининой стало активно включаться в современные гендерные исследования во многом благодаря главной героине (показателен сборник, вышедший по материалам научной конференции, прошедшей в 2002 г. в Париже, «Творчество Александры Марининой как отражение современной российской ментальности»).

Настя Каменская – типичная российская женщина «среднего класса». Б. Дубин описывает тип Каменской так: «Она отрезана от человеческих связей, вообще некоммуникабельна, не переносит других (они для нее в тягость, их лучше избегать), не имеет семьи (во многих романах серии) и детей. Героиня внешне неприметна («тихая забитая серая мышка»), она всегда усталая, плохо себя чувствует (хронические болезни, простуды, нервные срывы) и берется за свое профессиональное дело только в самую последнюю очередь, после полного изнеможения и отупения, с жесточайшим трудом преодолевая себя (привычный астенический синдром, жизнь как бремя, скука несамостоятельного, подневольного существования – отсюда мотивы гипнотической завороженности, незаметного и непобедимого экстрасенсорного воздействия, облучения и зомбирования, подстерегающего безумия и насильственной смерти)» [Дубин, 2001: 364].

Замученная, с букетом хронических болезней, равнодушная к моде и кулинарии Каменская обладает прекрасным аналитическим умом и способна конкурировать с мужчинами в профессиональной деятельности. Каменскую как alter-ego автора постоянно волнуют проблемы, актуальные для многих россиян конца XX в., и прежде всего – как сохранить достоинство и порядочность в мире, наполненном ложью и злом. В романе «Реквием» Юрий Коротков, сослуживец и друг Каменской говорит ей: «Ты в любом человеке всегда видишь в первую очередь личность, ум и характер, а о том, что этот человек имеет еще и половые признаки, ы вспоминаешь, когда выясняется, в какой туалет он ходит, в мужской или женский».

Маринина видит свою задачу в следующем: «Зло не должно побеждать в книгах, иначе оно победит в жизни &lt;…&gt;. Я не признаю детективов, которые потворствуют криминалу, ненавижу бандидские романы, в которых куча «братков» смеется над тупыми «ментами» и плюет на всех остальных». Одной из излюбленных тем писательницы является иррациональное, «тайное тайных» человеческих страстей и пороков. Так, «Украденный сон» (1995) построен на истории о девушке, неожиданно услышавшей по радио собственный, мучавший ее с детства кошмар, а сюжеты романов «Стилист» (1998), «Не мешайте палачу» (1997), «Пружина для мышеловки» (2005) разворачиваются вокруг мифа о серийном убийце-маньяке, в «Реквиеме» (1998) появляется милиционер, рассуждающий о магических свойствах свастики, святой воды и биополя.

В одном из интервью, отвечая на постоянные сопоставления ее детективов с детективами Агаты Кристи, писательница заметила: «Для меня большая честь стоять вровень с Агатой Кристи. Но мы ничем не похожи друг на друга. Меня головоломки не интересуют. Главное, на чем строятся мои книги, – это острая нравственная, психологическая проблема, необычайный поворот человеческих отношений, характеры людей, обстоятельства их сближений и разрывов. А вокруг этого можно развернуть любой криминальный сюжет с убийствами, тайнами, расследованиями» [Костыгова, 1997]. В другом интервью А. Маринина призналась: «Каждая моя книга – это психотерапевтическая работа. Я пишу книгу только тогда, когда передо мной встает какая-то психологическая или этическая задача, в которой я хочу сама разобраться» (Книжное обозрение. 25 сентября. 2000).

Е. Трофимова отмечает, что «популярность и писательский успех Марининой определились тем, что она смогла удовлетворить общественный запрос на «гуманный детектив», а также и тем, что ввела в литературный текст образы людей, представляющих реальный средний класс современного российского общества и сумевших сохранить положительную жизненную ориентацию» [Творчество Марининой, 2002: 33].

Действительно, писательница вводит в свои детективы широкий социальный контекст, расширяя тем самым границы жанра. Марининой удалось соединить структуру полицейского, криминального, производственного и любовного романов. При этом в центре ее произведений – динамично закрученная интрига, с которой соотнесены психологические и социальные коллизии. В творчестве Марининой причудливым образом сочетаются разные литературные традиции – от английского классического детектива до производственного романа соцреализма. Каменская представляет собой узнаваемый тип советского человека постсоветской эпохи, который бесконечно проигрывает «старые песни о главном». Жанровое своеобразие детективов Марининой невозможно рассматривать вне контекста постсоветской дестабилизации привычных культурных и социальных смыслов. Писательница предлагает комбинацию элементов интеллектуального и «крутого» детектива, помноженных на ностальгию по советским ценностям (коллективизму, трудовому рвению, критике «красивой жизни» и др.) [см. об этом: Барабан, 2002].

Мир Марининой далек от совершенства, но автор моделирует «микрокосм желаемой реальности». Эти детективы отличаются абсолютно доступным, понятным языком, с почти казенным, бюрократически внятным синтаксисом и тривиальной лексикой. Б. Тух полагает, что в отличие от других современных авторов детективов А. Маринина в силу своего жизненного и профессионального опыта работает в жанре «полицейского детектива с социалистическим лицом» [Тух, 2002: 174]. Везде – в том числе и на самых верхних этажах милицейской иерархии – могут царить коррупция и беспредел, но в отделе, которым руководит полковник Гордеев, любимый сотрудниками Колобок, работают исключительно честные и порядочные люди, раскрывающие практически все преступления. Трогательные отношения Каменской с коллегами Колобком, Коротковым, Доренко, с мужем Чистяковым вызывают у массового читателя чувство безопасности и внутреннего комфорта. Марининой близок тот тип детектива, о котором писал Честертон: «Романтика детектива – человечна. Она основана на том, что добродетель – самый отважный и тайный из заговоров. Она напоминает нам, что бесшумные и незаметные люди, защищающие нас, – просто удачливые странствующие рыцари [Честертон, 1984: 127].

Если исходить из определения, данного французским теоретиком литературы А. Компаньоном, что «классик – это член некоторого класса, звено некоторой традиции» [Компаньон, 2001: 275], то можно считать, что Александра Маринина стала классиком отечественного детектива конца XX в., практически отменив маргинальный нелегитимный статус в литературоведческом пространстве понятия «автор детектива».

Успех писателя связан с точным попаданием в определенную культурную институцию. Н. Иванова, определяет феномен А. Марининой так: «Оптимистичная и практичная в своей дидактике, Маринина ставит перед собой вопрос «как жить» и старается помочь читателю найти свой путь к лучшей жизни в сегодняшнем мире. Своими детективами Маринина пишет современный роман «воспитания чувств»: основная цель автора – воспитание посредством развлечения. &lt;…&gt;. Но самым главным было то, что романы Марининой давали некий ориентир. Компас. Маринина была проводником в совершенно незнакомой реальности, причем проводником, юридически грамотным» [Иванова, 2002: 182].

Технология издания коммерческой литературы, как уже отмечалось, позволяет оперативно отразить реалии сегодняшнего дня. Стремительность появления «марининского мифа» демонстрирует изменившиеся условия формирования литературных репутаций на поле массовой литературы и иные темпы восхождения к славе. В детективе А. Марининой «Пружина для мышеловки» (2005) одна из сюжетных линий связана с тем, что писательница использует для своего ромна дневник подруги. Заслуживает внимания, как издатель убеждает без сомнения использовать чужое: «У тебя бедная фантазия. А у твоей подруги она богатая. Она сумела придумать историю, более того, она сумела влезть в шкуру своей героини. &lt;…&gt; Потом, когда ты станешь известной и всеми любимой, тебе простят все, и отсутствие фантазии, и бедность сюжетных линий, тебя полюбят за твой стиль и твои мысли. Но чтобы это произошло, нужно сначала заставить читателя прочесть то, что ты напишешь, и запомнить твое имя. Более того, нужно, чтобы он запомнил, как читал твой роман, не отрываясь, ночь напролет, потому что ему было интересно, потому что роман его захватил» (А. Маринина. «Пружина для мышеловки»). Эти слова предельно точно проецируются на творческий путь самой А. Марининой.

Современные пиар-технологии создают растиражированный на обложках книг и в средствах массовой информации образ Марининой. Писательница часто в интервью рассуждает о различных явлениях современной жизни, позволяет престижным глянцевым журналам фотографировать интерьеры своей квартиры, появляется в многочисленных телевизионных передачах (от серьезных аналитических до игровых и развлекательных), подробно рассказывает о «тайном тайных» своей писательской лаборатории.

Вспоминается трактовка Ж. Бодрийяром феномена идола в массовой культуре: «Идол – чистый, заражающий собой образ, насильственно реализованный идеал» [Бодрийяр, 2000: 127]. За А. Марининой тянется шлейф легенд; возможно, этим и объясняется тот факт, что образ писательницы кочует из одного иронического детектива ее современниц в другой.

Литература посредством отсылок, аллюзий, цитирования, интертекстуальных связей, иронической полемики включается в разнообразные диалогические отношения с другими литературными образцами. И в этом случае включенность Марининой как «некоронованной королевы русского детектива» в контекст современного иронического детектива заслуживает особого внимания.

Апелляция к авторитету, возрастание «ценностного ранга имени автора коррелирует с увеличением его ценностного масштаба, радиуса его значимости» [Рейтблат, 2001: 216].Творчество А. Марининой, безусловно, отражающее некоторые гендерные стереотипы, но в то же время и трансформирующие их, дало мощный импульс для развития женского детектива.

В средствах массовой информации репродуцируется ограниченный проблемно-тематический спектр «дамского» дискурса: Любовь – Мода – Здоровье – Карьера – Дом – Семья – Дети – Развлечения. Эти темы, соединяясь с темой преступления как одной из семантических доминант последнего десятилетия, формируют тематическое пространство «женского детектива», предлагающего новое понимание природы современной женщины, которой отдается пальма первенства в одном из самых сложных «мужских» дел – борьбе с врагом, преступником, убийцей.

Женский детектив имеет свойство «обытовлять» страшное [56], приблизив на такое расстояние, когда оно перестает внушать ужас. Женский детектив стал своеобразной «лабораторией», в которой моделируются новые образы и стереотипы «женственности». Детектив дает возможность исследовать поведение женщины на границе нормальной и анормальной жизни; на границе осмысления преступления, его совершения и его расследования; на границе зла и добра, нормы и ее нарушения. Поэтому в этих детективах женские персонажи превосходят мужские не только числом, но и разнообразием характеров. Привлекательность детектива для женской читательской аудитории с иронией объясняется в стихотворении Новеллы Матвеевой «Гимн детективу»:

Мы знаем, что НЕ МЫ убийцы,НЕ МЫ – лжецы и кровопийцы;Хоть и грешны по мелочам, —Мы в этом смысле бьем баклуши.И жертв замученные душиНЕ К НАМ приходят по ночам.Вот почему и в детективах —Мы верим в сыщиков учтивых,В бесстрашных праведных судей, —В мир, где инспектор неподкупен,Преступник – ЗНАЕТ, что преступен,Злодей – НЕ РАД, что он злодей!

(Знамя. 2001. № 6)

В детективах А. Малышевой, А. Даниловой, М. Серовой, В. Платовой, Е. Арсеньевой, Т. Поляковой, П. Дашковой, Е. Юрской, Т. Степановой, Т. Устиновой и других присутствует специфически женский оттенок: они перенасыщены эмоциями и связаны с темой вины, ответственности, либо носят дидактический характер. Чаще всего героиня-следовательница в женском детективе – или частный детектив, или журналист, как правило, репортер криминальной хроники. Персонаж, от лица которого ведется повествование в женском детективе, – это, как правило, в высшей степени самовлюбленная дама, которая при каждом удобном случае готова не только раскрыть свой профессиональный метод, но и порассуждать о своем образе жизни, своих принципах, мнениях по самым разным вопросам, в том числе о «войне полов» [Треппер, 1999].

Современный женский детектив отмечен жанровой гибридностью (сочетание криминального романа с любовным). Для женщины-следователя настолько важна психология человеческих отношений, что зачастую детектив увязает в собственной периферии так, что в финале романа разгадка преступления делается просто не важна. В одном из интервью петербургский писатель-детективщик А. Константинов заметил: «Детективы, написанные женщинами, – не детективы, а женские романы. Особый жанр, сублимация грез и химер. Прежде всего потому, что такие книги адресованы не всему человечеству, а исключительно прекрасной его части» [Чупринина, 2003].

С точки зрения феминистской критики к «женским жанрам», конструирующим особое пространство, создающим условия для формирования женской субъективности, порождающим специфически женские «способы видения», которые не подчиняются мужскому взгляду, относится лишь мелодрама.

А. Усманова полагает, что «внутри массовой культуры существует собственная дифференциация и иерархия, в которой те самые мужские жанры (детективы, вестерны. – М.Ч.) занимают более высокое положение в «табели о рангах», нежели типично женские формы зрелища – например, мелодрамы» [Усманова, 2001: 453].

Однако социологические опросы последних лет демонстрируют устойчивость интереса читателей к ироническому детективу и серии «Детектив глазами женщины». Критикам запомнилась фраза из интервью Т. Толстой: «Все хорошие детективщики – это женщины и англичанки». Д. Донцова утверждает в интервью и на страницах своих произведений, что мелодрамы вызывают лишь скуку, в отличие от детектива. «Я никогда не смотрю «мыльную» продукцию, вернее, не включаю телевизор, когда идут «семейные» и «любовные» драмы. Вот криминальные истории обожаю. Про Коломбо, ментов и Леху Николаева знаю все», – говорит Даша Васильева (Д. Донцова. «Домик тетушки лжи»). Идеальный отдых для героинь Донцовой Даши Васильевой, Евлампии Романовой и Виолы Таракановой – полежать с новым детективом, особенно с новым романом Марининой. Горизонт читательских ожиданий, на которые ориентируется автор, иронизируя и над читателем, и над собой, учет обыденных гендерных стереотипов, хорошо отражен в следующем фрагменте: «Я надела халат, вытащила припасенный детектив и блаженно вытянулась на безукоризненно белых, похрустывающих от крахмала простынях. До чего здорово! Разве дома отдохнешь так! Сейчас бы уже все на разные голоса орали “мама” и ломились в дверь. А тут невероятно тихо. Почитаю “Убийство на лестнице” и съем в кровати десерт» (Д. Донцова. «Дама с колготками»).

Создается впечатление, что героини женских детективов как эстафетную палочку передают друг другу любовь к продукции «своего литературного цеха». Ср.: «Ничего, ничего, она (Наталья. – М.Ч.) успеет, влезет в маршрутку, протиснется к окошечку, откроет Донцову и обо всем позабудет. Даже о том, что у нее не накрашены глаза. Только вчера по телевизору умные и красивые мужчины в пиджаках и стильные женщины в шалях рассуждали о том, что детективы читать глупо. Что они дурно влияют и вообще заполонили. Что недавно кому-то не тому дали премию, а тому, кому надо, не дали. Что кругом засилие рекламы и плохого языка. Наталья слушала, позевывала, ждала кино, которое обещали после дискуссии, и радовалась, что на завтра у неприпасена Донцова» (Т. Устинова. «Закон обратного волшебстве»). Возникает своеобразная игровая цепочка, в которой иронические детективы связываются друг с другом, появляется система определенных ссылок (нередко это делается по требованию издателей, стремящихся и таким образом рекламировать своих авторов).

Образ автора детективов – один из активно разрабатываемых в массовой литературе: одна из любимых героинь А. Марининой – писательница Татьяна Образцова; Евлампия Романова, героиня романа Донцовой «Гадюка в сиропе», расследует убийство известного автора детективов Кондрата Разумова («Я обожаю детективы до дрожи и проглатываю все, что появляется на прилавках. Правда, больше люблю женщин – Маринину, Дашкову, Полякову, но и некоторых мужчин читаю с удовольствием, например, Леонова и Вайнеров, впрочем, и томики Кондрата Разумова иногда беру в руки. Хотя многие его романы не очень мне нравятся – плохо заканчиваются, а все герои малосимпатичные люди).

Расследование этого преступления заставляет героиню познакомиться с секретами создания, издания и бытования коммерческой литературы. Проблемы псевдонимов и литературных негров, подпольных тиражей и всесилия издателей, плагиата и шантажа становятся материалом расследования: «Кондрат был удивительный труженик, каждые два месяца появлялся с новой рукописью. Более того, даже став известным, популярным, маститым, он не загордился. Знаете, как бывает, выпустит автор одну книжонку, и все – гений, начинает права качать, запредельный гонорар требует, на любую маломальскую правку обижается, кричит: “Это мое авторское слово”. А Кондрат всегда внимательно прислушивался к замечаниям, не предъявлял претензий к художественному оформлению, соглашался на смену названий»; или: «Ночь прошла без сна. Книга была написана ярко, “выпукло”, как говорят критики, перед глазами являлись образы, а уж детективная завязка! До самой последней страницы я так и не догадалась, кто же истинный убийца. Но после того как перевернула листок со словом “Конец”, осталась сидеть неподвижно, изредка покачивая головой, будто китайский болванчик. Кондрат в деталях, со смаком описал собственную смерть. Где-то на сотой странице главного героя “Загона с гиенами”, милого, слегка апатичного профессора, убивает собственный пятилетний внук. Кто-то вложил в руки ребенка боевой пистолет, убийца воспользовался тем, что дед и внучек каждый вечер с упоением играют в войну, бегая по необъятным коридорам академической квартиры. Множество нагроможденных событий, и в конце концов – ответ на главный вопрос: кто убийца?» (Д. Донцова. «Гадюка в сиропе»).

Имя Марининой активно используется героиней Д. Донцовой в разных ситуациях. Например, ей необходимо было расположить к себе представителя редакции для того, чтобы получить необходимую информацию. Показательна следующая сцена: «– Видите ли, друг мой, – запела я, – возникла невероятная ситуация. Вообще-то я пишу детективные романы и вчера посещала редакцию, беседовала с Олечкой.

– А как ваша фамилия? – полюбопытствовал мужик.

– Маринина, – недолго мучаясь, выпалила я. &lt;…&gt;

– Для вас, Марина Анатольевна, готов на все, – заверил парень. – Если только в книжке номерок есть

Он зашуршал страничками. Да, хорошо быть известной писательницей, сразу помогать кинулся. Телефонов оказалось два.

– Спасибо, дорогуша, – прочирикала я.

– Сейчас что-нибудь пишете? – поинтересовался секьюрити. – А то я все ваши книги прочитал.

– Обязательно, голубчик, постоянно за компьютером.

– Как называться будет?

– “Кровавые клыки вампира”, – охотно сообщила я и быстренько отсоединилась».

Причина появления огромного количества современных «глянцевых писателей» кроется в клишированности, стереотипности массовой литературы. У опытного читателя, прочитавшего несколько детективов или любовных романов, создается ощущение четкой структурированности этих произведений.

Интервью с Д. Донцовой практически иллюстрирует уже упоминавшуюся теорию А. Белецкого о «читателях-авторах», появляющихся на закате больших литературных эпох: «Я ужасно люблю Хмелевскую, на которой и выучилась основам жанра, ведь у нас в России, в этом стиле никто не писал. Жанр триллера, психологического или исторического детектива освоили довольно быстро, а вот юмора не хватало. Зато возникла и сразу же завоевала популярность серия, в которую вошли Хмелевская, Нейо Марш и Джоржетт Хейр. Я же до того, как начала активно писать, была очень въедливым читателем. Это потом я поняла, что сочинять самой намного интереснее, чем читать (выделено мной. – М.Ч.)» [ «Независимая газета». № 25 (2000)].

Взлет популярности Д. Донцовой – яркий показатель темпа изменения «табеля о рангах» в отечественной массовой литературе. Первый детектив («Крутые наследнички») поступил в продажу в июне 2000 г., а уже к марту 2001 г. Донцову стали называть ведущим представителем жанра. При этом героини Донцовой (Даша Васильева, Евлампия Романова и Виола Тараканова) постоянно подчеркивают, что они – ученицы Марининой.

Так, в романе «Прогноз гадостей на завтра» Евлампия Романова признается: «От тоски, будучи праздной замужней дамой, я увлеклась чтением детективных романов и проглотила, наверное, все, что было выпущено в России. До сих пор для меня нет большего праздника, чем открыть новую книгу Марининой. Количество переросло в качество. Пару раз, попав в криминальные ситуации, я выпуталась из них с легкостью и поняла, что больше всего хочу работать в милиции, как Каменская. Только кто же возьмет туда даму бальзаковского возраста, без юридического образования, не умеющую ни драться, ни стрелять, ни быстро бегать, про вождение машины лучше умолчим&gt; (Д. Донцова. «Прогноз гадостей на завтра»). Непрофессионализм героинь создает у читателей уверенность в том, что и они могли бы раскрыть сложное преступление, лишь освоив законы детективного жанра.

Если Каменская – профессиональный сыщик, интеллектуалка, целыми днями сидящая за компьютером, пьющая чашками кофе, читающая научно-популярные книги на разных языках, раскрывающая преступления практически не выходя из своей комнаты, то героиня Д. Донцовой Даша Васильева воспринимается скорее как ученица Каменской (Марининой). Ее дилетантское (это все время подчеркивается) увлечение расследованиями преступлений, вызывающее гнев ее близких, – лишь хобби богатой дамы, увлеченной «женским» отечественным детективом.

Как уже отмечалось, жизнь и судьба Насти Каменской напоминают жизнь и судьбу среднестатистического советского человека середины восьмидесятых, модусом существования которого становится выживание. Героиня Донцовой Дарья Васильева – тот же «советский гуманитарий», преподавательница французского языка с нищенской зарплатой, которая, как в сказке, стала очень богатой. Теперь она прилежно осваивает правила жизни «нового русского», постоянно иронизируя над этим.

Интересен фрагмент из детектива Е. Арнольд «Конец ток-шоу»: «Особенно она (героиня ток-шоу, чемпионка Европы по пулевой стрельбе. – М.Ч.) была хороша в ладно сшитом мундире с погонами капитана милиции – теперь она преподавала в школе МВД и по совместительству работала тренером. Собственно говоря, я настояла на том, чтобы ее сняли и в цивильном костюме тоже – мне не хотелось, чтобы она оказалась похожей на следователя из романа Марининой (выделено мной. – М.Ч.)». Очевидно, что образ Каменской становится своеобразной точкой отсчета для многих авторов, узнаваемым штампом современного женского детектива.

И. Волкова в романе «Я, Хмелевская и труп», рассказывая о том, как стала автором иронических детективов, ссылается на свою любовь к родоначальнице этого жанра – польской писательнице И. Хмелевской: «К своему удивлению, я обнаружила сходство между слегка взбалмошным и непредсказуемым характером польской писательницы и моим собственным. Думаю, именно этим отчасти объяснялась моя страсть к ее книгам. Всегда приятно узнавать в героине себя. Как и пани Иоанну, с детских лет меня изводило желание написать книгу. Главным стимулом к писательской деятельности оказалась моя почти паталогическая лень… (выделено мной – М.Ч.). Я решила, что карьера писателя именно то, что нужно прирожденной лентяйке – никаких тебе физических усилий, никаких ранних подъем – сиди где-нибудь на даче, созерцая цветочки и ожидая, пока на тебя накатит потный вал вдохновения». Близость к героине Марининой очевидна. Она подчеркивается скрытой цитатой – выделенным словосочетанием – неоднократно повторяемым в текстах Марининой.

Современный «женский» детектив оказывается полем иронических дискуссий о современной массовой литературе. Так, сюжет романа В. Платовой «Такси для ангела» основан на том, что идет съемка телепрограммы с участием звезд женского детектива, которую устроил в своем особняке меценат-богач. Съемки так и не состоялись, потому что на глазах всех присутствующих умерла, выпив бокал шампанского, королева детектива Аглая Канунникова.

Загадочная смерть Канунниковой отсылает к канонам классического детектива. Собравшиеся оказываются отрезанными от мира, хозяин уехал, телефон не работает, особняк охраняет свора злых собак, расследование ведут дилетанты. В финале романа оказывается, что Аглая инсценировала собственное самоубийство. Невозможность более писать стала для нее трагедией, ибо, по ее словам, законы рынка жестоки: «Массовая культура – не сахар, девочка моя. Чуть зазевался – пиши пропало. Затопчут. А издатели? Это же отпетые негодяи. Давай-давай, Аглаюшка, строчи, кропай, молоти, ни отдыху ни сроку – только не останавливайся!.. А читатели? Сегодня они без тебя и в метро не спустятся, и в туалет не зайдут, и в кровать не лягут, а завтра? Появится новая лахудра, у которой три деепричастных оборота в предложении – против твоего одного. И сюжет она подворовывает искуснее… И все. Был кумир – и кончился. На свалку истории, душа моя, в макулатуру!». В образе Аглаи совмещаются черты писательницы Марининой, взятые из ее публичных выступлений, и ее героини Каменской. Описание своей героини Платова намеренно «составляет» из узнаваемых черт Каменской: «Дом ее был функционален и безлик, посуда – функциональна и бесхитростна, одежда – функциональна и удобна, макияж – функционален и практичен (чтобы глаза и губы не потерялись на лице безвозвратно). Даже ковров она не завела – из соображений функциональности. Если бы она только захотела – она могла бы основать любое учение, любую секту. Если бы только она захотела – она могла бы без всяких последствий ограбить Национальный резервный банк США, музей Гугенхэйма, ближайший ларек. Если бы она только захотела– она бы могла заарканить любого мужика… Но она не хотела и, наверное, поэтому выбрала для себя этот совершенно неопределенный возраст. Хотя – с ее точеной фигуркой и высокими девичьими скулами – могла безнаказанно оставаться тридцатилетней» (В. Платова. «Такси для ангела»).

Для героинь В. Платовой возможность писать детективы становится «соблазном и соблазнением одновременно». В образах писательниц В. Платова выводит своих коллег по литературному цеху: «Софья Сафьянова, Теодора Тропинина и – донельзя романтическая – Минна Майерлинг. Софья Сафьянова и Теодора Тропинина сотрудничали с издательством “Око-пресс”, специализировавшемся на русопятом вале криминала. Ни одного сомнительного псевдонима, всем авторам выдается булава с мечом-кладенцом, после чего они формируются в полки и дружины.

И с криком “Сарынь на кичку!” отправляются штурмовать книжные развалы. Софья Сафьянова и Теодора Тропинина были лицом издательства. Сафьянова (как бывший работник прокуратуры) специализировалась на полицейском романе. Тропинина же оседлала иронический детектив и ваяла по десятку книг в год. С Минной Майерлинг дела обстояли несколько иначе. Ее коньком был мистический триллер и бесчисленное количество сносок в текстах. И отсылок к картам Таро, Костанеде и сериалу “Восставшие из ада”».

Массовая литература (и иронические детективы как важный сектор современного книжного рынка в том числе) отражает парадоксы социальной и культурной памяти современного читателя, массовые предпочтения, на которые влияют не только субкультурные образцы и нормы, но и семейное воспитание, качество школьного и вузовского образования и другие факторы. «Массы – это те, кто ослеплены игрой символов и порабощены стереотипами, это те, кто воспринимают все, что угодно, лишь бы это казалось зрелищным. &lt;…&gt; Они чувствуют, что за полной гегемонией смысла стоит террор схематизации, и, насколько могут, сопротивляются ему, переводя все артикулированные дискурсы в плоскость иррационального, туда, где никакие знаки смыслом уже не обладают и где любой из них тратит свои силы на то, чтобы завораживать и околдовывать, – в плоскость зрелищного», – писал Ж. Бодрийяр [Бодрийяр, 2000: 15].

В романе И. Волковой «Человек, который ненавидел Маринину» объектом авторской иронии становится «культ Марининой», который уже воспринимается как парадигма масскоммуникативного влияния. В жизни Марины Будановой, владелицы галереи современного искусства «Экстази» постоянно происходят трагические события. Ее брат Игорь, больной какой-то непонятной психиатрам формой шизофрении (ему кажется, что он – Анастасия Каменская, героиня романов Марининой), считает своим долгом спасти сестру, применив на деле аналитические способности Каменской.

Книги Марининой становятся чуть ли не равноправными героями детектива, определенным знаком для массового читателя: «Оля Кузина села в следующий поезд и, аккуратно разгладив смявшиеся страницы книги, с головой окунулась в расследование, которая вела сотрудница уголовного розыска Анастасия Каменская. Детектив назывался “Стилист”. Сюжет был закручен – дальше некуда. Сволочи-издатели убили жену талантливого переводчика, а потом жестоко избили его самого, так что он стал парализованным инвалидом, и все ради того, чтобы он не поехал работать за границу, а продолжал самозабвенно вкалывать на них, как раб на кофейных плантациях. В довершение всего соседом парализованного переводчика оказался маньяк, похищающий и убивающий стройных черноволосых юношей, чтобы отомстить бывшему любовнику своей жены. Перевернув последнюю страницу. Кузина удовлетворенно вздохнула. Детективы были ее страстью. Проглотив в числе прочего всего Чейза, Рекса Стаута с его страдающим от ожирения, но гениальным Ниро Вульфом и Эрла Стенли Гарднера с его блистательным адвокатом Перри Мейсоном, Оля, за отсутствием непрочитанных зарубежных детективов, с легкой грустью переключилась на детективы отечественные» (И. Волкова. «Человек, который ненавидел Маринину»).

В романе Волковой практически каждый персонаж проходит своеобразный тест на знание романов Марининой. Автор со свойственной ей иронией доказывает, что Маринина – «наше все». Ее знают даже те, кто вообще не читают детективов.

Жанровые рамки иронического детектива под пером Волковой раздвигаются, трансформируясь в прозу абсурда. Игорь, уверенный, что он – Каменская, а его сестра – Чистяков, подает иск на Маринину за «вмешательство в личную жизнь»:

«Она нагло и беззастенчиво описывает в книгах мельчайшие подробности моей жизни, причем она осмелилась вывести меня в качестве героя под моим настоящим именем. &lt;…&gt; Вы представляете, какой ущерб она нанесла моему имиджу? Я уже не говорю о том, насколько подобная популярность вредит моей профессиональной деятельности. Это непростительно. Я хочу поставить точку во всей этой истории. Пусть она знаменитая писательница, пусть мафиозные издатели ее покрывают, но и на нее в конце концов должна быть управа!» Таким образом, в ироническом детективе И. Волковой объектом иронии становятся не только детали быта, отношения между героями, их характеры, но и сам современный женский детектив с его штампами, условностями и «табелем о рангах».

Обязательность знания текстов А. Марининой читателями подразумевается многими авторами современных детективов. Это свидетельствует о формировании неких канонов отечественного детектива. Симптоматично признание Д. Донцовой: «Я люблю Маринину за то, что она пишет то, что сейчас практически пропало, а именно хороший, советский детектив, на котором мы все выросли. Она продолжает традицию Адамова и Леонова, а это именно то, к чему привык наш читатель, что ему близко, хорошо, приятно. Мне нравится и ее героиня Каменская со своей больной спиной и нежеланием готовить, и то, что Маринина не льет помои на милицию. Кроме того, я благодарна Марининой за то, что она пробила стенку, на которой крупными буквами было написано: «Наши бабы детективы не пишут!» («Независимая газета». № 25 (2001).

Отражение Марининой в «зеркале» отечественного иронического детектива убеждает, что писательница уверенно задает определенную систему координат в рамках этого жанра. В то же время последние произведения автора свидетельствуют о стремлении выйти за жанровые рамки детектива. Психологический роман, бытовой, семейная сага, роман с элементами мистики («Тот, кто знает», «Незапертая дверь», «Фантом памяти») – вот то поле, где Маринина осуществляет свои жанровые эксперименты, не получая, однако, заметной поддержки широкого читателя.

Не случайно в этот период писательница говорит в интервью: «Каждую свою вещь я пишу не для того, чтобы рассказать о невероятно хитроумном преступлении и не о том, как ловко и виртуозно сыщики его раскрывают. Все это – материал, основа. А книга – это попытка решить этическую задачу, психологический конфликт или осмыслить драматическую, на мой взгляд, судьбу». Важно то, что творчество А. Марининой, открывающее новую линию в развитии женского детектива, в то же время органично вписывается в предшествующий литературный контекст. Попытка автора перейти в иное социокультурное поле меняет и круг потенциальных читателей, и уровень читательских претензий к произведению.

Вопросы и задания для самостоятельной работы

♦ Согласны ли вы с точкой зрения современного критика?

Дайте свое объяснение увлечению российского читателя детективными романами? «Наша классическая литература, в отличие от английской, не знала своего детектива. Полицейские романы в духе французов были, но герои типа патера Брауна или Огюста Дюпена российской традиции не свойственны. Русский писатель от Радищева до Солженицына прославлял свободу, призывал милость к падшим, был и священником, и адвокатом, и политическим деятелем. А преступника не надо было искать: им были государство, социальный уклад, господствующая идеология. Литература не была беллетристикой. Занимательность считалась знаком низкопробности и врагами господствующего режима, и его защитниками. Отделение литературы от политики, произошедшее на наших глазах, выбросило на книжный рынок тысячи наименований детективов, триллеров, исторических романов – сначала переводных, потом и русских. Но все эти Слепые, Бешеные, капитаны Ларины, Журналисты и Адвокаты, русские Перри Мейсоны, Арчи Гудвины и Майклы Хаммеры не могли по-настоящему увлечь читателя, воспитанного как-никак в традиции серьезной литературы. Российский детектив читали, слегка стесняясь самих себя. Маринина или Семенов – это все же не Сименон и даже не братья Вайнеры. Время требовало местного Грэма Грина, Умберто Эко, Ле Карре на худой конец» (Лурье Л. «Борис Акунин как учитель истории» // Эксперт Северо-Запад. 2000. № 8).

♦ На примере любого известного вам современного детектива прокомментируйте слова Б. Руденко: «Детектив – это ведь не только разгадка преступления, Но и любой тайны. В том числе – тайны человеческих отношений. Это игра ума».

♦ Объясните причину успеха А. Марининой? В чем вы видите особенность ее детектива?

♦ На примере любого романа А. Марининой прокомментируйте, пожалуйста, слова критиков:

✓ «Жаждущих припасть к книгам Марининой объединили:

1) возможность отдыха от своей непростой жизни; 2) легкоусваиваемый литературный сюжет с загадкой, еще более отвлекающей от «чернушной» реальности; 3) доступный, понятный язык с минимумом словаря, с почти казенным, бюрократически внятным синтаксисом; 4) «знакомые» характеры и обстоятельства, изображенные в книге; 5) человеческая вменяемость, сила и «слабость» следователя Каменской, способность читателя(-ницы) к сопереживанию и «примериванию» Каменской на себя, идентификация с героиней; 6) стабильная серийность, альтернативная нестабильности окружающей действительности» (Иванова Н. Почему Россия выбрала Путина: Александра Маринина в контексте современной не только литературной ситуации // Знамя. 2002. № 2).

✓ «Маринина – мастер стандартных конструкций. И пожалуй, не только в жанровой области, но и в области психоидеологии. Ее чистый, наивный, но притом чутко реагирующий на общепринятые модели миропредставления жанр в исключительно доступном виде доносит до нас то, о чем иначе, не всегда столь просто и ясно, говорится в более изощренной прозе. И стандарт, стало быть, таков: коммерция, оказывается, неизбежно сопряжена с преступлением. Предпринимательская активность и мораль несовместимы. Заслон этому могут поставить только честные, свободные от материальной корысти работники милиции, вычищающие общество от всей этой социальной дряни» (Ермолин Е Между ворчанием и бунтом (Буржуазность как предмет русской словесности в конце XX века) // Вопросы литературы. 2001. № 4).

♦ Почему и как главная героиня детективов А. Марининой Настя Каменская разрушает гендерные стереотипы?

♦ Как вы можете объяснить, что книги А. Марининой стали чуть ли не равноправными героями женского иронического детектива?

♦ Чем современный детектив отличается от классического? Подтвердите вашу точку зрения примерами.

♦ Прокомментируйте слова критика Н. Ивановой: «Бум российских сериалов, идущих в прайм-тайм, – это и есть игра: на дефолте литературы, используя литературную власть сюжета. Раньше, как известно из пьесы Горького “На дне”, спасались чтением мелодраматических романов – сейчас и Донцова с К нужны более всего для проезда в транспорте, это ангел метро и электрички, который переносит убаюканную детективом душу от места службы к месту проживания – с нарисованным очагом внутри, как описано в бессмертных “Приключениях Буратно”»(Иванова Н. Литературный дефолт // Знамя. 2004. № 10).

Поэтика повседневности современной массовой литературы

Обыденная жизнь стала привлекать внимание исследователей в конце 1960-х – начале 1970-х it., когда возникло новое направление в социологии: социология повседневности (everyday-life sociology), опиравшееся на этнометодологию и феноменологию. К концу XX в. социология повседневности, занимавшаяся комплексным исследованием повседневности разных социальных слоев, эмоциональных реакций на различные события действительности, стала одним из наиболее влиятельных течений в гуманитарных науках.

Главное отличие между традиционными исследованиями быта этнографами и изучением повседневности историками, социологами, филологами лежит в понимании значимости событийного, подвижного, изменчивого времени, случайных явлений, влияющих на частную жизнь и изменяющих ее. Именно в тривиальной обычности, с предельной точностью зафиксированной в том числе и в массовой литературе, ученые обнаруживают константы «духа времени».

Повседневность является «социальной материей» общества, в которой сходятся силовые линии различные социальных институтов и процессов.

В последнее время филология активно обращается к поэтике «низкого и повседневного» [Химик, 2000; Богданов, 2001; Бойм, 2002] [57]. Археология повседневности изучает пограничные зоны между бытовым и идеологическим, повседневным и эстетическим. Именно с этими пересечениями границ связана цепочка понятий, через которые выражается отношение к повседневному.

К. Богданов в монографии «Повседневность и мифология», выдвигая концепцию о «мифологизирующей силе повседневности», подчеркивает, что «помимо авторских, харизматических индивидуализированных объектов материальной и вербальной культуры, социальная повседневность демонстрирует актуальность в культурном обиходе современника вещей и явлений, идеологическое функционирование которых в большей или меньшей степени безразлично к их «авторскому» происхождению. Это ценности не индивидуализирующего, а коллективизирующего свойства: они принадлежат всем и вместе с тем – никому в отдельности» [Богданов, 2001: 8].

Маркеры повседневности, приметы быта становятся значимыми элементами поэтики массовой литературы. Еще Г. Винокур отмечал, что «поэтика имеет своим предметом вовсе не только так называемое «поэтическое произведение», &lt;…&gt; а поэтические моменты, которые могут встретиться не только в книжке стихов, а решительно повсюду, даже в обыденной речи, будучи перемешаны с явлениями иного порядка» [Винокур, 1990:171].

Массовая литература подчеркнуто социальна и жизнеподобна, злободневность уживается с неправдоподобностью сюжета. Практически создаваемые в режиме «прямого эфира» реалии сегодняшнего дня сочетаются с явной сказочностью героя. С. Бойм в монографии «Общие места: мифология повседневной жизни» исходит из того, что «повседневный опыт общества можно описать посредством коротких повествований, историй, анекдотов, «мифов повседневной жизни», через которые люди осмысляют свое существование» [Бойм, 2002: 21].

Однако можно утверждать, что понятие повседневности, тесно связанное с национальными традициями, в полной мере обнаруживается и в текстах массовой литературы. «Исследование повседневности заставляет увидеть длинные промежутки истории, разобраться в мелочах жизни, в негероическом повседневном выживании» [Бойм, 2002: 11].

Разнообразие массовой культуры – это разнообразие социального воображения. Читатель массовой литературы становится «воображателем» или «мечтателем», пассивным потребителем и наблюдателем, которому доверено переживать страсти других людей.

В массовой литературе, современном аналоге фольклора, городского эпоса и мифа, как правило, можно обнаружить очерки общественных нравов, картину жизни города. Эта словесность обращена к современности, содержит самые броские, хроникальные приметы нынешнего дня. 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.

Не случайно критики говорят о том, что массовая литература в какой-то степени пополняет общий фонд художественного человековедения. Ю. Лотман отмечал, что читатель стремится «втиснуть текст в привычные представления, подбирая из уже имеющегося у него художественного опыта те внетекстовые структуры, которые, как ему кажется, более подходят для данного случая» [Лотман, 1993: 123]. Сама технология коммерческой литературы позволяет отразить сегодняшний день, так как по заказу издательства работа над текстом идет обычно 4^5 месяцев.

В какой-то степени массовую литературу можно сопоставить со средствами массовой информации: детективы, мелодрамы, фэнтези и др. прочитываются и пересказываются друг другу, подобно свежей газете или глянцевому журналу, их сюжеты мгновенно отражают изменения жизни общества, смену правительства, экономические преобразования и кризисы, убийства известных людей и даже политические и экономические слухи. Например, в детективном романе Н. Леонова «Пир во время чумы» сыщики Гуров и Крячко расследуют убийство депутата Госдумы Галины Старовой, в которую стреляли в подъезде собственного дома (так адаптируется в массовой культуре история убийства Г. Старовойтовой).

Для рекламной кампании романа Т. Устиновой «Олигарх с Большой Медведицы» издательство «Эксмо» придумало минисенсацию, объявив, что Устинова вытащила М. Ходорковского из тюрьмы. Действительно, герой романа – Дмитрий Белоключевский, вышедший из тюрьмы и переживающий крушение внутреннего и внешнего мира, который был связан с корпорацией «Черное золото». Примечательно, что Устинова не скрывает связь своего героя с реальным прототипом, отмечая в интервью: «Я придумала продолжение жизни для персонажа, которого увидела по телевизору».

В романе П. Дашковой «Эфирное время» герои тоже легко узнаваемы. В главной героине – популярной журналистке – угадываются черты Светланы Сорокиной. Этот роман включает в себя и детективный сюжет, и приключенческий, и мелодраматический, и исторический. На фоне поисков утерянного знаменитого бриллианта «Павел» рассказывается о жизни семейного клана на протяжении XX в.

Стереотипы массовой и популярной культуры формируют предпочтения, которые можно обнаружить в сюжетных инновациях повседневного дискурса. Риторика каждодневных практик привлекательна тем, что, по словам С. Бойм, «повседневность некатастрофична. Она как бы противостоит историческому повествованию о смерти, несчастье и апокалипсисе. У повседневности отсутствует как начало, так и конец. В быту мы не пишем каждый день романов, а в лучшем случае ведем дневник, который чаще всего путанно внеисторичен. В этих дневниках драмы нашей жизни не заканчиваются – наподобие того, как это происходит и в мыльных операх, где каждая развязка разветвляется и ведет к новому сюжетному ходу и отсрочивает конец» [Бойм 2002: 39]. Это достаточно точное наблюдение соотносится с принципами построения сюжетных линий и в текстах современной массовой литературы.

Авторы строят текст в соответствии со сложившимися стереотипами читательских предпочтений (в этом обнаруживается связь массовой литературы и современной журналистики)[58].

В частности, чрезвычайно значимым в организации текстов оказываются гендерные характеристики. Они обнаруживаются и в дамском романе, и в ироническом детективе, и в других жанрах.

Набор ключевых слов отражает поле обыденных гендерных стереотипов, что выразительно представлено в следующем фрагменте. Главная героиня романа Н.Левитиной, Катя, устраивается на работу в женский журнал: «“Маргарита” выходила в пятнадцати странах и с 1994 года издавалась на русском языке. Журнал печатался в Нидерландах, содержал в себе 250 страниц роскошной глянцевой бумаги, из них треть занимала исключительно красивая и профессиональная реклама фирм “Ревлон”, “Эсте Лаудер”, “Лореаль”, “Диор”, “Живанши” и так далее. Остальное место было отведено интервью со звездами эстрады, советам, как вести себя на собеседовании, рекомендациям по уходу за кожей, обсуждению проблем мужского занудства и деспотизма, борьбе с лишним весом. Если судить по стоимости “Маргариты” и абсолютной материальной ценности ее советов (обязательно купите защитный комплекс “Мэри Кэй” за 280 долларов, миленькую футболочку от “ Шанель” за 1560 долларов и этим летом побалуйте себя поездкой на Сейшельские острова, где можно совершенно безболезненно и не напрягаясь потратить 15 тысяч долларов…), журнал ориентировался на женщин с солидным месячным доходом (Катя никак не попадала в эту категорию), а статьи, написанные в жанре “занимательная бесполезность”, были предназначены читательницам с весьма скромным интеллектуальным уровнем(и сюда Катерина не вписывалась)» (Н. Левитина. «Неумышленное ограбление»).

Р. Барт справедливо относит «эффект реальности» как основу скрытого правдоподобия к важным структурообразующим принципам массовой литературы. Он пишет о том, что со времен античности «реальность» относилась к сфере истории и тем четче противопоставлялась правдоподобию, а «классическая культура веками жила мыслью о том, что реальность никоим образом не может смешиваться с правдоподобием. Прежде всего, правдоподобие – это всего лишь то, что признается таковым, оно всецело подчинено мнению толпы» (выделено мной. – М.Ч.) [Барт, 1994: 400]. В соответствии с «мнением толпы» и отбираются многие компоненты текстов.

Устойчивыми маркерами обыденного сознания становятся сентенции, извлеченные из рекламы. Так, современный женский роман по многим содержательным и формальным характеристикам смыкается с публикациями женских «глянцевых» журналов, а нередко и просто с рекламными проспектами известных фирм. Например, в журнале «Cosmopolitan» за сентябрь 1998 г. указывается, что в этом сезоне молодая женщина, следящая за модой, должна иметь в своем гардеробе «узкие кожаные брючки», а в книге А. Марининой, вышедшей в конце 1998 г., одна из ее героинь достает из шкафа «узкие кожаные брюки и ярко-алую шифоновую блузку с удлиненными полами, которые завязывались на животе…» (А Маринина. «Реквием»).

Автор при создании текста явно ориентируется на то, что читательницы с интересом будут следить не только за развитием сюжета, но и за информацией, связанной с современными тенденциями моды, стратегией женского поведения, новыми кулинарными рецептами и т. д. «Массовая культура противопоставляет «уникальному» – серийное, образу культуры как глубокой, многослойной памяти – принцип непосредственной доступности (прозрачности)» [Дубин, 2001: 361].

Доступность, сиюминутность, узнаваемость «трафаретов быта», свойственные массовой литературе, обнаруживаются в следующих фрагментах: «Незнакомая пожилая женщина выглядела словно оживший персонаж картины из моего детского учебника истории “Барыня в гостях у крепостных”. &lt;…&gt; Элитный светло-бежевый костюм и изумительная шелковая блуза оттенка “мокрый песок”. Руки без малейших признаков старческих пигментных пятен демонстрировали безупречный маникюр. Ловко подпиленные ногти покрывал слой лака интеллигентного колера “кофе с молоком”. И пахло от мадам соответственно простенько и со вкусом – духами, которыми она скорей всего пользуется всю жизнь, – “Шанель № 5”, старая добрая классика, творение бессмертной Коко» (Д. Донцова. «Три мешка хитростей»); «А ты не носишь солнцезащитные очки? – продолжала Дина. – Смотри, через год появятся морщинки под глазами. Всего за двести долларов в “Интероптике”можно купить стильные очки от “Диора”. Да, и тебе необходимо побольше увлажняющего крема – у тебя очень тонкая кожа» (Н. Левитина. «Интимные услуги»); «Ванная комната была ее любимым местом в квартире, ее убежищем. Обои на стенах, окна с тяжелыми портьерами, затейливые светильники – все навевало особое настроение. Под массивной раковиной в тяжелом дубовом комоде лежали необходимые купальные принадлежности. Краны в форме лебедей отражались в матовой прохладности зеркал. Сама ванна была большая, глубокая, массивная. Ложась в теплую, полную ароматной пены воду, Галина решила не ходить больше к Лике, но после ванны изменила свое решение. “Врага надо хорошо изучить, поговорить с ним по душам”. Она состроила гримасу своему отражению, вбивая в лицо питательный крем» (К. Буренина. «Задушевный разговор»).

Как отклик на стереотипы обыденного сознания женщин воспринимаются страницы дамского романа, с буквальной точностью воспроизводящие фрагменты поваренных книг: «– Берешь потрошеного цыпленка, разделываешь его и обжариваешь в гусятнице в горячем масле. Потом кладешь его в форму и ставишь в духовку, в том же масле обжариваешь кубики лука, моркови и чеснока. По вкусу добавляешь специи– эстрагон, базилик, розмарин и тертый мускат, а когда все это обжарится, добавляешь к цыпленку

– Сложно-то как! – пробурчала Лика. &lt;…&gt;

– Дальше берешь размельченный кусочек копченого сала, режешь на дольки консервированные шампиньоны и тоже обжариваешь. Овощи и грибы остаются в форме, а куски цыпленка возвращаешь в гусятницу.

– О! Это целая сага! – Лика закатила глаза.

– Сейчас будет самое интересное. Берешь коньяк, поливаешь им цыпленка и поджигаешь. Цыпленок горит голубым пламенем, а когда отгорит, добавляешь прочие компоненты из духовки, заливаешь красным, лучше всего бургундским, вином и тушишь в гусятнице под закрытой крышкой. Конец истории» (К. Буренина. «Задушевный разговор»).

Кулинарная тема как одна из зон отражения повседневности обнаруживается в современных произведениях массовой литературы в полной мере. Так, АМаринина в одном интервью призналась, что читательницы просили дать некоторые рецепты из кухни Насти Каменской. И вот в романе «Реквием» героиня Марининой подробно раскрывает секреты приготовления итальянского салата. В 2003 г. у Д. Донцовой вышла «Кулинарная книга лентяйки», в которой собраны рецепты, упоминавшиеся в ее романах, вместе с рецептами она дает и житейские советь[59];

Точная фиксация примет повседневности, тривиальных явлений обыденной жизни, обнаруженная в текстах массовой литературы, провоцирует читателя на мгновенное и почти автоматическое узнавание. М. Эпштейн относит «тривиалогию» (trivialogy) (изучение тривиальностей и незаметностей, будничной жизни в целом, а также понятия «обыкновенное» и его проявлений в культуре) к тем актуальным аспектам науки XXI в., которые расширяют дисциплинарное поле филологических исследований [Эпштейн, 2004: 701].

Как уже отмечалось, реклама стала одним из наиболее значимых факторов повседневности[60], она играет особую роль в репрезентации социальной реальности, будучи своеобразным идеологическим кодом, выстраивающим систему символических ценностей: социальных, моральных, культурных. В повседневность реклама вошла как необыденный, праздничный и игровой компонент. «Мир рекламы стоит в сложных зеркальных отношениях с миром реальным и миром ТВ, радио, прессы. В жанровом отношении рекламой продублирован весь телемир. Тем самым он взят в кавычки, спародирован», – отмечает А. Левинсон [Левинсон, 1997]. Симптоматична телевизионная реклама издательства АСТ, представляющая романы О. Андреева из серии «В России и о России»: «Вокзал», «Толкучка», «Отель», «Казино», «Телевидение». В этих названиях практически намечен маршрут нового героя массовой литературы. Реклама успешно использует в своих целях идеи, заимствованные из критического анализа традиционных культурных и общественных стереотипов и отношений.

Для героя романа П. Дашковой «Вечная ночь» реклама является воплощением зла современного мира, представляющегося ему «переливчатым разноцветным чудовищем, гигантским спрутом с круглым циклопическим глазом и множеством пухлых влажных ртов, похожих на присоски кальмара. Рты шевелятся, орут и шепчут разными голосами: купи! Купи! Отдай свои денежки, скорее, сию минуту» (П. Дашкова. «Вечная ночь»).

Если оттолкнуться от идеи современных философов о том, что искусство XX в. посвящено теме невозможности чуда в реальном мире, то можно сказать, что массовая литература стремится восполнить эту лакуну. В связи с этим важно определить связь массовой литературы с рекламой, утверждающей идею вечного комфорта. В. Пелевин в интервью в «Московском комсомольце» (2000. № 16) отметил: «Я допускаю, что скоро рекламу будут размещать в романах, и если герои будут пить шампанское определенного сорта, то на это будут существовать расценки». Продактплейсмент (скрытая реклама продуктов и других товаров, используемая в кинематографе, телевидении, литературе) в бестселлерах – явление малораспространенное даже для западной книжной индустрии.

Одним из первых примеров книжного продактплейсмента в России можно считать роман Д. Донцовой «Филе из золотого петушка» (2004), в котором есть сюжет о замороженных куриных полуфабрикатах «Золотой петушок», включенный в рекламную кампанию производителя. В романах Донцовой можно обнаружить и скрытую рекламу места работы собственного мужа, декана факультета психологии МГУ. Ср.: «Диплом факультета психологии МГУ вызывает уважение в Европе, Америке, Азии и на Ближнем Востоке. Кстати, вы собрались на прием к психотерапевту или хотите узнать, каким образом можно справиться с неуправляемым подростком, сначала попросите у специалиста, в кабинет которого вошли, бумагу о его образовании. Увидите надпись “МГУ, психфак” – смело доверяйте такому человеку» (Д. Донцова. «Али-баба и сорок разбойниц»).

В 2005 г. целый ряд авторов издательства «Эксмо» (Т. Устинова, А. Маринина, Д. Донцова и др.) стали активно «рекламировать» макаронные изделия «Макфа». Ср.: «Маша задумчиво насыпала в кипящую воду макароны. Она любила “Макфу”, и дети любили, но за разное. Маша любила потому, что она готовится быстро и от нее не толстеешь – инструкция на пакетике была прочитана десять раз и практически выучена наизусть!.. Там говорилось, что эта самая “Макфа” сделана из “твердых сортов пшеницы” и есть ее можно сколько угодно. Дети любили ее за картинки на пакетах – мельница, поле и еще что-то такое летнее и приятное, и еще за то, что варить ее очень просто» (Т. Устинова. «Саквояж со светлым будущим»).

Чтобы избежать обвинений в рекламе, авторы зачастую меняют буквы или создают синонимичное, ассоциативно близкое, узнаваемое название. Этот прием активно использует петербургская писательница, автор комедийных детективов Наталья Александрова: «Я утешила себя тем, что “Отличная кружка” (имеется в виду сеть петербургских кафе «Идеальная чашка». – М.Ч.) хотя и модное заведение, но достаточно демократичное, и посещающие “кружку” студенты зачастую одеваются и выглядят, как настоящие оборванцы» (Н. Александрова. «Жадина-говядина, соленый огурец»).

Следует согласиться с Т. Чередниченко, полагающей, что рекламное слово «обретает библейский статус творящего слова. Между слоганом и лозунгом нет типологической пропасти. Рекламные слоганы – молитвы культуры комфорта, творимые в виду иконостаса рекламных картинок. Картинки изображают вещи, сконцентрированные вокруг человеческого тела» [Чередниченко, 1999: 266]. В то же время нельзя не отметить, что через рекламные образцы, адаптированные к сюжетам массовой литературы, происходит масштабный процесс приобщения к умениям строить жизнь, вести цивилизованное личное, семейное, общественное существование.

Исследователь рекламы Н. Семаан полагает, что рекламу с массовой культурой связывают «глубинные содержания коллективного бессознательного, мифологические образы, архетипы, которые, сохраняя свое традиционное содержание, способны принимать современную форму, воплощенную в элементах моды, стиля, престижа» [Семаан, 1998: 43]. Так, романы Д. Донцовой утверждают место рекламы в повседневной жизни.

Герои Донцовой на себе испытали конфликт рекламы и реальности, когда разрекламированные товары оказались невкусными и некачественными: «Один раз, задавленный рекламой, я таки купил пакетик “Горячая кружка”. Большей гадости в жизни не пробовал. В слишком соленой воде плавало две вермишелины, колечко репчатого лука и пара кубиков моркови. Вкус достигался ароматизаторами. Но меня не привлекает вся таблица Менделеева в одной кружке, даже в горячем виде и под названием суп»

(Д. Донцова. «Бриллиант мутной воды»). Так размышляет герой, по его словам, «раздавленный рекламой». Этот же герой, Иван Подушкин, в следующий раз пытается съесть кашу «Быстров»: «Не далее как сегодня я пытался съесть на завтрак гречневую кашу из пакета с названием “Быстров”. Честно говоря, каша была невкусной и совсем непохожей на ядрицу, сваренную по правилам кулинарной науки, несмотря на все рекламные обещания производителя, в моей тарелке оказалась грязно-серая масса, правда, с запахом гречки, о вкусе которой лучше умолчать» (Д. Донцова. «Бриллиант мутной воды»). Примечательно, что в романе практически пересказываются рекламные ролики. Ср.: «Напиток по вкусу оказался отвратительным. Я посмотрела на пакетик – “Маккофе”. Тот самый, столь широко разрекламированный по телевизору. Впрочем, мне никогда не нравился идиотский ролик. Сначала стая негров бежит за перепуганной коровой, потом стая коров гонится за жилистым африканцем. Иногда посередине “фильма” показывают картинно трясущегося коренного жителя Замбии, на кудрявую голову которого падают хлопья ваты, якобы изображающие снег из сахара. И даже мне запал в голову слота – г “В норме сливки, сахар, кофе, вот гармония “Маккофе”. Так что свою роль реклама выполнила. Руки же схватили сейчас у кассы именно этот пакетик, хотя рядом лежали “Якобс” и “Чибо” (Д. Донцова. «Букет прекрасных дам»).

Телевидение (сериалы, реклама и т. п.) обладает преимуществом в создании вербальных и визуальных образцов повседневной жизни и коммуникации в культуре. «Телеэкран можно рассматривать как нарастивший мощность аналог зеркала в традиционном укладе быта. Переключение с канала на канал обретает самоценность универсального заменителя деятельности, направленной на обретение богатства» [Чередниченко, 1999: 21].

В этой связи интересно постепенное освоение элементов богатой и «красивой» жизни в текстах массовой литературы.

Ср.: «Сунула в духовку сляпанный наскоро кекс и решила чуть-чуть отдохнуть у телевизора. Программа обещала обожаемых мной “Ментов”, и я в предвкушении удовольствия устроилась в кресле. Милый детектив, чашечка ароматного кофе, пара шоколадных конфет… Ну что еще надо человеку для счастья?Д. Донцова. «Созвездие жадных псов») или: «Значит, так, для начала вымою голову, потом заползу под одеяло вот с этой коробочкой замечательных конфет “Коркунов”, обложусь со всех сторон любовными романами, включу телик, и никто не по мешает мне ловить кайф» (Д. Донцова. «Созвездие жадных псов»). Таким образом, осуществляется вербализация визуальных рядов, тиражируемых в телевизионной рекламе, сериалах, тематических передачах для женщин и т. п.

Власть телевидения, выстраивание реальной жизни по лекалам экранных героев часто становится сюжетной основой современных детективов. Границы между экранным героем и реальностью постепенно стираются, квазигерои становятся близкими и дорогими «членами семьи». Ср: «Боясь показаться вам идиоткой, могу признаться (Евлампия Романова. – М.Ч.), что люблю внимать советам, которые звучат с экранов телевизора.

Вот Борис Моисеев, хитро улыбаясь, сообщил: “Для того, чтобы щавелевый суп стал особенно вкусным, выжмите в кастрюлю лимон”. Я попробовала и теперь, готовя зеленые щи всегда добрым словом поминаю Моисеева. А блюдо, которое меня (– М.Ч.) научила делать Алла Борисовна Пугачева? &lt;..&gt;Певица в какой-то передаче сообщила, что берет все, оставшееся в холодильнике &lt;…&gt; Дорогие мои, из бросовых продуктов получилась вкуснятина, которую не стыдно подать гостям. Теперь я частенько делаю эту штуку, дома мы зовем ее “пугачевка”» (Д. Донцова. «Но-шпа на троих»).

Тиражированные средствами массовой информации рассказы о судьбах известных артистов, журналистов, телеведущих и др. становятся основой для создания массовой литературы. Так, например, главный герой любовного романа Е. Благовой «Маска» Александр Царевский («Знаменитый Алекс Царевский. Очаровательный циник Алекс. Актер Божьей милостью. Глава радио “Золотой дождь”, автор программ “Суд” и “Коллекция иллюзий” на ОРТ; великолепный Алекс, виртуозно играющий Треплева в чеховской “Чайке” в Театре современной пьесы на Трубной площади» (Е. Благова. «Маска») «списан» с известного телеведущего Александра Гордона.

Симптоматично, что штампом детективов, любовных романов, даже фэнтези стала фраза, предваряющая текст: «Все действующие лица и события вымышлены. Любое сходство с реальными людьми и событиями случайно». Такое замечание становится особенно существенным, когда сюжетная линия связана с реальными политическими или социальными событиями. Реалии повседневной жизни становятся материалом и экономических детективов Ю. Латыниной «Охота на изюбря» и

«Стальной король». В книге «Стальной король» описывается знаменитая шахтерская «рельсовая война» 1998 г. Действие происходит в городах Чернореченск и Ахтарск Сунженской области (в которых легко угадываются соответственно кузбасские города Анжеро-Судженск и Новокузнецк). О «скромном обаянии российской буржуазии», обитающей в закрытых поселках на Рублевском шоссе, подробно и со всеми бытовыми деталями рассказывает О. Робски в романе с примечательным заглавием «Casual. Повседневное». Важной категорией для героев романов Робски становится ощущение удобства: «Удобно, когда продавцы знают твои вкусы и твои размеры. Удобно, когда официанты знают, что ты пьешь на аперитив и ешь на горячее. Удобно, когда парикмахер знает, как тебя уложить и во что покрасить. Удобно, когда маникюрша знает твой цвет лака и твои предпочтения по форме ногтя» (О. Робски. «День счастья»).

Интересна закономерность, появляющаяся в большинстве современных произведений массовой литературы: наряду с включением в текст имен реально существующих политиков, артистов, журналистов и т. д. появляются «зашифрованные» имена тех же людей. Показательны два фрагмента. Героиня романа Е. Вильмонт «Перевозбуждение примитивной личности» эмигрантка Дина, приехавшая в Москву через 20 лет, не знает многих российских реалий. Удивляется большому количеству новых книг, изданных ярко и броско, не понимает, почему ее новый московский возлюбленный по прозвищу Рыжий просит не называть его Чубайсом. Рыжий объясняет, что это «один очень умный рыжий олигарх, в честь которого, как предсказал какой-то наш сатирик, будут называть всех рыжих котов. И еще про него говорят: ‘Во всем виноват Чубайс”» (Е. Вильмонт. «Перевозбуждение примитивной личности»); «Наталья с Анфисой дружила и однажды в программе “Дачники” видела ее бабушку и бабушкин дом. Маша Шахова в клетчатом шарфике гуляла по парку, трогала рукой стволы берез, рассуждала о вечном» (Т. Устинова. «Закон обратного волшебства»). Или: «Кажется, именно так пишут в статьях про то, как знаменитый актер Андрей Безухов (Сергей Безруков. – М.Ч.) увидел на вечеринке свою будущую супругу – порыв испытал, нежное существо защитил, в сладостные тайны погрузился, в бездонных озерах потонул&gt;»Т. Устинова. «Закон обратного волшебства»).

В романе Д. Донцовой «Покер с акулами» нет последовательности в отражении повседневности, что косвенно может свидетельствовать о разных авторах, работающих над одним текстом. Ср.: «На экране появилось перекошенное лицо Марианны Максимовской», но при этом – женский коллектив называется «Сверкающие» (вместо явно имеющегося в виду эстрадного музыкального коллектива «Блестящие»).

Й. Хейзинга писал, что «повседневная жизнь современного общества во все возрастающей степени определяется качеством, у которого есть некоторые общие черты с игровым и в котором скрыт необычайно богатый игровой элемент современной культуры»» (выделено мной. – М.Ч.) [Хейзинга, 1992: 231]. Многочисленные телевизионные игры, втягивающие в свое пространство миллионы телезрителей, и огромное количество компьютерных игр, опутывающих своих игроков «сетью» Всемирной паутины, – это лишь явная «верхушка айсберга» игровой современности. Игровое содержание сегодняшнего дня заключается и в том, что действительность каждый день предлагает новые роли и новые правила игры с реальностью.

«Документальность» массовой литературы, характеризуемая максимальным приближением времени действия к времени чтения, некая метафора однократности, угадывается в «коммуникативной вселенной газетных заголовков и экспрессивных клише иллюстрированного журнала» [Дубин, 2001: 228], легко обнаруживаемых в подобных текстах.

Для достижения успеха массовой литературы используется ряд известных и беспроигрышных приемов, основанных на психологических механизмах рецепции, среди которых значительно место занимает «тавтология самоутверждения» как главный антропологический принцип массовой культуры. «Массовая культура действует как система, включающая тебя таким, как ты есть, каким сам хочешь себя видеть (противоположность ей – система, исключающая прямое участие, ставящая перед реципиентом особые символические барьеры, требующая непомерной «цены», своеобразного самопреодоления», – отмечает Б. Дубин [Дубин, 2001: 357].

Действительно, антропология массовой культуры строится на принятии человека именно как «одного из всех», который идентифицирует себя с героем рекламного ролика. Ср.: «В тот день Рита надела брючки от Гальяно, колготы “Премиум”, пятьдесят долларов за упаковку, эксклюзивное белье от “Дим”, &lt;…&gt; повесила на шею несколько золотых цепочек, в ушки воткнула сережки от Тиффани, на запястье пристроила часики от Картье, надушилась парфюмом Живанши, влезла в брюки от Гуччи, норковую шубейку» (Д. Донцова. «Букет прекрасных дам»).

Стратегии рекламы, как и стратегии текстов массовой литературы, часто основанных на том, что адресат будет идентифицировать себя с героями рекламного ролика или с описанными персонажами. «Мы живем в эпоху имиджей. Но не столько уже имиджей людей, сколько имиджей вещей. Прекрасная, соверешенная внешность фотомодели – субститут прекрасной, функциональной вещи. Имидж человека съедает сам себя, растворясь в рыночной вещи. Имиджи людей способны «отнять» у вещей эксклюзивность и стать самодовлеющей иконой современности», – считает Т. Чередниченко [Чередниченко, 1999: 251].

Предметный мир, которым окружен герой (жилье, мебель, одежда, еда, внешний облики и др.) имеет характерологическую и социальную значимость. В.Н. Топоров, исследуя природу вещи, пишет, что человек включает вещь в эволюцию соответствующего «вещного» ряда, с ее отбором, борьбой «видов», прогрессом, придает вещи понятие цели, научает ее элементарным действиям, скопированным с него самого или продолжающим человека, и «заражает» вещь «разумом» – теми способностями и их сочетаниями, которые иногда настолько превосходят человека, что способны уходить из-под опеки и контроля человека и становиться непредсказуемыми [Топоров, 1995: 33].

Однако необходимо заметить, что серьезно разработанная в литературоведении проблема «предметного мира», «жизни вещи» применительно к поэтике массовой литературы требует уточнения. Еще в 1920-е гг. Эйхенбаум предостерегал: «Попытки строить роман на нашем современном бытовом материале неизменно оканчивается неудачей, потому что материал этот слишком однозначен – он еще не звучит литературно, еще не влезает в сюжет, сопротивляясь своей злободневностью» [Эйхенбаум 2001:99].

С другой стороны, в знаменитом сборнике «Литература факта» С. Третьяков определил стратегию новой послереволюционной литературы так: «Не человек – одиночка, идущих сквозь строй вещей, а вещь, проходящая сквозь строй людей – вот методологический литературный прием, представляющийся нам более прогрессивным, чем приемы классической беллетристики» [Литература факта, 2000: 70].

Предметный мир массовой литературы, как правило, не включен в символические и метафорические обобщения: «В массовой беллетристике, и когда вещь детально описывается, и когда просто называется, она равно берется из эмпирического мира готовой, нетронутой, такою какою ее знают все [Чудаков 1990:51].

Маркером повседневного быта становится не просто «вещь», а «модная вещь». Мода рассматривается как отражение коллективного бессознательного, как разновидность массового поведения, неотъемлемая от массы и массовой культуры, как одна из «форм, один из механизмов социальной регуляции и саморегуляции человеческого поведения: индивидуального, группового, массового» [Гофман, 1994: 10].

По характеру воздействия на реципиента моду можно отнести к одной из разновидностей рекламы[61]; если человек находится под ее постоянным влиянием, то его быт меньше всего подвергается регулированию. Принципам модного стандарта пытаются соответствовать многие герои современных детективов и мелодрам. Так, героиня Донцовой, Даша Васильева, прекрасно разбирается в моде. Ср.: «Брюки у меня и впрямь расклешены прямо от бедра. Супермодное одеяние от фирмы “Валентино”. Но хитрый модельер сообразил, что в таких “трубах” будет зябко, и пустился на хитрость. Подкладка сделана в виде шаровар и на щиколотках прихвачена резинками. Издали – широкие брючины, а внутри тепло, и ветер не проникает к коже» (Д. Донцова. «Жена моего мужа»). Или: «Сейчас лен на пике моды, только стоит ого-го! Даже фирму знаю, “Ольсен” называется. У них большой магазин на Тверской есть» (Д. Донцова. «Три мешка хитростей»); такая модница может сразу определить в вещи каких фирм был одет человек: «юбочка белая из “Манго”, коллекция этого года, солнечные очки от Эмпори Армани, форма “киска” сейчас отошла, “летучую мышь” народ надел. Босоножки у девицы на ногах были, роскошная вещь из магазина “Ти Джей коллекшен»”(Д. Донцова. «Уха из золотой рыбки»).

Под «ритуалом ежедневного поведения» Ю.М. Лотман понимал строй жизни, который определяет распорядок дня, характер труда и досуга, формы отдыха, игры, вкусы, моду и т. д. Это тот «дух времени», который отражается на страницах литературных произведений. «Быт – это обычное протекание жизни в ее реально-практических формах; быт – это вещи, которые нас окружают, наши привычки и каждодневное поведение» [Лотман, 2001: 10]. Вещи, по Лотману, не существуют отдельно как нечто изолированное в контексте своего времени, а включены в общественную практику: «Вещи навязывают нам манеру поведения, поскольку создают вокруг себя определенный культурный контекст» [Лотман, 2001: 12]. Игра с культурными контекстами становится яркой приметой иронического детектива, прежде всего произведений Д. Донцовой.

Иронический детектив Д. Донцовой делится на четыре «серии», главными героями которых становятся Даша Васильева («Даша Васильева – любительница частного сыска»), Евлампия Романова («Евлампия Романова. Следствие ведет дилетант»), Виола Тараканова («Виола Тараканова. В мире преступных страстей») и Иван Подушкин («Джентльмен сыска Иван Подушкин»). Показательно, что четыре героя – это четыре варианта современной картины мира, четыре социальных среза российской действительности начала XXI в.

Постоянно ссылаясь на то, что она пишет «современные сказки», Д. Донцова создает своих героев по лекалам фольклорных архетипов. Определяющим становится мотив чуда. Даша Васильева – преподавательница французского языка, живет с сыном Аркадием, его женой, дочерью Машей, с большим количеством милых собак и кошек. Однажды Даша приютила лаборантку Наташу, которой некуда было деваться в новогоднюю ночь, этот добрый поступок становится пропуском в будущую богатую и счастливую жизнь. Наташа выходит замуж за французского миллионера, после его загадочной смерти огромное богатство достается Наталье и Даше. Воплощается скромная мечта Даши об изобилии: «шкаф, который можно открыть, не вставая с кровати, и там должны лежать куча нового белья и нераспечатанные пачки с колготками, и по паре разных туфель к каждому костюму» (Д. Донцова. «Крутые наследнички»); «Ничто так не повышает настроение, как покупка абсолютно ненужной, даже бесполезной вещи. Женщины меня поймут. Оно, конечно, приятно приобрести пальто или шубу, на которые давно откладывала деньги, но во много раз приятнее просто забежать в лавку и недолго думая, прихватить, ну, допустим, чашку, украшенную изображениями собачек. Дома-то у вас уже есть из чего пить чай, и эта кружечка вроде бы ненужная, но как радует» (Д. Донцова. «Полет над гнездом Индюшки»). Вся серия романов о Даше Васильевой погружает читателя в повседневность коттеджного городка Ложкино, гламурный мир «новых русских».

Вторая героиня Донцовой Евлампия Романова представляет иной социальный срез общества. Мотив «чуда» определяет судьбу и этой героини, которая о себе говорит так: «Моя биография четко делится на две части: до встречи с Катей Романовой и после. “До” была тихая жизнь под крылышком у мамы, оперной певицы, и папы, доктора наук, учеба в консерватории по классу арфы, неудачная артистическая карьера, замужество, завершившееся моим побегом из дома и в конце концов разводом. И звали меня в той жизни Ефросинья. Но потом меня судьба столкнула с Катюшкой и ее семьей. Дальнейшая жизнь потекла по-другому. Теперь я считаю своей родней Катю, двух ее сыновей, Сережку и Кирюшку, жену Сережки Юлечку и кучу домашних животных &lt;…&gt; Поселившись у Кати, я приобрела семью» (Д. Донцова. «Прогноз гадостей на завтра»).

Если Даша Васильева прекрасно ориентируется в моде, дорогих московских ресторанах и магазинах, а в доме хозяйничают кухарка, домработница и садовник, то Лампа хорошо знакома со сложностями повседневной жизни современной российской женщины: «К сожалению, я не принадлежу к самым обеспеченным слоям общества. Я – так называемый российский средний класс, то есть человек, живущий в месяц на фиксированную сумму и собирающий деньги на отдых и ремонт квартиры. Вроде бы для таких людей и созданы отпушки, дающие возможность купить продукты на пару рублей дешевле. Но сколько раз я сталкивалась с обманом! Килограмм сыра, купленный у бойкой хохлушки, всегда весил 800 граммов, свеженькие, приятно пахнущие сосисочки угрожающе зеленели, лишь только я вытаскивала их на кухонный стол, в пачке чая обнаруживалась мелкая коричневая труха, менее всего напоминавшая благородный лист, а собачий корм неаппетитной кучкой лежал в мисках. Теперь я делаю покупки только в супермаркетах и, хотя переплачиваю за товар, все равно оказываюсь в выигрыше (Д. Донцова. «Созвездие жадных псов»).

Виола Тараканова, представляющая уже третью, близкую к маргинальной российскую повседневность, о себе говорит так: «На самом деле являюсь самой обыкновенной уборщицей, стою на нижней ступени социальной лестницы, и подняться по ней мне уже, очевидно не удастся. В 35 лет поздно начинать жизнь сначала. &lt;…&gt;Где только я ни работала! Нянечкой в детском саду, санитаркой в больнице, уборщицей в продмаге. При коммунистах, будь ты хоть семи пядей во лбу, устроиться на приличную работу без диплома было не реально. После перестройки появились иные возможности. Сначала торговала “Гербалайфом”, потом трясла на рынке турецкими тряпками, затем пристроилась в риелторскую контору агентом. Но нигде не получала ни морального удовлетворения, ни достойной зарплаты» (Д. Донцова. «Черт из табакерки»). Перебиваясь, бегая по разным работам, Виола находит любимое дело – расследование преступлений, а позже – написание детективных романов.

Иван Подушкин, выпускник Литературного института, работающий в качестве секретаря у богатой дамы-инвалида, хозяйки частного сыскного бюро, принадлежит к роду бояр Подушкиных: «Род мой известен издавна. Бояре Подушкины были одними из тех, кто возводил на трон Михаила Романова. Поколения Подушкиных верно служили царю и отечеству, больших чинов не имели, но пользовались уважением и “были стабильно богаты” (Д. Донцова. «Букет прекрасных дам»). Отца Ивана Подушкина во время революции спасла повариха, он стал писателем: «Папины книги уходили влет, и мы великолепно жили, имея все атрибуты богатства тех лет: четырехкомнатную квартиру возле метро “Аэропорт”, дачу в Переделкине, “Волгу” с шофером, “кремлевский паек” и отдых в Болгарии» (Д. Донцова. «Букет прекрасных дам»).

В биографии этого героя явны переклички с биографией самой Д. Донцовой, дочки советского писателя А. Васильева. Подушкин окружает себя изысканными вещами, коллекционирует хорошие книги, обеспечивает свою сумасшедшую маменьку Николетту, скупающую в дорогих московских бутиках все подряд. Повседневность, отраженная в этой серии, наиболее эклектична и искусственна, в отличие от практически фотографической точности в описаниях современного российского быта предыдущих серий.

Социологические опросы издательства «Эксмо» свидетельствуют, что перед покупкой новой книги Д. Донцовой читатели обязательно спрашивают, о ком эта книга, и выбирают определенного серийного героя. Разнообразие серийных героев отражает «горизонт ожидания» современного массового читателя, воспринимающего «портативные варианты» многоступенчатого бытия.

По определению Д. Кавелти, «формулы – это способы, с помощью которых конкретные культурные темы и стереотипы воплощаются в более универсальных повествовательных архетипах. Формула – это комбинация, или синтез, ряда специфических культурных штампов и более универсальных повествовательных форм или архетипов» [Кавелти, 1996: 35].

Формула повседневности стала одной из основных составляющих поэтики банальности, свойственной массовой литературе. Т. Чередниченко видит особенность современной культуры в «сплющивании» идеалов бытия в плоскостную фактуру повседневного быта [Чередниченко, 1994: 256]. В начале XXI в. можно констатировать размывание «формулы эпохи», о которой говорил Б. Эйхенбаум («Слова и вещи существуют в двух планах: конкретность перерастает в символику, малое – в большое, бытовая мелочь – в формулу эпохи» [Эйхенбаум, 2001: 190]), свидетельствующее о сосуществовании различных типов современной российской повседневности. Необходимо еще раз подчеркнуть, что массовая литература с ее злободневностью, определенной фельетонностью является своеобразным аналогом городского фольклора, фиксирующего изменения «духа времени».

Вопросы и задания для самостоятельной работы

♦ В рекламной газете «Из рук в руки» регулярно появляется объявление: «Писатель хочет вступить в контакт с интересными людьми, биография которых может послужить основой сюжета в цикле романов о современной России». С чем связано его появление?

♦ Чем вы можете объяснить «документальность» массовой литературы?

♦ Определите общие черты героя массовой литературы?

В какой степени массовая литература занимается своеобразным анализом сознания маргинального человека?

♦ Прочитайте и прокомментируйте слова главной героини романа А. Любимовой «Так просто сказать люблю»: «“Атлантида ” выдала мне наряд на “продакт плейсмент” &lt;…&gt; эдакая ненавязчивая реклама товаров народного потребления в кинофильмах, телесериалах и в книгах. Герой хватает топор, чтобы зарубить врага, но топорик у нас не простой, безымянный, а какой-нибудь известной фирмы

♦ Каким образом четыре «серийные героя» иронических детективов Д. Донцовой отражают определенные «формулы повседневности»?

♦ Автор современных детективов Антон Леонтьев пишет свои произведения в жанре криминально-игрового романа. Прочитайте фрагмент из романа «Шоу в жанре триллера» (М., 2006) и определите, в чем заключается игра с читателем. Героем детектива становится Марк, известный режиссер королевства Герцословакии, сын знаменитого поэта Казимира Михасевича: «Казимир был автором гимна, и это подняло его не недосягаемую высоту и превратило в небожителя. Самое удивительное, что пятьдесят лет спустя, когда коммунизм в Герцословакии испустил дух, наш президент Гремислав Гремиславович Бунич попросил Казимира создать гимн для капиталистической Герцословакии. Бравурная, торжественная музыка осталась все та же, Казимир чуть подкорректировал слова (вместо “победы коммунизма” и “мудрых вождей пролетариата” восхвалялась “свободная, великая держава” и “демократия – наш выбор навечно”), и Герцословакия обрела новый старый гимн.

♦ Как можно использовать рекламу в массовой литературе?

♦ В какой степени отражение повседневности в массовой литературе перекликается ее же отражением в глянцевых журналах?

Типологические черты русского любовного романа рубежа XX–XX веков

Изменения парадигматических констант русской культуры во многом связаны с актуализацией отечественных жанров массовой литературы (детектива, фэнтези, любовного романа и т. д.).

С начала 1990-х гг. российский читатель (читательница) обретает большую свободу в выборе маршрута чтения. Экс-советский читатель, оторванный от мирового литературного процесса, воспитанный на семидесятилетием противостоянии официальной и неофициальной культуры, «разрешенных» текстов и текстов самиздата, со школьной скамьи усвоивший, что детектив и мелодрама – жанры загнивающего Запада, вдруг оказался в непривычной ситуации выбора: книжный рынок предложил ему не только набор традиционных жанров, но и широкий спектр текстов «для отдыха».

Переводной «дамский» («любовный», «розовый») роман сразу приобрел огромный успех у читательниц. Романы Б. Картленд, Д. Макнот, Д. Стил, Д. Крэнц, Р. Майлз и других издавались во многих сериях огромными тиражами. Разнообразие серий начала 1990-х гг. («Романы о любви» (издательство «Панорама»), «Искушение» (издательство «Радуга»), «Счастливая любовь» («Эксмо»), «Страсть» и «Очарование» («АСТ»), «Волшебный Купидон» и «Соблазны» («ОЛМА-Пресс») и др.) отражало лишь количество, а не сюжетные вариации написанного.

К началу XXI в. серии, представляющие русский любовный роман, имеет практически каждое крупное издательство: «Ожерелье чувств» («Вече»), «Русский романс» (Астрель-Аст), «Женские истории», «Женщины могут все» («Центрполиграф»), «Любовь в большом городе», «Мужчина и женщина» «Русский любовно-авантюрный роман» (Эксмо), «Мелодрама-мини», «Сказки о любви для женщин», «Любовь нашего времени» (Олма-пресс), серия «Счастливый случай» (АСТ – «НОВОСТИ»), появившаяся в 2003 г., типологически повторяет малоформатные сентиментальные романы издательства «Арлекин».

Причина успеха дамского романа состояла в том, что, с одной стороны, читательницам предлагалось окунуться в иной мир с «их» модой, стилем жизни, бытом, описанием далеких городов, а с другой стороны – романы становились своеобразным учебником по психологии, этике и практике семейной жизни.

В фокусе внимания массовой литературы стоят не эстетические проблемы, а проблемы репрезентации человеческих отношений, которые моделируются в виде готовых игровых правил и ходов. Читатель становится «воображателем» или «мечтателем», пассивным потребителем и наблюдателем, которому доверено переживать страсти других людей. Одним из доминантных кодов массовой литературы, как уже отмечалось, оказываются эскапизм, уход от реальности в другой, более комфортный, мир, где побеждают добро, ум, красота и сила.

Женскому роману в жизни современной женщины отведена важная функция – компенсировать отсутствие необходимого количества положительных эмоций. Современные психологи называют фрустрацию [Франц, 1998: 45] – психологическое состояние, которое возникает в ситуации разочарования и проявляется в гнетущем напряжении, тревожности, чувстве безысходности, – чертой современного общества. Реакцией на фрустрацию может быть уход в мир грез, фантазий, мир любовного романа. Так, например, в стихах, которые сочиняет героиня романа Л. Анисаровой «Знакомство по объявлению», проявляются типичная романтическая замкнутость кругозора, повышенная эмоциональность тона, свойственные массовой читательнице; эти наивные стихи могут быть своеобразным эпиграфом к русскому любовному роману:

Я в своих фиолетовых снахВысока. И стройна. И красива.И за то, что добра, – в цветах.И за то, что умна, – любима.Я в своих черно-белых дняхТак обычна, бездарна, мала.Отражаются в зеркалахМелкомысли и мелкодела.И корда нестерпимо больно,Разум с сердцем– не в унисон,Говорю: «Не желаю. Довольно».И иду в фиолетовый сон

В этих стихах в лаконичной форме представлены эстетические доминанты, определяющие специфику любовного романа[62].

А Цукерман, известный в США литературный агент, делясь секретами мастерства в книге «Как написать бестселлер: рецепт приготовления суперромана, которым будут зачитываться миллионы» [Цукерман, 1997: 113], отмечает, что для успеха роман должен восприниматься как некая «экскурсионная программа», во время которой происходит знакомство с нравами, ритуалами, модой, этикетом, социальными и политическими условиями той или иной страны.

В начале 1990-х гг., когда книжный рынок был заполонен переводными романами, эта познавательная функция мелодрамы была очень существенна. Так, по количеству информации о западной, недостижимой жизни читательницы ставили в один ряд программы «Клуб кинопутешественников», журнал «За рубежом» и романы о любви. Одной из наиболее распространенных серий женского любовного романа была так называемая «туристическая» серия, где герой и героиня знакомятся на экзотическом курорте. Розовый роман становился своеобразным справочником для отправляющихся в путешествие.

«Розовая беллетристика» обладает и неким терапевтическим эффектом, не случайно на Западе подобные издания продают в аптеках или больших универсальных магазинах в отделах канцтоваров и игрушек. Переводчица любовных романов К. Рагозина называет их «раем для «обыденного человека» [Рагозина, 1999]. Читательница входит в симуляционное пространство любовного романа и получает возможность в иллюзорной форме разрешить имеющиеся конфликты. «Язык любви» всегда граничит с эстетической непристойностью, он впадает то в одну, то в другую крайность: из поэтических абстракций «высокой культуры» выходит в сентиментальную пошлость и китч так называемой «мещанской культуры». Р. Барт пишет об «антилитературности» любовного языка в своей книге «Фрагменты речи влюбленного». Барт иронически замечает, что в современной культуре непристойность – это не порнография или шокирующая сексуальная трансгрессия, а скорее чувствительность или даже сентиментальность [Бойм, 2002: 233]

Когда к началу 1995 г. на перенасыщенность массового читателя переводными романами и литературными мистификациями (российский автор скрывался за западным именем и западным антуражем) книжный рынок ответил «своим» детективом А. Марининой, Ф. Незнанского, Ч. Абдуллаева и др., «своей» фантастикой Н. Перумова, А. Столярова, М. Успенского и др., предметом дискуссий стал феномен русского любовного романа. Становление этого жанра, начавшееся приблизительно с 1995 г., многими критиками было воспринято скептически. Т. Морозова отмечала, что в первых романах превалировал традиционный образ женщины-Золушки [Морозова, 1997: 88].

Показательна телевизионная реклама «дамских романов» серии «Шарм»: «Секреты превращения Золушки в принцессу». Феномен массовой литературы вообще и дамского романа в частности недостаточно оценен как верный показатель невысказанных стремлений и потаенных желаний массового человека – показатель коллективных умонастроений эпохи. А. Большакова видит специфику жанра в особом «компенсаторном» типе героини: «это Золушка, выдернутая силой обстоятельств из монотонной обыденности и вовлеченная в водоворот крутых страстей, невероятных событий, путешествий, денежных удач»

(«В трех соснах. Модная, массовая, народная…» // «Литературная газета». № 40. 1–7 окт. 2003 г.)

В. Долинский, полагая что переводной любовный роман не доносит до читателя дух оригинала, а напротив, разрушает русскую языковую среду, отмечал: «Если верить тому, что предложение на нашем книжном рынке диктуется спросом, то наш умоповрежденный, остолбеневший читатель, инвалид ВОСР (Великой Отечественной Сексуальной Революции), воспитанник «американо-советского пиджина»[63], требует, чтобы ему (ей) сделали «красиво»: закрыли глаза, погрузили в чужую, сказочную, возбужденную, лишенную смысла «виртуальную реальность», увлекли, унесли от нерешенных проблем и ужасающих предчувствий в далекий, безобидный, безоблачный и вожделенный «мир видимости» за «толстый-толстый слой шоколада», за глянцевую обложку с нарисованной красоткой, говорящей такими знакомыми – еще недавно – словами на таком красивом – хотя и непонятном – языке» [Долинский, 1996: 110]. Однако будущего у русского любовного романа критик не видел.

Т. Сотникова, сама делающая довольно успешные попытки создания «розовых» романов под псевдонимом Анна Берсенева, отказывала русскому любовному роману в будущем потому, что, по ее мнению, «любовный роман» (не роман о любви!) бывает только американский. Это такой же национальный производственный термин, как голливудский боевик, и стандарты у него не менее жесткие.

Действительно, существует набор клише, отойти от которого невозможно. Создавать русский любовный роман – все равно что пытаться сделать конструктор «Лего» из хлебного мякиша. «Лего» – это «Лего» [Сотникова, 1998: 266]. Любовный роман, сконструированный на Западе и перенесенный на русскую почву, вступал в сложные отношения с традиционным эстетическим идеалом, с образами положительных героев классической русской литературы[64].

А. Генис точно определяя феномен массовой культуры, связывает ее с фольклорной традицией: «Масскульт, творческой протоплазмой обволакивающий мир, это и тело, и душа народа. Здесь, еще нерасчлененное на личности, варится истинно народное искусство, анонимная и универсальная фольклорная стихия. Уже потом в ней заводятся гении, кристаллизуется высокородное искусство. &lt;…&gt; Кустарь-одиночка приходит на все готовое. Он – паразит на теле масскульта, из которого поэт черпает вовсю, не стесняясь. Ему массовое искусство точно не мешает. Осваивая чужие формы, художник, конечно, их разрушает, перекраивает, ломает, но обойтись без них не может. Форму вообще нельзя выдумать, она рождается в гуще народной жизни, как архетип национальной или даже донациональной жизни она существует вечно» [Генис, 1999: 167].

Связь массовой литературы с фольклором, со структурой волшебной сказки проявляется на различных уровнях: и в девальвации автора, и в непобедимом главном герое (поистине, герои современных детективов сродни героям волшебных сказок, которые в воде не тонут и в огне не горят), и в жесткой структуре, стереотипности сюжета (читатель прекрасно знает, как, например, будет развиваться любовный роман), и в хорошем финале. М. Липовецкий предлагает простой рецепт успеха для автора массовой литературы: открыть сборник сказок Афанасьева или братьев Гримм, Гауфа, Андерсена и других и писать на основе любимой сказки почти документальный текст [Липовецкий, 1997]. Применительно к любовному роману эта стратегия была использована в полной мере.

Дискуссии о статусе русского любовного романа были перенесены и в сами художественные произведения. Например, в романе М. Львовой «Училка» главная героиня не только обретает счастье с любимым человеком, но и становится успешной писательницей, автором любовных романов. Образ «книжного человека» как синонима человека тонкого и интеллигентного здесь уточняется – Настя не только страстная читательница, но читательница именно любовных романов.

Востребованность женского любовного романа передана в следующих словах героини: «Надоело читать переводные книги. Можно сказать за державу обидно. Почему на Западе есть такой жанр, а у нас нет? Чем мы хуже? Какая отдушина у наших женщин? Вот посмотрите: первые любовные романы у нас появились три года назад. Их стали покупать. Читали сначала тайком. Женщинам непросто было признаться, что они отдыхают душой, читая такие сентиментальные книги. Поначалу обложки стыдливо закрывали, теперь даже мужчины в открытую читают эти книги в метро. Вот только уже стали подуставать от иностранной тематики. Но неужели мы сами не можем создать у нас такой жанр? Просто обидно» (М. Львова. «Училка»).

Первые отечественные романы о любви были лишь кальками западных аналогов. При сохранении формульных признаков «розового романа», изменялись лишь черты хронотопа и этноса, действие лишь номинально переносилось в перестроечную Россию. Любовный роман начала 1990-х гг. был наполнен трансформациями мифологемы Золушки, где существенную роль занимал мотив превращения героини из бедной и неустроенной в преуспевающую и любимую.

Создавались типичные кальки западных розовых романов, с четко распределенными гендерными ролями. Он – богатый, красивый, как правило, окутанный тайной. Она – столь же красивая, скромная, нежная, целеустремленная. Так, в романе А. Тюковой «Мое спасение» предстает голая схема героини: «У Кристины Лазаревой есть все – ослепительная внешность, изысканные манеры, приобретенные десятилетней работой моделью, великолепный гардероб, уютная квартира. Вот только не с кем завтракать по утрам и не у кого проверять уроки». Автоматическое копирование стиля американского розового романа с обязательной эротической составляющей приводит к тотальной пошлости. Показателен финал романа А. Крыловой «Птицы небесные», в котором откровенное калькирование соединяется с формальным включением этнокультурных маркеров: «Судорога прошла по телу Наташи. Это было безумное, сумасшедшее чувство: ей хотелось стать сигаретой в его губах, таять с каждым его вздохом, исчезнуть как дым, раствориться в лучах его обаяния, как Снегурочка в руках Ярила. Стать его вещью, браслеткой часов, контрабандой проскользнуть сквозь таможню в Шереметьево и навсегда приникнуть к кисти его руки, этой прекрасной, большой руки, которая изваяла из нее влюбленную женщину» (А. Крылова. «Птицы небесные»).

С 1995 г. русский любовный роман постепенно завоевывает российский книжный рынок. Появились романы М. Юденич («Я отворил перед тобою дверь», «Исчадие рая», «Сен-Женевьев де Буа» и др.), Д. Истоминой («Леди-босс», «Леди-бомж» и др.), Н. Калининой («Любимые и покинутые»), М. Мареевой («Принцесса на бобах»), Н. Невской («Подруги», «Василиса Прекрасная», «Ледяной конь» и др.), А. Кравцовой («Игры для троих»), И. Ульяниной («Все девушки любят богатых», «Все девушки любят женатых»), А. Алексеевой («Любовь провинциалки или нелегкие опыты любви», «Замужество Зиночки Пенкиной», «Тетя Шура, любовь и старый дом»), А. Дубчак («Визиты к одинокому мужчине»), Е. Богатыревой («Три судьбы» и др.), Е. Вильмонт («Путешествие оптимистки, или все бабы дуры» и др.), В. Ветковской («Танец семи покрывал»), А. Берсеневой («Возраст третьей любви») и др.

Гендерные характеристики накладывают существенный отпечаток на разные жанры массовой литературы. Методологической основой гендерных исследований в литературоведении является концепция субъекта, теоретические основы которого заложены в работах В. Вулф «Второй пол», исследованиях Ю. Кристевой, Л. Иригарай, Ж. Дерриды, Ф. Лакана, в которых была раскрыта особая роль женщины в оформлении структуры сознания человека.

Гендерный дискурс как элемент описания картины мира современного человека проявляется в различных аспектах культурной парадигмы, в том числе и в массовой литературе. «Чувство бытия, его интенсивность и окраска имеют свой корень в поле. В сексуальности человека узнаются метафизические корни его существа. Пол есть точка пересечения двух миров в организме человека. В этой точке пола скрыта тайна бытия» [Бердяев, 1990: 98], – писал Н. Бердяев в начале XX в. В конце века эта мысль приобретает особое звучание, так как русский любовный роман в определенной мере задает тот образ реальности, который оказывается близок массовой читательской аудитории.

О. Бочарова, выделяя три ключевые характеристики формульной литературы (высокая степень стандартизации, эскапизм и развлекательность), пишет: «Любовный роман – в своем самом простом «серийном» варианте – достигает довольно высокой степени стандартизации в типах героев и сюжетике. Он прекрасно иллюстрирует гипотезу о том, что формульные истории отражают и повторяют не реальный опыт, а свой собственный мир и опыт, ими созданный и знакомый читателю именно благодаря его «повторению» (и таким образом – закреплению) из книги в книгу, из романа в роман» [Бочарова, 1996: 320].

Отражение этой формульности (российская женщина – верная, преданная, заботливая, все время думает о муже и семье, на себя времени не хватает и т. д.) находим в следующих фрагментах: «Долгие годы она была только… женой. Заботливой, верной, преданной. Безгранично любила своего муза – известного актера – и думала, что он отвечает тем же. Но оказалось, что все вокруг ложь. И ее уютный мир рухнул в один миг. Как трудно все начинать сначала! Ведь нет ни дома, ни родных, ни работы.ы. Но она пройдет через все испытания. Станет счастливой, знаменитой, богатой… И главное, самое нужное в жизни – любовь – обязательно вновь согреет ее сердце» (Е. Вильмонт. «Хочу бабу на роликах!»); «Ира открыла форточку, вдохнула утренний запах весны и поняла, что Ленка права. Нужно не прятаться от жизни, а заняться собой – накупить дорогой одежды, причесываться у парикмахера, каждую неделю ходить в косметический кабинет и регулярно плавать в бассейне. Нужно родить красивого, умного ребеночка и гулять с коляской в парке возле дома. Вся загвоздка только в том, что все это требует денег. Денег и еще раз денег» (Л. Макарова. «Другое утро»).

Подобная стандартизация, клишированность, тривиальность позволили критику В. Березину иронически назвать русский любовный роман «лавбургером» [Березин, 1995]. «Женщина тяготеет к порядку, а он (мужчина. – М.Ч.) навязывает ей хаос и погружает в грех». Эти слова из рассказа В. Токаревой «Лавина» демонстрируют ограниченность обыденных стереотипов идентификации мужчины и женщины, многие из которых отражает массовая литература.

М. Павич, создавший две версии своего «Хазарского словаря» – мужскую и женскую, – писал, что он мечтал бы, чтобы мужчина и женщина, прочтя каждый свою версию этой книги, потом встретились и полюбили друг друга [65]. Пока же сюжетные фонды и оформительские компоненты массовой литературы позволяют «наивному» читателю сразу же атрибутировать текст по его принадлежности к «мужской» или «женской» версии.

И. Жеребкина отмечает, что «женское прочтение» текстов «основывается на психологическом и социальном женском опыте и женском восприятии, т. е. на своеобразии женского переживания эстетического опыта &lt;…&gt;. Женщина всегда читает в тексте свой собственный реальный жизненный эксперимент. Результатом такого чтения становится ее собственный текст, буквально – ее «я» как текст. Женское чтение – это дешифровка и обнаружение символизации обычно подавленной и недоступной женской реальности и «вписывание» ее затем в свою повседневную жизнь» [Жеребкина, 2000: 69].

С моноструктурностью мира любовного романа коррелирует его предельная обобщенность. Критиками не раз отмечалось, что эти романы можно читать подряд как одну длинную историю с хорошо знакомыми лицами и предсказуемым концом. «Поскольку роман адресован женской аудитории, он представляет «женскую» точку зрения на мужчин, секс, любовь, половые модели поведения. Повествования от первого лица тут не встретишь, авторское «я» отсутствует, что можно рассматривать как указание на «объективность», модальность долженствования представляемых в романе образцов. Роман воспроизводит точку зрения героини, он всегда на ее стороне. Читателям досконально известны ее душевные и сексуальные переживания, тогда как на героя-мужчину мы смотрим глазами героини, с ее точки зрения судим о его чувствах и намерениях», – определяет феномен розового романа О. Бочарова [Бочарова, 1996: 296]. Тем не менее любовный роман строится на принципиально антифеминистских позициях и отражает скорее мужской взгляд на норму женского поведения. В универсуме традиционной розовой беллетристики типичным становится сюжет о том, как постепенно проявляется женское начало в молодой деловой женщине, для которой карьера была неизменно главным в жизни. Эта черта любовного романа позволила О. Вайнштейн назвать его «сказкой о женской инициации» [Вайнштейн, 2000: 321 |.

Трафаретность массовой литературы формирует и марионеточный оттенок мифа о «женском» и «мужском». Примечательно представление типичных атрибутов маскулинной культуры в современном любовно-криминальном романе: «Андрей злился на себя, потому что втайне мечтал о чем-то совсем другом, чему не знал даже названия, потому что слово «любовь» было не из его

лексикона. Он никогда и никому не признавался в этом, тридцатишестилетний, разведенный, циничный, хладнокровный, злопамятный, жестокий и удачливый профессионал. Милицейский майор. Масса выносливых и тренированных мышц, девяносто килограммов живого веса, три пулевых ранения, сломанный нос, послужной список «отсюда и до заката» – и тайные мечты о толстом щенке по имени Тяпа и женщине, которая принимала бы его таким, какой он есть» (Т. Устинова. «Родня по крови»).

Женственность как объект маскулинного дискурса чаще всего заключает в себе абстрагированные «крайности» – идеал или антиидеал. Ср.: «Валентин Дмитриевич плеснул себе виски, хотя пить ему вовсе не хотелось, но так принято было. Демонстрация глубоких душевных мужских переживаний – стопка и сигарета! (Т. Устинова. «Закон обратного волшебства»). Очевидно, что гендерные стереотипы действуют в тех ситуациях, когда сложное явление упрощается до знакомого и привычного образца, взятого из арсенала исторической памяти, опыта, мифологических схем.

В массовой литературе последних лет формируются концепты новой женской прозы, отражающие изменения на аксиологической шкале современного массового сознания. Показательны заглавия «производственных» любовных романов: «Стюардесса», «Гувернантка», «Актриса», «Официантка», «Банкирша», «Торговка», «Главбухша», «Училка» и др. Особенно примечательны последние четыре названия: читательские ожидания связываются с неизбежной в ходе развития сюжета сменой узуальной отрицательной коннотации, представленной в заглавиях, на противоположную. Не случайно в рекламе этих книг объявлялось, что они представляют все, что читатель хочет узнать «о женщинах новой России». Клише «женщины новой России» связывается с принципиально новым набором социально престижных видов деятельности, хотя, как и в производственных романах советской эпохи, для героинь этих книг профессиональная состоятельность, успех в бизнесе, уважение коллег становятся зачастую важнее личного счастья. «Каков век, такова и любовь», – с иронией говорит героиня одного из романов В. Ветковской.

Если для канонического западного «розового романа» обязательной составляющей хэппи-энда становится соединение с любимым, предстоящая свадьба или просто долгая счастливая жизнь, то в русском любовном романе такой финал не является жестко обязательным. Так, в романе Н. Левитиной «Интимные услуги» главная героиня, провинциальная красавица Катя Антонова, приехавшая покорять Москву, становится домработницей, потом женой бизнесмена; после краха семейной жизни и полного разорения работает секретаршей и официанткой. Важно, что избавлением от всех неудач и мытарств становится не любовь, а карьера фотомодели. Таким образом, своеобразная линия социального роста (домработница – жена бизнесмена – секретарша – официантка – фотомодель) отражает и смену ценностных ориентиров в массовом сознании. Это, безусловно, напоминает компоненты художественного дискурса производственного романа соцреализма с его упрощенностью и облегченностью взгляда на человека как на функцию некоего надличного процесса.

Лаконичность названия, маркировка профессии героя были характерны для романов 1940-х гг. (Ср.: «Конструкторы» Н. Павлова, «Водители» А. Рыбакова, «Шахтеры» В. Игишина, «Металлисты» А. Былинова, «Матросы» А. Первенцева и др.). Е. Добренко полагает, что «соцреализм прошел между Сциллой «массовой литературы» и Харибдой «элитарной литературы» [Добренко, 1997: 126]. Как известно, жанр мелодрамы не вписывался в «фундаментальный лексикон» соцреализма и практически не развивался на протяжении многих десятилетий. Еще в 1927 г. в сборнике «Поэтика» С. Балухатый, определяя черты поэтики мелодрамы, писал: «Мелодрама стремится к морализующей трактовке &lt;…&gt; она поучает, утешает, наказывает, награждает, она синтезирует явления «жизни» и поведения людей, сводя их к действию непреложной «справедливости», она размышляет над частными проявлениями людских поступков и чувств. Этим осуществляется в мелодраме ее моральная телеология» [Балухатый, 1927:68]. В конце XX в. происходит некая инверсия; перефразируя слова Е. Добренко, можно предположить, что русский любовный роман проходит между Сциллой мелодрамы и Харибдой производственного романа соцреализма.

Эффективным инструментарием постижения дискурса женской идентичности становятся нормы и стандарты фольклорной эстетики. Так, в романе Н. Невской «Василиса Прекрасная» подчеркнута зависимость от архетипов русских народных сказок. В Василису, нескладную, плохо одетую девушку-заморыша, больше похожую на Лягушонка, влюбляется «прекрасный принц» – новый русский банкир. В романе есть все атрибуты волшебной сказки: и подруга-разлучница – Марина, и старшая подруга-спасительница – Нина, которая превращает, как добрая фея, Лягушонка в Василису Прекрасную. Традиционная для любовных романов история про Золушку в русской версии становится грустной историей о невозможности красивой жизни в новых российских условиях.

Героиня романа М. Мареевой «Принцесса на бобах» говорит: «Ничего не поделаешь. Одним Гансом Христианом сыт не будешь. За окном – совсем другие сказки. Жутковатые такие страшилки». Роман «Стойкий оловянный Солдатов», продолжение «Принцессы на бобах», – пример того, как видоизменяются счастливые истории с традиционным сказочным концом при столкновении с российской реальностью: «новый русский» Дима пьет, его бизнес рушится, графиня Нина Шереметьева снова моет полы и считает копейки. В романе появляется новый тип героя – не принц «из новых русских», а «настоящий мужчина» с твердыми жизненными устоями и сильным характером. Писательница устами своей героини иронизирует над традиционными моделями поведения русской женщины: «Такова исконная русская бабья привычка: сначала спеленать мужика по рукам и ногам своей неусыпной заботой, а потом сетовать, что вот, дескать, он у нее и пальцем шевельнуть не хочет&gt;.

Как и героиня иронического детектива, героиня русского любовного романа часто является писательницей, автором любовных романов или детективов, переводчицей массовой литературы, журналисткой, что свидетельствует, с одной стороны, о сохраняющейся значимости литературы на аксиологической шкале, а с другой – о принципиальном изменении круга чтения.

Авторы любовных романов отнюдь не претендуют на индивидуальность в разработке сюжетных линий или в характеристике персонажей. Напротив, они подчеркивают ориентацию на предусмотренные жанром стереотипы. «Кто они, авторы женских романов? – задает вопрос Елена Мулярова, работающая под псевдонимом Юлии Снеговой. – Женщины молодые и средних лет, филологи, журналистки, бывшие переводчицы. Мужчины в этом жанре не живут, не выдерживают напряжения однообразия. Между тем женщины успешно работают во всех коммерческих жанрах, пишут фэнтези, фантастику, мистические триллеры, боевики под мужскими фамилиями, детективы, любовные романы. Тем, у кого нет собственных литературных амбиций, пишется гораздо легче, чем тем, кто претендует на место в серьезной литературе &lt;…&gt;. Казалось бы, в писании подобного рода романов нет ничего особенно сложного. Все сводится к нескольким незатейливым правилам: простой, исключающий странноватые метафоры, язык; все, даже воспоминания, должно происходить в реальном времени; как минимум три подробные эротические сцены и неизбежный happy end. Я не только обеспечиваю героям успех в личной жизни, но и налаживаю их быт, карьеру и возвращаю потерянное в поисках любви здоровье» [Мулярова, 1998].

Сложившийся устойчивый набор семантических компонентов нового женского самоопределения, логика готовых литературных схем привели на литературный рынок многочисленное количество «читателей-авторов» (по терминологии А. Белецкого), которые воспринимают написание розового романа или женского детектива как своеобразную психоаналитическую практику, способ доказать собственную женскую состоятельность. [66]

Так, автор женских детективов Юлия Шилова признается: «Муж абсолютно меня не ценил, не прочитал ни одной моей книги. Это был его принцип: женщина должна быть просто женой и не вылезать. Я говорила своему мужу: “Почитай мою книгу”. В ответ слышала: “Ну вот еще… буду я всякую ерунду читать”… Мои романы – это предупреждение тем женщинам, которые выходят замуж за деньги» [67]. Однако важно подчеркнуть, что патриархально-сентиментальный дискурс, складывающийся веками, отличается особой устойчивостью ко всем социальным переменам. Поэтому именно его доминирующие в общественном сознании идеологические и риторические коды, исторически закрепляющие за мужчинами доминантное, а за женщинами – подчиненное положение, в полной мере обнаруживаются в русском любовном романе.

Устойчивыми маркерами обыденного сознания россиянок на рубеже веков оказываются сентенции, извлеченные из популярных статей о психологии и искусстве общения (ср., например: «Независимость женщины – не пустая болтовня. Я ни в коем случае не склоняю тебя к феминизму. Но нельзя терять себя. Можно счастливо жить в семье и оставаться личностью. Заниматься своим делом и зарабатывать свои деньги. Поскольку материальная зависимость – это уже настоящие оковы»» (М. Мареева. «Стойкий оловянный Солдатов»).

Распространенным типом социокультурного поведения становится поведение сильной, уверенной в себе женщины, которая часто взваливает на себя мужские обязанности. Анна, героиня иронического детектива Л. Милевской «Карманная женщина», – самостоятельна и независима, она содержит мужа, но решиться на развод не может. Она четко вырабатывает для себя формулу семейных взаимоотношений: «Мужчина нужен: для много чего. Для зарплаты, для любви, для подарков, для заботы, нежности, чтобы поорать на кого безнаказанно, чтобы нервы кому помотать. Все это укладывается в одну фразу. Муж-

чина нужен женщине доя того, чтобы она чувствовала себя уверенной. Думаю, и женщина нужна мужчине для того же». Практически так же рассуждает героиня иронического детектива Е. Яковлевой «Блефовать, так с музыкой»: «Чайник в это время миролюбиво посапывал на плите, настраивая меня на нужный лад, а именно – лирический. Ведь я всего лишь женщина, а потому время от времени испытываю острую потребность в жилетке, в которую можно было бы выплакаться с мало-мальским комфортом». Иван Подушкин, герой женского иронического детектива, находит для себя объяснение в часто сложных взаимоотношениях мужчины и женщины в следующем: Сексуальный рычаг самый действенный, нажимая на него, хитрая дама добьется всего. Каких только глупостей ни совершаем мы! Разбиваем семьи, бросаем детей, теряем службу, друзей, деньги, а все ради особы, которая дала тебе понять: лучшего мужчины в ее жизни не случалось. И ведь потом наступает отрезвление, но, увы, в большинстве случаев бывает поздно. И когда я задумываюсь, отчего мои приятели почти все несчастливы в браке, то прихожу к единственному выводу: мужчины и женщины просто не умеют разговаривать, они не понимают друг друга» (Д. Донцова. «Али-баба и сорок разбойниц»). Приведенные фрагменты показывают, что на страницах любовного романа и иронического детектива создается своеобразный учебник «народной психологии», отражающий стереотипы массового сознания.

Жанр западного розового романа на российской почве трансформируется, традиционный любовный роман все больше расширяет свои рамки, «размывает цвет», все больше становясь розово-черным. Так, в жанре «криминальной мелодрамы» нашла себя писательница Т. Устинова, приобретшая огромную популярность в 2002 г. В романах Устиновой раскрытие преступления – это возможность познать себя, открыть свой «запасной инстинкт» (так называется один из романов), найти свою любовь. Как правило, расследование преступления оказывается для героев менее важным, чем расследование «тайного тайных» своей души. Заслуживает внимания точка зрения А. Зорича: «Два во многом полярных жанра – классический женский роман «про любовь» и неоклассический женский криминальный роман «про убийство» – образуют левую и правую скобки, между которыми заключен весь жанровый спектр литературной продукции для «массовой женщины» [Зорич, 2000].

Как уже отмечалось, к концу XX в. благодаря кинематографу, телевидению, рекламе, Интернету возникла новая оптика видения человека, сложились устойчивые структуры поведения читателей, во многом продиктованные киноиндустрией. Кстати, Н. Зоркая верно подмечает ориентацию киносюжетов начала XX в. на женский характер, мотивируя это соответствием национальной традиции [Зоркая, 1976]. Актуализация культа женщины в кино первых десятилетий XX в. позволяет говорить о связи с поэтикой «жестокого» романса. Как писал Б. Эйхенбаум, через экран заново проходят те литературные жанры, которые в самой литературе отошли в положение «примитивов» [Эйхенбаум, 1987].

Постоянные персонажи кино– и телеэкрана являются квазианалогами друг друга и множат себе подобных уже в литературе. Герои становятся симулякрами, которые Ж. Бодрийяр определял как «злых демонов» современной культуры, при которых «место божественного предопределения занимает столь же неотступное предшествующее моделирование» [Бодрийар, 2000: 67]. Эффект узнавания, безусловно, входит в программу читательского восприятия любовного романа.

Кинометафора красивой жизни стимулирует в русском любовном романе развертывание оценочного дискурса. Приведем выразительный пример: «Екатерина Шадрина долго не могла уснуть, в сотый раз в воображении картины своего плавания. Вот она стоит на носу корабля, точно Кейт из фильма о “Титанике”, устремив взгляд в неизвестность, и бесстрашно несется навстречу волнам своей судьбы… Дело в том, что эту ставшую знаменитой сцену на носу корабля после выхода фильма пытались повторить многие любовные парочки. Несколько таких попыток лишь чудом не закончились трагедией. Поэтому на многих кораблях, в том числе и на этом, предприняты определенные меры предосторожности» (О. и С. Тропинины. «Титаник-2»).

«Киношная версия» жизни становится устойчивым компонентом русского любовного романа. Зачастую авторы любовного романа строят свой сюжет «по мотивам» известных кинофильмов. Герои постоянно «оглядываются» на своих экранных прототипов, размышляют о связи с ними. Так, например, роман «Казанова» Д. Еникеевой в анонсе заявлен как «романтическая история любви, русский вариант знаменитого фильма «Девять с половиной недель», насыщенный драматическими ситуациями: «Она идет, как Ким Бессинджер в фильме “Девять с половиной недель”! Он вспомнил финальную сцену, как неподражаемая Ким Бессинджер уходит – вот обернулась, все еще немного сомневаясь, лицо трагическое, но тут же уверенно зашагала вперед. Она уходила от своего любимого, который дал ей океан наслаждения, потому что она не захотела, чтобы он сломал ее как личность. Но Казанова не привык сдаваться»

Типологические параллели, ассоциации со ставшими классическими эпизодами – характерные черты русского любовного романа. Так, например, очевидна связь с фильмом «Москва слезам не верит»: «Они пообедали в ресторане. Блюда заказывал Шавуазье. Катя боялась, что не справится со столовыми приборами, но все обошлось. И только со щипцами для устриц она была незнакома, а потому сказала Леониду, что на устриц у нее аллергия(О. и С. Тропинины. «Титаник-2»),

Ж. Бодрийяр, рассуждая о феномене кинематографического мифа, отмечал: «Только мифом своим сильно кино. Его нарративы, его реализм или образность, его психология, его смысловые эффекты – все это вторично. Силен только миф, и соблазн живет в сердце кинематографического мифа – соблазн яркой пленительной фигуры, женской или мужской, неразрывно связанный с пленяющей и захватывающей силой самого образа на кинопленке. Чудесное совпадение» [Бодрийар, 2000: 171].

Возникновение кинематографического мифа и формирование в связи с этим определенного гендерного стереотипа можно обнаружить в следующем текстовом фрагменте, в котором один из героев романа, модельер, рассуждает о своей новой коллекции «Римские каникулы»: «Признаюсь, я в восторге от этого фильма с очаровательной Одри Хепберн в главной роли. Мне хотелось показать женщину легкой, воздушной и в то же время сексуальной. Я считаю, что платья не должны быть слишком открытыми Надо сохранить пространство для фантазии мужчины. Женщина должна оставаться для него загадкой, и прежде чем ее разгадать, он должен помучиться. Каждая женщина мечтает о том, чтобы за ней ухаживали, соблазняли, любили О. и С. Тропинины. «Титаник-2»).

Заимствование кинематографических конструктивных и семантических особенностей происходит не только на уровне узнаваемых образов или сцен [68], но и на уровне стереотипов восприятия американского кино. Ср. фрагмент из романа Е. Виль-монт «Хочу бабу на роликах»: Я решительно вошла в Смоленский пассаж. Там было шикарно. И безлюдно. Наверное, цены умопомрачительные. Но раз бабушка настаивает, попробую!

Я огляделась. Рядом был меховой магазин. Я конечно, замерла перед ним, но входить не стала. Весна все-таки. На эскалаторе я поднялась на второй этаж. И вошла в первый подвернувшийся магазинчик. Девушка-продавщица глянула на меня и тут же утратила ко мне всякий интерес. Видно, сочла просто зевакой, которой, конечно же, не по карману их роскошный товар. Это было неприятно, и я сразу вспомнила героиню Джулии Робертс из моего любимого фильма “Красота". Но меня пока никто не гнал, никто мне не хамил, меня просто не замечали. Ну ничего, сейчас эта девица заговорит по-другому).

Для русского любовного романа значимым становится эффект узнавания, для достижения которого авторы включают множество деталей повседневного быта конца 1990-х гг. (отметим для сравнения, что, по наблюдениям О. Бочаровой, знаки времени в переводном любовном романе практически отсутствовали [Бочарова, 1996]). В поэтике повседневности русского любовного романа проявляется очевидное генетическое родство с дамскими глянцевыми журналами, которые с 1990-х гг. создавались по образцами западного женского «глянца» (Cosmopolitan, Elle, Harper’s Bazaar, Vogue, L’Officiel, Life Style, Maiie-Claire, Shape и др.). Появилось огромное количество российских журналов («Домовой», «Караван историй», «Gala (Гала)», «Домашний очаг», «Женские хитрости», «Лиза», «Даша», «Anna», «Sabrina» и др.).

В конце XX в. в женских российских журналах транслировался создающийся одновременно с меняющейся российской действительностью миф о «новой русской женщине» [69]. Так как традиции любовного романа в СССР не существовало, то появившиеся в середине 1990-х гг. на страницах «глянцевых» журналов «мини-романы» обладали очевидной газетно-журнальной спецификой. В. Березин с иронией отмечает: «Когда рубль пустился плясать вприсядку вокруг доллара, возникла традиция глянцевого рассказа, специально придуманного для тонких, отнюдь не литературных журналов. По большей части это были дамские рассказы, разряд слащавой сплетни, мечты о будущем в той эстетике, которую Александр Грин назвал мечтами «галантерейного качества» [Березин, 2003].

Заслуживает внимания, например, анонс журнала «Правдивые истории» (издательский дом «Бурда»): «Тематическая подборка касается всего того, что волнует всех: любовь и предательство, преступление и наказание, деньги, наследство, отношения с родней. Авторы и герои их повествований – не знаменитости, а простые люди, среди которых мы живем. Отличительный признак этих рассказов – их безусловная искренность, и потому наиболее близкий им жанр – исповедь. Зачастую автор рассказывает на страницах журнала о самом наболевшем – о том, в чём иной раз не признается даже самым близким, чтобы их не тревожить. Поэтому во многих из наших героев читатель узнает что-то своё, какую-то часть себя» (выделено мной. – М.Ч.). Подобные анонсы обнажают столь актуальный для массовой культуры процесс мифологизации человеческого сознания. «С появлением современной женской прессы проникновение в общество эстетических идеалов изменило масштабы. &lt;.. &gt; Начиная с XX века именно женские иллюстрированные журналы становятся главными средствами привития обществу искусства наведения красоты. &lt;…&gt; Рекламные очерки, практические советы, рекламные вкладыши – все в женской прессе побуждает женщин к совершенствованию своей красоты, к установлению прочных связей между женственностью и красотой, к стимулированию поведения, направленного на обретение красоты. &lt;…&gt; Женская пресса – это машина для разрушения индивидуальных и моральных различий; сила, содействующая обезличиванию и конформизму; инструмент порабощения женщин стандартами внешнего вида и соблазнительности» [Липовецкий, 2003: 240][70].

Обилие появляющихся в женских журналах мини-любовных романов представляет собой род медийной словесности – словесного творчества непрофессионалов взрослых людей. Такие тексты характеризует установка на бессознательную репродукцию профессиональных, усредненных и трансформированных (под воздействие законов массовой ментальности) культурных образцов. Ее характеризует клишированность на всех уровнях словесной организации [Бондаренко, 2003]. Очевидно, что на рубеже XX–XXI вв. медийная словесность активно ищет разнообразные ходы для легитимизации и самообнаружения, что проявляется в идентичности некоторых подходов к созданию художественных образов с массовой литературой.

Так, например, портретные характеристики героинь любовных романов оказываются кальками описаний в модных журналах, представляя стандартный набор клише. «Галина отвечала не отрывая глаз от Лики: красивые черты лица, хорошая кожа, голубые задумчивые глаза, прямой носик, золотисто-пепельные волосы аккуратно подстрижены и тщательно уложены в сэссун. Шелковый стильный блузон выглядывает из-за ворота белого халата, под столом обутая в новый ботиночек нога нетерпеливо постукивает носком по полу. Недорогие, но очень нежные жемчужные бусы и такие же сережки придают некий шарм, профессиональная улыбка на тронутых перламутровой помадой губах, непроницаемое выражение лица. Галина знала таких людей – они похожи на аквариум. Ведь когда разглядываешь это маленькое подводное царство сквозь стекло, ничего не понимаешь, хотя вроде бы все видно и все прозрачно, но как там устроена жизнь, что там происходит – никому не дано узнать.» (К. Буренина. «Задушевный разговор»).

С. Борисов в своих исследованиях, посвященных феномену наивной альбомной прозы, называет девичий рукописный рассказ «праправнучкой романтически окрашенной сентиментальной повести последней трети 18 – начала 19 века». Убедительно доказывая, что сюжетно-тематические параллели девичьим рукописным любовным рассказам можно отыскать практически повсюду – и в античном романе, и в трагедиях Шекспира, и у Тургенева, и в кинематографе начала XX в., и в рассказах-помещаемых в женских журналах, – автор пишет: «Девичьи рукописные рассказы о любви выступают как своеобразный социокультурный институт, осуществляя трансляцию романтических ценностей от поколения к поколению и функцию “любовной самоинициации”».

Установка на изображение обыденной жизни с фиксацией бытовых деталей, иллюзия достоверности происходящего, описание трогательных и одновременно назидательных случаев из жизни роднит рукописный любовный рассказ с современными наивными рассказами о любви в многочисленных «народных» журналах» [Борисов, 2002: 57]. Действительно, стратегия многих женских журналов состоит именно в дублировании дневников молодых девушек. Например, журнал «Час для Вас» (издательство «Бауэр-Логос») призывает своих читательниц присылать рассказы о своих любовных историях, предлагая за это гонорар. Женский журнал разговаривает с читательницами от лица коллективного женского «мы», что дает возможность последним отождествить себя с журнальными образами, расслышать в голосах говорящих со страниц журнала женщин свой голос. Глянцевый журнал строится по принципу экрана (плаката, фильма, комикса и т. п.), предполагающего плоскостное восприятие действительности. Именно эти принципы выступают как важные приметы жанра и в любовном романе.

В качестве путеводителей по жизни женские журналы и любовные романы продуцируют инфантилизм как основу женского мироощущения. То, что должно быть получено однажды в детстве и стать основой для получения индивидуального опыта, началом жизненного пути, предполагающего осознанный выбор и принятие решений, растягивается на годовой и жизненный цикл, оказываясь мнимой заменой собственно личного опыта. «В результате (авто)биографический дискурс в «глянцевом» изводе теряет временное измерение и приобретает пространственное. Время застывает в пространственной картине мира» [Рогинская, 2004].

Предметный мир современного русского любовного романа, выстраиваемый по четким законам жанра, влияет на формирование «розовой» эстетики в сознании читательниц. Описание современного модного дома, красивой мебели, гардероба, автомобилей, недвижимости аналогично рекламе. В описании нарядов значимыми оказываются цвет и имя модельера, а в описании приготовления пищи – быстрота, простота и красота подаваемых героиней блюд, похожих на рецепты из кулинарной книги. Приведем лишь два из многочисленных примеров из любовно-криминального романа Т. Устиновой: «Она, Мика, как раз из тех женщин, которым подают лимузины прямо к ковровой дорожке. Каблучки которых никогда не месят земную грязь, а пальчики не стирают пеленки и не зажигают газ под замызганным чайником. Которые расплачиваются золотыми кредитными карточками – если вынуждены расплачиваться сами, – и за которых платят по карточкам “Dinners Club ” уверенные в себе, глянцевые, подтянутые и загорелые мужчины класса “люкс”. &lt;…&gt; Такие женщины имеют в своем гардеробе полтора десятка “маленьких черных платьев ” и столько же ниток натурального жемчуга разного оттенка» (Т. Устинова. «Закон обратного волшебства»); «Что может быть лучше уютного и чистого простора, своего собственного, ограниченного только светлыми стенами, с маленькими, частными, уютными делами. Свежий номер дамского журнала, итальянский кофе в плотном пакете – как только открываешь пакет, запах вырывается наружу, освежает голову, обдает радостным предвкушением. Кремовый диван, лэптоп с видом швейцарских Альп на мониторе, стеклянный стол и пепельница с серебряной крышечкой, и салфетка в кольце, и сухое печенье в вазочке» (Т. Устинова. «Закон обратного волшебства»).

Образы героя и героини – это образы идеальных возлюбленных, перенесенные в современную эпоху. Они схожи с реальными людьми настолько, насколько этого требует развитие сюжетной схемы, и представляют собой скорее определенный «типовой набор», легко узнаваемых представлений о реальной жизни. В Америке известные писательницы часто выступают ведущими рубрик в модных журналах и женских телевизионных программах, они дают всевозможные советы (от психологических до бытовых).

В России эту традицию пытаются трансплантировать, автор «чувственных детективов», врач-психиатр и сексолог Диля Еникеева и автор иронических детективов Дарья Донцова, выпустившая в 2003 г. «Кулинарную книгу лентяйки».

Зачастую образы, транслируемые русским любовным романом, становятся той «обманкой», о которой пишет Ж. Бодрийар: «Обманка, зеркало или картина: очарование недостающего измерения – вот что нас околдовывает. Именно это недостающее измерение образует пространство обольщения и оборачивается источником умопомрачения &lt;…&gt;. Стратегия обольщения – это стратегия приманки. Обольщение приманки подстерегает любую вещь, которая стремится слиться с собственной реальностью» [Бодрийар, 2000:167]. Архетип современной женской красоты, создаваемый в русском любовном романе, порождает, по определению С. де Бовуар, образ «мистифицированной женщины» [Бовуар, 2002], для которой «забота о внешнем виде может превратиться &lt;…&gt; в настоящее наваждение».

Объектом рефлексии в отечественном «розовом романе» нередко становятся язык, речевое поведение, конкретный лексический выбор, позволяющий судить об особенностях личности, представления о речевом идеале, весьма причудливые у некоторых авторов. В качестве примера наивной языковой рефлексии, примитивных представлений о речи и разных типах языковых личностей можно привести следующий текстовый фрагмент: «С Верой ее связывала особая дружба. Обе из райцентров, они представляли противоположность стремлений и порывов. Асе импонировали интеллигентность, тихий правильный выговор, красивые литературные обороты речи, сдержанность манер. Вера, подбоченившись, выпятив роскошную грудь, величаво именовала себя “селянкой в опере”. Словно напоказ выставляла она сомнительно-деревенское происхождение. Работая наборщицей в типографии, отлично зная русский и украинский языки, она непременно смешивала их воедино при разговоре, не чуралась крепких выражений и яростно жестикулировала при этом. Для нее не существовали мужчины и женщины – только мужики и бабы, девки и пацаны. После длительного общения с подругой Ася долго еще следила за своей речью, старательно избавляясь от перенятых рабоче-крестьянских словечек, не украшающих лексикон административного работника-интеллигента» (О. Скаредова. «Тариф на любовь»).

Таким образом, за недолгое время своего существования русский любовный роман прошел путь своеобразного жанрового становления: от примитивных романов-калек, бесконечных сказок о Золушках до романов, соединяющих в себе жанры любовного, иронического и авантюрного романа.

Русский любовный роман конца XX – начала XXI в. отразил новые представления о социальных ролях современной женщины, а также господствующие в обществе стереотипы об отношениях мужчины и женщины. Современная мелодрама, как и женский детектив, используя многие кинематографические приемы, создает своего рода «бытовую поэтику», украшая повседневность и определяя тот идеал (часто весьма примитивный), отсутствие которого остро ощущается в обществе. В этом несомненная социальная роль современного любовного романа. Не представляя сколь либо заметных художественных достижений, русский любовный роман воспроизводит своеобразный слепок эпохи, демонстрирует рожденную в соответствии с гендерными канонами и обыденными стереотипами модель личности нового века.

Вопросы и задания для самостоятельной работы

♦ Как связан русский любовный роман и волшебная сказка? Аргументируйте свой ответ примером из любого известного вам текста.

♦ Мнение какого литературоведа вам ближе? Обоснуйте свою точку зрения, приведя пример современного любовного романа?

✓ «Обращает на себя внимание, что с середины 1990-х гг. интерес широких читательских групп от «крутых» боевиков и супергероев постепенно переходит к женскому любовному или семейно-психологическому роману с авантюрно-криминальной сюжетикой, а от него – к ироническому детективу. Можно сказать, от фрустрации – к желанию успокоения и более стабильной, воспроизводимой, предсказуемой картины мира (отсюда и тема семьи вместо прежнего героя – волка-одиночки)» (Дубин Б. Литературная культура сегодня // Знамя. 2002. № 12).

✓ «Не всякая литература есть абсолютная нетленка. Многие тексты подобны камешкам на дне ручья: в воде они ярки и приманчивы, но стоит их вынуть и дать обсохнуть – превращаются в белесые грубые голыши. Любовный сюжет – особенно нежная начинка: без омывающей влаги тут же заветривается и засахаривается» (Славникова О. Rendes-vous в конце миллениума // Новый мир. 2002. № 2).

♦ На примере любого известного вам текста русского любовного романа покажите и прокомментируйте, как связан текст с:

✓ кинематографом;

✓ глянцевыми женскими журналами;

✓ девичьими рукописными альбомами.

♦ Как трансформировался жанр западного розового романа на российской почве? Обоснуйте свой ответ. Приведите пример.

♦ Какими характеристиками любовного романа руководствовались авторы слогана «Отправь голову в отпуск», размещенного в рекламе серии дамских романов?

Трансформация классического художественного текста как феномен современной массовой литературы

Отечественная массовая литература дает возможность говорить о своеобразном переводе с языка одной культуры на язык другой, упрощенной и тривиальной. Как известно, перевод является составной частью большого класса явлений, которые В.В. Виноградов назвал «вариантными формами воплощения того же замысла». К этому классу можно отнести литературные «переделки и подделки», произведения, созданные на основе одного сюжета, новые произведения, созданные на основе иноязычных оригиналов, но не являющиеся переводами.

Перевод художественного текста имеет преимущественно интерпретативный характер. Эмоционально-смысловая доминанта художественного текста при переводе искажается, поэтому изменяются и семантические параметры текста. Успех книг Д. Роулинг о Гарри Поттере повлек за собой большое количество отечественных подделок и переделок. Можно вспомнить многотомные романы Д. Емец о Тане Гроттер, книгу А. Жвалевского и И. Мытько «Порри Гаттер и Каменный Философ», роман С. Панарина «Харри Проглоттер и волшебная шаурматрица». Подобных героев можно отнести к типу, выведенному еще В. Шкловским в 1920-е гг. – герои из «папье-маше, взятые напрокат из кладовых старой литературы» [Шкловский, 2000: 140]. Только ключи от кладовых старой литературы утеряны, остались лишь легкодоступные подсобки современной массовой литературы.

Одним из маршрутов современной массовой культуры стал ремейк [71]. Этот жанр, столь популярный в западном кинематографе, с 1990-х годов начинает приживаться не только в российском кино, но и в отечественной литературе. А. Марченко полагает, что в ремейке «отчетливо видно, что все старые русские вопросы – от «кто виноват?» и «что делать?» до «хотят ли русские войны?» – свелись к одному роковому – в нем одном сошлись: а имеет ли наше нынешнее после хоть какое-нибудь сходство – о родстве и речи нет, – с формально вроде бы нашим до?» [Марченко, 1995: 217].

Ремейк, как правило, не пародирует классическое произведение и не цитирует его, а наполняет новым, актуальным содержанием, при этом обязательной остается оглядка на классический образец: повторяются его основные сюжетные ходы, практически не изменяются типы характеров, а иногда и имена героев, но другим оказываются доминантные символы времени. Задача ремейка – проявить, дописать (или переписать) оригинальный текст, который по ряду причин сохраняет свою актуальность и востребованность в новой культурной ситуации, но в то же время нуждается в содержательной ревизии.

На этом фоне особого внимания заслуживает явление, отчетливо обозначившееся в последние годы: жанровые поиски современной массовой литературы оказались в значительной степени связанными с игровым использованием классического наследия. Литература обнаруживает склонность к созданию вторичных произведений (дайджесты, адаптированные пересказы, комиксы по классическим текстам); заимствуются названия, имитируется стиль, жанр, пишутся продолжения.

В конце XX в. центр теоретических исследований сместился, как пишет У. Эко, благодаря массированному изучению теории и практики массмедиа: вариация представляет сегодня гораздо больший интерес, чем схема. И благодаря этому феномен ремейка обрел статус самостоятельного теоретического объекта, не только имеющего право на существование, но и трансформирующего наше понимание аутентичности и новизны [Эко, 1996: 52].

Действительно, фактически любой текст массовой литературы может оказаться интересным для анализа коллективного бессознательного своей эпохи; и в этом плане эти тексты уникальны по своему познавательному потенциалу. Обращаясь к кинематографическим ремейкам, А. Усманова определяет две стратегии исследования этого явления, которые можно применить и к ремейкам литературным. «Первая: читать ремейк с оглядкой на теорию авторства, и тогда анализ будет состоять в том, чтобы исследовать различия между фильмами и их авторами с точки зрения достоинств и недостатков самих фильмов. Вторая – читать ремейк как социальный и культурный текст: тогда различия между фильмами будут вынесены за рамки собственно художественных особенностей и проявят различие (или сходство) между эпохами, между историческими формами, между ментальностями» [Усманова, 2004: 190].

Маргинализация культуры, свойственная любому переходному периоду, приводит к тому, что границы функциональной значимости «нормативной» литературной культуры нарушаются, авторитетность классического текста ослабевает. Рассматривая эпигонство как важное социальное и культурное явление переходных эпох, Б. Дубин отмечает: «Это своеобразный и по-своему сложный феномен эпох признанного «опоздания» или, по-другому, сознания своей творческой инертности, принятия своей вторичности. Спад, ослабление или невозможность активного смыслопроизводства сопровождаются при этом чувством диффузной зависимости от «прошлого» или «чужого», но вместе с тем неспособности это прошлое в сколько-нибудь организованном и осмысленном виде удержать. Этикетная или ностальгическая поза внешнего почтения (либо столь же карикатурного, «школярского» непочтения) перед образцом еще как будто есть, а самостоятельного, осознанного и ответственного к нему отношения, собственного поведения уже явно нет» [Дубин, 2000: 268].

Именно в «эпигонские эпохи» возрастает количество всевозможных пересказов, адаптаций и переложений известных текстов мировой литературы. «Подражательность всегда сопутствует нарождающимся литературным направлениям. Социальная маргинальность и характер идеологического дискурса определяют отбор образцов» [Добренко, 1999].

В 1967 г. в «Грамматологии» Ж. Деррида говорил об «инфляции знака». По мнению Дерриды, инфляция знака не означает, что он должен быть устранен из дискурса, его необходимо включить в иную сеть отношений [см. об этом: Деррида, 1998]. Сегодня, когда происходит «инфляция классики», классическое наследие по-разному встраивается в новую сеть отношений. В.А Подороге принадлежит интересная мысль о том, что отказ от построения особой литературной реальности рождает псевдоклассику. Это приводит к тому, что «литература начинает заставлять видеть мир в пределах определенным образом организованной литературной практики, которая воспроизводит одну и ту же форму видения реальности» (ЛГ. 1988. 7 фев.).

Этот процесс был активно представлен в лубочной литературе рубежа XIX–XX вв. Архетипы, топосы и клише в структуре литературного лубка имеют значительно большее значение, чем актуальный материал и прямые воздействия живой действительности. В связи с этим к числу характерных особенностей лубочной литературы принадлежит огромное множество вариантов одного и того же произведения. Например, насчитывалось около 20 лубочных изданий «Тараса Бульбы», причем имя Н. Гоголя на обложке отсутствовало.

Прозрачные адаптации пьес А.Н. Островского выпускало московское издательство книгопродавца ИА Морозова. Сюжеты не были искажены, имена сохранялись, но дух Островского вытравлялся. «Лубочный автор настойчиво охраняет своего читателя от любой попытки что-то додумывать» [Зоркая, 1994]. Заслуживает внимания признание издателя И.Д. Сытина:

«Почти все произведения наших больших и даже великих писателей появлялись на Никольском рынке в сокращении или измененном виде. Повесть Гоголя «Вий» в издании Никольского рынка называлась «Три ночи у гроба». Повесть «Страшная месть» названа «Страшный колдун» &lt;…&gt; Какой-нибудь Миша Евстегнеев совершенно запросто говорил – Вот Гоголь повесть написал, да только нескладно у него вышло, надо перефасонить. И «перефасонивал». Сокращал, изменял менял название [цит. по: Гинзбург, 1963: 170].

Большое распространение в начале XX в. получили анонимные издательские серии о Шерлоке Холмсе, что позволило К. Чуковскому иронически отметить: «Многим лавочникам, обывателям, черносотенцам этот поддельный Шерлок Холмс (продолжения. – М.Ч.) понравился даже больше, чем подлинный. Подлинный был слишком интеллигентен для них, слишком много размышлял и разговаривал. А им хотелось, чтобы он был полицейской ищейкой, побольше бы стрелял из револьвера. В каждом газетном киоске стали продаваться десятки «сыщицких» брошюр под такими названиями: «Кровавый талисман», «Желтые черти», «Заговор негров», «Павильон крови» [Чуковский, 1983: 10].

Выразительную характеристику «низовых» писателей дал Ф.А. Кони. Он писал, что в Москве на толкучем рынке за Никольскими воротами (именно там располагались лавки низовых издателей и книгопродавцев) «есть свое просвещение, своя литература &lt;…&gt; свои философы, поэты, риторы, повествователи. &lt;…&gt; Они живут в своем, особенном, творческом мире, и если не создают, так подражают другим, сообразно с потребностями своего круга (выделено мной. – М.Ч.). Они посредники, так сказать, между высшими представителями нашей литературы и низшим классом читателей. Они создали особую книжную производимость, нашли издателей и насущный хлеб в мелочной литературной промышленности» [Рейтблат, 2001: 158]. Эти слова могут стать прекрасной иллюстрацией и к сегодняшнему литературному процессу, только «толкучий рынок за Никольскими воротами» вырос до размеров страны. Взяв на себя роль «посредника», массовая литература выполняет двойную функцию – с одной стороны, она упрощает литературу, а с другой, как это ни парадоксально, в какой-то степени возвращает литературе читателя.

Интертекстуальность является одной из наиболее ярких примет современной литературы, демонстрирующей различные способы оперирования классическим текстом. Говоря о карнавализации языка как отражении карнавализации сознания, В.Г. Костомаров и Н.Д. Бурвикова подчеркивают, что современная проза богата маскарадными иносказаниями, рефлексивными играми, демонстративной цитатностью [Костомаров, Бурвикова, 2001: 14].

Отличие ремейка от интертекстуальности литературы заключается в афишированной и подчеркнутой ориентации на один конкретный классический образец, в расчете на узнаваемость «исходного текста» (причем не отдельного элемента – аллюзии, а всего «корпуса» оригинала) [Усманова, 2004; Загидуллина, 2004]. Эксплуатация классического наследия современной российской литературы достигла массового размаха. «Классика – то, что каждый считает нужным прочесть и никто не читает», – с иронией отмечал М. Твен.

Современная художественная литература, говоря о сугубо актуальных событиях, часто измеряет их той мерой, которая задана литературой прошлого. Выявляя специфику художественного нигилизма, характерного как для массовой литературы, так и для литературы постмодернизма, филолог В. Катаев приходит к выводу, что «русская классика, как видно из разных аспектов ее функционирования, продолжает оставаться основой, базисом, резервуаром, откуда современная культура черпает образы, мотивы, сюжеты. Русская классика продолжает оставаться источником национальной мифологии» [Катаев, 2002: 28].

В прозе 1990-х гг. появился целый ряд произведений, отсылающих к классическим образцам: «Накануне накануне» Е. Попова, «Кавказский пленный» и «Андеграунд, или герой нашего времени» В. Маканина, «Новое под солнцем» В. Чайковской, «Последний коммунист» В. Залотухи и др. В этих разных по замыслу и по своим художественным достоинствам произведениях очевиден напряженный диалог авторов с классическим текстом, обеспечивающий их художественную самостоятельность, ощущается филиация (термин М. Риффатера) – генетическая связь между текстами.

Писатели-классики, по словам Д.С. Мережковского, вечные спутники человечества, не раз становились объектом пародирования. «Каждая эпоха по-своему переакцентирует произведения ближайшего прошлого. Историческая жизнь классических произведений есть, в сущности, непрерывный процесс их социально-идеологической переакцентуации». Бытование литературных произведений в большом историческом времени сопряжено с их обогащением. Их смысловой состав способен «расти, досоздаваться далее»: «на новом фоне классические творения раскрывают все новые и новые смысловые моменты», – эти принципиально значимые для теории литературы слова М. Бахтина корректирует современная действительность [Бахтин, 1979: 331]. В современной литературе происходит формализация классики, уподобление ее приему. Классический «архив» используется как примитивный архив, досье из которого может помочь «позаботиться о себе» [Адамович, 2001].

На торжественном открытии 55-й Франкфуртской книжной ярмарки в октябре 2003 г. В. Маканин, рассуждая о путях развития современного русского романа, высказал следующую мысль: «С тихим ужасом я жду роман-рифму ко всем героям тех былых времен, ко всем нашим отдыхающим – к Онегиным, Обломовым и Болконским. А ведь роман непременно появится. Пошлый роман со скоробогатым героем – зато без комплексов. И вот уже на самых первых страницах молодой рок-музыкант (и немножко оболтус) Женя Онегин знакомо поедет к умирающему дяде… А почему нет?.. Роман-рифма – всегда сколько-то роман-пародия» [Маканин, 2004: 123] \

Печальным доказательством правоты слов Маканина звучат первые строки романа Ивана Сергеева «Отцы и дети»: «Ну что, Валерик, не видать? – спрашивал в воскресенье 20-го августа 2000 года в телефонную трубку &lt;…&gt; господин средних лет». Современные авторы напоминают зощенковского героя из [72] «Шестой повести И.П. Белкина»: «В классической литературе было несколько излюбленных сюжетов, на которые мне чрезвычайно хотелось написать. И я не переставал жалеть, что я не придумал их. Да и сейчас имеется порядочное количество таких чужих сюжетов, к которым я неспокоен. Мне бы, например, хотелось написать на тему Л. Толстого – «Сколько человеку земли нужно» [Зощенко, 1999: 134].

Статистика и практика школьных учителей литературы и вузовских преподавателей показывает, что все меньшее число людей читают классические романы XVIII и XIX вв., зная их в основном по разнообразным переложениям, пересказам, сокращениям, энциклопедиям, киноверсиям и т. д. «Русская классика под одной обложкой» – пример подобного издания сегодня уже мало кого удивит. М. Эпштейн объясняет этот «способ сжатия» информации тем, что «культура человечества интенсивно перерабатывает себя в микроформы, микромодели, доступные для индивидуального обзора и потребления», пытаясь приспособиться к малому масштабу человеческой жизни [Эпштейн, 2000: 43].

Современные исследователи [Дубин, 2001; Эпштейн, 2000; и др.] полагают, что если русские формалисты в 1920-е годы писали об эволюции как механизме литературной динамики, то в конце XX в. возможно стоит говорить о феномене инволюции как механизме культурного торможения, свертывания, саморазрушения, своеобразного и неслучайного «пути назад».

Прагматический запрос «нового русского читателя» на упрощенное представление необходимых культурных символов выразительно представлен в повести А. Уткина «Самоучки». Герой повести нанимает студента-филолога, который должен во время поездок по Москве просвещать своего работодателя, пересказывая ему хрестоматийные литературные произведения:

– Слушай, есть одно дело. Есть один клиент, короче. Сможешь ему растолковать, что там написано, в книгах в смысле? Что за писатель, когда жил, про кого написал? В двух словах. Возможно такое?

– Что автор хотел сказать своим произведением, – добавил я, подавив зевок

– Именно, – ответил Павел с ноткой восхищения, показавшего, что я верно угадал требования «клиента».

– Ну и кто он такой, чем занимается? – осведомился я. &lt;…&gt;

– Да это я, – произнес он, улыбаясь смущенной и вместе с тем счастливой улыбкой человека, делающего сюрприз, прежде всего приятный ему самому

– Я

– А тебе-то зачем?

– Нужно, – коротко сказал он.

– Мне нужно. Табула раза, – неожиданно произнес он с изяществом младшего Катона.

– Как ты сказал? – переспросил я озадаченно.

Он повторил.

– Кто же это тебя научил таким словам?

Паша порылся в кармане и вручил мне затасканный, потертый на сгибах листок, на котором была начертана транскрипция этого древнего изречения.

– А то я как баран, – мужественно признался Павел. – Москва все-таки и вообще…

– Да ну. Глупости. – Я снял с полки несколько увесистых томов.

– Вот, – сказал я и хлопнул ладонью по переплету, – «Война и мир»… – Я вопросительно взглянул на него.

– Слыхал, – кивнул он, но книги не принял.

– Ты что, читать не умеешь? – рассердился я.

– Умею вроде, – как-то не слишком уверенно произнес он – но не могу. Даже газет не читаю. Только платежки – еще куда ни шло (А. Уткин. «Самоучки»)

Резкое снижение уровня читательской компетенции, колоссальное количество культурных лакун, препятствующих общению, в значительной степени вызваны усилением роли аудиовизуальных средств массовой информации. Значительная часть общества привыкла обучаться не по книгам, а по преподносимым ей с экрана картинкам. Соответственно меняется тип культуры; новым идеям предпочитают новости, размышлениям – зримость факта, телевизионная картинка в силу своей общедоступности становится убедительнее книжного слова.

В одном из современных ремейков автор предлагает описание «читательского багажа» одного из героев, создавая в то же время представление о культурной компетенции своего потенциального читателя:

Вокзалов сказал:

– Ты умный человек. Ты читал писателя Астафьева?

– Не. Только слышал. Айтматова слышал. Аксенова слышал. Олешу слышал. Ахмадулина писателя слышал. Шолохова читал. Островского читал. Солженицына читал, у нас в сельпо восемь томов купил и прочитал. Астафьева – только слышал (И. Сергеев. «Отцы и дети»).

Размышляя о падении гуманитарной культуры и о школьном преподавании отечественной словесности, С.Г. Ильенко пишет: «Прочитанное, прочувствованное и осмысленное создание творца должно быть усвоено (а лучше – духовно присвоено) читающими потомками. Увы, читающих потомков становится все меньше и меньше. И ситуация в этом отношении в последние годы не улучшается, несмотря на появление новых интересных учебников по литературе. Более того, наша терпимость к пошлости и нравственной безответственности делает возможным появление многочисленных изданий, способствующих воспроизведению этой самой пошлости и нравственной безответственности» [Ильенко, 1999: 245].

«Повторение заменило выбор, бездумность – размышление, подражание – волю, и все это приобрело такие масштабы, что готово выдавать себя за истинное слово властелина» [Лакруа, 2002: 126], – справедливость слов Ж. Лакруа можно проиллюстрировать фрагментом из иронического детектива Д. Донцовой, где автор, несмотря на то, что его мнение в массовой литературе, как правило, нивелировано, обнажает свою позицию: «Знаете, мне просто стало скучно перечитывать классику. И теперь считаю, что мне просто повезло с криминальным романом. Пишите побольше, девочки, а я буду читать. Чего мне стыдиться любви к детективам? Милые мои, не слушайте никого и читайте то, что хочется: любовный роман, фантастику, мемуары, исторические произведения, криминальную литературу. Наплюйте на тех, кто патетично восклицает: “Существует только классика, остальное – моветон!”» (Д. Донцова. «Доллары Царя Гороха»).

В ремейке неизбежно упрощение классического текста, его сокращение, изменение формальных примет хронотопа. Распространение ремейка, несомненно, ответ на запросы определенной части читателей. Это «свидетельствует о том, что, с одной стороны, непосредственное восприятие прецедентных текстов становится затрудненным для среднего носителя культуры, но, с другой стороны, знакомство с ним (хотя бы поверхностное) по-прежнему считается желательным для полноценного общения. Литературная форма, т. е. фактор, сделавший текст прецедентным, может утратить свою актуальность, что не мешает концепту текста функционировать в качестве культурного символа» [Слышкин, 2000: 84].

Примером ремейка, приближенного к современным постмодернистским текстам, можно считать роман С. Обломова «Медный Кувшин Старика Хоттабыча». Один из персонажей книги, писатель, получает задание от издательства создать ремейк: «Писатель Лагин, автор Хоттабыча, в свое время прочел перевод английской книги “Медный Кувшин” Энстея. В ней джинна находит лондонский архитектор. Еще в начале века. И Лагин решил переделать ее под коммунизм. Тоже давно, аж в тридцать пятом году. Только там, в Англии, джинн злой и умный, а в “Хоттабыче” добрый, но глупый. И есть еще много разных отличий – но канва и многие события сохранены. И теперь этот Захаров заказал мне ремейк “Медного Кувшина”, который одновременно и римейк “Старика Хоттабыча” для нашего посткоммунизма. &lt;…&gt;. Латинского Вольку, пионера, и эстеевского Горация Вентимора, архитектора, пришлось заменить на хакера».

Главный герой Гена Рыжов, хакер по прозвищу Джинн, получает посылку со старинным кувшином: «Аладдин сам жил в сказке, а Джинн, к сожалению, живет в сказке, ставшей былью, в бывшей сказочной стране. Да мечтать-то это не мешает.

В конце концов, подумал Джинн, каждый из нас живет там, где считает возможным: если я хочу жить в сказке, где к бедным программистам попадают кувшины с волшебными старичками, значит, я живу в ней. Это будет сказка». Издатель предупреждает читателя, что «роман можно читать как концентрированную авантюрно-приключенческую сагу героя-плута-трикстера, как философскую притчу, как трактат по медитации, да как угодно». «Налицо попытка написать «коммерческую книжку» по всем «понятиям» давних филологических мод. Всепоглощающая цитатность, бесконечные лабиринты авторских «личин» и пишущих его текст героев, сон во сне, роман в романе – ощущение такое, словно Умберто Эко с Роланом Бартом стали ходовым товаром в подмосковной электричке» [Ольшанский, 2001].

Выбранный писателем С. Кладо псевдоним Обломов, безусловно, отсылает не только к чертам характера главного героя романа ИА Гончарова (инфантильность, лень, мечтательность, эскапизм), столь близким современному человеку, но и к образу Обломова-читателя, книги которого покрылись пылью на раскрытых страницах. Называя свой игровой роман «сказкой-былью для новых взрослых», С. Обломов адресует его «непосвященному читателю». Произведения С. Обломова, В. Тучкова, В. Пелевина, А Плешакова и других можно отнести к зарождающемуся в современной русской литературе и еще до конца не оформившемуся жанру «компьютерного романа».

Перераспределение культурных ценностей в литературе, адресованной массовому читателю, изменение репертуара классических культурных ролей предельно четко проявилось в серии «Новый русский романъ» издательства «Захаров», предложившего своим читателям книги анонимных авторов: Федора Михайлова «Идиот», Льва Николаева «Анна Каренина», Ивана Сергеева «Отцы и дети». Эти тексты-трансформы представляют своего рода экспериментальный материал. С одной стороны, они великолепно демонстрируют разрушительные последствия любого вторжения в целостную ткань художественного текста, а с другой – представляют те модели трансформации, которые, по мнению издателей, должны ответить на запросы гипотетического массового читателя.

Псевдонимы «Лев Николаев», «Федор Михайлов», «Иван Сергеев» – это и игра и вызов одновременно. О таком типе игры, столь характерном для культуры XX в., писал Й. Хейзинга, называя его термином «пуерелизм» (наивность и ребячество одновременно) [Хейзинга, 1992: 231]. Кто скрывается за этими псевдонимами – пока неизвестно, хотя компоненты художественного дискурса романов дают основание предполагать, что автор один [73]. О. Славникова иронически определила черту современного книжного рынка так: «Случилось страшное: “Книги для тех, кто не любит читать” (название книги А. Слаповского. – М.Ч.), достигли критической массы, и началось самопроизвольное деление брендов». В интервью «Книжному обозрению» «инкогнито», признавшись, что работает в одном из академических институтов, приоткрыл секреты «творческой лаборатории»: «с февраля 1998 г. шла сплошная «правка» файла idiot.doc, его переписывание вручную, буквально абзац за абзацем. Главной целью было не изменять при этом ничего, кроме примет времени (в которые попал и достаточно своеобразный, и «несовременный» язык Достоевского)» (Книжное обозрение. 2000. 23 окт.).

Сам издатель Игорь Захаров в интервью журналисту «Огонька» прокомментировал первый роман серии – «Идиот» – так: «Современный текст. Из Америки возвращается русский юноша. Знакомится с «братком», потом с фотомоделью, потом с банкиром. И оказывается погружен в гущу страстей: деньги, любовь, жалость, криминал, безумство. Такой триллер с элементами мелодрамы. Или мелодрама с элементами триллера. Если кто-то в этом угадает что-то знакомое, Захарова не касается. &lt;…&gt;Если люди прочитают моего «Идиота», может, они вернутся к Достоевскому. Я вытаскиваю всем известные книжки из библиотек, из музеев на улицу. Да, при этом книжки пачкаются. Но я же не запрещаю тебе ходить в музеи. Я думаю, что тексты не должны требовать от человека усилий к их употреблению» (Огонек. 2000. 4 дек.).

Примитивная трансформация разъедает все текстовое пространство, уничтожая его смысл и не оставляя места даже для иронии. Игровое начало просматривается, пожалуй, лишь в авторском структурировании текста. Если в романе Ф.М. Достоевского главы не названы, а лишь пронумерованы, то названия глав нового «Идиота» – прецедентные тексты, являющиеся важной частью коллективного современного языкового сознания: «Здравствуйте, я ваша тетя», «Три девицы», «История девушки Мэри, которая любила, да не вышла замуж», «Торг здесь не уместен!», «Генерал Иволгин и рядовой Бельдыев», «Добро пожаловать в высшее общество», «Кто украл бумажник?», «Кто украл бумажник —2?», «Смерть графини Дюбари» и т. д. Названия глав напоминают структуру заглавий массовой литературы, которые также часто строятся на основе прецедентных текстов.

Три ремейка издательского проекта Захарова представляют сходные способы оперирования классическим материалом. Наиболее чистый эксперимент по разрушению «вертикального контекста», «контекста эпохи», представляющего совокупность фоновых знаний, отражен в книге «Анна Каренина» Льва Николаева. Если все режиссеры, бравшиеся за постановку или экранизацию романа стремились избежать низведения трагедии героини до уровня банального адюльтера, то создается впечатление, что Лев Николаев именно к этому и стремился.

Известно, что критик А. Станкевич назвал свою статью о новом произведении Л.Н. Толстого «Каренина и Левин. Два романа», утверждая, что писатель «дал не один, а два романа». [74]

В ответе критику Толстой дал всем будущим читателям ключ к прочтению текста: «Я горжусь, напротив, архитектурой – своды сведены так, что нельзя и заметить, где замок». Современный же эпигон Толстого явно ключи от этого замка потерял: «Анна Каренина —2001» сокращена ровно «на один роман», линии Левина в новой версии нет [75]. В анонсе это объясняется так:

«Новая “Анна Каренина” – отражение только одной из сюжетных линий старого романа, линии самой известной и самой иррациональной. Добросовестно следуя оригиналу, я тем не менее иногда была вынуждена (выделено мной. – М.Ч.) отступать от него. Потому что история Анны рассказана мною так, – как если бы она произошла сейчас. Главное – это по-прежнему история о женщине. И об основном инстинкте».

Перекодировка произведения осуществляется откровенно элементарным способом: при сохранении основных сюжетных линий, имен персонажей (в некоторых случаях они лишь осовремениваются: Долли → Даша, Кити → Катя) идет сокращение и упрощение текста, причем во многих текстовых фрагментах толстовский текст воспроизводится почти дословно.

Автор ремейка вносит лишь отдельные, весьма показательные изменения, прежде всего на лексическом уровне.

Для иллюстрации механизмов трансформации рассмотрим начало «Анны Карениной» Л.Н. Толстого и «Анны Карениной – 2001» (жирным курсивом выделены части текста, подвергшиеся изменениям. – М.Ч.):

Очевидно, что изменения идут по нескольким направлениям:

♦ элементы лексической структуры текста приспосабливаются к отражению современнной действительности (нередко на уровне наивного сознания): Стива проснулся в восемь часов утра не в спальне жены → Степан Аркадьич проснулся в семь утра не в спальне; французская гувернантка → учительница английского языка; постоялый двор → гостиница; комнаты → комната; Дети бегали по всему дому → Дети бегали по огромной квартире московской высотки;

♦ потенциально агнонимичная для современного читателя лексика (9) заменяется или вообще исключается из текста: сафьянный диван → кожаный диван

♦ осуществляется замена собственных имен на актуальные для современного читателя: Дармштадт → Давос,

♦ осуществляется замена прецедентных текстов: il mio tesoro → «Я твой зайка!».

В результате подобных замен нового вертикального контекста не создается, отдельные маркеры эпохи остаются лишь этикетками повседневности. Ср. в «Анне Карениной» Л. Николаева: «прошлогодний дефолт», суперавтомобиль «порше», коробочка «Коркунова», глянцевые журналы, «Каренин был важным лицом в Смольном», Левин в провинции «уже пять лет занимался чем-то вроде «обустройства России» по Солженицыну», «Вронский отправился на Ленинградский вокзал», Гриша «разбирал по слогам «Трое из Простоквашино», «Сережа рассказывал матери о том, как мальчик из класса дал ему новую компьютерную игру», «Вронский нашел у себя на автоответчике послание от Анны», «в Москве их уже ждала подготовленная Степаном Аркадьичем трехкомнатная квартира в новом доме лужковской архитектуры на улице Стасовой», Каренин читает «Историю» Фоменко, Анна рыдает над фильмом «Титаник», Вронский узнает из газеты о художнике Михайлове, ставившем «Щелкунчика» в Мариинском театре (сходство с М. Шемякиным очевидно, но имя героя остается «толстовское») и т. п.

«Ориентация на адресата определяет особый характер сигналов (прежде всего лексические единицы), к которым прибегает автор. Эти сигналы возбуждают читательское воображение, вызывают образы соответствующей ситуации», – пишет Н.С. Болотова [Болотова, 2001: 222], однако в трансформациях, подобных приведенным выше, образ примитивного читателя, на которого ориентируется автор, заведомо исключает какую-либо установку на создание многомерного текстового пространства и не предполагает актуализации читательского воображения.

Такой способ «перекодирования» текста вынудил издателя И. Захарова уточнить жанр романов. Он заявил, что это не ремейк, а апгрейд, т. е. доведение «до современного уровня» «устаревшего» классического текста. Если в ремейке текст полностью пересочинен, то апгрейд – это пересказ романа «слово в слово», на основе компьютерного файла, с общим сокращением сюжетных оборотов, изменением (минимальным) обстоятельств, заменой имен, профессий, жаргона действующих лиц и уничтожением наиболее ярких примет стиля оригинала. «Апгрейд выступает в качестве «низовой» формы ремейка – наименее техничной и сложной, работой для подмастерьев, «практикантов» [Загидуллина, 2004: 112] [76]

В тексте «Отцов и детей» Ивана Сергеева иронически обыгрывается сам феномен ремейка. Герой романа Евгений Вокзалов описывает новинки сетевой литературы:

– Вот Слава Курицын в своем журнале пишет, будто какой-то сетевой автор сочинил типа римейк «Отцов и детей». Процентов на восемьдесят все там оставлено, как было, но многое освежено. К примеру, Базаров и Аркадий приезжают к Кирсановым с мобильным телефоном и ноутбуком прикинь, прямо как мы с тобой – Вокзалов кивнул Николаше.

– Клонированные «Отцы и дети», – покачал головой Константин Петрович. – Лучше оставили все как было, а не переписывали на двадцать процентов.

В «клонированном» [77] тексте автор делает установку на восприятие лишь поверхностного смысла – иной при трансформации просто уничтожается. Слегка трансформированные цитаты в начале и в конце романа, переклички собственных имен (Аркаша – Николаша, Николай Петрович – Максим Петрович, Евгений Базаров – Евгений Вокзалов, Анна Сергеевна Одинцова – Елизавета Сергеевна Леденцова и т. п.) и некоторых сюжетных линий – вот, пожалуй, и все, что связывает исходный классический текст и его современную трансформацию. Остальное – примитивный сюжет, лишенные какой-либо мотивации поступки героев (Евгений Вокзалов – левый радикал, национал-большевик и ученый-генетик, Максим Петрович – губернский деятель, Лиза Леденцова – вдова криминального авторитета, миллионерша.

Смыслы и оттенки изменены: Вокзалов не суровый позитивист, а инфантильный прикольщик и провокатор («Евгений живет по кайфу, – вот и все его принципы»), Максим Петрович не прекраснодушный болтун, а толковый экономист-хозяйственник) – служит своего рода рамкой для китчевых вставок, этикеток времени. Ср., например: «сотовый телефон Motorola», «серебристый Volvo», «запотевшая жестянка Pepsi», «мебель из магазина IKEA», «плисовые джинсы и плисовая же зеленая куртка с эмблемой Nike»; «американцы расшифровали геном человека»; «перед концертом предложили гостям аперитив, а по окончании концерта, переходя к танцам, – фуршет», герои рассуждают о клонировании, о черном пиаре, феминизме, цитируют статьи Тургенева о Гамлете и Дон Кихоте.

«Пародирование, вышучивание, травестирование лозунгов, призывов, всем известных фраз – это одно из самых частых средств выразительности», – пишет Е.А. Земская во введении к книге «Русский язык конца XX столетия», относя эту характеристику прежде всего к языку СМИ [Русский язык, 2000: 22], однако эти же процессы наблюдаются и при обращении к массовой литературе последнего десятилетия.

Отмечая особую значимость интертекстуальных перекличек в современной литературе, М. Эпштейн пишет: «Теперь кавычки уже так впитались в плоть каждого слова, что оно само, без кавычек, несет в себе привкус вторичности, который стал просто необходим, чтобы на его фоне стала ощутима свежесть его повторного употребления» [Эпштейн, 2000: 281].

Однако для достижения отмеченного эстетического эффекта («ощущения свежести от повторного употребления») необходимо как минимум наличие текстовой компетенции у читателя. Нельзя не учитывать, что элитарный читатель отличается от массового не отбором текстов, а способностью к критическому осмыслению любого из них. В его эстетической компетенции находятся и «тривиальные, и фундаментальные тексты, и переходные – такие, в которых за простотой форм может скрываться интеллектуальное содержание, или такие, в которых сложная стилевая структура не подкреплена в содержательном плане. Массовый читатель – более бедный интерпретатор: его литература – это только тривиальные тексты и «тривиальный слой» в переходных образцах» [Маркасова, 2001: 119].

Внешние признаки интертекстуальной игры в рассматриваемых произведениях есть. Так, в «Анне Карениной —2001» Анна достает из сумочки «роман немецкого писателя о парижской жизни XVIII в., чрезвычайно модный в Европе лет десять назад»; передавая то, как Анна «следит за отражением жизни других людей», Лев Николаев предлагает пересказ романа Зюскин-да «Парфюмер».

В романе Ивана Сергеева «Отцы и дети» попытка интертекстуальной переклички начинается уже с посвящения. Роман И.С. Тургенева «посвящается памяти Виссариона Григорьевича Белинского»; роман Ивана Сергеева – «памяти Сергея Анатольевича Курехина», музыканта, смело трансформировавшего классические мотивы в ультрасовременных композициях, однако в сконструированном антиэстетичном текстовом пространстве, несмотря на почти дословные совпадения с текстом-источником в начале и в конце книги, интертекстуальность оказывается нелепым украшением.

Как известно, СМИ, в первую очередь телевидение, стали теми мощными каналами, через которые идет массированное вторжение субстандарта в лексикон современной языковой личности. Ключевое слово «массовый», указанием на адресата объединяющее средства массовой информации и массовую литературу, определяет многие сущностные качества текста, и в первую очередь его язык. Нельзя не согласиться с тем, что «к концу столетия язык художественной литературы утрачивает нормотворческую значимость.

Восприемником этой функции становится язык медиальных средств», ориентация на массовую аудиторию требует максимального приближения вербальной оболочки текстов к узусу массовой аудитории, «усреднения», «массовизации» речевого стандарта, «подбора общедоступных, общепонятных средств» [Нещименко, 2001: 100]. Современная массовая литература отражает этот процесс, воплощая примитивизацию языка и, как следствие, примитивизацию картины мира. Выразителен в этом отношении фрагмент из «Отцов и детей» И. Сергеева:

Лизе хотелось успеть выяснить напоследок что-то важнейшее, про что не решалась она во все истекшие дни заговорить с Евгением.

– Женя, за что ты ненавидишь Окуджаву? тихо спросила она.

– За то, что знает: надеяться не на что, все лажа, будет еще хуже, а вам говорит: «Возьмемся за руки, друзья». Какие друзья?! Ты знаешь, кто эту песенку поет? Ее Гамлет поет корешам своим Гильденстерну и Розенкранцу, которые его предали, но он, хитрожопый, нашел у них письмо со смертным приговором ему, Гамлету, – и подменил, и теперь их самих порешат. «Офелия всех нас помянет», – он им поет; ну да, она тоже ведь из их тусовки…&lt;…&gt; Так ведь и она Гамлета предала, струсила! Каждый предатель, каждый трус и лжец, но держатся за ручки – и все типа нормально…

В середине XIX в. Ф.М. Достоевский размышлял о необходимости выработки особого языка «народной литературы», с уверенностью полагая, что «впоследствии и, может быть, даже скоро, у нас откроется свой особенный отдел литературы, собственно для народного чтения. &lt;…&gt; Может быть, они наивно, безо всякого труда найдут тот язык, которым заговорят с народом, и найдут потому, что будут сами народом, действительно сольются с его взглядами, потребностью, философией. Они перескажут ему все, что мы знаем, и в этой деятельности, в этом пересказывании будут сами находить наслаждение (выделено мной. – М.Ч.)» [Достоевский, 1958. Т. 6: 270]. Век спустя произошла некая инверсия – слова Достоевского иронически вернулись к автору: теперь современные массовые писатели находят удовольствие в перекодировании и пересказе его романов.

Об эстетических последствиях перекодирования классического текста пишет М. Ямпольский: «Обработка текста-предшественника – это его деформация, разрушающая память. Вместе с деформацией исчезают значения. Перевод в таком контексте это практика антиинтертекстуальная по существу &lt;…&gt; перевод означает не воспроизведение оригинала в новом языке, но фундаментальное разрушение оригинала» [Ямпольский, 1998: 13].

И в романе «Идиот» обнаруживаются уже отмеченные механизмы перекодирования текста. Сравним два текстовых фрагмента:

Очевидно, что Ф. Михайлов механически переносит современный сленг и современные реалии в пространство романа Достоевского, отнюдь не создавая при этом новой реальности, но лишь искажая и деформируя прежнюю[78]. Критик С. Иванова видит причину сложности перевода текста Достоевского на язык массовой культуры, в том, что из всех русских классиков Достоевский был наиболее близок к тем свежим разломам в культурном сознании, которые принес с собой XX век. Достоевский, как никто другой из писателей XIX в., был чуток и восприимчив к первым ласточкам массовой культуры – а именно к газетному репортажу и «низкому» жанру детектива. Они были для него одним из источников вдохновения. «И невозможно заново опустить его героев с метафизических небес в породившее их лоно» [Иванова, 2002].

Несмотря на обилие текстовых реминисценций, «осознанных vs. неосознанных, точных vs. преобразованных цитат или иного рода отсылок к более или менее известным ранее произведенным текстам в составе более позднего текста» [Супрун, 1995: 17], никакой постмодернистской игры мы здесь не наблюдаем. Налицо перевод одного художественного кода в другой на смысловом уровне, это уже не цитация, а деформация текста: «Суррогаты искусства вредны своей агрессивностью. Они имеют тенденцию обволакивать подлинное искусство и вытеснять его» [Лотман, 1993: 18].

В рецензии на роман Ф. Михайлова «Идиот» С. Иванова пишет: «Что же получилось в результате этого эксперимента? Получилась очень плохая литература. Герои переместились отнюдь не в «наши дни», а в некое мертвое поле, пространство компьютерной игры, фигуранты которой – просто куклы, сделанные неумелой рукой. Они все существуют в каком-то вакуумном времени, в лакуне, внеположной любому представлению о литературе, какой бы она ни была» [Иванова, 2002]. «Новый русский романъ», лишившись неповторимых качеств классического текста, не стал и явлением массовой культуры, поскольку образ адресата, читателя оказался столь же аморфным, сколь и образ анонимного автора.

Важно учитывать, что не только ремейк как жанр массовой литературы опирается на устойчивые сюжетные ходы, визуальные и вербальные клише, а его текст составлен из вариаций стандартных ситуаций-образцов, ориентированных на привычное и легко опознаваемое. Ю.Н. Тынянов в статье 1924 г. «Литературное сегодня» писал: «Все видят писателя, который пишет, некоторые – издателя, который издает, но, кажется, никто не видит читателя, который читает. Читатель сейчас отличается именно тем, что он не читает. Он злорацнсподходит к каждой новой книге и спрашивает, а что же дальше? А когда ему дают это «дальше», он утверждает, что это уже было» [Тынянов, 1977: 177]. В этих словах вскрывается важная проблема психологии восприятия массового читателя, для которого свойственна «инфантилизация» образных воплощений. Именно «заказом» этого читателя подготовлена почва для создания сиквелов и сериалов.

Термином «сиквел.» обозначают произведения, продолжающие сюжетные линии той или иной популярной книги. Сиквел, как правило, создается не автором первоначального текста. Так, «Дневной дозор» и «Сумеречный дозор» – продолжение сериала, который С. Лукьяненко начал «Ночным дозором», а повесть В. Каплана «Иной среди иных» и роман В. Васильева «Лик Черной Пальмиры» – сиквелы, ему сопутствующие. С. Чупринин полагает, что сиквелы бывают трех родов [Чупринин, 2004]. Одни создаются непрофессиональными авторами, чтобы продлить бытие героев культовых книг[79] (примером могут служить бессчетные сиквелы книги А. Твардовского «Василий Тёркин», сборники «Время учеников», в которых фантасты нового поколения, каждый на свой лад, развивают сюжетные линии наиболее известных произведений братьев Стругацких). Другие представляют собою род литературной игры (Б. Акунин «Чайка» и «Гамлет», где посредством детективного расследования объясняется, что же служило тайной пружиной действия классических пьес).

Сиквелы третьего рода, как правило, заказывают издатели, стремясь получить возможную выгоду из брендов (роман «Пьер и Наташа» некоего В. Старого, где прослеживаются судьбы героев толстовского романа «Война и мир», начиная с 1825 г.; сиквелы «Аэлиты» А. Толстого (роман В. Головачева «Фагоциклы»), «Тихого Дона» М. Шолохова (В. Скворцов «Григорий Мелехов») «Приключений Незнайки и его друзей» Н. Носова (романы-сказки Б. Карлова «Остров Голубой звезды», «Снова на Луне»; и др.)). Особый случай представляет собою публикация издательством «Эксмо» продолжающейся до сих пор серии детективов о сыщике Гурове, которые подписаны именами А. Макеева и Н. Леонова, скончавшегося в 1999 г.

Л. Гурский в статье «Проклятье Сиквела» ставит определенный диагноз современному состоянию отечественной массовой литературы: «Современные книжные серии – те же семечки. Рынок беллетристики в современной России держится на трех китах: хитрости издающих, жадности издаваемых и безволии потребляющих. Массовая литература, будучи протезом жизни либо лекарством от жизни (зависит от жанра), равно следует принципу повторяемости ad infinitum. Идеальная жвачка – та, которую можно жевать всю жизнь, не выплевывая» (Книжное обозрение. 2001. 15 янв.).

Примером современного сиквела может служить роман Н. Силинской «Княгиня Верейская», являющаяся продолжением повести «Дубровский» А.С. Пушкина. Не отступая от намеченной Пушкиным фабулы (Марья Кирилловна становится женой нелюбимого князя Вирейского, а Дубровский, распустив свою шайку, отправляется за границу), автор начала XXI в. стилизует прозу 30-х годов XIX в., в связи с чем возникают естественные стилистические нелепости (например: «Он бросил службу и отправился в Париж топить горе в игре, удовольствиях и бретерстве», «Князь положил себе жениться», «можно было догадаться, что это (Саша, брат Марьи Кирилловны. – М.Ч.) будущая пагуба для женских сердец», «Крепко обнялись брат и сестра, оба осиротевшие, оба пережившие много сердечного смятения. С надеждой на обретение верного дружества»). Характерной особенностью романа является постоянное, зачастую наивное, обращение к читателю: «Не кажется ли тебе, мой читатель, что совсем забыли мы еще одного главного героя– Кирилу Петровича Троекурова? Не пора ли заглянуть нам в имение его, Покровское?» или: «Ах, дорогой читатель, да будь ты и трижды благородным человеком, согласишься, верно, со мной, что в любви все мы похожи на скупого рыцаря, боясь и грош отдать другому от своих сокровищ.

Роман «Княгиня Верейская» представляет собой реализацию основных формул мелодрамы: тоскливое замужество Маши, петербургская светская жизнь, не приносящая никакой радости, неожиданная встреча с Дубровским в Карлсбаде, вспыхнувшая вновь страсть, опять расставание (несмотря на то, что в Петербурге Марья Кирилловна мечтала пожертвовать всем ради любимого: «Зачем я не убежала с ним тогда? Зачем эта глупая гордость и обида, за которую так дорого плачу. Делить все: бедность, изгнание, даже позор, – но я ним, навсегда»), рождение дочери Дубровского и Маши, смерть старого князя, тайное возвращение Дубровского в Петербург, недолгая любовная идиллия, арест Дубровского, снова расставание, каторга, побег в Америку, в которой герой наконец-то чувствует себя в безопасности, о чем пишет в письме: «Я богат, Маша. Цепь необычайных случайностей, каторжный труд и моя выносливость были моими кредиторами. Здесь уважаем я за себя самого, а не количество принадлежащих мне душ». В финале романа, явно не соответствующем пушкинскому взгляду на будущее героев и их судьбу, а больше свидетельствующих о более поздних представлениях о «счастливых финалах», Марья Кирилловна с дочерью Наташей отправляются на пароходе в Америку навстречу счастливому и свободному будущему. Роман И. Силинской представляет собой текст, лишенный каких-либо проекций (иронических отсылок, ассоциативных параллелей, смысловых перекличек) на современность, свойственных стилизации, что не только обедняет его, но и включает этот роман в парадигму «низовой» словесности.

Проблема литературного клонирования иронически поднимается в рассказе Борхеса «Пьер Менар, автор «Дон Кихота», герой которого не ставил своей целью схематически переложить оригинал классического романа, не собирался делать и копию. «Его достойным восхищения намерением было создать страницы, совпадающие – слово в слово, строчка в строчку – со страницами Мигеля Сервантеса. Его изначальный метод был относительно прост. Изучить испанский язык, вновь проникнуться католической верой, воевать с маврами или с турками, позабыть европейскую историю с 1602 по 1918 год, стать Мигелем Сервантесом» [Борхес, 2001: 109]. Нельзя не согласиться с утверждением М. Загидуллиной: «Классика оказывается «всеобщим коммуникационным кодом» в литературе, универсальным языком, внятным людям разных эпох. А ремейк – верный раб классики – пусть невольно, но подставляет спину, чтобы она шагнула через него в будущее. Сам же он остается в своей коротенькой эпохе, забытый и заброшенный, интересный только историкам и социологам литературы» [Загидуллина, 2004: 112].

В рамках парадигмы «вторичных текстов», объединяющей разного рода трансформации классики, постоянно появляются новые вариации. Так, например, успех телевизионных сериалов вызвал обратное движение: немедленную публикацию «романов-рефератов» по мотивам только что прошедших фильмов, при которой сюжет дробится на части, и каждая из них заключена в толстый том, продаваемый отдельно («Бедная Настя», «Близнецы» Н. Анисимова, «Две судьбы» Д. Малкова, «Участок» А. Слаповского и др.).

«Вторичные» тексты, как было показано выше, могут представлять предельные случаи упрощения и низведения адресата/ читателя на нижний уровень культурной шкалы. С другой стороны, различные приемы переработки классического текста могут быть и достаточно тонким игровым приемом. Заслуживает внимания мнение Г. Чхартишвили (Б. Акунина): «Нет никакого смысла писать так, как уже писали раньше, – если только не можешь сделать то же самое лучше. Писатель должен писать так, как раньше не писали, а если играешь с великими покойниками на их собственном поле, то изволь переиграть их (выделено мной. – М.Ч.). Единственно возможный способ для писателя понять, чего он стоит, – это состязаться с покойниками. Большинство ныне живущих романистов этого не могут, а значит, их просто не существует. Серьезный писатель обязан тягаться с теми из мертвецов, кто, по его мнению, действительно велик. Нужно быть стайером, который стремится не обогнать прочих участников нынешнего забега, а поставить абсолютный рекорд: бежать не впереди других бегущих, а под секундомер» [Чхартишвили, 1998]. Эксперимент Б. Акунина, названный Л. Рубинштейном, «настойчивым повествовательным тавтологизмом» [Рубинштейн, 2000], выступает в роли ведущего конструктивного принципа в его «Чайке», построенной как продолжение чеховской пьесы.

М. Бахтин полагал, что «вариация свободно вносит чужеязыковой материал в современные темы, сочетает стилизуемый мир с миром современного сознания, ставит стилизуемый язык, испытуя его, в новые и невозможные для него самого ситуации» [Бахтин, 1979: 175]. Переписав последний акт чеховской пьесы, Б. Акунин создал продолжение. Однако эта пьеса, привлекшая уже внимание и театральных режиссеров («Чайка» Чехова и «Чайка» Акунина идет в московском театре «Школа современной пьесы»), принципиально отличается от проекта И. Захарова «Новый русский романы» прежде всего своей природой. «Пастиш Чхартишвили – это нейтральная стилистическая мимикрия, ибо все в этом мире – комично и беспорядочно, все – аномально, и в этом – подлинная норма мира. Точнее – заявленная норма эстетики постмодернизма, активно легитимизирующей себя в том числе и как псевдоклассика», – отмечает М. Адамович [Адамович, 2001: 169]. Использование

Б. Акуниным разных стилистических регисторов привело к тому, что эта пьеса осталась авторским экспериментом, не став в полной мере ни текстом постмодернизма, ни текстом массовой литературы.

Процесс читательской деградации становится темой последних произведений современного писателя Алексея Слаповского. В 1999 г. вышла его «Книга для тех, кто не любит читать», состоявшая из маленьких рассказов. В 2004 г. Слаповский уточняет свои размышления о современном массовом читателе в романе «Качество жизни». Это история филолога Анисимова, работающего «адаптатором», (автор в начале романа дает сноску на слово «адаптация», одно из значений которого – «упрощение печатного текста, обычно иноязычного, для малоподготовленных читателей или в учебных целях»). Процесс адаптации герой описывал так: «Берем, например, Достоевского, «Преступление и наказание». Адаптируем – трижды. В десять лет детишки получают коротенькую страшилку на полстранички: «Студент Раскольников хотел делать добро, но не имел для этого денег. Он решил убить богатую старуху и взять деньги, чтобы делать добро…» И т. п. Лет в двенадцать дети читают тоже недлинный текст, но уже с некоторыми подробностями. В четырнадцать – большой текст, страниц на двадцать, не только с подробностями, но и с психологическими наметками. И ко времени, когда нужно будет одолеть подлинник, они готовы, больше тог – они даже ждут, они хотят узнать, как все было на самом деле! Я считаю, гениальная придумка. Мы уже опробовали несколько книжек, пошли хорошо. Хворая, я умещал в три страницы «Мертвые души», задача более чем интересная!

Свою работу он считает необыкновенно современной и необходимой, созвучной стремительному XXI в.: «Мне трудно в первые минуты читать любую книгу: кажется невыносимо длинно, даже если классика. Так и видишь, как слова, предложения и целые абзацы кто-то невидимый перечеркивает и вымарывает. Стихов это не касается: там плотно, ни слова не уберешь – если это хорошие стихи, конечно. Если плохие, легко убираются целиком. Я мысленно редактирую и все прочее: газетные статьи, объявления, вывески, рекламу, дома, улицы и другие городские пейзажи, то есть не только слова. И не просто сокращаю, а привожу в вид, соответствующий моим понятиям о гармонии и простоте. Искусство адаптации предполагает не только убрать лишнее, но и добавить что-то необходимое в сокращенный вариант. Я не согласен со словарями, это не упрощение, это оптимизация. Тоже, кстати, хорошее слово, неплохо звучало бы и название специальности: оптимизатор! Но будем оперировать привычным. Людей мне, каюсь без раскаянья, тоже хочется адаптировать. Они безразмерны, утомительно долги и длинны во всем; не умея никакой процесс сделать четким, емким и быстрым, они придумали для себя утешение, что, дескать, истинной целью при достижении цели является не сама цель, а именно процесс достижения цели!» [Слаповский, 2004: 87]. А. Слаповского, так же как и в его «Книге для тех, кто не любит читать», занимает инфантильный дискурс массового читателя, утратившего возможность понимать и литературную игру, да и сам текст.

М. Эпштейн, находя истоки российской «гиперреальности» в процессе быстрого усвоения чуждых ей форм, вспоминает термин О. Шпенглера «псевдоморфоза», который вскрывает внутреннюю сущность феномена «вторичных текстов»: «когда в пластах горной породы вымываются определенные минералы, оставшиеся от них полые формы заполняются новыми кристаллами вулканического происхождения &lt;…&gt; так возникают поддельные формы (выделено мной. – М.Ч.), кристаллы, внутренняя структура которых противоречит их внешнему строению, один вид минерала с внешними чертами другого» [Эпштейн, 2000: 86].

У. Эко писал о том, что в Средние века существовала своего рода антимнемоника (ars oblivionalis) искусство забвения[80], обеспечивающее не столько стирание объекта из памяти, сколько создание «ложных синонимов.» и активных псевдовоспоминаний. Для искусства забвения характерно создание перевертышей и двойников.

Ремейки и другие «вторичные тексты» конца XX в. как знаки предельной известности текста-оригинала, некоего свернутого «ярлыка», самого общего представления о сюжете, стали этими «ложными синонимами», совпав с требованиями массовой литературы, требующей системы средств смысловой адаптации, «перевода» транслируемой информации с языка высокой культуры на уровень обыденного понимания.

Вопросы и задания для самостоятельной работы

♦ Какие виды трансформации классического текста вы знаете?

♦ Прочитайте статью критика Н. Работнова «Никелируем золото: О литературных вариациях на темы литературной классики» (Знамя. 2006. № 2). Почему трансформация классических текстов стала своеобразной стратегией построения многих современных произведений?

♦ Прокомментируйте слова критика С. Чупринина: «Массовую литературу можно было бы назвать тенью качественной, но тенью люминесцентно яркой, упрощающей и доводящей до крайнего предела, в том числе и до карикатуры, все то, что накоплено художественной традицией. Так, просветительские и воспитательные интенции высокой литературы вырождаются здесь в грубую дидактику, коммуникативность – в заигрывание с читателем и в подыгрывание его базовым инстинктам» [Чупринин, 2004].

♦ Известный политик А. Митрофанов опубликовал ремейк «12 кресел» (М.: Эксмо, 2005). Авантюрный роман разворачивается на фоне русского бизнеса и русской политики начала XXI в. Действующие лица – современные политики В. Семаго, В. Жириновский и др. С чем связана популярность жанра ремейка в современной литературе?

♦ Прочитайте фрагмент из романа А. Слаповского «Качество жизни». Прокомментируйте слова главного героя, писателя, ставшего адаптатором: «Я мысленно редактирую и все прочее: газетные статьи, объявления, вывески, рекламу, дома, улицы и другие городские пейзажи, то есть не только слова. И не просто сокращаю, а привожу в вид, соответствующий моим понятиям о гармонии и простоте. Искусство адаптации предполагает не только убрать лишнее, но и добавить что-то необходимое в сокращенный вариант. Я не согласен со словарями, это не упрощение, это оптимизация. Тоже, кстати, хорошее слово, неплохо звучало бы и название специальности: оптимизатор» (Слаповский А. Качество жизни // Знамя. 2004. № 3).

♦ Прочитайте рассказ современного писателя В. Тучкова «Истребитель» (цикл «Поющие в Интернете»). Докажите, что ремейки, переложения, пересказы, адаптации стали узнаваемой чертой не только современной массовой культуры, но и своеобразной стратегией построения постмодернистского текста.

Поэтика заглавия в массовой литературе

Превращение массового искусства в технический эрзац культуры нивелировало художественный вкус, а плоскостное восприятие, сформированное экранной культурой, снизило способность к размышлению, глубинным ассоциациям, перспективному воображению. Отталкиваясь от того, что «восприятие художественного текста – всегда борьба между слушателем и автором», Ю.М. Лотман полагает, что конец произведения может наступить раньше, чем читатель его дочитает до конца в том случае, если «автор использует модель-штамп, природа которого раскрывается слушателю в начале произведения» [Лотмац 1998:273].

Использование процедур дискурсивного анализа произведений массовой литературы позволяет выявить приемы производства и закрепления культурных форм. Конструирование повествования во многом обусловлено выбором определенных маркеров – базовых слов с одним значением и привычными коннотациями (слова «убийство», «преступление», «смерть» и др. для детективов, «любовь», «мечта», «поцелуй» и др. для мелодрамы и т. д.).

В основе особых художественных систем, к которым Ю.М. Лотман относит фольклор и однотипные ему художественные явления, «лежит сумма принципов, которую можно определить как эстетику тождества. Она основывается на полном отождествлении изображаемых явлений жизни с уже известными аудитории и вошедшими в систему «правил» моделями-штампами. Штампы в искусстве – не ругательство, а определенное явление, которое выявляется как отрицательное лишь в известных исторических и структурных аспектах. Стереотипы (штампы) сознания играют огромную роль в процессе познания и – шире – в процессе передачи информации» [Лотман, 1998: 275]. Можно с уверенностью говорить о том, что тексты и стереотипы массовой культуры служат средством диагностики социально-психологических и культурных недугов общества.

Будучи важной составляющей целого текста, заглавие имеет принципиальное значение для понимания текста, восприятия его художественных особенностей. Как категория поэтики оно представляет собой некий код, который подразумевает системность авторского выбора, открывает путь к интерпретации текста. «Заглавие текста есть имя произведения, т. е. в категориях имясловия – манифестация его сущности» [Тюпа, 2001].

Теоретики рецептивной эстетики (Х.Р. Яусс, В. Изер и др.), исходящие из того, что процесс коммуникации осуществляется между произведением и его читателем в рамках эстетического опыта, полагают, что участие читателя в тексте стимулируется различными способами. Стратегия текста, в том числе и его заглавие, провоцирует читателя на диалог.

По ключевым словам читатель узнает свой текст. Раздвигая границы книги, автор уже через заглавие начинает разговор с читателем, во многом предопределяя авторскую позицию, но в то же время оставляя возможность различных трактовок. О важном поэтическом механизме рождения заглавия писал Р. Барт: «Всякое заглавие имеет &lt;…&gt; несколько одновременных смыслов, из которых следует выделять как минимум два: 1) высказывание, содержащееся в заглавии и связанное с конкретным содержанием предваряемого текста; 2) само по себе указание на то, что ниже следует некая литературная «вещь». &lt;…&gt; Заглавие всегда имеет двойную функцию» [Барт, 1994: 431].

Вариативность восприятия заглавия предопределяет и множественность возможных прочтений текста. В текстах массовой литературы заглавия выполняют дополнительную роль – оно должно привлечь широкого читателя, сориентировать его в книжном потоке, помочь осуществить выбор в соответствии с индивидуальными запросами. Писатель Л. Жуховицкий одним из важнейших этапов в создании бестселлера видел именно выбор заглавия: «Надо определить главную задачу заглавия. На мой взгляд, она заключается вот в чем: заставить редактора заглянуть в рукопись, а критика или читателя – открыть обложку. Начали читать – значит заглавие тем или иным способом, но сработало.

Хорошее название похоже на входной билет, который приходится полностью оплачивать (выделено мной. – М.Ч.). На треть одаренностью, на две трети трудом. Больше нечем…» [Жуховицкий, 2000].

А. де Кюстин в своей известной книге «Николаевская Россия», определяя для себя феномен российского менталитета, вывел очень любопытную и в разные эпохи сохраняющую свое звучание формулу: «У русских есть названия, но нет ничего в действительности. Россия – страна фасадов: почти этикетки, – у них есть цивилизация, общество, литература, театр, искусство, а на самом деле &lt;….&gt; Россия – империя каталогов, если пробежать глазами одни заголовки, все покажется прекрасным, но берегитесь заглянуть дальше названий глав: откройте книгу, и вы убедитесь, что в ней ничего нет; правда, все главы обозначены, но их еще нужно написать» (выделено мной. – М.Ч.) [Кюстин 1990: 177]. Справедливость жестких слов Кюстина обнаруживается при обращении, например, к массовой литературе начала XX в., для которой выбор броского, коммерчески выгодного заглавия был очень свойственен, о чем свидетельствуют слова известного издателя И. Сытина: «Заглавие определяло участь романа или повести. Хлесткое сногшибательное заглавие требовалось прежде всего. Что же касается содержания, то в моде было только три типа повествования: очень страшное, или очень жалостливое, или очень смешное» [Сытин, 1960: 98]. Заглавия детективов зачастую оказывались далеки от сюжета произведения, так как преследовали иные, чем в классической литературе задачи.

Показательно воспоминание В. Розанова: «В одной книжке идет речь о «первом в Италии воре». Автор принес, очевидно, рукопись издателю: но издатель, найдя, что «Король воров» не заманчиво и не интересно для сбыта, зачеркнул это название и надписал свое (издательское) «Королева воров». Я читаю-читаю, и жду, когда же выступит королева воров? Оказывается, во всей книжке ее нет. Рассказывается только о джентльмене-воре» [Розанов, 1992].

С. Балухатый в статье 1927 г. «К поэтике мелодрамы», не потерявшей своей актуальности, среди приемов образования заглавий в мелодраме называет а) основную драматическую ситуацию («Сиротка-страдалица»); б) драматический узел («Невинно осужденный», «Судебная ошибка»); в) исходное драматическое событие («Убийство Коверлэт», «Ограбленная почта»; г) основной стимул поведения персонажа («Из-за сословных предрассудков») и др. [Балухатый, 1927: 76].

Исторические, художественные, стилистические процессы отражаются в своеобразии заглавий, характерных для литературы того или иного периода [81]. Историю литературы через заглавия пытался проследить в 1920-е гг. С. Кржижановский в своей книге «Поэтика заглавия».

Как уже отмечалось, в массовой литературе существуют жесткие жанрово-тематические каноны, являющие собой формально-содержательные модели прозаических произведений, которые построены по определенной сюжетной схеме и обладают общностью тематики, устоявшимся набором действующих лиц и типов героев.

Каноническое начало, эстетические шаблоны построения лежат в основе всех жанрово-тематических разновидностей массовой литературы (детектив, триллер, боевик, мелодрама, фантастика, фэнтези, костюмно-исторический роман и др.), именно они формируют «жанровые ожидания» читателя и «серийность» издательских проектов.

Благодаря налаженному конвейерному производству массовой литературы принцип «формульности» проявляется на всех формально-содержательных уровнях литературного произведения – даже в заглавиях, являющихся, наряду с именем хорошо известного и разрекламированного автора и специфически оформленной обложкой, первичным сигналом о принадлежности данной книги к определенному жанрово-тематическому канону.

Р. Барт, говоря о недостаточной изученности функции заглавий, писал о том, что, поскольку общество должно, в силу коммерческих причин, приравнивать текст к товарному изделию, для всякого текста возникает потребность в маркировке.

Заглавие призвано маркировать начало текста, тем самым представляя текст в виде товара. В литературоведении, предметом которого являются тексты классической литературы, принято считать, что прямое значение заглавия имеет опору в авторском тексте, переносное – в речи персонажей. Как правило, в массовой литературе заглавие становится именно коммерческой маркировкой. Как известно, ряд издательств, работающих на рынке массовой литературы, оставляет за собой право издавать романы под именем уже «раскрученного» автора и давать названия произведениям, соответствующие той или иной серии.

С. Кржижановский, придавая большое значение не только собственно названию, но и всей обложке в целом, писал: «Титулблат дает, за редким исключением, заглавие наголо: обложка – в окружении других, внесловесных элементов. Тут название книги зачастую вдето в сложный шрифт, включено в ту или иную рамку и цветосочетание. Писательское имя, по мере забирания им известности, превращается из собственного в нарицательное, тем самым участвуя в нарицании, т. е. назывании книги; обжившись среди заглавий, имя как бы получает от них озаглавливающую силу и особый предикативный смысл» [Кржижановский, 1994: 78].

В оформлении современных массовых романов четко отражены гендерные стереотипы современного общества. Мужское и Женское начала четко маркированы уже на обложке: если обложка с виньетками, красавицами и мускулистыми героями, то это дамский роман, если изображены супермены с автоматами, залитые кровью, то это боевик, если пистолет кокетливо перевязан бантиком, то это серия детективов, написанная женщинами и т. д. Необходимо заметить, что новые стратегии репрезентации женского (женщина-детектив оказывается умнее и успешнее своих коллег-мужчин), предпринятые авторами серии «Детектив глазами женщины» (А. Марининой, П. Дашковой, Т. Поляковой,

М. Серовой и др.), не отражены в серийных обложках, однако отчетливо прочитываются в заглавиях.

Многие писательницы в названиях своих произведений сразу иронически или намеренно снижено определяют тип главной героини: «Куколка для монстра», «Проклятие стервы», «Все девочки любят богатых», «Леди стерва», «Королева отморозков», «Девушка с «береттой», «Золушка из банды», «Бой-баба», «Чумовая дамочка», «Шальная девчонка», «Овечка в волчьей шкуре», «Красотка из ГРУ», «Невинные дамские шалости», «Сестрички не промах», «Леди в камуфляже», «Женщина-апельсин» и др.

Виньетка или издательский знак обычно семантически согласуются с заглавиями, показательны названия серий издательских проектов: «Бандитский роман», «Солдаты удачи», «Огни большого города», «Звездный лабиринт.» «Армейский роман», «Русский Сидни Шелдон», «Женские истории», «Криминальных дел мастер», «Перекресток богов», «Женская страсть», «Колымское эхо» и др.

Как уже отмечалось, одной из особенностей массовой литературы является нивелирование авторской точки зрения, некая анонимность. «Хочу позабыть свое имя и звание, на номер, на литер, на кличку сменить», – писал в 1920-е гг., в разгар становления пролетарской поэзии В. Луговской. Современные авторы отечественного детектива с той же готовностью придумывают псевдонимы. Причем очевидна стереотипность в выборе псевдонима, чаще всего это производные от имени, что особенно характерно для авторов-женщин Маринина, Алешина, Яковлева, Васина, Серегин, Колина, Денисова, Александрова».).

Авторы боевиков часто выбирают себе псевдонимы, ассоциирующиеся с названиями бандитских группировок: Братья Питерские, Таганцев, Солнцев, Таранови др. В. Новиков отмечает, что в массовой литературе «псевдоним – уже не столько литературное имя, сколько фабричная марка, торговый знак вроде «Дирола». На существование «всегда» он при этом не рассчитан и в любой момент по коммерческим резонам может быть заменен на другой» [Новиков, 1998: 193].

Наличие серийного героя (следователя, сыщика, писателя-детективщика или даже преступника) как необходимое условие успешного существования «литературного проекта» предельно наглядно отражено и в заглавиях. Сравним: А Бушков. Волк насторожился. Волк прыгнул. На то и волки. Волчья стая; А. Воронин. Лабиринт для Слепого. Мишень для Слепого. Слепой против маньяка; А. Золотко. Под позолотой – кровь. Под кровью – грязь. Под грязью – пустота; И. Львова. Стелла искушает судьбу. Стелла делает выбор. Стелла обманывает смерть; Н. Корнилова. Пантера: ярость и страсть. Пантера. Пантера: черная молния. Пантера: за миг до удара.

«Заглавие – место и момент встречи читателя с произведением», – отмечает В. Тюпа [Тюпа, 2001]. В массовой литературе эта встреча обытовляется. Апелляция к «знакомому», «своему» обнаруживается и в издательских стратегиях, когда на обложке того или иного романа появляется фотография артиста, сыгравшего в одноименном телевизионном сериале. В этой внешней примете еще раз обнаруживается неразрывная связь современной массовой литературы и кинематографа.

Заслуживает внимания эксперимент Макса Фрая в «Идеальном романе». М. Фрай, отмечая значимость заглавия как категории поэтики, в предисловии пишет: «Нам показалось, что любое литературное произведение, сокращенное до названия и последнего абзаца, может превратить любимый всеми нами и знакомый с детства процесс чтения в нечто совершенно новое и незнакомое. Имея в своем распоряжении только заголовок и конец литературного произведения, читатель, тем не менее, может пережить в своем воображении чтение всего гипотетического романа.». (Например: «Авантюрный роман. Немного сладкого на закуску; Огни над рифом; Немецкий допинг; Охота на старого лиса. Женский роман. Клара. Долина спящих. Сладкие птицы. За дверью. Время прощаться. День без любви. Одинокие танцоры. Чужая жизнь, Чужая страсть. Грехи любви. Белые розы. Любовь – это жизнь. Криминальное чтиво. Стеки Барольд, частный детектив. Стеки во гневе. Стеки возвращается. Стеки и кровавый мексиканец. Кровавый дерн. Мертвее мертвых только убитые дважды. Убирайтесь к дьяволу до понедельника. Жены синей бороды. Месть чокнутого. Без права выжить. Чокнутый идет ва-банк») [Фрай, 1999: 9].

Актуальной для современной филологии проблемой стало обращение к обыденному сознанию, к языку текущего момента, «средней языковой личности». Предметом серьезного исследования становятся не только высшие проявления языковой культуры, но и язык улицы, язык города, языковые портреты различных социальных групп. Заглавия современной массовой литературы дают богатый материал для речевого портрета современника и для понимания того, на чьи речевые вкусы ориентируются многие авторы.

Одним из ключевых вопросов современной психолингвистики является психологический статус слова в восприятии и понимании, его место в «ментальном словаре». «Слово при его функционировании выполняет роль, сравнимую с ролью лазерного луча при считывании голограммы: оно делает доступным для человека определенный условно-дискретный фрагмент многомерной картины мира во всем богатстве связей и отношений», – пишет А. Залевская [Залевская, 1999: 245]. Это оказывается принципиально значимым для понимания поэтики заглавия массовой литературы. Как правило, ключевые слова, формирующие серию, относятся к одному и тому же понятийному полю.

Так, например, заглавия криминальной паралитературы предназначены для любителей острых ощущений. Серии, выпускающие отечественные детективы («Русский бестселлер», «Своя игра», «Русский проект», «Вне закона», «Русская бойня», «Черная кошка», «Черная метка», «Русский криминал» и др.), ориентированы на читателя-мужчину, поэтому ключевыми словами-маркерами становятся, следуя за определениями самих авторов, «Символы распада» и «Все оттенки черного» (названия детективов Ч. Абдуллаева и Т. Степановой). Приведем несколько семантических группировок заглавий современных детективов, объединенных концептуально значимыми ключевыми словами (авторы произведений здесь не приводятся, поскольку принципиальное значение имеет именно семантическая общность названий).

♦ «СМЕРТЬ»: «В постели со смертью», «Наперегонки со смертью», «Смерть и немного любви», «Смерть под трактором», «Светлый лик смерти», «Обреченный убивать», «Смертельный поцелуй», «Смерть по завещанию», «Смерть Меченого», «Смерть ей к лицу», «Возвращение – смерть», «Нежное дыхание смерти», «Иначе – смерть!», «Контракт со смертью», «Смертельный конкурс», «Двум смертям не бывать», «Смерть транзитом», «Смерть на кончике хвоста», «Лабиринт смерти», «Смерть под занавес» и др.

♦ «ИГРА»: «Игра в гестапо», «Игра Меченого», «Игра по крупному», «Дама пик», «Мужские игры», «Пиковый валет», «Игра в «дурочку», «Звезды – холодные игрушки», «Битая карта», «Красная кукла», «Убийство и Дама Пик», «Дамский пасьянс», «Козырная дама», «Тузы и их шестерки» и др.

♦ «ВРАГ»: «Твой враг во тьме», «Один на один с врагом», «Врагу – смерть», «Враг в окне», «Образ врага», «Паломничество к врагу» и др.

♦ «ЗОНА»: «По закону Колымы», «На зоне», «Дембель против воров», «Дембель против бандитов», «Сыщик и вор: братья навек», «Все цвета беспредела», «Банда возвращается», «Воровской общак», «Я – вор в законе» и др.

♦ «БРАТВА»: «Бомба для братвы», «Братва: кровь за кровь», «Братва: пощады не будет», «Солнцевская братва: история группировки», «Разборки авторитетов», «Бандит: ни дня без работы», «Братва: век свободы не видать» и др.

♦ «КИЛЛЕР»: «Киллер из шкафа», «Киллеры в погонах», «Высший пилотаж киллера», «Юрист: дело рыжего киллера», «Мой любимый киллер», «Закон киллера», «Александр

Солонин – киллер мафии», «Александр Солониккиллер на экспорт», «Киллер. Работа по душе», «Время киллера» др.

♦ «УБИЙСТВО»: «Налог на убийство», «Убийца поневоле», «Назначаешься убийцей», «Мне давно хотелось убить», «Карлик-убийца», «Мой желанный убийца», «Убийство в доме свиданий», «Обреченный убивать», «Десерт для серийного убнйцы&gt;и др.

Пренебрежение ранее действовавшими запретами, обращение к табуированным темам связано не только с массированным вторжением разговорной стихии в текстовое пространство, но и с активным использованием обсценной лексики. Впервые в истории отечественной словесности субстандартные лексические единицы становятся компонентами заглавий, становясь своеобразной «этикеткой для своих»: «Привет, уркаганы», «Бомба для братвы», «Прощай, пахан», «Маслины для пахана», «Лох и бандиты», «Путана: кукла для утех», «Королева отморозков», «Отморозки бьют первыми», «Мочилово», «Люберецкие качалки, рэкет, крыши», «Фраер вору не товарищ», Дикий фраер», «Мент обреченный», «Мент в законе», «На дело со своим ментом», «Подруга мента», «Сыскарь», «Катала», «Последний трюк каталы», «Кидала», «Кодла», «Заказуха», «Баксы не пахнут», «Большие бабки», «Леди стерва», «Хабалка», «Разборки авторитетов», «Заговор фраеров», «Воровской общак», «За базар ответим» и др.

В заглавиях современных детективов ощущается непосредственная его связь с традицией западного триллера, поэтому для них характерны кальки с английского языка: «Спарринг-партнер», «Киндер-сюрприз с героином», «Антикиллер» др.

Массовая литература создается в соответствии с запросами читателя, нередко весьма далекого от магистральных направлений культуры; она же является весьма существенным фактором, формирующим его сознание, языковое сознание, в частности. Приведенные примеры с очевидностью демонстрируют активизацию в современном массовом сознании негативного полюса, растущую агрессивность общества.

Ключевые слова заглавий четко соотносятся с актуальными для соответствующего жанра концептуальными полями, отражают высокую степень агрессивности, примитивизацию языка и, как следствие, примитивизацию картины мира. Массовая литература, с одной стороны, отражает очевидные трансформации в обыденном сознании, а с другой – оказывает на это обыденное сознание несомненное влияние.

Многократно тиражируемые слова «убийство», «убийца», «киллер», языковые игры с этими словами укореняют в их лексиконе и тезаурусе личности и в определенной степени оказывают влияние на социализацию. В.А Кухаренко отмечает: «Восприятие слова как ключевого всегда ретроспективно, ибо происходит с опорой на целый текст» (Кухаренко, 1985: 100]. Это положение, безусловно, справедливо по отношению к произведениям литературы «первого ряда», часто не работает при обращении к массовой литературе, где очень часто название произведения прямолинейно определяет ведущую тему текста. Ср.: «Обреченный убивать»; «Я – шулер»; «Курортный роман»; «Киллеры в погонах»; «Убить президента»; «Ультиматум губернатору Петербурга», «Я – вор в законе» и др.

Современный отечественный детектив – несомненно, наиболее репрезентативный жанр массовой литературы – внутренне неоднороден. Наряду с «черным детективом», «бандитским детективом», триллером сегодня все чаще появляется «иронический детектив», «уютный детектив», «женский детектив», «ехидный детектив», «ретродетектив». Безусловно, заглавие маркирует принадлежность к тому или иному типу. Очень часто в заглавии художественного произведения можно встретить так называемое «чужое слов» (М. Бахтин). Так, заслуживают внимания заглавия «иронического детектива». Это, как правило, игра с названиями популярных кинофильмов и телепрограмм («Сам себе киллер», «Обнесенные ветром», «Я убью тебя, милый», «Место смерти изменить нельзя», «Здравствуйте, я ваша крыша», «Миссия выполнима», «Кошмар на улице Стачек», «Ответный удар» «Несекретные материалы», «Как украсть миллион долларов», «Безоружна и очень опасна», «Темный инстинкт», «Уходя, гасите всех» и др.).

Б. Дубин одной из тенденций развития современной культуры видит «стёбу[82], полагая, что именно в этом проблемном поле собираются, склеиваются, реанимируются «рассеянные компоненты» формулы негативного самоопределения: «Стеб не только использует стереотипы массовых коммуникаций предыдущих лет и периодов – газетные клише, кинообразы, анекдоты. Он вытягивает наверх, в печать, радио, на телеэкран, многие низовые, наиболее консервативные установки и оценки и, структурировав, оснастив символикой и формулировками, как бы узаконив авторитетом соответствующих культурных каналов, возвращает их в массу населения» [Дубин, 2001: 170]. Эта тенденция отражена в издательской стратегии «Эксмо», активно использующей прецедентные тексты в заглавиях практически всех своих проектов. Ср.:

✓ Дарья Донцова. «Дантисты тоже плачут», «Принцесса на Кириешках», «Надувная женщина для Казановы», «Концерт Колобка с оркестром», «Али-баба и сорок разбойниц», «Полет над гнездом Индюшки», «Фиговый листочек от кутюр», «Камасутра для Микки-Мауса», «Чудовище без красавицы», «Главбух и полцарства в придачу». ф Антон Леонтьев. Криминально-игровой роман. «Трудно быть солнцем», «Хозяйка Изумрудного города», «Шпионка, пришедшая с севера», «Золотая клетка», «Вечность продается со скидкой», «Кровь Троянского коня» и др. ф Дарья Калинина. Серия «Дамские приколы». «Свинья в апельсинах», «Дуля с маком», «Селедка под норковой шубой», «Шустрое ребро Адама», «Любовь и ежики», «Любовник для Курочки Рябы», «Сглаз порче – не помеха», «Пикник на Лысой горе».

✓ Анна Малышева. «Смерть по завещанию», «Стриптиз перед смертью», «Нежное дыхание смерти», «Кто придет меня убить?»

Примечательно, что в большинстве случаев эксплуатируется лишь самый поверхностный слой корпуса прецедентных текстов, связанный, прежде всего, с массовой культурой. В заглавиях такого типа воплощается так называемый «стебовый» образец словесного поведения. Г.Л. Пермяков, известный исследователь русских паремий, отмечал: «Каждый взрослый носитель русского языка знает не менее 800 пословиц, поговорок, ходячих литературных цитат и других клишированных изречений &lt;…&gt;. При этом наиболее известные из них часто употребляются в значительно сокращенном и трансформированном виде» [Пермяков, 1982: 131].

Использование прецедентных феноменов в заглавиях (названия классических или часто используемых текстов, имена, трансформированные цитаты, пословицы, поговорки) убеждают в том, что авторы массовой литературы эксплуатируют лишь поверхностный слой «культурной памяти» современника. Пространство языковых игр должно обеспечить эффект узнавания, без которого дальнейший диалог с потенциальным читателем будет затруднен.

Практически все авторы массовой литературы в своих интервью отмечают, что названия дают в издательстве. «Легче написать новую книжку, чем придумать название на старую, – признается Д. Донцова – Мне ни разу не удалось сдать книжку, чтобы рабочее название приняли как то, которое потом пойдет в печать. Я уже стала халтурить, когда приношу книжку, уже думаю, что особенно не буду корпеть над сочинением имени для нее, все равно в издательстве десять раз его изменят. Действительно сложно придумать название произведению. Представьте, стоит лоток, а на нем: кровь-кровь-кровь, любовь-любовь-любовь, смерть-убийство. Как придумать нечто такое, чтобы выделиться из общей массы?» [www.dontsova.net). Подобная ситуация неизбежно приводит к появлению одинаковых названий. Так, в 2002 г. драматург М. Волохов подал в суд иск на Д. Донцову, обвиняя ее в незаконном присвоении интеллектуальной собственности – названия произведения «Игра в жмурики». Под таким названием в 1989 г. вышла его пьеса. Однако Книжная палата РФ объявила, что под таким же названием в 1979 г. вышла и книга С. Лема, что не позволяет идентифицировать источник заимствования. Примечательно, что Д. Донцова под этим названием выпустила свою старую повесть «Крутые наследнички» (о чем было указано в издании) [www.eksmo.ru]. Таким образом, обнаруживается еще одна рыночная примета заглавий. «Смена вывески» может привлечь новых покупателей, но явно вводит в заблуждение или просто обманывает читателей, одно произведение может выходить под разными названиями (например, повесть Н. Александровой «Жадина-говядина, соленый огурец» (М.: Эксмо, 2004) ранее выходила под названием «Дождь крупными купюрами», о чем на титуле сообщается издателями).

Нередко возникают так называемые заглавия-двойники: «Последняя жертва» – пьеса АН. Островского и роман Ф. Незнанского; «Игра без правил» – роман Д. Чейза и А. Воронова; Дом свиданий» – роман А. Роб-Грие и Л. Юзефовича; «Черный тюльпан» – роман А. Дюма и А. Дышева. В этом приеме обнаруживается и игра с классикой, использование прецедентных феноменов, и эксплуатация наследия мастеров жанра. «Есть авторы, которые могут давать своим книгам любые названия, так как самые имена этих авторов служат для читателя надежным ручательством, что, каковы бы ни были заголовки их книг, там, в этих книгах, читатель непременно найдет желанные ему трупы зарезанных, застреленных, утопленных, раздавленных грузовиками людей. Почему после того как они прочитали, например, «Убийство на улице Прэд», им понадобилось сейчас же, без передышки, прочесть и «Убийство на Пикадилли», и «Убийство в Кром-Хаусе»?» – эти слова К. Чуковского, безусловно, остаются актуальными и сто лет спустя [Чуковский, 1997:14].

В заглавиях детективов можно встретить языковую игру с этикетными формулами, которые выступают в речи в виде клише, применяемых в различных ситуациях и представляющих собой элементы традиционного ритуала речевого поведения, характерного для культуры той или иной социальной группы. Например: «Коса на камень», «Поиграли и хватит», «Гляди в оба», «Кто кого», «Без суда и следствия», «Двойники идут на дело», «Я от мафии ушел», «Считаю до трех!», «Из мухи получится слон», «Авторитетами не рождаются», «Мечтать не вредно», «Тело в шляпе» и др.

Как уже отмечалось, названия криминальных романов принципиально отличаются от заглавий любовных романов. Для дамской беллетристики характерны ключевые слова сентиментального дискурса – «любовь», «сердце», «соловей», «поцелуй»: «Лихорадка любви», «Мое сердце танцует.» «Жар небес», «И все же любовь остается» и т. д.

Жанровая маркировка российского дамского романа отличается от западных аналогов особым ироническим подтекстом. Вот лишь некоторые названия, отражающие сюжетные стратегии поведения главной героини: «В зеркале Венеры», «Пение ангелов в вечерних сумерках», «Муж по случаю», «Замуж по справочнику кино», «Так просто сказать люблю», «Любовница тени», «Курортный роман», «Арабская ночь», «Сердце на мишени», «Путешествие оптимистки», Девушки на распутье», «Кому нужна Синяя птица», «Бабий век – сорок лет», «Дневник женщины времен перестройки», «Роман о любви» и др. Назвав один из своих романов «Женское время, или Война полов.», Э. Тополь таким образом определил приоритеты современной массовой литературы. «Последнее слово за мной», – называет свой роман Т. Полякова.

Очевидно, что огромное количество новых женских имен в отечественном детективе намечает траекторию сдвига устойчивых представлений и выход за рамки маскулинной культуры, что отражено и в заглавиях женских детективов: «При попытке выйти замуж», «Отпетые плутовки», «Чего хочет женщина», «Интим не предлагать», «Я лучше всех», «Фиктивный брак», «Длинноногая мишень», «Интимные услуги», «Все девочки любят богатых» и др.

Заглавия текстов массовой литературы являются определенными доминантными символами национальной идентичности, представляющими портативный вариант современной культуры.

Таким образом, многозначность семантики заглавий, характерная для элитарной литературы, в массовой литературе или снижается, или вообще исчезает. Заглавие приобретает иную функцию – функцию товарного знака, маркировки. «Книга, как и все вокруг нее ищет выход на и за свою обложку в свое вне», – писал С. Кржижановский [Кржижановский, 1994: 31].

Заглавия современной массовой литературы (особенно отечественного детектива) доказывают справедливость слов писателя: массовая литература передает ощущение современности, обеспечивает эффект «узнавания реальности», обозначает болевые точки эпохи.

Вопросы и задания для самостоятельной работы

♦ Постарайтесь по приведенным ниже заглавиям произведений массовой литературы определить жанр. Объясните свою точку зрения. Определите, в каких заглавиях используются прецедентные тексты.

Абдуллаев Ч. Почти невероятное убийство, Арсеньева Е. Полуночный лихачАхметов К. Страх высоты, Вершинин С. Закон, что дышло, Волгин И. Трех убийств мало, Громов В. Компромат для олигарха, Егоров А. Бой-баба, Жукова М. Двойники идут на дело, Измайлов А Считаю до трех! Калинина Д. Из мухи получится слон, Краев Е. Боевая работа, Левитина Н. Дилетант, Леонов Н. Беспредел, Милютин Л. Киллеры в погонах, Северцев П. Привет, уркаганы, Серова М. Одна из нас лишняя Алешина С. Ошибка природы, Донцова Д. Контрольный поцелуй, Соколов М. Контракт со смертью, Степанова Т. Зеркало для неведимки, Сухинов С. Звездные Волки против звездных Королей, Лукьяненко С. Звезды – холодные игрушки, Булгакова Н. Красная кукла, Оранская А. Инженю, Белоусова В. По субботам не стрелять, Братья Питерские. Юрист: дело рыжего киллера, Черных И. Баксы не пахнут, Андреев А. Большие бабки, Серова М. Дамский пасьянс, Карышев В. Солнцевская братва: история группировки, Яковлева Е. Шальные желания, Арсеньева Е. Клеймо красоты, Полякова Т. Овечка в волчьей шкуре, Васина Н. Поезд для Анны Карениной, Степанова Т. Темный инстинкт, Серова М. Не рой другому яму Калинина Д. Кража с обломом, Серегин М. Увидеть Багамы и умереть, Т. Полякова. Мой друг Тарантино, Латынина Ю. Здравствуйте, я ваша «крыша», Еольман И. Не стреляйте в рекламиста, Полякова Т. Невинные дамские шалости, Серова М. Победитель получает пулю, Барбакару А. Аферисты Одессы-мамы, Ланская М. В зеркале Венеры, Львова М. Муж по случаю, Богатырева Е. Три судьбы, Тополь Э Русская Дива, Мельникова В. Колечко с бирюзой, Леонидова А Лондон у ваших ног, Вильмонт Е. Три полуграции, или Немного о любви в конце тысячелетия Дашкова П. Чеченская марионетка, или Продажные твари.

Лексико-стилистическое своеобразие современной массовой литературы

Исследование поэтики современной массовой литературы требует обязательного обращения к ее языковым особенностям. Именно язык произведения часто позволяет провести грань между текстами разного уровня, разграничить качественную беллетристику, достойную массовую литературу и низкопробные тексты. Уровень языкового воплощения темы и сюжетных линий дает или не дает возможность ставить вопрос о поэтике произведения (нередко это понятие к тексту просто неприложимо).

Как отмечает М.О. Чудакова, «современная проза &lt;…&gt; отказывается от значительной части прежних представлений о литературе и литературности, от того, что было литературно-авторитетным. Это связано и с тем, что отворились ворота массовой культуре, и с ролью СМИ и Интернета в жизни общества, с влиянием устного слова (не только звучащего на улице &lt;…&gt;, а ежедневно обращенного к нам в повелительной интонации шоуменов и телеведущих с телеэкрана – монополиста влияния), и конечно, с чем-то внутри самой литературы, с ее самостоятельной жизнью» [Чудакова, 2001: 11]. Оппозиция цензуре, свойственная русской литературе XX в., оказывала огромное влияние на поиск и углубление метафорической емкости языка, тогда как развитие литературы в условиях рынка такой задачи не ставит, а в ряде случаев и намеренно ее избегает.

Культурное косноязычие, своеобразное смысловое «заикание» при часто наивном и примитивном использовании языковых клише во всей полноте проявляется в массовой литературе, тексты которой аккумулируют наиболее характерные приметы современной языковой ситуации, вкусовых пристрастий различных социальных групп. Если современный писатель безвозвратно попадает в ловушку массового жанра, то происходят серьезные изменения в онтологической природе литературы, которая, «опрощаясь до массовых жанров трансформированной

реальности, отказывается от таких нетехнологичных операций, как разработка психологии героя, прослеживание его диалогов с собственным подсознанием, исследование «живородящих» возможностей языка» [Славникова, 2001].

В художественном тексте, воплощающем языковую интуицию и языковую рефлексию автора, многие явления современной речи не просто фиксируются, а отбираются и по-разному интерпретируются. По точному замечанию С.Г. Ильенко, «необходимо считаться с тем, что критерии, определяющие языковой облик рядового носителя языка, будут недостаточны для определения языкового облика лица, на этом языке ТВОРЯЩЕГО, а следовательно, влияющего на его формирование и развитие» [Ильенко, 2003: 581]. При обращении к массовой литературе отмеченная грань часто стирается и облик лица творящего нивелируется. Тем больший интерес представляет воплощенная в тексте рефлексия автора массовой литературы над языком. В рефлексивных (метаязыковых) комментариях воплощается осознание речевого поступка, разъясняются или мотивируются новые номинации, получают эстетическую оценку результаты речетворческой деятельности современного человека. Степень разнообразия и активности таких комментариев во многом зависит от языковой и речевой компетенции читателя и включенности его в контекст стилевых норм времени.

Приведем несколько примеров эксплицированных в тексте размышлений по поводу языковых феноменов:

«Самое противное – это уменьшительный суффикс в определении “новенький”. “Еньк – звучит просто похабно. &lt;…&gt; Применительно к вещам он ведет себя довольно прилично – чувствуется гордость владельца. Некоторый шик с элементами понятной радости. Новенький видеомагнитофон. Новенький автомобиль. Новенький сотовый телефон. Слышно, что суффикс честно выполняет свою работу. Но ему для этого требуется существительное. Собственно сам предмет. Тогда его еще можно вынести. В школе совсем другая история. Слово “новенький” идет само по себе. Без существительного. Ежу понятно, что тут имеется в виду» (А. Геласимов. «Фокс Малдер похож на свинью»).

«Теперь в чести броня, глухая защита, заборы, охрана, сигнализация, меры безопасности, средства “от…” От воров, от комаров, от пота, от детей, от стресса, от боли… Смешно говорят в народе – “У вас есть что-нибудь от головы?”. Дайте, дайте мне наконец что-нибудь от головы, а заодно от сердца! – (Т. Москвина. «Смерть это все мужчины»).

«Писательница наконец успокаивается и благодарит излишними словами. Это такая наша беда – многословие. Если есть одно определение и десять к нему синонимов, мы впариваем в речь все одиннадцать слов сразу. Мы – народ неточный, мы – народ чрезмерный» (Г. Щербакова. «Уткоместь, или Моление о Еве»).

«У нее было два возможных жениха. Один на десять лет моложе, другой на десять лет старше. Тот, что моложе, все время говорил слово “вообще”. Оно звучало у него “ваще”» (В. Токарева. «Коррида»).

Эти примеры еще раз доказывают, что упрощение и ориентация на среднюю языковую семиотическую норму определяют особенности дискурса массовой литературы. Разнообразие массовой литературы – это не только разнообразие социального воображения и самих типов социальности, но и довольно точное отражение процессов, происходящих в обыденном языке. Расшатывание языковых норм, типичные ошибки – все это обнаруживается в массовой литературе. При этом если более качественная литература представляет отклонения от нормы как объект рефлексии или игры, то литература низкого уровня тиражирует типичные речевые нарушения. Ср., например: «Когда Варвара была уже в двери, эта самая дверь распахнулась и влетел шеф – весь порыв, свежесть, утренний бриз. Светлое пальто до пола, сияющие волоса надушены и уложены, костюм по-весеннему светел и нов.» (Т. Устинова. «Подруга особого назначения»); или: «Архипов налил воды в чайник и оценил запасы еды, которые давно не пополнялись. Были несколько яиц, сморщенный от долгого лежания толстый стручок красного перца. Банка неопределенных грибов и пакет молока.» (Т. Устинова. «Пороки и их поклонники»); или: «Зато я прекрасно помнила, как я проснулась в кровати в залитой солнцем комнате, в крохотной квартирке Серети Скворцова на улице Риволи, и сладко потянулась созерцая моего мужа, что дрых рядом со мною, что называется, без задних пяток» (Е. Благова. «Кровавая палитра»).

Как уже отмечалось, массовая литература неоднородна.

С одной стороны, это книги, ориентированные на достаточно примитивное сознание, на нерефтектирующую личность и воспроизводящие речевое поведение массового читателя. С другой-это литература для интеллигентного читателя, который обращается к ней для отдыха, осознавая место читаемых текстов в литературном процессе. Предметом иронического текстового комментирования нередко выступает закрепленное в языке (или индивидуально понимаемое) соотношение между формой и содержанием языковой единицы, которое автор уточняет или оценивает, выражая субъективное отношение к способам отражения действительности.

Объектом рефлексии в современных текстах становятся заимствования, субстандартная лексика, окказиональные номинации, языковые вкусы и языковая мода. Приведем пример, в котором состав перечислительного ряда конденсирует многие социально престижные номинации, иронически представляющие лексикон «нового русского»: «Борис Бескер мысленно загибал пальцы: система скидочных тарифов на авиаперелеты, накопительные дисконтные карты, система кредитования жилья, еда, не содержащая холестерина, волшебные поливитамины и антиоксиданты, мода с ее узким или широким решением талии, экологически чистые технологии изготовления стелек» (М. Голованивская. «Состояние: Московский роман»).

Общей чертой, объединяющей произведения, созданные в русле массовой литературы, является стремление их авторов погрузить читателя в стихию живой речи. Интенсивное речевое снижение, повсеместная актуализация молодежного жаргона, а также жаргонов криминальных сообществ обнаруживаются не только в авторской, но и в персонажной сфере. При этом осуществленный выбор сниженной лексической единицы получает нередко эксплицированную автором текстовую интерпретацию.

Ограниченность языка в сочетании с претензией на стилистическую изысканность можно обнаружить в следующих примерах: «А это кто?» – требовательно спросил Алешка, указуя измазанным в варенье перстом на бородатого громилу в потрепанной джинсовке» (Е. Благова. «Кровавая палитра»); или: «И я терпела ненавистную гостиницу поелику возможна» (Е. Благова. «Кровавая палитра»); или: «Я прибавил к своим победам еще одну маленькую, но внушительную викторию» (Л. Гурский. «Спасти президента»).

Другим заметным процессом в современной речи, по-разному интерпретируемым в массовой литературе, является процесс заимствования, который нередко связывают с американизацией русского языка. Активную роль в текстах играют различные заимствования, в том числе трансплантанты и экзотизмы. Иноязычное слово, часто соседствующее с жаргонизмами, позволяет менять свои и чужие речевые одежды, воплощает так называемый «стебовый» образец словесного поведения: «У гостя из Кёльна были бесцветные глаза, длинные пегие патлы и неприятная борода веником. Носил он неказистый джинсовый костюмчик, вроде тех, какими у нас секон-хенде на Маросейке можно разжиться долларов по пять за штуку. Однако несмотря на внешность и прикид бедного студента, Карлуша был отнюдь не студентом, а напротив, главным редактором “Нойе Райнише Цайтунг” с четырехсоттысячным тиражем. Зарабатывая в год около двух миллионов дойч марок, можно себе позволить не расчесывать бороду и носить жуткое барахло. Косить под бедных – новая мода для богатых» (Л. Гурский. «Спасти президента»); или: «А наш шеф-редактор взял на вооружение принцип Генри Форда – каждый занимает на конвейере свое место. Скаут – специалист по сбору и проверке информации. Райтер – мастер концепции и стиля. Есть хедлайнер – он отвечает только за заголовки. Есть “болват” – то есть натуральный болван, образовали – заочный техникум физкультуры. Ему платят зарплату, чтобы он весь номер прочитывал и показывал, если где он не врубается. Эти места переписывает адаптор, есть у нас и такая ставка» (Б. Акунин. «Алтын-толобас»); или: «Из шестерых стоявших передо мной я более-менее знал троих, что не добавляло оптимизма. Их конек – карате, кунг-фу, тэквандо и прочие штучки, которыми развлекаются в спецназе. Вот влип так влип» (Л. Гурский. «Спасти президента»).

Предметом иронического текстового комментирования нередко выступает закрепленное в языке (или индивидуально понимаемое) соотношение между формой и содержанием номинативной единицы, которое автор уточняет или оценивает, выражая субъективное отношение к способам отражения действительности. Так, в приводимом ниже фрагменте текста обыгрывается часто используемое в современных СМИ, но остающееся для многих носителей языка непонятным, слово харизма. Типичная для просторечия народная этимология в игровом пространстве текстового фрагмента сталкивается с почти словарным объяснением слова:

«– Галя, но так нельзя! – восклицал он, тыча пальцем в отредактированный текст. – Это же глупость!

– Можно, – отвечала она, проницательно щурясь, – это политика, это закон толпы. Скушают, как миленькие, и добавки попросят. Не забывай, кто ты и кто они.

– Чем же я лучше? – кокетливо спрашивал он.

– У тебя есть харизма, – отвечала она с важным видом.

Это словечко только начало входить в моду, почти никто не знал его реального смысла, и в широких слоях населения возникала ассоциация со старым русским словом “харя”, бабки в деревнях так и говорили: за этого не будем голосовать, у него харизма толстая и противная.

– Ты хотя бы понимаешь, что это такое? Объясни, потому что я не понимаю, – говорил он, продолжая кокетничать.

– В переводе с греческого это богоизбранность, дар Божий.

В переводе с современного русского обаяние политического лидера, его лицо, его имидж. Получается не совсем адекватно, зато красиво» (П. Дашкова. «Чувство реальности»).

Как было отмечено, массовая литература становится пространством пересечения разнообразных цитаций. Понятие прецедентного текста, связанное с совокупностью знаний и представлений лингвокультурного сообщества, стало одним из ключевых в современных филологических исследованиях. Любой текст отражает разнообразные внешние влияния: цитаты, аллюзии, использование чужих слов, включение элементов персоносферы [Хазагеров, 2002]. Это явление в полной мере обнаруживается не только в поэтике заглавий, но и в включении в тексты слов, выражений, клише, формирующих современное языковое пространство. Ср.: «После армии папа устроил Сергея в Институт международных отношений. В МГИМО учились преимущественно дети высокооплачиваемых родителей, у которых хватило связей ‘поступить” своих чад сразу после окончания средней школы» (А Маринина. «Украденный сон»), или: «После нескольких скандалов, сопровождаемых Папиным битьем себя в грудь и Дашиными слезами, она была отправлена к репетитору – оттрепетирована и как миленькая поступлена в Папин институт холодильной промышленности (Е. Колина. «Барышня и хулиган»).

Нередкое для массовой литературы стремление к украшательству текста, особенно характерное для любовных романов и «женского детектива», часто демонстрирует полное отсутствие речевого вкуса и эстетической культуры. Приведем один выразительный пример: «Чистая, белая, жемчужная, теплая старина обняла и закружила меня. Какая красота и поэзия насыщала старую русскую жизнь. Нет, я не хочу быть новой русской, хотя я и баснословно богата. Я хочу вырастать, как лилия, из теплого изящества, из грации и доверчивости старой русской жизни, забытой и убитой век назад. &lt;…&gt; Я буду устраивать в моем особняке камерные концерты, вокальные вечера, званые обеды, читки свеженаписанных романов и пьес. &lt;…&gt; И мой дом станет знаменитым. Он будет магнитом, и лучшие, драгоценнейшие души притянутся к нему. &lt;…&gt; Тебе нужны просто хорошие картины. Желательно подлинники. Никакого дешевого рынка, Лилит. К черту всякий китч. В твоем доме гости должны пялиться только на настоящего Коро или Ренуара» (Е. Благова. «Кровавая палитра»).

Средства художественной выразительности зачастую используются случайно и, как правило, диссонируют с остальным текстом. Так, в романе Т. Устиновой, для которой характерно возведенное до художественного приема упрощение стиля, развернутая метафора вступает в противорчие со всем остальным текстом: йа подоконнике сидел серый дождик в мокром плаще, болтал ногами в резиновых ботах. От его болтания по подоконику с гулким стуком рассыпались капли (Т.Устинова. «Саквояж со светлым будущим).

Характеризуя речевое поведение современника, проявляющееся в многообразии создаваемых текстов, Н.Д. Бурвикова и В.Г. Костомаров отмечают: «Современная полифония индивидуального разнообразия, формируемая на дистанции: от либерализации языка к его карнавализации – характеризуется символикой, снятием запретов, безрассудством, шалостями, чудачествами, всеобщим пародированием, одновременным утверждением нового и отрицанием старого, смешением стилей, самоутверждением личности, выросшей в мире традиционных ценностей» [Бурвикова, Костомаров, 1998: 23]. Эта характеристика современной речи в полной мере подтверждается при обращении к современной массовой литературе.

Дисгармонический облик современной эпохи проявляется в стилистической разноголосице массовой литературы. В отличие от беллетристики, в которой можно обнаружить эффективное использование автором языковых средств (В. Токарева, Б. Акунин, А. Королев и др.), анализ языковых компетенций в массовой литературе приводит к выводу о стилистической беспомощности ряда произведений, с одной стороны, а с другой – об адекватности отражения на страницах произведений «языковой личности» рубежа XX–XXI вв.

Вопросы и задания для самостоятельной работы

♦ Определите, к какому жанру литературы относятся приведенные ниже фрагменты текста. Обоснуйте свой ответ. Можно ли по языку литературного текста определить его принадлежность к массовой или элитарной литературе?

✓ Когда Варвара была уже в двери, эта самая дверь распахнулась и влетел шеф – весь порыв, свежесть, утренний бриз. Светлое пальто до пола, сияющие волоса надушены и уложены, костюм по-весеннему светел и нов (Т. Устинова. «Подруга особого назначения»).

✓ У гостя из Кельна были бесцветные глаза, длинные пегие патлы и неприятная борода веником. Носил он неказистый джинсовый костюмчик, вроде тех, какими у нас в секонд-хенде на Маросейке можно разжиться долларов по пять за штуку. Однако несмотря на внешность и прикид бедного студента, Карлуша был отнюдь не студентом, а, напротив, главным редактором «Нойе Райнише Цайтунг» с четырехсоттысячным тиражом. Зарабатывая в год около двух миллионов дойчмарок, можно себе позволить не расчесывать бороду и носить жуткое барахло. Косить под бедных – новая мода для богатых (Л. Гурский. «Спасти президента»).

✓ Замаскировавшийся под НЛО звездолет неспешно накручивал обороты вокруг Третьей планеты. На исходе шестой части суточного времени кибернетический мозг переварил первую порцию привезенных разведчиками данных и выдал свои соображения Капитану. Еще через три десятых суточной части экипаж собрался в кают-компании (В. Пищенко. «Колобок»).

✓ Чистая, белая, жемчужная, теплая старина обняла и закружила меня. Какая красота и поэзия насыщала старую русскую жизнь. Нет, я не хочу быть новой русской, хотя я и баснословно богата. Я хочу вырастать, как лилия, из теплого изящества, из грации и доверчивости старой русской жизни, забытой и убитой век назад. Что все войны, все революции?.. Я создам себе островок старой Москвы, старой России. Я воскрешу то, что убили неразумные люди. Я буду устраивать в моем особняке камерные концерты, вокальные вечера, званые обеды, читки свеженаписанных романов и пьес.&lt;…&gt; И мой дом станет знаменитым. Он будет магнитом, и лучшие, драгоценнейшие души притянутся к нему. «Будьте как дома, господа!..» У тебя были предшественницы в прошлом, Лилит. Мария Тенишева… Зинаида Волконская… Маргарита Морозова… Бери факел из нежных рук! И твой Алешка, взрослея, поздравит себя с такой мамочкой. &lt;…&gt; Тебе нужны просто хорошие картины. Желательно подлинники. Никакого дешевого рынка, Лилит. К черту всякий китч. В твоем доме гости должны пялиться только на настоящего Коро или Ренуара (Е. Благова. «Кровавая палитра»).

✓ После нескольких скандалов, сопровождаемых Папиным битьем себя в грудь и Дашиными слезами, она была отправлена к репетитору, отрепетирована и как миленькая поступлена в Папин институт холодильной промышленности (Е. Колина. «Барышня и хулиган»).

✓ Привет, это снова я, участковый уполномоченный капитан Игорь Дорошин. И снова меня совершенно не к месту потянуло на поэзию, потому что, когда я собирался объяснить, с чего началась вся эта история, на память пришли известные еще из школьной программы строки классика: «Когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда.» Ну, моя работа, конечно, от поэтики весьма далека, она даже более чем прозаична, но все равно приходится иногда сталкиваться с тем, что, осмысливая конец истории, вспоминаешь, с чего она началась, и только диву даешься! И откуда что берется? (А. Маринина. «Пружина для мышеловки»).

✓ Тусовка – высшая форма жизни. Концерт в ночном клубе поднял Вазелину настроение, прочистил мозги. Деньги, конечно, небольшие, зато успех гарантирован. Публика вся его. Люди, которые балуются травкой, общаются в Интернете, презирают слюнявые обывательские ценности, обожают все, что круто и прикольно. Поколение Next (П. Дашкова. «Вечная ночь»).

✓ [Борис] долго стоял так, вызвав у охранника, мониторившего все помещения в доме, подозрение: не спятил ли хозяин окончательно (М. Голованивская. «Состояние: Московский роман»).

✓ Изыскания Константинова свелись к следующему: печальные бандерлоги завывали, что их «подставили», что они «не знали», что «чела» – человека, который сделал заказ, – они никогда не видели и даже не слышали, вся «инфа» пришла «по мылу», «бабла» они так и не получили, в Питере «засосали два батла водки, а после отпили пивка» и несолоно хлебавши отправились в Первопрестольную (Т. Устинова. «Пять шагов по облакам»).

♦ Критик Г. Циплаков в статье «При чем тут маркетинг?: Средний класс как вопрос русской литературы XXI века между жанрами» (Знамя. 2006. № 4) отмечает: «Роль зацепок внимания нужной публики (рекламисты называют такие фрагменты текста «стопперами») выполняют в актуальной литературе и начальные абзацы и вообще первые несколько страниц произведения». По приведенным ниже первым абзацам сделайте вывод о жанре произведения. Приведите свои примеры:

✓ «То, что еще два часа назад было роскошным «мерседесом», сейчас чернело кучей искореженного металла, от которой несло смрадом горелой пластмассы, кожи; ко всему примешивался сладковатый запах паленой плоти» (Ф. Незнанский. «Ошейники для волков»).

✓ «При взгляде на эту комнату с лежащим посередине на полу трупом старой женщины почему-то возникала ассоциация с Достоевским. Убийство старухи-процентщицы. Хотя убитая, по предварительным данным, ростовщичеством не занималась и ломбард на дому тоже не устраивала. Более того, обстановка в большой квартире в «сталинском» доме свидетельствовала о достатке и аристократических корнях хозяев» (А. Маринина. «Иллюзия греха»).

✓ «В понедельник 13 мая 1876 года в третьем часу пополудни, в день по-весеннему свежий и по-летнему теплый, в Александровском саду, на глазах у многочисленных свидетелей, случилось безобразное, ни в какие рамки не укладывающееся происшествие» (Б. Акунин. «Азазель»).

Заключение

К началу XXI в. перед исследователем раскрывается широкое и многоуровневое пространство отечественной массовой литературы – от женских детективов, разрушающих гендерные стереотипы (А. Маринина, Д. Донцова, Е. Вильмонт и др.), до образцов социального распада и примеров «мужских» боевиков с обилием немотивированного насилия (Д. Корецкий, Ч. Абдуллаев, Д. Доценко и др.); от исторических ретро-романов, стилизованных под образцы литературы XIX в. (Б. Акунин, Л. Юзефович, А. Бакунин и др.), до вымышленных миров русского фэнтези (М. Успенский, М. Семенова, Н. Перумов, С. Лукьяненко и др.). Такое разнообразие массовой, «формульной» литературы связано с важными социокультурными процессами, при которых общество, в силу разных причин, не довольствуется только образцами высокой культуры, а нередко и принципиально дистанцируется от элитарной литературы.

Массовая литература воспринимается как «сфера для преднамеренного снижения, как выход из сложных социальных связей и условностей, из многочисленных скреп официального этикета, высокой морали, строгой нравственности, или, иначе, движение «от идеала» [Химик, 2000: 243]. В период социальных перемен, ломки стереотипов, стрессовых обстоятельств возникает новая ситуация теоретического осмысления нового объекта исследования, построения его универсальной модели.

Установка на массовое потребление заставляет литературу использовать специфические средства художественной изобразительности, особый эстетический код. Стремление обозначить полярные явления художественной литературы («массовая», «низовая», «коммерческая», «тривиальная», «формульная», «беллетристика», «паралитература» – «элитарная», «высокая», «серьезная», «классическая», «настоящая») приводит к тому, что определения, выступающие как синонимические, на самом деле представляют различные понятийные ряды, учитывая в одном случае успех у широкого читателя, в другом – художественные достоинства сочинений [Акимова, 2002]. К началу XXI в. с появлением так называемой мидл-литературы происходит явная трансформация этих прежде устойчивых понятийных рядов, обнаруживаемая в творчестве В. Пелевина, В. Залотухи, А. Королева, А. Слаповского и др.

Актуализация интереса к феномену переходных эпох и специфике «массового человека» в текстах разного эстетического достоинства, убеждает в том, что формы массовой литературы в перспективе стоит рассматривать как «альтернативные, конкурирующие с «высокими» способы символической репрезентации и разгрузки единого комплекса проблем» [Дубин, 2003:9]. Анализ разножанровых произведений массовой литературы XX в. позволил рассматривать массового человека как культурный феномен переходных эпох, обладающий способностью к бесконечным внешним изменениям и повторениям одновременно.

В переходные периоды, как правило, резко интенсифицируются две противоположные культурные традиции: с одной стороны, элитарное искусство, «ориентированное на усложнение языка, поиск новых, порой изысканных, форм, который бы позволил выбиться к новым сферам духовного бытия, а с другой – искусство демократическое, ориентированное на массовые формы художественного мышления и восстановление памяти о первичных, исходных духовных ценностях» [Лейдерман, 2002].

Исследование художественных принципов, свойственных переходным эпохам, дает основание говорить о неравномерном развитии разных типов и разных пластов культуры. Кризисная ситуация отразилась в литературе на всех уровнях: в попытках создать новую концепцию человека, новую модель мира, в изменении эстетических координат, в трансформации жанровой иерархии, в создании специфического языка переходной эпохи. Кризисное и экспериментальное состояние литературы коррелирует с более общими процессами, переживаемыми современной культурой в переходный период ее развития.

В XX в. отечественная литература трижды оказывалась в условиях перехода. Энергия переходного литературного периода, столкнувшего разные эстетические системы, стремительный темп исторических преобразований требовали адекватного и по сюжетному, и по стилистическому воплощению текста. Среди эстетических экспериментов, существенно повлиявших на развитие литературы, важное место для выяснения генезиса массовой литературы XX в. принадлежит беллетристике начала века (А. Вербицкая, Л. Чарская, М. Арцыбашев и др.) и авантюрному роману 1920-х гг., представленному большим количеством разных по художественному уровню и оригинальности произведений.

Выявление причинно-следственных связей в генезисе массовой литературы XX в., рассмотрение ее как необходимого звена литературного процесса XX в. и феномена социокультурных тенденций помогают обнаружить не только ментальные доминанты каждого типа культуры (начала XX в., 1920-х гг. и рубежа XX–XXI вв.), но и повторяемые архетипические модели. Рубеж века и тем более тысячелетия воздействует на культуру своей сакральной уникальностью. Обнаруженный повтор событий и фактов дает возможность говорить о философии рубежного мышления как историческом и эстетическом феномене.

Обращение к феномену переходных эпох свидетельствует, что актуализация массовой литературы в эти периоды обусловлена общей размытостью всех основных эстетических категорий и критериев социокультурного развития, а также ценностно-смысловой неопределенностью культурной семантики в целом. «Культуры пограничные неизменно являются особенно восприимчивыми к идущим извне влияниям и в то же время ревниво оберегающими свою самобытность. Этой особенностью объясняется столь характерное для них постоянное колебание между двумя полярными тенденциями: охранительной и космополитической, «всемирной отзывчивостью» и сохранением традиций, сочетание которых и является не только естественным, но и единственно возможным для подобного типа культур динамичным фактором их развития» [Багно, 1996: 420]. Поиск современными писателями различных путей сближения массовой и высокой литературы, ярко и многозначно проявившийся в мидл-литературе, созвучен общим тенденциям переходности. Ведь смещение границ между гетерогенными, предельно контрастными явлениями, смысловая, идейная, образная размытость служат задачам оптимального перехода от одной литературной и культурной парадигмы к другой.

Среди эстетических экспериментов Серебряного века, существенно повлиявших на развитие литературы, важное место для выяснения генезиса массовой литературы XX в. принадлежит беллетристике начала века, романам А. Вербицкой, М. Арцыбашева, Е. Нагродской, а имевшие необыкновенный успех выпуски дешевых детективов о Нате Пинкертоне проецируются на развитие авантюрного романа 1920-х гг.

Многие черты поэтики, свойственные массовой литературе начала XX в. (кинематографичность, внутрижанровая пародия, диалог с читателем, мотив «путешествия», мистификации, отражение «духа времени», поэтика повседневности, принцип серийности, фольклорный принцип построения текста и многие другие), были обнаружены в массовой литературе конца XX в.

Свободный диалог между массовой и элитарной литературами обеспечивает естественное развитие культуры, однако, в силу идеологических причин многие популярные и культурно значимые жанры массовой литературы (фантастика, фэнтези, мелодрама, детектив) в советское время были остановлены в своем развитии. Массовая литература советской эпохи приобрела принципиально иные черты. В конце 1920-х гг. началась радикальная смена художественных форм. При этом кризис переживала не только литература сама по себе, но и ее «социальное бытование» [Эйхенбаум, 2001: 333]. Активно реализовывалась рапповская идея превращения литературы в управляемую организацию, создавалась особая «массовая» литература советской эпохи, массовая в прямом смысле слова: происходила вербовка «рабочих-ударников» в литературу. В литературу пришла необразованная масса «писателей-ударников», представлявших своеобразный сплав «низового» полуписателя и получитателя, рожденного эпохой «живого творчества масс». Подобная политика привела к некоей культурной однородности, сглаживанию культурных контрастов, создавалась новая литература «посредственности, одинаково удаленная и от верхов и от низов» [Эпштейн, 2000: 72]. Е. Добренко отмечает, что «погружение в мир «низовой советской литературы» создает перспективу, сильно отличающуюся от широко известной &lt;…&gt;. Это какая-то «другая литература» – без привычных имен, без знакомых произведений. Отчасти – это другая история» [Добренко, 1999: 332].

С конца 1980-х гг. колоссальные социокультурные перемены определили принципиально новые явления в литературном развитии. Отказ от догм соцреализма, освобождение культурного поля, возможность познакомиться со всеми пластами западной литературы, наконец, необходимость откликнуться на принципиально новые запросы широкого читателя не только открыли широкий простор для экспериментов в литературе, но и дали возможность свободному развитию разных, в том числе и практически отсутствующих в советское время, форм массовой литературы.

Феномен массовой литературы XX в., как было показано в исследовании, предполагает обращение к проблемам литературной репутации, читательской рецепции, социологии литературы. Круг этих вопросов актуализирует проблемы реконструкции историко-литературного контекста, соотнесения творческого дискурса писателя с другими типами художественного дискурса, литературными и социальными институтами. «Наощупь находя и опробуя новые стандарты потребления, рынок массовой литературы работает в категориях рейтингов, популярных форматов, брендов, подстраивается под насаждаемый им же спрос, функционирует как некий квазицивилизованный процесс, который движим не инновационным поиском, а тиражированием привычного и рутинного» [Зоркая, 2003: 70].

Социологические опросы, посвященные изучению структуры чтения последних лет, свидетельствуют о том, что картина мира, представляемая массовой литературой, соответствует потребностям представителей новых субкультур. Изменение статуса литературы в обществе неизбежно влечет за собой изменение авторской и читательской стратегий. Художественные поиски рубежа веков осуществляются в широком текстовом диапазоне – от элитарной до массовой литературы. В них воплотились различные авторские интенции, они ориентированы на различных потенциальных читателей. Однако при всем разнообразии создаваемых современными авторами текстов в них своеобразно преломляются чрезвычайно активные социокультурные процессы, отразившие кардинальные перемены конца XX в.

Понятие «автор» в массовой литературе, как показывает анализ широкого круга текстов, не только меняет свою онтологическую природу, но и соответствует социокультурным требованиям времени. Создатель произведений массовой литературы работает в условиях коммерциализации литературы и ориентируется на радикальные ментальные сдвиги и такие признаки массового сознания, как детскость, упрощенность литературных ожиданий[83]. Автор массовой литературы «играет на понижение», понимая, что читатель не нацелен на эстетическое восприятие текста. В вытеснении классики на культурную периферию, в бесконечных пересказах, примитивизации, наивном использовании интертекстуальных маркеров обнаруживаются черты современной литературной ситуации, порождающей особый тип «наивного читателя» и уводящей этого читателя от реальности.

Массовая культура занимает промежуточное положение между обыденной культурой, осваиваемой человеком в процессе его социализации, и специализированной, элитарной культурой, освоение которой требует определенного эстетического вкуса и образовательного уровня, она выполняет функцию транслятора культурных символов от специализированной культуры к обыденному сознанию, упрощения и стандартизации передаваемой информации.

Разнообразные формы существования «глянцевого» писателя свидетельствуют не только о коммерциализации литературного процесса, но и об инфантильности массового сознания. Установки и стратегии массового читателя (и порожденного его «ожиданием» «глянцевого» писателя), в которых обнаруживаются радикальные ментальные сдвиги и своеобразная корректировка сознания, свидетельствуют об «упрощении» литературных ожиданий. Массовая литература соответствует определенной форме социального устройства общества, можно сказать, что она «сканирует массу» [Соколов, 2001: 183], переносит ее психологические характеристики на другой носитель. Повторяемость некоторых авторских стратегий от начала XX в. – через 1920-е гг. – к рубежу XX–XXI вв. свидетельствует о некоторых общих тенденциях переходных эпох.

Несбалансированное, нестабильное развитие массовой литературы XX в., связанное с бытованием на протяжении десятилетий особых форм массовой культуры соцреализма, определило стремительное вхождение взаимно диссонирующих элементов разного происхождения в современную культуру рубежа XX–XXI вв. Тексты и стереотипы массовой литературы могут служить средством диагностики социокультурных недугов общества.

Важным для определения специфики современной массовой литературы представляется обращение к так называемым «вторичным» текстам (ремейки, пересказы, адаптации, сиквелы, комиксы и др.). Ремейки и другие «вторичные тексты» конца XX в. как знаки предельной известности текста-оригинала, некоего свернутого «ярлыка», самого общего представления о сюжете, стали, по образному выражению У. Эко, «ложными синонимами», совпав с запросами массовой литературы, требующей системы средств смысловой адаптации, «перевода» транслируемой информации с языка высокой культуры на уровень обыденного понимания.

Критик О. Славникова полагает, что социокультурная ситуация общей «вторичности» превращает литературу в «копиистку»: «Чувство вторичности, переходящее у многих пишущих в комплекс второсортности, заставляет литературу искать адекватные подходы к созданию текстов. От подражания самой реальности литература переходит к подражанию технологиям, по которым реальность творится в умах» [Славникова, 2001]. Повторяемость тем, сюжетов, авторских стратегий, возникновение «вторичных» текстов в массовой литературе разных переходных эпох объясняются и тем, что эта литература регрессивна по сути, множество раз используя определенные стереотипы, она по-своему стремится законсервировать апробированные высокой литературой художественные приемы.

Можно утверждать, что переходные эпохи и периоды кризиса в художественной прозе, отличающиеся тождественностью художественных тенденций – это время расцвета и беллетристики, которая представляет собой вершинную часть массовой словесности и задает «среднюю» литературную норму эпохи, являясь необходимой составляющей полнокровного литературного процесса. «Если классика, ее цельность утрачивается, если следует остановка в развитии, тогда все распадается на затухающие художественные фракции, испускает дух – и беллетристика становится типом литературы в оскудневшей культурной среде.» — с некоторым пренебрежением пишет лауреат Букеровской премии Олег Павлов [Павлов, 1998] (выделено мной – М.Ч.). Однако можно говорить о том, что принадлежность произведения к беллетристической парадигме не служит априорным свидетельством высокой или низкой его художественной ценности.

Преимущественная ориентация беллетристики на массового читателя определяет использование апробированных эстетических образцов, зависимость от классики, для беллетристического текста свойственен общедоступный литературный язык, не претендующий на стилистическое новаторство. Направленная на узнавание в хаотическом разнообразии явлений действительности знакомого, беллетристика располагается в зоне важных и «вечных» нравственных проблем (взаимоотношения в семье, любовь, чувство долга, поиски смысла человеческой жизни, дружба и предательство, служение «делу своей жизни» и т. д.).

В конце XX в. резкое противопоставление массовой и элитарной литературы постепенно сменяется идеей конвергенции. Судьбы многих современных писателей, считающих, что массовая литература не только не противоречит элитарной литературе, но в какой-то мере ее обогащает и оплодотворяет, демонстрируют сокращение пропасти между этими полюсами современного литературного процесса. Такие писатели, как В. Пелевин, А. Слаповский, В. Ерофеев, В. Тучков, А. Королев, В. Сорокин и др., активно пользуются языком массовой культуры, посредством деконструкции ее объектов стремятся отразить время, создать эффект «узнавания реальности».

Сюжеты и способы изображения героев беллетристики и массовой литературы строятся на определенных и часто повторяющихся формулах, ставших способом воплощения конкретных культурных тем и стереотипов в более универсальные повествовательные архетипы. Так, на широком материале современной массовой литературы было показано, что формула повседневности стала одной из основных составляющих поэтики, свойственной массовой литературе, делающая ее своеобразным аналогом городского фольклора, фиксирующим изменения «духа времени».

Заглавия текстов массовой литературы, будучи определенными доминантными символами национальной идентичности, представляют портативный вариант современной культуры. Многозвучность и диффузность семантики заглавий, характерные для элитарной литературы, в массовой литературе снижаются. Заглавие приобретает иную функцию – функцию товарного знака, маркировки. На разнообразных примерах заглавий современной массовой литературы было доказано, что массовая литература передает ощущение современности, обеспечивает эффект «узнавания реальности», создает портрет современника.

Развитие современной массовой литературы, начавшееся с середины 1990-х гг., было поступательным. Первым этапом было своеобразное «калькирование» наиболее популярных образцов западных детективов, мелодрам, фантастики, фэнтези. Если возникновение оригинального отечественного детектива было естественным, поскольку новая российская действительность предоставляла огромное количество криминальных сюжетов, то появление оригинальной отечественной мелодрамы вызывало большое сомнение. Однако, как было показано, русский любовный роман конца XX – начала XXI в. отразил новые представления о социальных ролях современной женщины, а также господствующие в обществе стереотипы отношений мужчины и женщины.

Современная мелодрама, как и женский детектив, используя многие кинематографические приемы, создает своего рода «бытовую поэтику», украшая повседневность и определяет тот идеал (часто весьма примитивный), отсутствие которого остро ощущается в обществе. В этом несомненная социальная роль современного любовного романа. Не представляя сколь либо заметных художественных достижений, русский любовный роман воспроизводит своеобразный слепок эпохи, демонстрирует рожденную в соответствии с гендерными канонами и обыденными стереотипами модель личности нового века.

Далеко не все произведения, рассмотренные в исследовании, различные и по времени создания, и по качеству воплощения, и по авторским интенциям, можно считать примером качественной, художественно значимой литературы, однако все они являются определенной «проекцией культурно-исторических переживаний» (Дубин), отражают динамику читательских предпочтений.

Массовая литература – важный источник информации о жанровых ожиданиях читателя, об авторских стратегиях, о трансформации «языковой личности», о повседневной жизни человека, что было продемонстрировано на примере основных переходных периодов XX в. Нельзя не согласиться с мнением писателя М. Веллера, отмечающего, что «изображение жизни &lt;…&gt; все равно остается тем базовым уровнем, той линией отсчета, от которой пляшет любое искусство. &lt;…&gt; Проекция массового искусства на жизнь – проста и легка в восприятии, одноступенчата, непосредственна. Проекция высокого искусства на жизнь – в восприятии сложна, ступенчата, опосредованна, ассоциативна. Суть-то одна» [Веллер, 1998: 242]. Этой же точки зрения придерживается и писатель М. Фрай: «Книга – волшебное зеркало, в котором читатель отчаянно ищет собственные мысли, опыт, схожий со своим, жизнь, описанную так, как он это себе представляет. &lt;…&gt; Интеллектуал, теребящий «Маятник Фуко», и среднестатистический лох, уткнувшийся в очередной том эпопеи о «Бешеном», были бы потрясены, узнав, насколько они похожи. Но эти двое действительно почти близнецы, они в одной лодке» [Фрай, 1999: 262]. Оба высказывания активных участников современного литературного процесса убеждают в том, что массовая литература, беллетристика, мидл-литература, литература постмодернизма, использующая язык массовой культуры, и элитарная, экспериментальная литература вместе определяют лицо современного литературного процесса. Очевидно, что без любого из этих звеньев картина истории литературы будет не полной.

Вопросы и задания для самостоятельной работы

♦ В середине 1990-х гг. развернулись дискуссии о массовой литературе, в которых приняли активное участие и писатели, и критики. Сравните приведенные ниже цитаты. Какая точка зрения вам ближе? Аргументируйте свой ответ.

✓ «Ясно: у каждого жанра свои художественные законы, и что хорошо в одном – плохо в другом. И надо или признать древнюю градацию на низкие и высокие жанры, или мерить каждый по его законам. Забыли, не хотят знать: писать просто и интересно – труднее, чем сложно и занудно. Не то беда, если книгу все читают, а то беда, ежели читают дрянь. Наличие в книге всех примет масскульта еще не определяет ее к нему принадлежность. Определяет – бездарность, пошлость» (Веллер М. «Масс и культ» // М. Веллер. Хочу быть дворником. – СПб., 1994).

✓ «На целое десятилетие растянулся этот разнообразный праздник непослушания. В литературе самовоспроизводилась и эксплуатировалась карнавальная ситуация надевания и срывания масок, пестрых перевертышей, сплошной игры без всякого реального риска. В 90-е годы русская литература XX века была выстроена заново. Это время предельного плюрализма. У каждого литератора, да и у каждого читателя, теперь свой друг и враг. Эпоха-фельетон, сомкнув к концу XX века масскульт с авангардом, ждет от писателя скандала, эпатажа, жеста, ежемоментной готовности спровоцировать публику. Ждет грубых и острых эффектов. Именно такая стратегия позволяет найти читателя» (Ермолин Евг. Горизонты свободы: 90-е годы в русской литературе – краткий обзор и отбор // Континент. № 103 (2000)).

♦ Прокомментируйте на любом литературном примере слова М. Фрая из его «Идеального романа»: «От писателя почти ничего не требуется, только вынь да положь главного героя, с которым было бы приятно отождествиться всему читательскому поголовью. Хладнокровный супермен, не теряющий чувства юмора, непременно любимец женщин, обремененный парой-тройкой врагов-злодеев, с которыми так приятно расправиться на пути к счастливому финалу».

♦ Какая черта массовой культуры выделяется писателем М. Веллером как основная? Согласны ли вы с его точкой зрения? Прокомментируйте слова писателя, подтвердив ваше мнение примерами из современной массовой литературы: «Когда восприниматель говорит: “Ни черта не понимаю”, – это означает, что он не может без усилий раскодировать произведение искусства и перевести его в своем сознании (подсознании) в формы жизни. Что это значит?

Что художник имел в виду? Как это, собственно, должно на меня воздействовать? – никак, зараза, не воздействует, только раздражает. Реалистическая живопись – для всех. Боевики – для всех. Но человек, знающий жизнь и вовсе не знающий искусства, более всего ценит романтизм и сентиментализм. Жизнь в формах жизни плюс острые проявления чувств в очень простых и общепонятных формах. Индийское мелодраматическое кино. &lt;…&gt; Простому человеку &lt;…&gt; хочется еще – интересно, красиво и душещипательно: смех – это смех, слезы – это слезы, злодей – это злодей – все элементы произведения абсолютно жизнеподобны, просто пропорции изменены, краски контрастны, страсти обнажены. Хорошему сочувствуешь, злодея ненавидишь, с несчастнымплачешь, за несправедливо обиженного переживаешь. &lt;…&gt; Примитив? Примитив. Но смеяться не надо. Обыватель плачет над массовым искусством пронзительней и слаще, чем эстет – над высоким. Искусство – производная от жизни. Изображение жизни &lt;…&gt; все равно остается тем базовым уровнем, той линией отсчета, от которой пляшет любое искусство. &lt;…&gt; Проекция массового искусства на жизнь – проста и легка в восприятии, одноступенчата, непосредственна. Проекция высокого искусства на жизнь – в восприятии сложна, ступенчата, опосредованна, ассоциативна» (Веллер М Все о жизни. – СПб., 1998

♦ Напишите эссе о современной массовой литературе, используя приведенные ниже литературоведческие термины:

✓ Горизонт ожидания читателя – термин рецептивной эстетики, теории Х.Р. Яусса, обозначающий комплекс эстетических, социально-политических, психологических и прочих представлений, определяющих отношение автора и – в силу этого – произведения к обществу (и к различным видам читательской аудитории), а также отношение читателя к произведению, обуславливающий, таким образом, как характер воздействия произведения на общество, так и его восприятие обществом. Новый текст вызывает в читателе знакомый по прежним текстам горизонт ожидания, который варьируется и видоизменяется.

✓ Эпигонство – нетворческое следование традиционным образцам, повторение и эклектическое варьирование хорошо известных тем, сюжетов, мотивов.

✓ Серийность – один из принципов существования массовой литературы как литературы, рассчитанной на коммерческий успех. Наличие постоянного серийного героя (например, Шерлок Холмс, мисс Марпл, Настя Каменская и др.) – залог читательского интереса.

✓ Мартинальность – периферийность, пограничность какого-либо

явления социальной жизнедеятельности человека по отношению к доминирующей тенденции своего времени или общепринятой философской или этической традиции.

✓ Тривиальность – банальность, применительно к массовой литературе – отсутствие в литературном произведении оригинального сюжета, героя, темы и т. д.

✓ Эскапизм – уход от действительности в мир грез, сказки, мечты, характерный для читателей массовой литературы.

♦ Прокомментируйте слова современного критика С. Чупринина. Свою точку зрения подкрепите литературными примерами: «Рынок берет числом предоставляемых публике товаров и услуг – литература стремится ответить качеством, то есть, в идеале, единичными шедеврами. Рынок адресуется к толпе, к массе, а литература – к собеседнику или, допустим, к элите, понимая под нею квалифицированное читательское меньшинство. Рынок, расширенно производялегкоусвояемую, общедоступную пищу, трансформирует чтение в своего рода фаст-фуд, а литература – будто и в самом деле наперекор – выдает произведения повышенной сложности и повышенной дискомфортности, когда неудобочитаемость зачастую интерпретируется уже не как недостаток, но как примета высокой качественности. Рынок, наконец, хотел бы видеть в литературе сферу досугового обслуживания, разновидность шоу-бизнеса, но литература-то помнит, что еще совсем недавно она воспринималась обществом либо как служение, либо как самоцельная артистическая игра, и в одних случаях не хочет, а в других не может проститься с привычными амплуа и высокородными амбициями» (Чупринин С Нулевые годы: ориентация на местности // Знамя. 2003. № 1).

Библиография

1. Аверницев С, Андреев С, Гаспаров М, Гринцер Р, Михайло АКА-тегории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наука, 1994.

2. Адамович М. Юдифь с головой Олофрена: псевдоклассика в русской литературе 90-х // Новый мир. 2001. № 7.

3. Айхенвальд Ю. Похвала праздности. – М.: Госиздат, 1922.

4. Акимова Н. Ф.В. Булгарин: Литературная репутация и культурный миф. – Хабаровск, 2002.

5. Акунин Б. «Я беру классику, вбрасываю туда труп и делаю из этого детектив». Интервью Т. Хмельницкой // Мир новостей. 1 июля 2003. № 27 (497).

6. Арбитман Р. Фантомы разбушевались. Массовая литература 2003: АРС’С об итогах 2003 года // Знамя. 2004. № 3.

7. Асмус В.Ф. Чтение как труд и творчество // В.Ф. Асмус. Вопросы теории и истории эстетики. – М.: Искусство, 1968.

8. Багно В. Пограничное сознание, пограничные культуры // Полярность в культуре. Канун: Альманах. – СПб., 1996, Вып. 2.

9. Балухатый С. К поэтике мелодрамы // Поэтика (сб. статей) – Л., 1927.

10. Бальмонт К. Избранное. – М.: Худ. лит., 1997.

11. Барабан Е. Детективы Александры Марининой, или «Старые мотивы – новые песни» // Творчество Александры Марининой как отражение современной российской ментальности. – М.: ИНИОН РАН, 2002. С. 83–122.

12. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1994.

13. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса – М.: Худ. лит., 1990.

14. Бахтин М. Роман воспитания и его значение в истории реализма // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979.

15. Белая Г. «Срыв культуры»: нераспознанное поражение // Вопросы литературы. 2003. № 1

16. Белецкий А. Об одной из очередных задач историко-литературной науки // Введение в литературоведение: Хрестоматия / Под ред. П.А. Николаева, В.Е. Руднева, В.Е. Хализева и др. – М.: Высш. шк., 1997.

17. Белинков А. Сдача и гибель советского интеллигента: Юрий Олеша. – М.: Захаров, 2002.

18. Белинский В.Г. Вступление // Физиология Петербурга. – М.: Сов. Россия, 1984.

19. Бенедиктова Т. Вступительная заметка // Новое литературное обозрение. 2002. № 57.

20. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. – М.: Прогресс, 1996.

21. Берг М. Литературократия: Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. – М.: Новое литературное обозрение, 2000.

22. Бергер П, Лукман Т. Социальное конструирование реальности. – М.: Моск. философ. фонд, 1995.

23. Бердяев Н. Судьба России. —М.: Худ. лит., 1990.

24. Березин В. С. Газданов и массовая литература // Газданов и мировая культура: Сб. науч. ст. – Калининград, 2000.

25. Березин В. Проза глянца: где теперь жить рассказам // Ex libris НГ № 7 (2003).

26. Березин В. Введение в лавбургер // Литературное обозрение. 31.01.1995.

27. Берковский Н.Я. Мир, создаваемый литературой. – М.: Сов. писатель, 1985.

28. Блок А Об искусстве. – М.: Искусство, 1980.

29. Блумер Г Коллективное поведение // Американская социологическая мысль. – М.: Индрика, 1996.

30. Бовуар де С. Второй пол. – СПб.: Алетейя, 2002.

31. Богданов К. Повседневность и мифология: Исследования по семиотике фольклорной действительности. – СПб.: Искусство-СПБ, 2001.

32. Богомолов Н. Авантюрный роман как зеркало русского символизма // Вопросы литературы. 2002. № 6.

33. Бодрийяр Ж Соблазн. – М.: Ad maginem, 2000.

34. Бодрийяр Ж В тени молчаливого большинства, или конец социального. – Екатеринбург: УГУ, 2000.

35. Бойм С. Общие места: мифология повседневной жизни. – М.: Новое литературное обозрение, 2002.

36. Болотова Н.С, Бабенко Н.И, Васильева АА и др. Коммуникативная стилистика художественного текста: лексическая структура и идиостиль. – Томск, 2001.

37. Большакова А. Образ читателя как литературоведческая категория // Известия АН. Серия Литературы и языка 2003. Т. 62. № 2

38. Большакова А. Архетип в теоретической мысли XX в.// Теоретиколитературные итоги XX в.: художественный текст и контекст культуры. – М.: Наука, 2003.

39. Бондаренко М. Текущий литературный процесс // Новое литературное обозрение. 2003. № 62.

40. Борисов С.Б. Мир русского девичества: 70 —90-е годы XX века. – М.: НЛО, 2002.

41. Бочарова О. Формула женского счастья: заметки о женском любовном романе // Новое литературное обозрение. 1996. № 22.

42. Бритиков А Детективная повесть в контексте приключенческих жанров // Русская советская повесть 20 —30-х гг. – Л.: Наука, 1976.

43. Бритиков А Отечественная научно-фантастическая литература: некоторые проблемы истории и теории жанра. – СПб.: Творческий Центр Борей-Арт, 2000.

44. Булычев К. Падчерица эпохи: статьи о фантастике. – М.: ЛК пресс, 2004.

45. Бурвикова Н.Д, Костомаров В.Г. Особенности понимания современного русского текста // Русистика: лингвистическая парадигма конца XX века. Сб. в честь профессора С.Г. Ильенко. – СПб.: Образование, 1998.

46. Бурдье П Практический смысл. – СПб.: Алетейя, 2001.

47. Быков Д Блуд труда. – СПб.: Лимбус-пресс, 2002.

48. В тисках идеологии: Антология литературно-политических документов. 1917–1927. – М.: РИК, 1992.

49. Вайнштейн О. Российские дамские романы: от девичьих тетрадей до криминальной мелодрамы // Новое литературное обозрение.

2000. № 41.

50. Вайнштейн О. Розовый роман как машина желаний // Новое литературное обозрение. 1996. № 22.

51. Василевский А Он нашелся // Новый мир. 1997. № 11.

52. Вейли Р. Мир, где состарились сказки. Социокультурный генезис прозы В. Токаревой // Литературное обозрение. 1993. № 1–2.

53. Вершинина НЛ. Проблема беллетристики как вида литературы в литературоведении 1920-30-х годов // Литературоведение на пороге XXI века. – М.: РГГУ, 1998.

54. Вешнев В. Характеристики. – М.; Л., 1928.

55. Виала А. Рождение писателя: социология литературы классического века // Новое литературное обозрение. 1997. № 25.

56. Винокур Л Культура языка. – М.: Госиздат, 1929.

57. Воронский А. Начало пути (из советской критики 20-х гг.) – М.: Советский писатель, 1987.

58. «Вторая проза» (русская проза 20 —30-х гг). – XX в., Тренто, 1995.

59. Вулис А. В мире приключений: Поэтика жанра. – М.: Сов. писатель, 1986.

60. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. – М.: Наука, 1994.

61. Геллер Л. Вселенная за пределом догмы: советская научная фантастика – Лондон, 1985.

62. Генис А. Фотография души: в окрестностях филологического романа // Звезда. 2000. № 9.

63. Генис А Иван Петрович умер. – М.: Новое литературное обозрение, 1999.

64. Гессе Г Пять эссе о книгах и читателях // Иностранная литература. 2004. № 10.

65. Гинзбург Л. Агенство Пинкертона – М.; Л., 1932.

66. Гинзбург Л. Человек за письменным столом – М.: Сов. писатель, 1989.

67. Гинзбург С. Кинематография дореволюционной России. – М.: Искусство, 1963.

68. Говорухина Ю. Проблема диалога в повести И. Грековой «На испытаниях» // Актуальные проблемы социогуманитарного знания. – Вып. 11. – М., 2001.

69. Голлер А. Группа «Серапионовы братья» как орден // Netzetkozi szlavisztikai napok 4, Szombathely, 1991.

70. Гольдштейн А. Расставание с Нарциссом: опыты поминальной риторики. – М.: Новое литературное обозрение, 1997.

71. ГораликЛ. Как размножаются Малфои. Жанр «фэнфик»: потребитель масскультуры в диалоге с медиа-контентом // Новый мир. 2003. № 12.

72. Горнфельд А. Эротическая беллетристика // Критика начала XX века / Сост. Е.В. Иванова. – М.: Просвещение, 2002.

73. Горький и Л. Андреев // Литературное наследство. Т. 72. – М., 1968.

74. Горький и советские писатели: Неизданная переписка // Литературное наследство. – Т. 70. – М., 1963.

75. Гофман АБ. Мода и люди. Новая теория моды и модного поведения. – М.: Гном и Д, 1994.

76. Грачева А Русское ницшеанство и женский роман начала XX века // Gender Restructuring in Russian Studies. Conference papers. Helsinki. August, 1995.

77. Грачева А.М. Анастасия Вербицкая: Легенда, творчество, жизнь // Лица: Библиографический альманах. Вып. 5. М.; СПб., 1994.

78. Гриц Т, Тренин В., Никитин М. Словесность и коммерция. – М.: Аграф, 2001.

79. Гродская Е. Елена Долгопят. Тонкие стекла (рецензия) // Знамя. 2002. № 5.

80. Гронас М. «Чистый взгляд» и взгляд практика: Пьер Бурдье о культуре // Новое литературное обозрение. 2003. № 60.

81. ГроссманД. Эдгар По в России: легенда и литературное влияние. – СПб.: Академический проект, 1998.

82. Груздев И. Об авантюрном романе // Русский современник. 1924. № 2.

83. Грушин Б. Массовое сознание. —М.: Политиздат, 1987.

84. Губайловский В. Обоснование счастья // Новый мир. 2002. № 3.

85. Гудков Л., Дубин Б. Литература как социальный институт: Статьи по социологии литературы. – М.: Новое литературное обозрение, 1994.

86. Гудков Л.Д. Массовая литература как проблема. Для кого?

// Новое литературное обозрение. 1996. № 22.

87. Гудков Л., Дубин Б, Страда В. Литература и общество: введение в социологию литературы. – М.: Изд. цент РГГУ, 1998.

88. Гумилев Н. Письма о русской поэзии. —М.: Сов. писатель, 1990.

89. Гурвич ИА Беллетристика в русской литературе XIX века. – М., 1991.

90. ГурскийЛ. А вы – не проект? // Нева. 2002. № 11.

91. Данилкин Л. Убит по собственному желанию // Б. Акунин. Особые поручения. – М., 2000. С. 317–318.

92. Дарк О. Принесенные в жертву: О массовой литературе, ее читателях и авторах // Знамя. 1998. № 12.

93. Делез Ж. Платон и симулякр // Новое литературное обозрение. 1993. № 5.

94. Деррида Ж Эссе об имени. – СПб.: Алетейя, 1998.

95. Динамов С Авантюрная литература наших дней // Красная молодежь. 1925. № 6/7.

96. Добренко Е. Формовка советского читателя: Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. – СПб.: Академический проект, 1997.

97. Добренко Е Формовка советского писателя: Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры – СПб.: Академический проект, 1999.

98. Донецкая А «Vogue – это не только журнал. Это эстетика бытия» // Критическая Масса. 2004. № 4.

99. Долинский В. «…когда поцелуй закончился» (о любовном романе без любви) // Знамя. 1996. № 1.

100. Дубин Б. Слово – письмо – литература: Очерки по социологии современной культуры. – М.: Новое литературное обозрение, 2001.

101. Дубин Б. Между каноном и актуальностью, скандалом и модой: литература и издательское дело России в изменившемся социальном пространстве // Неприкосновенный запас. 2003. № 4.

102. Дубин Б. Читатель в обществе зрителей // Знамя. 2004. № 5.

103. Ерофеев В. Поэтика Добычина, или анализ забытого творчества // В. Ерофеев. В лабиринте проклятых вопросов. – М.: Сов. писатель, 1990.

104. Ерофеев В. Кризис вербального искусства или бессилие современного слова // Постмодернисты о посткультуре: интервью с современными писателями и критиками. – М.: Изд-во Р. Элинин, 1998.

105. Ершов Л.Ф. Сатирико-юмористическая повесть // Русская советская повесть 20 —30-х гг. – Л.: Наука, 1976.

106. Жеребкина И «Прочти мое желание.»: постмодернизм, психоанализ, феминизм. – М.: Идея-пресс, 2000.

107. Живов В. Маргинальная культура в России и рождение интеллигенции // Новое литературное обозрение. 1999. № 37.

108. Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика, Стилистика. – Л.: Наука, 1977.

109. ЖуховицкийЛ. Писатель за 10 часов // Книжное обозрение. 2000. № 33.

110. Затидуллина М. Ремейки, или Экспансия классики. Ремейк как форма исторической реинтерпретации // Новое литературное обозрение. 2004. № 69.

111. Залевская А.А. Введение в психолингвистику. – М.: РГГУ, 1999.

112. Звягина М.Ю. Авторские жанровые формы в русской прозе конца XX века. – Астрахань, 2001.

113. Зенкин С. Массовая культура – материал для художественного творчества: к проблеме текст в тексте // Популярная литература: опыт культурного мифотворчества в Америке и в России. Материалы V Фулбрайтовской гуманитарной летней школы. Москва 30 мая – 8 июня 2002 г. – М., 2003.

114. Зиновьев А. На пути к сверхобществу; – М.: Центрполиграф, 2000.

115. Золотоносов М. Игра в классики // Московские новости. 2002. № 33.

116. Зонт. аг С Заметки о кэмпе // Мысль как страсть. – М., 1997.

117. Зорич А. Два образа трансценденции в женском русскоязычном романе // http://www.zorich.ru/

118. Зоркая Н. На рубеже столетий: у истоков массового искусства в России 1900–1919 гг. – М.: Наука, 1976.

119. Зоркая Н. Фольклор. Лубок. Экран. – М.: Искусство, 1994.

120. Зоркая Нат. Проблемы изучения детектива // Новое литературное обозрение. 1996. № 22.

121. Зоркая Нат. Книжное чтение в постперестройку // «Пушкин»: Тонкий журнал читающим по-русски. – 1997. № 1. Октябрь.

122. Зоркая Нат. Чтение в контексте массовых коммуникаций // Мониторинг общественного мнения. 2003. № 2 (64).

123. Иванов Вс. Дневники. – М.: Наследие, 2001.

124. Иванов Вс. Переписка с А.М. Горьким. Из дневников и записных книжек. – М.: Сов. писатель, 1985.

125. Иванов Вяч. Вс. Монтаж как принцип построения в культуре 1-й половины XX в. // Монтаж (литература, искусство, театр, кино). – М., 1988.

126. Иванова Н. Ностальящее. Собрание наблюдений. – М.: Радуга, 2002.

127. Иванова Н. Почему Россия выбрала Путина: Александра Маринина в контексте современной не только литературной ситуации // Знамя. 2002. № 2.

128. Иванова С. Новый русский идиот. Федор Михайлов. Идиот. Роман. М.: Захаров, 2001 // Новый мир. 2002. № 2.

129. Ильенко С.Г. О языковой личности И. Грековой // С.Г. Ильенко. Русистика: Избранные труды. – СПб.: Изд-во РГПУ, 2003.

130. Ильин И.П. Массовая коммуникация и постмодернизм // Речевое воздействие в сфере массовой коммуникации. – М.: Наука, 1990.

131. Ильин ИП Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – М.: Наука, 1998.

132. Кавелти Дж. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. № 22.

133. Каверин В. Вечерний день. Письма. Встречи. Портреты. – М., 1982.

134. Каверин В. Счастье таланта. – М., Современник, 1989.

135. Каганская М, Бар-Селла 3. Мастер Гамбс и Маргарита. – Тель-Авив, 1984.

136. Каганский В. Вопросы о пространстве маргинальности // Новое литературное обозрение. 1999. № 37.

137. Как сделать детектив: Сб. – М.: Радуга, 1990.

138. Калецкий П Пинкертоновщина // Литературная энциклопедия Т. 8. – М., 1934.

139. КанеттиЭ. Масса и власть. – М.: Ad Marginem, 1997.

140. Касаткина Т. Литература после конца времен // Новый мир. 2000. № 6.

141. Катаев В. Литературные связи Чехова. – М.: Изд-во МГУ, 1989.

142. Катаев В. Игра в осколки. Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма. – М.: Изд-во МГУ, 2О02.

143. Катаев В. Чехов плюс… Предшественники, современники, преемники. – М.: Языки славянской культуры, 2004.

144. КацР.С. История советской фантастики. – Саратов, 1993.

145. Китанина Т. Сюжетные традиции девичьего рукописного рассказа // Рукописный девичий рассказ. – М.: ОГИ, 2002.

146. Кларк К. Советский роман: история как ритуал. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002.

147. Клюс Э. Ницше в России: революция морального сознания. – СПб.: Академический проект, 1999.

148. Ковтун Е Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (на материале европейской литературы первой половины XX века). – М.: Изд-во МГУ, 1999.

149. Компаньон А Демон теории: литература и здравый смысл. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2001.

150. Костомаров В.Г, Бурвикова Н.Д. Старые мехи и молодое вино. Из наблюдений над русским словоупотреблением конца XX века. – СПб.: Златоуст, 2001.

151. Костьттова Т Любовь и детектив, или Мужские игры А. Марининой // Книжное обозрение. 1997. № 21.

152. Кржижановский С. Поэтика заглавия // С. Кржижановский. «Страны, которых нет»: Статьи о литературе и театре. Записные тетради – М.: Радикс, 1994.

153. Круглый стол «На Rendez-vous с Марининой» // Неприкосновенный запас. 1998. № 1.

154. Крысин Л.П. Социолингвистические аспекты изучения современного русского языка. – М.: Наука, 1989.

155. Крыщук Н. Расписание. Игра для взрослых // Звезда. 2001. № 2.

156. Кубасов А. Проза А.П. Чехова: искусство стилизации. – Екатеринбург: Изд-во Уральск. ун-та, 1998.

157. Кузьмина Н.А. Тексты влияния как феномен языкового существования // Философия и текст: этические и социологические проблемы (сб. статей научно-методического семинара «TEXTUS») – Вып. 10 / Под ред. К.Э. Штайн. – СПб.; Ставрополь, 2004.

158. Курганов Е. Анекдот. Символ. Миф. Этюды по теории литературы. – СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2002.

159. Курицын В. Русский литературный постмодернизм. – М.: ОГИ, 2000.

160. Курчаткин А. Хочу, чтоб не больно, хочу, чтоб красиво // Литературная газета № 41 (1999).

161. Кюстинде А. Николаевская Россия. – М.: Республика, 1990.

162. Лавров А. «Серебряный век» и/или «пантеон современной пошлости». О русской поэзии 1990-х // Новое литературное обозрение. 2001. № 51.

163. Лакруа Ж Смысл диалога // Культурология. Дайджест. 2002. № 1.

164. Левой Г. Психология масс // Психология масс. Хрестоматия – М.: ИД «Бахрах-М», 2001.

165. Левада Ю. Социальные типы переходного периода: попытки характеристики // Экономические и социальные перемены: мониторинг общественного мнения. 1997. № 2.

166. Левада Ю. От мнений к пониманию: Статьи 1993–2000 гг. – М., 2000.

167. Левцдов М. Простые истины – М.; Л.: Прибой, 1927.

168. Левинсон А. Заметки по социологии и антропологии рекламы… и литература // Новое литературное обозрение. 1997. № 22.

169. Лежнев А. О приключенческой литературе // Красная молодежь. 1925. № 3–4.

170. Лежнев А. и Горбов Д Литература революционного десятилетия (1917–1927). – Харьков, 1929.

171. Лейдерман Н, Липовецкий М. Современная русская литература: В 3 кн. – М.: Эдиториал УРСС, 2001.

172. Лейдерман Н. Траектории «экспериментирующей эпохи» // Вопросы литературы. 2002. № 4.

173. Леффлер 3. Кто решит, что нам читать? // Знамя. 2003. № 11.

174. Липовецкий Ж Третья женщина: незыблемость и потрясение основ женственности. – СПб.: Алетейя, 2003.

175. Липовецкий М. Рецепт успеха: сказочность + натурализм // Новый мир. 1997. № 7.

176. Литература факта: первый сборник материалов работников ЛЕФа. – М.: Захаров, 2000.

177. Литовская М.А. «Феникс поет перед солнцем»: феномен Валентина Катаева. – Екатеринбург: Изд-во Уральск. ун-та, 1999.

178. Лихачев Д. С. Литература – реальность – литература. – Л.: Сов. писатель, 1984.

179. ЛихачевД.С. Как оживить литературоведение // Вестник Российской Академии наук. 1993. Т. 63. № 7.

180. Лосев Л. Предисловие // Е. Шварц. Воспоминания. – М.: Сов. писатель, 1987. С. 7 —14.

181. Лотман Ю.М. В точке поворота // Литературная газета. 1991. 12 июня.

182. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. – М.: Гнозис, 1992.

183. Лотман Ю.М. Массовая литература как историко-культурная проблема // Ю.М. Лотман. Избранные статьи. Т. 3. – Таллинн: Александра, 1993.

184. Лотман Ю.М, Цивьян Ю.Г. Диалог с экраном. – Таллинн: Александра, 1994.

185. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Ю.М. Лотман. Об искусстве. – СПб.: Искусство, 1998.

186. Лотман Ю.М. К проблеме типологии текстов // Ю.М. Лотман. Семиосфера. – СПб.: Искусство, 2000.

187. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского

дворянства (XVIII – начало XIX в.). – СПб.: Искусство,

2001.

188. Луначарский А.В. Литература нового мира: обзоры, очерки, теория. – М., 1982.

189. Лунц Л. Вне закона – СПб.: Композитор, 1994.

190. Лурье Л. Борис Акунин как учитель истории // Эксперт СевероЗапад. 2000. № 8.

191. Магд-Соэп КДе. Ю.Трифонов и драма русской интеллигенции. – Екатеринбург: Изд-во УГУ, 1997.

192. Маканин В. Квази // В. Маканин. Избранное. – М.: Вагриус, 1998.

193. Маканин В. Речь на открытии 55-й Франкфуртской книжной ярмарки // Новый мир. 2004. № 1.

194. Мак-Люэн М. Галактика Гутенберга. Сотворение человека печатной культуры. – Киев, 2003.

195. Мандельштам О. Слово и культура. – М.: Сов. писатель, 1987.

196. Маркович В. К вопросу о различении понятий «классика» и «беллетристика» // Классика и современность. – М., 1991. С. 53–67.

197. Маркузе Г. Одномерный человек. —М.: АСТ, 2003.

198. Мартьянова И.А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. – СПб.: Сага, 2001.

199. Марченко А. И духовно навеки почил? // Новый мир. 1995. № 8.

200. Массовая культура и массовое искусство. «За» и «против». – М.: Гуманитарий, 2003.

201. Массовая культура: современные западные исследования. – М: Прагматика культуры, 2005.

202. Массовый успех. – М.: ВНИИ, 1989.

203. Маяковский В. Полное собрание сочинений: В 13 т. – М.: Худ. лит., 1958. Т. 9.

204. Мела Э. Игра чужими масками: детективы Александры Марининой // Филологические науки. 2000. № 3.

205. Менцель Б. Что такое «популярная литература»? Западные концепции «высокого» и «низкого» в советском и постсоветском контексте // Новое литературное обозрение. 1999. № 40.

206. Мережинская А.Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи: русская проза 80 —90-х гг. XX века. – Киев: Думка, 2001.

207. Мережковский Д.С. Эстетика и критика: В 2 т. Т. 1. М.: Худ. лит., 1994.

208. Моль А. Социодинамика культуры. – М.: Прогресс, 1973.

209. Морозова Т Мэтры пишут километры // Лит. газета. 1999. № 5.

210. Москвина Т Русский культурный бунт девяностых, безобидный и безобразный // Похвала плохому шоколаду. – СПБ.: Люмбус Пресс, 2002.

211. Московичи С. Век толп: исторический трактат по психологии массы. – М.: Прогресс, 1996.

212. Мулярова Е Женский роман как школа мужества для автора // Русский Журнал, www.russ.ru (1998)

213. Мясников В. Историческая беллетристика: спрос и предложение // Новый мир. 2002. № 4.

214. Набоков В. Лекции по русской литературе. – М.: Независ. газета, 1996.

215. Надточий Э. Друк, товарищ и Барт. Несколько предварительных заметок к вопрошанию о месте соцреализма в искусстве XX в. // Даугава. 1989. № 8.

216. Неелов Е.М. Волшебно-сказочные корни научной фантастики. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1986.

217. Неизвестный Горький. М. Горький и его эпоха: Материалы и исследования. – М.: Наследие, 1994.

218. Нещименко Г.И. Динамика речевого стандарта современной публичной вербальной коммуникации: проблемы, тенденции развития // Вопросы языкознания. 2001. № 1.

219. Новикова О, Новиков В. В. Каверин. Критический очерк. – М.: Сов. писатель, 1986.

220. Новикова О, Новиков В. Зависть. Перечитывая Валентина Катаева. Борьба за стиль // Новый мир. 1997. № 1.

221. Новиков В. Деноминация: литераторы в плену безымянного времени // Знамя. 1998. № 7.

222. ОльшанскийД.В. Психология масс. – СПб.: Питер, 2001.

223. Ортега-и-ГассетХ. Избранные труды. – М.: Весь мир, 2000.

224. Павлов О. Метафизика русской прозы // Октябрь. 1998, № 1.

225. Павлов О. Остановленное время // Литературная газета. 2002. № 35.

226. Панченко А. А. Христовщина и скопчество: фольклор и традиционная культура русских мистических сект. – М., 2002.

227. Паперный В. Культура два. – М.: НЛО, 1999.

228. Пастернак Б. Об искусстве. – М.: Искусство, 1990.

229. Пермяков ГЛ. К вопросу о русском паремиологическом минимуме // Словари и лингвострановедение / Под ред. Е.М. Верещагина. – М., 1982.

230. Писатели об искусстве и о себе (сборник № 1). – М.; Л.: Прибой, 1924.

231. Питляр И. Доброе слово – это доброе дело // Дружба народов. 1981. № 11.

232. Подьяблонская Н. Как возникают женские романы: Практические заметки // Октябрь. 1998. № 12.

233. Пономарев Е География революции. Путешествие по Европе в советской литературе 1920-х годов // Вопросы литературы. 2004. № 6.

234. Пономарева Г. Женщина как «граница» в произведениях Александры Марининой // Пол. Гендер. Культура (немецкие и русские исследования). – М.: Преображение, 1999.

235. Популярная литература: опыт культурного мифотворчества в Америке и в России. Материалы V Фулбрайтовской гуманитарной летней школы. Москва 30 мая – 8 июня 2002 г. – М., 2003.

236. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 2001.

237. Пульхригудова Е.М. Литература, беллетристика и паралитература // Теория литературы. – М., 1987.

238. Пушкарев Л.Н. Лубочные писатели-сказочники второй половины XIX – начала XX века // Традиционная культура: научный альманах. 2002. № 2.

239. А. Пушкин – критик. – М.: Худ. лит., 1978.

240. Рагозина К. Полое внутри и бесполое снаружи: за что мы любим и как мы переводим женский роман // «Ex libris НГ». 09.09.1999.

241. Ранчин А Романы Б. Акунина и классическая традиция: повествование в четырех главах с предуведомлением, лирическим отступлением и эпилогом // Новое литературное обозрение. 200№ 67.

242. Рейтблат А.И. Как Пушкин вышел в гении: Историко-социологические очерки о книжной культуре Пушкинской эпохи. – М.: Новое литературное обозрение, 2001.

243. Рейтблат А.И. Лубочная литература и фольклор // Традиционная культура: научный альманах. 2002. № 2.

244. Рогинская О. Глянцевое «я»: женские журналы и кризис автобиографизма // Критическая масса. 2004. № 1.

245. Розанов В. О писательстве и писателях. – М.: Республика, 1995.

246. Розанов И Литературные репутации: Работы разных лет. – М., 1990.

247. Рубакин Н. Психология читателя и книги. Краткое введение в библиологическую психологию. – М.; Л., 1929.

248. Рубинштейн Л. А. Чехов / Б. Акунин. Чайка. Пьеса и ее продолжение // Итоги. 2 июля 2000.

249. Руднев В. Словарь культуры XX в. – М.: Аграф, 1999.

250. Русский язык конца XX столетия. – М.: ИРЯ, 2000.

251. Рыкачев Я. Наши Майн Риды и Жюль Верны // Молодая гвардия. 1929. № 5.

252. Рылькова Г. На склоне Серебряного века // Новое литературное обозрение. 2000. № 46.

253. Рюткунен М. Гендер и литература: проблема «женского письма» и «женского чтения» // Филологические науки. 2000. № 3.

254. Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений. Т. 5. – М., 1966.

255. Самохвалова В.И. Язык масскульта и современная мифология // Массовая культура и массовое искусство: «за» и «против». – М.: Изд-во «Гуманитарий» академии гуманитарных исследований, 2003.

256. Сарнов Б. Что же спрятано в «Двенадцати стульях»? // Октябрь. 1992. № 6.

257. Свердлов М. По ту сторону добра и зла. Алексей Толстой: от Буратино до Петра. – М.: Глобулус, 2004.

258. Селезнева Т.А. Киномысль 1920-х годов. —Л.: Наука, 1972.

259. Селищев А.М. Язык революционной эпохи: из наблюдений над языком последних лет. – М., 1928.

260. Семаан Н.В. Культура – массовая культура – реклама // Журналистика. 1998. № 1.

261. Серапионовы братья (заграничный альманах). – Берлин, 1922.

262. «Серапионовы братья» в зеркалах переписки. – М.: Аграф, 2004.

263. Сибрук Д. Nobrow. Культура маркетинга. Маркетинг культуры. – М.: Ad Marginem, 2005.

264. Скоропанова И. Русская постмодернистская литература. – М.: Флинта, 1999.

265. Славникова О. Супергерои нашего времени // Знамя. 1998. № 12.

266. Славникова О. Полюбите нас одетыми: заметки о вторичных писательских признаках // Литературная газета. 2000. № 3.

267. Славникова О. Псевдонимы и псевдонимки // Октябрь. 2001. № 1.

268. Славникова О. Спецэффекты в жизни и литературе // Новый мир. 2001. № 1.

269. СлонимскийА.В поисках сюжета // Книга и революция. 1923. № 2

270. Слышкин ГГ От текста к символу: Лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе. – М.: Academia, 2000.

271. Смирнова Д. «Подсудимый не всегда и не везде был таким гадом» // Критическая масса. 2004. № 4.

272. Соколов ЕГ. Аналитика масскульта. – СПб.: С.-Петербургское философское общество, 2001.

273. Сорокин П Человек. Цивилизация. Общество. – М.: Политиздат, 1992.

274. Сотникова Т Функция караоке // Знамя. 1998. № 12.

275. Соцреалистический канон / Под ред. X. Гюнтера и Е. Добренко – СПб.: Академический проект, 1999.

276. Спутники Чехова / Сост. В.Б. Катаев). – М.: Изд-во МГУ, 1982.

277. Суворовский А. Нат Пинкертон в детском понимании // Вестник воспитания. 1909. № 1.

278. Супрун А.Е. Текстовые реминисценции как языковое явление // Вопросы языкознания. 1995. № 6.

279. Сухих И. Проблема поэтики А.П. Чехова. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1987.

280. Сытин ИД Жизнь для книги – М.: Госполитиздат, 1960.

281. Творчество Александры Марининой как отражение современной российской ментальности / Под ред. Е. Трофимовой. – М., 2002.

282. Тодоров Ц Введение в фантастическую литературу. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1997.

283. Толстая Т Изюм: сборник эссе. – М.: Гранд, 2002.

284. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. – М.: Прогресс, 1995.

285. Треппер X Филипп Марлоу в шелковых чулках, или Женоненавистничество в русском женском детективе // НЛО. 1999. № 40.

286. Трофимова Е.И. Феминизм и женская литература в России // Материалы Первой Российской летней школы по женским и гендерным исследованиям «Валдай-96» – М., 1997.

287. ТроцкийЛ.Д. Литература и революция. – М.: Политиздат, 1991.

288. Тух Б. «Я научила женщин говорить…»: Очерк об Александре Марининой // Первая десятка современной русской литературь – М.: ООО «Издательский дом «Оникс 21 век», 2002.

289. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977.

290. Тэн И Философия искусства. – М.: Икусство, 1996.

291. Тюпа В. Аналитика художественного: введение в литературоведческий анализ. – М.: Лабиринт, РГГУ, 2001.

292. Улицкая Л. «Принимаю, все, что дается»: интервью // Вопросы литературы. 2000. № 1.

293. Усманова А Гендерная проблематика в парадигме культурных исследований // Введение в гендерные исследования: Учеб. пособие. Ч. 1. – Харьков; СПб., 2001.

294. Усманова А Повторение и различие, или «Еще раз про любовь» в советском и постсоветском кинематографе. Ремейк как форма исторической реинтерпретации // Новое литературное обозрение. 2004. № 69.

295. Утехин И. Очерки коммунального быта. – М.: ОГИ, 2000.

296. Ушакин С. Место-имени-я: семья как способ организации жизни // Семейные узы: модели для сборки: Сб. статей. – М.: НЛО, 2004.

297. Фадеев А. О литературе. – М.: Сов. писатель, 1982.

298. Федотов Г.П. Создание элиты (письма о русской культуре) // Судьба и грехи России. Т. 2. – СПб.: РИК, 1992.

299. Фидер Л. Пересекайте рвы, засыпайте границы // Современная западная культурология: самоубийство дискурса. – М., 1993.

300. Фрай М. Идеальный роман. – СПб.: Азбука, 1999.

301. Франц М.-Л. Психология сказки. Толкование волшебных сказок. Психологический мотив искупления в волшебной сказке. – СПб.: 1998.

302. Фрейд 3. Массовая психология и анализ человеческого «Я» // Психология масс: Хрестоматия– Самара: Издат. дом «БАХРАХ – М», 2001.

303. Фрейденберг О.Поэтика сюжета и жанра – М.: Лабиринт, 1997.

304. Фрейлих СИ. Теория кино (от Эйзенштейна до Тарковского). – М.: Искусство, 1992.

305. Фуко М. Что такое автор? // М. Фуко. Воля к истине. – М.: Планета, 1996.

306. Хазагеров Г. Персоносфера русской культуры // Новый мир. 2002. № 1.

307. Хаксли О. Искусство и банальность // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. – М.: Иностранная литература, 1986.

308. Харитонов М. Способ существования. Эссе. – М.: Вагриус, 1998.

309. Хейзинга И. Homo Ludens: В тени завтрашнего дня. – М.: Иск-во, 1992.

310. Химик В.В. Поэтика низкого, или просторечие как культурный феномен. – СПб.: Фил. Фак. СПБГУ, 2000.

311. Хмельницкая ТМера человечности // Нева. 1982. № 2.

312. Хренов НА От лубка к кинематографу: роль лубка в становлении массовой культуры XX века // Традиционная культура: научный альманах. 2002. № 2.

313. Хренов НА. Переходность как следствие колебательных процессов между культурой чувственного и культурой идеационального

типа // Переходные процессы в русской художественной культуре: Новое и Новейшее время. – М.: Наука, 2003. С. 19 —135.

314. Цттаков Г. Зло, возникающее в дороге, и дао Эраста // Новый мир. 2001. № 11.

315. Цукерман А. Как написать бестселлер: рецепт приготовления суперромана, которым будут зачитываться миллионы. – М.: Армада, 1997.

316. Чередниченко Т. Россия 90-х: в слоганах, рейтингах, имиджах: актуальный лексикон культуры. – М.: Новое литературное обозрение, 1999.

317. Чередниченко Т. Типология советской массовой культуры. – М.: РНК «Культура», 1994.

318. Черная Л.А. Русская литература переходного периода от средневековья к Новому времени: философско-антропологический анализ русской культуры XVII – первой трети XVIII в. – М.: Языки русской культуры, 1999.

319. Чернов А.В. Нз истории русской беллетристики (А.Ф. Вельтман-романист: 30 —60-е гг. XIX в.). – Череповец: Нзд-во ЧГПН, 1996.

320. Чернов А.В. Русская беллетристика 20-40-х гг. XIX в. (вопросы генезиса, эстетики и поэтики) – Череповец: ЧТУ, 1997.

321. Честертон Г.К. Писатель в газете – М.: Планета, 1984.

322. Чехов А.П. Собрание сочинений: В 30 т. —М., 1975–1985.

323. Чеховиана: Чехов и Серебряный век. – М.: Наука, 1996.

324. Чижова Е. Новая агрессивная идеология // Вопросы литературы. 2003. № 1–2.

325. Чудаков А.П. Единство видения: письма Чехова и его проза // Динамическая поэтика: от замысла к воплощению. – М., 1990.

326. Чудаков А Мир Чехова. – М.: Худ. лит., 1986.

327. Чудакова М. В свете памяти // Новый мир. 1978. № 3.

328. Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. – М.: Книга, 1988.

329. Чудакова М. Российское общество в воротах XXI века // Неприкосновенный запас. 1998. № 1, 2.

330. Чудакова М.О. Литература советского прошлого. Т. 1. – М.: Языки русской культуры, 2001.

331. Чуковский К.Нат Пинкертон // Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. —М., 1969.

332. Чуковский К. Вербицкая // Собр. соч.: В 6 т. Т. 6 – М., 1969.

333. Чуковский К. О Шерлоке Холмсе // Записки о Шерлоке Холмсе. – М.: Правда, 1983.

334. Чуковский К. Триллеры и чиллеры // Книжное обозрение. 1997. № 31.

335. ЧуковскийК.И. Современная литература // К. Чуковский. Собрание соч.: В 6 т. Т. 6. – М., 1967.

336. Чуковский Н. Литературные воспоминания – М.: Сов. писатель, 1989.

337. Чупринин С. Россия на пути от самой читающей к самой пишущей стране мира // Знамя. 1998. № 1.

338. Чупринин С.Жизнь по понятиям // Знамя. 2004. № 12.

339. Чупринина Ю. Инженер криминальных душ (интервью с А. Константиновым) // Итоги. 15 июля 2003.

340. Чхартишвили Г Девальвация вымысла: почему никто не хочет читать романы // Литературная газета. 1998. № 39.

341. Шабурова О. Караваны историй: семейный нарратив в массовой культуре// Семейные узы: модели для сборки: Сб. статей. – М.: Новое лит. обозрение, 2004. С. 134–155.

342. Шатинян М. Литературный дневник. – М.; Пг.: Круг, 1923.

343. ШатинянМЧеловек и время – М.: Сов писатель, 1980.

344. Шафир Я. Авторская проблема // Книгоноша. 1926. № 23.

345. Шкловский В. Матвей Комаров. Житель города Москвы. – Харьков, 1929.

346. Шкловский В Повести о прозе. Т. 1. – М.:Худ. лит., 1966.

347. Шкловский В. Гамбургский счет. – М.: Сов. писатель, 1990.

348. Шкловский В. Преступление эпигона // Литература факта. Первый сборник работников ЛЕФа. – М.: Захаров, 2000.

349. Шпенглер О. Закат Европы. – М.: Искусство, 1993.

350. Щеглов Ю.К. Молодой человек в дряхлеющем мире // А.К. Жолковский, Ю.К. Щеглов. Мир автора и структура текста. – Эрмитаж, 1986.

351. Щеглов Ю.К. Романы Ильфа и Петрова: Спутник читателя. – Wiener Slawistischer Almanach Sonderband 26/1, Wien, 1990.

352. Щеглова Е. От жизни в двух шагах // Литературная газета. 1997. № 12 (20 марта).

353. Эйхенбаум Б. В поисках жанра // Русский современник. 1924. № 3.

354. Эйхенбаум Б. О литературе – М.: Сов. писатель, 1987.

355. Эйхенбаум Б. Мой временник. Маршрут в бессмертие. – М.: Аграф, 2001.

356. Эйхенбаум Б. Проблемы киностилистики // Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино» – СПб.: РИИИ, 2001.

357. Эко У Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи постмодерна / Под ред. А. Усмановой. – Минск, 1996.

358. Элиде М. Аспекты мифа – М.: Инвест-ППП, 1995.

359. Элленс Ф. Литература и кинематограф // Вещь (международное обозрение современного искусства). 1922. № 1–2.

360. Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория. – М.: Изд-во Р. Элинина, 2000.

361. Эпштейн М. Знак пробела: о будущем гуманитарных наук. – М.: Новое литературное обозрение, 2004.

362. Эпштейн М. Русская культура на распутье // Звезда. 1999. № 1.

363. Эренбург И Люди, годы, жизнь. Воспоминания: В 3 т. Т. 1. – М., 1990.

364. Ямпольский М. Россия: культура и субкультуры // Новая волна: русская культура и субкультуры на рубеже 1980 —90-х годов. – М., 1994. С. 40–55.

365. Ямпольский М. Беспамятство как исток. – М.: НЛО, 1998.

366. Яусс Х.Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое лит. обозрение. 1995. № 12.

Примечания

1

Нередко термин «массовая литература» привязывается только к росту массового книгоиздательства: «Массовым следует назвать любое произведение, возникшее в постгугенберговскую эпоху и бытующее в условиях современного технического прогресса» (см.: Белокурова С.П, Друговейко С.В. Русская литература. Конец XX века. – СПб., 2001. С. 239).

2

Проблемное поле социологии литературы включает исследования социальной организации литературы: ролей писателя, критика, литературоведа и их культурно-исторического генезиса; стандартов вкуса у различных категорий читающей публики. Социология литературы систематически изучает складывание основных литературных канонов и динамику авторитетов (состав «образцовых» авторов – «классиков»), характер восприятия новых произведений и оценку наиболее популярных жанров, массовой поэтики, взаимосвязь литературных и идеологических конструкций (Дубин, 2003: 12).

3

Интервью с Б. Акуниным А. Макаркина, 1999 г. (www.akunet.ru).

4

Особой популярностью пользовались издания: «Знаменитейшего сыщика Шерлока Холмса таинственные приключения» (7 вып.), «Шерлок Холмс в Симбирске» (М., 1911), «Сенсационные новые приключения Ника Картера» (СПб., 1911), «Ник Картер – величайший сыщик Америки. Новая серия» (Варшава, 1908), «Удивительные приключения американского сыщика Ника Картера. Женщина-дьявол» (М., 1909), «Среди поклонников сатаны» («Ник Картер», 48 выпусков), «Нат Пинкертон, король сыщиков», «Пинкертон – герой сыщиков. Заговор преступников», «Фриц Штагарт – победитель Ната Пинкертона и Шерлока Холмса», «Гений русского сыска И.Д. Путилин» (СПб., 1908). В 1907–1909 гг. на книжный рынок были выброшены 150 выпусков серии «Нат Пинкертон, король сыщиков», 105 выпусков серии «Ник Картер, американский Шерлок Холмс», 111 – серии «Генрих Рау, Железная рука, знаменитый атаман XIX века», 48 – серии «Гений русского сыска И.Д. Путилин».

5

Материалом статьи А. Горнфельда «Эротическая беллетристика», написанной в 1908 г., стали «Корь» А. Куприна, «Диплом» А. Каменского, «Человеческая жизнь» и «Санин» М. Арцыбашева, «Крылья» М. Кузьмина и «Тридцать три урода» Л.Д. Зиновьевой-Аннибал. Критик отмечал: «Порнография – грубое и обидное слово, заключающее в себе подозрения, которые мы не имеем. Мы не станем применять его к произведениям молодых писателей, но надо же признать, что – хотят они того или нет – они обращаются именно к «темным инстинктам пола», и ни к чему иному» [Горнфельд, 2002: 39]. Свидетельством тому, что роман Арцыбашева в конце XX в. воспринимается совершенно иначе, стала его публикация в 1996 г. в серии «Круг чтения: школьная программа» (Арцыбашев М Наш третий клад. – М.: Школа-пресс, 1996).

6

1 сентября 1918 г. вышел декрет о запрещении и конфискации со складов всей литературы, выпущенной лубочными издательствами, и сочинений многих предреволюционных литераторов по списку, открывавшемуся именами Арцыбашева и Вербицкой, Чарской [Зоркая, 1994: 191]. В 1919 г. книги Вербицкой были объявлены порнографическими, а склад ее изданий, только благодаря вмешательству Горького, был спасен от уничтожения. Чтобы проверить обвинения против Вербицкой, В. Воровский назначил комиссию, которая пришла к выводу о совершенной «безвредности» книг писательницы; роман «Дух времени» был рекомендован для переиздания. Однако в 1924 г. книги Вербицкой были окончательно запрещены.

7

Необходимо отметить, что идеологи от литературы выдвигали разные требования. Так, реакцией на артикулированную Л. Троцким в книге «Литература и революция» потребность в «советском Жюль-Верне», который «смог бы увлечь грамотных рабочих и сельский пролетариат величественной перспективой социального строительства» стало возникновение в 1921 г. группы фантастов «Красный Селенит», которой руководил А. Лежнев. В рамках этой группы было издано много фантастических романов (А. Зайцев «Разворот», Д. Крептюков «Старт», Л. Полярный «Лунное затмение», С. Шпаныря «Возвращение Гельмута Саса» и др.).

8

Так, например, М. Слонимский пишет 1 авг. 1922 г. М. Горькому о своем романе «Трактат профессора Мясникова» (так и не завершенном): «Пишу роман авантюрный с бандитами, Эйнштейном и прочей чертовщиной. Трудно! Но приятно до чрезвычайности. У меня там профессор есть непризнанный. У него сумасшедшая теория и сам он сумасшедший. Занят я этим днем и ночью» [Горький и советские писатели, 1963: 378].

9

Известно, что М. Булгаков «Багровый остров» выпустил под именем Жюля Верна, свое же имя указал лишь в качестве переводчика с французского.

10

Идея создания авантюрного романа на сюжет «Шести Наполеонов» Конан Дойла исходила от В. Катаева (именно ему посвящен роман «Двенадцать стульев»), который, по воспоминаниям Е. Петрова, однажды вошел в редакцию газеты «Гудок» со словами: «Я хочу стать советским Дюма-отцом» и предложил сотрудникам газеты быть его «неграми» (Щеглов, 1990: 117).

11

Одним из примеров разнообразных и многочисленных трактовок образа главного героя романа «Двенадцать стульев» можно считать статью Б. Сарнова «Что спрятано в “12 стульях»?”. В начале 1990-х гг., когда стремительно перестраивалась и социальная, и экономическая, и политическая жизнь России, образ Остапа Бецдера оказался созвучен новому времени. «Драма Остапа Бендера – это трагедия неиспользованных – вернее, невостребованных – возможностей. Фигура Остапа – это гимн (независимо от желаний и намерений авторов) самому духу предпринимательства» [Сарнов, 1992: 179].

12

Выражаю глубокую признательность Т.В. Ивановой (1900–1995) и Вяч. Вс. Иванову за предоставленную возможность работать с семейным архивом.

13

Показательна антология “Mass Culture in Soviet Russia: tales, poems, Songs, Movies, Plays and Folklore” ((Ed. James von Geldern and Richard Stites) – Bloomington, 1995), в которой 1930-е гг. называют «Московским Голливудом» (в эту парадигму включаются тексты от романа Н. Островского «Как закалялась сталь» и горьковского проекта «Беломоро-Балтийский канал» до стихов С. Маршака и Лебедева-Кумача).

14

Публикация зарубежных детективов сопровождалась резкой критикой западной массовой литературы. Показательна книга А. Николюкина «Антикультура: массовая литература США». – М.: Знание, 1973.

15

Примечательно, что в начале XXI в. майор Пронин «возврашается» в массовую литературу в ретродетективах Е. Малевского. Так, в детективе «Вальс для майора Пронина» (М.; СПб.: Астрель, 2004) майор Пронин спасает жизнь европейским дипломатам и великому джазисту Леониду Утесову. А Лев Олевалов, создатель Пронина, появляется в романе в качестве второстепенного персонажа.

16

Библиография советской фантастики 1918–1991 достаточно полно собрана В. Вельчинским (http://www.sunday.ru/library/biblio.htm).

17

В 1928 г. А. Тарасенков исчерпанность авантюрного романа объяснял так: «Лозунг, данный в свое время т. Бухариным о необходимости создания «Красного Пинкертона», авторами этих произведений понят довольно своеобразно. Обычны и штампованы стали уже в литературе этого рода белогвардейцы-злоумышленники, «сознательные» комсомолки-Маруси и честные крепко-мускулистые комсомольцы, раскрывающие «тайны заговора» или спасающие «документы». Приемы западного авантюрного романа типа Нат-Пинкертон и Ник-Картер совершенно механически переносятся на наш материал. В результате вместо действительно нужного и полезного «Красного Пинкертона» обычно получается третьесортная халтурная пошлятина с изрядной долей слащавого сюсюканья сомнительного красного цвета» (На литературном посту. 1928. № 24. С. 67).

18

В 1953 г. А. Фадеев, руководивший писательской организацией, писал в письме А. Суркову: «Советская литература по своему идейно-художественному качеству, а в особенности по мастерству, за последние 3–4 года не только не растет, а катастрофически катится вниз, мало, очень мало явлений, которые можно было бы выдвинуть хотя бы как относительный образец» [Фадеев, 1982: 329].

19

Документы свидетельствуют…: из фондов Центра хранения современной документации // Вопросы литературы. 1994. № 3.

20

Для каждого писателя проблема сопротивления в условиях творческой несвободы была глубоко личной. Л.З. Копелев вспоминал о Вс. Иванове: «Его сопротивление кажется, никогда не было наступательным. Однако, надежно оборонительным. Я помню, как он защищал Дудинцева, как безоговорочно поддерживал Пастернака. Всеволод Вячеславович много помогал преследуемым, вернувшимся из лагерей, начинающим литераторам, но всего меньше – помогал самому себе &lt;…&gt; тяжелые снаряды чекистской артиллерии разрывались близко от него. Был страх, были мучительные сомнения, были стремления перехитрить судьбу» (письмо к М.А. Черняк, сентябрь 1994 г.).

21

Так, например, критиковались за сентиментальность и отход от соцреалистического канона повести Р. Фраермана «Дикая собака Динго, или Повесть о первой любви» (1939).

22

В романе Д. Вересова «Путники. Белая ночь» (2005), действие которого происходит в 1970-г гг., чтение романа Булгакова становится не только важным событием для компании одноклассников, но и узнаваемой приметой времени: «Сашка Акентьев притащил перепечатанный на машинке роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Три вечера они сидели дома у Альбины Вихоревой, передавая друг другу по цепочке прочитанные листы. Можно, конечно, было читать вслух, но тогда не было бы этих касаний руками, коленями. Светка Виноградова не щекотала бы шею Кирилла мягкими прядями волос. Волацд, Маргарита, Бегемот, Альбинкины ноги, Пилат, Иешуа, тепло Иркиного бедра, опять Воланд… Акентьев уже прочитал роман накануне и наблюдал за ними, снисходительно усмехаясь, прищуриваясь, потому что уже примеривал на себя маску Волоцда. На следующий день они громко обсуждали роман на перемене, спорили, горячились, не потому, что отстаивали какие-то собственные взгляды, а просто из боязни обнаружить перед другими свое полное непонимание книги

23

У В. Токаревой, сценариста по профессии, кинематографичность текста становится узнаваемой чертой поэтики всех ее произведений. Достаточно привести один фрагмент: «Марусе исполнилось тридцать лет, когда к ней пришла Такая любовь. Бог послал. С доставкой на дом. Его привели друзья на одну из Марусиных вечеринок. Представили: «Борис Мещерский. Художник» («Можно и нельзя»).

24

«В этой «нише» стрелка эстетического компаса начинает дрожать и метаться, указывая на присутствие аномалии. Совершенно очевидно, что такие сочинения привлекают, в разных дозах, повышенное (и «элитарное») внимание не в силу ошибки вкуса отдельных ценителей, а в силу какой-то новой закономерности», – отмечает критик И. Роднянская [Роднянская, 2001].

25

Диглоссия – владение разными коммуникативными подсистемам! – языками, диалектами, стилями в зависимости от социального распределения функций общения. Способность к диглоссии означает различение языковых кодов, умение в определенных социальных ситуациях переключаться с одного кода на другой, владение интерференцией кодовых элементов в процессе коммуникации [Крысин, 1989: 62].

26

Под этим псевдонимом скрывается критик В. Курицын, который в одном из интервью признался: «В гуманитарной среде наблюдается забавный бум: всяк интеллектуал считает своим долгом сочинить то или иное pulp fiction. Хороший тон. Но подписываются все равно псевдонимами: мода модой, а дело какое-то не совсем серьезное».

27

В Японии так называемую «мидл-литературу» обозначают специальным термином «тюкан сесэцу», что означает «промежуточная литература», к которой относят X. Мураками, Р. Мураками, Б. Есимото и др.

28

Ч. Буковски «Макулатура (посвящается плохой литературе)», Т. Конвицкий «Чтиво», К. Тарантино «Криминальное чтиво», М. Павич «Хазарский словарь», М. Кундера «Бессмертие» – далеко не полный перечень современных зарубежных романов, являющихся яркими примерами реализации беллетристических установок, произведениями далеко перешагнувшими рамки массовой словесности.

29

В 2001 г. В. Курицын издал в «Олма-пресс» роман «Акварель для Матадора», в котором активно играл со штампами боевика.

30

Кстати, этот прием в 2002 г. будет использован Б. Акуниным в его романе «Внеклассное чтение», в котором главки будут названы по этому же принципу («Большие надежды», «Человек-невидимка», «Кроткая», «Много шума из ничего», «Отцы и дети» и др.).

31

В рецензии на роман Пелевина А. Колобродов отмечает, что «характернейшая черта всего пелевинского творчества – неоригинальность подручного материала, вторичность, усугубленная актуальностью, – социальной и бытовой, хождение по вдоволь истоптанным другими тропинкам» (Волга. 1999. № 7).

32

«Я придумал многокомпонентный, замысловатый чертеж. Поэтому – проект &lt;…&gt; Чем, собственно, литература отличается от литературного проекта? По-моему, тем, что корни литературы – в сердце, а корни литературного проекта – в голове» (Акунин Б. Любовник Смерти. – М., 2001. С. 4).

33

В одном из интервью Б. Акунин объяснил свое серьезное отношение к массовой литературе и ее жанрам, в том числе и детективу: «Ясно пока одно: массовая литература, к которой в нашей стране всегда относились с пренебрежением, – занятие очень важное. В некотором смысле более важное, чем элитарная литература. К массовой литературе проявляет интерес гораздо больше людей, и она вовсе не обязательно должна быть примитивной – она может быть сколь угодно возвышенной и квалифицированной» (www.akunin.ru).

34

«Фандорин прочитывает литературу с помощью авантюрного кода – и обнаруживается много любопытного. Особые поручения Фавдорина – это как бы расследование литературных преступлений: можно легко представить себе, как он распутывает аферу с мертвыми душами, дело студента Раскольникова и обстоятельства гибели г-жи Карениной [Данилкин, 2000: 317].

35

Важно отметить, что мнение Б. Акунина и Г. Чхартишвили не всегда совпадает. Автор проекта объясняет это тем, что когда «садится за компьютер Акунин и начинает колотить по клавиатуре, у него мысль не так работает, как у Чхартишвили, пишущего статью или эссе» (www.akunin.ru).

36

Действительно, в оформлении обложек коллективного проекта издательств «Эксмо», «Олма-пресс» и «Захаров» используется коллекция насекомых – бабочка в «Детской книге», тарантул в «Шпионском романе» и таракан в «Фантастике».

37

Акунин знакомит читателей с максимально возможным количеством расплодившихся потомков германского наемника фон Дорна, выехавшего в Россию еще при Грозном-царе (роман «Алтын-толобас, или Приключения магистра»). «Тень Фандорина» обнаруживается и в первой книге проекта – «Детской». В аннотации к роману говорится: «Это большой роман для детей 10–13 лет о приключениях московского шестиклассника по прозвищу Ластик, он правнук великого сыщика Эраста Петровича Фацдорина. В остальном же это самый обыкновенный мальчик, который жил себе самой что ни на есть обыкновенной жизнью до тех пор, пока одним сентябрьским утром с ним вдруг не начали происходить всякие невероятные вещи. А потом в доме появился неожиданный гость, дальний родственник русских Фацдориных профессор Ван Дорн».

38

У. Эко показывает, что читатели романов Флеминга представляют собой культурно стратифицированную аудиторию, разделенную между массовым читателем и культурной элитой. Эко утверждает, что структура романов позиционирует определенные типы читателя, массового и элитарного, с точки зрения различных типов привлекательности – элементарного примитивизма и культурной утонченности. См. об этом: Eko U. The Narrative Structure in Fleming // The Role of the Reader. Bloomington, 1989. С. 79.

39

Показателен пример разработанных С.П. Белокуровой и С.В. Друговейко уроков по роману Б. Акунина «Азазель», в которых ученикам предлагается узнать мотивы, сюжеты, имена, ситуации классической литературы: Эраст влюблянтся в «бедную Лизу» (Н.М. Карамзин. «Бедная Лиза»), описан портрет героини в серебряной рамке, завораживающий Фандорина еще до встерчи с оригиналом (Ф.М. Достоевский. «Идиот»), Граф Зуров – картежник, лихой наездник – спасает героя от неминуемой смерти (АС. Пушкин. «Пропущенная глава “Капитанской дочки”»), действие романа начинается в «понедельник 13 мая 1876 года в третьем часу пополудни, в день по-весеннему свежий и по-летнему теплый в Александровском саду» (М.А Булгаков. «Мастер и Маргарита») и др. (Белокурова, Друговейко, 2001: 253).

40

Современная литература отражает вкусы массового читателя, его представления о классическом наследии. В этом отношении представляется показательной телевизионная реклама консервированных овощей «Дядя Ваня». Слоган гласил: «Только в библиотеках и продуктовых магазинах – «Дядя Ваня». Героиня рекламного ролика – молодая, страшненькая библиотекарша в очках – с грустью говорит: «Сейчас мало кто читает классику».

41

Интересны следующие примеры: «Все замерли, словно герои финальной сцены бессмертной пьесы Н.В. Гоголя «РевизорГД. Донцова. «Бриллиант мутной воды»); «Андрей Николаевич начал поднимать ко лбу дрожащую руку. И тут из своей комнаты, словно тень отца Гамлета, возник Филя»

(Д. Донцова. «Спят усталые игрушки»); «[Бабушка]русский язык в школе преподавала. Чуть что, орёт: “Пушкина надо читать, там есть ответы на все вопросы”: Я её, правда, спросила: “А что ваш Пушкин советовал делать, если комп всё время виснет?” (Д. Донцова. «Инстинкт Бабы Яги»).

42

Тексты влияния – энергетические тексты, вступающие в резонанс с читателем и порождающие новые метатексты (вторичные речевые произведения разного стиля и жанра: критические отзывы, научные разборы, анекдоты, пародии, включение свернутых цитатных знаков в разговорную речь), внутрилитературная цитация и др. (Кузьмина, 2004: 24).

43

В самой большой серии остросюжетных романов – «Русский бестселлер» – издательства «ЭКСМО-Пресс» за пять лет выпущено почти 850 названий. В других сериях «Русский проект», «Черная кошка», «Вне закона», «Любовно-криминальный роман», «Детектив глазами женщины» выпускаются сотни наименований.

44

Как известно, активно использовал «литературных негров» концерн «Александр Дюма», в который входили в будущем крупные французские писатели О. Маке, Ж. де Нерваль, А. Буржуа, П. Мерис (не случайно Дюма с иронией говорил, что в его армии было столько, сколько генералов у Наполеона). Это позволило А. Дюма выпустить около 1200 томов разнообразной литературной продукции (романы, повести, пьесы, дневники, путевые заметки). Такое огромное количество литературных произведений одного автора спровоцировало проведение в 1847 г. судебного процесса, на котором было доказано, что «за один год Дюма напечатал под своим именем больше, чем самый проворный переписчик мог бы переписать в течение года, если бы работал без перерыва днем и ночью» (Венгерова З. Дюма Александр // Энциклопедический словарь. Брокгауз и Ефрон. Биографии: В 12 т. М., 1993. Т. 4. С. 860).

45

О секретах производства массовой литературы рассказывает роман Т. Устиновой «Саквояж со светлым будущим», который писательница посвящает «любимым людям, работающим в издательстве “Эксмо”». Главным героем становится знаменитый автор детективов Аркадий Воздвиженский. Для него детектив был способом обретения свободы: «Ему нравился жанр, самый свободный и залихватский из всех известных ему жанров!.. Он не требовал от Аркадия Воздвиженского никакой кондовой, а также сермяжной, посконной и домотканой правды жизни – в детективах ведь можно все. И он упивался тем, что ему можно! Он наказывал врагов и защищал друзей, он находил свою большую любовь… Он вьщумывал изящные пассажи и прятал в собственные слова известные всем цитат» (Т. Устинова. «Саквояж со светлым будущим»).

46

Любпытно в этой связи признание Т. Устиновой: «Я – законченный графоман. Всегда писала, все подряд. У меня две ярко выраженные степени идиотизма: первая – боязнь высоты, а вторая – я все время должна что-то писать». (интервью «В моих романах нет гурманов» // www.komok.ru). Героиня романа О. Робски воспринимает писательство как хобби богатых ленивых дам: «Жалко, что я не люблю читать книги. Авторы в них постоянно пытаются умничать. Я бы тоже могла стать писателем. Это так же, как многие мои знакомые ни с того ни сего становятся модельерами или дизайнерами интерьеров» (О. Робски. «День счастья – завтра»).

47

Недавно МВД наградило съемочную группу сериала «Улицы разбитых фонарей» и автора А. Кивинова за то, что они повышают престиж милицейской профессии. После этого министр по налогам и сборам встретился с представителями коммерческих издательств и писателями-детективщиками, которых попросили поработать в качестве имиджмейкеров, но не конкретного человека, а собирательного образа – налогового инспектора.

48

См. сайт издательства «Эксмо»: www.eksmo.ru.

49

См. материал «Рабы – не мы»: сколько зарабатывают «литературные негры» // «Версия» № 9 (2005).

50

Отсылка к предыдущим произведениям того или иного автора в тексте встречается довольно часто. Но впервые в детективе Т. Устиновой ее предыдущий роман «Олигарх с Большой Медведицы» пересказывается героиней с иронией: «Детективы ты читаешь, – перебила Олимпиада насмешливо, – маразм! Она была вся несчастная, и дедушку у нее прикончили, зато герой был добрый, честный, милый банкир, да? А дедушка оказался миллионером, и его миллионы перешли к ней, а банкир потом на ней женился! Это ты читаешь, да? Это, дорогая моя, не чтение, а разложение ума, вот что!..»

(Т. Устинова. «Дом-фантом в приданое»). В этом романе можно обнаружить самоиронию не только над сюжетом, но и над жанровыми особеностями. Так, главная героиня Олимпиада с сарказмом отзывается о жанре любовно-криминального романа, в котором работает сама Устинова. «Детективная дамочка сочиняла не просто незатейливые сюжет" убийством”, она еще и про любовь шпарила, как по нотам, и по ее, дамочкиным, книжкам выходило, что она, эта любовь, как пить дать рано или поздно свалится тебе на голову сама. И только тогда и станет понятно и ясно, зачем ты жила все предыдущие годы, как они были ужасны, и как теперь, с появлением “главного”’ мужчины, все пойдет замечательно хорошо! Любовь у дамочки была описана с подробностями, с красотищей, переживаниями, с “запахом бензина и дорогих духов’, и там, на страницах, у мужчин никогда не было проблем &lt;…&gt;. Интересно, а сама авторша верит в то, о чем пишет, или все это “опиум для народа”»(Т. Устинова. «Дом-фантом в придано»).

51

О феномене Д. Донцовой рассуждает героиня детектива Т. Устиновой: «Блондинку звали Евдокия Аркадьева, она писала детективы, которые продавались в каждом книжном магазине, в каждой палатке и каждой бабульки, торговавшей возле метро носками или пучками петрушки &lt;…&gt;. На почве этой самой Аркадьевой мир сошел с ума &lt;…&gt;. Она писала свои книжонки, ее ругали, поносили, разбирали в умных телепередачах и в не менее умных газетных статьях, и в результате этих разборов выходило, что читать ее не нужно, вредно, да и нечего там читать! Но – странное дело! – население страны с упорством маньяков продолжало сметать ее детективы с прилавков, хохотать над ними в метро, спасаться от скуки на шикарных заграничных пляжах, коротать с ней вечер или слишком длинный день» (Т. Устинова. «Дом-фантом в приданое»).

52

Д. Донцова заявила в одном из интервью, что к литературным «неграм» относится положительно, хотя участия их в своем творчестве не признает: «Книги моего хорошего знакомого, пишущего за «чужого» дядю, постоянно занимают первые места в рейтингах. Стоит же поставить на обложке собственное имя – сразу терпит фиаско. Судьба такая. В литературном «негре» нет ничего плохого. В конечном итоге должен быть доволен читатель» (выделено мной. – M.4.)(www.dontsova.net).

53

Представляется важным отметить пародийный подтекст этого псевдонима. «Н. Добрый», безусловно, отсылает к «Акунину», что в переводе с японского означает «злой человек».

54

Один из героев детективов Т. Устиновой, олигарх Тимофей Кольцов «просил, чтобы его с Марининой познакомили. А то, говори, с королевой Английской Елизаветой я знаком, а с нашей – нет (Т. Устинова. «Саквояж со светлым будущим»).

55

Авторы современных детективов прекрасно осознают, что массового человека привлекает «страшное» и «ужасное» как гарантия того, что с ними такого случиться не может. Ср.: «Верочка начала задремывать под программу “Чрезвычайное происшествие”. Эту программу она тоже очень любила, потому что та ее пугала, а пугаться тетя Верочка любила. Напугавшись как следует, она вроде лучше себя чувствовала и радовалась тому, что сама в такой безопасности» (Т. Устинова. «Дом-фантом в приданое». – М.: Эксмо, 2005).

56

Например, в оформлении обложек женского детектива издательства «Эксмо» используется револьвер, кокетливо перевязанный бантиком.

57

Интерес к быту и повседневности отражен в многих современных исследованиях: Паперный В. Культура два. – М., 1999; Утехин И. Очерки коммунального быта. – М., 2000; и др.

58

Представляется симптоматичным утверждение главного редактора русскоязычного журнала Vogue: «Мне все же кажется, что Voguere-аналог фабрики грез. Возможно, устроенный даже более жестко, чем киномир, потому что из глянцевого мира исключена, например, смерть. Из него исключены болезни. Из него не исключена бедность лишь потому, что бедность входит в миф о Золушке. То есть ключевые для любого человека экзистенциальные категории из него оказываются исключенным[Долецкая, 2004].

59

Очевидно, что подобные эксперименты свойственны и зарубежной массовой литературе. Так, большой резонанс вызвал роман молодой мексиканской писательницы Лауры Эскивель «Шоколад на крутом кипятке. Роман-календарь с рецептами блюд, содержащий описание домашних средств и любовных связей» (СПб.: Амфора, 2004).

60

Известная сценаристка Д.Смирнова видит в глянцевом дамском журнале, рекламирующим не просто товары, а жизнь, страшные явления современного мира: «Даже в худших образцах голливудских киноатракционов есть хотя бы гомеопатическая доля гуманитарных и моральных ценностей: желание утешить человека, приободрить его в трудном выборе, помочь ему уверовать в осмысленность жизни и смерти, в справедливость. В гламуре и всех его, как говорили в производственных романах, смежниках ничего подобного нет. Это заговор огромных корпораций против человека. Там и человека-то нету, там только потребитель. Гламурные журналы – министерство пропаганды этой хунты. Именно они внушают идею вечной молодости, отвергая огромную культурную и цивилизационную категорию – старость. Именно они навязывают внешние и поведенческие стандарты, униформу, вытаптывая индивидуальности. Они до полного уже безумия раскручивают маховик консьюмеризма, они делают из людей рекламоносителей. Они создают новые символы и, соответственно, новую религию, в которой на месте счастья – богатство, на месте поступка – покупка, вместо любви – половая физкультура, вместо самопознания – тесты, вместо борьбы с грехами – диеты, вместо семьи – фитнес-клуб, вместо мировоззрения – сезонная мода» [Смирнова, 2004].

61

Зачастую портрет героини напоминает описание модных тенденций из женского журнала. Ср.: «Немного подумав, Арабелла оделась так, словно собиралась рекламировать Lorblu: синие туфли, чуть светлее – туника, голубая косынка на волосы. И даже запах духов TocadUly ” был синеватым. Перламутровый макияж, зеркальные очки – на нее взглянула девушка строгих правил, но себе на уме» (П. Поплавская. «Зной»). Или отсылает к известным моделям: «В серебристо-розовом платье, плотно облегающем грудь и талию, чтобы потом взорваться у бедер немыслимым фейерверком пастельного кружева, с полуоткрытыми губами, будто замершими на полуслове, и томно опущенными веками, она походила на Сицди Кроуфорд» (П. Поплавская. «Зной»).

62

Необходимо разграничивать любовный роман как жанр массовой литературы, созданный по жесткой схеме, и произведения о любви, написанные женщинами, к которым можно отнести тексты Г. Щербаковой, М. Палей, М. Вишневецкой, М. Москвиной и других современных авторов.

63

Пиджин – гибридный язык, не имеющий исконных носителей, развившийся путем существенного упрощения и разрушения языка-источника. Пиджины распространены в Юго-Восточной Азии, Океании, Африке. Используются как средство межэтнического общения. См.: Долинский В. «…когда поцелуй закончился» (о любовном романе без любви) // Знамя. 1996. № 1.

64

Создание розовых романов часто иронически обыгрывается современными писателями. Так, в рассказе Н. Рубановой «Как бы женский роман» главная героиня, журналистка, собирается заработать деньги, написав любовный роман: «Приготовить съедобный – для обделенных полушариями двуногих дам-с – сюжетец. Любовь и разлука, непечатно, карьерный рост, непечатно, измены, непечатно, походы по магазинам и хеппи-энд, крашеные блондинки, непечатно, высокие парни в кожаном… Брр! Рита поморщилась. А потом довести все это до десяти-пятнадцати авторских, отправить по мылу и ждать денег: тираж большой, договор нормальный, тема для кого-то актуальна… Востребованный автор!» (Рубанова Н. Патология короткого рассказа. Как бы женский роман // Знамя. 2005. № 4).

65

В 2006 г. О. Робски в романе «Про любой/bn» сделала попытку создать «мужскую» и «женскую» версию одной и той же любовной истории. Этот же прием можно обнаружить в пьесе Б. Акунина «Инь и Ян».

66

Заслуживает внимания реклама интернет-журнала «Страстные истории»: «В “Страстных историях” публикуется творчество наших читателей. Это могут быть проза, поэзия и просто истории любви. Если вам знакомы муки творчества – не оставляйте свои произведения в столе. Присылайте их в редакцию – они будут опубликованы на страницах “Страстей” и по достоинству оценены нашими читателями. Ваши произведения мы ждем по адресу: lovestory@passion.ru».

67

Интервью с Ю.Шиловой // Огонек2000 № 14; об этом же см. Подьяблонская Н. Как возникают женские романы // Октябрь. 1998. № 12.

68

Ср.: «Они (Анфиса и Юра. – М.Ч.) оказались в кромешной темноте, потому что фонарь Юра погасил, да еще очень близко друг к другу. Одри Хёпберн и Питер О’Тул в чуланчике! Как назывался фильм? Кажется, “Как украсть миллион”, и там все было не так, как у них, – весело, красиво и с надеждой на лучшее будущее» (Т. Устинова. «Закон обратного волшебства»).

69

Ироническая реакция на многочисленные советы в «дамских журналах» звучит в словах частного детектива Ивана Подушкина, серийного героя Донцовой: «Я вздохнул, ну отчего это большинство женщин всерьез воспринимают идиотские советы, которые публикует на своих страницЙКосмопо-литен”?…если верить напечатанному, все мужчины похотливые обезьяны, причем глупые, потому что ловить их предлагается исключительно на яркую раскраску. Нигде не было сказано, что представители сильного пола ценят самодостаточных, реализованных, не вульгарных особ, с определенной долей стервозности в характере. Посоветовалгбы девушкам учиться, добиваться успеха в жизни и только тогда начинать думать о браке. Нет, предлагалось напялить короткое и обтягивающее платье, зажечь на столе свечи, выставить мосластую коленку, томно закатить глаза – и распаленный самец твой»(Д. Донцова. «Инстинкт БабыЯги»).

70

Интересно, что на рубеже XIX–XX вв., в 1890-х гг. в России появляются первые женские журналы, качественной характеристикой которых являлась артикуляция проблем женщин в интерпретации самих женщин. «Журнал для милых» (1804), «Московский Меркурий» (1805), «Дамский журнал» (1823–1833), «Лучи» (1850–1860), «Ласточка» (1859–1860), «Модный магазин» (1861), «Новый русский базар» (1866), «Модный свет» (1868) и многие др. Эти издания воспроизводили и формировали публичный дискурс, официальный концепт женщины, главным составляющим которого было удачное замужество как определяющая социального успеха женщины, основа ее социального статуса. Журналы формировали идеал беспроблемной женщины-жены, матери, хозяйки [Рогинская, 2004].

71

«Толковый словарь иностранных слов» Л.П. Крысина отмечает орфографическую вариантность: ремейк и римейк, наблюдаемую и в рассмотренных текстах.

72

Автор популярных отечественных детективов А. Гурский предлагает «кардинальное решение»: «Учитывая засилье культурного ширпотреба и малое количество нынешних шедевров, сегодня следует в срочном порядке заняться переименованием наиболее значительных произведений прошлого дабы дать им вторую жизнь и снова пустить в оборот. Вместо тошнотворно-фекального Сорокина или лебядкинообразного Пригова &lt;…&gt; запустить – в оболочках иных названий – Лермонтова, А.К. Толстого» (Гурский, 2002).

73

Авторские мистификации являются коммерческой тайной издательства «Захаров» и до сих пор не раскрыты, однако М. Золотоносов делает предположение, что автором «Отцов и детей» является молодой писатель Сергей Шаргунов, автор романа «Ура!» (Золотоносов М. Игра в классики // Московские новости. 2002. № 33).

74

Однако следует признать правоту слов А. Усмановой: «Каждая новая экранизация “Анны Карениной” или “Ромео и Джульетты” сообщает нам гораздо больше о сегодняшней культуре и ее проблемах, нежели о рассказываемой истории» [Усманова, 2004: 190].

75

Необходимо отметить, что многочисленные инсценировки «Анны Карениной», сделанные для раннего кинематографа (даже инсценировка Н.Д. Волкова, поставленная в МХАТе и признанная чуть ли не классической) сводят роман к истории одной трагической любви, отказываются от линии Левин – Кити [Гинзбург, 1963].

76

Например, в романе Л. Ким «Аня Каренина» (2005) первоисточник становится лишь узнаваемой точкой отсчета. В предисловии к роману говорится: «За сто с небольшим лет, что отделяют “Анну” от “Ани”, население Москвы и Санкт-Петербурга увеличилось на порядок. Так что толстовские имена в романе Л. Ким – это что-то вроде данным давно пройденных отметок “зеленого сектора” манометра» [Ким, 2005: 10].

77

Примером постмодернистской игры с «клонированными» текстами может служить роман В. Сорокина «Голубое сало».

78

Роман Ф.М. Достоевского становится источником постмодернистской игры в пьесе В. Сорокина «Dostoevsky-trip», в которой реализована метафора «мир-текст» и «человек-текст». Герои Сорокина, приняв наркотик «Достоевский», попадают в пространство романа «Идиот» и принимают на себя роли его персонажей. В этом случае создание новой реальности с участием классических героев обусловлено постмодернистским дискурсом.

79

Современные исследователи вводят понятие &lt;фэнфик&gt;, которое смыкается с традиционными деривативными кинематографическими и литературными жанрами – пародией, римейком, сиквелом (тексты по мотивам известных произведений масскультуры, созданные непрофессиональными авторами и не претендующие на коммерческую публикацию). «Фэнфик» впервые появляется в30-е годы XX в в Англии, когда возникает «Литературное общество Шерлока Холмса», созданное для того, чтобы продолжать и развивать дело сэра Артура Конан ДойлаГоралик, 2003].

80

Эта мысль перекликается со словами О. Шпенглера из «Заката Европы»: «Приблизительно с 150 года до Р.Х. в области античного искусства началась практика изготовления копий со старых шедевров, отнюдь не потому, что эти последние хоть как-то еще понимались, а потому, что не умели уже самостоятельно производить оригиналы»[Шпенглер, 2002: 209].

81

Заглавие романа И. Эренбурга 1920-х гг. представляет собой краткое изложение сюжета: «Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников: мосье Дэле, Карла Шмидта, мистера Куля, Алексея Тишина, Эрколе Бамбуги, Ильи Эренбурга и негра Айши. В дни мира, войны и революции в Париже, Мексике, Риме, в Синегале, в Кинешме, в Москве и в других местах, а также различные суждения Учителя о трубках, о смерти, о любви, о свободе, об игре в шахматы, об иудейском племени, о конструкции и о многом другом».

82

«Стёб – это саркастическое снижение, заголение персонажа, запечатление предмета описания в издевательски подчеркнутой наготе, окончательный эстетический приговор и самой реальности, и тем традиционным литературно-критическим условностям, которые требуют от «поэта быть больше, чем поэтом» [Гусейнов, 1997: 150].

83

В 2004 г. впервые новый роман В. Пелевина «Священная книга оборотня» продавался вместе с компакт-диском с одиннадцатью вокально-инструментальными мелодиями, призванными эмоционально скрепить текст.

|  |
| --- |
|  |