

ЦЕННОСТНО-СМЫСЛОВОЙ АНАЛИЗ МАССОВОГО СОЗНАНИЯ

Рассматриваются перспективы и возможности ценностно-смыслового анализа массовой культуры. Выявлена базовая структура ценностей массовой культуры с точки зрения их содержания и способа их координации. Ценностной комплекс массовой культуры включает в себя сверхценности маркетинга (формы и содержания), базовые ценности масскультуры, рубрицируемые по видам и жанрам, специфические ценности национально-этнических культур, ролевые и экзистенциальные ценности. Рассмотрено конкретное ценностно-смысловое содержание этих компонентов.

Изучение ценностного содержания массового сознания вызывает повышенный интерес в ряде областей социальной практики. Выявление и систематизация базовых ценностей социума необходима для социального проектирования и инженерии, для разработки и реализации политических программ, технологии эффективного управления нововведениями, теории и практики социальных коммуникаций (включая межкультурные), для реализации деловой активности, бизнес-коммуникаций (маркетинг, реклама, PR), для профилактики и разрешения социальных конфликтов.

Интенсивнейшим образом формируется целая область междисциплинарных исследований межкультурных (кросскультурных) коммуникаций. Особую известность получили работы Г. Хофштеде, Р. Льюиса, Д. Моула, в которых предложен сопоставительный анализ различных национально-этнических деловых культур, определяющих бизнес «по-американски», «по-гречески», «по-немецки», «по-японски» и т. д. Результаты такого анализа сведены в ряд показателей, позволяющих сопоставлять различные деловые культуры, вырабатывать практические рекомендации по технологии менеджмента совместных предприятий, налаживания партнерских отношений и т. д.¹. Очень востребованы

популярные издания типа «Эти странные... (немцы, турки, испанцы, русские и т. д.)», содержащие описания особенностей национального характера, поведения в быту и в официальных отношениях, пристрастий, достоинств и слабостей носителей различных культур.

Однако исследования, нацеленные на сравнительный анализ особенностей массовых культур различных стран, практически отсутствуют. Проведение такого полномасштабного исследования вряд ли доступно одному человеку: массовая культура слишком масштабное, если не всеобъемлющее явление. Поэтому с неизбежностью приходится ограничивать и конкретизировать поле возможного рассмотрения.

Актуальность, важность и фундаментальность проблематики обуславливает необходимость расширения круга методов и способов анализа ценностного содержания общественного сознания, дополнения традиционных социологических исследований и инструментария социальной психологии другими эвристическими методами.

Особое значение имеет комплекс подходов, при которых предметом рассмотрения является язык. Связано это с той особой ролью, которую играет в культуре язык — путеводитель по миру культуры и аккумулятор ее смыслового

содержания. «Озабоченность языком» (Х.-Г. Гадамер) — типологическая характеристика философии последних полутора столетий. Практически вся философская проблематика, так или иначе, рассматривается через призму феномена языка, осмысливается в контексте его понимания.

Роль языка в процессе моделирования культурной реальности является центральной проблемой аналитической философии со времен Л. Витгенштейна и У. Куайна². А. Вежбицка выступила с серией работ, в которых успешно продемонстрировала соотношение языковых структур и социально-культурного деятельностного контекста³. Национальный язык как система трансформирующихся проекций культурного сознания был обстоятельно рассмотрен И. П. Смирновым⁴. В развитие хорошо известных идей Э. Сепира и Б. Уорфа, в ряде работ прикладного плана выработана идея о языке как картине мира, единицами которой являются лингвокультурные ментальные «сгущения» — концепты⁵. Языковым сознанием серьезно занимаются физиологи и специалисты по искусственному интеллекту, математическому моделированию.

В конечном счете, предметом изучения в этом случае становится не столько язык как таковой⁶, сколько конкретные тексты, порожденные данной культурой. Так, например, важнейшей идеей А. А. Потебни была идея фило- и онтогенетической близости текстовой деятельности и структур сознания личности⁷. Для выражения их единства А. А. Потебня использовал кантовскую идею апперцепции. Такое переосмысление идеи апперцепции А. А. Потебней, по сути дела, предвосхитило целые направления лингвистики и философии XX века.

Как отмечает В. А. Сулимов, взаимодействие культуры, языкового сознания

и текстов культуры приводит к развитию «особой вмещающей функции языка, которая охватывает не только процесс накопления языком смыслов (когнитивная функция языка), не столько включения языковых смыслов в культуру в качестве артефактов (кумулятивная функция языка), но и включения систем сознания, языка и культуры в единое... пространство», которое автор называет «языковым континуумом»⁸.

В итоге язык оказывается не только носителем информации и средством социальной коммуникации, но и средством бытия, как говорил М. Хайдеггер, — «домом бытия» индивида, группы, народа, нации. В синхроническом плане язык является основным фактором формирования артикулированного сознания, а затем — погружения этого сознания в мир культуры. С возникновением письменности основой такого погружения стала разнообразная и многоуровневая система текстов, выполненных в различных жанрово-стилистических моделях. Каждая из таких моделей обладает внутренней смысловой системностью, которая, с одной стороны, выражает определенное осмысление действительности автором (адресантом) текста, а с другой — направлена на заинтересованное восприятие текста его адресатом. Читатель, доверившийся тексту, начинает улавливать некую логику, вовлекается в диктуемую ею систему поиска и дешифровки, приближаясь к более полному и адекватному пониманию всего текста, который в данном случае выступает в качестве устройства, обучающего читателя⁹. На этом механизме передачи смысла основано не только обучение, но и воспитание, убеждающее воздействие, соперничество, эстетическое восприятие.

Общесемиотический анализ соотношения языка и культуры хорошо представлен в отечественной и зарубежной

литературе (Р. Барт, Ю. М. Лотман, У. Эко). В этом же русле лежат и метод семантического дифференциала, предложенный Ч. Осгудом, да и вся школа французского постструктурализма. Несколько большие возможности анализа смыслового сордержания текстов открывают контент-анализ, психолингвистика (А. А. Леонтьев, В. Ф. Петренко)¹⁰, информационно-целевой анализ, разработанный Т. М. Дридзе¹¹ на основе идей Н. И. Жинкина.

В этой связи очевидный интерес представляет ценностно-смысловой анализ массового сознания на материале массовой литературы. Особая привлекательность такого подхода обусловлена рядом факторов и обстоятельств.

Все более глубокая интеграция культуры и искусства в рыночные отношения породили в XX веке массовую литературу, ориентированную на массовый спрос и представляющую в наши дни высокотехнологичный синтез искусства и бизнеса. Поскольку, в отличие от элитарной и авангардной литературы, она ориентирована на потребности и вкусы широкой публики, ее характерными чертами являются общедоступность, лёгкость восприятия, развлекательность, упрощенность. Будучи порождением не столько художественного творчества, сколько бизнес-проектов, массовая литература выполняет ряд нетривиальных функций — от воспроизводства и трансляции базовых ценностей культуры, консолидирующих общество, от их адаптации к массовому восприятию до тематизации проблем и целей общественного развития. Если рассматривать культуру как систему порождения, хранения, трансляции и воспроизводства социального опыта, то в массовой литературе представлены не просто типичные сюжеты и даже не столько типичные темы, сколько — фактически —

ценностно-нормативные фреймы конкретной культуры.

Массовая культура направлена на создание такого положения дел, при котором потребитель постоянно узнавал бы то, что он уже знает, и видел бы в очередных артефактах масскульта доказательство извечной стабильности известных ему ценностей. Она приучает множество людей смотреть на все разнообразие и сложность современного мира через неподвижную призму-витраж ее ценностей. Поэтому после трагедии 11 сентября 2001 года в Нью-Йорке большинство американцев ждало развития событий по всем правилам «жанра». Требовалось, чтобы хорошие парни во главе с Д. Бушем покарали плохих ребят во главе с Бен-Ладеном. Поскольку внешняя политика и военные действия в Афганистане, развивавшиеся по законам жанра масскульта, принесли мало пользы, логика жанра потребовала войны в Ираке, в результате которой она окончательно пришла в противоречие с реальностью. Это хороший пример влияния ценностей массовой культуры на политическую элиту и современную мировую политику.

Определим в общем виде структуру ценностей массовой культуры:

1. Сверхценности маркетинга:

- сверхценности формы: событийность (привлечение внимания, publicity, эпатаж); возможность тиражирования и распространения; сериальность; диверсификация;

- сверхценности содержания (предмета): «на потребу», «для человека»; личный успех; удовольствие.

2. Базовые ценности масскульта, рубрицируемые по видам и жанрам: чувственные переживания; сексуальность; власть (сила); интеллектуальная исключительность; идентичность; несостоятельность отклонений.

3. Специфические ценности национально-этнических культур: уникальность и неповторимость культурной идентичности; потенциал общечеловечности.

4. Ролевые ценности (признание в группах: профессиональных, возрастных, гендерных и др.).

5. Экзистенциальные ценности: добро, жизнь, любовь, вера.

Речь идет не о вертикальной, а о горизонтальной организации ценностной структуры, когда ценности играют роль рубрикатора-классификатора, «лейблов» подачи соответствующего товара массовой культуры. Синхрония этого ценностно-смыслового комплекса выражает соотношение ценностей в воплощении артефакта массовой культуры в его дизайне, «упаковке». Получается артефакт «маскультовский по содержанию» и «национальный по форме». Диахрония — прораствание личностной идентичности до уровня «массовой культуры». Но ценностные критерии в обоих случаях — синхронии и диахронии — действуют одни и те же. Всю эту систему пронизывает главное — маркизация — иметь потребительскую ценность. Что не востребовано — не может существовать. В том числе и — национально-уникальное.

Особая роль массовой литературы связана с ролью слова, текста в современной цивилизации и массовой коммуникации. Пьесе, кинофильму обычно предшествует текст, в том числе и просто литературный, экранизацией которого является кинофильм, драматургической адаптацией которого является пьеса. В свою очередь, по популярному кинофильму, включая анимационный, публикуются комиксы, адаптированные пересказы. Литература, слово находятся в начале и в конце циклов коловращений подобных проектов массовой культуры.

Наметившаяся тенденция интеграции массовой литературы с такими компонентами массовой культуры, как СМИ, интернет и мультимедиа, индустрия развлечений, шоу-бизнес, свидетельствует как об интенсификации и унификации информационных процессов в современном обществе, так и о расширении и дифференциации возможностей реализации различных культурных форм.

Массовая литература как феномен массовой культуры связана с аккумулярованием и трансляцией базовых ценностей, обеспечивающих культурную идентичность личности и на этой основе — культурально обусловленную консолидацию общества. Дискурс массовой литературы занимает промежуточное место между обыденным сознанием и «высокой» художественной культурой, философией, политикой. С одной стороны, он обеспечивает адаптацию новых ценностей и смыслов, а также их восприятие обыденным сознанием. С другой — вырабатывает некий ценностно-смысловой «бэкграунд», определяющий контекст осмысления действительности в различных сферах деятельности, своеобразии конкретной национальной культуры, а также возрастных, профессиональных, региональных субкультур. В массовой литературе представлены не просто типичные сюжеты, и даже не столько типичные темы, сколько — фактически — ценностно-нормативные фреймы конкретной культуры. Наконец, будучи ориентированной на спрос, массовая литература выступает как точным индикатором специфики нормативно-ценностного содержания конкретной культуры, так и одним из мощных факторов его воспроизводства.

В этом плане можно сформулировать несколько довольно ясных критериев, которые позволяют отличать литературную классику от массовой литературы.

<i>Классика</i>	<i>Массовая литература</i>
Прорывы духовного поиска, закладывающие основу традиции	Воспроизводство традиции, новизна только как мода
Входит в устойчивое ядро (константное содержание) культуры	Способствует периферической экспансии и тиражированию культуры
Архетипически структурирует культуру	Выступает «наполнителем» различных культурных форм
Входит в культурную идентичность, самосознание личности	Входит во внешнюю маркировку социализации
Ориентация на внутренний мир	Ориентация на внешнюю атрибутику
Явно выражена авторская позиция	Явно выражена установка на читателя как потребителя
Преимущественно национальна по форме и содержанию	Преимущественно универсальна и стандартизирована по форме и содержанию

Наряду с классикой, сохраняющей в массовом сознании ориентацию на духовную традицию (культурное наследие, «прошлое»), и с литературой «высокой моды», играющей роль обновляющего фактора («будущее»), массовая литература реализует культурное «настоящее», повседневное культуры.

Можно сформулировать ряд специфических черт массовой литературы, выделяющих ее как из литературы в целом, так и из общего массива современного информационного потока:

- при любой трактовке этого понятия «массовая литература» — относительно новое явление мировой культуры, ставшее реальностью только в обществах, решивших проблему всеобщего образования и обеспечивших развитие книгопечатания и распространения его продукции;

- это форма преимущественно художественных текстов, ориентированных на читателя, что, с одной стороны, является следствием общей **маркетизации** массовой культуры, а с другой — имеет следствием **занимательный** характер массовой литературы;

- в силу наличия предыдущих черт, эстетика и стилистика массовой литературы вырабатывалась на основе переосмысления традиционной поэтики, в ре-

зультате чего была выработана определенная (упрощенная) система представлений о мире, определяющая довольно условные правила (формулы), по которым ведется «игра» с читателем;

- продукция массовой литературы представлена в таких специфических жанрах, как детектив, шпионский роман, фэнтези, приключения, триллер, женский роман и др., границы которых довольно жестки, а жанровые модификации все более дробны (сегментированны): не просто роман, а женский роман, полицейский роман, шпионский роман, роман ужасов, «готический» роман и т. д.;

- произведения массовой литературы являются результатом не столько творчества автора, сколько итогом проектной деятельности, в которой, помимо довольно условного «автора», активно участвует вся инфраструктура издательского бизнеса, включая маркетинг, рекламу, СМИ;

- продукция массовой литературы выпускается в различных формах: бестселлер (наиболее продаваемая книга); дайджест («выжимка», краткое изложение произведения, включая классику); комикс (перевод текста в серию картинок с подписями); покет-бук (карманное издание в мягкой обложке, которое удобно читать в транспорте) и др.

Сама предыстория возникновения массовой литературы носит глубоко ценностно-ориентированный характер. Обществу XVIII века, раскалывающемуся под влиянием ряда новых факторов (развитие капитализма, распространение науки, борьба за престолы, казни царствующих особ), требовались новые формы культурной жизни, которые дополняли бы или даже сменяли религию в трансляции ценностной основы единства социума: народ точно так же нуждался в элите, как и та — в народе. Главным медиумом такой консолидации и стала беллетристика — проза, и прежде всего такая ее форма, как роман.

Уже к XIX столетию книга стала ведущей формой товара на рынке культуры. А для того, чтобы быть массово производимой, она должна была быть быстро написанной, должна иметь низкую себестоимость, характеризоваться взаимозаменяемостью частей и находиться в ряду других производителей и продуктов, адресованных различным секторам рынка.

Формат издания должен соответствовать быту, включая одежду (pocket-book — дешевые карманные издания, удобные для чтения в дороге), интерьер. Обложка серийного издания презентует не столько книгу, сколько серию в целом, что облегчает ее раскладку в магазине, поиск читателем нужной тематики. В книгу включается реклама, сама книга становится объектом активной рекламы, используется в различных маркетинговых мероприятиях.

Будучи предметом обыденной жизни, продукт массовой литературы и потребляется соответствующим образом. После прочтения он легко выбрасывается — подобно другим предметам широкого потребления. Главное — его содержание, которое удовлетворяет, формирует и удерживает в сознании

человека и общества в целом обыденную картину мира.

Таким образом, массовая литература не отделима от массовой культуры. Более того, само появление массовой культуры многие культурологи изначально связывают с возникновением массовой литературы.

В массовой литературе уже в период ее формирования как явления наметились основные ее направления, впоследствии превратившиеся в «чистые» жанры.

Прежде всего, это *лубок* — один из наиболее архаичных пластов массовой литературы, соответствующий запросам наименее развитого массового сознания. Этот жанр сохранился и до наших дней в виде комиксов, иллюстрированных изданий.

К лубку близко примыкают сонники, гадательные книги и прочие тексты и руководства, толкующие знаки и знамения, внешние по отношению к миру повседневности. Такие руководства в мистической сфере, вроде знаменитой гадательной книги Мартына Задеки, столь любимой пушкинской Татьяной Лариной, имели и имеют широкое хождение. Более того, эти тексты сугубо практически-бытового назначения зачастую не преследовали целей религиозной пропаганды, а выражали уровень бытовых верований¹². Это отнюдь не исключало существование и распространение религиозных (точнее — церковных) текстов, рассчитанных на уровень восприятия самых широких масс (молитвенники, святцы, агиография и прочие формы религиозных наставлений).

К этой полезной литературе примыкают другие *практические наставления*: от советов, как разбогатеть и обходиться с женщинами до руководств по ведению хозяйства, ремонту дома, приготовлению пищи.

Одно из основных направлений массовой литературы образуют *развлекательно-познавательные произведения*: описания путешествий, страшные истории, описания подвигов, переработки сказок, басен, произведений классической литературы. Гоголевский «Вий» вошел в этот пласт массовой культуры под названием «Страшная красавица, или Три ночи у гроба», а тургеневский «Бежин луг» — как «Домовой проказит». Причем сюжет и персонажи таких переделок могут весьма расходиться с оригиналом.

Особое место в массовой литературе занимают сочинения на историческую и современную тематику, приобщающие читателя к явлениям социальной гражданской жизни. *Исторический роман* является старейшим жанром массовой литературы. Основателем жанра справедливо считается Вальтер Скотт. В России пальма первенства принадлежит М. Н. Загоскину, издавшему в 1829 году роман «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году». Достоин жанр был представлен и в советское время (от А. Н. Толстого до В. С. Пикуля). Роль и значение жанра связаны с популяризацией исторического знания, а приобщение к культурно-историческим традициям, оценочное отношение к прошлому, акцентирование внимания на главных событиях и героях этих событий, в конечном счете, выражают и закрепляют идеологемы и мифологемы национального самосознания. Исторический роман — это не просто роман, действие которого отнесено к более раннему времени. В историческом романе персонажи живут в одном и том же мире с историческими лицами. Именно в таком виде доходил до широкого читателя *рыцарский роман*.

Традиционно одним из наиболее стабильных секторов массовой литературы

является *детская литература*, сегментирующаяся далее по возрастным категориям и жанрам. Сопровождающие детство современного ребенка книги, детская периодика, кино, анимация, компьютерные игры предлагают юным потребителям унифицированные персонажи унифицированные нарративы: Дональды, Мак-Даки, Чебурашка и Крокодил Гена, Незнайка, Бременские музыканты, Мумми-тролли, Черепашки-ниндзя и т. п.

Своеобразным синтезом научно-популярной и юношеской литературы стал жанр *научной фантастики* (science fiction), восходящей к классической традиции Жюль Верна и Герберта Уэллса. Пик развития этого жанра и его популярности приходится на 1960-е годы и связан с творчеством таких авторов, как А. Азимов, Р. Брэдбери, А. Кларк, С. Лем, А. и Б. Стругацкие. В отличие от фэнтези, фантастика ориентируется на научную рациональность, достижения технического прогресса, освоение ближнего и дальнего космоса.

Одно из приоритетных мест в корпусе развлекательной массовой литературы занимает *детектив*, родоначальником которого считается Эдгар По. Детективная литература — традиционный лидер книжных рынков. Книги классиков жанра (А. Конан-Дойля, А. Кристи, Ж. Сименона и др.) переводятся на все языки мира и переиздаются миллионными тиражами. Этот жанр идеологически нагружен не менее исторического романа. Кроме очевидной релаксационной функции он выполняет также задачу пропагандистско-мобилизационного толка, обозначая, маркируя силы социального добра и зла. Уже в классических детективах А. Конан-Дойля преступление предстает как отклонение от нормы, а его разоблачение лучше всего подчеркивает этическое достоинство

этой нормы. В первых детективах преобладало интеллектуальное начало, они фактически представляли собой логические задачи «на нахождение» и «на доказательство». Шерлок Холмс, Эркюль Пуаро, мисс Марпл, комиссар Мегрэ, пастор Браун были изысканно интеллектуальны.

Разновидностью детектива стал *полицейский роман*, крупнейшим представителем которого является Жорж Сименон. В последнее время широкое распространение получили «*ироничный*» детектив и «*женский*» детектив — своеобразный синтез детектива и женского романа. А польская писательница Иоанна Хмелевская явила миру довольно успешный жанр *женского ироничного детектива*.

В настоящее время в детективе явно доминирует тенденция сближения его с *боевиком*, когда следователь демонстрирует не столько интеллект, сколько другие качества — прежде всего — способность к прямому физическому действию. Это сближает современный детектив с жанром *шпионского романа*, вершиной которого считается серия из 12 романов Яна Флеминга (1908-1964) о «суперагенте 007» (то есть имеющем право на убийство) Джеймсе Бонде. На основе анализа этих романов, Умберто Эко выявил некую инвариантную «порождающую модель» современного детектива, представляющего «машину, которая функционирует на основе четкого набора единиц, управляемых жесткими правилами их сочетания», гарантирующими популярность. Речь идет о серии универсальных оппозиций, комбинируемых друг с другом. Это прежде всего отношения между персонажами (герой — злодей, герой — женщина), между идеологиями (либерализм — тоталитаризм, мир свободы — мир зла), между ценностями (идеалы — жадность, лю-

бовь — смерть, верность — предательство). Эти отношения конкретизируются персонажами, разворачиваются в повествовании. Их комбинация может варьироваться от текста к тексту. Но, в конечном счете, аксиологическую структуру детектива можно свести к противостоянию добра и зла¹³.

Большое место в массовой литературе занимает *триллер* (от англ. to trill — дрожать, трепетать) — разновидность боевика с сенсационно захватывающим напряженным сюжетом. Восходя к новеллам того же Э. А. По, романам У. Коллинза, этот жанр в XX веке диверсифицировался по нескольким линиям: триллер детективный, фантастический, мистический и т. д. Классиком жанра по праву считается американский писатель Стивен Кинг, работающий также и в жанре *хоррора* (от англ. horror — ужас), где на первом плане действуют вампиры, ожившие мертвецы и т. п.

Универсальный характер структуры роднит детектив и примыкающие к нему шпионский и полицейский романы с волшебной сказкой, в которой герой получает задание короля сразить дракона и спасти принцессу. С другой стороны, существует и очевидное сходство описания внешности Джеймса Бонда и типичного байронического героя. Этот прием был в наши дни с блеском реализован Б. Акуниным (Чхаритишвили).

Уже на ранних стадиях формируется особая женская тема в массовой литературе: истории любви, грехопадений и торжества высокой нравственности, из которой потом сформировался жанр «*женского*» (*любовного*, «*розового*») *романа*. Он может принимать форму типичного сюжета романа, в котором есть любовь в качестве стартовой отметки и свадьба в качестве финишной линии. Либо в сюжете могут затрагиваться проблемы уже достигнутого брака, когда

трудности между мужем и женой разрешаются тем, что супруга вознаграждается лучшим браком с ее теперешним мужем или новым браком с новым возлюбленным. Фактически любовная беллетристика представляет набор литературных формул, а не какую-то одну. Любовные романы пересекаются с несколькими другими видами популярной художественной литературы: исторической, юношеской, приключенческой и т. д.

Но любовные романы нельзя целиком связать с любой из этих других формул. «Розовый», «любовный» роман, особенно в своем серийном варианте, достигает достаточно высокой степени стандартизации — необходимого качества массовой литературы. Серийный женский роман — типичное формульное повествование, строящееся из набора приемов, переходящих из одного романа в другой. Это касается и типов героев, и сюжетики. Согласно опросам читательской аудитории, «хороший розовый роман» должен придерживаться схемы «одна женщина — один мужчина», должен иметь счастливый конец, а события должны описываться с точки зрения женщины¹⁴. Мир, создаваемый женским романом, также схематичен, а потому и легко узнаваем. Обычно это мир большого города с роскошными ресторанами, уютными кафе, дорогими магазинами. Он не отвлекает от главного — от чувств героини. А описание этого мира (интерьеров, одежды, еды) строится по законам рекламной поэтики. Это позволяет героям таких романов не только быть «чистыми носителями действия», и быть «чистым материалом» для эмоционального отождествления, универсальной заготовкой «идеального Я». Стереотипность и условность персонажей, а прежде всего — героини, открывают безграничные возможности сопереживания.

В определенном смысле женский роман — история (сказка) о женской инициации. Читательница имеет возможность вновь и вновь возвратиться к самому романтическому периоду своей жизни — любви и уходу за собой, когда на краткий период окружающие видят в женщине «Прекрасную Даму», «Принцессу», которая может назначать испытания и ставить условия. Эта — куртуазная — модель освящена всей европейской культурой. Показательно, что вне области личных отношений героиня может быть вполне самостоятельной и взрослой. «Ее инфантильная установка включается именно при встрече с мужчиной-протагонистом, причем сначала героиня ведет себя нарочито вызывающе, действуя как непослушный ребенок: оскорбляет его, доводит до белого каления, затем плачет и предоставляет ему выступить в роли утешителя»¹⁵. Фактически речь идет о типе сексуальности, который во фрейдизме связывается с эдиповым комплексом. Героиня всегда сдерживает желания, оставаясь внешне пассивной и предоставляя герою инициировать секс. Тем самым ее Сверх-Я в лице Отца снимает чувство вины, принимая на себя ответственность за нарушение запрета. Именно пассивная сексуальность в сочетании с мазохистскими комплексами создает особую атмосферу пылкой, но сдерживаемой чувственности «синдрома закушенных губ», типичную для «розовых» романов.

По данным российских социологических исследований, интерес к любовным романам особенно силен у замужних женщин средних лет (около 40), горожанок со средними доходами, то есть женщин критического возраста, переживающих семейный и личностный кризис. Основные психологические черты читательниц розовых романов — пассивность и неудовлетворенность, ожидание

и способность мечтать¹⁶. И роман удовлетворяет эти потребности «грезы наяву». Можно утверждать, что в любовном романе реализуется модель волшебной сказки. Архетипичной в этом плане является история Золушки.

Важной особенностью этого жанра является очень редкий случай повествования от первого лица. Авторское «Я» отсутствует, что можно рассматривать как указание на некую объективность и должностную характер репрезентируемой точки зрения на гендерные модели поведения, на мужчин, любовь, секс, отношения в обществе, карьеру. При этом роман воспроизводит точку зрения героини, он всегда на ее стороне.

Сентиментальность «розовых» романов подразумевает особый взгляд на мир, который можно квалифицировать вслед за К. Хорни как «переоценку любви». С психологической точки зрения, невротическая потребность в любви есть выражение страха перед жизнью, когда все подсознательные желания, противоречивые по природе и безграничные по содержанию, ждут своего исполнения. Партнер должен быть сильным и в то же время беспомощным, вести и быть ведомым, быть аскетичным и чувственным одновременно. «Он должен изнасиловать нас и остаться нежным, посвящать все свое время нам и напряженно заниматься творческим трудом»¹⁷.

Таким образом, в женском романе реализуется антифеминистская позиция в оценке социальной роли женщины. Более того, эта позиция выражает именно мужской взгляд на нормативное женское поведение — истероидное по своей природе, а также на роль мужчины, функция которого — указать героине ее истинное предназначение и, таким образом, восстановить социальный порядок. Точнее — женский роман гармонизирует конфликт между традиционалистским

стереотипом фемининности и новыми значениями женской роли. Именно это и делает его столь актуальным для стран с активно идущей или незавершенной модернизацией, в число которых, несомненно, входит и Россия. Не случайно на российском книжном рынке (в отличие от других жанров массовой литературы) доминирует переводной женский роман — отечественная повседневность дает мало возможностей развертывания любовной грезы.

Учитывая, что на чтение одного романа (объемом в 200 страниц малоформатной книжки в мягкой обложке) уходит несколько часов, то, как минимум, каждую неделю читательницы могут покупать и читать по одному роману. Именно такую частоту выхода книг в сериях и предлагают некоторые издательства. Не случайно, если судить по тиражам издаваемых книг, самый популярный в мире автор — Б. Картланд, сочинительница женских любовных романов, выдающая по 20 новых романов в год. В современной России серийный любовный роман — едва ли не последний из жанров беллетристики, который по-прежнему издается действительно массовыми тиражами. Книги этого жанра на российском книжном рынке неизменно возглавляют списки бестселлеров в мягкой обложке.

«Розовая» книжная продукция, в полном соответствии с принципами организации продуктов массового потребления в условиях рыночной экономики, выпускается четко стандартизированными сериями. Диверсификация продукта четко увязана с сегментацией рынка. Есть особые серии для молоденьких девушек, замужних дам, разведенных, вдов. Существуют особые разновидности женского романа, связанные с профессией героев и местом действия: это врачи, преподаватели и студенты и т. п. О степени

откровенности в эротических сценах сигнализируют названия серий: «Грезы», «Искушение», «Страсть»... Широкое распространение получила (апробированная впервые издательством «Mills&Brown») практика заказа книг на дом по каталогам, с возможным возвратом не понравившейся книги, с системой скидок и издательских премий, с наклейками в книгу лотерейного билета.

Одним из ценностно-смысловых центров массовой литературы выступает жанр *фэнтези*. В определении, данном «Энциклопедией фэнтези», этот жанр определяется как повествование, действие которого невозможно в том мире, в котором мы живем; если же действие происходит в другом мире, то этот другой мир по нашим меркам тоже невозможен¹⁸. Думается, что такое определение излишне широко. Под него подпадают все сказки всех времен и народов, готические и рыцарские романы, а также научная фантастика. Фэнтези — специфическое явление именно XX века.

Большинство исследователей возводят жанр к начавшему выходить в 1905 году комиксу У. Маккея о приключениях молодого человека Немо в стране Сламберленд, полном замков на скалах, прекрасных принцесс, храбрых рыцарей, волшебников и ужасных чудовищ. С 1932 года журнал «Weird Tales» начал публикацию новелл молодого писателя Р. Е. Говарда о Конане-варваре из Киммерии. А в 1937 году появился «Хоббит, или Туда и обратно» Дж. Р. Р. Толкиена, положивший начало знакомству широкой публики с целым миром и историей хоббитов, эльфов, орков, гоблинов, что было продолжено в середине 1950-х трилогией «Властелин колец», летописью «Сильмариллион». Тогда же были опубликованы и «Хроники Нарнии» философа и проповедника К. С. Льюиса. В 1960-х публикуются «Колдовской мир»

А. Нортон, «Трилогия о Земноморье» У. Ле Гуин, которая положила начало «женской» фэнтези. Начиная с 1970-х годов публикуется целая эпопея — хроника романов Р. Желязны «Хроники Амбера».

Этому жанру свойственна поэтика «меча и колдовства». В отличие от других направлений фантастики, ему свойственны ориентация на эстетический образ средневековья, мировоззрение, основанное не на рациональных представлениях об устройстве мира, а на представлениях о некоей Высшей силе. Яркие примеры — творчество Р. Толкиена (трилогия «Властелин колец»), Ле Гуин («Волшебник Земноморья»), К. С. Льюис («Хроники Нарнии»), Д. К. Роулинг (серия книг о Гарри Поттере), А. Лукьяненко (серия о ночном, дневном и сумеречном «дозорах»). Нарративной основой фэнтези неизменно является барьба Добра и Зла в фантазийно-магическом антураже. Обязательная система образов включает почти сказочный набор: герой-супермен, абсолютный Злодей, «принцесса», всевозможные маги, колдуны, драконы, волшебные предметы, мифологически-архаические империи и варвары, боги, эльфы, гномы, тролли и т. п.¹⁹. В отличие от традиционных сказок, этот коктейль подается абсолютно серьезно и даже пафосно.

В фэнтези описывается довольно ограниченный круг миров²⁰: ожившие мифы, сказания, легенды; альтернативные или забытые периоды истории человечества; летописи почти сказочных королевств; условное средневековье; мир, навсегда покидаемый эльфами.

Ориентация на стилистику средневековья, очевидно, обусловлена рядом обстоятельств. Во-первых, за этим стоит апелляция к возвышенной романтике прошлого. Но, поскольку вся достовер-

ная история человеческой цивилизации подробнейшим образом зафиксирована и описана, авторам фэнтези приходится придумывать страны и времена, лежащие за пределами исторических хроник и летописей типа Британии времен короля Артура²¹. Так появляются карты этих земель и стран с кропотливо прописанными географическими реалиями, детально разработанные исторические подробности, генеалогии и т. д. Во-вторых, авторы фэнтези опираются преимущественно на европейскую традицию и рассчитывают на читателей именно этой традиции. Взаимоотношения людей Древнего Египта, Китая, Индии слишком далеки от них, так же как первобытный образ жизни и времена рабовладельчества слишком далеки от современного менталитета, который закладывался именно в средневековье. В-третьих, авторы, работающие в стиле фэнтези, мало озабочены вопросами науки и техники. Более того, этот жанр и возник-то как стремление уйти от технократической и меркантильной современной реальности. Поэтому именно средневековье с его отсутствием науки и техники, с неразвитостью денежных отношений, с жизнью, в которой исключительную роль играли именно личные качества людей, и оказывается столь привлекательным. Фэнтези — ностальгия по обществу без техники, банков²². Ведьма, тролль не нуждаются в банковском кредите. В мире фэнтези деньги не играют никакой роли по сравнению с некими волшебными предметами, которые, в свою очередь, никак не связаны с рациональным знанием, поскольку сами обладают магической силой.

Этот жанр проявляет наибольшую укорененность в других формах массовой культуры (кино, театр, мультимедиа и т. д.). Более того, в последние годы наблюдается экспансия фэнтези на дру-

гие жанры массовой литературы: на исторический и женский романы, детектив, комиксы... Фэнтези проникли даже в большую политику. Достаточно вспомнить рейгановскую мифологему «империи зла», против которой создавалась противоракетная система СОИ, элементы которой носили названия опять-таки, из известной фэнтези про «звездные войны». Эскапистски-виртуальный потенциал фэнтези настолько велик, что некоторые из них даже порождают целые субкультуры (например, толкинистов), выходящие за пределы национальных культур. Фэнтези легко диверсифицируются в чрезвычайно популярные компьютерные игры. Обусловлено это самой природой жанра, его принципиальной синтетичностью. Для фэнтези характерно типичное, и по своей сути постмодернистское раскавыченное цитирование других текстов, образов и значений, игра со смыслами и введение неограниченного числа интерпретаций традиционных и известных сюжетов, героев. Очевидно, поэтому в фэнтези так распространены пересказы, переделки — вроде Порри Гаттера, Тани Глоттер и т. п.

Являя собой на сегодняшний день определенный этап развития сказочной фантастики, жанр фэнтези выполняет те функции, которые в свое время выполняли миф, сказка, рыцарский роман. Сейчас эти формы культуры свое значение утратили, но потребности, которым они отвечали, остались. Очевидно, популярность фэнтези объясняется, прежде всего, их товарными качествами: дать надежду, утешение и обретение душевной гармонии — пусть даже «не в этом мире». На сегодняшний день фэнтези еще далеко не исчерпало своих возможностей. Перспективы его развития и экспансии обусловлены технократизмом и угрозами современной цивилизации, что

ведет к усилению романтических, мистических и эскапистских тенденций. Более того, фэнтези чрезвычайно близка стилистика культуры постмодернизма с его многоуровневым цитированием и эхолоалией.

Диффузия жанров («женский детектив», «исторические фэнтези») приобретает настолько интенсивный характер, что в перспективе нельзя исключать их слияния в единый жанр массовой литературы — вроде голливудского блокбастера, в котором всегда можно найти немного боевика, дозу магии и эротики, обязательную политкорректность и погоню. Такое слияние жанров, помимо прочего, в наибольшей степени реализует главное в массовой литературе — ее функционально-проектный принцип, вытекающий из общей маркетизации массовой культуры. Речь идет о возможности дальнейшей диверсификации литературного произведения: в продолжения, комиксы, кинофильмы, компьютерные игры, СМИ, товары широкого потребления, сувениры и т. п.

То, что основой интеграции и синкретизма выступает именно жанр фэнтези, — далеко не случайно. Любой рыночный брэнд — не просто торговая марка, а всегда некая волшебная история о магическом артефакте, обладание которым открывает двери в мир мечты, то есть фактически это и есть фэнтези. Coca-Cola — волшебная история о магическом напитке, несущем постоянный праздник и веселье с друзьями. Mercedes — о личном успехе, респектабельности, социальном статусе, комфорте. Так что «фэнтезизация» массовой литературы — неизбежный результат выхода на первый план главного ее качества как продукта массового производства и массового потребления. Это лишь закономерное проявление ее все более глубокой и принципиальной маркетизации.

С известной долей условности, но можно утверждать, что массовая литература является преемницей фольклора в эпоху книгопечатания и массовых коммуникаций²³. Она выступает как необходимое средство социальной адаптации, роль которого особенно велика в периоды быстрых и интенсивных социальных трансформаций, ломки привычных общественных устоев и формирования новых жизненных принципов.

Вместе с тем, по мере усложнения жизни интенсивно модернизирующегося общества, углубления социальных противоречий, массовое сознание как бы отстывает от попыток освоения реальной действительности, стремится возместить, компенсировать жизненный стресс, неудачи и ограничения уходом в мир иллюзий. Так возникает литература, отвлекающая от реальных и острых социальных проблем, литература утешения, а то и прямого эскапизма. Эта тенденция со временем только расширялась и привела в конечном счете к формированию жанра фэнтези.

Показательно, что русская интеллигенция относилась к созданию литературы для масс как к важному и даже обязательному делу. Речь шла о произведениях, которые в форме рассказов, очерков, романов несут «самым широким кругам населения здоровую духовную пищу, проводят бодрящие нравственные идеи, разгоняют предрассудки и суеверия, расширяют умственный кругозор народа и делают его участником общедуховной жизни страны»²⁴. Именно в этом пафосном направлении развивалась российская художественная критика, издательская деятельность Сытина и других издателей. Именно в этом ключе развивалась и массовая агитационно-просветительская литература советского периода²⁵.

Однако далеко не все подобные опыты литературы для масс воспринимались самими массами. Так, созданное в 1861 году «Общество издания полезных книг» было вскоре подвергнуто критике за понимание народной массы как неспособной понимать некоторые общечеловеческие чувства и идеи, которые преподносятся ей в упрощенной форме, с сокращениями и недомолвками. «В смешении народной литературы с детской, в разъяснении взрослым читателям самых азбучных истин прописной морали и лежит основная причина неуспеха изданий общества»²⁶. Хорошо известна и неудача Л. Н. Толстого, по поводу которого популярный в то время лубочный автор Кассиров, происходивший из крестьян Можайского уезда Московской губернии, сказал, что «слог Л. Толстого... уж слишком прост»²⁷.

Что же можно отнести к существенным характеристикам массовой литературы?

Во-первых, если хороший роман говорит правду о своем герое, а плохой — о своем авторе, то серийный роман говорит правду о своем читателе. Сам термин указывает на потребителя — широкие массы читателей. Этим определяются качества такой литературы:

- относительная простота и доступность (в плане не особой усложненности) широкому кругу читателей;
- согласованность с их общим мировоззрением и представлениями о мире, обществе, самих себе, с особенностями эстетического восприятия;
- доступность для широкого круга людей вследствие относительной дешевизны.

Во-вторых, массовую литературу отличает высокая степень стандартизации, что служит не только коммерческим целям четкой ориентации на конкретного

потребителя. «Формула создает свой собственный мир, который становится нам близок вследствие многократного повторения»²⁸. Такие произведения апеллируют не столько к присущему аудитории реальному опыту, сколько к предыдущему опыту самого типа таких произведений. Каждый жанр массовой литературы — потенциально бесконечное самоцитирование, вариация, воплощение некоей устоявшейся и узнаваемой формы. Короче говоря, формульность массовой литературы, включая сюжетику, воспроизводит свою собственную реальность, зачастую никак не соотносимую, а то и альтернативную реальности «настоящей».

С этим, в-третьих, связана еще одна особенность массовой литературы: она должна обладать эскапистским эффектом, чтобы читатель мог полностью погрузиться в воображаемый мир. Для этого нужны сильные эмоции, акцент на действии и сюжете, связанные с возбуждающими моментами, то есть, главным образом, с опасностью, насилием (Танатос) и сексом (Эрос), а то и с тем и с другим.

Важной чертой массовой литературы оказывается ее персоналистическая составляющая. В отличие от религиозных текстов и фольклора, даже в лубочной книге транслируется не столько непосредственно коллективистский социальный опыт группы, сколько позиция, выраженная неким автором, претендующим на большую осведомленность и ориентированность в своей эпохе, чем те массовые круги читателей, к которым он обращается.

Из этого вытекает еще одна черта массовой литературы — особая роль автора, выступающего в роли как бы особо продвинутого эксперта. У автора произведения массовой литературы должен быть яркий «раскрученный» имидж,

широкое паблицити. Он сам фактически, выступает как некий брэнд мирового или национального масштаба: С. Кинг, С. Шелдон, Б. Акунин, В. Пелевин, А. Маринина, Д. Донцова...

Что же касается ценностной ориентации такой литературы, ее идеологического содержания, то они могут быть столь же различны, как и у литературы, рассчитанной на продвинутого, подготовленного читателя.

Как и любое массовое искусство, массовая литература основывается на повторяющихся, легко узнаваемых стереотипных героях, ситуациях, однозначных оценках, на неозабоченности убедительной мотивацией поступков. И в этом она также продолжает клишированность фольклорных жанров.

В современном урбанизированном образе жизни массовая литература выполняет функцию, аналогичную роли фольклора. В ней затушевано авторское начало, произведение жестко подчинено формальным требованиям жанра. На уровне содержания решающую роль играют мифы.

Система ценностей, презентуемых массовой литературой, образует некое подобие известной «пирамиды» А. Мэлоу, в которую вписаны основные жанры массовой литературы. Нижнюю часть пирамиды, связанную с проблемами жизни и смерти, страха и выживания обслуживает и осваивает комплекс массовой литературы, образуемый вокруг детектива, в центре которого всегда находится преступление, обычно — убийство. Если в литературной классике убийство служит причиной нравственных исканий и самоопределения, как, например, в романах Ф. М. Достоевского, то в детективе оно выступает только поводом для расследования. Еще дальше идут боевик и хоррор, где в центре оказывается сам процесс насилия и убийства.

Огромный корпус эротической литературы обслуживает соответствующие зоны пирамиды потребностей. Не менее важно и освоение тем богатства, власти, успеха — жизненного, личного, политического, исторического. Самое страшное слово для героев массовой литературы всех жанров — «неудачник». Женский роман уникален как жанр уже тем, что он осваивает практически весь комплекс: власть, деньги, секс, страх, смерть, успех.

Все сказанное делает изучение текстов массовой культуры — массовой литературы — в высшей степени репрезентативным для понимания ценностного содержания массовой культуры современных обществ.

В массовой литературе массовое сознание выражается (в отличие от бессознательного) артикулированно, в языковой форме. Но при этом сами мифопоэтические образы и архетипы активно используются массовой литературой. Речь идет не просто о языковой картине мира, каковая является предметом лингвистики, а именно о ценностно-смысловом содержании текстов, что открывает возможности философского анализа: когнитивного, аксиологического, логико-семантического. Такое рассмотрение раскрывает содержание массового сознания на личностном, групповом и сверхличностном уровнях. Культурно-историческое содержание — как конкретный цивилизационный контекст. Литературно-стилистическое содержание — как специфические жанры, типы текстов. Ценностное содержание — особенно важное — как способы воздействия на мотивацию, формирование и удержание массового сознания.

Специфика массовой литературы — не столько формальная сюжетика, сколько тематика, ценностные фреймы, ориентированные на спрос, и спрос —

массовый. С этой точки зрения массовая литература во многом оказывается одним из наиболее активных факторов и механизмов маркетизации культуры.

Многие факты истории и настоящего становятся более понятными в контексте компаративного аксиологического анализа: сохраняются ли национальные отличия в массовой культуре или она космополитична и нивелирует все национально-этнические особенности и специфику. Несомненный интерес представляет сравнительный ценностно-смысловой анализ массового сознания,

представленного в массовой литературе стран с существенно различными культурными традициями: например, в японской и русской массовой литературе. Следует также принять во внимание тот факт, что японская массовая литература — явление неоднозначное и мало изученное в России.

Перспективы такого анализа открывают возможности выявления как уникальных особенностей базовых ценностей конкретных культур, так и унифицирующего нормативно-ценностного комплекса современной цивилизации.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. *Льюис Р. Д.* Деловые культуры в международном бизнесе. От столкновения к взаимопониманию. М., 1999; *Моул Д.* Европейская культура бизнеса. Харьков, 1999; *Hofstede G.* Cultures and Organisations: Software of the Mind, Intercultural Cooperation and its Importance for Survival. Maidenhead, 1991; *Hofstede G.* Culture's Consequences: International Differences in Work-Related Values. Newbury Park (Ca), 1980.

² См. *Куайн У. В. О.* Слово и объект. М., 2000.

³ *Вежбицка А.* Язык. Культура. Познание. М., 1996.

⁴ *Смирнов И. П.* Мегаистория. СПб., 2000.

⁵ *Паршин П. Б.* Заметки о моделях мира современной российской коммерческой рекламы // Текст. Интертекст. Культура. М., 2001. С. 554–572; *Чудинов А. П.* Метафорическая мозаика в современной политической коммуникации. М., 2003.

⁶ Среди таких попыток стоит отметить малоизвестное исследование К. Аксакова, попытавшегося фундаментально реконструировать национальное самосознание на основе специфики грамматического строя русского языка.

⁷ *Потебня А.* Мысль и язык. Киев, 1993.

⁸ *Сулимов В. А.* Философия и логика русского языкового континуума. М., 2005. С. 4.

⁹ *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 114.

¹⁰ См., например, *Петренко В. Ф.* Основы психосемантики. СПб., 2005.

¹¹ *Дридзе Т. М.* Язык и социальная психология. М., 1980.

¹² Народная литература // Энциклопедический словарь. Изд. Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. СПб., 1897. С. 574.

¹³ *Eco U.* The Narrative Structure in Fleming. L., 2002. P. 146–160.

¹⁴ *Вайнштейн О.* Розовый роман как машина желаний // Новое литературное обозрение. М., 1966. № 22. С. 303–305.

¹⁵ Там же. С. 317.

¹⁶ *Бочарова О.* Формула женского счастья. Заметки о женском любовном романе // Новое литературное обозрение. М., 1966. № 22. С. 301.

¹⁷ *Хорни К.* Женская психология. СПб., 1993. См. также: *Хорни К.* Невротическая личность нашего времени. Самоанализ. М., 2004.

¹⁸ *Clute J., Grant J.* The Encyclopedia of Fantasy. L., 1999. P. 1076.

¹⁹ См. также *Свиридов А.* Малый типовой набор для создания гениальных произведений в стиле фэнтези // Миры, что рядом. М., 1996. С. 537.

-
- ²⁰ *Эйдемиллер И. В., Лебедева А. Ю.* Мир фэнтези // Звезда. 1993. № 10–11. С. 201–204.
- ²¹ По мнению А. Сапковского, именно рыцарский роман и сложно организованная кельтская мифология (особенно — легенда о короле Артуре и рыцарях Круглого стола) — прообраз любого фэнтези. См. *Сапковский А.* Дорога без возврата. М., 1999. С. 415. См. также *Гончаров В.* Русская фэнтези — выбор пути // Если. 1998. № 9. С. 217.
- ²² *Aldiss B. W.* Trillion Year Spree: The History of Science Fiction. N. Y., 1986. P. 280–281.
- ²³ См. также *Никифорова И. Д.* Массовая литература — специфика и функции // Массовая литература в странах Азии и Африки. М., 1985. С. 3–15.
- ²⁴ Народная литература // Энциклопедический словарь. Указ. изд. С. 573.
- ²⁵ Вопросы теории социалистического искусства. Проблемы социалистического реализма. М., 1980; *Евстратов А. М.* Массовая культура советского общества (20–30 гг.). Кострома, 2001.
- ²⁶ Народная литература // Энциклопедический словарь. Указ. изд. С. 578.
- ²⁷ См. *Зоркая Н. М.* На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М., 1976. С. 136.
- ²⁸ *Кавелти Д. Г.* Изучение литературных форм // Новое литературное обозрение. М., 1996. № 22. С. 39.

O. Birichevskaya

VALUE-MEANING ANALYSIS OF MASS CONSCIOUSNESS

The article is devoted to the perspectives and opportunities of a value and meaning analyses of mass culture. The basic structure of values of mass culture from the perspective of both the content and coordination pattern is presented. The value system of mass culture includes super values of global marketing (forms and contents), the main values of mass culture grouped according to their types and genres, specific values of national and ethnic cultures, and role and existential values. The concrete value and meaning analysis of the listed components is also presented.