

ПРОГНОЗИРОВАНИЕ ЧИТАТЕЛЬСКОЙ РЕЦЕПЦИИ В НОВЕЙШЕЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Статья посвящена актуальной литературоведческой проблеме, связанной с изменением характера чтения в конце XX века. Произошло явное вытеснение литературы на пространственную и культурную периферию. Если в литературе элитарной, серьезной принципиально значимым было соотношение «автор—герой», то в массовой литературе важную роль играет другая пара — «читатель—герой». В статье на широком материале новейшей литературы показано, как отражается в текстах инфантильность современного массового читателя, которому требуется особая система средств по смысловой адаптации, «переводу» транслируемой информации с языка высокого искусства на уровень обыденного понимания.

Ощущение «конца литературы», свойственное рубежу веков и тысячелетий, связано с более фундаментальным переосмыслением функций литературы в обществе. Очевидно, что с утратой особой значимости литературы в российском обществе, произошедшей в конце XX века, 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 дугу на ухо»¹, — писал А. С. Пушкин в письме П. А. Вяземскому в 1820 году. С этого времени прошло более 180 лет; не раз сменились литературные эпохи, а пушкинскую фразу, не ссылаясь на первоисточник,

повторяют писатели XXI века. Однако если в 1820 году дефицит читателей объяснялся низкой грамотностью населения России и узким кругом высокообразованных пишущих людей, то в начале XXI века 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 (серийность, оформление, броские слоганы и т. д.). Показателен в этом отношении гриф «*Читать [модно]*», сопровождающий каждую книгу петербургского издательства «Амфора».

Образованностью, компетентностью, вкусами и ожиданиями читателей во многом определяются судьбы литературных произведений и мера авторитетности и популярности их авторов. Конец XX века 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 эпоху². Узнаваемой же приметой сегодняшнего дня стали курсы «быстрого чтения», приучающие к диагональному чтению на бегу.

В середине XX века стали говорить о *функциональной неграмотности* как о тяжелой болезни современного общества. В России социологи, публицисты, учителя констатируют падение уровня

читательской компетентности, которая, несомненно, является одним из аспектов качества образования. Показательно, что многие подростки, участвующие в разнообразных тестированиях и социологических опросах, считают, что вслед за романами Толстого и Достоевского в русскую литературу сразу же пришли детективы Марининой, Акунина и др. Если в литературе элитарной, серьезной принципиально значимым было соотношение «автор—герой», то в массовой литературе важную роль играет другая пара — «*читатель—герой*».

Проблема изучения читателя, имеющая давнюю традицию, получила особое развитие в 1970-80-е годы в работах представителей герменевтики (Х. Г. Гадамер, М. Хайдеггер и др.) и рецептивной эстетики (Э. Гуссерль, Р. Иргарден, В. Изер, Х. Р. Яусс). Образованием, кругозором, вкусами и ожиданиями читателя во многом определяется и судьба литературы, и мера авторитетности писателя. По справедливому замечанию известного социолога литературы начала XX века Н. Рубакина, «*история литературы — не есть только история писателей, но и история читателей*»³.

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» воспринимает 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 компетентности, столь необходимой при разгадывании интертекстуальных игр писателей.

Читателю конца XX века 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.

Массовая литература, по определению, призвана отвлечь «массового человека» от монотонности повседневности, она формирует модель одномерной мысли и одномерного поведения, одномерного удовольствия. Постепенно массовая литература начинает определять диапазон культурных потребностей «одномерного человека» (Г. Маркузе), который с удовольствием наблюдает за похождениями и подвигами любимых серийных героев романов А. Марининой и Ф. Незнанского, Д. Дашковой и Е. Доценко, Д. Донцовой и Э. Тоополя, осознавая при этом, что описываемые

преступления никак не нарушают его психологического покоя.

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 знакомы⁴.

«Читать — значит желать произведение, жаждать превратиться в него»⁵, — 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 это удовольствие не требует активного участия воспринимающего, ведет к чрезмерному увеличению роли визуального элемента.

Постоянные персонажи кино- и телеэкрана являются квазианалогами друг друга и множат себе подобных уже в литературе. Кинометафора жизни стимулирует в массовой литературе развертывание оценочного дискурса, она становится метафорой красивой жизни. 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 вымыс-

лом и реальностью. Представляется интересной точка зрения Е. Курганова о том, что в конце XX века телесериал «взял на себя функцию романа. Он победил, так как обладает возможностью создавать параллельное бытие, "жизнь в жизни" еще последовательней и достоверней, чем роман»⁶. Существование в «параллельном мире» грез во многом объясняет генетическое присутствие кинометафор в текстах массовой литературы.

Многие исследователи сегодня самым значимым событием XX века 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 с болью пишет: «Пока гадали да прикидывали, куда подевался "широкий читатель", самый-самый в мире, он нашелся-обнаружился сидящим в кресле у телевизора <...>. Именно телевизионные передачи стали общей книгой, текстом, новой Библией, которую могут толковать миллионы бывших читателей»⁷. Действительно, изменение парадигматических констант современной культуры порождает особые взаимоотношения в культурном пространстве и писателя, и читателя. В современном обществе возникает своеобразная *библиофобия* — неприятие литературы как таковой, предпочтение ей других информационных носителей.

Актуальным становится вопрос о том, наступит ли конец книге как таковой и насколько опасно перерождение «человека читающего» (*homo legens*) в «человека кликающего». Писатель-постмодернист В. Пелевин называет со-

временного человека «человеком переключающим»: «Мгновенные и непредсказуемые техномодификации изображения переключают самого телезрителя. Переходя в состояние *Homo Zapienes*, он сам становится телепередачей, которой управляют дистанционно. И в этом состоянии он проводит значительную часть своей жизни»⁸. Действительно, плоскостное восприятие, сформированное экранной культурой, снизило способность к размышлению, к глубинным ассоциациям, к перспективному воображению. З. 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»⁹. 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 <...> с помощью масс-медиа происходит мифологизация личностей, их превращение в образ, служащий примером <...> Повествовательная проза и, в частности, роман в современных обществах, заняли место мифологического рассказа и сказок в обществах первобытных»¹⁰, — эти слова М. Элиаде во многом объясняют, почему массовая литература оперирует чистыми, про-

зрачными, внятыми и недвусмысленными фигурами, совершенными формулами архетипических состояний. Так, например, герой романа П. Дашковой — человек-бренд, человек-коммерческий проект, которого боготворила вся страна, актер Владимир Приз, — на самом деле оказывается уголовником Шамо́й, 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. ... 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 сильнее сомневается в своей компетентности и своей правоте»*¹¹. Являясь «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 малокультурного потребителя.

Преращение массового искусства в технический эрзац культуры нивелировало художественный вкус, а плоскостное восприятие, сформированное экран-

ной культурой, снизило способность к размышлению, к глубинным ассоциациям, к 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»¹². 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. Ша́мпы в искусстве — не ругательство, а определенное явление, которое выявляется как отрицательное лишь в известных исторических и структурных аспектах. Стереотипы (ша́мпы) сознания играют огромную роль в процессе познания и — шире — в процессе передачи информации»¹³. Можно с уверенностью говорить о том, что тексты и стереотипы массовой культуры служат средством диагностики социально-психологических и культурных недугов общества.

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»¹⁴. Массовая литература привлекает читателя тем, что эта дистанция становится минимальной, облегченной. Центральным компонентом структуры массового сознания становится упрощение, торжество однообразия и тривиальности.

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 Фрай¹⁵.

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 переменялись. 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"»¹⁶. 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.

В доступности текстов массовой литературы, в ее клишированности и сиюминутности кроется очень серьезная опасность: читатель, выбравший для чтения только подобную литературу, обрекает себя на полную потерю диалога с культурой, историей, боль-

шой литературой. Неслучайно Акунин постоянно повторяет, что мечтает о думающем читателе, а критики называют его книги занимательным литературоведением¹⁷.

Читательская компетенция основана на том, что в объеме памяти читателя хранятся следы ранее прочитанного. В конце XX века произошло сокращение и разрыв устойчивых коммуникаций литературного 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 с классикой подтверждают слова героини Зоси из романа А. Берсеновой «Ревнивая печаль» (*«Взрослый ты человек, столько всего пережила, ребенка родила. А о чем до сих пор думаешь. — Толстой, музыка... 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 непродаемый товар»* (Донцова Д. *Букет прекрасных дам*)).

Отношение к классике определяет лицо всякой культурной эпохи. Дефицит читательской компетенции, масштабное отторжение классики современным читателем связано во многом с некоей культурной аллергией на школьный курс литературы. Система подмен, подделок и переделок, симулякров, клонов, пересказов и адаптаций, захлестнувшая прозу рубежа XX–XXI веков, свидетель-

ствует 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. <...> Кризис литературы вымысла, о котором говорили уже ее великие мастера Лев Толстой и Томас Манн, сегодня проявляет себя перепроизводством. Никогда не вышло столько книг, и никогда они не были так похожи друг на друга. Маскируя дефицит оригинальности, литература симулирует новизну, заменяя его действием»¹⁸.

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. Берсеновой «Ревнивая печаль»: *«Ты классику нашу читал? — улыбнулась Лера. — «Разве я — другие?» — так говорил один наш очень милый человек по имени Илья Ильич Обломов»,* или *«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, влюбленный в Леру, пишет ей письмо, наивное переложение рассуждений о том, что у *«Пушкина все просто, все уже без объяснений»*, которое заканчивается пушкинскими строками: *«Я вас люблю, — хоть и бешусь»*.

Нижегородская писательница Елена Крюкова, выступающая под псевдонимом Е. Благодеева, считает, что в наше время возникла необходимость появления новой остросюжетной литературы. Герой романа Е. Благодеевой «Изгнание из рая» — молодой талантливый художник Дмитрий Морозов, приехавший из маленького провинциального сибирского городка в Москву, которая просто дьявольски поглощает его, причем в буквальном смысле. На Арбате он встречается рыжеволосую красавицу, которая круто изменяет его жизнь. Проведя Дмитрия через череду убийств, женщина-дьявол, принимающая разные облики, 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 Германа. 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 тексту XX века. 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 интертек-

стуальные включения могут быть представлены разными способами. Представляется принципиально значимой 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 присяжки 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»¹⁹. 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.

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»²⁰. Размером «лота» становится читательский опыт. Примеры утери культурного диалога между различными 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» (Устинова Т. *Богиня прайм-тайма*). Авторы массовой литературы, четко улавливая низкий уровень читательской компетентности своего адресата, по-своему наследуют «учительную» миссию русской литературы. Зачастую они просто растолковывают читателю «кто есть кто» в сносках. Ср.: «Я шагнул 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. Гайворонская. *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» (Донцова Д. *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» (Донцова Д. *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 «Женитьба» и терзания главной героини, желавшей приставить нос одного своего кавалера на лицо другого. Но Гриша классика не знал, чувством юмора не обладал и мучился от казавшейся безысходной ситуации» (Донцова Д. *Камасутра для Микки-Мауса*).

Современный автор массовой литературы зачастую выступает и популяризатором подобной литературы. Так, например, издатели Д. Донцовой постепенно приучали читателя к имени Галины Куликовой, включая фрагменты ее детективных романов в издания иронических детективов Донцовой. Иную — просветительскую — задачу решает Б. Акунин, участвуя в выпуске серии «Лекарство от скуки», представляющей «самые яркие произведения самых знаменитых зарубежных беллетристов». Реклама новых авторов, являющаяся своеобразным сигналом 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 мною — М. Ч.), создавшего «современный этический 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» (Воронцова М. *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 предполагает 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» (Донцова Д. *Уха из золотой рыбки*). Показательно, что в этом же изда-**

нии Донцовой есть рекламная вклейка о книгах серии «Любовь в большом городе» издательства «Эксмо», куда входят «истории об обычных 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 Берсеновой.

Определяя симулякр как стержневое понятие современной культуры, Ж. Делез писал: «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»²¹. 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. Интересно что и названия иронических детективов М. Воронцовой («Свадебный наряд вне очереди», «Принцесса огорошена», «Звезда пленительна отчасти» и др.), представляющие собой прецедентные тексты, отсылают к принципу заглавий проекта «Дарья Донцова» («Прогноза гадостей на завтра», «Чудовище без красавицы», «Хобби гадкого утенка», «Несекретные материалы», «Полет над гнездом Индюшки» и др.). Ср.:

Воронцова М. Тайна, покрытая браком. СПб.: Изд. дом «Нева», 2003, серия «Приватный детектив: расследование особо деликатных семейных дел».

На обложке — милая дама-блондинка с тремя очаровательными котятками на руках

Мы подошли к двери с надписью «Учебная часть». Всего-то нужно было выяснить, где сейчас группа № 3, второго курса, психологического факультета. Решив, что это дело плевое, я двинулась вперед, оставив Николая Ивановича за дверями.

Однако в приемной злющая, усатая тетка, в очках с толстыми линзами, осадила меня визгом:

— Студенты только до двенадцати! Учтите, что я дама «глубоко бальзаковского возраста», мою растерянность можно понять. Пробормотав невнятные извинения, сорокадвухлетняя «студентка» выкатилась за дверь.

— Ты чего? — спросил Николай Иванович.

— Меня за студентку приняли, — хмыкнула я.

Уть, е! — хлопнул ладошкой себя по лбу «детектив» Яретенко. — Ничего не умеешь! Ой, разулыбалась-то! Чего обрадовалась? Что слепая секретарша тебя за студентку приняла?

Ну вот, что за человек?! Можно подумать, сам бы не обрадовался, если бы его за двадцатилетнего приняли!

Тем временем, примерив обольстительную улыбку и выудив из недр своей сумки «дежурную» шоколадку, Николай Иванович проскользнул в учебную часть. Вернулся он примерно через три минуты с квадратным листочком в руке.

— Третий корпус, второй этаж, аудитория двадцать один, пойдем быстрее, как раз пара заканчивается, — сказал он и быстрым шагом направился к выходу.

— Как тебе удалось? — я была потрясена.

— Элементарно, Ватсон! — ответил «детектив» Яретенко. — Ты видела, что она читает? «Гондола любовников»! С такими очень просто. Я должен представляться холостым дядей, а ты первой брошенной женой — понятно? И все будет в порядке. Главное побольше драмы и неправдоподобности. Читающие «Гондолу любовников» это очень любят...

Донцова Д. Букет прекрасных дам. — М.: Эксмо, 2002. Джентельмен сыска Иван Подушкин.

На обложке — милая дама с двумя мопсами на руках.

Будущих Песталоцци и Ушинских «выпекали» в обшарпанном здании, которое давно, нет, не просило, кричало о ремонте. Притормозив одну из девиц, я поинтересовался:

— Наталью Потапову где можно найти?

— Какая группа? — спросила девчонка.

— Не знаю.

— Тогда идите в учебную часть, — посоветовала студентка и унеслась. Мысленно поблагодарив ее за хороший совет, я двинулся по извилистым коридорам, разглядывая двери кабинетов. Нужная отыскалась в самом конце. Я приоткрыл дверь и сунул голову в щель.

— Разрешите?

— Приемные часы для студентов после пятнадцати ноль ноль, — рявкнула, не поднимая глаз от каких-то бумаг, женщина лет шестидесяти пяти, — сейчас учиться надо, а выпрашивать допуск на пересдачу следует в определенное время.

Я улыбнулся. На пожилых дам мой внешней вид действует безотказно, более того, буквально через пару минут разговора неприступные, «железобетонные» леди готовы сделать для меня все, что угодно. Молодым женщинам и девушкам я кажусь занудой, но тетки за шестьдесят самый мой контингент.

— Бога ради, извините, — «бархатным» тоном завел я, входя в комнату, — естественно, я приду после трех. Еще раз простите, не хотел мешать вам работать, меня извиняет только то, что попал сюда впервые.

Инспектриса подняла глаза, оглядела мой костюм, галстук и слегка сбавила тон:

— Садитесь.

Создается впечатление не столько вторичности текста, являющейся чуть ли не нормой существования массовой литературы, а появление *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 году. Причем, на красочной обложке, составленной из обрывков старых газет, можно разобрать следующую примечательную фразу: «Посвящается мистификаторам всех мастей, *которые питаются со стола великой литературы*» (выделено мною — М. Ч.). Издатель И. Захаров, первым начавший издавать Б. Акунина, в 2004 году создает новый проект, выпустив «феминизированную версию» детективов Б. Акунина — роман Елены Афанасьевой «Ne-budduroi.ru». К подобным «вариантным формам воплощения того же замысла» (В. Виноградов) можно отнести литературные «переделки и подделки», произведения, созданные на основе одного сюжета, новые произведения, созданные на основе иноязычных оригиналов, но не являющиеся переводами.

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 и книгу А. Жвалевского и И. Мытько «Порри Гаттер и Каменный Философ» и др. Подобных героев можно отнести к типу, выведенному еще В. Шкловским в 1920-е годы, — герои из «*папье-маше, взятые напрокат из кладовых старой литературы*»²².

Только ключи от кладовых старой литературы утеряны, остались лишь легкодоступные подсобки современной массовой литературы.

В подобном переписывании, перекодировании текста обнаруживаются явные черты китча, являющегося вторичной культурой, своеобразной «дурной бесконечностью», ретуширующей, лакирующей действительность, подменяющей стили. Представляется интересным определение китча, данное американской исследовательницей Светланой Бойм: «Это мечта о всеобщем братстве, диктатура середняка,... это детская сказка для взрослых, изданная массовым тиражом, ... это рай массового производства, рай со всеми удобствами, без ада. Китч — не просто искусство, а этический акт, акт манипуляции, массового гипноза и соблазна. Китч — пограничное явление, смешиваются границы между этическим и эстетическим, между искусством и жизнью»²³. Если понимать «кэмп» (термин Сюзан Зонтаг) как своеобразный китч в кавычках, эстетизацию плохого вкуса как части каждодневной игры, жизни-маскарада, где низкое и высокое подыгрывают друг другу, то в наивных играх массовой литературы с классическими текстами его можно обнаружить в полной мере.

Очевидно, что произведения массовой литературы никогда не станут «текстами влияния» (Н. А. Кузьмина)²⁴, вступающими в резонанс с читателем и порождающими новые метатексты. В них могут, 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 отвыка-

ет от отвлеченных умственных усилий, но и часто иллюзии предпочитает 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. Гарт называет согласованным (координированным) трансом, считая это разновидностью измененного состояния²⁵.

Появление нового типа *читателя/нечитателя XX века* пророчески описал Рэй Брэдбери в своей притче «451 градус по Фаренгейту» (1953), где «люди сами перестают читать книги, по собственной воле». В романе — гротескная, доведенная до абсурда работа государственной машины по уничтожению Книги — есть не что иное, как жесткая идеологическая парадигма, ежеминутно что-то рекламирующая. Брэдбери говорит, что «книги не обладают такой реальностью, как телевизор», поэтому массовое сознание трансформируется под его натиском, довольствуясь для удовлетворения своих духовных потребностей всего лишь «экстрактом пересказа пересказов». Роман Брэдбери, в котором была остро поднята тема существования массовой культуры в тоталитарном государстве, во многом повлиял на развитие этой темы в русской литературе XX века. Особенно значимой оказалась идея Брэдбери о двойной роли книги в жизни человека — негативно-разрушительной и обезличивающей при чтении массовой литературы (Ср.: «*Когда в мире стало тесно от глаз, локтей, ртов, когда население удвоилось, утроилось, учетверилось, содержание фильмов, радиопередач, журналов, книг снизилось до известного стандарта. Этакая универсальная жвачка*»²⁶) и созидательной при чтении классики (Ср.: «*Книги — только одно из вместилищ,*

где мы храним то, что боимся забыть. В них нет никакой тайны, никакого волшебства. Волшебство лишь в том, что они говорят, в том, как они шивают лоскутки вселенной в единое целое»).

В пьесе представителя «новой драматургии» XXI века О. Богаева «Мёртвые уши» «квартет русских классиков» (как заявлено в начале пьесы) — Пушкин, Гоголь, Толстой и Чехов — пытается найти читателя, который бы пришел в библиотеку и тем самым спас бы их от забвения. Настоящего читателя так и не удается найти (показательна реплика Толстого: «*В большом пятимиллионном городе читают книги два человека... Да и те, один — по слогам, другой — по буквам ...Тьма Египетская! Плебейство! Зато все писатели... Пять миллионов. Зачем столько?!*»). Финал этой комедии по-чеховски печален: «*Книги набухают, как дрожжевое тесто. Гром. Это не склад боеприпасов — книги разрываются огнем одна за другой. Огонь кружит по комнате. За окном падает черный снег или это типографский наборщик пошутил с крыши? В пламени скачет медный всадник, шинель размахивает пустыми рукавами, детство—отрочество—юность стоят, прижавшись друг к другу, горящая чайка бьётся в окно*». В конце XX века стал практически исчезать тип талантливого «читателя-перечитывателя» (В. Набоков), на смену которого пришел «массовый читатель», «глотатель пустот» (М. Цветаева).

Массовая литература заменяет истинную картину мира его упрощенными схемами, поэтому картина мира, представленная в текстах массовой литературы, отражает беспомощность человека, тревожность, дезадаптированность, растерянность перед решением проблем современного мира. Этой растерянностью во многом объясняется и инфантильность массового читателя начала

XXI века, 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 для детей, когда «взрослые» смыслы переводились на язык сказок, притч, занимательных историй, упрощенных примеров и пр., более доступных для детского сознания, то в конце XX века подобная интерпретативная практика стала необходимой для человека на протяжении всей его жизни. Процесс читательской деградации становится темой последних произведений современного писателя Алексея Слаповского.

Интересно отметить, что Слаповский, которого считают одним из ярких представителей прозы рубежа XX–XXI веков, прекрасно чувствует себя и в жанрах массовой литературы. По его сценариям сняты сериалы «Остановка по требованию», «Пятый угол», «Участок» и др. В 1999 году вышла «Книга для тех, кто не любит читать», состоявшая из маленьких рассказов. В 2004 году Слаповский уточняет свои размышления о современном массовом читателе в романе «Качество жизни». Это история Анисимова, филолога, работающего «адаптатором». Свою работу он считает необыкновенно современной и необходимой, созвучной стремительному XXI ве-

ку: «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»²⁷, как в «Книге для тех, кто не любит читать», Слаповского занимает инфантильный дискурс массового читателя. В новом романе появляются «наивные читатели», утратившие возможность понимать и литературную игру, да и сам текст.

Ф. Ницше, характеризуя типы современной ему культуры, ввел два понятия: *аполлоновское* — строго классическое, гармоническое, светлое и рациональное начало в искусстве и *дионисийское* — темное, хаотическое и дисгармоническое, иррациональное, фарсовое начало. Очевидно, что, применительно к современной культурной ситуации, «аполлоновским» можно считать высокое, или элитарное, искусство, а дионисийским — массовое. В релятивистском отношении массовой литературы к «легитимной» (по П. Бурдьё) 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.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ А. С. Пушкин — критик. М., 1978. С. 69.

² Рейтблат А. «Как Пушкин вышел в гении: историко-социологические очерки». М., 2001.

³ Рубакин Н. А. Психология читателя и книги. М., 1977. С. 45.

⁴ 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: *Eco U. The Narrative Structure in Fleming // The Role of the Reader*. Bloomington, 1989. С. 79.

⁵ Барм Р. Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 112.

- ⁶ Курганов Е. Анекдот. Символ. Миф. Этюды по теории литературы. М., 2002. С. 46.
- ⁷ Иванова Н. Ностальгическое. Собрание наблюдений. М., 2002. С. 72.
- ⁸ Пелевин В. Generation «П». М., 1999. С. 107.
- ⁹ Леффлер З. Кто решит, что нам читать? // Знамя. 2003. № 11. С. 56.
- ¹⁰ Элиаде М. Аспекты мифа. М., 1995. С. 190.
- ¹¹ Дашкова П. Приз. М., 2004. С. 38.
- ¹² Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 273.
- ¹³ Там же. С. 275.
- ¹⁴ Большакова А. Образ читателя как литературоведческая категория // Известия АН. Серия «Литература и язык». 2003. Т. 62. № 2. С. 17–26.
- ¹⁵ Фрай М. Власть литературы // Идеальный роман. СПб., 1999. С. 283.
- ¹⁶ Чхартишвили Г. Девальвация вымысла: почему никто не хочет читать романы // Литературная газета. 1998. № 39.
- ¹⁷ Быков Д. Последний русский классик // Быков Д. Блуд труда. СПб., 2002. С. 83.
- ¹⁸ Генис А. Каботажное плавание. К вопросу о филологическом романе // L-критика. Выпуск 1. М., 2000, С. 121.
- ¹⁹ Гудков Л. Д., Дубин Б. В. Литература как социальный институт. М., 1994. С. 72.
- ²⁰ Асмус В. Ф. Чтение как труд и творчество // Асмус В. Ф. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968. С. 119.
- ²¹ Делез Ж. Платон и симулякр // Новое литературное обозрение. 1993. № 5. С. 98.
- ²² Шкловский В. Преступление эпигона // Литература факта. Первый сборник работников ЛЕФа. М., 2000. С. 140.
- ²³ Бойм С. «За хороший вкус надо бороться!»: соцреализм и китч // Соцреалистический канон / Под ред. Е. Добренко и Х. Гюнтера. СПб., 2000. С. 278.
- ²⁴ См. об этом: Кузьмина Н. А. Тексты влияния как феномен языкового существования // Философия и текст: этические и социологические проблемы: Сб. статей научно-методического семинара «ТЕХТУС». Вып. 10 / Под ред. К. Э. Штайн. СПб.; Ставрополь. С. 24–30.: «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), внутрелитературная цитация и др.».
- ²⁵ См подробнее. об этом: Самохвалова В. И. Массовый человек — реальность современного информационного общества // Массовая культура и массовое искусство: «за» и «против». М., 2003. С. 102–148.
- ²⁶ Брэдли Р. О скитания вечных и о Земле. М., 1987. С. 53.
- ²⁷ Слаповский А. Качество жизни // Знамя. 2004. № 3. С. 145.

M. Cherniak

FORECASTING READERS' RECEPTION IN CONTEMPORARY RUSSIAN MASS FICTION

A current issue in literary studies arising out of a transformation of the nature of reading in the late twentieth century is considered. Literature has been forced to the periphery in both geographic and cultural terms. While in elite, or «serious», literature the «author—protagonist» relationship is of central importance, in mass literature a different pair plays an important role, of «reader—protagonist». On the basis of a wide range of recent literary material it is demonstrated how the reader requires a particular system of conceptual adaptation to translate information from the language of high art to the level of everyday comprehension.