

ФЕНОМЕН МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

М.А. Черняк

МАССОВАЯ ЛИТЕРАТУРА КОНЦА XX – НАЧАЛА XIX ВЕКА: ТЕХНОЛОГИЯ ИЛИ ПОЭТИКА?

Сложившееся в России к концу XX века многоуровневое поликультурное пространство стало симптом кардинальных сдвигов в научных практиках. Резко обозначившаяся дифференциация «высокого», элитарного и «низкого», массового в литературном процессе оказалась в фокусе научных интересов литературоведов и социологов, лингвистов и культурологов, философов и психологов. Расслоение читательской аудитории, изменение доминантного кода культуры определяют актуальность не только эстетических, но и социокультурных характеристик современной литературы.

Очевидная полифоничность сегодняшней литературы, обилие встречающихся на каждом шагу книжных лотков с яркими гляцевыми изданиями, люди, читающие в метро Робски, Лукьяненко, Акунина или Донцову, всевозможные литературные мистификации и споры о том, кто же скрывается за тем или иным модным именем, – все это, безусловно, требует ответа на вопросы: какое место в современной культуре занимает культура массовая и что такое «массовая литература».

В массовой литературе выработаны жесткие жанрово-тематические каноны, являющие собой формально-содержательные модели прозаических произведений, предлагающие определенную сюжетную схему и обладающие общностью тематики, устоявшимся набором действующих лиц и типов героев. Каноническое начало и типовые шаблоны лежат в основе всех жанрово-тематических разновидностей массовой литературы (детектив, триллер, боевик, мелодрама, фантастика, фэнтези, костюмно-исторический роман и др.), именно они формируют «жанровое ожидание» читателя и «серийность» издательских проектов. Для этих произведений характерна легкость усвоения, не требующая особого литературно-художественного вкуса и эстетического восприятия, и доступность разным возрастам и слоям населения, независимо

от их образования. Произведения массовой литературы, как правило, быстро теряют свою актуальность, выходят из моды, они не предназначены для перечитывания, хранения в домашних библиотеках. Не случайно уже в XIX веке детективы, приключенческие романы и мелодрамы называли «вагонной беллетристикой», «железнодорожным чтивом», «одноразовой литературой». Приметой же сегодняшнего дня стали развалы «подержанной» литературы.

Поле массовой литературы XX века 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. Москвина¹. С этим утверждением трудно согласиться, потому что стереотипы массовой культуры, как правило, неизменны (этим они и привлекают читателя), а стремительно изменяется лишь декорационное поле.

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*, то есть как на сумму равноправных, хотя и разноориентированных по своему характеру, а также разнокачественных по уровню исполнения литератур. Критик С. Чупринин предложил следующую систему литературной иерархии новейшей литературы: «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

Мария Александровна Черняк — доктор филологических наук, профессор кафедры новейшей русской литературы Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (г. Санкт-Петербург).

¹ Москвина Т. Похвала плохому шоколаду. СПб., 2002. С. 26.

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)².

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.

Злободневность в массовой литературе прекрасно уживается с неправдоподобностью сюжета, это своего рода симбиоз. Практически создаваемые в режиме «прямого эфира» реалии сегодняшнего дня сочетаются с явной сказочностью героя. Конструирование положительного героя идет по принципу создания супермена, бессмертного этического образца. Подобному герою подвластны любые подвиги, он может раскрыть любые преступления и покарать любого преступника. Это герой-схема, герой-маска, как правило, лишенный не только индивидуальных черт характера, биографии, но и имени.

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 глянцево-му журналу. Потому что работа над текстом, как правило, идет не больше 4-5 месяцев.

Одной из ярко оформившихся черт массовой литературы стала поэтика повседневности. Эта черта особенно ярко проявляется в современном «дамском романе», для которого эффект узнавания реальности становится существенным и необходимым. На страницах отечественных детективов и мелодрам герои посещают узнаваемые, престижные рестораны и магазины, встречаются с действующими политиками, обсуждают те же проблемы, которые только что будоражили средства массовой информации, пьют разрекламированные напитки, одеваются в модные одежды. А. Маринина в одном интервью призналась, что читательницы просили дать некоторые рецепты из кухни Насти Камен-

ской. И вот в романе «Реквием» героиня Марининой подробно раскрывает секреты приготовления итальянского салата, а Д. Донцова выпустила «Кулинарную книгу лентяйки», в которой она собрала рецепты, упоминавшиеся в ее романах. Подобный режим создания текста «здесь и сейчас» дает основание говорить о генетической близости дамского романа и женского детектива к «глянцевым» журналам «Караван историй», «Домашний очаг», «Cosmopolitan» и др. Если вспомнить слова Ю.М. Лотмана о том, что «история проходит через Дом человека, через его частную жизнь», то можно утверждать, что массовая литература явно затормозилась в частной, повседневной, узнаваемой жизни современного человека. Общая тенденция «копирования» действительности сближает массовую литературу с культурой китча, подчеркивает ее «одноразовость», сиюминутность. Точная фиксация примет повседневности, тривиальных явлений обыденной жизни, обнаруженная в текстах массовой литературы, провоцирует читателя на мгновенное и почти автоматическое узнавание. 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 щевелевый суп стал особенно вкусным, выжмите в кастрюлю лимон”. Я попробовала и теперь, готовя зеленые щи всегда добрым словом помню Моисеева. А блюдо, которое меня (!– М.Ч.) научила делать Алла Борисовна Пугачева? <...> Певница в какой-то передаче сообщила, что берет все, оставшееся в холодильнике <...> Дорогие мои, из бросовых продуктов получилась вкуснятина, которую не стыдно подать гостям. Теперь я частенько делаю эту штуку, дома мы зовем ее “пугачевка”»*.³

Тиражированные средствами массовой информации рассказы о судьбах известных артистов, журналистов, телеведущих и др. становятся основой для создания массовой литературы. 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

² Чупринин С. Жизнь по понятиям. Русская литература сегодня. М., 2007. С. 77.

³ Донцова Д. Но-шпа на троих. М., 2004.

замечание становится особенно существенным, когда сюжетная линия связана с реальными политическими или социальными событиями.

Неквалифицированный, ориентированный на глянец читатель сегодня формирует литературные вкусы. Именно на него рассчитаны современные названия книжных серий «Лекарство от скуки», «Легкое чтение», «Смотрим фильм – читаем книгу», «Отдохни» или реклама любовных романов «Отправь голову в отпуск».

Особую роль в формировании гламурной эстетики, безусловно, играют женские журналы, в которых транслируется миф о «новой русской женщине». Обилие появляющихся в женских журналах мини-любовных романов представляет собой род *медийной словесности*. Такие тексты характеризует установка на бессознательную репродукцию профессиональных, усредненных и трансформированных (под воздействием законов массовой ментальности) культурных образцов. Ее характеризует клишированность на всех уровнях словесной организации. 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.

Особый образ писателя в полной мере может быть обнаружен в проекте издательского дома «Семь дней», который в журнале «Караван историй» стал публиковать автобиографические романы звезд шоу-бизнеса: «И жизнь, и слезы, и любовь» Валерии, «Заложница» певицы Жасмин, «Кольцо для Одетты» балерины Анастасии Волочковой, «Танго втроем» Наташи Королевой, «Мой жаркий лед» фигуристки Татьяны Навка и др. Создается устойчивое впечатление, что некий «фантомный автор» один, и все романы созданы по одному лекалу: трагические истории о предательстве и кознях коллег по цеху, об одиночестве и страхе, преследованиях со стороны мужчин, недоброжелателях и т.д.

К концу XX века благодаря кинематографу, телевидению, рекламе, Интернету возникла новая оптика видения человека. Можно говорить о разных секторах массовой культуры, каждый со своей совокупностью транслируемых значений и образцов. 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 и киноиндустрией. По-

стоянные персонажи кино-и-телеэкрана являются квазианалогами друг друга и множат себе подобных уже в литературе. Первичность литературного текста перестает быть обязательной на поле массовой литературы. Достаточно вспомнить множество примеров создания книги «по мотивам» известных телевизионных сериалов («Просто Мария», «Богатые тоже плачут», «Санта-Барбара» и др.) и многотомное издание «Бестселлеры Голливуда». Через экран заново проходят те литературные жанры, которые в самой литературе отошли в положение «примитивов», стали чтением для детей (романы про пиратов, приключенческие, вестерны и др.). Поэтому в жанровой иерархии современной литературы появляется и тип «киноромана». Примечательно название серии «Смотрим фильм – читаем книгу», в которой вышли книги К. Мурзенко «Мама не горюй», В. Мережко «Сонька Золотая Ручка. История любви и предательства королевы воров», А. Балабанова «Брат, Брат-2», С. Бодрова «Связной» и др.

Любопытно в этой связи признание Анны 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. И сейчас, когда я пишу уже шестнадцатый роман, все начинается с такого кино». Подобная схематичность создания текста становится печальной чертой авторов массовой литературы, для которых скорость и коммерческая востребованность становятся важнее эстетического качества произведения. Современные «глянцевые писатели» настолько привыкли апеллировать к кинематографическому опыту читателей, что портрет героя может ограничиться фразой «Она была прекрасна, как Шерон Стоун» или «Он был силен, как Брюс Уиллис». Лишая своих героев индивидуальной портретной характеристики, делая их бесплотными и условными кальками киногероев, «глянцевые писатели» превращают их лишь в маркеры определенных типов. Герои становятся симулякрами, которые Ж. Бодрийяр определял как «злых демонов» современной культуры, при которых «место божественного предопределения занимает столь же неотступное предшествующее моделирование»⁴. «Кинометафора жизни» стимулирует в массовой литературе развертывание оценочного дискурса, становясь метафорой красивой жизни. Об этом явлении справедливо пишет М. Харитонов: «Киношная вер-

⁴ Бодрийяр Ж. Злой демон образов // Искусство кино. 1992. № 10. С. 67.

сия 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»⁵.

Важная черта массовой литературы – это эскапизм, уход от реальности в другой, более комфортный, мир, где побеждают добро и сила. Неслучайно наиболее распространенный ответ читателей на вопрос о причинах их увлечения тем или иным жанром массовой литературы – «хочется отвлечься, отдохнуть, отключиться от забот и т.д.». Это в большей степени касается любовного романа. Б. Дубин справедливо замечает, что чтение подобной литературы позволяет женщине реализовать свою природную тягу к театрализации: роль героини «примеряется» как примеряется одежда (для российских женщин важно, что они примеряют женскую импортную одежду и импортную жизнь). В социологических опросах женщины часто отвечают: «Ищу в книге себя», «Я люблю читать как бы о себе» и др. В начале 1990-х годов, когда книжный рынок был заполнен переводными романами, была очень существенна познавательная функция мелодрамы. 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», своеобразный «рай для обыденного человека», обладает и неким терапевтическим эффектом, неслучайно на Западе подобные издания продают в аптеках или больших универсальных магазинах в отделах канцтоваров и игрушек. 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.

В массовой литературе последних лет формируются концепты новой женской прозы, отражающие изменения на аксиологической шкале современного массового сознания. Показа-

тельны 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 на противоположную. Неслучайно 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. Презентация новой женской идентичности строится на энергичном отталкивании от навязанных ролевых стереотипов советской эпохи.

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 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. Избавлением от всех неудачи 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.

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 себе-седник – со всеми особенностями его речи, его мимики, внутреннего мира, – а тема разговора.

⁵ Харитонов М. Способ существования. Эссе. М., 1998. С. 34.

Вернее, не тема даже, а форма», – с грустной иронией отмечает писатель А. Курчаткин.⁶

Современные издательства ежемесячно выпускают книги 10-15 новых авторов. В самой большой серии остросюжетных романов – «Русский бестселлер» – издательства «ЭКСМО» за пять лет выпущено почти 850 названий. В других сериях «Русский проект», «Черная кошка», «Вне закона», «Любовно-криминальный роман», «Детектив глазами женщины» тоже выпускаются сотни наименований. Однако лишь некоторые из «раскрученных» имен известны читателю. Вот показательный пример включения нового имени в сознание массового читателя: издательство «Эксмо» стало публиковать романы тогда еще никому не известной Галины Куликовой под одной обложкой с уже успешной Д. Донцовой. Имя Донцовой в этом случае явилось коммерческой приманкой для читателя.

Свобода от цензуры и идеологического заказа заменяется в массовой литературе заказом не только коммерческим, но социальным. Да, это уже не социальный заказ советской эпохи, но рыночный заказ массового читателя. Известное имя интересует читателя (и издателя) лишь как гарантия предлагаемого товара, поэтому издательства иногда сохраняют за собой право выпускать рукописи разных авторов под общим псевдонимом. Опять вспоминаются слова Ю. Тынянова: «Каждое уродство, каждая “ошибка”, каждая “неправильность” нормативной поэтики есть – в потенции – новый конструктивный принцип. Взятый с его бытовой стороны, *псевдоним* – явление одного ряда с явлением анонима»⁷. Выбор псевдонима для писателя – это и замена неблагозвучной фамилии, и интрига, игра, и своеобразный вид творчества, маска, сценическая роль. 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”. На существование “всегда” он при этом не рассчитан и в любой момент по коммерческому резонам может быть заменен на другой»⁸.

Автор массовой литературы, если он хочет быть востребованным рынком, практически «обречен» на серийность – еще одну особенность массовой литературы. 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.

Литературная беспомощность многих авторов массовой литературы обрекает их на всевозможные пересказы, римейки, имитации, подделки. Эксплуатация классического наследия современной российской литературы достигла массового размаха. Заимствуются названия, имитируется стиль, жанр, пишутся продолжения. «Когда мы имеем единичный случай “заимствований”, мы вправе отвлечься от литературы и начать обсуждать этическую сторону проблемы. Но когда перед тобой целый пласт текстов, построенных на эксплуатации классики, возникает желание понять, откуда в современной русской литературе, в новой генерации писателей конца 90-х возникло это направление – “псевдоклассика”», – задает вопрос критик М. Адамович⁹. Возможно, ответ на этот вопрос кроется в снижении культурного уровня современной читательской аудитории, ведь печальная статистика и практика школьных учителей литературы и вузовских преподавателей показывает, что все меньшее число людей читают классические романы XVIII и XIX веков, 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. Следует согласиться с современными исследователями, которые полагают, что если русские формалисты в 1920-е годы писали об эволюции как механизме литературного развития, то в конце XX века, возможно, стоит говорить о феномене

⁶ Курчаткин А. Хочу, чтоб не больно, хочу, чтоб красиво // Литературная газета. 1999. № 41.

⁷ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1979. С. 240.

⁸ Новиков В. Деноминация: литераторы в плену безымянного времени // Знамя. 1998. № 7.

⁹ Адамович М. Юдифь с головой Олофрена: псевдоклассика в русской литературе 90-х // Новый мир. 2001. № 7. С. 165.

инволюции как механизме культурного торможения, свертывания, саморазрушения, своеобразного и неслучайного «пути назад».

Писатели-классики, по словам Д.С. Межковского, *вечные спутники человечества*, не раз становились объектом пародирования. Перераспределение ценностей в поле литературы, изменение репертуара классических культурных ролей предельно четко проявляется в проектах издательского дома «Захаров». В 2001 году в новой серии этого издательства «новый русский романЪ» вышли романы Федора Михайлова «Идиот», Льва Николаева «Анна Каренина» и Ивана Сергеева «Отцы и дети». Сам Игорь Захаров в интервью журналисту «Огонька» прокомментировал нового «Идиота» 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. Я люблю замечание Сомерсета Моэма: “Искусство чтения – это искусство пролистывания скучных страниц”. 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.). Налицо пошлое упрощение (а если сравнить с классическим текстом – переписывание), банальное осовременивание текста.

Большая конкуренция на рынке массовой литературы требует от писателя непосредственного поиска *своего читателя*. При описании взаимодействия писателя и читателя Х-Р. Яусс, один из теоретиков рецептивной эстетики, использует понятие «*горизонт ожидания*». В умении предвидеть его очертания – залог успеха и писателя, и издателя. Так, скрывающийся за псевдонимом Б. Акунин известный японист, журналист, литературовед Г. Чхартишвили стремится доказать, что детектив может стать качественной и серьезной литературой, именно его литературная мистификация названа критиками наиболее интересным литературным проектом 1999 года. Г. Чхартишвили считает, 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”»¹⁰. Возможно, поэтому первый роман Б. Акунина был издан под рубрикой «детектив для разборчивого читателя», а на обложке сказано: «Если вы любите не читиво, 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 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». Акунин предлагает своим читателям своеобразные интеллектуальные ребусы, он играет с цитатами и историческими аллюзиями, далекими от повседневности. Возможно, именно поэтому его любимый герой сыщик Фандорин помещен в XIX век. Называя Акунина «Джеком-потрошителем», критик Л. Данилкин пишет: «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»¹¹. А критик Д. Быков, называя книги Акунина занимательным литературоведением, полагает, что писатель «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»¹². В связи с этим, Акунин постоянно повторяет, что мечтает о думающем читателе. В доступности текстов массовой литературы, ее клишированности и сюминутности кроется очень серьезная опасность: читатель, выбравший для чтения только подобную литературу, обрекает себя, как манкурт, на полную потерю диалога с культурой, историей, большой литературой.

¹⁰ Чхартишвили Г. Девальвация вымысла: почему никто не хочет читать романы // Литературная газета. 1998. № 39.

¹¹ Данилкин Л. Убит по собственному желанию // Акунин Б. Особые поручения. М., 2000. С. 317-318.

¹² Быков Д. Блуд труда. СПб., 2003. С. 132.

Заслуживает внимания роман Б. Акунина «Ф.М.» – третья книга в цикле про потомка Эраста Петровича, английского баронета Николаса Фандорина (после романов «Алтын-Толобас» и «Внеклассное чтение»). В интервью интернет-газете «Правда. Ру» Акунин рассказал о том, как возник замысел книги: «С одной стороны, сильная любовь к Федору Михайловичу Достоевскому, с другой стороны, интенсивная нелюбовь к современной поп-глянц-культуре. Мне хотелось столкнуть эти два языковых пласта лбами, чтобы посмотреть кто кого. Здесь нужна искра, нужен толчок».

Сюжет романа «Ф.М.» связан с поиском главным героем Николасом Фандориным рукописи Ф.М. Достоевского «Теория. Петербургская повесть», до сих пор неизвестной литературоведческой науке и являющейся первой редакцией «Преступления и наказания». В текст акунинского романа по мере развития сюжета вкрапляются фрагменты рукописи, якобы написанные Достоевским. Аутентичность «текста Достоевского» признается только условно – внутри художественной ткани романа. И сам автор, сохраняя значительную дистанцию между собой и великим классиком, неоднократно подчеркивает (якобы от лица самого Достоевского) незначительность и неудачность «Теории». Акунин вернул сюжет великого романа в русло беллетристики. Социокультурный механизм этого приема понятен, вопросы вызывают цели этого литературного проекта. Хотя, нужно сказать, «Ф.М.» вполне логично укладывается в логику творческого развития Б. Акунина и его литературных амбиций. Так, в одном из интервью писатель достаточно определенно высказывает свою позицию: «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».

Одной из любопытных составляющих новой издательской стратегии Б. Акунина стало нарушение законов детективного жанра. Пожалуй, впервые в финале преступления раскрыто сыщиком не до конца. Николасу Фандорину необходимо было решить две задачи – собрать всю рукопись Достоевского и найти так называемый «перстень Порфирия Петровича». Рукопись он собрал, убийцу разоблачил, но вот расшифровать загадочное четверостишие сумасшедшего «достоевсковеда» Морозова и найти

перстень у него не получилось. Поэтому Акунин предложил своим читателям принять участие в интерактивной «всероссийской интеллектуальной игре». Действительно, на сайте www.akunin-fm.ru были предложены коллекция ссылок на полное собрание сочинений Ф.М. Достоевского, виртуальный музей писателя, литературоведческие работы по творчеству Достоевского и т.д. Активная работа форума демонстрирует желание читателей отгадать загадку Акунина. Отчет о конкурсе опубликовали крупнейшие российские средства массовой информации. Всего на конкурс было прислано более 5000 писем, однако раскрыть тайну читателям так и не удалось. В итоге, после читательского голосования, проведенного на интернет-сайте романа «Ф.М.» уникальную реликвию было решено передать на благотворительные цели.

Жанровая трансформация, происходящая в отечественном детективе, еще раз демонстрирует разбросанность на рынке культурных и литературных ценностей, снижение актуальности литературного дискурса. «Жанровые потребности» массового читателя удовлетворяются сегодня многочисленными детективными сериями. На интеллигентного читателя рассчитаны исторические детективы Б. Акунина, экономические детективы Ю. Латыниной, политические детективы В. Суворова, Д. Корецкого, Э. Тополя, мистические детективы А. Воронина и др. Женская аудитория выбирает «производственные милицейские» романы А. Марининой, криминально-любовные Т. Устиновой, классические детективы Т. Гармаш-Роффе и многочисленные иронические детективы (Д. Донцова, М. Воронцова, Г. Куликова др.). Причем, важно отметить, что именно в подобных детективах происходит наибольшее смешение жанров (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). Маргинальный статус в жанровом пространстве современного детектива занимает широко и разнообразно представленный бандитский детектив (Бр. Питерские, Евг. Монах и др.).

Появившиеся на литературном небосклоне детективы Александры Марининой стали характерной приметой массовой культуры рубежа XX–XXI веков. Маринину называют «русской Агатой Кристи» и «королевой российского детектива», «чемпионом по тиражам» и «эксплуататором литературных негров». На Круглом

столе «Rendez-vous с Мариной», темой которого стал «феномен» писательницы и определение ее места в современном литературном процессе, Б. Дубин отметил: «Нормальное общество», о котором столько тосковали на рубеже 1980-1990-х годов, – это сегодня общество читающих Мариныну»¹³. Критик Д. Быков назвал Мариныну «нашим коллективным сном», а В. Ерофеев, объясняя успех писательницы сказал, что «мощный криминальный фон России делает ее детективы прививкой от смутного, всепроникающего страха». Согласно рейтингу, публикуемому газетой «Книжное обозрение», произведения Мариныной на протяжении многих лет занимают в среднем от трех до пяти первых позиций из десяти.

Успех Мариныной 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 массовому читателю. Массовому читателю полюбилась «серийная» героиня Мариныной Настя Каменская – типичная российская женщина «среднего класса». «Тихая забитая серая мышка», усталая и неприметная, с букетом хронических болезней, равнодушная к моде и кулинарии, она обладает прекрасным аналитическим умом и способна конкурировать с мужчинами в профессиональной деятельности. Возможно популярность Мариныной можно объяснить тем, что она смогла удовлетворить общественный запрос на «гуманный детектив». Действительно, писательница вводит в свои детективы широкий социальный контекст, расширяя тем самым границы жанра. Мариныной 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 Мариныной 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 Мариныной невозможно рассматривать вне контекста постсоветской дестабилизации привычных культурных и социальных смыслов.

«Романы Мариныной давали некий ориентир. Компас. Маринына была проводником в совершенно незнакомой реальности, причем проводником, юридически грамотным», – определяет феномен писательницы критик Н. Иванова¹⁴. Однако, быстрая популярность сыграла с Мариныной злую шутку. Писательница, действительно, стала считать себя «королевой отечественного детектива». Она много дает интервью, рассуждает о различных явлениях современной жизни, позволяет престижным гляцевым журналам фотографировать интерьеры своей квартиры, появляется в многочисленных телевизионных передачах (от серьезных аналитических до игровых и развлекательных), подробно рассказывает о «тайное тайном» своей писательской лаборатории и т.д. Устав от этой роли, она делает неудачную попытку обращения к драматургии и выпускает романы «Тот, кто знает» и «Незапертая дверь», в которых отходит от жанра детектива. Очевидно, что эти произведения, которые пестрят банальными истинами и повторами, свидетельствуют о явной исчерпанности возможностей писателя.

Массовая литература является важным источником 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 века. Нельзя не согласиться с мнением писателя М. Фрая: «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»¹⁵. Это высказывание убеждает 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.

¹³ На Rendez-vous с Мариныной: материалы Круглого стола // Неприкосновенный запас. 1998. № 1.

¹⁴ Почему Россия выбрала Путина: Александра Маринына в контексте современной не только литературной ситуации // Знамя. 2002. № 2.

¹⁵ Фрай М. Идеальный роман. СПб., 1999. С. 262.