

И.Л. Савкина

КНИГИ, ВСЕМ ПОНЯТНЫЕ, ИЛИ ПОЧЕМУ ЧИТАЮТ И ИССЛЕДУЮТ МАССОВУЮ ЛИТЕРАТУРУ?

*Эх! эх! придет ли времечко,
Когда (приди, желанное!..)
Дадут понять крестьянину,
Что розь портрет портретику,
Что книга книге розь?
Когда мужик не Блюхера
И не милорда глупого —
Белинского и Гоголя
С базара понесет?*

Н. Некрасов

Немало уже леса перевели на бумагу с тех пор, как Некрасов горестно сетовал в своей поэме «Кому на Руси жить хорошо» на неразвитость читательского вкуса, а народ все продолжает и продолжает нести с базаров и книжных лотков блюхеров да милордов. И это несмотря на то, что народ этот в школе кормят исключительно классическими деликатесами, а «милорды» и иже с ними почти семьдесят лет были под жестким запретом как ядовитые блюда капиталистического фастфуда. Да и критика немало постаралась, высмеивая душещипательные лавбургеры, зубодробительные боевики, где «слепые» мочат «бешеных» и киллеры гоняются за антикиллерами. Только и это мало помогает, потому что читатели Донцовой и Бушкова вряд ли живо интересуются литературной критикой.

Неистребимая любовь читателя к массовой литературе, безусловно, говорит о неразвитости вкуса и лености души этого читателя, но — не только. Гораздо с большей очевидностью подобные факты свидетельствуют о том, что читатели бывают разные, и — соответственно — литература может и должна быть разной: по своим функциям, жанрам, задачам. И лишь в маниловских мечтаниях филологов существуют заповедники духа, где водятся одни Великие Произведения Великих Писателей, а прочая литживность убита в зародыше бдительными редакторами.

Такого не было никогда, а в наше пестрое время особенно наглядно можно видеть, что литературные тексты выстраиваются не только (и не столько) по конкурентной, иерархической вертикали, но и «по горизонтали», соседствуя, а не вытесняя друг друга. Невымышленные истории (non-fiction) — не сырье для романа, а самостоятельный, со своими законами жанр; детектив или сентиментальная любовная повесть — не

отбросы, валяющиеся на задворках Великой литературы, а достойные, занимающие *свое* место жанры.

Еще в 70-е годы американский исследователь Джон Кавелти написал книгу «Приключения, тайна и любовная история: формульные повествования как искусство и популярная культура»¹, где попытался проанализировать специфическую, *особую природу* жанров массовой литературы и объяснить — почему и зачем ее можно читать и почему ее можно исследовать. Кавелти вводит понятие формульной, конвенциональной литературы, которая отличается от литературы «серьезной», оригинальной, креативной прежде всего по своим функциям: ее назначение удовлетворять потребность в релаксации, развлечении, эскапизме (уходе от действительности). Формульной литературе свойственна стандартизация, у читателя порождающая комфортное чувство безопасности и предсказуемости; писателю дающая возможность быстро и качественно создавать популярные тексты, а издателю — выгодно их продавать. Формульная литература должна идти навстречу читательским ожиданиям, быть понятной, предсказуемой. Оригинальность приветствуется, если она усиливает ожидаемые переживания, существенно не изменяя их. «Формула, — пишет Д. Кавелти, — создает свой собственный мир, который становится нам близок, вследствие многократного повторения» (39). Здесь имеется в виду то, что купив книжку, обозначающую себя как любовный роман, мы знаем примерно, в какой мир попадем, — что будет в нем и чего заведомо не будет. Это комфортное чувство «домашности» усиливается еще и часто применяющимся в издательской практике принципом сериальности, когда знакомым оказывается не

Ирина Леонардовна Савкина — доктор философии, лектор отделения Славянской филологии Тамперского университета (г. Тампере, Финляндия).

¹ *Cawelty, John G. Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture. Chicago: University of Chicago Press, 1977.* Все цитаты по русскому переводу главы из этой книги: *Кавелти Дж.Г. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 33-63.*

только жанровый трафарет, но герои, взаимоотношения между ними и пр. и пр. Читатель входит в книгу, как в свой подъезд (хотя некоторые неожиданности все же могут поджидать и в подъезде, и в книге).

Второй важный момент, подчеркнутый Кавелти, – это доминирующая ориентация масслита на отвлечение и развлечение. Но, высказав эту, честно говоря, не слишком новую и оригинальную мысль, Кавелти делает следующий шаг – в ту сторону, куда серьезные академические ученые до него не направлялись. Он пишет: «Поскольку формульная литература [...] часто используется как средство временного отвлечения от неприятных жизненных эмоций, часто подобные произведения называют паралитературой (противопоставляя литературе), развлечением (противопоставляя серьезной литературе), низкой литературой (противопоставляя высокой) или прибегают еще к какому-нибудь уничижительному противопоставлению. Недостаток такого подхода в том, что он заставляет рассматривать и оценивать формульную литературу лишь как низшую и извращенную форму чего-то лучшего вместо того, чтобы в ее «эскапистских» характеристиках увидеть черты искусства определенного типа, обладающего собственными целями и тоже имеющего право на существование. В конце концов, хотя многие и осуждают эскапизм как образ жизни, тем не менее способность нашего воображения создавать альтернативные миры, в которых мы можем найти себе временное убежище, – это главная и, в целом, весьма полезная черта человека» (42).

Не только Дж. Кавелти, но и многие другие ученые, которые перешли по отношению к массовой литературе с прокурорских позиций на исследовательские², подчеркивают и то, что массовая литература – это не только собственно культурный, но и социальный феномен. Она всегда работает с теми концептами, которые освоены и принимаются массовым сознанием и одновременно является «форм<ой> выражения коллективных желаний и фантазий читательского большинства»³. В этом смысле – массовая литература – своего рода индикатор, лакмусовая бумажка, с помощью которой мы можем отслеживать, замерять читательские ожидания и прогнозировать социальные тенденции. Но произведения такого типа не только отражают ожида-

ния читателей, подкрепляют существующие интересы и установки, но выполняют адаптирующую роль, помогают читателю сориентироваться в изменяющемся мире и, как пишет все тот же Кавелти, «исследовать в воображении границу между разрешенным и запрещенным и осторожно, надежно подстраховавшись, попробовать шагнуть за эту границу» (63).

Для исследователя изучение формул (особенно через сопоставительное и междисциплинарное их изучение) – способ многое узнать и понять о преобладающих ценностях тех или иных культурных сообществ в их национальной, исторической, культурной специфичности и/или универсальности, потому что формульные жанры, сохраняя свой основной стандарт, трансформируются, отражая время, меняясь вместе с ним.

Это хорошо можно видеть на примере такого жанра, как детектив. Еще лет 50-60 назад этот жанр считался сугубо мужским: сильный и/или интеллектуальный герой-сыщик воплощал представления об истинной мужественности. Женщина появлялась в детективных текстах чаще всего в роли жертвы или подруги-жены-любовницы. И поимка преступника, и описание этой непростой операции были мужским приоритетом. Гениальная Агата Кристи числилась в исключениях, подтверждающих правило. С изменением положения и роли женщины в современном обществе изменился и криминальный роман. В лидеры жанра во многих странах, в том числе и в России, вышел, так называемый «женский детектив». Например, в изданной в 2005 (так!) году издательством «Эксмо» сборнике «Первые среди лучших 2006. Антология детективного рассказа» авторы 9-ти из 10-ти рассказов – женщины, а десятый написан Анной Литвиновой в соавторстве с братом Сергеем. То есть, мужское присутствие сводится к 0,5 %.

Женский детектив многообразен: здесь и полицейский роман, и тексты, где расследование ведет частный детектив (чаще всего женщина), и жанровая модель, называемая иногда «голландская мельница», – когда в роли сыщицы/ка оказывается совершенно случайный персонаж.

Написанные женщинами-авторами тексты часто представляют из себя гибридные образования, смесь разных жанровых форматов. Татьяна Устинова пишет женские любовные романы (история Золушки) с детективной интригой, Полина Дашкова – психологические романы с детективным сюжетом, Виктория Платова любит соединить детектив с мистическим триллером, Юлия Шилова соединяет все со всем в совершенно произвольном порядке, изготавливая чудовищные жанровые монстры по рецепту повара

² В русском контексте см., например: *Черняк М.* Феномен массовой литературы XX века. СПб., 2005.

³ *Менцель, Бригит.* Что такое «популярная литература»? западные концепции «высокого» и «низкого» в советском и постсоветском контексте // Новое литературное обозрение. 1999. № 6(40). С. 393. Менцель здесь в свою очередь ссылается на исследование Ф. Джеймсона (*Jaemson F.* Reflocation and Utopia in Mass Culture, in *Social Text*. 1979-1980. V. 1).

Ноздрева из гоголевских «Мертвых душ», который «руководствовался более каким-то вдохновением и клал первое, что попало под руку: стоял ли возле него перец – он сыпал перец, капуста ли попадалась – совал капусту, пичкал молоко, ветчину, горох, – словом, катай-валяй, было бы горячо, а вкус какой-нибудь, верно, выйдет».

Но, несмотря на различия, во всех разновидностях женского детектива отражаются, как было замечено выше, ценности, ожидания и фантазии современного общества (или его определенных групп).

Весьма интересно проанализировать, какие образцы женственности, какие гендерные⁴ ожидания и предпочтения читательской аудитории отражаются, например, в популярной детективной серии Александры Марининой об Анастасии Каменской. Интересно также сравнить романы Марининой с текстами той же «формулы» (полицейский женский детектив), но созданными в другом социально-культурном контексте.

После появления первых романов серии только ленивый не писал о необычности главной героини. Статья о Марининой, опубликованная в 1996 г. в питерской газете «На дне» называлась «Александра Маринина как зеркало русского феминизма»⁵. В начальных романах серии (особенно в первых двух): Каменская – необычная женщина: не умеет чувствовать, живет умом, самодостаточна, независима и т.п. Настя – «компьютер на двух ногах», этакая голова профессора Доуэля плюс живое, страдающее, болезненное, ленивое, боящееся физических нагрузок тело. Все время подчеркивается, что она асексуальна, не хочет становится женой и матерью. Она может и умеет быть привлекательной и даже красивой, но не желает тратить на это время и силы. В первом романе серии «Стечение обстоятельств» между Настей и ее коллегой Захаровым происходит следующий диалог: «Если ты все это умеешь, то почему не пользуешься? <...> – Зачем своих обманывать? Какая есть – такая есть. – Мужики по тебе сохли бы. – Мне неинтересно. – Почему? Нормальной женщине это должно быть интересно. – Я не нормальная женщина. Я вообще не женщина. Я – компьютер на двух ногах»⁶. Она может превратить себя в абсолютно конкурентоспособное с точки зрения общего стандарта существо, это не составляет для нее особого труда, но это бессмысленно вне

«рабочего задания» («зачем своих обманывать?»), это мучительно (часто связано с болью), это не дает «удовольствия». «Она вышла из ванной, сверкая зелеными кошачьими глазами, изящная и элегантная <...> Да, Настя Каменская была сейчас очень хороша собой. Она знала, что через полчаса начнут гореть и чесаться покрытые тенями веки, через час отекут и начнут невыносимо болеть ноги, зажатые в узкую колодку модных туфель, а через два часа появится и с каждой минутой начнет усиливаться ощущение, что в глаза насыпали песок, предварительно пропитав его серной кислотой <...>. Вечер будет мучительным, но Леша заслужил свой праздник, и он его получит»⁷.

Настя в первых романах серии позволяет себе быть такой женщиной, какой она себя сама выбрала. В этом смысле Настя похожа на героиню так называемого феминистского детектива, который уже более тридцати лет существует в западной литературе. И здесь интересно сравнить Маринину и финскую писательницу Леену Лехтолайнен, у которой тоже есть серия романов с женщиной-полицейским по имени Марья Каллио в качестве главного персонажа.

Обе писательницы работают в жанре, соединяющем черты классического детектива и полицейского романа, используя при этом общий с мыльной оперой принцип «серийности» и эффект «замочной скважины». В центре и той и другой серии – женщина-профессиональный полицейский/милиционер; для обоих авторов важно соблюдение (или имитация) «принципа реальности»: все происходящее погружено в реальный социальный контекст и им мотивировано. Героини одного возраста (в ходе серии взрослеют от 30-ти до 40-ка), обе сначала незамужем, потом выходят замуж, у обеих мужья – университетские ученые, доктора математических наук, обе выглядят моложе своих лет, у обеих нет близких подруг и друзей, кроме мужа и сослуживцев, обеим повезло с понимающим начальником, обе не особенно озабочены своим внешним видом, предпочитают ходить в джинсах и свитере, не любят ухаживания, сначала не умеют готовить, а потом осваивают кулинарную науку (Марию к этому вынуждает то, что у нее в ходе серии рождается двое детей), и даже фамилии у них похожи – Каллио (Скала) и Камен(ская)⁸.

⁴ Термин «гендер» в современной науке употребляется для обозначения пола, но не в биологическом, а в социо-культурном аспекте.

⁵ Акуганова И. Александра Маринина как зеркало русского феминизма // На дне. 1996. № 33.

⁶ Маринина А. Стечение обстоятельств. М.: Эксмо, 2002. С. 120.

⁷ Маринина А. Убийца поневоле. М.: Эксмо, 1999. С. 12-13.

⁸ Эти параллели объясняются, конечно, не заимствованиями. А. Леонтьева в своем сопоставительном исследовании об Александре Марининой и популярной норвежской детективной писательнице Анне Хольт прекрасно показывает, что многие новации Марининой, за которые ее хвалили или ругали, на самом деле являются специфическими чертами жанрового канона. Отводя от Марининой обвинения в «наглом плагиате» с «огромных

Судя и по романам Лехтолайнен и по тем комментариям, которые она как автор и исследователь в одном лице (Лехтолайнен написала кандидатскую диссертацию по истории финского женского детектива) дает по поводу своих книг, у нее при создании романов имелась четко осознанная задача: писательница хотела создать такой тип женщины, которая в принципе одобряет свою женственность, но бунтует против того, что ограничивает женскую самореализацию в обществе.

Каллио и в личной жизни, и в профессиональной деятельности всегда сама делает выбор и берет ответственность за него на себя. Она всегда последовательно стоит на либерально-феминистской позиции, хотя каждое ее «завоевание» на этом поприще приводит не к идиллии, а к актуализации новых проблем, проблем следующей степени сложности.

Вписывается ли Маринина с ее «новорусским феминизмом» в эту парадигму или в данном случае под словом «феминизм» скрывается что-то совсем или отчасти иное, подобно тому, как *borsh-keito* (борщ-суп), подаваемый в финском ресторане, только по цвету напоминает об украинско-русском знакомце?

По-моему, различия можно видеть уже и в первых романах Каменская-серии, и они умножаются от романа к роману. Если у Лехтолайнен есть очень четкие объяснения (социальные, психологические, индивидуальные) тому, почему Мария Каллио сознательно «выбирает себя» именно такой, какая она есть, то у Марининой ответ на вопрос, почему Настя *другая и особенная* женщина, – не имеет ничего общего с «феминистским вызовом». У Марининой все дело в том, что ее героине «повезло» – повезло с родителями (прежде всего с отчимом), повезло со всепонимающим отцом-начальником Колобком, повезло с мужем – соратником, учителем, подругой-утешителем Чистяковым. Три идеальных отца-покровителя создают «пространство сцены», где Настя может «делать своей гендер», творить себя: Настю / Асю / Стасю, в которой соединяются самодостаточность и безответственность – незащищенность ребенка. Тема Насти-ребенка развивается последовательно с самого первого до последнего романа и даже усиливается по мере взросления героини. В книге

«Незапертая дверь» Каменская думает: «Мне сорок один год. И что же я как девочка малолетняя всех боюсь? Начальников боюсь, родителей боюсь, даже просто людей на улице боюсь, а вдруг меня кто-нибудь обидит, оскорбит, нахамит мне? Ну сколько можно всех и всего бояться?»⁹.

Именно мужчины-менторы образуют такое защищенное пространство, где «ребенок-Настя» может быть детективом Каменской и такой женщиной, какой она хочет быть. Поэтому, как только одна сторона «волшебной коробочки» падает – уходит Колобок, а другие шатаются (напряжение в отношениях с отчимом в «Мужских играх» и с Чистяковым в «Я умер вчера») – конструкция начинает валиться. Настя перестает быть *исключением* из правил. Все романы серии после «Мужских игр» описывают историю разрушения, утраты акцентированной в первых книгах необычности Насти, показывают ее путь обретения себя как *возвращения* на круги своя. Настя – своего рода вундеркинд, которого жизнь поставила в счастливые обстоятельства затнувшегося детства. Но, как чаще всего и бывает, в процессе социализации вундер-девочки превращаются в обычных тетенок.

Через страхи, травмы и опыт взросления / старения Настя обретает себя, и это оказывается ничем иным, как возвратом в хорошо известные границы «женской сущности» и «женской природы» со всеми ее апробированными незатейливыми чертами: она становится нежной и страстной женой («Призрак музыки»), «матерью» (история со щенком как «суррогатным ребенком» в «Седьмой жертве»), хозяйкой и кулинаркой («Незапертая дверь»), чувствительной и даже плаксивой («Соавторы»), пассивной ученицей («Закон трех отрицаний»). Она энергично учится быть «такой, как все» («Если бы не Леша, она сумела бы быть такой, как все»¹⁰). «Настя каждый раз с ужасом чувствовала, как растет и углубляется пропасть между прежней Настей и нынешней»¹¹. Эта «нынешняя Настя» рассуждает так: «Все говорили, что я не женщина, а живой компьютер на двух ножках и я в это, честно признаться, сама верила до последнего времени. Но чем старше я становлюсь, тем отчетливее понимаю, что я все-таки женщина... У меня женское мышление. И женское отношение к работе. Я буду старательной и ответственной, но только при хорошем начальнике или рядом с хорошо знакомыми мне людьми. Мне, как нормальной бабе, нужен психологический комфорт. Но ведь

пластов современного детектива», которые предъявляют ей некоторые российские критики, Леонтьева справедливо утверждает, что русская писательница (как и ее норвежская коллега) «использует элементы местной специфики, в то же время следуя общим тенденциям, характерным для детективного жанра в целом» (Леонтьева А. О норвежских коллегах Александры Марининой и Насти Каменской. Творчество Александры Марининой как отражение современной российской ментальности. / Ред. Е. Трофимова. М.: РАН и др., 2002. С. 36-53 (выделенная цитата на с. 37).

⁹ Маринина А. Незапертая дверь. М.: Эксмо, 2002. С. 85.

¹⁰ Там же. С. 241.

¹¹ Там же. С. 18.

я понимаю, что Колобок и Заточный – это штучная работа»¹².

Как сказано в романе «Закон трех отрицаний», «В Насте истово боролись рассудочный и хладнокровный сотрудник уголовного розыска и слабая, испуганная женщина <...>, но *женщина в ней победила милиционера*» (курсив мой – И.С.).¹³ Если героиня Лехтолайнен, сталкиваясь с проблемами примерно такого же типа, что и героиня Марининой, рефлектирует над ними, проблематизирует, пытается осмыслить их внутри феминистской парадигмы, и как-то двигаться дальше, исходя из предлагаемых обстоятельств, но не изменяя себе в главном, то Маринина *закрывает проблему*. Она уходит от нее, демонстрируя, что проблема неразрешима, что приходится признать, что «анатомия – это судьба», и менять не ситуацию, а собственную мотивацию.

Цель моих размышлений совсем не в том, чтоб публично отчитать писательницу за измену светлым идеалам феминизма. В конце концов, Маринина никогда не клялась на томе Симоны де Бовуар быть во всем и до конца верной феминистским идеям. Она как честный рыночный писатель отражает то, что есть – в том числе, как уже говорилось, настроения и фантазии публики, глядящейся в зеркальце ее текстов. А так как «других читателей у нас нет», то, вероятно, и «другого феминизма» нет. Большая часть читательниц Марининой, вероятно, не может отождествить себя с «каллиобразной» героиней и, чтобы они не проголосовали рублем, Маринина, «идя навстречу пожеланиям трудящихся», «утепляет» образ разного рода чертами, восстанавливающими традиционные патриархатные стереотипы женственности. Сначала Маринина нарисовала образ прекрасного женского будущего, до которого в первые романтические годы перестройки казалось рукой подать, а потом притормозила вместе со всем российским обществом.

Пример с трансформацией образа главной героини марининской серии еще раз убеждает нас, что массовая литература, несмотря на заданность рамок жанрового канона, – это литература «быстрого реагирования». Это своего рода цифровая фотокамера: поймал в объектив момент быстротекущей действительности, нажмешь на кнопку и тут же посмотришь – что получилось. При этом изменчивость сочетается со стабильностью, узнаваемостью формульного стандарта, предсказуемостью (хорошего) конца – именно это позволяет читателю особо не напрягаться и расслабляться за чтением. Но, с другой

стороны, массовая литература не просто «цепляет», позволяет отдохнуть и отвлечься, но и обучает, советует, помогает социально адаптироваться, найти решение собственных проблем. Массовая литература – моральна, она «вбивает» в головы и сердца читателей простые истины и главные заповеди. Конечно, в ней нет открытий, нет глубины, она не требует серьезной саморефлексии, не потрясает музыкой стиля и т.п. Но, кто способен – найдет это в другой литературе, а к книгам, например, Дарьи Донцовой обращаются за другим. Донцова уже долгое время занимает первые места в рейтингах популярности и продаваемости. Она пишет невероятно много и (следовательно) весьма небрежно. Героини ее книги иные, чем Ася Каменская. Они не профессиональные сыщики, а любительницы, занимающиеся этим хлопотным делом скорее из женского любопытства. В определенной степени главные героини серий Донцовой – Даша Васильева, Лампа Романова и Виола Тараканова – тоже «новые русские женщины»: они самостоятельны, самодостаточны, живут своим умом и на свой кошт. Правда, для объяснения их свободы и независимости автор прибегает к сказочно-фантастическим допущениям вроде миллионного наследства, французских замков и русских вилл, а также (для подстраховки) и французского гражданства, которые все разом упали в руки скромной преподавательнице Даше Васильевой в награду за доброту (точь-в-точь, как в русской народной сказке об Емеле, которому для осуществления всех желаний только и надо было, что пожалеть рыбку). Кроме того, у каждой из следовательниц-любительниц имеется знакомый или родной милиционер – этакий «настоящий полковник», который в конце романа явится, как молодец из ларца, и доведет дело до конца, развяжет все узлы и разгадает все загадки (в этом смысле независимость российской женщины в романах Донцовой также половинчата, что и у Марининой).

Д. Донцова пишет «иронические детективы», взяв за образец тексты польской писательницы Иоанны Хмелевской. Однако, в реальности иронии в ее книгах мало (и чем дальше, тем меньше), а есть «караван историй», которые рассказывают сыщикам жертвы или подозреваемые, и отдельно существующие смешные ситуации, создаваемые прежде всего усилиями многочисленных домашних животных, которые кишат под ногами и создают комическую неразбериху. Я думаю, что успех книг Донцовой, особенно (и по преимуществу) у женской аудитории вызван не обилием иронии, а тем, что ее книги все больше становятся аналогом женского журнала: там много различных занимательных

¹² Маринина А. Незапертая дверь. М.: Эксмо, 2002. С. 330.

¹³ Маринина А. Закон трех отрицаний. М.: Эксмо, 2003. С. 220.

жизненных историй, там есть советы «психолога», «социолога», «ветеринара», «кулинара», есть «раздел» «хозяйке на заметку» и т.д. и т.п. Для примера возьмем роман «Фанера Милоская» (М.: Эксмо, 2008) – 23-й из серии «Евлампия Романова – следствие ведет дилетант». Первые же страницы заполнены размышлениями о том, почему женщине, которая хочет удержать при себе мужа, не стоит жертвовать своей карьерой; что происходит, когда мир женщины «сужается до размеров рублевой монетки», и почему в этом случае муж «чувствует себя, как затравленная мышь» и вследствие этого «начинает кусаться, а потом живо прогрызает дырку и ушмыгивает прочь. [...] Конечно, хорошо, когда быт налажен, но, если вкусный ужин постоянно сопровождается «концертом» без заказа, вы в зоне риска: скорее всего ваш муж со скоростью света исчезнет из вашей жизни»¹⁴. Далее, как и в многих других книгах Донцовой, обсуждаются вопросы о том, как правильно организовать отношения в семье, как воспитывать детей, как строить отношения с родственниками и т.п. – как на примерах (чаще «от противного»), так и в виде размышлений-рекомендаций главной героини. В книге даются советы, связанные со здоровьем (например, о том, чего и почему надо остерегаться, обращаясь в частные клиники и консультации с красивыми названиями и широкими обещаниями), преподаются уроки национальной толерантности («Разве можно делать вывод о человеке на основании его национальности? [...] Говорят все азербайджанцы воры. Вероятно, встречаются среди выходцев из Баку нечистые на руку люди. Но мы уже много лет покупаем овощи и фрукты у приветливого Саша, и он ни разу не обманул нас даже на копейку. И разве среди русских, поляков, итальянцев, французов не бывает уголовников? Живи я в Голубкине, то постаралась бы подружиться с хозяйственной Мадриной, дети которой небогато, но чисто одеты, а от бабы, живущей в грязном дворе, предпочла бы держаться подальше»¹⁵. Оригинальностью подобные советы не блещут, но простые истины и не бывают оригинальными. Главное, что старается внушить Донцова своим читателям/ницам (и о чем она сама настойчиво повторяет во всех своих интервью) – это оптимизм и надежду на разрешимость даже самых сложных жизненных проблем. И, наверное, есть немало людей, которые открывают книгу ради того, чтоб «заразиться» этой надеждой. В этом смысле Д. Донцова несомненно сеет разумное и доброе, хотя вряд ли вечное, потому

что качество ее «посевов» – часто весьма сомнительное. Некоторые ее книги написаны неплохо, некоторые – ужасающе. При этом речь идет не о сравнении Донцовой с Львом Толстым и Достоевским – а о внутрижанровых критериях: ведь детектив безусловно может быть и плохо, и прекрасно написан (но и в последнем случае он не претендует на то, чтоб называться философским романом).

Размышляя над вопросом, чем и почему может быть интересна массовая литература, можно указать и еще на один аспект, связанный с проблемой глобализации, с феноменом, который американский исследователь Симон Дюринг обозначил словами «глобально популярное»¹⁶. С помощью этого выражения Дюринг описывает характерное для мира развитых технологий явление, когда какое-то произведение становится почти одновременно известным, популярным везде, где эти технологии существуют. Как мне кажется, это очевидно не только в случае кино-, теле- или музыкальной продукции, но имеет отношение и к литературе, где бестселлер, появившийся на одном языке, благодаря издательским усилиям и трудам переводчиков, чрезвычайно быстро, лишь с небольшим отставанием во времени, становится популярным везде (как в случае книг о Гарри Поттере, например).

Процесс культурной глобализации неразрывно соединен с процессом локализации, «одомашнивания», адаптации международных образцов к местным культурным условиям, традициям и потребностям. Р. Робертсон употребляет для описания таких процессов термин «глокализация»¹⁷, а когда-то в XVIII веке драматург Владимир Игнатъевич Лукин описывал сходные процессы, развивая свою теорию о «склонении на русские нравы» заимствованных образцов¹⁸.

Среди вопросов, которые в обозначенном контексте могут стать предметом обсуждения, можно выделить, например, такие: почему та или иная формула возникает и становится глобально популярной? Что происходит с инокультурным (интернациональным) форматом при его усвоении: появляются ли в процессе локализации новые, локальные смыслы и, если да, то что они говорят о различиях в идеологических уста-

¹⁶ Цит. по: *Cavelty, John G.* The Internationalization of Popular Genres. In: *Mystery, violence, and popular culture: essays.* Madison (Wis.): University of Wisconsin Press, 2004. P. 112-113.

¹⁷ Robertson Roland *Globalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity.* In: *Global Modernities.* Ed. by Mike Featherstone, Scott Lash and Roland Robertson. London et al.: SAGE Publications, 1995. P. 25-44.

¹⁸ *Гуковский, Г.А.* Русская литература XVIII в. М.: Аспект-пресс, 1998. С. 189-190.

¹⁴ Донцова Д. Фанера Милоская. М.: Эксмо, 2008. С. 8-9.

¹⁵ Там же. С. 231.

новках, системе читательских ценностей и предпочтений, влиянии культурной традиции и т.п.?

На первый вопрос (почему нечто становится глобально популярным) напрашивается простой ответ: все дело в количестве вложенных в пиаркомпанию и рекламу денег. Это ответ, но не весь. При самом хорошем пиаре одни тексты принимаются читателем и распространяются – другие нет; популярность одних – одноразовая, другие становятся любимыми на года и десятилетия. Кроме рыночных механизмов, здесь работают и другие: нужна предрасположенность читателей к восприятию и принятию именно данного формата, а это определяется коллективными желаниями, страхами, фантазиями и культурными ожиданиями. В открывшейся глобальной миру перестроечной и постперестроечной России за последние двадцать лет были усвоены, присвоены и стали популярными многие форматы формульной литературы – фэнтези (превратившееся в «славянское фэнтези»), любовный («розовый») роман, крутой боевик и т.п. Свои приключения в России пережили и такие более «моментальные» формулы как *дневник простодушной / простодушного* (модель формата задана книгами Эрланда Лу «Наивно. Супер!» и др. и «Дневником Бриджит Джонс» Хелен Филдинг¹⁹, *записки современного эгоцентриста* (Фредерик Бегбедер и др.), которые на русской почве (под пером, например, С. Минаева и О. Робски) оказались до боли знакомым производственным романом, но с «лишним человеком» в качестве главного героя, и др. Хорошим примером такой «интернационализации формул» может послужить и трансформация в разных национально-культурных контекстах той модели, которая задана романом «Код да Винчи» Дэна Брауна. В оперативно развернутой в России издательской серии этот формат именуется «русский интеллектуальный роман-загадка», а в пародийном произведении «Код Онегина» (написанном, как можно догадаться, Д. Быковым с партнером под псевдонимом Брэйв Даун) именуется «конспирологической попсой». ²⁰ В серии ЭКСМО появились, например, романы Вячеслава Ордынцева «Восьмой смертный грех», Влада Доронина «Евангелие от Иуды», «Код Наполеона: Тайна библейской святыни» и «Печать евангелиста», Андрея Соколова «Привилегия Бога», Майкла Голденкова «Щит Рюрика»; два петербургских издательства

опубликовали «Код Маннергейма» Василия Горлова.

Я постараюсь описать эту формулу и попытаюсь ответить на вопрос – почему она стала популярной и есть ли какая-то специфика у ее русских версий. Формулу конспирологического романа можно описать следующим образом. Существует тайна, как правило, связанная с библейской историей и святыней, обладание которой дает немислимую власть. Для посвященных в тайну вся мировая история предстает в другом (истинном) свете. Тайна связана с главными мировыми религиями и всемирной историей, которая оказывается лжеисторией, сочиненной в интересах определенных групп и лиц, в то время как подлинная версия исторических событий (Истина истории) скрыта, и именно в ходе романа мы прикасаемся к ней, читаем проступающие через палимпсестные наслоения строки настоящего Великого Рассказа. Однако, обнародование истины – опасно, потому что нарушит хрупкое мировое равновесие – результат сложного баланса взаимонаправленных интересов.

Конспирологический роман использует формулы и конвенции романа приключений и загадок. С одной стороны, здесь присутствует интеллектуальная загадка и разгадка, шифры и криптограммы (то есть, известные с детства конан-дойлевские «пляшущие человечки»), с другой стороны, – используются сюжетные схемы авантюрного романа, литературный «экшен»: одни убегают, другие преследуют.

Герои очевидным образом делятся на своих и чужих (врагов). *Свои* – это пара, мужчина и женщина. Причем, мужчина в этой паре – *идеальный свой* (свой парень, хороший парень, обычный парень (не супермен), а женщина – в большей или меньшей степени *иностранка*.

У *наших* имеются помощники и союзники, но гораздо больше врагов. Есть непосредственный враг, преследователь, который скрывается под таинственным псевдонимом. Это тот, кто хочет завладеть документом, содержащим зашифрованную тайну и получить власть, которую он понимает просто и буквально. Есть настоящие враги – вдохновители преследования, те, кто не хочет, чтоб мир узнал истину. Это какие-то могущественные религиозные организации или, точнее, секты внутри них (тут возникает особо популярная у националистов всех мастей и национальностей тема «мирового заговора» против *нас*) или разного типа разведывательные и милитарные организации. Кроме того, как правило, есть еще много других – более конкретных и узнаваемых (локализованных во времени и пространстве) врагов, преследующих

¹⁹ См.: Савкина И. Бриджит Джонс и Луиза Ложкина: современные опыты «склонения на русские нравы» // Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания. Пермь: ПГПУ, 2007. С. 94–102.

²⁰ Даун Брэйв. Код Онегина. СПб.: Амфора, 2006. С. 5.

свои цели, но так или иначе вовлеченных в конфликт и охоту за нашими героями.

Над сюжетным (авантюрно-детективным) уровнем надстраивается еще один, который можно назвать просветительским или информационным. Конспирологический роман стремится выполнять культуртрегерскую, просветительскую функцию: это роман-справочник, на страницах которого многочисленные эксперты делаются огромным количеством информации. Причем, доступ к информации осуществляется в режиме Интернет-сноски: при появлении незнакомого или – лучше – смутно знакомого слова или понятия (темпельеры, Приорат Сиона, масонский заговор, Опус Деа, Леонардо да Винчи и т.п.) автор как бы предугадывает «клик» компьютерной мышки и сразу дает отсылку к экспертному тексту, который утверждает свою компетентность с помощью ссылок на многочисленные документы или псевдодокументы (при этом истинное качество «экспертности» так же мало поддается проверке, как и в Интернет-ссылках). Наряду со сведениями общего, универсально-просветительского характера в «Код-романе» читатель получает много попутной полезной и удовлетворяющей прагматическое любопытство информации.

Всемирная популярность данной литформы, на мой взгляд – это прямой результат глобализационных процессов: ощущение мира как маленького, единого и взаимосвязанного вызывает потребность в объединяющих и мотивирующих это единство метанарративах (у нас есть одна большая и настоящая *общая* история и *общие* тайны), которые создаются авторами путем перелицовки универсальных (и общеизвестных) мифов.

Вмонтированные в структуру текста принципы компьютерной игры или Интернетного инфосерфинга, создающие у международного читателя-пользователя современных технологий чувство узнавания и понимания, – это тоже отражение актуальных глобализационных процессов. И кроме того, если говорить о «просветительской составляющей» формата – она дает читателю приятное чувство или скорей иллюзию власти над информацией: ты владеешь ею, а не она тобой.

С другой стороны, названный формат дает возможность для «демонстрации национальных флагов», например, через изображение героев. Если враги и чужие описываются в общем однотипно, несмотря на разницу их национальной и конфессиональной приписки, то в образе *своего* есть как глобальное, так и локальное. Общее то, что, как уже говорилось, герой описывается не как супермен, а как простой, обычный, свой па-

рень. Он активен, он действует, он спасается сам и пытается спасти мир, но суть его действий в том, что он действует, не действуя или, точнее, он своими действиями ничего не меняет, он разгадывает тайну с тем, чтоб ее снова скрыть, он *стабилизатор* ситуации. Идентификация с таким героем очень комфортна для читателя, потому что дает утешительную иллюзию, что можно быть активным и в ситуации, когда ты собственно ни на что повлиять не можешь. Локальное же проявляется в том, как строится «свойскость» героя – какие черты оказываются наиболее приемлемы для читательской идентификации в различных национальных контекстах. Герои русских «кодов» более «демократического происхождения», например, не ученый с мировым именем, как у Д. Брауна, а учитель или журналист средней руки, в их положении более подчеркнут элемент случайности (почти по принципу «когда страна прикажет стать героем, у нас героем становится любой»), они интеллектуалы-любители. Локализация проявляется и в изображении места действия, второстепенных героев и побочных сюжетных коллизий: в русских романах появляются чеченские террористы или показывается творческая кухня питерской телекомпании и т.п. То есть, мировые тайны разгадывают и спасают мир не Джеймсы Бонды, а «парни из нашего города» или даже (как в фильме «Код Апокалипсиса») – наши «прекрасные няни».

Сравнение локальных вариантов «глобальных» форматов – очень интересная исследовательская задача: она позволяет увидеть, в чем (в смысле ценностей, фобий, приоритетов) мир един и где проходят (или создаются) культурные границы и культурные различия.

В своей статье я всеми способами пыталась доказать, что качественные, хорошо написанные произведения популярных или формульных жанров – нестыдное и вполне достойное чтение и интереснейший объект для научного исследования.

Значит ли это, что я предлагаю «сбросить Пушкина, Толстого и Достоевского с корабля современности», чтобы освободить каюты для «рейтинговых» писателей? Разумеется нет. «Богу – Богово, кесарю – кесарево», «делу время – потехе час» – к этим старинным мудрым изречениям трудно что-либо добавить. Задача ученого и учителя не в том, чтоб запрещать и не пущать, а в том, чтоб объяснять различия и обозначать границы; уметь показать читателю и ученику, чем может быть полезна массовая литература, что можно в ней найти и чего в ней нельзя отыскать; чего не поймешь, не узнаешь, не почувствуешь не переживешь никогда, если не снимешь с полки совсем другие книги.