

Н.А. Купина, М.А. Литовская, Н.А. Николина

МАССОВАЯ ЛИТЕРАТУРА СЕГОДНЯ

Учебное пособие

*Рекомендовано УМО по классическому
университетскому образованию в качестве учебного пособия
для студентов вузов, обучающихся по направлению 031000
и специальности 031001 — «Филология»*

Москва
Издательство «Флинта»
Издательство «Наука»
2009

УДК 821.0(075)
ББК 83.3(0)-923
К92

Р е ц е н з е н т ы:

д-р филол. наук, проф. Пермского государственного
педагогического университета *М.П. Абашева*;
д-р филол. наук, проф. Воронежского государственного
университета *И.А. Стернин*

Купина Н.А.

К92 Массовая литература сегодня : учеб. пособие / Н.А. Купина, М.А. Литовская, Н.А. Николина. — М. : Флинта : Наука, 2009. — 424 с.

ISBN 978-5-9765-0102-7 (Флинта)

ISBN 978-5-02-034763-2 (Наука)

В пособии обсуждаются вопросы, связанные с историей массовой литературы, этапами ее изучения в России и на Западе, выявляются дифференциальные признаки массовой литературы, устанавливается ее место в литературном процессе и культуре, степень влияния на читательскую аудиторию, характеризуется язык текстов массовой литературы в проекции на языковую ситуацию рубежа XX—XXI веков. Особый раздел пособия посвящен филологическому анализу детектива, романа-бювика, фантастического романа, дамского романа, историко-авантюрного романа, популярной песни и некоторых других актуальных жанров массовой литературы. Прилагаемая к основным разделам пособия система заданий позволит организовать аудиторную и самостоятельную работу студентов.

Для студентов-филологов, культурологов, социологов, бакалавров, магистров, аспирантов гуманитарных специальностей.

УДК 821.0(075)

ББК 83.3(0)-923

ISBN 978-5-9765-0102-7 (Флинта)
ISBN 978-5-02-034763-2 (Наука)

© Купина Н.А., Литовская М.А.,
Николина Н.А., 2009
© Издательство «Флинта», 2009

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие для студентов и преподавателей	5
<i>Раздел 1. Динамика развития и изучения массовой литературы</i>	
1.1. Массовая литература как часть культуры	8
1.2. Проблемы исследования массовой литературы	21
Литература	38
<i>Раздел 2. Признаки массовой литературы</i>	
2.1. Популярность	41
2.2. Тривиальность	51
2.3. Структурно-смысловая жесткость	57
Литература	64
<i>Раздел 3. Язык текстов современной массовой литературы</i>	
3.1. Языковые процессы рубежа XX—XXI веков и тексты массовой литературы	65
3.2. Тенденции, определяющие культурно-речевой уровень текстов массовой литературы	68
3.2.1. Тенденция к обеднению речи	68
3.2.2. Тенденция к стереотипности	73
3.2.3. Тенденция к нелитературности	80
Литература	104
<i>Раздел 4. Жанры массовой литературы</i>	
4.1. Детектив	107
4.1.1. Общая характеристика жанра	107
4.1.2. Детективы Александры Марининой	117
4.1.3. Иронический детектив	158
4.2. Роман-боевик	181
4.2.1. Общая характеристика жанра	181
4.2.2. Анализ текста	185
4.3. Фантастика	221
4.3.1. Общая характеристика жанров	221
4.3.2. Анализ текста	225
4.4. Историко-авантюрный роман	267
4.4.1. Общая характеристика жанра	267
4.4.2. Анализ текста	279

4.5. Популярная песня.....	290
4.5.1. Общая характеристика жанра	290
4.5.2. Анализ текстов	296
4.6. Дамский роман	328
4.6.1. Общая характеристика жанра	328
4.6.2. Анализ текстов	338
Литература.....	379
Задания	383
Темы докладов и сообщений	423

Предисловие для студентов и преподавателей

Российская культура характеризуется литературоцентризмом. Это значит, что мировоззрение россиян, их отношение к истории и проблемам современности, модели коммуникативного поведения в значительной степени определяются литературными образцами. Политические, социально-экономические изменения, произошедшие в России на протяжении XX—XXI веков, привели к резкому изменению общекультурной и литературной ситуации. Книжный рынок наводнили тексты массовой литературы — отечественной и переводной. Чтение стало вытесняться «чтивом». Возникла необходимость в целостном осмыслении феномена отечественной массовой литературы.

Предлагаемое учебное пособие представляет собой опыт филологического осмысления современной массовой литературы. Материалом служат тексты, имеющие коммерческий успех, пользующиеся повышенным читательским спросом. Поскольку массовая литература неоднородна, авторы учебного пособия сочли необходимым представить тексты разного литературного достоинства, охватив основные жанровые разновидности коммерческих изданий.

Пособие состоит из четырех основных разделов и прилагаемой к ним системы заданий.

В **разделе 1** (*М.А. Литовская*) массовая литература характеризуется как часть культуры. Продемонстрировано, как предназначенная первоначально для невзыскательных читателей «низовая» литература в индустриальную и постиндустриальную эпоху постепенно занимает прочное место в литературном процессе, становится своеобразной альтернативой авангарду и, гранича с беллетристикой, непосредственно влияет на развитие — в том числе и «высокого» — искусства. В разделе дан также краткий очерк исследований массовой литературы с момента ее возникновения до современности. Особое внимание уделено освещению споров вокруг эстетического статуса массовых текстов, постепенному раскрытию исследователями функций массовой литературы, обеспечивающих ее неизменную популярность у различных групп

читателей. Охарактеризованы «обвиняющие» и «оправдывающие» концепции массовой литературы, сложившиеся в современной гуманитаристике.

В **разделе 2** (*М.А. Литовская*) выделяются дифференциальные признаки массовой литературы. Опора на существующие исследования текстов массовой литературы и практику ее функционирования позволяет выделить такие ее сущностные особенности, как популярность, тривиальность, структурно-смысловая жесткость, в совокупности необходимые для определения принадлежности художественного текста к этому типу словесности. Теоретические положения, связанные с проблемами социокультурного освоения феномена массовой литературы, раскрываются на материале современной отечественной литературной ситуации.

В **разделе 3** (*Н.А. Кутина*) характеризуется язык текстов массовой литературы на фоне активных языковых процессов рубежа XX—XXI веков. С учетом образа автора и образа читателя выделяются тенденции, определяющие культурно-речевой уровень текстов массовой литературы: характеризуются тенденция к обеднению речи, тенденция к нелитературности и сниженности, тенденция к стереотипности. Описываются проявления языкового натурализма, характерного для текстов «низких» жанров: специально интерпретируются формы вербализованной пошлости. Функциональный подход к языку текстов позволяет продемонстрировать приемы имитации художественности, характеризующиеся совмещением сфер эстетической и обыденной коммуникации, стандартными формами выражения эмоционального, коммуникативно-стратегической установкой на характеризованный тип читательской аудитории.

Раздел 4 (*Н.А. Кутина, М.А. Литовская, Н.А. Николина*) посвящен филологическому анализу жанров массовой литературы: детектива, романа-боевика, фантастического романа, историко-авантюрного романа, массовой песни, дамского романа. С учетом типа читательской аудитории выделяются параметры каждого жанра: фабула, герои, конфликт, проблематика, пафос. Проводится анализ жанроспецифических средств текста, типологизируют-

ся формулы, составляющие особую примету анализируемых текстов, предлагается методика лингвокультурологической критики текстов.

В пособии имеется система **заданий**, которые, как мы надеемся, помогут студентам сориентироваться в обсуждаемой проблематике, осмыслить современный литературный процесс, освоить методику анализа текстов. Особое внимание мы советуем обратить на творческие задания, выделенные значком *Т. Выполнение творческих заданий поможет раскрыть технологическую сторону текстов массовой литературы. При выполнении заданий и в процессе подготовки докладов и сообщений авторы учебного пособия рекомендуют использовать литературу, указанную в конце каждого раздела.

Н.А. Купина, М.А. Литовская, Н.А.Николина

РАЗДЕЛ 1. Динамика развития и изучения массовой литературы

1.1. МАССОВАЯ ЛИТЕРАТУРА КАК ЧАСТЬ КУЛЬТУРЫ

Литература, которая всегда адресовалась представителям разных сословий, обречена была делиться на «высокую» и «низкую». «Высокая» создавалась для высших в культурном плане сословий — людей образованных, подготовленных к чтению, знающих традицию, взыскательных. «Низовая» литература, соответственно, была рассчитана на низшие (в культурном плане) слои, т.е. на невзыскательных, малообразованных читателей. Естественно, что «высокая» литература, воплощающая идеалы и соответствующая интересам более культурной части общества, на определенном этапе развития социума становится основой для формирования канона национальной литературы и тем самым определяет образец дальнейшего развития литературного процесса. «Низовая» литература, складываясь в обществе, имеющем не просто письменную традицию, но развитый тип «высокой» литературы, и ориентируясь на уже сложившиеся литературные нормы, тем временем продолжает успешно существовать, с одной стороны, неизменно сохраняя свое внешнее неприсутствие в «большой» культуре, с другой — оставаясь едва ли не единственной культурной «пищей» читательского большинства. «Низовая» литература, понятная большинству населения конкретной историко-культурной эпохи, обладающая определенными эстетическими особенностями, находится в сложном комплексе взаимодействий с пластами элитарной и коллективно создаваемой народной культуры — фольклора. Это связано с тем, что долгое время (на Руси вплоть до конца XVI — начала XVII века) абсолютная грань между фольклором и литературой (творчество коллективное, / индивидуальное, стихийное / профессионально заданное) была размыта, а элитарное искусство, жанрово и стилистически ограниченное, предназначенное для распространения в очень уз-

кой среде (например, богословские трактаты), предполагало и более демократический вариант бытования, предназначенный для широкого адресата (проповеди, жития святых и т.п.).

«Низовая» литература начинает осознаваться как таковая — в противоположность «высокой» — вследствие неизбежно формирующихся оценок ее эстетического качества. С конца XVIII века, когда в европейских и американской культурах (постепенно этот процесс захватит и другие культуры) оформляется идея литературы национальной, что неизменно сопровождается созданием пантеона классики, «низовая» литература начинает восприниматься как «второсортная», недостойная образованного человека. Но городская демократическая литература не только существует, но и находит своих покровителей (в первую очередь в лице мелкой буржуазии), постепенно приобретает в качестве важнейшей установку на отвлечение от повседневности, развлечение.

В России презрение к «второсортности» обслуживавшей «мещанство» культуры проявляется особенно явно: массовое общество формировалось в 1840—1850-е годы, и русская интеллигенция наблюдала происходившие в истории процессы вначале со стороны, на примере Запада осмысляя роль филистерства, распространение «мещанских» вкусов и т.п. К тому же в России к этому времени сложилась авторитетная традиция видеть в литературе средство не столько развлечения, сколько духовного развития и просвещения народа.

Знаменитое суждение из поэмы Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» о том, что освобожденный народ, приобщившись к идеалам свободы и культуры, «не милорда глупого — Белинского и Гоголя с базара понесет», как раз и выражало веру в осуществимость просветительских идеалов, предполагавших необходимое приобщение «некультурных» слоев населения к культуре образованных сословий. Поскольку массовизация духовного производства оказалась неизбежной, пришлось соглашаться и со снижением его уровня, сохраняя, впрочем, надежду на возможность научить «потребителя» (в частности, народ) отличать хорошее (высокое) от плохого (низкого).

Но парадокс реального развития культуры состоял в том, что, получив доступ к образованию, а вместе с ним и полагающийся набор классики в экономически доступных изданиях, массовый читатель, прочитавший — в большей мере — Гоголя и — в меньшей — Белинского, не перестал читать «глупые» книжки про «милорда». Правда, качество этих книжек заметно изменилось [см. анализ динамики «книг для народа»: Орлов 1996; Рейтблат 1991; и др.]. Соответствующие вкусам публики исторические, приключенческие и «мещанские» романы просвещению явно не способствовали, а напротив, как считалось, ухудшали эстетические вкусы читательской публики. Процесс этот ускорялся по мере совершенствования издательского дела и книгораспространения.

Важным условием развития популярного «низового» искусства вообще и литературы в частности является появление возможностей тиражирования, предполагающего, что ценность первого и любого из последующих оригиналов не различается. Так, уже в XV веке широчайшее распространение получает гравюра, в том числе и лубок — гравюра на дереве, изображающая картинку в народном духе с поясняющей или поучительной надписью. Таким образом, в процесс «потребления» профессиональной культуры включается множество индивидов, каждый из которых становится обладателем своего персонального экземпляра оригинала. В литературе подобного рода тиражирование, ставшее возможным с изобретением печатного станка, приводит не только к появлению особой демократической формы изданий (книжка карманного формата в дешевой обложке), но и к возникновению (например, в Англии XVII—XVIII веков) специально создаваемых для широкого читателя романов, публиковавшихся как в виде «карманной книги» (pocket-book), так и в форме «романа с продолжением», выходящего отдельными частями-«выпусками» в периодических изданиях. Количество экземпляров отдельного текста может увеличиваться неограниченно в зависимости от спроса. Не случайно позже под массовой литературой будут понимать «крупнотиражную развлекательную и дидактическую беллетристику XIX—XX веков», которая является составной частью «индустрии культуры»; < ... > Определение «массовая» несет

двойкий смысл: серийное производство М. л. (ср. “массовая продукция”) и расчет на широкое потребление, предполагающий не только удовлетворение наличного спроса, но и его организацию» [Муравьев 1987: 213–214].

Индустриальное общество, для которого характерны профессиональная специализация, непреодолимый разрыв между теми, кто принимает решения, и теми, кто их исполняет, кардинально меняет социальные структуры и культурные порядки, накладывает на людей свой отпечаток, предопределяет и регламентирует их образ жизни, пристрастия и предпочтения. Оно формирует особый тип субъекта массового сознания, который характеризуется шаблонностью, унифицированностью, имитативностью, но в то же время, поскольку остается субъектом индивидуального сознания, может оценивать массу и себя в ней, определять свое взаимоотношение с массой — от полного растворения в ней до противопоставления и конфликта. В индустриальную эпоху формируется так называемое *массовое общество*, обладающее рядом особенностей, среди которых важным оказывается стремление к тотальной унификации базовых ценностей. Для успешной реализации этой задачи в данном типе общества вырабатывается некий набор технологий, и можно говорить о соответствующих этим технологиям способах функционирования и распространения культуры. Искусство и культура стали репродуцироваться в широких масштабах, культурные артефакты на глазах превращались в массово производимый продукт. Удовлетворение требований и вкусов массового общества и осуществляет массовая культура.

Массовая культура в современном понимании окончательно оформляется *на рубеже XIX–XX веков*, когда в результате сложных социальных (усиление миграции, доминирование городской культуры, демократизация и т.п.), научно-технических (изобретение новых форм коммуникации) процессов формируется феномен массового общества, общества масс. Под массой понимается безличное скопления атомизированных людей, связанных между собой внешними и чисто формальными узами. Представителем массы признается «всякий и каждый, кто ни в добре, ни

в зле не мерит себя особой мерой, а ощущает таким же, “как все”, и не только не удручен, но доволен собственной неотличимостью» [Ортега-и-Гассет 1992: 310; 128–129]. Люди массы лишены отчетливых национальных, а порой и этнических признаков, они не связаны внутри себя единой жизненной программой, но в основе обладают более или менее сходной системой ценностей: им свойственны косность, невосприимчивость, отторжение всего, что может опрокинуть их привычные представления о мире. Понятие «массы» при всех различиях в подходах и толкованиях предполагает недифференцированность (в противоположность «классу» или иной относительно однородной группе людей) и деиндивидуализацию.

В этот период литературный текст окончательно становится предметом «культурной сделки» между производителем и потребителем. Чтобы стать товаром массового спроса, книга должна быть написана быстро, иметь низкую себестоимость, находиться в ряду других производителей и продуктов, адресованных различным секторам рынка, а также обладать определенными особенностями содержания, в частности, способностью вызывать достаточно бурные эмоции, которых человек лишен в рутине повседневности. При этом эмоции вызываются не тем, что проблематизируются явления, очевидные для читателя, но напротив — постоянным подтверждением «великих истин» и «общих мест». Предлагаемый потребителю текст должен стать источником волнения, заполняющего досуг развлечения, удовлетворения любопытства, не разрушающих базовые ценности переживаний и рефлексий.

Необходимость *поддерживать определенный состав заранее определенных ценностей* приводит к ориентации массового искусства (и литературы в частности) на то, чтобы вызвать у массы однотипную, однозначную реакцию: сходный эмоциональный отклик, не предполагающий напряженной или хотя бы длительной индивидуальной духовной работы. «Потребление» массовой литературы должно отвечать важному для массового общества признаку *комфортности*: она должна создавать у читателя ощущение безопасности, отвлекать от болезненных психологических,

социальных и т.п. проблем, не требовать усилий при чтении, быть увлекательной, чтобы заставить читателя «выключиться» на время чтения из круга повседневности.

В эпоху массовизации и «технической воспроизводимости» «низовая» литература в большей своей части сводится к литературе массовой. В известной степени можно говорить о том, что в среде слабообразованных слоев населения массовая литература в какой-то степени заменяет фольклор и даже сама становится его источником. Постепенно «потребителями» активно развивающейся «низовой» литературы становятся новые слои населения.

К концу XIX века в литературном процессе складывается *триада: авангардная литература — ориентированная на «классическую» литературу беллетристика — массовая литература*. Эта «разметка» поля литературы продолжает существовать по сей день. Впрочем, крайние части триады успели за это время обзавестись своей «классикой», и сегодня абсолютно корректно употреблять выражения «классика авангарда», «классика научной фантастики» или «классика детектива» [о содержании понятия «классика» см., напр.: Гудков, Дубин, Страда 1988; Компаньон 2001]. Традиционно авангард и беллетристику относят к элитарной литературе, то есть литературе, предназначенной для эстетического обслуживания образованной части общества с развитыми культурными запросами.

В начале своего сосуществования и авангард, и «классика», и массовая литература ориентировались на определенные группы читателей, которые почти не смешивались. Авангард был уделом экспериментаторов, а также склонной к культурным революциям молодежи. При этом в своем расширении границ искусства авангард тяготел к вовлечению в сферу последнего образцов искусства «низового»: лубка наряду с примитивом и т.п. [подробнее об этом см.: Васильев 1999]. Аудитория авангарда проявляла интерес к новациям в области художественного языка. К «классике» тяготели образованные традиционалисты. Массовая литература вначале была уделом только вступающих в мир «большой» культуры групп недавно приобщившихся к письменному образованию читателей.

Потенциальная аудитория каждой из частей триады, т.е. авангарда, классики, массовой литературы, постоянно менялась. Состав аудитории, по-видимому, отчасти регулировался общественным мнением. В начале XX века в обществе господствовали идеи безоговорочной иерархии ценностей, в том числе эстетических и культурных. Например, образованный человек, оставшийся в своих требованиях к описанию любовного чувства поклонником Вербицкой или Арцыбашева, писателей модных, но считавшихся сомнительными с художественной точки зрения, и не поднявшийся выше — к Пушкину, Тургеневу, Толстому, — вызывал в своем кругу недоумение, а то и презрение.

Впрочем, для читателя, далекого от профессиональных литературных занятий, во все времена естественно было формировать круг чтения на основе личных вкусовых предпочтений, отбирать для чтения тексты разного качества. Как отмечают исследователи частных письменных документов — писем, дневников, — «в сознании провинциального любителя словесности не существовало конфликта между “массовой” литературой и литературой “элитарной”. При этом читатель, безусловно, чувствовал отличие высокого искусства от развлекательного чтения и в зависимости от ситуации, настроения, цели чтения, а также прочих обстоятельств выбирал то или другое. Так, например, в кругу чтения Чихачева, мелкого помещика 1798 года рождения, жившего в своем имении Дорожаево, “литературный промышленник” Булгарин и “литературный аристократ” Пушкин занимали каждый свое, подобающее ему место». И если к Пушкину он относится с «необыкновенным пиететом», то Булгарин в его глазах был «просто приятным собеседником, с которым можно потолковать накоротке» [Головина 1999: 16]. То, что было характерно для середины XIX века, не слишком изменилось и в веке XX. Не случайно уже в конце XX века И. Анг поставит проблему невозможности адекватного отражения реальных предпочтений потребителя культуры, поскольку факт покупки книги или просмотра той или иной телепередачи не дает представления о том, *как* человек прочитает/посмотрит эту книгу/телепередачу и *что* из этого общения извлечет [см.: Анг 1991].

Факт широкого распространения «низовой» (массовой) литературы в России начала XX века подтверждают не только списки выходящих в начале века книг, отклики критиков, но и более поздние по времени воспоминания тогдашних читателей. В то время как в образовании существовала традиция изучения образцовых текстов, жестко отобранных произведений классиков, русские гимназисты и реалисты, пройдя через «разрешенных» Жюль Верна, Александра Дюма, Виктора Гюго, «книги капитана Майн Рида... в упрощенных переводах» [Набоков 1990: 246], тоже относившихся к приключенческой литературе, покупали дешевые «выпуски» про американских сыщиков Ната Пинкертона и Боба Руланда. Судя по всему, интеллигентные родители, с иронией или презрением отвергавшие низкопробные сыщицкие романы, сами, заглянув в любимые книжки своих детей, не испытывали соблазна читать их далее, хотя бы и тайком. Позже так же равнодушно, как к возрастному недугу, они относились к увлечениям детей авангардом, скажем, сборниками футуристов или стихами Игоря Северянина.

Если в начале XX века свойственные *модернизму* представления о провиденциальной роли искусства порождали открыто элитаристские представления о «высокой» литературе как уделе избранных и «низкой» как прибежище «фармацевтов», мещан, то уже к 1920-м годам жесткие границы культурных норм начали размываться не только на уровне индивидуальных пристрастий, но и на уровне общественных представлений. Постепенно выведение «низкого» за пределы сферы культуры стало считаться недемократичным, к массовому искусству начинают относиться более снисходительно, считая его тоже искусством, только особого рода. Для воспитанного в традициях Серебряного века В. Ходасевича фильмы Чарли Чаплина безоговорочно существовали как «идиотства Шарло» (см. написанное В. Ходасевичем в 1925 году стихотворение «Баллада»), пригодные только для развлечения неразвитого обывателя; по его мнению, «аукаться» образованное сословие могло только с помощью Пушкина, то есть «высокой» классики (см. статью 1921 года «Колеблемый тренажник»). Но уже младшее поколение эмигрантских писателей от-

носились к Чаплину, кинематографу, радиопостановкам, разного рода шоу куда более снисходительно. Сегодня же фильмы с участием Чаплина считаются золотым фондом мирового кино.

К середине XX века кардинально изменилась информационная система в обществе: радио, телевидение, кино, бесчисленные журналы и газеты с их разветвленной системой развлекательных жанров и постоянно обновляющимися сводками новостей. Продолжает усложняться художественный язык авангарда и следующей за ним «беллетристики». В этих условиях массовая литература, получая мощную техническую поддержку со стороны издателей и книгораспространителей, любимая большинством читателей, начинает выполнять еще и функцию консервации художественных традиций. Она обращается к литературной технике, отработанной предшественниками, усвоенной и благосклонно принятой широкой читающей публикой.

Массовая литература, как и массовая культура в целом, возникает и развивается благодаря развитию и укреплению политических демократий. Выражая в конечном итоге представления элит о потребностях и запросах народа, она в то же время поддерживает в читательской массе целый ряд психологических и социальных иллюзий, в том числе иллюзию сглаживания противоречий между социальными стратами. В тоталитарных государствах массовая литература практически отсутствует, поскольку деление литературы на «массовую» и «элитарную» официально «прячется». В Советской России в 1920-е годы существовал свой проект развития массовой литературы — «красный пинкертон» — авантюрно-приключенческие романы с советской идеологической подоплекой («Месс-Менд» М. Шагинян, «Остров Эрендорф» В. Катаева и др.) [см. об этом: Russel 1982]. Но провозглашенная в 1934 году единственной имеющей право на существование в советском обществе литература социалистического реализма ориентировалась на создание текстов такой степени доступности, когда границы читательской аудитории должны были приближаться к границам общества, которое по мере ликвидации безграмотности и избавления от «чуждых элементов» становилось все более однородным. Это предполагало известную унификацию

как содержания, так и формы вновь создаваемых текстов. Возникли предпосылки для формирования кодифицированного искусства, нормы которого были заведомо упрощены и доведены до понимания большинства членов общества. Массовость советской литературе придавал сам способ работы с текстом: последний «доводился» до окончательной нормативности не только автором, но и рецензентами, редактором, критиком, цензором. Хотя реально нормативность и широчайшее распространение текста не являются залогом его популярности, все социальные институты общества (книгоиздание и книгохранение, критика, образование) были направлены если не на создание такой популярности, то, по крайней мере, на демонстрацию (зачастую, видимо, иллюзорную) таковой. Это приводило к размыванию границы между литературой «высокой» и «низовой». В итоге внеидеологическая критика советского искусства сводилась к обличению «серости», то есть сомнению подвергалось качество воспроизведения нормы, а не правомочность ее существования.

Создание специальных жанров массовой литературы (детектив, фантастический роман, «любовный» роман) сознательно тормовозилось, а приемы создания текстов соответствующих жанров приближались к оформлению произведений соцреализма. Исключение делалось для детской литературы, которая тоже, впрочем, носила либо подчеркнуто идеологизированный (исключение составляла литература для самых маленьких), либо научно-популярный характер. Принципиальным отличием соцреалистического искусства от массового была явная ориентация на создание текстов с установкой на мобилизацию читателя к работе во имя осуществления будущего идеала, что заведомо исключало идею потребительства и связанного с ним комфорта [о массовом искусстве советской эпохи см., напр.: Менцель 1999; Чередниченко 1993; Dunham 1990; Heller 1990].

Массовая литература с ее задачей утверждения «простых ценностей» в их непреложности не осознавалась в советском обществе как специфический сектор художественной литературы. Поэтому, несмотря на периодическое появление критических отзывов об отдельных жанрах советской массовой литературы

(наиболее известными были фельетоны 1960—1970-х годов Натальи Ильиной, собранные позже в сборник «Тайны Брянского леса»), даже сама постановка вопроса о существовании подобной разновидности литературы казалась неуместной. Это, скорее всего, было связано со спецификой решения в советском общественном сознании проблемы «массового» человека. Советский человек считался человеком «особенным», в том числе и по отношению к отдыху, развлечениям, а значит, ему не нужна литература, с помощью которой развлекается/отвлекается все остальное человечество.

В постиндустриальном обществе, которое, по мнению большинства исследователей, становится обществом потребления, резко изменился стиль жизни. В эту эпоху происходит отказ от модернистского проекта Просвещения с его идеей существования некоей абсолютной истины и определенности. Мир перестал восприниматься как устойчивый, подчиняющийся заданным стандартам. Человек в разных сферах жизни постоянно сталкивается с необходимостью выбора из множества предложений, каждое из которых объявляет себя истинным. Транслируемое знание — и это осознается — превращается в товар и форму власти, а не является «чистым» продуктом поиска истины. В этих условиях культурный акцент переносится на поиск индивидуальных ценностей, стиль жизни становится предметом выбора. В конечном счете на первый план в мироощущении человека выходят неопределенность, смущение от двусмысленности, привыкание к плюрализму. В условиях открывающихся бесчисленных возможностей и отсутствия непреложности законов становится невозможным говорить о том, что тот или иной стиль в культуре и искусстве лучше или хуже. Начинается игра со стилями, приводящая в итоге к размыванию границ между искусством «высоким» и «низким».

В этот период массовая культура начинает активно сближаться с элитарной. Сначала это был компромисс — китч, своего рода доведение до абсурда некоторых черт, свойственных массовым произведениям. Специфическую роль в подобном смешении сыг-

рал поп-арт, основанный на игре с массивными образами как культурными знаками, для которых характерен постоянный разрыв между означаемым и означающим. В результате образы превращаются в пустые, отсылающие к самим себе знаки, которые лишены референции. Это технологическое искусство, стремящееся не к завершенности, но серийности при постоянном учете того, что существует разрыв между автоматизмом «потребления» культурного образа-знака и тем, что реально «потребляется» как этот образ-знак (например, его пустота). Любой культурный знак может подвергнуться такому препарированию. Производство подобных форм, по мнению известного социолога Ф. Джеймисона, представляет собой один из ключевых для массового общества процессов — предписывание рынком все более существенной структурной функции и места эстетическим нововведениям и экспериментам [подробнее см.: Джеймисон 1996].

Многие классические тексты постмодернистской культуры активно используют стратегии внутреннего строения массовой литературы, начинается целенаправленное использование приемов массовой литературы в литературе «элитарной». Л. Фидлер в статье со знаковым названием «Пересекайте рвы, засыпайте границы» (1969) заметил, что синтез массового и элитарного существенно расширит возможности литературы, все больше художников обнаруживают склонность к таким «поп-формам», как детектив, вестерн, научная фантастика, порнография и т.п. Зона взаимодействия элитарной и массовой литературы расширяется [см. об этом, напр.: Зенкин 2003].

Широчайшее распространение СМИ, транслирующих продукты индустрии культуры, превращают мир, по меткому выражению канадского культуролога М. Маклюэна, в «глобальную деревню», одновременно узнающую новости и безостановочно обменивающуюся информацией. Техническая поддержка, обеспечивающая повсеместность и практическую одновременность воспроизведения продукта культуры, делает его всепроникающим. Исследователи начинают говорить о глобализации, одним из проявлений которой становится экспансия массовой культуры. Являясь средством борьбы за индивидуума-«потребителя»,

массовая культура становится все более изоциренной и разнообразной. Основанная на трансляции общечеловеческих ценностей и потребностей, массовая литература тяготеет к космополитизму, но в то же время поддерживаемая массовой литературой мифология активно используется для формирования или поддержания мифологии национальной (например, «изобретения» или «воображения» нации как политической общности и т.п.).

Тотальность распространения тех или иных текстов массовой культуры предполагает в известной степени принуждение к их потреблению, что, естественно, может вызвать и вызывает протест у не желающего включаться в этот процесс человека. «Мертвой хваткой» назвала засилье навязываемых продуктов массовой культуры известный литературовед Л. Сараскина: «...и художественная самодетельность хорошо, и рок — хорошо, и вот это — хорошо. Ну конечно, хорошо. Когда оно не тотально, не навязывается и не надевается мне на голову. Но когда оно тебя хватает за горло и душит и когда кто-то распоряжается, что любое мое включение телевизора мне посылает только вот это, — извините, это уже не рынок, это уже кто-то решает за меня, как мне развлекаться и на что мне тратить свои деньги» [Лит. газета. 2003. 21—27 мая. № 19—20. С. 5]. Но в массовом обществе подобные протесты практически не влияют на сложившуюся институциональную систему работы создателей, распространителей и рутинизаторов культурных образцов.

Массовая культура неотъемлема от определенных типов обществ — *индустриального* и *постиндустриального*, требующих от своих членов исполнения социального договора при кажущейся внешней независимости. «Основная задача современной массовой культуры, как всегда, обслуживающей элиту — политическую, а сегодня и экономическую, — поставлять аудитории определенные стандарты поведения, духовных запросов, доказывать правомерность идентификации на примерах “из жизни”, формировать имиджи и стереотипы сознания» [Костина 2004: 125].

Массовая литература является неотъемлемой частью массовой культуры и обладает всеми ее специфическими особенностями. Наследница «низовой» словесности, оформившись в XIX веке и

получив мощное развитие в XX, она напрямую связана с новыми индустриально-техническими формами производства и распространения культуры, сложнейшими социальными процессами, происходящими в обществе.

1.2. ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

«Низовая», а также создаваемая с заведомо коммерческой целью литература издавна служила объектом негодования или шуток образованных людей. «Хаотичные романы, тошнотворные и глупые немецкие трагедии, поток сумбурных и бессмысленных рифмованных повестушек» вызывали ярость у У. Вордсвота еще в 1800 году [цит. по: Кукаркин 1985: 22]. «Глупые», выпускаемые большими тиражами книжки «для народа» жестко осмеивались писателями «серьезного» направления. Русские литераторы первой половины XIX века писали эпиграммы на автора популярных романов Фаддея Булгарина — Видока Фиглярина, иронизировали по поводу «господина Загоскина сочинений». Так, Н.В. Гоголь обвинял того же Загоскина в «напыщенности», которой последний заменяет изображение «простого величия простых людей» [Гоголь 1952: 384].

Позже отечественная критика начинает более аналитично рассматривать специфические особенности литературы подобного рода, впрочем, неизменно отказывая ей в художественных достоинствах. П.Ф. Николаев, исследовавший успех романов «плодовитого» П. Боборыкина, важнейшей составляющей «мутных вод журнальной беллетристики» рубежа XIX—XX веков, замечал: «Это творчество по существу тенденциозно, т.е. не художественно. Всякое из его произведений есть просто нечто вроде математической задачи или логического построения из известных, заранее принятых посылок или, лучше сказать, ситуаций» [Николаев 1902: 285].

Когда стало ясно, что, несмотря на все усилия, «г-жа публика» продолжает охотно покупать «второсортные» произведения,

критика обрушилась и на читателя, склонного потакать своим низким вкусам. Так, К. Чуковский в статье «Вербицкая», прямо говоря, что издателями «бульварной литературы» движет стремление к наживе, признавал, что подобные тексты имеют «свою неписаную эстетику». Критик адресует инвективы публике: «Порицать эти романы нельзя: раз существуют дикари, должно же быть у них свое искусство» [Чуковский 1910: 85]. По его мнению, произведения Лидии Чарской, Осипа Дымова, Анатолия Каменского, «сыщицкая литература» про Ната Пинкертона и Ника Картера подобны переживающему начало своего триумфа кинематографу, который, «как и всякий рыночный продукт, воплощает вкусы своего потребителя — гуртовый оптовый товар. Наши личные, индивидуальные вкусы несколько не отражаются в нем, но наш массовый стадный вкус кинематограф, как и всякий товар современного рынка, выражает очень определенно и резко» [Там же: 126]. Язвительно критикуя поклонников кинематографа, «многомиллионного дикаря», с восторгом поклоняющегося новым идолам, К. Чуковский говорит о зрителях «глупых фильм»: «Сидят чинно, как обыкновенные люди, и в волосах ни одного разноцветного пера» [Там же: 120].

Презрительное отношение к массовой литературе и искусству в российской критике существовало на протяжении всего XX века. Оно отчасти привело к тому, что желание осознавать себя культурным человеком делало невозможным признание в пристрастии к чтению массовой литературы. В позднесоветскую эпоху признание в любви к массовому искусству было родом интеллектуального эпатажа, для большинства же «чтение детективов или боевиков... попадало в черную дыру отдыха перед сном или милых странностей, с которыми принято мириться, но не принято выставлять на всеобщее обозрение» [Дубин 2000: 413].

Впрочем, сколько ни иронизировал Чуковский над «первобытными» вкусами своих современников, он вынужден был признать: «У этой сыщицкой литературы, какова бы она ни была, есть одно великое свойство: она существует» [Чуковский 1910: 131].

У представителей «академической» науки основанное на просветительских идеях стремление критики, озабоченной ощуще-

нием внутренней опасности широкого распространения явлений «дурного вкуса», стандартных и убогих «пустышек», жестко противопоставить литературу «высокую» и «низовую» вызывало естественное отторжение. Такое противопоставление приводило к сужению репертуара изучаемых текстов, рамок литературного процесса и выведению за пределы научных исследований рассчитанных на широкого демократического читателя произведений. «Современная наука, — писал на рубеже XIX—XX веков А.Н. Веселовский, — позволила себе заглянуть в те массы, которые до сих пор стояли позади, лишенные голоса, она заметила в них жизнь, движение, неприметное простому глазу, как все, совершающееся в слишком обширных размерах пространства и времени; тайных пружин исторического процесса следовало искать здесь» [Веселовский 1940: 44].

Так, разделение «культуры ученых» и «культуры народа» обосновывалось еще Й.Г. Гердером в книге «Идеи к философии истории человечества» (1784—1791). О появлении новой культурной формы, отличающейся от культуры верхов, размышлял И. Кант. Об антагонизме творчества «людей пользы» и «людей гения» писали А. Шопенгауэр и Ф. Ницше. На «просачивание всюду кабака» сетовал В. Розанов. Вместе с тем массовая культура вообще и литература в частности становятся специальным объектом научного анализа лишь в 20-е годы XX века.

На Западе в первую очередь исследуется феномен массового сдвига в культуре. Научный приоритет в формировании эстетического подхода к массовым явлениям принадлежит Х. Ортеге-и-Гассету. В соответствии с его представлениями *массовая культура — это культура массового человека*, полуобразованного «нового варвара», считающего свои желания и потребности самыми значимыми, а свои представления о красоте и нравственности абсолютными. При этом массовый человек не принадлежит к определенному сословию. Это, скорее, социально-психологический тип с ограниченной креативностью, предпочитающий воспринимать сложную действительность через призму клише и стереотипов, фантазий и иллюзий, помогающих ему обрести ясность и завершенность видения. Этот человек выходит на аванс-

цену истории на рубеже XIX—XX веков, разрушая традиционные формы доиндустриальной жизни [Ортега-и-Гассет 1991]. Массовая культура превращается в ведущую форму культуры массового индустриального общества, для которого, по мнению немецкого социолога К. Манхейма, характерно появление человека, который «узнает, как пользоваться предоставленными ему демократическим обществом прессой, радиовещанием и всеми остальными средствами для господства над душами людей; с помощью этих технических средств он придает людям свой образ и тем самым увеличивает этот тип человека в миллион раз» [Манхейм 1991: 71]. В обществе меняется элита: увеличивается число элитарных групп, утрачивается их обособленность, наконец, они приобретают способность нейтрализовывать друг друга. Происходит размывание элиты как коллективного носителя ценностей высокой культуры. Жажда власти побуждает элитарные группы распространять в массе все новые и новые импульсы «простых возбудителей», а не стремление к совершенству. Многие ученые критиковали индустриальное общество. О «человеке-локаторе» как о неотъемлемой его части писал Д. Рисмэн, об «одномерном человеке» — Г. Маркузе, о «самоотчужденной личности» — Э. Фромм. Личное пространство человека индустриального общества неминуемо уменьшается. Он вынужден интегрироваться в существующую систему и, переключившись с внутренней событийности на внешнюю, обрести потребительскую идеологию. Подобные люди нуждаются в культуре, которая обеспечивала бы их стереотипами общественного и частного поведения, социальными ориентирами, ценностными установками.

С одной стороны, массовизация и становление индустриальной культуры проявляются в тиражируемости, повторяемости части искусства в эпоху технического прогресса, с другой — в специфической поверхностности новых ощущений, этим искусством передаваемых и вызываемых. Тривиальная массовая словесность соответствует стереотипам мышления и сознания среднего человека, отражает его эстетические предпочтения. Об этом подробно писал немецкий социолог З. Кракауэр в серии статей «Маленькие секретарши отправляются в кино» (1927 г.), «Орнамент масс»

(1927 г.); «О бестселлерах и их аудитории» (1931 г.). По мнению З. Кракауэра, в условиях, способствующих формированию человека, не способного производить, — потребителя, оправдывается само право потребления в обществе, где процесс покупки превращается в доминирующий процесс жизнедеятельности, а массовая литература получает статус искусства, соответствующего мировидению и миропониманию простого человека. В итоге произведение искусства поневоле утрачивает свою неповторимость и подлинность, ориентируясь на эстетику массовых видов искусства с их коллективным характером переживаний и мобилизующей пропагандистской силой [Красауер 1995].

Написанный в 1941—1942 годах очерк Т. Адорно и М. Хоркхаймера «Культуриндустрия: Просвещение как обман масс» рассматривает распространяющуюся массовую культуру как культурную индустрию, способствующую трансформации культуры в совокупность культурных продуктов с товарными свойствами, носящую формализованный, стандартный, повторяющийся характер, цель которого — создать в человеке ощущение «отпуска», расслабления. Внешне свободная, реально же внутренне закрытая для новаций, массовая культура призвана воспитывать в обезличенном обществе псевдоиндивидуальность. Массовая культура анализируется учеными как идеологическая продукция, функция которой сводится к созданию и поддержанию социальной общности. Аутентичный опыт, естественный для *подлинной* культуры, оказывается невозможным в ее коммерческом варианте. *Индустриальный способ производства культуры отнимает у нее уникальность, заменяя ее дублированием, стандартизацией.* Любая культурная новация в области искусства (как, впрочем, и в области академической или политической) в рамках общества культуриндустрии проявляет способность к превращению в выгодную коммерческую продукцию. Культура постепенно превращается в одну из наиболее прибыльных отраслей экономики.

Т. Адорно, М. Хоркхаймер — представители так называемой франкфуртской школы социологии — видели в массе лишь пассивных жертв идеологических манипуляций. Их идеи оказались весьма влиятельными, но практически в это же время другой не-

мецкий социолог В. Беньямин в работе «Произведение искусства в эпоху технической воспроизводимости» обнаруживает, что *массовое копирование произведений искусства позволяет не только элитам, но и массам приобщаться к «высокому» искусству*, то есть в известной степени способствует либерализации общества, его культурному выравниванию.

В Советской России массовое искусство становится предметом рассмотрения русских филологов-«формалистов» и близких к ним исследователей. Ю. Тынянов, В. Шкловский, Б. Эйхенбаум обратили внимание на сам факт существования массовой литературы как на многолетнюю и неотъемлемую часть литературного процесса. Они начали рассматривать массовую литературу как особое образование со своим набором приемов, функциями, целями. Они обратили внимание на специфический тип автора и обслуживающие его институты, а также — на особый тип читателя. Формалисты подчеркивали, что этот презируемый тип литературы становится в некоторых случаях источником заимствований для литературы «высокой». Таким образом, массовая литература анализируется в кругу таких явлений, как литературная эволюция (статья Ю. Тынянова «О литературной эволюции» — 1927 г.), народность (монография Г. Гуковского «Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII века» — 1938 г.), писательство как профессия (напр.: В. Шкловский. «Матвей Комаров, житель города Москвы» — 1929 г.; «Чулков и Левшин» — 1933 г.; коллективная монография Т. Грица, В. Тренина, М. Никитина «Словесность и коммерция» — 1929 г.).

В 1920-е — начале 1930-х годов исследование массовой литературы как соответствующим образом организованной «низовой» словесности, выражающей особые потребности специфического «массового» читателя, в отечественной и зарубежной науке шло хоть и в разных аспектах, но в одном направлении. Однако с признанием социалистического реализма основополагающим методом советской литературы изучение массовой литературы в СССР на современном, то есть советском литературном материале, практически закончилось, что было связано со спецификой социокультурной ситуации в стране.

Официальная концепция искусства как части идеологической надстройки приводила к тому, что оно должно было рассматриваться в аспекте прямого влияния на сознание широких масс. Политику в области литературы и искусства осуществляло государство. Именно государство манипулировало массовым сознанием. Официальная точка зрения сводилась к тому, что социалистическое государство неизменно действует в интересах своих граждан, а государство буржуазное основано на искажении этих интересов. Массовая культура (и литература как ее часть) рассматривалась советским искусствознанием как «культура сокрытия суровой реальности человеческого существования, средство наркотизации людей, удержания их от анализа, беспощадного продумывания их же собственного... жизненного опыта. Эрэц-культура, “индустрия грез”, социально организованная практика внушения, манипулирования, развращения, потакания человеческим самообманам, слабостям и порокам» [Соловьев 1975: 5]. При подобном понимании массовой культуры признать ее существование в советском государстве значило признать существование манипулирования общественным сознанием.

Правда, термин «массовая литература» появляется в работах Ю.М. Лотмана, который предложил историко-функциональный аспект анализа данного понятия. «Понятие массовой литературы — понятие социологическое. Оно касается не столько структуры того или иного текста, сколько его социального функционирования в общей системе текстов, составляющих данную культуру. Таким образом, понятие “массовая литература” в первую очередь определяет *отношение* того или иного коллектива к определенной группе текстов. Одно и то же произведение, например поэзия Тютчева, с одной точки зрения, в частности — пушкинской, принадлежала массовой литературе, однако, с другой, например, нашей, — она таковой не является. С текстом изменений не происходит — меняется лишь его место и функция в общей ценностной системе.

Понятие массовой литературы подразумевает в качестве обязательной антитезы некоторую вершинную культуру. Говорить о массовой литературе применительно к текстам, не разделенным

по признакам распространения, ценности и т.п. на какие-либо части (например, к фольклору), очевидно, не имеет смысла.

Массовая литература должна обладать двумя взаимно противоречащими признаками. Во-первых, она должна представлять более распространенную в количественном отношении часть литературы. При распределении признаков “распространенная — нераспространенная”, “читаемая — нечитаемая”, “известная — неизвестная” массовая литература получит маркированные характеристики. Следовательно, в определенном коллективе она будет осознаваться как культурно полноценная и обладающая всеми качествами, необходимыми для того, чтобы выполнить эту роль. Однако, во-вторых, в этом же обществе должны действовать и быть активными нормы и представления, с точки зрения которых эта литература не только оценивалась бы чрезвычайно низко, но она как бы не существовала вовсе. Она будет оцениваться как “плохая”, “грубая”, “устаревшая” или по какому-либо другому признаку исключенная, отверженная, апокрифическая» [Лотман 1993: 382].

Поэтому исследователь сближает исторически разные и художественно разнородные явления, объединенные по признаку «демократичности»: литературу апокрифическую, дилетантскую, вольнолюбивую, «грубую» и т.п.

В то время как в советской гуманитарной теории тема массовой литературы проходила только по ведомству «критики современного буржуазного искусства» (ибо предпринятый в рамках отечественных исследований по истории и социологии культуры анализ Ю. Лотманом и рядом других исследователей проводился преимущественно на материале русской литературы XVIII—XIX веков), на Западе шло осмысление современных материалов «низового» искусства, проводился анализ все новых и новых литературных текстов, в том числе советских.

Восприятие культуры как дихотомически разделенной на два «лагеря», свойственное русской критике и унаследованное критикой советской, сохранялось и в годы «перестройки», когда ревизии подвергались многие постулаты советской культуры. Так, в 1991 году развернулась бурная дискуссия вокруг статьи амери-

канских исследователей Н. Конди и В. Падунова «Макулакультура, или вторичная переработка культуры» [Конди, Падунов 1991]. В статье речь шла о формировании рынка культуры в СССР конца 1980-х годов. Признавая правомочность подобной постановки вопроса и точность сделанных западными коллегами наблюдений, отечественные критики тем не менее выражали надежду на то, что отечественный читатель выдержит натиск массовой культуры, поскольку его сознание ограждено по-прежнему мощным «тоталитарным» и традиционно сильным «внутрикультурным» «двойным ограждением».

Отечественные социологи привлекали внимание научной общественности к проблеме устойчивого спроса на массовую литературу: «Почему после всех насмешек и упреков новые поколения авторов вновь и вновь обращаются к этим же красотам? И почему эти красоты по-прежнему вызывают интерес у читателя? И если... уничтожающая критика не уничтожает, то закрадываются сомнения: не ведется ли стрельба по несуществующим мишеням?» [Шведов 1988: 5]. Несмотря на полуторамиллионные тиражи классиков массовой литературы, мгновенно разбираемые населением в обмен на двадцать килограммов макулатуры за один том, явно усиливавшуюся тенденцию к наводнению литературой «sex & crime» «перестроечного» книжного рынка, призывы социологов обратить на это внимание отклика литературоведов не получали.

В постсоветском пространстве экспансия массовой литературы долго не меняла традиционного острого ее неприятия теоретиками и критиками: «Какую свободу и свободу “от чего” мы обрели, обрушивая на людей мутный поток макулатуры, и — что особенно важно — из какого представления о человеке, добре и зле мы исходим?» (Лит. газета. 21—27 мая 2003 г. № 19—20. С. 5). Это неприятие, с одной стороны, можно объяснить разочарованием в сложившейся в постсоветское время системе культурного потребления, с другой — стереотипным представлением, согласно которому массы по мере получения образования будут прибавляться к выработанным образованной частью сообщества критериям оценок и ценить культуру образованного сословия. Дина-

мика развития постсоветского общества показала несбыточность этого просвещенческого идеала.

В западной культурологии и искусствознании к 1980-м годам уже отчетливо выделилось несколько направлений в интерпретации массового искусства. Условно можно выделить *обвиняющее*, *фаталистическое* и *оправдывающее* направления. Постсоветские исследования также легко вписываются в эту типологию.

«*Обвиняющие*» концепции при всех их отличиях основаны, во-первых, на идеях дихотомического, *иерархизированного подхода к искусству*. Противопоставленное уникальному высокому искусству, *массовое* обвиняется в *принципиальной неуникальности, содержательной ориентации на общие места здравого смысла*, следовательно, в оторванности от актуальных и сложных общественных проблем, отсутствии стремления активизировать мысль и воображение реципиента, в упрощенности и унифицированности решений проблем. *Массовое искусство* рассматривается как *средство манипуляции публикой*, настойчиво навязывающее ценности общества потребления, пропагандирующее определенный способ существования. По сути, массовое искусство как выпадающее за пределы норм «высокого» искусства с его принципами уникальности и свободы трактуется как *псевдоискусство*.

Многие исследователи рисуют мрачные картины развития современного общества: с одной стороны, благодаря экспансии массовой культуры глобальное подавляет национальное, с другой — люди оказываются в плену хаоса значений, реальностей, навязываемых им ценностей. Так, Ж. Бодрийяр утверждает, что в современном обществе культура представляет собой своеобразную виртуальную систему, для которой характерна подмена подлинной социокультурной реальности симуляционной. С его точки зрения, телевизионные образы «гиперреальны», то есть кажутся более реальными, чем сама реальность. Чтобы установить правду, человек может обращаться к любому источнику знаний, и никто не скажет ему, что верно, а что неверно. Актуальный «живой» опыт оказывается ничуть не более истинным, чем тот, который аудитория получает из современных телепрограмм. Сбитое с толку множеством реальностей «молчаливое большинство», по

мнению Ж. Бодрийяра, все менее способно интересоваться политическими, религиозными, научными идеями, предлагающими в прежнем — модернистском — духе возможность существования некой единственной абсолютной истины. Вместо этого остается массовая культура, продукты которой покупают с единственной целью — внести хоть какую-то упорядоченность в картину мира, но которая становится для «потребителя» реальнее самой реальности. Он не может отделить «реальный» мир масскульта от его медиа-основы, принимает предлагаемую ему симуляцию истории, природы, социальности за реальность. В итоге для «молчаливого большинства» именно массовая культура оказывается главным источником мыслей, руководств к действию, удовольствий [Бодрийяр 2000].

В учебнике В. Хализева «Теория литературы» анализ понятия «массовая литература» включен в раздел «Литературные иерархии и репутации». Тем самым подчеркивается, что массовая литература — явление оценочное, являющееся своего рода ценностной оппозицией к «высокой литературе», литературной классике и граничащее с беллетристикой. Для популярной литературы, не создаваемой специально для продажи как «массовое чтение», в учебнике применяется понятие «беллетристика». К беллетристике относятся тексты, имевшие кратковременный читательский успех, «обсуждающие произведения своей страны и эпохи, отвечающие духовным и интеллектуальным запросам современников, а иногда и потомков» [Хализев 1999: 132], а также эпигонские произведения, в которых «отсутствуют свои темы и идеи», но присутствует «эклектичность формы» [Там же: 134], ориентирующиеся тем не менее на «высокие» образцы. Это произведения с выраженным авторским началом, но созданные с установкой на развлечение, легкое чтение (А. Конан-Дойль, Ж. Сименон, Р. Брэдбери). Массовая литература приравнена исследователем к «низовой».

Еще более крайней позицией оказывается идея «демонизации» массовой культуры, делающая акцент на обличении навязывания некими разрушительными силами низменных вкусов агрессивной толпы большинству населения. Яростные филиппи-

ки против «видиотизма», компьютеров и тлетворного влияния буржуазной развлекательности на «подлинное» искусство [см., например: Разлогов 2003] основаны в конечном итоге на предположении, что в прошлом существовал «золотой век» культурного процветания и гомогенного существования «подлинной» культуры.

Но однозначно обвиняющая масскульт позиция при том, что вполне объяснимы причины ее возникновения и пафос ее адептов, не только не объясняет, но закрывает возможности для исследования явления, ставшего необратимой реальностью [подробнее см.: Березовская 2004]. С этим отчасти связано появление «фаталистического» подхода к анализу масскульта.

Массовое искусство осознается многими теоретиками (В. Беньямин, М. Маклюэн) как *неизбежность, связанная с появлением новых способов распространения произведений искусства*, технологий массового распространения, в том числе и электронных. Наличие новых каналов распространения не означает, с точки зрения представителей «фаталистического» направления, смерть искусства: сохраняется возможность для создания в его пределах выдающихся произведений, тем более что в современности очевидно явное взаимодействие между массовым искусством и модернистским авангардом.

В эпоху постмодерна с его беспрецедентной экспансией массовой культуры, по наблюдению Майка Фитерстоуна, даже формирование идентичности, конструирование стиля жизни основываются на образцах массовой культуры. При этом образцы становятся все разнообразнее, что позволяет многим исследователям вести анализ массовой культуры в новых условиях, сместив акценты с манипуляции и обезличивания на свободный выбор и вариативность [Fitherstone 1990]. По мнению многих культурологов массовая культура распространяется так широко, она так разнообразна, а люди, потребляющие ее, создают такое количество разнообразных значений, что граница между «высокой» и «низкой» культурой рушится. Исчезает доминирование того или иного стиля: они сосуществуют, и сам факт их многообразия становится поводом для бесконечных импровизаций. Эклектика не просто оказывается доминирующим принципом, но сознательно

подчеркивается, выпячивается. Люди начинают свободно смешивать традиции, ритуалы и мифологии, когда едва ли не все символы мировой культуры начинают соединяться самым причудливым образом. Массовая культура при таких интерпретациях выступает как широкая и разнородная площадка, на которой ведутся самые разнообразные, порой весьма изощренные игры со значениями и идентичностями. Но эта исследовательская позиция также не является преобладающей.

Исследование причин популярности массовой культуры (и уже — литературы) обычно приводит к ее оправданию. В *«оправдательной»* трактовке массовой культуры популярность связывают не с вызванной неизвестно чем деградацией читательских вкусов, но с *соответствием именно этого типа литературы внутренним потребностям читателя.*

Так, с точки зрения французского социолога П. Бурдьё, проблема существования элитарных и массовых вкусов связана с тем, что вкус является социально обусловленной и институционально сконструированной категорией. Культурные практики напрямую связаны с образованием определенной продолжительности и качества, с социальным происхождением человека. Тип потребляемых культурных продуктов и способ их потребления зависят от культурного уровня агентов и области их применения. Легитимное произведение живописи, музыки, литературы задает агентам нормы своего восприятия, предполагающие определенную компетентность, которой заведомо обладают не все. Популярная эстетика основана на подтверждении связи между искусством и жизнью, когда форма воспринимается как подчиненная функции. Этим объясняется любовь к определенному типу логических и хронологически развивающихся в направлении к счастливому концу сюжетов.

Потребность в массовом искусстве может интерпретироваться и как результат специфической формы проявления в нем коллективного бессознательного или же способ формирования с его помощью этого бессознательного. В саморегулирующемся обществе массовая культура начинает выполнять социально позитивные роли, поскольку «назначение этой литературы — игровая

репрезентация содержательного многообразия материала (человеческих проблем, конфликтов, напряжений) <...>. Разнообразие массовой культуры — это разнообразие социального воображения, самих типов социальности... и культурных, семантических средств их конституирования. Поэтому тут конструируются такие конфликты, которые почти не встречаются в интеллигентской культуре, что не снижает остроты и сложности их переживания» [Гудков 1996: 95]. В итоге у воспринимающего формируются механизмы самоорганизации, которые «предполагают выработку нетривиальных алгоритмов поведения, ориентированных на культурно не отмеченные, неизвестные типы социальности, с которыми индивид реально сталкивается в сегодняшней “постмодернистской” повседневности, к которым он должен быть культурно подготовлен. Благодаря этим умениям создавать фиктивные структуры и взаимодействовать с ними для массового читателя или зрителя становится возможным канализировать собственные негативные состояния — страхи, агрессию, ауторепрессируемые желания, фрустрации и т.п.» [Там же: 96].

Таким образом, по мнению сторонников «*оправдывающего*» подхода, массовая литература выполняет в жизни человека *терапевтическую и социализующую функции*, помогая ему адаптироваться в мире, создать механизмы рекреации и психологической компенсации. «Поскольку такие формульные типы литературы, как приключенческая и детективная, часто используются как средство временного отвлечения от неприятных жизненных эмоций, часто подобные произведения называют паралитературой (противопоставляя литературе), развлечением (противопоставляя серьезной литературе), популярным искусством (противопоставляя истинному), низовой культурой (противопоставляя высокой) или прибегают еще к какому-либо уничижительному противопоставлению. Недостаток такого подхода в том, что он заставляет рассматривать и оценивать формульную литературу лишь как низшую или извращенную форму чего-то лучшего, вместо того чтобы в ее “эскапистских” характеристиках увидеть черты искусства определенного типа, обладающего собственными целями и тоже имеющего право на существование. В конце концов, хотя многие и

осуждают эскапизм как образ жизни, тем не менее способность нашего воображения создавать альтернативные миры, в которых мы можем найти себе временное убежище, — это главная и, в целом, весьма полезная черта человека» [Кавелти 1996: 41–42].

Существует также все растущее число теоретиков, которые утверждают, что нет принципиальных отличий между «высоким» и «массовым» искусством ни в структуре, ни в функциях, ни в онтологии. Так, по мнению Д. Новица, единственным отличием высокого искусства от массового является их классовая составляющая. В первом случае мы говорим об искусстве, которое репрезентирует себя как принадлежащее высшим классам, элите, а в последнем — как о принадлежащем низшим, широким слоям населения. Таким образом, *деление искусства является конвенциональным и связано с исторически сложившейся системой предпочтений*, сходным с различием в еде, интерьере или манере одеваться. Но, поскольку современное общество обладает набором элит, сегодня трудно установить жесткие соответствия между той или иной общественной группой и предпочтениями в области искусства [Novitz 1989]. Они существуют более на уровне социальных мифов, в соответствии с которыми, скажем, в современном российском обществе «новые русские» — «экономическая элита» — читают только боевики и детективы, а студенты — «интеллектуальная элита» — Коэльо и Пелевина.

Впрочем, все по-разному относящиеся к современному искусству исследователи признают, что в *современной культуре доминирует именно массовое искусство*, что в индустриальном и постиндустриальном обществах именно оно удовлетворяет вкус большинства людей, что даже общества, которые, строго говоря, не могут быть отнесены к индустриальным, не обойдены массовой культурой. Не случайно многие герои массовой культуры оказываются ближе и понятнее современному воспринимающему, чем герои национального фольклора. В свою очередь, исследователи современного фольклора признают, что «стереотипы массовой и популярной культуры формируют предпочтения, фольклоризируемые в риторических и сюжетных инновациях повседневного дискурса» [Богданов 2001: 61].

Связанная в первую очередь с конкретным историческим периодом и местом в литературном процессе, представляющая как составная часть триады авангард — традиционалистские произведения — массовая литература, эта последняя в зависимости от установки исследователя наделяется порой прямо противоположными качествами. При кажущейся простоте и очевидности массовая литература — сложное явление [см.: Черняк 2006]. Как справедливо заметил издатель А. Иванов, «...агрессивность массовой литературы не может не вызывать опасений. Но это лишь усиливает потребность в утонченном, рафинированном аппарате ее анализа. Чем проще предмет, чем он “глупее”, тем совершенней должен быть аппарат исследователя: сам объект ничего не может “подсказать” нам о себе. Массовая культура представляет собой область мельчайших дифференциаций, незаметных и незначимых с точки зрения культуры “высокой”. Скажем, нетрудно отличить бутылку хорошего вина от пищевого спирта, а вот попробуйте отличить, например, кока-колу лайт, произведенную в Москве, от кока-колы лайт, изготовленной, допустим, в Бангкоке» [Иванов 2001: 18].

ПОДВЕДЕМ ИТОГИ

Массовую культуру и литературу как ее часть рассматривают как детище «массового», то есть исторически локализованного общества — индустриального и постиндустриального.

Массовая культура производит продукты, легко доступные духовно и материально самым широким слоям населения, так называемому обычному человеку, человеку массы.

Массовую культуру обычно относят к культуре «низкой». В отличие от «высокой» культуры, производящей интеллектуальные, высокохудожественные, трудные для понимания, дорогие, рассчитанные на людей с тонким развитым вкусом произведения, «низкая» культура сориентирована на производство продукции, легкой для понимания, дешевой, низкопробной, лишенной уникальности.

Тот факт, что чтение массовой литературы — дело добровольное, и значит, ее широчайшее распространение связано с внут-

ренными потребностями читателей, заставляет исследователей постоянно обращаться к исследованию этого феномена.

Существует две основные точки зрения на место массовой литературы (шире — культуры) в жизни общества:

- элитаристская, исходящая из идеи существования жесткой иерархии, предполагающей наличие высокой — средней — низкой (массовой) культуры; при этом за каждым типом культуры не просто закреплено свое место, но «средняя» и особенно «низкая» культуры подвергаются критике с позиций культуры «высокой», сориентированной на вкусы элит;
- плюралистическая, предполагающая, что в эпоху всеобщей грамотности и множества разнообразных культурных продуктов человек имеет право сам выбирать, что он хочет, а что отказывается «потреблять», при этом его выбор есть свидетельство личной творческой активности.

Современные исследователи популярной культуры последовательно отстаивают один из двух подходов:

- продукция массовой культуры является серьезной проблемой общества, так как эта продукция не представляет интеллектуальной и художественной ценности, отвлекает своего «потребителя» от размышлений о проблемах бытия и самопознания, лишает его счастья приобщения к «высокой» культуре; популярная культура, с этой точки зрения, лишена какой бы то ни было ценности;
- потребление продукции массовой культуры имеет свою интеллектуальную ценность, приносящую несомненную пользу «потребителю»; отказ массовому искусству в значимости свидетельствует о стремлении обесценить интересы и деятельность одной части общества в пользу другой.

Читатели массовой литературы также рассматриваются либо как бездумные «потребители», которыми манипулируют создатели соответствующих текстов, либо как активные покупатели, выбирающие близкий и интересный им способ проведения досуга.

Литература

- Адорно Т., Хоркхаймер М.* Диалектика Просвещения. М.; СПб., 1997.
- Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Избранные эссе. М., 1996.
- Березовская Л.Г.* Массовая культура: концептуализация понятия // Массовое сознание и массовая культура в России: история и современность. М., 2004.
- Богданов К.* Повседневность и мифология. СПб., 2001.
- Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть. М., 2000.
- Бурдые П.* Социальное пространство: Поля и практики. М., 2005.
- Васильев И.Е.* Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург, 1999.
- Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. Л., 1940.
- Гириц В., Тренин В., Никитин М.* Словесность и коммерция. Книжная лавка А.Ф. Смирдина. М., 2001.
- Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. Т. 8. М.; Л.: АН СССР, 1952.
- Головина Т.* Голос из пубрики (Читатель-современник о Пушкине и Булгарине) // Новое лит. обозрение. № 40 (6 / 1999).
- Гудков Л.* Массовая литература как проблема. Для кого? // Новое лит. обозрение. № 22 (1996).
- Гудков Л., Дубин Б., Страда В.* Литература и общество: введение в социологию литературы. М., 1998.
- Джеймисон Ф.* Постмодернизм, или логика культуры позднего капитализма // Философия эпохи постмодерна. Минск, 1996.
- Дубин С.* Детектив, который не боится быть чтивом // Новое лит. обозрение. 2000. № 41.
- Жаринов Е.В.* Историко-литературные корни массовой беллетристики. М., 2003.
- Захаров А.Н.* Массовое общество и культура в России: социально-типологический анализ // Вопр. философии. 2003. № 9.
- Зенкин С.* Массовая культура — материал для художественного творчества: к проблеме текста в тексте // Популярная литература: опыт культурного мифотворчества в России и Америке. М., 2003.
- Иванов А.* В защиту спецэффектов // Второй курицынский сборник. М.; Екатеринбург. 2001.
- Кавелти Дж.* Изучение литературных формул // Новое лит. обозрение. № 22 (1996).
- Компаньон А.* Демон теории. Литература и здравый смысл. М., 2001.

Костина А. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. М., 2004.

Конди Н., Падунов В. Макулакультура или вторичная переработка культуры // *Вопр. лит.* 1991. № 1.

Кукаркин А.В. Буржуазная массовая культура: Теории. Идеи. Разновидности. Образцы. Техника. Бизнес. М., 1985.

Лотман Ю.М. Массовая литература как историко-культурная проблема // Ю.М. Лотман Избранные статьи: В 3 т. Т. 3. Таллинн, 1993.

Маклюэн М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека. М., 2003.

Манхейм К. Человек и общество в век преобразования. М., 1991.

Маркузе Г. Одномерный человек: исследование идеологии развитого индустриального общества. М., 1994.

Менцель Б. Что такое «популярная литература»? // *Новое лит. обозрение.* № 40 (6 / 1999).

Муравьев В. Массовая литература // *Литературный энциклопедический словарь.* М., 1987.

Набоков В.В. Другие берега. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1990.

Николаев П.Ф. Вопросы жизни в современной литературе. Изд-во М.Д. Ефимова, 1902.

Орлов А.А. Нравственно-сатирические повести // *Новое лит. обозрение.* № 22 (1996). С. 7–32.

Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс // Х. Ортега-и-Гассет. Эстетика. Философия культуры. М. 1991.

Разлогов К. Глобальная и/или массовая // *Общественные науки и современность.* 2003. № 2.

Рейтблат А. От Бовы к Бальмонту: Очерки по истории чтения в России во второй половине XIX века. М., 1991.

Соколов Е. Аналитика масскульты. СПб., 2001.

Соловьев Э. «Массовая культура»: иллюзии и действительность. М., 1975.

Тынянов Ю. О литературной эволюции // Ю. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

Фидлер Л. Пересекайте рвы, засыпайте границы // *Современная западная культурология: самоубийство дискурса.* М., 1993.

Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1999.

Чередниченко Т. Между Брежневым и Пугачевой. Типология советской массовой культуры. М., 1993.

Черняк М. Феномен массовой литературы XX века. СПб., 2005.

Чуковский К. Нат Пинкертон и современная литература. М.: Современное творчество, 1910.

Шведов С. Литературная критика и литература читателя // *Вопр. лит.* 1988. № 5.

Шестаков В.П. Мифология XX века. Критика, теория и практики буржуазной «массовой культуры». М., 1988.

Шкловский В. Матвей Комаров, житель города Москвы. Л., 1929.

Шкловский В. Чулков и Левшин. М., 1933.

Ang I. Desperately Seeking The Audience. L., 1991.

Dunham Vera S. In Stalin's Time. Middleclass Values in Soviet Fiction. Durham and London, 1990.

Fitherstone M. Auf em Weg Zur einen Soziologie der postmodernen Kultur // *Sozial Struktur und Kultur / Hrsg. H. Haferkamp.* Frankfurt am Main, 1990.

Heller L. La literature de mass en Union Sovetique // *Histoire de la literature russe: Le XX-eme siecle. Les Annes Trente.* P., 1990. P. 626–640.

Kracauer S. The Mass Ornament: Weimar Essays. Harvard University Press, 1995.

Novitz D. Wayvs of Artmaking: the High and the Popular in Art // *British Journal of Aesthetics.* 29 (1989).

Popular Culture. A Reader. Ed. by R.Guinz and O.Z.Cruz. L., Thousand Oaks, New Dehli, 2005.

Russel R. Red Pinkertonism: An Aspect of Soviet Literature of the 1920 s // *SEER.*1982. Vol. 60. № 3. P. 38–45.

РАЗДЕЛ 2. Признаки массовой литературы

В исследованиях массовой литературы (шире — массового искусства) на первый план выдвигается то одно, то другое ее качество. В зависимости от этого *массовая* (принадлежащая массовому обществу) литература именуется *популярной* (востребованной самой широкой аудиторией), *тривиальной* (воспроизводящей общественные и художественные стереотипы), *низкой* (китчевой, эстетически низкопробной). Аналогичная синонимия существует и в других языках. Так, в английской научной и критической литературе мы можем встретить определения *popular literature*, *kitsch literature*, *lowbrow art*, *pulp fiction*. Описывая явление массовой литературы через английское *popular literature*, немецкое *Trivialliteratura* и французское *paraliterature*, исследователи подчеркивают четыре важнейших свойства явления: принадлежность к определенному типу общества, распространенность и связанная с ним авторитетность (не случайно используется и понятие *cult fiction*), особое соотношение известного/нового, сознательное создание определенного художественного продукта, воспринимаемого как нечто «низкое» по отношению к авангарду и классике. В зависимости от аспекта исследования используется то, а не иное определение.

2.1. ПОПУЛЯРНОСТЬ

Массовая литература несомненно обладает качеством *популярности*. Мы называем популярными предпочитаемые большей частью населения в конкретный исторический момент определенные литературные тексты или типы текстов.

Популярность текстов массовой литературы может быть подтверждена статистически. Так, по данным ВЦИОМ на 1994 год, из репрезентативной группы в 2975 человек, представлявшей по своим социальным и демографическим характеристикам все население России, 23% заявили, что совсем не читают книг; в 2000 году их было уже 34%. На вопрос, какие книги вы любите

читать больше всего, детективы назвали соответственно 26% и 29%; романы о любви — 23% и 24%; исторические романы — 23% и 24%; научную фантастику — 11% и 15% [Гудков; Дубин 2003: 57].

Статистика книгоиздания и продаж показывает, что издатели поддерживают эту любовь читателей. Так, в 2001 году общий тираж вышедших изданий распределялся среди авторов следующим образом. Больше всего было издано книг Д. Донцовой (5393,9 тыс. экз.), за ней следуют А. Бушков (2085,0 тыс. экз.), Е. Сухов (2079,0 тыс. экз.), Б. Акунин (1485 тыс. экз.). Кроме них, в список лидеров входят И. Хмелевская, А. Константинов, М. Серова, А. Маринина, П. Дашкова [Там же: 61]. Набор фамилий год от года может меняться, но неизменно в лидерах оказываются детективы разных видов, боевики и любовные романы.

Популярность той или иной книги закрепились в широко распространенном термине «бестселлер» (англ. *best seller* — наилучшим образом продающийся, лидер продаж). Публикация списка книжных бестселлеров, как и музыкальных хит-парадов, все шире входит в отечественную культурную практику. Бестселлер не обязательно относится к массовой литературе. Он может быть, например, академическим или интеллектуальным, то есть отлично покупаемым только в определенном социальном слое. Но способ функционирования в системе книгоиздания и книгопродаж массовой литературы, несомненно, располагает к тому, чтобы ее продукты были если не бестселлерами (все лучшими быть по определению не могут), то хотя бы фастселлерами (англ. *fast seller* — очень быстрым образом продающийся, приносящий скорую прибыль).

Массовая литература должна иметь коммерческий спрос, так как она заведомо создается для того, чтобы быть быстро и успешно проданной: отложенный спрос для нее неприемлем. При этом аудитория массовой литературы сегодня достаточно разнородна. Определить, что придется по вкусу этой так называемой распыленной аудитории с абсолютной степенью точности не могут ни создатель соответствующего текста, ни издатель, ни продавец. Проводимые в издательствах по особым методикам специальные

исследования, определяющие структуру реальной и потенциальной читательской аудитории, конечно же, являются достаточно приблизительными. Тем не менее, базируясь на них, издатель обязан предугадывать, какими чертами должен обладать тот или иной издательский проект, с какого типа конкуренцией он столкнется, есть ли для него «ниша» на существующем *рынке массовой литературной продукции*.

В силу подобной постоянной неопределенности особое значение приобретает *имитация*, или использование для привлечения читателя уже знакомого ему материала. На основании анализа продаж новейшей продукции выясняется, какие книги (жанры, темы, проблемы) наиболее востребованы и могут быть так или иначе скопированы. Каждая очень успешная книга приводит к множеству *подражаний*. Появление серий «иронических» детективов в России можно объяснить успехом сначала И. Хмелевской, а потом и Д. Донцовой. Публикация множества книг, в названии которых фигурирует «код да Винчи» объясняется огромным успехом романа Дэна Брауна «Код да Винчи» в 2004–2005 годах. Еще один пример — выход в 2004 году в разных издательствах книг разных авторов с одним ключевым, принесшим успех словом в названии: «Настольная книга стервы», «Большая энциклопедия стервы», «Стервы в большом городе» и так далее вплоть до «Поваренной книги стервы». *Успешный проект моментально тиражируется*.

Характерным отличием функционирования текстов массовой коммуникации является *цикличность*. Каждый цикл начинается с очевидного успеха той или иной книги или серии. Произведения массовой литературы осваиваются потребителями более или менее одномоментно, по модели газеты или «тонкого» многотиражного журнала. Немедленно за тем следуют подражания и варианты. Период процесса массового потребления текста массовой литературы достаточно короток, не более одного-двух сезонов. В этот период, на гребне успеха, авторам бестселлера необходимо закрепить успех еще несколькими текстами, а подражателям — предложить свои варианты следования успешной тенденции. В этом процесс производства и «потребления» мас-

совой литературы близок моде. Через некоторое время аудиторией приедается очередной цикл, и начинаются эксперименты с альтернативными или близкими, но имеющими легко замечаемое отличие циклами.

Жесткость технических средств организации самих текстов массовой литературы, способов распространения текстов массовой литературы — все это призвано в первую очередь создать условия комфортного «потребления» «продукта» для получения в конечном итоге максимальной прибыли. Это побуждает издательские дома не только отбирать авторов и формировать циклы, но и особым образом организовывать продажи, требующие постоянной активной рекламной кампании по продвижению образца оригинала. Книга преподносится в магазинах как *бестселлер*, то есть *лидер продаж*. «Раскручиваемый» писатель в случае первоначального успеха становится участником разного рода шоу, героем радио- и телевизионных передач, газетных очерков: дает интервью, выступает в качестве эксперта, члена жюри, телеведущего и т.п. Писатель оказывается в публичном пространстве и выступает в роли «звезды». Кроме того, он довольно часто поддерживает свой имидж выпуском сопутствующих его успеху текстов иного характера: автобиографий, книг житейских советов, кулинарных рецептов, составляемых им книжных серий и т.п.

Отшумевшая книга может быть «запущена» повторно. Обычно в качестве механизма используется либо пространство другого вида искусства (кино- и телеэкранизация), либо иной книжный формат (комиксы, фотороман и т.п.). В случае удачи имена героев книги могут превратиться в своеобразный *символ* (например, Скарлетт О'Хара как воплощение духа американского Юга, истинный гасконец Д'Артаньян), а разного рода изображения героев (обычно уже превращенных к тому времени в киногероев) — в сувениры и т.п. Некоторые наиболее успешные книги, относящиеся к массовой литературе, могут «запускаться» периодически через определенные промежутки времени, превращаясь в новые экранизации и театральные постановки, возвращаться в массовый оборот через римейки и «продолжения» сюжетов. Впрочем, повторный «запуск» произведения, его трансформация возможны

не только с текстами массовой литературы, но и — гораздо чаще в случае большого временного перерыва — с классикой.

Процесс *«потребления» массовой литературы* проходит обычно вне сферы критического внимания, серьезного анализа и рекомендаций. На читательский выбор влияет привычный интерес к книгам данного типа, жанра, темы, куда реже — к имени определенного писателя, хотя в каждом отдельно взятом временном отрезке мы обязательно столкнемся с феноменом популярности нескольких писателей. Например, на рубеже XX—XXI веков это касалось Бориса Акунина, Александры Марининой, Барбары Картленд, Даниэлы Стил, Виктора Доценко. Не менее важными при определении книги для чтения оказываются ориентация на определенную *книжную серию, тип издания* (серия с продолжением, идущая от традиции романов-фельетонов, библиотечка с единым полиграфическим оформлением). Доверяют читатели и *рекламе книг*, обычно в виде аннотаций в СМИ. Наконец, немалую роль играют устные советы знакомых и продавцов.

Для массовой литературы используют особый *тип организации продаж*. Меняются в первую очередь места продаж. Тексты массовой литературы все чаще продаются не только в специализированных книжных, но и в продовольственных и промышленных магазинах, газетных киосках, на уличных лотках. Книжки уравниваются с газетами и журналами. Популярное издание постоянно попадает на пути потенциального «потребителя», побуждая его к покупке.

В современной культурно-экономической ситуации *кассовый успех* чрезвычайно важен для продвижения произведения на рынке. Мы уже говорили о том, что в русской традиции господствовало отношение к «высокому» искусству как к явлению элитарному, а «кассовый» успех произведения всегда связывался с чем-то сомнительным. Не случайно известный кинорежиссер Г. Козинцев предлагал различать *«успех культуры»* и *«успех кассы»*. Он подчеркивал, что самоокупаемое искусство заведомо имеет «низкий» культурно-нравственный эффект воздействия. Но постепенно роль законодателей литературных мод и связанных с ними вкусов переходит от творцов произведений искусства к культурным

корпорациям, сферам масс-медиа, «озабоченным» как извлечением прибыли, так и трансляцией определенных нравственных ценностей.

На популярность произведения искусства значительно влияют общие установки реципиентов, их реакции на определенные способы воспроизводства и потребления культуры. В «массовом» отношении к информации, культуре или — уже — литературе решающим оказывается *рыночное умонастроение*, трактующее искусство (науку, религию, политику) как *предмет потребления*, подчиненный экономическим соображениям, а не внутренней логике содержания. Именно в этом пункте «массовая» культура принципиально расходится с «высокой».

«Подлинные» художники поглощены главным образом самовыражением, увлечены процессом своей работы. Они отдают предпочтение темам, значительным для них, создают художественные формы, предназначенные разрешить проблемы, поставленные ими для себя. Если их и интересует, что думают о их работе другие, то эти другие либо являются подобными им «серьезными» художниками, критиками, либо весьма немногочисленной группой эрудированных неспециалистов. Авторы текстов «высокой» литературы готовы к отложенному спросу; они надеются на то, что созданный текст будет оценен по достоинству потомками. «Массовый» писатель нацелен на *немедленный успех*, который оценивают по производительности, размеру тиража, покупательской реакции аудитории и прежде всего — по прибыли или показателям убытка.

В массовом искусстве все в конечном итоге определяется тем, удалось ли автору попасть в заранее выбранную руководителями в сфере массовой коммуникации цель. Чаще всего эти цели задаются и поддерживаются определенными *социальными институтами*, в тоталитарном обществе — государством. Эта причина оказывает дополнительное влияние на организацию культурного производства в сфере массовых искусств. «Массовый» художник имеет заказ, сущность, контуры и границы которого осознает. Он должен подчиняться указаниям и нормам, установленным для него издателями, составителями серий, нанявшими его. Со-

зданное им произведение обязательно подвергается *производственной проверке* и переделке, если оно не отвечает *заранее заданным стандартам*. Таким образом, «массовый» художник должен обладать определенным набором *личностных качеств*: готовностью к сотрудничеству, сговорчивостью в вопросах собственного творчества. В случае успешных продаж его работа будет хорошо оплачена и автора будут активно «раскручивать», используя каналы СМИ. В противном случае писатель может стать подмастерьем более удачливого коллеги или безымянным членом литературной бригады, состоящей из совместно работающих под единым именем авторов. Эта ситуация отражена, например, в романе А. Марининой «Соавторы».

Очевидно, кто-то из писателей в такой ситуации будет страдать от унижительного чувства своей «проданности». В то же время возможна и сознательная установка на создание коммерчески успешного продукта (проекта). Так, на наших глазах был открыт создан и развит проект «Б. Акунин». Г. Чхартишвили, переводчик, литературовед, автор монографии «Писатель и самоубийство», резко сменил социальное и культурное амплуа. Профессионал из мира «высокой» культуры, практик-знаток журнальных издательских технологий под подчеркнуто «муляжным» псевдонимом (одна из рецензий на Б. Акунина была подписана фамилией другого знаменитого русского анархиста — К. Ропоткин), пришел на рынок массовой литературы с текстами, попадающими в не занятую на тот момент нишу — детективами, построенными на историческом материале.

Принципиальной особенностью поэтики писателя оказывается сознательная ориентация на образ достаточно отдаленной исторической эпохи, прочно существующей в читательском сознании за счет более или менее хорошего знания читателем образцов классической литературы XIX века и представления об общем ходе исторических событий. Естественно, что образ этот редуцирован массовым сознанием до картинки «добрых старых времен», когда, как значится в посвящении Б. Акунина к романам, входящим в проект, «литература была великой, вера в про-

гресс безграничной, а преступления совершались и раскрывались с изяществом и вкусом».

Справедливо полагая, что образ предшествовавших эпох в массовом сознании запечатлевается в первую очередь искусством, и в то же время учитывая интерес современного читателя к «правде», понимаемой часто как «разоблачение», Б. Акунин производит своеобразную ревизию классики, наполняя существующую в сознании читателя схему времени «живым историческим содержанием», естественно увязанным с требованиями новейшего времени. Таким образом, писатель, с одной стороны, опирается на существующие в сознании читателя стереотипы, с другой — предлагает ему проверить их с его помощью через проводимую «реконструкцию» прошлого, в том числе представленную через непосредственные голоса участников этого прошлого. Естественно при этом, что писатель — профессиональный филолог — предполагает наличие среди своих читателей как тех, кто не будет подвергать сознательной рефлексии плоды его реконструкции, так и тех, кто будет постоянно помнить о том, что «живое историческое содержание» возникло в воображении автора.

Б. Акунин учел «усталость» читателя от «крутых» боевиков и детективов, социальную потребность в «хорошем» «традиционном» слоге, несложной игре с аллюзиями. Он создал тексты, полные намеков на литературу и историю, написанные словно бы *своим для своих*. Б. Акунин «сыграл» на потребности у части массовой публики в элитарности. Подчеркнутая интертекстуальность придает акунинскому тексту многослойность, позволяющую апеллировать к разному читателю. Герой — рыцарь с жестким кодексом чести, таинственный и благородный. В «анархизм» Б. Акунина входит постоянное нарушение читательских ожиданий: «Я специально оставляю в тексте те вещи, которые торчат в нем, как занозы, как гвозди. Они должны читателя именно цеплять. Как только читатель настраивается на определенную волну, как только он решает, что окончательно понял все правила игры, подумал, например, что я играю с ним в футбол, я сразу же беру мяч руками и играю с ним в гандбол. Как только читатель решает, что я играю в гандбол, так я сразу начинаю играть в бас-

кетбол. Более того: я должен быть с читателем, как тореадор, я не должен давать ему заснуть» (Книжное обозрение. 2001. № 14). Б. Акунин задает читателю жанровую загадку, заранее обещая самые разные типы детективов. При этом в текстах акунинских детективов нет интеллектуального фрондерства, игры в «трэш», а в его высказываниях постоянно звучит мысль о том, что профессионально сделанное «чтиво» ничуть не ниже «эстетского» письма. Кроме того, автор рассчитывает на успешные продажи по уже апробированной в мире схеме. Сначала запускается серия книг с одним героем — сыщиком Фандориным, потом происходит обновление героя — появляется Фандорин-младший, а действие детективов перебрасывается в современность; затем выходит трилогия, где в качестве сыщика появляется монахиня Пелагия; потом следуют экранизации, сценическое воплощение романов, выход комикса «Азазель» и т.п. Сам автор тем временем сначала вообще не показывается на публике, потом сбрасывает покров тайны, дает интервью под псевдонимом, снимает маску псевдонима, превращается в легко узнаваемого писателя-«звезду» и в итоге переключается на разработку нового проекта «Жанры».

Возможно создание кумира публики не самим писателем, но агентами литературного рынка с помощью маркетинговых технологий. Так, Д. Донцова постоянно подчеркивает, что, написав свои первые романы в качестве своеобразной психотерапии, чтобы отвлечься после онкологической операции, она принесла их в издательство «ЭКСМО», не рассчитывая на особый успех. Именно редакторы издательства, столкнувшись в ее текстах с новой для отечественного детектива интонацией легкой болтовни, распознав успех достаточно неожиданной главной героини — богатой сыщицы-«экстремалки», решили рискнуть. Автору дали новое имя, подготовили к публикации сразу несколько романов, а после первых успешных продаж запустили одинаково оформленную, легко внешне узнаваемую серию с единой интонацией, но разными героями. Романы Дарьи Донцовой выпускаются ритмично и часто, во всех текстах сохраняется ироническая манера, броское, основанное на переделке расхожего выражения название. Помещенная на обложке книги фотография автора позволила

читателю соединить и даже отождествить писательницу (даму с собачками) и ее героинь. Постепенно образ автора популяризируется все интенсивнее: Донцова дает газетные и журнальные интервью, пишет кулинарные и биографические книги, готовит книгу житейских советов. Параллельно романы экранизируются, тиражируются телевидением.

Популярный автор массовой литературы всегда является в известной степени *заложником своего писательского образа*. Нарушение читательских ожиданий непосредственно влияет на продаваемость книг. Так, читатели, по инерции привлеченные именем «королевы детектива» А. Марининой, купившие роман «Тот, кто знает», написанный в жанре семейной саги, испытали разочарование. Вместо очередной привычной книги о любимой ими Насте Каменской они получили достаточно острый социальный роман, находящийся вне жестких схем детективного жанра, выходящий за пределы массовой литературы. Этот роман успеха не имел.

В то же время, как мы уже отмечали, *популярное не обязательно является синонимом массового*, понятого во всей совокупности его качеств как тривиального и схематичного. Мы можем сегодня говорить о чрезвычайной популярности произведений М. Булгакова, хотя автор вряд ли рассчитывал, создавая заведомо «в стол» свой «закатный роман», что его ждет успешная читательская судьба. По опросам ВЦИОМ в 1998 г. роман занимал третье место среди «лучших литературных произведений XX века» (впрочем, характерно, что опередили его «Тихий Дон» М. Шолохова и роман эпопейного типа «Вечный зов» А. Иванова, относящийся к специфическому жанру советской популярной литературы [подробнее об этом жанре см.: Литовская 2001]). Сложен и вопрос о принадлежности к массовой культуре чрезвычайно популярного в 1970–1980-е годы творчества В. Высоцкого.

Реализация технологии создания популярности не всегда приводит к искомому результату. В особенности это касается литературных произведений, отмеченных яркой авторской индивидуальностью. Так, В. Набоков, создавая «Лолиту», рассчитывал на широкую популярность. Он пытался воздействовать на

читателя материалом, подрывающим моральные основы, и тем самым нарушил определенные табу. В итоге роман, вызвавший локальный скандал, приобрел читательскую известность. Вместе с тем репутация романа как скандально-«порнографического» приводила к разочарованию массового читателя. Текст романа оказался трудночитаемым: его структура, язык требовали подготовленности к освоению сложной формы. «Неудача» постигла, например, пытавшегося повторить сценарий В. Набокова Э. Лимонова: эпатажирующий язык, нестандартный жизненный материал послужили препятствием для массового распространения романа «Это я — Эдичка». Массовая литература не должна шокировать свою аудиторию, она призвана потакать ее представлениям о мире.

2.2. ТРИВИАЛЬНОСТЬ

Тривиальность является важнейшей отличительной особенностью массовой литературы. Известный писатель О. Хаксли справедливо писал в своей статье «Искусство и банальность»: «...наш век породил беспрецедентную по своему размаху массовую культуру. Массовую в том значении, что она создается для масс, а не массами (и в этом заключается вся трагедия). Эта массовая культура наполовину состоит из банальностей, изложенных с тщательной и скрупулезной достоверностью, наполовину — из великих и бесспорных истин, о которых говорится недостаточно убедительно (поскольку выразить их удачно — дело сложное), отчего они кажутся ложными и отвратительными» [Хаксли 1986: 485].

Ему вторит, заменив обличительный пафос на нейтрально-аналитический, современный исследователь: «В популярной литературе, как и в литературе высокой, речь идет о вечном, о противостоянии реальности и иллюзии, любви и ненависти, победах и поражениях, богатстве и бедности, красоте и уродстве, истине и лжи, счастье и несчастье. Большинство стандартных ситуаций, в которые попадают герои популярной литературы, ничем не от-

личаются от подобных ситуаций в произведениях литературы высокой: это конфликты между потребностью в счастье и отречением, между свободой воли и предопределением, между протестом против власти и подчинением ей, между долгом, лояльностью и личной симпатией, как, впрочем, и конфликты между полами и установленными в обществе половыми ролями. Но эти конфликты затрагиваются и разрешаются иначе — при помощи парадигмы примирения и гармонии, требующей завершения произведения в духе поэтической справедливости. Все проблемы получают свое разрешение: непонятное будет объяснено, необычное банализировано, при этом будет поставлено под вопрос высокомерие власть имущих» [Менцель 1999: 396].

Как и литература «высокая», массовая литература создает представления о человеке и обществе, быте, истории, культуре. У них общие темы, они касаются одних и тех же проблем. Так, например, в 1960—1970-е годы в так называемой деревенской прозе центральной проблемой был поиск причин, приводящих к драматическим перекосам в социальной жизни, утрате «лада» в современной деревне. Ф. Абрамов, В. Белов, Б. Можаяев, В. Распутин обращались к истории деревни, анализировали специфику национального характера, общую социальную структуру советского общества. Выводы, к которым приходили писатели, были неутешительны, порой трагичны, они побуждали читателя к размышлениям о непримиримой противоречивости общественных процессов, о социальных «ловушках», в которые попадает человек. Эвристический и прогностический потенциал наблюдений «деревенщиков» оказался очень высоким. Книги «деревенской» прозы вызвали значительный общественный резонанс, но массовой популярности не снискали. Слишком неожиданную и горькую правду о человеке и обществе они предлагали читателю. Одновременно с «деревенской» прозой на том же материале пишутся романы Г. Маркова, П. Проскурина, А. Иванова, в которых отмеченная проблематика рассматривается в совершенно ином ключе. На первый план в них выведены любовные переживания деревенских героев, перипетии участия жителей деревни в важных для всей страны событиях. Глубинно сюжет в этих романах

строится на метафизическом столкновении двух правд: правды добра, представленной в образе социалистической идеи, и правды зла, воплощающего антисоциалистичность. Сюжетно-композиционная организация этих романов призвана утверждать мысль о мудрости и бессмертии народа, чья правда рано или поздно победит. Последнее *потакает ролевому представлению «простого» человека о самом себе* и той роли, которую он играет в обществе. Предлагался беллетризованный вариант уже знакомых представлений об истории и человеческих отношениях. Эти романы снискали *массовую* популярность, были поддержаны тогдашними менеджерами от литературы, экранизированы и т.д.

Аналогичная ситуация происходила и с так называемой женской прозой в 1990-е годы. Вошедшие тогда в литературу писательницы С. Василенко, Н. Горланова, М. Палей и многие другие подняли острую социального проблему реального положения женщины в условиях внешнего равноправия. Шокирующие подробности быта, неожиданные ракурсы в изображении человеческих взаимоотношений, сама постановка проблемы вызвали раздражение, негодование, насмешки. Параллельно энергично внедряется в постсоветскую почву жанр дамского любовного романа, героя которого соответствует сложившимся представлениям о «подлинной» женственности, а ее история — *массовому* представлению о счастливой женской судьбе. Именно эти книги и стали в конечном итоге излюбленным *массовым женским чтением*.

Установление границы между массовой и другими типами литературы как раз и связано с решением проблемы новизны/стереотипности текста. «Высокая» литература может использовать приемы детектива («Преступление и наказание», «Братья Карамазовы», «Живой труп» и т.п.), массовая литература может внешне быть похожей на социально-психологическую повесть или «серьезный» исторический роман, но между ними всегда будет одно существенное отличие: «высокое» искусство неизменно проблематизирует очевидное, касается ли оно проблем межличностных взаимоотношений или особенностей художественного языка, массовое же искусство всегда предлагает вариации уже многократно апробированного «продукта».

«Высокое» искусство в известной степени непредсказуемо и призвано разрушать стереотипы, *массовая литература основана на стереотипах сознания*. «Строго говоря, единственным тематическим разграничением “высокой” и “массовой” литературы можно было бы считать сосредоточенность высокой литературы на довольно узком ценностном диапазоне проблем, связанных с гармонизацией, упорядочением, смысловым предопределением “конечных ценностей”, принципов действия — этических, экзистенциальных, но разрабатываемых максимально рационально, всеми доступными интеллектуальному сообществу средствами. Массовая же литература... не обращается к этому уровню регуляции, ее занимает содержательное многообразие ролевых, ситуативных, нормативных конфликтов, коллизий социальной и ролевой идентификации» [Гудков 1996: 100].

Главные ценности, которые отстаивает массовая литература, достаточно консервативны и освящены традицией: семья, собственность, патриотизм, любовь. Она задает читателю систему элементарных позитивных установок: добро рано или поздно торжествует; зло рано или поздно наказывается; лучше быть добрым и честным, чем злым и негодяем. «Можно в разном обвинять маскульт, но вряд ли кто усомнится, что “ширпотреб” и с морально-нравственной стороны безупречен, и политически корректен, и социально благонадежен... проявляет ориентиры, дает “грамотные” указания на каждый день... и в итоге облагораживает, сея “разумное, доброе, вечное”» [Соколов 2001: 49].

Формирование подобных установок, с одной стороны, позитивно, поскольку с их помощью массовая литература прививает человеку оптимизм и в целом положительный взгляд на мир. С другой стороны, массовая литература закрепляет не критичное сознание, поддерживающее сложившиеся стереотипы, не осознающее их «рукотворность» и историческую изменчивость, формирует обычного, воспринимающего как должное социальное, политическое, экономическое и культурное устройство государства.

Важно отметить, что сориентированная на воспроизведение уже прошедших проверку временем удачных образцов, массовая литература постепенно изменяется вслед за «высокой» литера-

турой и беллетристикой. Будучи *вторичной*, повторяющей уже хорошо известное по своей изначальной установке, массовая литература осторожно внедряет новые, отстоявшиеся и не вызывающие уже резкого общественного отторжения идеи. Так, в текстах дамского романа начиная с конца 1990-х годов становится куда менее частотным образ карьеристки — «синего чулка», под влиянием любви превращающейся в «нормальную» женщину. На первый план начинают выходить коллизии, связанные с благополучным совмещением карьеры и семейной жизни или свободного выбора женщиной своего жизненного сценария. Произошедшие в общественном сознании изменения позволяют обращаться к ранее неприемлемым темам. Еще один факт. Актуальная для современного мира проблема Другого, перестав быть только философской абстракцией и переместившись в мультикультурную повседневность обычного человека, вызвала бурный интерес к проблеме сосуществования различных типов живых существ, активизировав жанр фэнтези и принеся мировой успех серии книг о волшебнике Гарри Поттере, живущем в мире обыкновенных людей-маглов.

Банальность массовой литературы, которую неизменно ставят ей в вину критики, имеет свои обоснования. Массовая литература несет *комплекс социокультурных ценностей, соответствующих уровню потребностей и вкусу массового потребителя*. Как мы неоднократно отмечали, она относится к тому типу культурного «производства», которое рассчитано на комфортное потребление. Ощущение комфорта возникает у читателя в результате уверенности в удовлетворении ожиданий.

Установка на охват максимально широкой аудитории приводит к тому, что массовая литература непременно воспроизводит ряд неких общих идей. Они должны запечатлеваться таким образом, чтобы претендовать на всеобщность и абсолютность.

Любой человек на протяжении жизни решает определенные фундаментальные проблемы, которые можно обобщить в виде ступеней: 1) проблемы выживания; 2) проблемы размножения, рождения детей, секса, семьи; 3) проблемы власти, иерархической организации общества; 4) проблемы коммуникации на уров-

не чувств (любовь, дружба, ненависть, зависть и т.п.); 5) проблемы коммуникации на уровне высказывания, письма; 6) проблемы теоретического осмысления действительности; 7) проблемы веры, интуиции, идеала, сверхсознания. Первая и вторая ступени являются первоочередными для всех, но чем дальше вверх по ступеням поднимаемся, тем уже становится круг тех, для кого эти задачи являются первоочередными. Обыденная культура преимущественно базируется на нижних трех ступенях, лишь в крайне незначительной степени затрагивая более высокие [подробнее см.: Массовая культура 2004].

Если «высокая» гуманитарная художественная культура заинтересована в постановке проблем всех ступеней, то обыденная культура, частью которой является массовая литература, идет по пути упрощения — сведения к *готовым формулам, стереотипам, мифам* и т.п. — так как решает проблемы не познания действительности, а повседневной ориентации в действительности, предлагая упрощенные, «разжеванные» приемы осуществления подобной ориентировки.

Все тексты массовой литературы представляют собой вариации сложившихся клише, использующихся при освещении общих тем смерти, страха, выживания, секса, семьи, детей, денег, власти. Повседневные сиюминутные потребности и смутные, часто не осознаваемые или изгоняемые из сознания человека желания оказываются в центре внимания автора произведения, предлагающего к тому же удобную, понятную и знакомую форму изложения. Сыграв свою роль в удовлетворении элементарных потребностей человека, тексты массовой литературы оказываются ненужными, забываются, но поддерживают у человека устойчивое представление об обыденной картине мира.

Тривиализация проблематики, свойственная массовой литературе, выполняет и не столь очевидные общественные функции. Массовая литература «служит для “серьезной” литературы формой, механизмом, с помощью которых та как бы выводит наружу, воплощает в нечто внешнее некоторые проблемы и этим преодолевает собственные страхи. Нарастающие внутренние проблемы и конфликты соответственно маркируются как недостойные, тем самым дос-

тигается возможность с ними справиться. Однако характерно, что ценностному снижению они, опять-таки, подвергаются именно по критерию инструментальной неадекватности — техническому неумению рефлексивно владеть исходным материалом, добиться эффекта эстетической дистанции и проч.» [Дубин 2003:11].

Массовая литература (массовое искусство в целом) выступает в роли одной из объединяющей общество сил. Через массовую культуру, ее символы и знаки индивид имеет возможность адекватно, как ему кажется, себя оценить и верно идентифицировать. Она это делает, закрепляя образную систему национальной идентичности, корпус национальных традиций, через постоянную трансляцию существующих стереотипов и внятное для неподготовленного «потребителя» внедрение новых. Во многом именно благодаря массовой литературе в обществе складывается единая система идей, образов и представлений.

2.3. СТРУКТУРНО-СМЫСЛОВАЯ ЖЕСТКОСТЬ

Массовая литература, как мы уже отмечали, не стремится быть учебником жизни, делать читателя выше, лучше, чище, показывать ему реальные проблемы, дополнительно проблематизировать и без того сложную и непонятную жизнь. Она подстраивается под человека, прощает ему слабости, потакает расхожим представлениям, дает ему возможность ощутить свое внутреннее превосходство.

В массовой литературе на первый план выходит *компенсаторная функция искусства*. Искусство обладает способностью выводить наружу невысказанные мечты и страхи человека, читатели ищут в книге убежище для тайных желаний. Массовая литература вследствие своей установки на эффекты удовольствия и комфорта занимается персонификацией добра и зла, унификацией типовых конфликтов, переносит читателя из монотонной обыденности в другой мир, где все развивается в соответствии с мечтами. Романы, например, перебрасывают современного слушателя в достойное воображаемое прошлое. Любовные романы предлагают рассказ о драматической любви с неизменно счастли-

вым концом. Детективы показывают жизненные ситуации, где тайное обязательно становится явным, непонятное обретает ясные очертания. В боевике независимый активный герой обязательно побеждает зло, какими бы земными или космическими силами оно ни поддерживалось. В фэнтези добро и зло персонифицируются, разворачивается история сложных долгих взаимоотношений персонажей, воплощающих силы добра и зла. Реалии опыта каждого человека, касаются ли они счастья, насилия, желаний, быта и т.п., в массовой литературе преобразуются, приобретая желанную для человека ясность и встраиваясь в общую внятную картину мира. У читателя создается необычайно важное ощущение понимания мира и себя в нем. Массовая литература не помогает человеку осознать возникающие у него проблемы, но создает временное облегчение или даже иллюзию избавления от гнетущих его отрицательных эмоций. *Компенсаторность искусства* неизменно приобретает в массовой литературе *характер утешения и поддержки*.

Немалую роль в достижении этого эффекта играет подчеркнутая *смысловая и структурная жесткость* текстов массовой литературы. Массовая литература вполне *авторитарна*, поскольку жестко подводит читателя к определенным выводам и настаивает на их единственной правильности. Авторитарность скрыта за занимательным сюжетом, внешне обычно весьма далеким от повседневной жизни читателя, но читатель ощущает ее, ибо в самом тексте наталкивается на железную силу неких общих правил, по которым этот текст создается.

«Массовой литературе в целом не свойственна проблематичная, конфликтная структура личности героев и образа автора, дух экзистенциального поиска и пафос индивидуалистического самоопределения, безжалостного испытания границ и демонстративного разрушения норм, задающий специфику авторской, “поисковой” словесности XIX—XX веков. Ровно так же ей, как правило, чужда жанровая неопределенность (“открытость”) новаторской литературы двух последних веков, самостоятельная критическая рефлексия над литературной традицией прошлого, над собственной художественной природой. При любой, нередко — весьма высокой, степени сложности массовых повествований (полная за-

гадок фабула, игра с различными воображаемыми реальностями, использование мифологических архетипов и литературных мотивов), в их основе — активный герой, реализующий себя в... действии и восстанавливающий нарушенный было смысловой порядок мира» [Гудков и др. 1998: 49—50].

Литература, по определению, работает в пространстве формирования и бытования мифологем, являясь одной из форм культурного мифотворчества. Формы представления значений и смыслов массовых текстов — мифологемы, которые усваиваются, становятся образцами для подражания и критерием для самокритики. Они незаметно становятся частью мировидения, определяют поведение, поскольку постоянно повторяются, не осознаются как нечто отдаленное авторитетом классики или сложностью художественного языка.

Если понимать массовую литературу только как «низкое чтение», то можно легко удовлетвориться перечислением набора присущих ей качеств: схематизм персонажей, которые «превращены в фикцию личности, в некий “знак”» [Хализев 1999: 129], «отсутствие характеров», которое «компенсируется динамично развивающимся действием, обилием невероятных, фантастических, почти сказочных происшествий» [Там же: 129]. Очевидные нарушения правдоподобия в действиях героев соединяются со стремлением убедить читателя в достоверности изображаемого, для чего либо используются разного рода мистификации, либо создается подчеркнуто правдоподобный предметный мир, окружающий героя. Массовая литература создается заведомо *клишированным* способом, *авторское начало в ней «уничтожается* в самом процессе производства» [Там же: 131].

Еще более жесткой оказывается концепция, трактующая принятые в массовой литературе содержательные формы как *исковерканное* (редуцированное, упрощенное) «высокое». Так, например, в книге Клива Блума «Cult Fiction: Popular reading and Pulp theory» в названиях ряда глав обыгрывается просторечное произнесение слов (Scuse me Mr H'officer: An Introduction; Smart Like Us: Culture and Kulcha), аналогичное «просторечному» переложению «мусорной» литературой правил «настоящей».

Жесткие инвективы в адрес массовой литературы, основанные на просвещенческой модели элитарного искусства, до которого необходимо возвыситься неразвитому читателю, критикуются Дж. Кавелти в его книге «Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture». Массовая литература, по мнению Кавелти, не является ухудшенной копией «высокой»; она имеет полное право на существование, поскольку ее основу составляют *устойчивые, базовые модели сознания*, присущие всем людям, а не только образованной элите. Стереотипы, к которым массовая литература тяготеет, воплощают глубокие и емкие смыслы: эскапистские переживания, потребность уйти от обыденности, одновременно потребность к упорядоченному бытию и развлечению, вера в человеческие возможности. *Созданные по особым формулам* мелодрама, детектив, вестерн и триллер воплощают изначальные интенции, понятные и привлекательные для огромного большинства населения. Создаваемые массовой литературой тексты близки волшебной сказке с ее жесткими фабульными функциями, определенной системой персонажей, незыблемой этической схемой наказания зла и торжества добра.

Внутренняя устойчивость и однородность, узнаваемость моделей, по которым создаются тексты массовой литературы, *стереотипность имиджей героев* (супермен, бедная овечка, эксцентричный сыщик и т.п.), внесение мистического пафоса в изображение ряда социальных практик (следствия, создания семьи, мести и т.п.), *подчеркнутая условная экзотичность фабулы*, соединенная с не менее подчеркнутым правдоподобием деталей изображенного (перечисление модных марок, цитаты из популярных песен, упоминание о недавно произошедших политических и культурных событиях), отсутствие социальной критики, ориентация на воспроизведение «вечных» чувств, созвучность актуализированных в тексте архетипов и мифологем жизненным интересам каждого потенциального читателя — все это в конечном итоге работает на упрощение восприятия текста, придание ему доступности. Произведение массовой литературы должно быть понятно и прочитано массовым читателем однозначно.

Тексты массовой литературы не создаются по вдохновению, но строятся по заранее заданным правилам. Не случайно один из

самых популярных авторов конца XX века С. Кинг назвал авторов популярных романов «пролетариями» [Кинг 2001: 7], работающими по чужим чертежам. Они принципиально несвободны в формах самовыражения [см.: Черняк 2005: 152—178]. Степень авторской свободы определяется качеством проекта, степенью его пригодности к продаже на рынке. Не вызывает удивления, что при характеристике автора текстов массовой литературы часто встречается выражение «крепкий ремесленник». Лидия Гинзбург, размышляя о предпринятой ею попытке написать «продаваемый» текст, отмечала в своем дневнике: «Я написала не свою книгу (“Агентство Пинкертона”). Как кто-то сказал: сознательный литературный фальсификат. Настоящая вещь — выражение и поиски способов выражения, заранее неизвестных. Здесь — условия задачи и вообще даны те элементы, которые являются искомыми в процессе настоящего творчества. Здесь нужно только что-то сделать с этими элементами — и получается вещь не своя, но для самого себя интересная; творческое удовольствие особого качества. Удовольствие состоит в отыскании правильного соотношения уже существующих элементов. Вам почти кажется, что даже само соотношение уже существует где-то: как правильное решение задачи на последней странице учебника» [Гинзбург 2003: 110].

Не случайна внутренняя анонимность большинства текстов массовой литературы. Фамилия автора, в отличие от фольклорной сказки или, скажем, анекдота, присутствует, но выполняет, скорее, роль не индивидуализирующую, но приобщающую к общности — марки товара, своеобразной гарантии определенного стиля или качества. Поэтому в некоторых случаях фамилия автора может, по сути, заменяться названием серии. Читательнице не важно, кто написал роман, но важно, что текст появился в определенной серии, например, «Русский романс». Автор как создатель некоего индивидуального мира отходит на второй план или вообще пропадает, но остается жанр как воплощение коллективного творчества. В этом массовая литература оказывается близкой к фольклорным произведениям, автор которых вообще неизвестен.

Заданность текста массовой литературы является одним из условий ее популярности. Принадлежность текста к определен-

ному жанру (или, в терминологии Дж. Кавелти, «*повествовательной формуле*»), *узнаваемость* разных типов воссозданных в тексте *ранее сконструированных идентичностей* (национальной, профессиональной, гендерной и т.п.), неосознаваемое соответствие рассказанного в тексте ролевому представлению человека о должном и самом себе — все это упрощает чтение. Занимательность фабулы, а также связанные с ней переживания не отменяют ощущения конечной предопределенности результата происходящего в книге, а значит, чувства уверенности и безопасности. Есть жанры достаточно герметичные (вроде любовного романа), где, по сути дела, все известно заранее и меняются лишь имена героев да место действия, есть менее герметичные, где степень новизны большая, например, детективы, но и в этом случае читатель заранее знаком с первоначальными условиями игры. Неожиданность запланирована, но неясно, откуда ее ждать. Кроме того, жесткие рамки жанра помогают читателю повысить свою самооценку, поскольку он чувствует себя знатоком жанра, владеющим структурой мысли и знания, угадывающим происходящее, ощущающим свою власть над придуманным автором миром.

Подобная жесткость текста, конечно, порождает у читателя массовой литературы специфическую реакцию, где нет места эффекту катарсиса, но отсутствие последнего восполняется открытой сентиментальностью, нагнетанием страха и другими подобными способами вызвать сильную эмоциональную реакцию.

Важно помнить также, что, несмотря на общую для всех заданность правил, можно выполнять их с различной мерой мастерства и ответственности. Уникальность, характерная для произведений «высокой» литературы, здесь, конечно, недостижима, но возможно хорошее качество среднего уровня. Хороший детектив, боевик или любовный роман — продукт труда мастера. При всей серийности массовая литература не обязательно бросовый товар, подделка. Хорошая массовая литература не подменяет собой серьезную литературу, не «прикидывается» ею. Она заведомо создается для отдыха читателя, приглашая его принять участие в своеобразной игре — несложной, но увлекательной.

ПОДВЕДЕМ ИТОГИ

Произведение массовой литературы — это особый тип текста, предназначенного для массового «потребления», воспроизводимого и воспринимаемого по определенным правилам. Правила задаются спросом, а он, в свою очередь, формируется представлениями элит и массовым ожиданием.

Чтобы отвечать вкусам максимально большого числа «потребителей», массовая литература должна отвечать определенным принципам:

- адресность, ясность сообщаемой информации для конкретной аудитории;
- способность доставлять удовольствие;
- наличие ясных ответов на проблемные вопросы, подтверждение расхожих мнений, установка на эффект удовольствия от воспроизведения мифологем, отвечающим читательским вкусам, а также явным и — особенно — тайным амбициям читателя.

Массовая литература при всем разнообразии форм своего проявления отличается несколькими универсальными чертами, которые неизменно выступают в своей совокупности:

- она *популярна*, то есть имеет коммерческий спрос; распространяется в широких слоях общества, оказывает существенное воздействие на мироощущение читателей;
- она демонстративно *тривиальна*, то есть содержательно основана на распространении неких «общих мест», стереотипов, важных в системе ценностных предпочтений общества в определенный конкретно-исторический период;
- она *жестко структурирована*, то есть организована в соответствии с канонами, основанными на наиболее успешных образцах-предшественниках.

Отличительными особенностями массовой литературы оказываются предельная приближенность к элементарным потребностям человека, ориентированность на природную чувственность, строгая подчиненность социальным потребностям, упрощенность в производстве качественного (отвечающего потребностям конкретной социальной группы) продукта потребления.

Литература

Гинзбург Л. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб., 2003.

Гудков Л. Массовая литература как проблема. Для кого? Раздраженные заметки человека со стороны // Новое лит. обозрение. № 22 (1996).

Гудков Л., Дубин Б., Страда В. Литература и общество: введение в социологию литературы. М., 1998.

Гудков Л., Дубин Б. Издательское дело, литературная культура и печатные коммуникации в современной России // Либеральные реформы и культура. М., 2003.

Дубин Б. Массовая словесность, национальная культура и формирование литературы как социального института // Популярная литература. Опыт культурного мифотворчества в Америке и России. М., 2003.

Кинг С. Как писать книги. М., 2001.

Литовская М. Роман эпопейного типа как основополагающий жанр массовой литературы социалистического реализма // Второй курицынский сборник. Екатеринбург; М., 2001.

Луков В. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней. М., 2003.

Массовая культура: Учебное пособие / К.З. Акопян, А.В. Захаров, С.Я. Кагарлицкая. М., 2004.

Массовая культура России конца XX века. (Фрагменты): В 2 ч. СПб., 2001.

Менцель Б. Что такое «популярная литература»? // Новое лит. обозрение. № 40 (1999).

Сноу Ч.П. Две культуры. М., 1973.

Соколов Е. Аналитика масскульты. СПб., 2001.

Хаксли О. Искусство и банальность // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986.

Хализев В. Теория литературы. М., 1999.

Черняк М. Феномен массовой литературы XX века. СПб., 2005.

Bloom Clive. Cult Fiction: Popular reading and Pulp theory. NY, 1996.

Bourdieu P. Artistic and Cultural Capital // Culture and Society. Cambridge, 1995.

Cawelty J. Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture. Chicago, 1976.

РАЗДЕЛ 3. Язык текстов современной массовой литературы

3.1. ЯЗЫКОВЫЕ ПРОЦЕССЫ РУБЕЖА XX—XXI ВЕКОВ И ТЕКСТЫ МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В.Е. Хализев интерпретирует массовую литературу как одно из ключевых понятий литературоведения, составляющих понятийно-терминологический аппарат последнего [Хализев 1999: 11]. Он подчеркивает необходимость содержательного уточнения данного понятия, предлагая следующее определение: «Массовая литература — это совокупность популярных произведений, которые рассчитаны на читателя, не приобщенного (или мало приобщенного) к художественной литературе, невзыскательного, не обладающего развитым вкусом, не желающего либо не способного самостоятельно мыслить и по достоинству оценивать произведения, ищущего в печатной продукции главным образом развлечения» [Там же: 127—128]. Невзыскательный вкус читателя в значительной степени зависит от конкретной социальной, культурной и речекультурной ситуации в то или иное время. Мы будем говорить о времени настоящем, характеризующемся резким изменением общественного вкуса. «Вкус вообще — это способность к оценке, понимание правильного и красивого; это пристрастия и склонности, которые определяют культуру человека в мысли и труде, в поведении, в том числе речевом. Под вкусом можно понимать систему идейных, психологических, эстетических и иных установок человека или группы» [Костомаров 1994: 21] в отношении художественной литературы как искусства — искусства слова. Собственно литературный и языковой вкусы неразрывно связаны.

Небывалый коммерческий успех массовой литературы в наши дни во многом объясняется изменением ценностного отношения к языку. Именно поэтому терминологическое осмысление ключевого словосочетания «массовая литература» зависит от

выявления типовых особенностей языка текстов, имеющих *повышенный коммерческий спрос*. Язык отдельного текста целесообразно рассматривать в его соотношении с общественной и культурной ситуацией.

Активные языковые процессы рубежа веков [см.: Валгина 2003; Русский язык... 1996; Русский язык... 1999 и др.] оказали сильное влияние на общественное сознание, находившееся долгие годы под контролем государственной языковой политики. **Либерализация языка** (прежде всего его деидеологизация, оживление конфессиональной лексики и фразеологии, развитие устных диалогических и монологических форм речи, обогащение ее жанрового репертуара) способствовала раскрепощению сознания носителей современной русской культуры. В то же время **вульгаризация языка**, активизация низкого и редукция высокого, легализация обсценизмов, т.е. нецензурных слов и выражений [Жельвис 1997], детабуирование, а также лавинообразный процесс заимствования новых иноязычных слов, инокультурных речеповеденческих стандартов привели к редукции литературоцентризма отечественной культуры, изменили языковой вкус наших современников, окунувших в речекультурный карнавал.

Происходящие на рубеже XX—XXI веков стремительные социальные и языковые изменения, с одной стороны, вызвали сопротивление истинных любителей изящной словесности, замкнувших круг своего чтения на классике; с другой стороны, обусловили обращение массового читателя к текстам, репродуцирующим карнавальную стихию современного социально-языкового существования, позволяющую отвлечься от «старой культуры» и от «старого языка» [Костомаров 1994: 57], осмыслить отражаемые массовой литературой новые стандарты социальной адаптации и ролевого поведения, отвечающие новым жизненным условиям. Современная общекультурная и языковая ситуация способствуют *формированию двух основных типов массового читателя*.

В первом случае определяющим является тяга к традициям, желание насладиться хорошим русским языком, абстрагироваться от острых конфликтов сегодняшнего дня, от грубости и вульгар-

щины. Отсюда социальный заказ на «облегченную» историческую прозу, «костюмные» романы и др.

Во втором случае определяющим является органическое вхождение носителя языка в языковой карнавал или желание приобщиться к карнавалу, тяготение к низкому как примете современной культуры, отсутствие аналитизма восприятия новейших культурных ценностей, безразличное, ироническое или агрессивное отношение к культурным традициям. Отсюда социальный заказ на боевики, «крутые» детективы и др.

Автор текстов выступает как исполнитель социального заказа.

В первом случае «конъюнктурный языковой вкус» [Костомаров 1994: 150] заставляет автора стремиться (в соответствии с требованиями читателя) к стилю изящному, изысканному, интеллектуальному, имитирующему литературную традицию (например, проекты Б. Акунина). Автор воспринимается читателем первого типа как знаток, мастер языка.

Во втором случае «конъюнктурный языковой вкус» заставляет автора укоренять в тексте сомнительные языковые явления, не отвечающие элементарным требованиям литературной традиции и культуры речи. Автор оказывается на одном культурно-речевом уровне с невзыскательным читателем.

Тексты второго типа преобладают. Как правило, они написаны небрежно, с многочисленными нарушениями качеств хорошей речи. Авторы разрабатывают низкие стилистические пласты языка, активно используют жаргонизмы, обценнизмы, грубо-просторечную лексику и фразеологию. Нарушение системно-языковых и стилистических норм, бедность лексики в соединении с примитивным синтаксисом, формульностью, клишированностью — все это создает впечатление «литературного низа» (В.Е. Хализев).

Язык текстов массовой литературы, безусловно, не только отражает особенности современной культурно-речевой ситуации, но и влияет на эту ситуацию, формирует литературный и языковой вкус читателя. Опасность этого влияния не следует игнорировать. Вот почему мы остановимся на тенденциях негативных — как для культуры вообще, так и для литературной ситуации в частности.

3.2. ТЕНДЕНЦИИ, ОПРЕДЕЛЯЮЩИЕ КУЛЬТУРНО-РЕЧЕВОЙ УРОВЕНЬ ТЕКСТОВ МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

3.2.1. Тенденция к обеднению речи

Б.Н. Головин отмечал: «Из языковых функциональных стилей наиболее благоприятен для обогащения речи стиль художественный. Это объясняется прежде всего особенностями тех запросов, которые направляет языку словесно-художественное творчество. Прозаик, поэт, драматург всегда нуждаются в обогащении своей, авторской речи и речи персонажей, в увеличении меры речевого разнообразия. Почему? Потому что чем богаче речь, тем точнее, тоньше, выразительнее, образнее и самобытнее обозначает словом писатель художественно отраженную и преобразованную действительность, тем полнее, точнее и действительнее выражает свое отношение к ней, свое эстетическое ее восприятие <...> Художественная литература была и остается источником обогащения речи общества и отдельных людей» [Головин 1988: 215].

К сожалению, авторы текстов, имеющих коммерческий спрос, нередко игнорируют проблему качества речи. Стремясь максимально приблизить текст к «своему» адресату, они не пытаются «поднять» аудиторию, вывести ее из тисков обыденных стереотипов, а напротив, ограничивают коммуникацию пространством субкультуры. Так, например, *бедность речи* — это своеобразная визитная карточка молодежной поп-культуры. Приведем в качестве примера текст модной в 2004 году песни:

*Я летела, я спешила к тебе,
Я знала, что ты один.
Рисовала, представляла себе
Сюжеты тех картин,
Где мы вместе,
Где нет мести моей.*

Припев

*Муси-пуси-пуси-муси,
Миленький мой,
Я горю, я вся во вкусе
Рядом с тобой.
Я как бабочка порхаю над всем,
И все без проблем,
Я ночью тебя съем.*

*Я мечтаю о тебе, муся мой,
Десятый день подряд.
Я забыла все проколы твои,
Да ты и сам не рад.
Оставайся, отрывайся со мной,
Я знаю, что ты один.
Непонятно как, но буду с тобой
Безо всяких причин.*

Припев

Катя Лель. *Муси-пуси*
(автор текста — И. Секачев)

Дефицит знаменательной лексики проявляется прежде всего в названии и припеве. Детский лепет (*муси-пуси-пуси-муси*), невразумительность и бессвязность высказываний (*сюжеты тех картин, где мы вместе, где нет мести моей; Я забыла все проколы твои, да ты и сам не рад; Непонятно как, но буду с тобой безо всяких причин*), неправильность построения предложения (*Я вся во вкусе рядом с тобой*), преобладание местоимений над именами — все это создает впечатление интеллектуальной и эмоциональной недостаточности текста, ориентированного на подростковую аудиторию.

Знаменательная лексика целенаправленно вытесняется коннотативно нагруженными, но денотативно расплывчатыми соединениями звуков (*муси-пуси* — предметно неопределенное, но эмоционально ощутимое выражение нахлынувшей нежности),

бессмысленными звукосочетаниями. «Вау-вау» тексты демонстрируют преобладание ощущений (элементарной формы отражения действительности) над интеллектом. Бедность речи в этом случае обусловлена ее примитивностью: Ср.:

*Не позвонила, не открыла и не звала,
Почти любила, но забила на твои слова.
Опять мне кажется, что кружится моя голова,
Мой мармеладный, я не права.
Целовала, обнимала,
После — развела.
Почти любила, но забила на твои слова.
Опять мне кажется, что кружится моя голова,
Мой мармеладный, я не права.*

*Попробуй муа-муа,
Попробуй джага-джага,
Попробуй у-у —
Мне это надо-надо.
Опять мне кажется, что кружится моя голова,
Мой мармеладный, я не права.*

*Совсем остыла, не простила и не берегла.
Потом решила и забила на твои слова.
Опять мне кажется, что кружится моя голова,
Мой мармеладный, я не права.
Ему шептала, и шипела, и опять звала,
И целовала, но забыла про твои слова.
Опять мне кажется, что кружится моя голова,
Мой мармеладный, я не права.*

*Попробуй муа-муа,
Попробуй джага-джага,
Попробуй у-у —
Мне это надо-надо.
Опять мне кажется, что кружится моя голова,
Мой мармеладный, я не права.*

Катя Лель. *Мой мармеладный*
(автор текста — М. Фадеев),
2004

Что именно должен «попробовать» молодой человек, остается только догадываться, так как звуко сочетания *муа-муа, джага-джага, у-у* не обладают ни денотативной, ни коннотативной определенностью.

Обращает на себя внимание бедность образных параллелей. Настойчиво внедряется стандартный ряд приглянувшийся молодой человек — сладость: *Мой мармеладный, Я ночью тебя съем.* Подобная параллель эксплуатируется и в других шлягерах, например в тексте песни «Невеста»:

*Автомобиль подлетел и зовет,
И ты выходишь ко мне,
Весь похожий на торт,
Такой же белый и красивый,
Никому не отдам,
И то, что влипла я по пояс,
Видел и доberman.
Я попробую кусочек
И дойду с тобой до точек, оу.*

Глюк'OZA

Интеллектуальный и образный примитивизм, небрежность синтаксического оформления высказывания, косноязычие, подмена чувства ощущением — лишь отдельные грани бедности речи.

Еще один источник речевой бедности — неоправданные однотипные повторы. Правило гласит: чем меньше в речи повторяющихся элементов, тем она богаче. Однотипные повторы, переходящие из текста в текст, создают трафаретность последнего. Например, в романах Т. Устиновой тиражируются глагольные сочетания с наречием *моментально*, передающие, во-первых, реакцию персонажа на что-либо, во-вторых — неожиданное следствие. Так, в романе «Запасной инстинкт» (Устинова 2004а) встречаем следующие варианты модели:

*Он посмотрел на нее серьезно, **моментально догадавшись**, в чем дело; Без работы он **моментально становился раздражи-***

*телен и зол; Даже от женщин, которым непременно хотелось сложностей, он **моментально избавлялся**; Как-то так получилось, что ей **моментально все стало ясно** — с самого начала до самого конца, на много лет вперед и назад, словно она заглянула в хрустальный спиритический шар; ...дышать водой Полина Светлова не умела, поэтому она **моментально захлебнулась** горячей мыльной пеной, которая ринулась внутрь и все там залила; Саша Белошеев выглянул из своей комнаты, и Полина **моментально скрылась**, пропала из виду; Неизвестно, что Лера делала с ножницами, но вода **моментально перестала течь** — может, она шланг перерезала?*

В романе «Олигарх с большой медведицы» (Устинова 2004 б) появляются предложения с наречием *немедленно*, которые чередуются с основным вариантом:

*Он продолжал жить своей отдельной жизнью, за своим отдельным забором, куда он **немедленно скрывался**, как только у них кончались «общие дела»; Лиза еще раз глотнула, **моментально позабыв** про роман в стихах; Лиза вдруг разозлилась так сильно, что стало ясно — надо **немедленно уходить** в дом, иначе что-нибудь нехорошее выйдет; Он взял ее за щеки — она **моментально отвела** от него **глаза**, но он уже все понял и больше ничего не боялся; Лиза едва удержалась, чтобы **не вцепиться** в папку **немедленно**; Он... потянул к себе яичницу. Листик петрушки **моментально выкинул**, зато хлеб быстро съел и посмотрел вопросительно; Просто в ее офисе, в этом шикарном кабинете, да еще в присутствии начальника охраны он **моментально ощутил себя... ненужным. Забытым. Некомпетентным**; Почувствовав себя дома, Лиза **моментально приободрилась**; Это была совершенно отчетливая тень, и Лиза **моментально соскочила** с подоконника, прогнулась так, чтобы ее не было видно, хотя понимала, что ее невозможно разглядеть в темной комнате...*

Тиражирование однотипных высказываний не только обедняет речь, но и притупляет остроту восприятия сюжетных поворотов, стереотипизирует восприятие текста в целом.

3.2.2. Тенденция к стереотипности

«Стереотипность обусловлена не только принципом повторяемости, приводящим к формированию типичных моделей, единиц и категорий, но и такими функциональными свойствами речи, как социальность (проявление традиции) и автоматизм» [см: Котюрова 1998: 3]. Стереотипы облегчают коммуникацию, способствуют слаженности механизмов обратной связи и установлению мировоззренческой гармонии в пределах социально-культурной общности.

Массовая литература нацелена на упрощенный контакт с читателем. Именно поэтому авторы текстов целенаправленно используют *готовые речемыслительные формулы* (стереотипы, клише), обеспечивающие быстрое восприятие содержания произведения. Клишированность текстов современной массовой литературы стимулируется ее серийностью (серия «Женские истории», серия «Русский романс», серия «Любовь по-русски», серия «Русский бестселлер», серия «Иронический детектив», серия «Шоу-детектив», серия «Криминально-игровой роман», серия «Криминал», серия «Бандитский роман», серия «Я — вор в законе», серия «Чисто убийственный бриллиант», серия российской фантастики «Триумvirат», серии «Спецназ. Группа “Антитеррор”» и «Морской спецназ», серия «Мир Александра Бушкова»; литературный проект Б. Акунина «Приключения Эраста Фандорина» и др.).

Серия — это последовательный ряд изданий, обладающих общим признаком, объединенных общим назначением (функцией), составляющих единую группу. Одним из главных признаков серии является *клишированность*. Каждая серия включает определенные группы *стереотипов*. Стереотипы привязаны к жанровой разновидности текста и ориентированы на целевую аудиторию. Например, серия «Русский романс» включает прозаические произведения, в которых обязательно (наряду с другими) присутствует лирическая линия — любовный сюжет, передающий интимные чувства, переживания, настроения персонажей, живущих в ожидании любви. Этот фактор стимулирует отбор стерео-

типов, отражающих характерные для обыденного сознания стандартные представления о взаимоотношении полов, ролевых позициях, поведенческих и речевых партиях участников любовного сценария, сконструированного «в русском стиле» и др.

Откроем книгу, входящую в данную серию: Е. Вильмонт. Три полуграции, или Немного о любви в конце тысячелетия (2004). Из аннотации читатель узнает, что *героини романа — три подружки, и у всех троих, как назло, кризис в личной жизни. Поддерживая друг друга и стараясь не унывать, попадая порой в забавные, порой в загадочные ситуации, они стараются преодолеть черную полосу, и не без вмешательства «необъяснимых» сил находят каждая свое счастье.* Подруги (а каждая из них достигла определенных успехов в карьере) стремятся к личному счастью, обрести которое им помогает житейская мудрость.

Можно выделить группы бытующих в обыденной среде речемыслительных стереотипов, которые активно используются в тексте романа Е. Вильмонт. Представим эти группы демонстрационно.

А. Все женщины одинаковы, они не могут жить без любви:

- *Все, Татка. Я влюбиться хочу! Хочу замуж! Ребенка хочу!*
- *Сонька, но как же... Ты ведь всегда говорила...*
- *Мало ли что я говорила! Я, Татка, плакаться не люблю, вот и выдумываю себе... И не верь ты никому, все бабы одного хотят.*

Мужчины, напротив, стремятся соблазнить женщину и бросить ее, поэтому женщина должна быть всегда начеку:

Я имею в виду мужиков. Переспать с женщиной — пожалуйста, с дорогой душой, а вот любовь... это для них что-то лишнее, обременительное. Они ее как огня боятся. Наверно, это уже пережиток какой-то для них. Не до любви им, видно;

— *А в прошлый раз, по-вашему, я вас провожал с какой-то целью? Напрасно вы так думаете. Какие вы, женщины, подозрительные и обидчивые.*

Б. Любовь приносит радость и наслаждение. От любви теряют голову:

Он торопливо поднялся и подошел к перилам. Она поднесла палец к губам.

Еще мгновение — и она отворила ему дверь. И тут же очутилась в его объятиях.

— Я едва не сошел с ума, — шептал он, покрывая ее поцелуями; Он вышел на площадку, Тата тут же рванулась за ним: ей тоже не терпелось прижаться к нему.

В. Чтобы завоевать мужчину, нужно проявить гордость и независимость:

— Ни под каким видом. Не смей даже думать об этом! — рассердилась Алиса. — Надо быть гордой! Ср.:

Она развязала шнурок и вытащила из мешочка... турмалиновые бусы. — Ой! Какая прелесть! Так это вы купили, да? Признавайтесь!

— Признаюсь. Я.

— Но зачем?

— Алиса, ну будьте снисходительны, я достаточно старомоден, и мне было бы просто невыносимо смотреть, как женщина, в которую я влюблен, сама себе покупает украшение!

— Но когда же вы успели?

— Ну это несложно. Я послал туда рассыльного из гостиницы. Наденьте!

— Нет, — покачала головой Алиса и спрятала бусы обратно в мешочек. — Я вам очень благодарна, но не могу их принять.

— Почему? — побледнел Курбатов.

— Потому что это довольно дорогая штучка, а я не желаю быть никому обязанной. Вот так, Святослав Игоревич. Увы!

Г. Мужчины обращают внимание только на молодых и красивых. Нужно ловить мгновение любви:

— Была бы сейчас Лушка (кличка собаки), я бы тебя с ней проводила, — печально проговорила Тата.

— Дойду. Кому нужна такая старая кошелка?

— Татка, не строй из себя целку*! Ты нормальная живая баба, и тебе нужен мужик. А этот молодой и красивый! Много ли ты таких видала в нашем богоугодном заведении?

Д. Новые возможности не уничтожают того, что заложено природой и проверено жизнью. Например, Соня заявляет:

— Я всех мужиков видала в гробу! В белых тапочках!

Однако на самом деле она мечтает о семье и ребенке:

— Необходимо найти такую работу, чтобы умотать отсюда хотя бы на год. В какую-нибудь заграничную турфирму, ну сама знаешь... В представительство, или как там у вас это называется...

Соня засмеялась.

— Чего ты смеешься?

— Ну, во-первых, на такую работу устроиться безумно сложно, к тому же туда предпочитают брать молодых.

— Да, ситуация... А может, твоя идея лучше?

— Какая идея?

— Родить. Родишь, подкинешь ребенка маме, вот тогда-то точно и овцы будут целы, и волки сыты.

Ср.:

За рулем черного «БМВ» сидел мужчина. Разглядеть его Алиса не смогла. Очень интересно, что все это значит? Только бы Ирка ее не заметила. Но девчонке было не до окружающих. А тут еще мужчина обнял Ирку и поцеловал. Та прильнула к нему, и они уже не отрывались друг от друга. Боже, похолодела Алиса, ведь ей всего пятнадцать лет! Конечно, выглядит она на все семнадцать, но что это меняет? Как же быть? И кто этот тип? Что ему надо от девчонки? <...>Нет, я должна выяснить, кто он такой, а потом объяс-

* Слово *целка* с пометой ЖРР (жаргонизированная разговорная речь) зафиксировано в значении «девственности». См.: Мокиенко В.М., Никитина Т.Г. Большой словарь русского жаргона. СПб., 2000. В литературном контексте данное слово осознается как грубое и неприличное.

нить этому сукину сыну, что за совращение малолетних... Он, вероятно, не в курсе, сколько ей лет. А она... Из молодых, да ранних...

Е. Надежных мужчин мало, поэтому следует приспособляться к реальной ситуации:

Музики нынче такие никчемные; Мам, все нормально! Мужик в доме нам нужен!; Ср.:

— Мам, он бабник.

— Бабник? Ну и что? Да будет тебе известно, бабники часто бывают отличными мужьями. Такой вот парадокс, — тяжело вздохнула Наталия Павловна.

Ж. Если муж оставляет семью, он обязан ее содержать. В соответствии с новой моралью, деньги — главная ценность, и это следует принимать как должное:

— Мы вот с Машкой разговаривали... Ее ведь тоже папашка кинул... ну так вот, мы с ней решили, что так даже лучше.

— Интересно.

— А что? Вот Машка считает, что им теперь куда лучше живется. Никто не напивается и вообще...

— Ну твой отец редко напивался.

— Неважно, все равно. Машка говорит, лишь бы бабки давал.

— Бог мой, — поморщилась Наталия Павловна.

— Мама, не строй из себя цацу! Сама знаешь, бабки в нашей жизни самое главное (фрагмент разговора матери и дочери);

— Тата, не надо истерик. Я пришел сообщить, что вовсе не намерен исчезать из вашей с Иришкой жизни. Я буду регулярно с ней видаться, буду давать деньги, и вообще... если вам что-нибудь понадобится, обращайтесь ко мне без всякого сомнения. Я вас вовсе не бросил, я просто теперь буду жить отдельно. Давай так считать, и всем станет легче (позиция бывшего мужа).

З. Богатство не порок. Приглядиись к богатому мужчине. Не исключено, что он обладает не только богатством, но и интеллектом:

— Ну что ж, я ведь и не пытаюсь предстать перед вами эдаким супермачо. Я охотно признаюсь в своих слабостях. Но мне

правда страшно любопытно побывать у вас дома. Вы, например, умеете готовить?

— Да, я хорошо готовлю. Только не люблю делать это каждый день. Для себя готовить вообще тоска смертная.

— А если я вам дам честное слово, что буду вести себя тише воды и ниже травы, вы пустите меня ровно на пятнадцать минут? Больше я не задержусь.

— Так сказать, на экскурсию?

— Если угодно.

— Хорошо, тушу, но сперва дайте честное слово.

— Перед лицом своих товарищей...

— Не пойдет! — засмеялась Алиса.

— Почему?

— Потому что в ответ на пионерскую присягу я должна выкрикнуть: «Будь готов!». А это в мои планы не входит!

Курбатов расхохотался:

— Алиса, вы неподражаемы!

— Надеюсь!

— И что я должен сказать?

— Да не говорите ничего. Если вы поведете себя как-то не так, я всегда сумею дать вам отлуп.

— Боже, где вы нахватались таких выражений?

— Везде. А кому не нравится, может перейти на другую сторону улицы!

— Вы тоже любите О' Генри?

— Ну надо же! — изумилась Алиса.

— И вы удивитесь, я помню даже, как называется этот рассказ. А вы?

— И как же? Я-то точно помню.

— «Пурпурное платье».

— Потрясающе, а еще говорят, что «новые русские» вообще ничего не читают! (диалог «нового русского» и женщины-интеллектуалки).

Список прописных истин, наполняющих страницы цитируемого романа, можно продолжить. Даже самая простая мысль формулируется героями с помощью *готовой формулы*:

— Тяжело с тобой, Наташа... Но я не привык отступать перед трудностями; — Ничего, парень, синяки да шишки мужчине к лицу.

Отступая от стереотипа, персонаж напоминает себе о существовании известного правила:

Соня села рядом с водителем, хотя мама сто раз ей внушала, что садиться надо сзади, так безопаснее. Однако сейчас ей хотелось только согреться.

Клишированность свидетельствует о бедности речи, ее невыразительности и *противоречит конструктивному принципу индивидуальной образности*. Именно этот принцип лежит в основе организации художественного текста.

Речевая стереотипность как черта стиля ограничивает креативные возможности автора произведения. Покажем это на одном примере. Как уже отмечалось, Е. Вильмонт использовала трансформированное устойчивое сочетание *три грации* («спутницы Афродиты, олицетворяющие красоту») в заглавии романа: *«Три полуграции, или Немного о любви в конце тысячелетия»*.

Внутриструктурная деформация языкового стереотипа направлена, вероятно, на создание легкой иронии: слово *грация* употребляется в прямом свободном значении «изящество, красота в движениях» и в устаревшем значении «красота». Автор же стремится показать, что героини романа не обладают божественной красотой и прекрасно это осознают.

Есть еще одно значение слова *грация*, которое хорошо известно дамам (а роман рассчитан на дамское чтение): «род эластичного корсета». Слово *полуграция* не является изобретением автора: в дамском речевом обиходе данное существительное используется для обозначения укороченного эластичного корсета / удлиненного эластичного лифа. Таким образом, производящее существительное *грация*, в отличие от производного *полуграция*, обладает глубоким семантическим потенциалом. Словосочетание *три полуграции* вызывает не связанную с основным содержанием текста ассоциацию с предметами женского белья, платья. Тяга

автора к готовым (формульным) единицам в данном случае приводит к ложной образности.

Мы привели примеры обыденных речемыслительных стереотипов. Между тем в той или иной серии, а также в отдельном произведении могут реализовываться стереотипы разных видов. При анализе жанровых разновидностей текстов массовой литературы мы будем уделять этому вопросу особое внимание.

3.2.3. Тенденция к нелитературности

Отступления от системно-языковых норм. Данная тенденция проявляется в текстах по-разному. Мы охарактеризуем нарушения литературных норм и типичные случаи вульгаризации языка.

И. Золотусский в статье «Интеллигенция: смена веж» [Литературная газета 11–17 августа 2004 № 32–33 (5983–5984)] с горечью пишет: «Мы печалимся об упадке литературы. А отчего она пала? Оттого, что пал язык <...> Пал язык, пал дух, а стало быть, пал и авторитет «властителя дум». Гипербола, переданная с помощью не утратившего высокую окраску глагола *пасть* — «погибнуть», — акцентирует опасность активизации низких сфер языка: *пасть* — «резко опускаться сверху вниз». Когда низкое усилиями языкового коллектива поднимается вверх, сферу высокого занимают нейтральные языковые слои, а собственно высокий языковой массив естественно вытесняется из языкового обихода. Этот языковой процесс может оказать губительное влияние на изящную словесность. Авторы подлинно художественных произведений попадают в ситуацию коммуникативной растерянности, утрачивают чувство читателя как партнера собственно эстетической коммуникации: писатели «пишут для писателей» [Золотусский. Там же], а не для публики, которая любит и ценит прекрасное. Все это усиливает позиции языковой «неразборчивости»: массовая литература беспрепятственно занимает основную часть культурного пространства. Ее влияние на вкус читателей усиливается; язык текстов, фотографически воспроизводя-

щий реальное языковое существование, все чаще воспринимается читательской аудиторией и некритично оценивается как *лингвистический реализм*.

Обратим внимание на понятие *низкого* в его отношении к языку и речи на данном языке.

К низкому в соответствии со словарным определением можно отнести все то, «что не достигает среднего уровня, средней нормы». Словарь предлагает и другие толкования *низкого*: «плохой, неудовлетворительный в качественном отношении», а также «подлый, бесчестный», «не возвышенный, обиходный (о стиле речи)».

По отношению к языку художественного текста *низким* мы можем назвать все непреднамеренные, не связанные с эстетической задачей отступления от литературной нормы.

Литературный язык представляет собой основную, наддиалектную форму существования общенационального языка [Винокур 1929, Гавранек 1967 и др.]. Русский литературный язык, обработанный мастерами слова, отличается полифункциональностью, стилистической дифференцированностью и обладает системой специализированных средств, с помощью которых можно выразить сложнейшие мысли и тончайшие чувства. На русском литературном языке написаны образцовые тексты, относящиеся ко всем — без исключения — функциональным стилям и жанрам. Литературный язык, в отличие от других форм существования национального языка (диалектов, просторечия, социальных и профессиональных жаргонов), может быть охарактеризован как регламентированный, кодифицированный (от лат. *codex* в значении «законодательный акт»). Это значит, что носители литературного языка должны соблюдать нормы, узаконенные и рекомендованные словарями и грамматиками.

Художественная литература закрепляет системно-языковые нормы и открывает перспективы их развития, варьирования. Наряду со словарями и грамматиками художественный текст осознается носителями языка как авторитетный нормативный источник, образец правильного, целесообразного употребления языка.

Тексты современной массовой литературы нарушают нормоцентризм художественного творчества. Немотивированные отступления от норм литературного языка могут объясняться невысоким уровнем речевой культуры автора, отсутствием редактора, корректора или непрофессионализмом последних. Немаловажный фактор ненормативности — отсутствие лингвистической цензуры и равнодушие лингвистической критики.

Приведем отдельные иллюстрации, подтверждающие наличие языковых неправильностей и речевых недочетов.

Неправильное употребление предложно-падежных сочетаний.

Например: слово *коллега* имеет значение «товарищ по учению или работе». Употребление *коллега по чему-нибудь* отмечается словарем как неправильное [Ожегов С.И. и Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка — далее СОШ. М., 1999]. Ср.: *А ты связи мальчишки проверял? Друзей его? Коллег по работе? — настаивал начальник* (Литв.).

Глагол *бесноваться* в значении «неистовствовать, быть в крайнем возбуждении» (СОШ) не требует предложно-падежного уточнения. Ср.: *Мы дергались из стороны в сторону, пытаюсь приблизиться, но беснующийся между нами пес и не думал утихомириться* (Нест.).

Устойчивое сочетание *настроение падает* не требует предложно-падежного уточнения [*Настроение падало все больше, хотелось мира*. Вересаев — МАС. Т. 3]. Ср.: *Настроение упало в миг* (Мон.).

Существительное *наклейка* употребляется с предлогом *на*: *наклейка на пузырьке* [СОШ]. Ср.: *Четверо парней, моих сверстников, шпилили в карты, а пятый, рыже-пегий ребенок лет двадцати, равнодушно-скусающе следя за ходом игры, наигрывал что-то на гитаре, почти сплошь покрытой западными наклейками бесстыдно оголенных девиц в явно вызывающих позах* (Мон.). Словосочетание *наклейки девиц* может быть воспринято в значении «этикетки, принадлежащие девицам».

Существительное *переговоры* употребляется без дополнения (*вступить в переговоры*) и с дополнением (*переговоры о прекращении конфликта*), а также с предложным устойчивым сочетанием *по вопросу* (*переговоры по ближневосточному вопросу* [Словарь-справочник «Трудности грамматического управления в современном русском языке». СПб., 2003]). Употребление данного существительного с предлогом *на* следует признать неправильным: *Говорила я долго, а когда закончила, на обсуждение времени не осталось: пора было начинать переговоры с «Прометеем» на предмет пристыковки* (Дихновы).

Неправильности ощущаются в случаях неправомерной грамматической деформации устойчивых сочетаний. Например:

После трудовых свершений мы пулями неслись домой, чтобы слиться в радостных объятиях (Нест.) — произвольное изменение числа существительного, входящего в состав фразеологизма. Ср.: *У нас с Марси мало общего. Она потрясающе, просто завораживающе красива, но при этом скромна и тиха, чего про вашу покорную службу никак не скажешь* (Дихновы) — произвольное изменение рода существительного (*ваш покорный слуга*).

Нелитературность проявляется в неточном выборе лексических единиц. Например: *Настя наконец очнулась. Наградив Арсения уничжительным взглядом, умчалась в комнату — переодеться. Вот дела!* (Нест.). Правильно — *уничтожающим*, т.е. «выражающим презрение, ненависть» (МАС);

Ему была одна дорога: в связи с преклонным возрастом — в дом старчества (Мон.) (правильно — *в дом престарелых*) и др.

В текстах встречаем многочисленные отступления от качеств хорошей речи. Например, тавтологии: *Он умнее и выдержаннее меня, спокойнее и мудрее, старше по возрасту* (Нест.); *Я с надеждой взглянул на книжку Агаты Кристи, но она была уже прочитана и не могла отвлечь от этого глупого шизоидного состояния самочувствия* (Мон.); *Забираюсь в самые медвежьи уголки* (Хак.).

В авторской речи нередко алогизмы: *В дверях маячила Ша-рон Самойленко с кислым видом и желтыми волосами до попы* (Нест.); *Улыбка у Сержа взрослая, мужская и добрая* (Мон.).

Следствием нецелесообразного выбора слова может стать стилистическая неуместность. Так, например, в книжной контекстной среде (*исходить из предположения, заинтересован в получении, в личное пользование*) неуместно употребление просторечного глагола *стребовать*: *Собираясь стребовать с Креона миллион, я исходила из предположения, что веганский банкир не меньше имперцев заинтересован в получении доктора в свое личное пользование, а оказалось, что его цель была гораздо скромнее — просто не допустить, чтобы Пол Виттенберг со всеми известными ему тайнами станции «Бантам» попал в чужие руки* (Дихновы).

Невнимание к смысловой стороне высказывания приводит к ложной образности и, следовательно, снижает выразительность речи: *День выдался по-уральски двуличным* (Мон.); *Из сладкого забытья я плавно перетекла в сон* (Нест.).

Непреднамеренные ошибки и речевые недочеты создают общее впечатление сниженности речевой материи текста, выступают как формы проявления тенденции к нелитературности.

ВУЛЬГАРИЗАЦИЯ РЕЧИ

Вульгаризация речи — одна из форм проявления тенденции к нелитературности. Мы выделим три аспекта вульгаризации: употребление обцензмов; жаргонизация речи; вербализация прошлости.

Употребление обцензмов

Е.Я. Шмелева отмечает: «В русском языке (в отличие, например, от американского варианта английского языка) существует запрет на использование сквернословия в любых ситуациях. Сквернословие представляет собой нарушение исторически сложившегося табу — матерная брань, имеющая культурную функцию в славянском язычестве, проявляет отчетливо выраженный антихристианский характер» [Шмелева 2003: 62]. Обцензмы* нарушают этические нормы, наносят моральный вред партнеру

* Обцензмы (нем. *obszön* — непристойный, скабресный, сальный) — оскорбительные слова и выражения, употребление которых традиционно оценивается как неприличное [Буй 1995, Жельвис 1997, Левин 1998 и др.].

по коммуникации, унижают честь и достоинство последнего. Их употребление в общественных местах «квалифицируется российским законодательством как хулиганство (“умышленные действия, грубо нарушающие общественный порядок и выражающие явное неуважение к обществу”) и влечет за собой административную (в случае “мелкого хулиганства”) или уголовную ответственность» [Шмелева 2003: 627].

Воздейственность обценезмов увеличивается в массовой коммуникации. Например, на концертах тексты песен, содержащие нецензурную лексику, не только эпатажируют публику, но и наносят аудитории моральный вред. Так, в текстах С. Шнурова нецензурная лексика воспринимается как стилевая доминанта, обнаруживающая креативную ущербность автора:

*Да иногда я бываю как ангел
И тогда начинаю летать о, о, о
Водки нажреть и мордой в лужу
С криком (нец. выражение).*

Ср.:

*Без тебя (нец.)
Уа-па-ра-па-па
Без тебя (нец.)
<...>*

Подобные тексты (при цитировании сохраняется пунктуация источника) распространяют вирус грубого междометного языка, приспособленного для изображения низменных инстинктов.

Обценезмы в прозаических текстах современной массовой литературы в основном употребляются в речи персонажей как вкрапления:

— *Нет, пока он просто старый* (нец.); — *Да что ты такое несешь*, (нец. выр.)? *Что значит ничего нельзя устроить! Еще как можно!* (Шил.).

Функции обценезмов ограничены: они используются как оскорбительные ярлыки; как междометные выкрики; как вставки-сорняки; реже — в прямых номинативных значениях. Все эти функции могут быть переданы лексикой и фразеологией литературного языка, которым авторы текстов массовой литературы не всегда владеют.

Жаргонизмы

Тексты массовой литературы поддерживают общеязыковой процесс жаргонизации речи, укореняют слова и выражения как из общего городского жаргона, так и из социальных/профессиональных субъязыков.

Можно выделить две разновидности языкового образа автора.

1. Автор — носитель общенародного языка, использующий экспрессивные возможности жаргонной лексики в целях воздействия.

2. Автор — носитель жаргона, или социального/профессионального субъязыка, использующий данный субъязык для достоверного воспроизведения языкового быта, характерного для соответствующей социальной/профессиональной среды.

В первом случае жаргонизмы внедряются в речевую ткань текста в виде вкраплений. Автор ограничивается отбором общежаргонной лексики: *братва, беспредел, базарить, в натуре, блин, отмазаться, чисто конкретно, лажа, раскрутка, клевый, спуха, отморозок* и др.

Приведем извлеченные из романа А. и С. Литвиновых «Черно-белый танец» примеры вкрапления жаргонизмов в реплики персонажей (стилизуется речь абитуриентов и студентов факультета журналистики МГУ):

Девчонкам с ним интересно. Весело. Прикольно; А летние кинотеатры!.. Как клево смотреть фильм с дерева или с забора! ; Он же к тебе клеился. И потом, ты больна, а он все-таки врач; Не гони, Настя! В хороших домах о делах до ужина не говорят. Давай сначала перекусим; Знаешь оно (предложение для разбора) откуда? С настоящего вступительного экзамена! С устного русского, в МГУ, на филологическом факультете! — Ого! — оценила Милка. — Неслабая у тебя преподша! Прямо настоящий текст на разбор дает?! С реального экзамена?; Я для факультета — социально чуждый элемент. И мы о журналистической этике — или как ее там? — без понятиев.

В отдельной реплике жаргонизмы становятся экспрессивно-стилистическим центром высказывания. В составе целого текста жаргонная лексика нередко используется как базовое средство со-

здания экспрессивного эффекта, ориентированного на читателя, погруженного в языковой карнавал.

Формируя эмоционально-экспрессивные очаги текста, жаргонизмы обеспечивают его естественное вхождение в современный языковой быт.

Во втором случае автор проявляет свою принадлежность к узкой социальной или профессиональной языковой группе и использует жаргон как социальный субъязык, располагающий специфическим словарным составом.

Так, например, Евгений Монах, один из авторов текстов, входящих в серию «Бандитский роман», в свое время был осужден, несколько лет провел в лагерях. Лагерный быт ему хорошо знаком. Он является носителем лагерного (криминального) жаргона.

Рассмотрим репертуар функций жаргонизмов в романе Е. Монаха «Центровой пацан» (2001).

Повествование ведется от первого лица. Повествователь — уголовник по кличке Монах. Вернувшись из заключения, он погружается в криминальный бизнес. Легализация бизнеса сопровождается безжалостным истреблением конкурентов.

Нецензурные слова и выражения в тексте не употребляются. Стилиевая доминанта формируется на базе лексики криминального жаргона. К тексту романа прилагается составленный автором «Краткий словарь воровского сленга». Приведем выдержки из этого словаря, включающего лексику узкого употребления:

Ц

Центровые — бандгруппа, контролирующая центр Екатеринбурга

Центряк — качественный

Цынкануть — дать знак

Ч

Чайка — никчемный человек

Чайник — череп

Чалиться — отбывать срок

Черная масть — эки, признающие воровские законы

Жаргонизмы, не вошедшие в общий жаргон, употребляются в авторской речи для изображения денотативного предметного пространства лагеря. Е. Монах не только объясняет значения узкожаргонных слов, но и интерпретирует, оценивает, наглядно иллюстрирует соответствующие понятия:

Лагерь, куда нас доставили, считался образцово-показательным — то бишь верховодила здесь администрация учреждения, опираясь на «козлов» — зэков, продавшихся ей за мелкие привилегии вроде добавочных продуктовых передач и свиданий с родственниками. В основном это физически развитые кретины, не сознающие единственной извилиной, что на долгожданной воле их ожидает перо в живот или пуля в затылок. Существуют, конечно, и более изощренно-жестокое способы возмездия. «Колумбийский галстук», например, почему-то нечистоплотными журналистами прозванный «чеченским». Это когда надрезают горло и высовывают язык наружу. В натуре, похоже на галстук.

Номинативная функция жаргонизма нередко реализуется в контексте, не содержащем специальных разъяснений:

...В зоновском лабазе в наличии только рабоче-крестьянские «Прима» и «Беломор-канал», осточертевшие за четыре года, как лагерная баланда, в которой заположняк плавают куски даже неопаленной свиной кожи. Как заменитель мяса, надо полагать.

Значение в подобных случаях угадывается из ситуации, как, например, в эпизоде ограбления:

Подхватив под руки, его (прохожего) оттащили с тротуара в кусты акации. Артист, профессионально-быстро ошмонав карманы клиента, расстегнул портфель.

Жаргонизмы служат для описания и оценки фактов биографии автора-повествователя, мотивируют его поступки:

Первое в своей жизни убийство я совершил в этой зоне. Так уж вышло — вины за собой не чувствую ни на децал. Просто другого выхода не видел. Да и не было его. Ср.:

По уму следовало остаться дома в Верхней Пышме с матерью, но я обосновался в Свердловске, не допуская мысли, что я могу появиться перед кентами в роли нищего зэка, признать себя таким же обыкновенным, как они (слова децал — «чутьочку», кент — «друг» разъясняются в упомянутом словаре).

Жаргонизмы в оценочной функции включаются в рассуждения автора о криминальной ситуации в Екатеринбурге, при этом фамилии главарей преступных организаций, названия группировок и оперативных отрядов являются подлинными:

Уж на что крутые ребята были Терняк, Вагин, Кучин, и тех внаглую расшмаляли какие-то уголовные гастролеры из столицы-матушки. Хотя ходят упорные слухи, что дело это рук некой «Белой стрелы» — сверхсекретной группы по борьбе с организованной преступностью, набранной из спецназа и бывшего КГБ. Косвенно этому есть убедительное подтверждение — ни одно из подобных убийств так и не раскрыто до сих пор.

Подобные рассуждения вносят в повествование характерную для текстов данного цикла документальность.

Жаргонные единицы маркируют роли персонажей внутри социальной группы. Например, в лагерном языке *козел* — ‘заключенный, продавшийся администрации’; *мужик* — ‘заключенный-работяга, не принадлежащий группировке воров’; *шнырь* — ‘уборщик, слуга’; *штабной* — ‘стукач’, *шестерка* — ‘заключенный, выполняющий мелкие поручения’, и др. Роли фиксируются как в ремарках автора, так и в речи персонажей. Например:

Штабной вдруг замер и испуганно оглянулся на дверь.

— Не проболтайся, земляк, — жарко зашептал он. — Церковнику сгубить человека — одно удовольствие. На всех пересылках его знают. Из высшей хевры. Шетнет словечко — и каюк.

Заскрежетал ключ, и в камеру вернулся Церковник.

— С легким паром! — подобострастно ослабился Штабной.

Ср.:

— Сволочуга эта меня за «шестерку» держал — даже в лабаз за хавкой должен был ходить.

Жаргонизм вклинивается в нейтральное авторское повествование о судьбе персонажа-лагерника: *Вадим по кличке Могильщик откинулся примерно год назад*. Глагол *откинуться* в контексте реализует значение «освободиться из мест заключения» и демонстрирует социальную и эмоциональную близость автора к его героям.

В отдельных случаях можно говорить об образной функции жаргонной лексики, например в составе сравнения:

Еле втиснулись в коробку киоска, габаритами напоминавшую мне «стакан» — тюремный пенал, где «спецконтингент» стоя ожидает вызова на допрос.

Жаргонные элементы составляют основу диалогической речи персонажей, служат сигналами принадлежности персонажей к определенному (криминальному) кругу, то есть участвуют в формировании оппозиции «свой — чужой». Например:

— Соображаешь, Монах, есть у тебя серое вещество в черепке.

— У нас говорят «масло», — усмехнулся я и прикурил новую сигарету от старой.

Жаргонизмы функционируют в диалоге как контактоустанавливающие средства, с помощью которых достигается коммуникативная кооперация:

— Давно телевизор смотришь? — спросил он, закуривая папиросу.

Заметив мое удивление, ухмыльнулся:

— Из желторотых, что ли? Телевизор — это вон та лампочка за стеклом. Кликуха?

— Монах. Кстати, когда я сидел, у нас телевизором тумбочку с продуктами называли.

— Ну да. Это в тюряге. А я Церковник. Не слышал?

— Не приходилось...

— Могешь просто Петровичем звать. Давно от Хозяина? По каким статьям горшишь?

— Год как откинулся. Сейчас угон шьют.

— Двести двенадцатая? Фуфло. А у меня букет: разбой и сопротивление при задержании. Чую, чертова дюжина строгача корячится. По ходу, в зоне отбрасывать копыта придется.

Персонажи, представляющие среду милиционеров, переходят на жаргон, чтобы войти в контакт, завоевать доверие заключенного, завербовать его. И в этом случае актуальна оппозиция «свой — чужой»:

— А ты мне нравишься, — неожиданно заявил полковник. — Терпила твой законченная сволочь был. За «мокруху» не переживай — спишем на случай суицида. За что он срок тянул, знаешь? Мамашу родную придушил, когда та на опохмелку не дала. Так что туда ему и дорога. А завхоза я списал на прямые работы. Не справляется. Не пойдешь на его место?

В кругу «своих» жаргонная реплика-стимул соединяется с жаргонной репликой-реакцией, то есть диалог структурируется в границах субъязыка, имеющего абсолютно специфические лексические единицы.

С помощью жаргонных слов и выражений, а также «кликух», персонажи выражают эмоции и формулируют «деловые» предложения:

— Тяжело на сердце, — вздохнул Дантист. — Обрыдло все! Предчувствую палево. В натуре.

— Бросай эту кодлу — враз полегчает!

Ср.:

— Лады. Тогда давай приколемся по делу. Думаю, такое мелкотравчатое существование тебе скоро прискучит. Ваш рэкет на

дураков, бесперспективен. Нарветесь на серьезных «деловых», и полетят ваши буйные головушки. Согласен?

— Да. Но надо же чем-то занять пацанов.

— Занятие подыщется. Вот сегодня, например, Киса приглашает тебя с друзьями на банкет в «Большой Урал». Платит он. В кайф такое занятие?

В составе диалогических структур встречаются жаргонные единицы, обозначающие понятия из сферы нетрадиционных сексуальных отношений:

Обиженный — ‘педераст’; дырявый — ‘пассивный гомосексуалист’ и др. Подобная лексика — своего рода примета лагерного речевого быта:

— Устрой-ка этого дикого баклана в камеру! — распорядился* майор прапорщику ШИЗО, злорадно ухмыляясь. — Пусть перестит с опущенными. Полагаю, голубые его живо в свой цвет перекрасят!

Жаргонизмы в контексте диалогического взаимодействия соединяются не только с просторечными, разговорными, нейтральными, но и с книжными словами и словосочетаниями. Последнее приводит к стилистической конфликтности и усиливает впечатление сниженности:

— Рвем когти! — рявкнул Мохнатый, бережно устраивая у себя на коленях чемоданчик.

— Срослось? — поинтересовался я у Ворона.

— Дело выгорело. Товар с нами. Но сторож, падло, вдруг решил показать служебное рвение, и если бы Мохнатый его не оглушил, мы бы все были бы в браслетах.

Ср.:

— Журналистов и ментов шевелить надо только в крайнем случае. Крупный хипши выгоден лишь амбициозным придуркам. Овчинка выделки не стоит.

* Глагол *распорядиться* не управляет дательным падежом. Ошибка вызвана аналогией: *приказать кому*; но *распорядиться о чем-нибудь* (СОШ).

Группа единиц, составляющих не отличающийся разнообразием эмоционально-оценочный фонд используемого в тексте романа «Центровой пацан» субъязыка, служит для выражения точки зрения персонажа:

— *Эй, командированный! Очухался? Мы люди деловые и не разведем граждан, как какие-нибудь мелкотравчатые съявки! Так и сообщи ментам в отделении!*

— *Как тебе Артист показался? — совсем неожиданно спросил Бобер.*

— *Нормальный пацан, — я не скрывал удивления.*

— *Даю бесплатный совет, — продолжал старший, — не связывайся с их кодлой. Особенно с Артистом! Свяжешься — после не развяжешься. Ржавые они... (ржавый — «подлый, коварный»);*

— *Да, а почему у брательника Артиста заграничное имя?*

— *В натуре-то он Геннадий. Просто ему в кайф, когда его Генрихом зовут. Ничего парняга. Но не подфартило ему в жизни. Если бы не турнули с третьего курса, сейчас юристом бы зажигал, а не баранку крутил!*

Жаргонное выражение может характеризовать эмоциональное состояние носителя субкультуры:

— *Пыхнем, Монах. Жизнь плотно забита неожиданностями, как эти папиросы анашой. Так что давай расслабляться. Может, это последний кайф, что мы словим...*

Заклучим проведенный анализ жаргонизмов краткими выводами.

- В литературном контексте всегда ощущается инородность жаргонизма. Использование жаргонной лексики по типу вкрапления обеспечивает рассчитанный на носителя общенародного языка эффект стилистического впечатления, без которого не может существовать текст воздействующего типа.

- При использовании автором текста жаргона как субъязыка репертуар функций жаргонизмов расширяется: номинативная функция сочетается с функцией создания эффекта достовернос-

ти жизненного материала, а функция стилизации речи персонажей — с эмоционально-оценочной и образной функциями.

- Введение жаргонной лексики и фразеологии в речевую ткань литературно-художественного произведения всегда создает эффект сниженности.

Вербализованная пошлость

Языковая среда оказывает на человека непосредственное влияние. Б.М. Гаспаров в этой связи отмечает: «Язык окружает наше бытие как сплошная среда, вне которой и без участия которой ничто не может произойти в нашей жизни. Однако эта среда не существует вне нас как объективированная данность; она находится в нас самих, в нашем сознании, нашей памяти, изменяя свои очертания с каждым движением мысли, каждым проявлением нашей личности» [Гаспаров 1996: 5]. Вульгаризация языковой среды открыла доступ вербализованной пошлости, хлынувшей на страницы текстов массовой литературы.

Пошлость — одно из ключевых слов традиционной русской культуры, то есть такое слово, которое «может служить своего рода ключом к пониманию важных особенностей культуры народа, пользующегося данным языком» [Шмелев 2002: 11–12] и которое отражает и «формирует» образ мышления носителей данного языка [Там же].

В толковых словарях отмечаются следующие лексические значения производящего прилагательного:

Пошлый — 1. Низкий, ничтожный в духовном и нравственном отношении. || Содержащий в себе что-л. неприличное, непристойное. 2. Неоригинальный, надоевший, избитый, банальный, грубый, вульгарный.

Языковая семантика слова *пошлость* передает неприятие, *неприемлемость* для национального духовного мира трех атрибутивных блоков.

Первый блок включает все, что может быть охарактеризовано как утратившее интерес, психологическую и эстетическую ценность по причине частого повторения. Второй блок включает все, что может быть оценено как неприличное, не соответствующее

щее культурным нормам, правилам. Третий блок включает все, что может быть оценено как отторгаемое принципами морали. Таким образом, пошлое вмещает в себя банальное, неприличное, безнравственное.

В текстах современной массовой литературы проявляются все грани пошлости. Покажем это на примере извлечений из романа «Случайная любовь» (Шилова 2004 — тираж 40 000 экз.).

Произведение автора, как следует из аннотации, содержит «*новый взгляд на криминальный мир, взгляд сильной, умной и обаятельной женщины, взгляд изнутри...*» «Умной и обаятельной женщиной» оказывается валютная проститутка Лена, от лица которой построено повествование. *Уникальность* героини в том, что она знает английский язык и отчасти педагогику (три года обучения в педагогическом институте не прошли даром) и все знает о любви. Вот лишь некоторые ее высказывания:

Любовь — коварное чувство, непредсказуемое. Внезапно возникнув, может окрылить душу, а потом с размаху припечатать мордой об стол.

Настоящая любовь сильнее смерти. Если к ней бережно относиться, она никогда не умрет. Никогда!

Любовь... такая штука, что от нее плачут чаще всего...

Нетрудно заметить банальность, клишированность, абсолютную узнаваемость приведенных суждений.

Банальностью отличаются социально-психологические обобщения. Например:

— *Знаешь, выйти замуж мечтает каждая девушка. Для нее главное — стать как все: заполучить штамп в паспорт, золотое колечко на безымянный палец, новую фамилию и так называемый социальный статус.*

В границах штампов обыденного сознания остаются аксиологические гендерные установки:

— *Мужиков вообще жалеть нельзя! Их пожалеешь — только себе хуже сделаешь! Они жалости не понимают. Они сразу на шею садятся и погонять начинают.*

Клишированность поддерживается повторами:

— ...*мужиков жалеть нельзя. Мужика пожалеешь, себе дороже же выйдет. Будь моя воля, я бы взяла автомат, вышла бы в центр города и всех их перестреляла.*

Отсутствие художественного мировосприятия проявляется в тиражировании ярлыков:

Проститутка — это клеймо на всю жизнь, и никуда от этого не денешься... Но я же не виновата, что так получилось...

Разве можно полюбить падшую женщину?

«Умная и сильная женщина» оправдывает свое ремесло необходимостью жить по новым правилам. Формула *деньги решают все проблемы* легко вписывается в современный ситуативный контекст:

— *Деньги заставляют замолчать даже самых любопытных моих сограждан: дежурную по этажу, швейцара, ментов. Пара зелененьких бумажек — и все проблемы разрешаются сами собой. О, я умею делать деньги! Триста-пятьсот долларов за ночь для меня не предел.*

Эстетическое восприятие любви подменяется набором сентиментальных банальностей, которыми наполнены диалоги, свидетельствующие об отсутствии авторского речевого слуха. Например:

— *Максимчик, милый, мне так хорошо с тобой... Я люблю тебя до безумия!*

— *Ах ты, кошечка моя! — от души рассмеялся Макс. — Очень хочется верить в твои слова!*

Ср.:

— *Ты знаешь, после сегодняшней ночи у меня такое странное состояние...*

— *Какое?*

— *Я словно летаю без крыльев.*

— *Я испытываю то же самое.*

Текст изобилует штампованными «красивостями», умильными зарисовками проявлений нежных чувств:

Я посмотрела на Макса глазами, полными слез; Меня разбудили ласковые солнечные лучи. Макс лежал рядом и мирно посапывал, чему-то улыбаясь во сне; Макс заглушил мотор и нежно провел ладонью по моей щеке.

Описание подлинных чувств подменяется сентиментальным всхлипыванием: *Мамочка, мама... Легкие, светлые волосы, добрые голубые глаза... Каждый вечер перед сном она читала мне вслух какую-нибудь сказку; Мамочка, мама, рвался из груди стон...*

Мы видим, что *банальность* во всех случаях выступает как пошлость.

Еще одна грань пошлости, и это было отмечено выше, — непристойность.

Каждая национальная культура вырабатывает правила приличия, благопристойности [Хороший тон 1991]. Л.П. Крысин в этой связи отмечает: «Оценка говорящим того или иного предмета с точки зрения приличия/неприличия, грубости/вежливости обычно бывает ориентирована на определение темы и на сферы деятельности людей (или отношений между ними). Традиционно такими темами и сферами являются:

- некоторые физиологические процессы и состояния...
- определенные части тела, связанные с телесным низом; объекты этого рода таковы, что и не прямое, эвфемистическое их обозначение... в речи воспринимается большинством как не вполне приличное <...>
- отношения между полами <...>
- болезни и смерть» [Крысин 1996: 389–390].

В так называемых «розовых» и «криминально-розовых» романах наблюдаем нарушения правил приличия: открыто именуются предметы, факты, явления, принадлежащие эвфемистическим сферам. В романе Ю. Шиловой «Случайная любовь» неоднократно нарушаются внутрикультурные нормы. Имеющиеся в тексте непристойности нельзя оправдать тематикой текста (напомним, что автор описывает жизнь современной проститутки). В русской литературе тема проституции поднималась неоднократно. Достаточ-

но вспомнить произведения Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, И.А. Бунина, А.И. Куприна, чтобы понять: обо всем можно и нужно писать пристойно.

Пошлость в романе Ю. Шиловой проявляется в откровенно технологическом взгляде на любовь. Так, героиня не без гордости говорит о своих профессиональных умениях:

— *Техникой секса я владею в совершенстве, могу сделать минут, могу кое-что и покруче, но за дополнительную плату, разумеется. Принцип предельно прост: хочешь «клубничку» — раскошеливайся, по желанию клиента я способна на все, на все!*

На этом фоне как нелепые воспринимаются «возвышенные» мечты валютной проститутки:

— *Раздвигая ноги под очередным клиентом, я думаю о том, что когда-нибудь обязательно найду свое счастье.*

Неприкрытой пошлостью отмечены описания «телесного низа», проявления физического влечения:

— *Случайно опустив глаза, я увидела, что Толик находится в полной боевой готовности. Мощный член до отказа натянул плотную материю брюк; Не желая испытывать его терпение, я ментально накинула халат.*

Похоть и страсть сливаются воедино, и это усиливает впечатление пошлого, непристойного:

— *Не успели мы зайти в охотничий домик, как я стала срывать с Макса одежду.*

Страсть охватывает героиню, ставшую свидетельницей убийства:

— *Машка, а может, вспомним ту ночь? Давай попробуем повторить!*

— *Но здесь нет лодки.*

— *Мы можем сделать это прямо на песке. Зато у тебя не будет болеть спина.*

— *Но ведь совсем рядом, в реке, лежит труп!*

— *Ничего страшного. Он нам не мешает. Он не будет подглядывать, он на это не способен.*

Вадим расстегнул мою кофточку и нежно коснулся губами груди. Я закрыла глаза и подумала о том, что, наверное, схожу с ума. Мертвая Танька, только что убитый Зак, едва знакомый мужчина Вадим, ночь, река... И все же я его захотела... Закрыв глаза, я легла на песок и, позабыв обо всем, отдалась страсти.

Непристойна следующая после убийства сцена:

Не прошло и часа, как мы с Максом уже мирно сидели на кухне, попивали виски и поглощали шоколад. Покойник лежал у входной двери, завернутый в плотное бархатное покрывало.

Автор стремится убедить читателя в том, что убийство — это всего лишь эпизод, обостряющий любовное чувство или умиротворяющий влюбленных. Чувство раскаяния персонажам романа Ю. Шиловой неизвестно.

Банальное и неприличное в речевой ткани текста Ю. Шиловой соседствует с безнравственным. Пошлость усиливается декларативностью. Так, очевидная аморальность проституции прикрывается безапелляционными пафосными заявлениями:

— В наше время без расчета нельзя. Это не я расчетливая, это жизнь сейчас такая собачья. На одной любви далеко не уедешь.

Ср.:

Постарайся вычеркнуть слово «любовь» из своего лексикона. Любовь — это для глупеньких дурочек. Мы же с тобой делаем бизнес, деньги, проще говоря.

Аморально определение беспринципности и продажности как обычной оплачиваемой работы:

— А разве проституция это не преступление?

— Нет, Максим, нет. Это вид заработка.

Элементарным представлениям о морали не соответствуют откровения героини, связанные с мыслями о возможном замужестве. Цепочка хода мысли проста: буду «путанить», пока не появится достойный кандидат в мужья (1); ремесло проститутки не мешает надеяться на идеальную любовь (2); постыдное прошлое можно скрыть от наивного жениха и мужа, а пока деньги идут в карман, не следует от них отказываться (3). Например:

Маринка умерла два года назад. Заразилась СПИДом и умерла. Как ее угораздило подцепить болезнь с ее-то осторожностью, до сих пор не могу понять. Наверно, все-таки влюбилась и... забыла о презервативе. Потрясенная Маринкиной смертью, я хотела завязать с постыдным ремеслом. На счету в банке лежала крупная сумма, дома в чулке еще больше, но... не смогла. Подходящих кандидатов в мужья рядом не оказалось (1);

К двадцати семи годам я стала профессиональной проституткой. Нестерпимые муки совести, слезы в подушку по ночам (справедливости ради надо сказать, что свободные ночи выдаются у меня очень редко) — все это осталось в прошлом. Мое сердце огрубело, а может быть, просто покрылось панцирем в ожидании настоящей любви. В душе я по-прежнему осталась идеалисткой (2);

Главное верить в себя, а там жених подходящий найдется. О моих прежних занятиях он никогда не узнает (3).

Без любви прожить можно, а без денег нельзя; деньги — фундамент любви. Эти стереотипы автоматически вербализуются в речи героини — даже в редкие «минуты блаженства»:

— *Лена, а какого мужа ты бы хотела видеть рядом с собой? — неожиданно спросил Макс, когда мы лежали, тесно прижавшись друг к другу.*

— *Ну, во-первых, не бедного, — утвердительно кивнула я. — Зачем мне нужен муж, который не способен обеспечить семью?*

Богатство скрашивает несчастья: с милым рай в богатом особняке, а не в шалаше:

...Макс потерял зрение. Врачи говорят, что, увы, сожжена сетчатка, а она восстановлению не подлежит... Но это не важно. Главное, что Макс жив, а видит он или нет, не имеет для меня никакого значения. Мы живем в загородном доме под Питером и безумно счастливы.

Пронизанные пошлостью циничные жизненные установки составляют идейную основу произведения. Н.Г. Чернышевский [1949] полагал, что «автор воспроизводит жизнь», чтобы «объяс-

нить ее значение и чтобы вынести ей свой приговор». Жизнь валютной проститутки оправдывается необходимостью зарабатывать деньги; постыдное, но щедро оплачиваемое ремесло автором не осуждается, а принимается как данность; приговор не выглядит суровым: в эпилоге Лена изображена как жена и мать; ее окружают богатство, комфорт, уют; безоблачное счастье не омрачено даже слепотой любимого человека (*это не важно*).

Читатель, знакомый с произведениями классической литературы, безгласно отодвинет подобное чтение, а вот читателю неискушенному, не приобщенному к высокой художественной литературе и с доверием относящемуся к печатному слову, подобные тексты могут нанести вред. Например, рассказ о первых шагах начинающей проститутки таким читателем может быть воспринят как инструкция, руководство к действию, а сама проституция — как вид индивидуального (частного) предпринимательства:

Маринка продавала свое тело, путанила, проще говоря. Начинала она так. Купила газету «Из рук в руки» («Вот уж судьбоносное название!» — горько усмехнулась я) и дала объявление: «Молодая длинноногая москвичка без комплексов, с тонкой талией и красивой грудью в любое время дня и ночи готова выполнить любое пожелание интеллигентного клиента, не выходящее за рамки традиционного секса». На следующий день ей позвонили.

Из текста следует, что занятия проституцией открывают путь к успеху, видному положению в обществе:

Накопив денег, она (Марина) стала более разборчивой. Знакомилась только с иностранцами, да и то не со всякими. Обзавелась связями в суперэлитных гостиницах, ресторанах... одевалась в дорогих бутиках, купила машину, драгоценности... На всякий, по ее выражению, сброд смотрела свысока... Годом к тридцати планировала завязать и открыть собственное дело.

Лишенное нравственно-эстетических принципов осмысление жизни обнаруживает художественную несостоятельность автора.

Вербализованная пошлость свидетельствует об отсутствии у автора языкового вкуса. Штампованность речи сочетается с нарушением чувства меры и чувства ситуации. Например:

Ночной ветерок слегка растрепал мои волосы. Думаю, в этот момент я выглядела обворожительно (о себе не принято так говорить);

Я сходила с ума от его прикосновений и... хотела продлить миг блаженства до бесконечности (алогизм в соединении со штампами приводит к незапланированному комическому эффекту);

Нет, Макс должен знать о том, чем — чем! — я занималась все эти годы. Прощай, горькое прошлое, я постараюсь забыть о тебе! Здравствуй, здравствуй, долгожданная новая жизнь! (ощущается неуместность и вторичность пафосных восклицаний).

Ложный пафос сопровождает сцены драматического столкновения персонажей. Например, собираясь застрелить бывшего сутенера, Лена произносит слова, банальность которых создает впечатление фальшивой многозначительности:

— Ладно, Зак, Лена я или нет, не имеет никакого значения. Я пришла сюда для того, чтобы тебя убить. Я пришла отомстить за проститутку Лену и... за множество других девушек, которых ты заставлял работать на себя.

Образная эстетика нередко противоречит событийному наполнению ситуации. Например: Лена убила преследовавшего ее бандита. Вместе с Максом она избавилась от трупа. Все это не произвело на героиню ни малейшего эмоционального воздействия (она поглощена предвкушением любовных утех):

Крепкое, загорелое тело Макса источало изумительный аромат. Аромат чистоты и свежести, аромат любовного томления. От клиентов моих, как правило, пахнет похотью, я давно уже выучила наизусть этот запах, и еще, пожалуй, деньгами.

Нравственная и эмоциональная ущербность персонажей — умников и пошляков, не задающихся вопросами можно или нельзя, прилично или неприлично, допустимо или недопустимо, руководствующихся лишь желанием обладания — делает эстетически и этически бесплодными авторские попытки героизации

этих персонажей. Сопротивляется героизации пронизанный пошлостью примитивный язык текста.

Проанализированный языковой материал не содержит обсценнизмов, грубо-просторечных и жаргонных элементов. Он лишь свидетельствует о нарушении элементарных внутрикультурных норм, правил, законов нравственности.

Нет сомнения в том, что вербализованная пошлость — веское основание для того, чтобы охарактеризовать роман Юлии Шиловой «Случайная любовь» как принадлежащий литературному «низу».

Банальность в сочетании с непристойностью и безнравственностью вытесняют подобные тексты за пределы художественного пространства как произведения, которые «не способны реализовать эстетическую функцию» [Лотман 1992: 203].

ПОДВЕДЕМ ИТОГИ

- Внутри массовой культуры и литературы существует своя градация, свой «верх» и свой «низ». Для низовой массовой литературы язык не является объектом, материалом для обработки. Она стремится к натуралистическому, но не образному воспроизведению современного языкового существования.

- Лингвистический натурализм низовой литературы создает иллюзию языковой вседозволенности и фактически демонстрирует полную подчиненность человека говорящего среде языкового обитания, направленно ограничивает функциональные возможности языка и языковых подсистем.

- Можно говорить о типологических смещениях в структуре языковой личности читателя, находящегося под влиянием текстов низовой массовой литературы. Свойственная этим текстам тенденция к обеднению речи способствует формированию ущербного типа языковой личности; клишированность текста, ограничивающая креативные возможности автора, способствует формированию усредненного типа языковой личности; тенденция к нелитературности разрушает чувство нормы, способствует формированию ортологически ущербной личности.

Основные источники

Вильмонт Е. Три полуграции, или Немного о любви в конце тысячелетия. М.: Астрель, 2004.

Глюк'ОZA. Тексты песен // http://muslib.ru/groupe_info.php?groupe=48885& sites=3&song=105177.

Дихновы Т. и А. Успех подкрался незаметно. М., 2004.

Литвиновы А. и С. Черно-белый танец. М., 2003.

Монах Е. Центровой пацан. М.: ЭКСМО, 2001.

Секачев И., Фадеев М. Тексты песен для Кати Лель // www.klel.ru/discography.html.

Устинова 2004 а — *Устинова Т.* Запасной инстинкт. М.: ЭКСМО, 2004.

Устинова 2004 б — *Устинова Т.* Олигарх с Большой Медведицы. М.: ЭКСМО, 2004.

Шилова Ю. Случайная любовь. М.: Рипол Классик, 2004: Литературная серия «Русское криминальное чтение».

Шнуров С. Тексты песен // www.shnurov.ru/chords/

Сокращения

Литв. — Литвиновы А. и С.

МАС — Словарь русского языка: В 4 т. М., 1981—1984.

Мон. — Монах Е.

Нест. — Нестерова Д.

СОШ — Ожегов С.И. и Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М., 1999.

Хак. — Хакамада И.

Шил. — Шилова Ю.

Литература

Буй В. Русская заветная идиоматика. М., 1995.

Валгина Н.С. Активные процессы в современном русском языке: Учебное пособие. М., 2003.

Винокур Г.О. Культура языка. М., 1929.

Гавранек Б. Задачи литературного языка и его культура // Пражский лингвистический кружок. М., 1967.

Гаспаров Б.М. Язык. Память. Образ. Лингвистика языкового существования. М., 1996.

Головин Б.Н. Основы культуры речи. М., 1988.

Жельвис В.И. Поле брани: Сквернословие как социальная проблема. М., 1997.

Костомаров В.Г. Языковой вкус эпохи: из наблюдения над речевой практикой масс-медиа. М., 1994.

Которова М.П. [Предисловие] // Текст: Стереотип и творчество. Пермь, 1998.

Крысин Л.П. Эвфемизация в современной русской речи // Русский язык конца XX столетия (1985–1995) / Отв. ред. Е.А.Земская. М., 1996.

Левин Ю.И. Об обценных выражениях русского языка / Избранные труды: Поэтика. Семиотика. М., 1998.

Лотман Ю.М. О содержании и структуре понятия «художественная литература» / Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин, 1992.

Русский язык в контексте культуры / Под ред. Н.А. Купиной. Екатеринбург, 1999.

Русский язык конца XX столетия (1985–1995) / Под ред. Е.А. Земской. М., 1996.

Современный русский язык: Активные процессы на рубеже XX–XXI веков / Отв. ред. Л.П. Крысин. М., 2008.

Хализев В.И. Теория литературы. М., 1999.

Хороший тон. М., 1991.

Чернышевский Н.Г. Эстетическое отношение искусства к действительности / Полн. собр. соч. Т. 2. М., 1949.

Черняк М.А. Феномен массовой литературы XX века. СПб., 2005.

Шмелев А.Д. Русская языковая модель мира: Материалы к словарю. М., 2002.

Шмелева Е.Я. Сквернословие // Культура русской речи: Энциклопедический словарь-справочник. М., 2003.

РАЗДЕЛ 4. Жанры массовой литературы

В основе текстов массовой литературы неизменно лежит жанровый канон, предполагающий как проблемно-тематическую определенность, так и жесткую структуру, когда за каждым элементом формы закреплено определенное содержание.

Жанровая дифференциация необходима для привлечения широкой массы «потребителей», поскольку предсказуемость, создающая ощущение комфорта у читателя, возможна только при повторяющейся структуре текста. *Канон включает* в себя определенный *тип фабулы, освоение ограниченного типа материала, повторяющиеся типы персонажей и конфликтов, специфический пафос*. Читатель может осознавать или не осознавать наличие этого канона, но, выбирая книгу для чтения-отдыха, чтения-развлечения, он обязательно ориентируется на определенным образом оформленное содержание.

При трансформации сложившегося жанрового канона разрушается горизонт читательского ожидания. Любовный роман не может заканчиваться разочарованием героев друг в друге, в детективе преступление не может остаться неразгаданным. В подавляющем большинстве случаев читатель не прощает автору подобных нарушений, не дочитывая произведение до конца, а то и вообще прекращая покупать книги данного писателя или серии. Поскольку любое произведение массовой литературы есть в первую очередь товар, который должен хорошо продаваться, за соблюдением жанровых правил следят редакторы издательской серии, менеджеры, заинтересованные в успешной реализации книг.

Тем не менее и в массовой литературе происходят некоторые жанровые изменения. Так, в рамках одного произведения возможно совмещение схем различных жанров. Например, в научно-фантастическом тексте могут появиться элементы любовного романа или детектива; костюмно-исторические романы часто включают элементы мелодрамы, детектива или авантюрно-приключенческого романа. Но эти «составные части» обычно легко узнаваемы читателем, так как заимствуются из жанров все той же массовой

литературы и в них представлены, хотя, возможно, и в редуцированном виде, существенные признаки знакомого жанра. Некоторые писатели специализируются на эксплуатации подобных гибридных форм. Например, в современной отечественной литературе Татьяна Устинова, рекламируемая как автор детективов, тем не менее работает с гибридом детективного и любовного романов.

В отличие от «высокой» литературы, где трансформации жанра и разного рода жанровые сдвиги являются неотъемлемой частью литературного процесса, жанровая дифференциация в массовой литературе осуществляется достаточно редко, и коммерческая удача новой разновидности жанра, возникшего случайно или преднамеренно, немедленно закрепляется. Подобное на рубеже 1990—2000-х годов произошло в отечественной литературе с ироническим детективом и фэнтези, а в начале 1990-х — с боевиком.

Жанровый репертуар современной отечественной массовой литературы достаточно широк. *Жанровое ядро* составляют детектив, авантюрно-приключенческий роман и боевик как его разновидность, фантастика (научная и фэнтези), дамский (женский, любовный, розовый) роман, исторический роман. Кроме того, к современной массовой литературе можно отнести тексты шлягеров, детские книги для «самых маленьких»: стихи и авторские сказки, подростковые приключенческие повести, повести для девочек. На массового читателя сориентированы также некоторые виды документальной литературы. В их числе популярные биографии «звезд», журналистские расследования и др. Мы охарактеризуем тексты, пользующиеся читательским спросом в последние годы.

4.1. ДЕТЕКТИВ

4.1.1. Общая характеристика жанра

Детектив — жанр литературы, основанный на описании истории совершения и разоблачения преступления, выявления преступника.

Фабула детектива организована вокруг разгадывания загадки, связанной с убийством, ограблением, аферой и т.п. Сначала становится известно о некоем преступлении, которое необходимо раскрыть, т.е. обнаружить преступника. В процессе расследования появляются определенные данные, необходимые для выявления причин преступления, идет поиск и обнаружение улик. Наконец истина выясняется и объявляется преступник. В финальной части детектива расследовавший преступление объясняет, каким путем он пришел к правильному выводу, логически обосновывает свой вывод, одновременно поясняя, почему оказались несостоятельными все другие версии, возникавшие по ходу расследования. Обнаружение и объявление преступника являются необходимым условием детектива, тогда как наказание не обязательно. Определение источника преступления, его обстоятельств, социально-психологических причин и составляет содержание книги.

Действие в детективе полностью подчинено изображению разгадывания загадки. Размах и широта событий ограничены спецификой преступления. Детектив неслучайно называют композиционно дисциплинированным жанром. В центре повествования должна быть тайна — результат действия каких-то мощных невидимых сил, приведших к преступлению. Внешними проявлениями этой тайны являются улики, выявление которых и составляет обычно большую часть детектива. Герои оценивают с точки зрения разгадки тайны человеческие взаимоотношения, анализируют характеры и обстоятельства, комбинируют полученные факты, постоянно делают выводы (порой взаимоисключающие) о природе, причинах, характере совершенного преступления. Постепенно логическим путем, а иногда интуитивно, выявляется неясная или фальшивая картина событий и реконструируется истина, при этом разоблачение всегда в той или иной степени театрализовано. Развязкой детектива становится объяснение преступления, поскольку главным в книгах этого типа является все же преступление, а не люди, его совершающие, ставшие его жертвами или его разгадывающие.

Разгадке тайны преступления подчинены количество эпизодов, последовательность действий, введения персонажей. *Пространство* действия ограничено историей разгадки, действиями жертвы, преступника и сыщика, *время* в большинстве случаев инверсионно: из настоящего, от загадки, показанной в экспозиции, и истории поиска улики действие постоянно переносится в прошлое — для реконструкции уже свершенного преступления.

Практически все авторы детективов, осмысляя специфику жанра, отмечают, что, «с одной стороны, детектив — произведение художественное, требующее воображения и фантазии, с другой — интеллектуальное упражнение, требующее умения мыслить логически четко. Кроме того, автор должен обладать большим запасом знаний специального характера» [Как сделать детектив 1990: 29].

Элементы детективной фабулы могут быть использованы при создании других типов произведений.

Герои. Композиционная жесткость детектива предполагает обязательное наличие в нем на персонажном уровне как минимум четырех типовых героев. Это преступник, жертва, сыщик, повествователь. В зависимости от того, какой из типов выходит на первый план, какова комбинация героев, определяется тип детектива. Обычно в центре оказываются сыщик или повествователь, реже — преступник.

Центральный персонаж (а в случае повествования от лица рассказчика — два персонажа) обычно наделяется отчетливой индивидуальностью. Наделенный яркими чертами герой может стать главным персонажем серии, поскольку детектив, как и другие жанры массовой литературы, тяготеет к серийности. С одной стороны, все сыщики, по определению, наделены некими общими качествами: остротой и парадоксальностью ума, смелостью, готовностью вступить в борьбу со злом. В любом случае *герой-детектив* наблюдателен, умен, хорошо знает человеческую природу. Он умеет трактовать внешние феномены, подлинная сущность которых скрыта. При этом гениальные детективы выделены из среды обычных людей более или менее броскими привычками, порой переходящими в чудачества: Дюпен у Э. По

не выносит дневного света, на улицу выходит только ночью, а днем сидит дома с закрытыми ставнями при свечах; Пуаро в романах А. Кристи — гурман и щеголь, постоянно озабоченный состоянием своих усов и ботинок, выращивает кабачки; Холмс, герой рассказов А. Конан-Дойля, курит трубку, играет на скрипке, употребляет наркотики, подвержен внезапным переходам от хандры к бешеной энергии; Мегрэ — герой Сименона — любит плотно поесть и выпить, а без хорошо приготовленной трубки не может думать; мисс Марпл постоянно вяжет, она педантично аккуратна и склонна к назиданиям. Сыщик не только эксцентричен в быту, у него еще и странные методы ведения расследования. Дюпен получает эстетическое наслаждение от разгадывания тайн; Пуаро всем рассказывает про «маленькие серые клеточки» своего головного мозга; Холмс действует в соответствии с им же изобретенным дедуктивным методом; Мегрэ курит в своем кабинете или бродит по улицам; мисс Марпл все странности людской природы сводит к особенностям характеров своих знакомых из английской деревушки. Наделение сыщика яркой индивидуальностью и некоторым эксцентризмом соблюдается и в современном отечественном детективе. Так, Эраст Петрович Фандорин, герой одной из детективных серий Б. Акунина, темноволосый человек с седыми висками, заикается, резко хлопает в ладоши, щелкает нефритовыми четками, принимает ванну со льдом, бегаёт по стенам, чертит иероглифы, а преступления разгадывает благодаря исключительной физической ловкости и прекрасному знанию человеческой природы. Сыщик неизменно отдает всего себя поиску преступника и главное — восстановлению справедливости. В детективе он не только представитель определенного социального типа, но наделенная особым даром и исключительная личность, представляющая лишь самого себя, олицетворяющая возмездие и справедливость. Этическая направленность детектива чаще всего связана с определенной системой нравственных ценностей, носителем которой является герой-сыщик.

Рассказчик вводится в текст детектива, чтобы дать свидетельство «из первых уст» об истории разгадывания преступления. Ставший традиционным для детективного жанра прием, актив-

но разрабатываемый в современных текстах, идет от Уилки Коллинза, который в романах «Женщина в белом» и «Лунный камень» выбрал в качестве формы повествования систему рассказчиков, каждый из которых излагает ту часть истории, которая ему известна. Факт рассказывания позволяет не только оттенить характер повествующего персонажа, его кругозор, жизненный опыт, но и создать атмосферу неполного знания, закрывающего «зазор» между интеллектуальными возможностями читателя и сыщика. Так, доктор Уотсон (Ватсон) в серии рассказов А. Конан-Дойля наивен, простодушен, задает нелепые вопросы и выдвигает заведомо неправильные версии как причин преступления, так и поведения Шерлока Холмса. Аналогичным образом ведет себя компаньон Эркюля Пуаро капитан Гастингс в романах А. Кристи. В некоторых случаях рассказчик выступает не как «летописец» деяний сыщика, но как главное действующее лицо, «отвлекающее» читателя от подлинной истории раскрытия преступления (например, Даша Васильева в детektивах Д. Донцовой).

Преступник или жертва оказываются в центре детektива редко. Преступник — обычно в том случае, если он совершает ряд необычных преступлений (Фламбо у Г. Честертонa, мистер Квин в серии рассказов А. Кристи) или является рассказчиком. Но и тогда он делит центральное положение с сыщиком, разгадывающим его преступления. Жертва, номинально являясь отправной точкой развития действия (наличие преступления опознается по наличию жертвы), по ходу развития действия постоянно возникает в ретроспекциях, в то же время герой-жертва интересен более как функция. Жертва — знак нарушения принципов правопорядка. Факт смерти, невозможность человеческой жизни требуют обязательности расследования, неумолимости охоты на преступника.

«Сериальные» персонажи детektивов от произведения к произведению практически не меняются, характеры их заданы изначально. При этом со временем может складываться история жизни персонажа-сыщика или рассказчика.

Конфликт основан на изображении аналитики экстремального события, во время которого человек сталкивается с непонятным и страшным, сотворенным другим человеком. Это столкно-

вание большинство обычных смертных приводит в ужас, вызывает потребность в поиске выхода, но только один герой (в так называемых полицейских детективах — группа) успешно находит этот выход. Грехопадение разрушает порядок, сыщик этот порядок восстанавливает через процесс поиска и нахождения истины. В итоге история поиска и обретения становится всеобщим достоянием, порядок на время восстанавливается. «Существо детективного романа, — отмечает классик жанра Г.К. Честертон, — состоит в изображении видимых феноменов, причины которых скрыты, а это и есть, если поразмыслить, существо всех философий».

Проблематика. К преступлению толкают изъяны человеческих характеров (властолюбие, эгоизм, мстительность, ревность, алчность) или общественные пороки (бедность, социальное и материальное неравенство и др.). Мир устроен так, что в нем есть постоянная основа для нарушения норм человеческого общежития, но сыщик стоит на страже, выявляя все новых и новых преступников. Поскольку сыщик лишь разгадывает конкретное преступление, а не улучшает нравы общества и человечества в целом, преступления следуют одно за другим. В зависимости от выраженной в детективе оценки мироустройства эту функцию восстановления порядка берут на себя либо правоохранительные органы, либо их отдельные, наиболее выдающиеся сотрудники, либо сыщики-любители, либо те и другие вместе.

Поскольку корни преступлений скрыты в общественных нравах и человеческих взаимоотношениях, в детективных текстах сильно выражено нравоописательное начало. Изображение особенностей бытового уклада, нравов создает своеобразный жизненный «фон» повествования. Кроме того, именно в конкретных деталях быта и приметах своего времени сыщик ищет разгадку тайны: улики, мотивировки. Таким образом детектив одновременно выполняет еще и познавательную функцию.

Хотя в основе детектива всегда лежит головоломка, этот жанр литературы обычно весьма чуток к разнообразным проблемам, которые волнуют общество. Поскольку произведение пишется для современников, в детективе отражаются актуальные оценки,

господствующие в данное время стереотипы. Так, например, в годы Первой мировой войны активно разрабатывается шпионский детектив. В периоды усиления расовых, конфессиональных или политических конфликтов преступниками оказываются «чужие», с точки зрения основной читательской аудитории, социальные группы или лица, происходит своеобразная идеализация «своих» за счет принижения «чужих».

В зависимости от выведения на первый план типа проблематики — общественно-политической, нравоописательной, психологической или какой-либо другой — детектив меняет свой характер, приближаясь то к боевику, то к социально-психологическому, политическому, «дамскому» и другим жанровым типам романов.

Пафос. Поскольку детектив основан на столкновении добра и зла и неизменном разоблачении зла, которое тем не менее неискоренимо, принципиально важным оказывается сопереживание человеческому интеллекту, его возможностям в постижении тайного, обнаружении истинного смысла в загадочном и сложном переплетении предметов и явлений действительности. Ведь детектив — это, по словам Р. Мессака, «повествование, посвященное прежде всего методическому и последовательному раскрытию с помощью рациональных и научных средств точных обстоятельств таинственного события». Читатель детектива получает уверенность в том, что, хотя, на первый взгляд, жизнь зыбка, неопределенна, опасна, неупорядоченна, в мире господствуют причинно-следственные связи, есть люди (профессионалы-милиционеры, полицейские или любители), которым под силу восстанавливать эти связи в случае нарушения, что преступления разгадываемы, истина устанавливается, что status quo можно восстановить, что зло не разлито в мире, но сконцентрировано в отдельном преступнике. В случае отдельного преступления принятая в обществе мораль нарушена, но фундаментальные основы бытия сохраняются. В конечном итоге торжествуют закон и гуманистические моральные нормы.

Детектив сохраняет дух романтики борьбы сил разума против зла. Но, поскольку главным в произведениях этого типа оказыва-

ются разгадывание загадки, могут затушевываться сопереживание жертвам, цивилизованные человеческие реакции на несчастье: нападение, похищение, убийство [см.: Кетсхейн 1989; Руднев 1999].

Читательская аудитория. Детектив адресован и мужчинам, и женщинам. Это своего рода интеллектуальное упражнение (detect — делать явным), требующее умения мыслить логически четко или хотя бы следить за развитием чужой мысли. Удовольствие, доставляемое детективами, носит отчасти интеллектуальный характер. «Упражнение для человеческой сообразительности, установка западни и двойного капкана, игра, в которую из главы в главу автор играет против читателя с вертким умом», — писал мастер детектива Дж. Диксон Карр. О том, что детектив — это род своеобразной игры с читателем, много говорят авторы детективов. Вот высказывания современного писателя Б. Акунина: «Я хочу, чтобы читателю было со мной интересно, больше мне ничего от него не надо. Я не хочу его воспитывать, куда-то вести. Я хочу с ним играть. Я не уверен в том, что игра менее важное дело, чем поиск истины. Очень трудно разобраться в иерархии человеческих ценностей. Может, они все одинаково ценны или бесценны — я не знаю» (Время новостей. 6 декабря 2000. № 182). «А с умным читателем, по-моему, не грех и поиграть, и подразнить его можно, и даже подурочить. Обманывать — другое дело, обманывать нельзя. Если ты манипулируешь перед читательским носом тремя наперстками, то под одним из них обязательно должно что-то обнаружиться. Может быть, не то, чего ожидает читатель, а нечто совсем иное» (*Захаров И.В.* Беседы о жанре // <http://www.politika.ru> № 2—28).

Игровое начало вносится благодаря тому, что, хотя улики читатель получает одновременно с героем-сыщиком, разгадать загадку преступления раньше детектива он не должен — иначе потеряется интерес. Следовательно, в финале обязателен резкий фабульный кульбит, который в итоге оставляет читателя с его предположениями в дураках. При этом читатель должен испытать не раздражение от обмана, а восхищение сыщиком.

Хотя разного рода загадки и тайны издревле входили в содержание литературных произведений, корни детектива прочнее

всего связаны с тремя направлениями в развитии литературы. Первое восходит к жанру готического романа (называемого еще романом ужасов), действие в котором было сосредоточено, как правило, в средневековых замках, где происходили страшные и загадочные события, связанные с семейными тайнами, а загадки в конечном итоге разрешались не без помощи фантастических сил. Ближе всего к этому направлению в современном искусстве оказывается жанр триллера (от англ. *trill* — дрожать, трепетать) [Адамович 1997]. Второе направление восходит к очеркистике и полудокументальной социальной повести о «параллельной» жизни: тюрьме, преступной среде, каторге. Третье — к романам о метафизике преступлений, где обсуждается нерасторжимая связь принципов добра и зла, первородного греха и т.п.

В классической русской литературе жанр детектива долгое время практически отсутствовал, хотя элементы детективного сюжета писатели использовали для анализа социально-политической или нравственно-психологической ситуации. Произведений с криминальной интригой — убийствами, злодейскими помыслами, таинственными исчезновениями — немало, но внимание в них обычно сосредоточено не на процессе расследования, а на характерах и нравственных идеях. Но уже на рубеже 1890—1900-х годов детективная продукция составляла значительную часть массовой литературы, при этом состояла она преимущественно из переводов и подражаний А. Конан-Дойлу, а также книжек для невзыскательного читателя о Нике Картере и Нате Пинкертоне. Не случайно за этими «низкопробными» приключенческими книжками закрепилось в то время название «пинкертон». В 1920-е годы это направление детективной литературы продолжает развиваться, и в стране победившей революции оно получает название «красный пинкертон», поскольку детективная фабула находит идеологическое обоснование. В советской литературе криминальный сюжет нередко был основан на классовом противостоянии злодеев-буржуев и рабочих. В 1930—1950-е годы создание детективов в СССР не только не приветствуется, но книги этого жанра частично изымаются из библиотек, не включаются в рекомендованные для чтения списки. Во многом это было

связано с принципиальной особенностью детективного жанра: разгадывает преступление сыщик-одиночка — защитник частной собственности. Жанр детектива в период расцвета социалистического реализма был вытеснен на периферию литературы; элементы его остались в политическом и шпионском романах, а также в книгах для подростков. В детективных очерках Л. Шейнина, например, есть преступление, жертва, преступник, но обычно нет персонафицированного сыщика, а преступления разгадываются неким безликим коллективом. В период «оттепели» детективы вновь начинают появляться в печати (И. Лазутин, А. Адамов, Л. Шаповалов (Овалов), Л. Шейнин). Постепенно увеличивается число переводов детективных произведений, публикация их в журналах помогает редакторам удерживать тираж. В 1960—1970-е годы активно работает плеяда авторов детективов: Аркадий Адамов, братья Григорий и Аркадий Вайнеры, Юлиан Семенов и др. Популярность детективных романов поддерживалась кино- и телеэкранизациями, но все же число их было небольшим. С одной стороны, читатели подтрунивали над детективами как над «чтивом». Популярны были анекдоты о псевдоудачливом сыщике майоре Пронине. С другой стороны, детектив, как свидетельствовал опыт библиотек и книжных магазинов, неизменно пользовался читательским спросом [Берковский 1989].

В постсоветское время детективы начали широко издаваться. Сначала это были преимущественно переводные произведения или тексты отечественных авторов, печатавшихся под иностранными псевдонимами. На первой стадии освоения рынка не проводилось различия между детективом и боевиком; в рамках одних и тех же серий издавалась остросюжетная литература, включавшая тексты Я. Флеминга, Джона ле Каре, Тома Клэнси, Мартина Круза Смита и др. С середины 1990-х годов лидерами продаж стали российские авторы, пишущие детективы на отечественном материале. Довольно быстро именно они завоевали популярность у постсоветской аудитории, включающей миллионы читателей с высшим образованием и устойчивой привычкой к чтению. Переводчик и преподаватель иностранного языка Д. Донцова, ориентируясь на популярную в России польскую

писательницу И. Хмелевскую, создает «иронический детектив». С 1998 года востоковед и литературный критик Г. Чхартишвили начинает разрабатывать жанр «исторического» детектива, насквозь пронизанного литературностью, где узнаваемы и типажи, и фабульные ходы. Сотрудник МВД М. Алексеева под псевдонимом Александра Маринина разрабатывает тип «серийного» милицейского детектива с главной героиней Анастасией Каменской.

Развитие детективного жанра в отечественной литературе многими критиками воспринимается как признак того, что Россия становится «нормальной» страной со свойственным другим странам репертуаром массовой литературы. Детективы Александры Марининой занимают в этом репертуаре особое место.

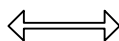
4.1.2. Детективы Александры Марининой

НАСТЯ КАМЕНСКАЯ КАК ФЕНОМЕН ВРЕМЕНИ

Фантастическую популярность романов Александры Марининой можно объяснить социальной привлекательностью *героини* — Насти Каменской. Для женской читательской аудитории Настя — со всеми ее многочисленными слабостями — абсолютно понятна. Это уже почти не советская женщина, но еще не вполне западная. Она и похожа на всех, и непредсказуема [см.: Савкина 2005].

Если оттолкнуться от схематического представления образа советской женщины в советской литературе [Снигирева, 1998: 27–28] и развить эту схему на эмпирических основаниях, можно построить оппозиции. Левые члены этих оппозиций будут характеризовать типовой образ советской женщины, а правые члены оппозиций будут маркировать образ Насти Каменской. Приведем перечень основных противопоставлений.

общественное — личное



несущественность такого
противопоставления

классовое чувство	↔	отсутствие классового чувства
борьба за счастье поколений	↔	борьба за истину
насильственно внушаемое счастье	↔	счастье как состояние момента
любовь к «дальнему»	↔	любовь к «ближнему»
целестремленность	↔	зрелая сексуальность
честность	↔	интеллектуальность
догматизм	↔	свободомыслие
жизнь по единственно возможному распорядку	↔	возможность распоряжаться собой
семейное рабство	↔	семейная раскрепощенность, эгоцентризм
замкнутость в пространстве страны и языка	↔	возможность пространственной свободы, полиглотизм

Успех образа Насти Каменской обусловлен не только контрастностью, но и преемственностью. В Насте много от советской женщины (а это основной «костяк» читательской аудитории А. Марининой): ее образа жизни, привычек, мировоззрения. В Насте работающая женщина с высшим образованием узнает себя такой, какой она стала, или могла бы быть при наличии ряда условий [см.: Творчество Александры Марининой... 2002].

Настя работает много, самоотверженно, в ущерб своему здоровью. Место ее работы — милиция — не ассоциируется с интеллектуальными занятиями. Маринина, зная общественное отношение к милиции, ищет оправдания для неженской работы Насти и помещает эти оправдания в реалистический контекст. Настя не аре-

стовывает, не преследует, не помыкает людьми — она *думает*. Начальство использует ее исключительно на *аналитической работе*, дает ей возможность *как следует подумать, придумать что-нибудь остроумное и изящное*.

Маринина избавляет свою героиню от стандартов, связанных с восприятием милицейского работника: *она многого не умела, она не владела огнестрельным оружием и приемами единоборств, не могла обнаружить слежку и оторваться от нее, плохо бегала*. Вместе с тем Настя не пытается приукрасить свои ежедневные занятия, заявляя: *«Трупы — моя работа»*. Ее поддерживает автор, знающий милицию не понаслышке: *Начинался новый рабочий день, в котором будут новые преступления, новые трупы и новые убийцы и уже не останется места для эмоций и переживаний*.

Перенапряжение вызывает нервные срывы, которые понятны каждой работающей женщине:

— *Леш, я ненавижу свою работу, — выталила Настя неожиданно для самой себя.*

— *Вот это уже серьезный разговор, — одобрительно кивнул муж. — И что тебя так достало сегодня?*

— *Я ненавижу свою работу, я ненавижу саму себя, я ненавижу тех, кто заставляет меня делать то, что я делаю... О Господи, я сама не знаю, что несу. Не слушай меня.*

Сердобольной читательнице близки жалобы Насти: *Я боюсь; мне страшно; я напугана; меня пытаются испугать; я устала* и др.

Настя Каменская — человек долга, и это тоже сближает ее с советской женщиной. Она отдает работе свое здоровье. Друг Насти, впоследствии ее муж, с пониманием относится к внутренним переживаниям любимой: *Один Леша Чистяков знал, сколько здоровья ей это стоило, как долго она потом сидела на таблетках, полностью потеряв сон и аппетит, скатываясь на грань обморока при каждом резком звуке и начиная плакать по малейшему пустяку*.

Боли в позвоночнике, плохие сосуды, плохое кровообращение и при этом — полное невнимание к своему здоровью — все это очень узнаваемо, как и детали образа жизни, вклинивающиеся в речевую ткань многочисленных текстов Марининой.

На работе негде поесть (*Ела она в последний раз довольно давно*); зарплаты не хватает даже на растворимый кофе (*Кофе кончился. А купить новую банку не на что, деньги кончились одновременно с ароматным коричневым порошком. Вот и мучаюсь*); в доме, как правило, пустой холодильник; обращает на себя внимание отсутствие дорогих вещей (*Красть у нее в самом деле было нечего*); работать приходится сутками (*К шести утра она собрала со стола исписанные и исчерченные непонятными закорючками листы бумаги*). Неустроенность быта сближает Настю с основной массой российских читательниц.

Настя, в отличие от большинства ее современниц, многое себе позволяет: дома она не готовит, одевается по собственному вкусу и из соображений удобства (*кроссовки, джинсы, куртка*), подолгу валяется на диване, ночью *думает*, не искореняет вредные привычки (много курит, через каждые два часа пьет кофе, не соблюдает режим, не занимается спортом). В подобных «неправильностях» — огромное обаяние Насти.

Женщине-читательнице трудно завидовать Насте, которая не обладает эффектной внешностью: *Она не была ни красавицей, ни уродиной, она просто была никакой, незаметной, неброской, с незапоминающимся лицом и блеклыми глазами. Она от этого не страдала, так как знала, что при помощи умело наложенного макияжа и элегантной одежды может стать совершенно неотразимой, и иногда даже пользовалась этим. В остальное же время Настя была невзрачной серой мышкой, не испытывая ни малейшей потребности нравиться и вызывать восхищение. Это было ей неинтересно.*

В романах Марининой большое место занимают сцены переодевания, сопровождающиеся необыкновенными превращениями: серая мышка с помощью одежды и макияжа неизменно превращается в красавицу (отметим, что миф о волшебной силе костюма и поныне сохраняется в женском обиходе).

Смелая Настя преодолевает ханжество, а это удается далеко не каждой женщине: *«Ну что греха таить, — признается она, — у меня были другие мужчины»*. Здесь особенно впечатляет множественное число и личностная нерасчлененность. Настя может позволить себе небрежность: зачем помнить их имена? Ведь у нее

есть Алексей, которым нельзя не дорожить: *«Никто никогда не будет выхаживать меня так, как Чистяков, когда я болею!»* Алексей сочетает в себе качества идеального мужа: он все прощает, все понимает, ценит жену, более того — он ведет дом и терпит слабости любимой, признает уникальность ее интеллекта.

Каменская — интеллектуальный уникум. Коллеги называют ее *гениальным сыщиком с феноменальной памятью: У нее голова непонятно как устроена. Аналитическая машина в Настиной голове работает без остановки.* Она всегда занята сложнейшей аналитической работой, которая сопровождается гениальными догадками. Маринина для достоверности сопровождает описания неожиданных озарений физиологическими подробностями: *Как всегда в минуты внезапных озарений спазм сосудов приводил к тому, что у нее кружилась голова и слабели ноги; Она ощутила неприятный холодок в желудке. Это означало, что в мозгу мелькнула какая-то важная мысль.* Не случайна высокая частотность глаголов интеллектуальной деятельности: *думать, подумать, задуматься, раздумывать, придумать, сосредоточиться, понять, объяснить, размышлять, погрузиться* (в размышления) и др.

Настя блестяще образованна. Она владеет английским, итальянским, французским языками, объясняется по-шведски, читает книги по кибернетике, хорошо знает литературу.

Важное место в романах Марининой занимает тема женского превосходства — нравственного и интеллектуального. Слабая худенькая Настя, трусиха и сибаритка, не лидер по натуре, оказывается на деле твердой, стойкой, хладнокровной, бесстрашной: *Умирать будет — сцепит зубы, но дело сделает.*

Коллеги Насти — оперативники, сыщики, прокуроры — не могут дорасти до уровня интеллектуальных взлетов *пигалицы*. Ей завидуют, ее ненавидят, ею восхищаются, наконец, терпят. В интеллектуальном единоборстве Настя побеждает неизменно. Она никогда не думает о конкуренции: дух соревновательности ей чужд. Она скромна и безыскусственна. Она безропотно принимает упреки в лености, легкомыслии, безалаберности и даже хитрости. В единоборстве мужского и женского последнее побеждает.

Маринина тиражирует почти дословно целые эпизоды, образные зарисовки, линии. Например бытовая линия: *Настя пьет кофе, Настя курит, Настя одевается*; линия мыслительной деятельности: *Настя чертит непонятные фигуры, кружки*; линия физического срыва: *болит спина, голова, подкашиваются ноги*; линия отвлечения от повседневности: *Настя переводит детективы, Настя переодевается* и т.д.

Отрывая Настю от советской женской культурной среды, автор не превращает ее в деловую женщину европейского типа. Мариониной удалось выявить механизмы трансформации русского женского типа на грани веков, убедить читателей в том, что в наше время нужны такие, как Каменская.

РОМАН «СОАВТОРЫ»

Жанрообразующие признаки: литературоведческая характеристика

Фабула. Роман «Соавторы» начинается с нескольких, на первый взгляд, не связанных между собой сцен, в которых перед читателями предстанут героини произведения. Встреча троих немолодых людей, обеспокоенных тем, что разоблачительные материалы покончившего с собой журналиста Нестерова попали в руки некоего популярного автора детективов. Сдача кандидатского экзамена старшим оперуполномоченным уголовного розыска Анастасией Каменской, которой хотят поставить оценку «удовлетворительно» лишь потому, что она имеет собственное мнение, противоречащее общепринятым представлениям. Высказываемые неведомо кем философские рассуждения о том, что все на свете меняет свою форму, но по сути остается тем же. Встреча трех соавторов, работающих над общим проектом детективной книги, в доме старшего из них, Глеба Богданова, в день, когда у его старой домработницы Глафиры Митрофановны неожиданно прокис борщ, и она заподозрила, что суп отравили. Далее читатель узнает, что за соавторами следят муж и жена Боровенко по

просьбе спасшего их сына от уголовного преследования Андрея Степановича, которого они никогда не видели и с которым держат связь через некоего Николая. Двое соавторов Богданова — мачеха и пасынок, выполняющие в проекте особые функции. Так, Екатерина Славчикова, в прошлом бухгалтер, отсидевшая четыре года за экономическое преступление, придумывает фабулу; непризнанный гений Василий Славчиков собирает необходимые материалы; Глеб Богданов, в прошлом автор блестящих жизнеописаний, лауреат Ленинской премии, известнейший советский писатель, пишет собственно текст. Независимо от этого следователю Каменской поручают наблюдать за расследованием убийства молодой беременной женщины Елены Щеткиной, жены успешного предпринимателя Егора Сафронова. Подозрения падают на мужа, который, как подозревают следователи, женился на Щеткиной под угрозой шантажа. В итоге удается узнать, что Щеткина шантажировала Сафронова, угрожая рассказать о том, как много лет назад в пионерском лагере его соблазнила пионервожатая Тамара Ефремова, ныне успешная предпринимательница-банкирша, которую Сафронов продолжает любить. Тем временем соавторы замечают, что их кто-то преследует: в машине Богданова оказываются разбитыми стекла, потом в его дом подбрасывают муляж бомбы. Перепуганная Екатерина обращается за помощью к Каменской, но тут убивают старую домработницу Богданова, потом Екатерину; сам Богданов умирает от инфаркта. Смерть Екатерины удалось распутать быстро: жена Боровенко рассказала, что та встречалась с каким-то подозрительным типом, легко опознанным участковым. Это был пьяница Сазан, жена которого Вера отбывала срок в одном лагере со Славчиковой и который вызвался помочь Екатерине отомстить ее лагерной мучительнице Марии Головиной. Мария со своим мужем-уголовником и убила Екатерину. Поиски убийц Глафиры выводят угрозы на супругов Боровенко и Андрея Сергеевича Погодина, по приказу которого и была убита старая домработница. Через подкупленного милиционера стало известно, кому же достались исчезнувшие материалы, принадлежащие журналисту Нестерову. Чтобы узнать о Нестерове, Каменская встречается с его вдо-

вой, которая рассказывает, во-первых, что муж ее, действительно, сам выбросился из окна, так как запутался в отношениях между беременной женой и любовницей, а во-вторых, что бумаги после смерти мужа ей помогала разбирать некая Ольга, которую она повстречала в женской консультации. Любовницей Нестерова оказалась Щеткина, ставшая жертвой все того же Николая, разыскивавшего пропавшие бумаги. А с трудом найденная Ольга оказалась редактором издательства, которое вело проект «Василий Богуславский», и любовницей Василия. Она и передала ему найденные в чужих бумагах документы, не очень понимая их разоблачительный потенциал. В финале Василию, полному надежд на успех его нового самостоятельно создаваемого романа об эмигрантах, предлагают стать участником нового издательского проекта.

Повествование организовано так, что вначале происходящие независимо друг от друга история расследования убийства Елены Щеткиной и история проекта «Василий Богуславский» разбиты на фрагменты и переплетены, к тому же фрагменты показаны с точки зрения разных персонажей. Понять, кто есть кто в этой мозаике, кому принадлежит та или иная точка зрения, сначала довольно сложно. Всеведущий повествователь, от лица которого ведется бóльшая часть рассказа, подчеркнуто ограничивает угол зрения констатацией того, что происходит с тем или иным героем. Но постепенно, по мере того как круг героев обрисовывается и становится ясна их функция в повествовании, повествователь берет на себя роль знатока прошлого, верифицирующего те или иные предположения следователей: *Многих деталей этой истории Настя Каменская не знала, но общий костяк, опираясь на собранную информацию, она выстроила правильно. Нет никакой сестры-близнеца и преступных замыслов, нет двойной жизни и страшных тайн, есть просто молодая красивая женщина, искалеченная родительским воспитанием. Но эту женщину убили и пока не понятно, за что.*

В финале романа отсутствует эффектное разоблачение преступления, картина последнего складывается постепенно из интерпретации улик, собранных Каменской и ее коллегами, а также ретроспективных дополнений повествователя.

Тема. А. Маринина рассказывает о сложившейся в настоящее время практике серийного производства детективных произведений. В романе выведена история коммерчески успешного издательского проекта, который наивный читатель принимает за творчество талантливого автора Василия Богуславского. Эта сфера деятельности интересна широкому потребителю массовой литературы, вокруг нее циркулирует множество слухов: кто на самом деле пишет эти книги, каковы условия их публикации, подготовки к печати и т.п. А. Маринина существующие слухи поддерживает: *Оказалось, что никакого Василия Богуславского как физического лица не существует и что «Василий Богуславский» — это название некоего проекта и одновременно коллективный псевдоним трех авторов: Глеба Богданова и Екатерины и Василия Славчиковых. Ни издательство, ни сами авторы никакого секрета из этого не делали, рассказывали о проекте в своих интервью и даже давали совместные пресс-конференции. Суть проекта тоже не была тайной: двадцать детективных романов, сюжеты которых должны быть связаны с искусством, шоу-бизнесом и средствами массовой информации.* В романе достаточно подробно рассказывается о литературной «кухне», создании современных серийных бестселлеров: объяснена система распределения обязанностей между соавторами, раскрыты формы их совместной работы, пути получения информации. Команда состоит из знаменитого в прошлом писателя, ревнивца с деформированной психикой, умной рациональной женщины с тюремным опытом и амбициозного, но литературно слабо одаренного молодого человека, имеющего связи в разных слоях общества. Совокупный опыт соавторов помогает им писать увлекательные книги. Рассказывается также о бытовой стороне жизни каждого из соавторов, весьма далекой от создаваемых ими текстов. На важность темы создания бестселлеров указывают, в частности, название романа и его финал, поскольку произведение заканчивается не разоблачением убийц Елены Щеткиной (завязка детективной истории), а приглашением единственного оставшегося в живых соавтора (Василия Славчикова) к участию в новом подобном литературном проекте уже в качестве «старшего» соавтора. В романе нет разоблачения «властите-

лей дум» современного массового общества. Акцент сделан на внешне бесстрастном описании нравов мира писателей, ученых (детство Щеткиной, семья Славчиковых), журналистов (история погибшего Нестерова), которые неизменно предстают обыкновенными людьми, не способными разобраться в своей собственной жизни, понять близких, справиться с психологическими проблемами.

Конфликт. В романе «Соавторы» несколько конфликтов, и они тесно увязаны друг с другом. Во-первых, свойственный детективу как жанру конфликт, основанный на противостоянии между мирным существованием общества, где ценится жизнь каждого отдельного его члена, и преступным миром, готовым физически уничтожить людей ради корыстных интересов, связанных с деньгами и общественным положением, эти деньги обеспечивающим: *Слишком большую ценность представляют для Погодина материалы Нестерова. Что он собирается с ними делать? Понятно что — шантажировать тех, кто является героями этих материалов и пока уцелел. Вымогать у них деньги. Или выгодно продать материалы каким-нибудь предвыборным штабам, ведь совсем скоро выборы в Госдуму, а через четыре месяца — президентские. На такие материалы спрос будет огромным, и, умело торгуя ими, можно стать миллионером, да не рублевым, а условно-единичным, евро-долларовым.* В тексте романа речь идет о собранных погибшим журналистом компрометирующих материалах, для получения которых и совершается несколько убийств, что характерно — не решивших проблем преступников, поскольку им не удалось правильно просчитать, в чьих руках оказались нужные им бумаги. Во-вторых, как конфликтное показано само состояние современного общества, переживающего смену глубинных приоритетов. С одной стороны, существует разработанная система права, охраняемая соответствующими структурами, есть система ценностей, предполагающая необходимость ответственности за преступления против совести разного уровня. С другой — общество меняется, провозглашая в качестве приоритетных новые ценности, например, индивидуализм, открывая перед людьми новые неожиданные возможности и закрывая привычные.

В результате человек утрачивает нравственные ориентиры: честные в прошлом люди начинают жить не по закону права, руководствуются лишь личной выгодой. Мать хочет уберечь сына от тюрьмы, для чего соглашается принимать участие в слежке и травле Богданова; молодой следователь, прельстившись взяткой, готов нарушить тайну следствия; редактор издательства Ольга похищает бумаги, чтобы дать возможность своему любовнику придумывать эффектные сюжетные ходы. Любой подобный отказ от норм права и нравственности в мире детективного романа наказуем: оступившись раз, человек незаметно для себя становится причиной трагических событий.

Еще один конфликт характерен для большинства так называемых милицейских (полицейских) детективов, где расследование преступления ведут слуги закона, а появляющиеся частные детективы (в романе Марининой — Владик Стасов) сами вышедшие из этой же системы, поддерживают добрые отношения с бывшими коллегами. Но общественное мнение направлено против милиции. *«Я терпеть не могу милицию, — говорит писатель Богданов, — там все тупые и наглые взяточники, а не взяточники — так алкоголики»*. Этот образ, весьма популярный в современном отечественном общественном мнении, кардинально расходится с тем, что происходит в романе. Сутками работающие, мало зарабатывающие сотрудники уголовного розыска тем не менее честно делают свое дело. Те коллеги, которых интересует легкий заработок (Ильин), долго в угрозыске не задерживаются. Работа следователей, оперативников, участковых милиционеров лишена внешних эффектов, просто неприятна, поскольку им приходится постоянно иметь дело с худшими проявлениями человеческой природы. Расследование показано как рутинная монотонная работа: проверяются и перепроверяются все новые и новые версии, поднимаются старые дела, восстанавливаются списки женщин, посещавших женскую консультацию в определенном месяце, списки детей и сотрудников пионерских лагерей двадцатилетней давности, квитанции об оплате бассейнов и т.п.: *Настя с ненавистью посмотрела на бесчисленные листки, карточки и схемы, которыми завален ее рабочий стол. Такая огромная работа —*

и все впустую. Двенадцатый час ночи, ей давно пора быть дома, а она как дура сидит над этими листками. Все выискивает неизвестно что, чего там и в помине нет. Но в итоге именно эта скучная, на первый взгляд неоправданная деятельность дает результат. Прозрение, приводящее в итоге к разгадке, основано на кропотливом сопоставлении фактов, коллективном поиске истины.

Герои. Для милицейских романов характерно наличие коллективного героя-следователя. В романе «Соавторы» — это уже знакомые читателю по предыдущим книгам серии Анастасия Каменская и ее товарищи — Юра Коротков, *настоящий мужик и преданный друг*, Сергей Зарубин, Владислав Стасов — блестящие профессионалы, прекрасно дополняющие друг друга. Они надежны, умны, многократно проверены. Разгадка тайны — плод их коллективных усилий. Герои наделены запоминающимися, повторяющимися из романа в роман особенностями личной жизни (Коротков мечется между женой и любовницей; Стасов женат на своей коллеге, работающей в Петербурге, и т.п.). «Очеловечивание» образа милиции проявляется и в периодическом обращении к изображению того, как персонажи шутят, боятся, радуются и т.п. Соблюдается традиция изображения милиционеров как «хороших парней».

Анастасия Каменская, как уже отмечалось, занимает в сериале А. Марининой центральное место. С самого начала она подавалась как женщина *особенная*. Во-первых, потому что работает в милиции, в группе выполняет функции аналитика, во-вторых, потому что она женщина, заведомо не желающая следовать принятым в обществе представлениям о женских добродетелях. Коллеги относятся к ней как к любимой сестре. Муж, брат, отчим обращаются с ней как с не по годам умным ребенком. Настя ценит такое отношение, позволяющее ей оставаться самой собой, то есть заниматься тем, что она любит и умеет делать, — разыскной аналитической деятельностью.

В романе «Соавторы» Каменская по-прежнему профессионально успешна: она удачно распутывает сложное дело, предлагает неожиданную для ее экзаменаторов концепцию *недостовренности статистической модели личности преступников, соверша-*

ющих кражи, формулирует важные для ее профессиональной деятельности выводы: *В формировании мотива умышленного убийства участвуют две стороны: и убийца, и его жертва. И если хочешь найти мотив, нужно не только искать преступника, но и попытаться понять, каким человеком был тот, кого убили.*

Отказавшись от обычной для авторов детективов идеи оставлять возраст и психологию сыщика неизменными, А. Маринина в этом романе особое внимание уделяет душевным переживаниям героини, которая входит в период кризиса середины жизни, проявляющегося в беспричинной тоске, раздражительности, плохом самочувствии, ожидании отставки: *Она чувствовала себя старой водовозной клячей, которая просто тащит очередную тележку с очередной партией наполненных водой ведер по одному и тому же осточертевшему маршруту: к колодцу — от колодца, к колодцу — от колодца. И никакого другого маршрута уже не будет. <...> Ничего в ее жизни уже не будет, и она никогда больше не будет хорошо себя чувствовать, и все быстрее начнет уставать, и все чаще раздражаться и плакать, и скоро ее выгонят на пенсию, потому что таким старым и бесполезным клячам срок службы не продлевают, и следующая ее работа будет пресной и скучной, а следующая за ней — еще скучнее. И тогда она оседет дома, будет лежать на диване под пледом и очень быстро превратится в настоящую развалину. Боже мой. Ей же всего сорок три года, а впереди ничего нет. Ну почему так, почему? <...> Неужели это профессиональная деформация, в результате которой притупляется стремление найти и покарать виновного, появляется равнодушие к справедливости, а такое страшное преступление, как убийство, вызывает чисто исследовательский интерес.*

Муж Каменской, профессор Алексей Чистяков, пытается помочь жене, выслушивая ее, давая ей советы. Он дарит ей фигурку старика, олицетворяющую возраст: *Будь благодарна всему, что с тобой происходит и тебя окружает. Будь благодарна своему возрасту. Научись любить его.* Разговаривая с игрушкой, занимаясь расследованием, то есть любимым делом, Каменская постепенно начинает находить выгоду в своем возрасте: *...пусть она стареет, но кое-что все-таки у нее пока еще получается; если она*

делится опытом, значит, есть чем делиться. Как это я никому не нужна? Я всем нужна. Лешке нужна. Папе с мамой нужна. Короткову нужна, кому он будет плакаться в жилетку, если меня не будет? Зарубину нужна. Он ко мне все время за советом ходит. Я даже маленькому следователю Темочке нужна, как выяснилось.

Упомянутые в предшествующих романах, ставшие своего рода визитной карточкой образа Каменской страхи героини обретают возрастно-половые признаки. В этом романе Настя — не *другая* и *особенная* женщина из первых романов, но *нормальная женщина*, окруженная *настоящими мужиками* — мужем-соратником, учителем, «подругой»-утешителем (Чистяковым), братом, коллегами. Они создают пространство, в котором Настя может себе позволить быть незащищенным ребенком, детективом Каменской и такой женщиной, как она хочет. Через страхи и опыт старения героиня обретает себя, и обретение это оказывается не чем иным, как возвратом в границы «женской природы» со всеми ее стереотипными чертами: Настя становится нежной, нервной, даже плаксивой.

Ее проблема состоит в том, что защищенное пространство рушится. Она — старший по званию, более опытный работник, член организованного коллектива по борьбе с преступностью — получает товарищеское признание мужского коллектива, в то же время отстаивая идею «невстраиваемости» женщины-следователя в «мужскую» профессиональную среду. Возможность социально-интеллектуальной реализации ограничена, что связывается в сознании героини с твердым убеждением ее начальника, бывшего *сокурсника, троечника-шпаргалочника* Афанасьева: *Толковая баба, но баба. А с бабы какой спрос?* Этот стереотип выражает положение дел не только в милиции, но и в обществе в целом.

Настя умиряет свою гордыню, пытаясь искать проблемы в себе, а не в других. Маринина показывает, что проблема неразрешима, и менять надо не ситуацию, а собственную мотивацию. Каменская делает свой выбор, становясь «нормальной женщиной», чьи особенности связаны с понятной для читателя биологически определяемой женской «сущностью». Маринина, как большинство авторов массовой литературы, опирается на социально возможное и допустимое; в противном случае произойдет

утрата необходимого контакта с читателем [подробнее об этом см.: Савкина 2005].

В тексте романа параллельно разворачивается несколько этюдов-предысторий, вскрывающих наполнения *психологического и эмоционального багажа* героев: история женитьбы Славчикова, разлюбившего свою «хорошую жену»; история Сафронова, всю жизнь любящего соблазнившую его когда-то пионервожатую; история Глафиры Митрофановны, которая всю жизнь отдала семье Богдановых; история Норы Уразовой — жены владельца ресторана; история красавицы Лены Щеткиной, чья психика была исковеркана собственными родителями; история ссоры Богданова со своими родственниками; история Славы Боровенко, который хочет вернуть себе чистую совесть; история комплексов следователя Герасимчука и др.

Пафос. Помимо обязательного для детектива пафоса восстановления справедливости, в романе сильны мистически-морализаторские интонации, связанные с введенными в повествование многочисленными историями персонажей, размышляющих о справедливой мести: *В момент ухода все наши мысли о справедливости вдруг предстанут в совершенно другом свете, и мы поймем, что принимали за справедливость наши личные амбиции и всю жизнь занимались тем, что пытались отомстить или расквитаться за обиды, которые нам наносили. Зачем? Зачем мы тратили на это время и силы, вместо того чтобы радоваться, любить, растить детей, получать удовольствие от работы? Наши скудные, убогие представления о мифической справедливости заставляли нас совершать поступки, которые отравили нашу и без того недолгую жизнь. Надо отступить, пока не поздно. Надо перестать думать об этом, перестать стремиться кому-то что-то доказать. <...> Все равно рано или поздно ты умрешь, и ответное унижение не прибавит тебе ни одного дня жизни. И он, твой обидчик, тоже умрет. Ничто не имеет значения.* Возникает пафос смирения перед универсальными законами бытия. Это, с одной стороны, приводит к разоблачению преступных замыслов и деяний, а с другой — к капитуляции независимой Насти перед законами природы и общества.

Жанрообразующие средства текста

Темпоральная организация текста. Роман «Соавторы» был написан в 2004 году. Текст содержит узнаваемые сигналы текущего времени. Главный лексический указатель времени — метафора *оборотни в погонах*, появившаяся в вербальном обиходе в период агитационной предвыборной кампании 2003 года в Госдуму РФ [см.: Вепрева, Купина 2006].

На страницах романа действуют персонажи, которые причисляются автором к группе «оборотней». Последнее придает достоверность описываемым событиям: *В июне разгорелся скандал с «оборотнями в погонах», бывший наперсточник был задержан вместе с «группой товарищей», его распрекрасная биография стала достоянием общественности*. За кулисами криминальных событий стоят бывшие милицейские чины: *Андрей Степанович — начальник УВД крупного региона, Алла Евгеньевна — главный патологоанатом, ее муж — начальник экспертно-криминалистического управления*.

Время, связанное с этой группой персонажей, организовано относительно их службы в органах: *Андрей Степанович Погодин <...> и супруги Иванички занимались фальсификацией уголовных дел; Погодин и Иванички были просто уволены, но уголовной ответственности избежали*. Глагол несовершенного вида *занимались* свидетельствует о длительном временном периоде преступной деятельности в прошлом. Настоящее «оборотней» кажется безоблачным: *У них сейчас бизнес совместный, только в другой области, в торговле мебелью, но тоже весьма и весьма прибыльной. Их связывали в прошлом не только служебные и общие дела, но и общие неприятности, а в настоящем взаимная поддержка, в непростом деле преодоления тех самых неприятностей*.

Оппозиция: *в прошлом — в настоящем* охватывает и личные отношения между персонажами (явные и тайные). *Андрей Степанович на своей даче нежился в объятиях давней подруги, той самой красивой и холеной седой женщины, в обществе которой несколько недель назад жарил шашлыки в компании с ее мужем*. Данная темпоральная оппозиция актуальна для каждого персонажа,

вовлеченного в криминальный сюжет, а погружение в глубину ретроспекции зависит от возраста персонажа: *Вот, например, в сороковом году Тане было двадцать лет; в квартиру Богдановых вползал страх, недоверие и подозрительность, затопившие в те годы всю страну.* Изображая прошлое семьи Богдановых (знаменитые врач, писатель, актриса), автор употребляет в функции темпоральных указателей собственные имена политических деятелей. *Борис Саввич... молча провел странного человека в свой кабинет. <...> Земфира объяснила, что приходил сам Берия.* В отдельных случаях ретроспектива обобщается, но обобщение носит стандартный характер: *При Сталине профессоров уважали и жильем обеспечивали как положено.*

Расхожие обобщения связаны с наблюдаемыми читателями в повседневной жизни изменениями нравов бюрократов порядка. Указания на время подтверждают быстроту этих изменений: *Это до девяностого года к милиции и особенно к уголовному розыску относились с уважением и трепетом, а теперь на протяжении уже более десяти лет об них только ленивый ноги не вытер. Найдти среди работников милиции человека, который за деньги возьмется выудить у соавторов нужную информацию, — раз плюнуть.* Характерное для наших дней отношение к работникам милиции передается с помощью противопоставления официально-деловых и разговорных номинаций: *Ты же не уважаемый всеми работник правоохранительных органов, а мент поганый, скрытый «оборотень в погонах», на нас ведь люди теперь именно так и смотрят.* Обобщенно-отстраненная точка зрения усиливает впечатление уникальности образов «честных милиционеров», самоотверженно выполняющих свой долг, несмотря на соблазны немедленного обогащения (*Петя Ильин <...> про материалы не спрашивал, действовал с подходцем. <...> Зачем Петька это сделал? <...> Сколько ему заплатили, гаденьшу?*) и низкую заработную плату, заставляющую профессионалов искать другую работу (*Не осталось ни одного сыщика со стажем в двадцать три года*).

Настя Каменская и Коротков не без горечи, но с пониманием воспринимают факты ухода из органов преданных сотрудников: — *Андрюха... недавно женился.*

— *Значит, скоро уйдет из розыска <...> Ему, как и Доценко, семью кормить надо. Вот так и разбегаются лучшие кадры.*

Отдельные эпизоды романа воспринимаются как пересказ последних телевизионных криминальных сводок: *(Глафира) открыла дверь, сделала шаг на лестничную площадку <...> сумка стоит.*

— *Бомба, наверно, что же еще может тикать?*

— *Туфта, — неожиданно хмыкнул молодой человек — <...> Муляж это <...> Это кто-то так пошутил, Глеб Борисович.*

Сегодня просто муляж, а завтра будет настоящая бомба.

Романное время, таким образом, включается в реальное настоящее, которое проживается читателем здесь и сейчас.

В тексте имеются указатели настоящего событийного, без которого не существует детективный сюжет. Обычно эти указатели располагаются в начале предложения:

И в этот момент раздался звонок в дверь;

И в эту минуту стало происходить нечто странное;

А вдруг сегодня опять отраву подсунули?

Убили Катерину. Сегодня ночью зарезали.

Актуальность событийного времени (как настоящего, так и прошедшего) объясняется необходимостью раскрыть тайну преступления. В сценах допросов, при аналитическом восстановлении канвы преступления регулярно употребляются слова семой темпоральности: *Недавно; недели три назад; числа пятого или шестого; на следующей неделе.* Ср.: — *Теперь назовите мне только дату, когда вы приехали к Елене и обнаружили, что ключей нет.*

Темпоральные высказывания подготавливают описание драматического события: *В тот распроклятый день поднялась Глафира Митрофановна в пять утра.* Значимые для осознания сюжетной линии событийные звенья вводят сложно-подчиненные предложения с придаточным времени: *Пока мы тусовались в клубе и поздравляли наше родное издательство, кто-то разбил два стекла в машине нашего мэтра.*

Актуальным событийным оказывается прошлое персонажа, мотивирующее преступление. Настя Каменская стремится восстановить это прошлое в деталях, наполнить его жизненной правдой: *Щеткина его (мужа) шантажировала чем-то из области прошлого; Я все голову ломала, где и когда Щеткина могла раньше пересекаться с человеком, за которого так удачно вышла замуж.*

Прошлое, искусственно законсервированное, может оказаться актуальным для настоящего событийного. Насильственная смерть журналиста Нестерова, в руках которого были материалы, компрометирующие сильных мира сего, оказывается связанной с насильственной смертью молодой жены предпринимателя и убийством одного из соавторов, книги которого построены на этих материалах. Предположительный ответ на вопрос о деятеле органов внутренних дел, приостановившем уголовное дело, А. Каменская находит на темпоральной шкале: *В те времена, когда Андрей Степанович был начальником управления внутренних дел крупного региона...* Догадка Каменской подтверждается фрагментами повествования, охватывающего объективное настоящее: *Андрей Степанович велел узнать, не только от кого из соавторов материалы попадают в книги, но и как и от кого они попадают к самому писателю (имеется в виду псевдоним Богуславский, за которым скрываются соавторы.) Ср.: В нем (о Боровенко) начинал закипать протест против погибшего год назад журналиста, за чьими материалами теперь приходилось охотиться.*

Прошлое и настоящее в их причинно-следственных отношениях — основа детективного сюжета, включающего несколько взаимосвязанных линий.

Футуральный план включает ожидаемое или желаемое событие, связанное с прошлым или настоящим персонажа. Так, сложные личные взаимоотношения писателя Глеба Богданова с близкими побуждают любящую его домработницу Глафиру постоянно думать о возможном убийстве:

— Ненавидят они тебя, со свету сжить хотят. Пока ты живой, не будет им покоя. Убьют они тебя, Глебушка;

— Не уговаривать они тебя хотят, а убить <...> Брат Григорий, и Илюша, и младшая — Лада, и обе жены Глебушку ненавидят и только ждут его смерти.

Для одного из соавторов — честолюбивого Василия — будущее связано с успехом, писательской славой, признанием:

— Подойдет время... И тогда все они узнают... Тогда поймут, кто из нас чего стоит, и пожалуют.

Планируемая перспекция отражается не только в прямой речи персонажей, как было продемонстрировано в предыдущем примере, но и в речи автора: Андрей Степанович, его подруга и муж подруги обсуждали перспективы использования исчезнувших материалов погибшего журналиста.

Перспективный план персонажа присутствует в размышлениях Каменской. Ее внутренняя речь отражает возможные интенции, за которыми кроется мотив преступления подозреваемого:

Списки и в самом деле были готовы.... Но это не спасало положения. Сперва нужно было выбрать из списка всех, кто носит имя Ольга, потом выверить и убрать повторы, потом пройтись по возрасту, отсекая совсем молоденьких и тех, кому за сорок, поскольку точного возраста своей случайной знакомой Нестерова не знала. Значит, брать нужно «вилку» от двадцати шести до сорока, чтобы не ошибиться. И вот тех, кто в конце концов останется, нужно будет отрабатывать. Интересно, сколько их будет? Сто? Двести? Или повезет, и их будет только двадцать? (см. также пример внутренней речи героини на с. 126).

Особо структурируется темпоральный план анализа цепочки взаимосвязанных преступлений. В этой цепочке есть место моменту озарения, знаменующему разгадку тайны расследуемого А. Каменской преступления или серии преступлений. Например: Вариант первый: преступление раскрывается сразу же по горячим следам; Вариант второй: преступление раскрывается долго, идет постепенное накопление информации <...> события происходят одно за другим, пока не приводят к поимке преступника; И вариант третий: преступление почему-то совсем не раскрывается, пока вдруг не происходит божественная

случайность. Других вариантов не бывает <...> Настя знала точно <...> И все равно частенько ловила себя на том, что ждет его, этого чуда.

Обобщим особенности темпоральной организации текста.

- Время расследования преступления непосредственно связано с происходящими в стране событиями последних месяцев: реальное дело «оборотней в погонах» (конец 2003 года) — романное дело «Соавторов» (начало 2004 года — выход в свет романа Марининой). Темпоральная переключка способствует восприятию читателями описываемых событий как достоверных.
- Текстовое время организовано относительно персонажа (группы персонажей), вовлеченного в криминальный сюжет. Охватываются все три временных плана; акцентируется оппозиция прошлое — настоящее в ее событийных преломлениях.
- Самостоятельная линия темпоральной композиции — анализ совершенных в разное время преступлений. Аналитическая цепочка хода мысли устремлена к моменту озарения, на базе которого происходит восстановление логики темпоральной последовательности событий.
- Ожидание чуда, божественной случайности, момента озарения пронизывает весь сюжет, мотивирует поглощенность героини интеллектуальным поиском.

Ключевые слова как жанрообразующие средства текста

А. Слова с семами «загадочный», «неявный», «скрытый», «загадка», «задача», «тайный», «странный», «мифический».

Для Анастасии Каменской как аналитика загадка возникает при соприкосновении с чужой жизнью, подчиненной логике времени и сопротивляющейся этой логике. В тексте используется потенциал соответствующего словообразовательного гнезда. Например: *Она (Настя) ничего не говорила Афанасьеву о загадках, загаданных ей квартирой Елены.*

Группы систематизированных фактов составляют материал загадки и основу формулировки интеллектуальной задачи, которую решает Каменская:

...Пять листочков плотной бумаги, на каждом из которых черным жирным фломастером было написано: «Так мне и надо».

Во втором конверте оказались точно такие же листочки, и тоже пять, но надпись была другой: «Я это заслужила» <...> Как будто речь идет о двух совершенно разных людях. Одна Щеткина была дорого одетой красоточкой, другая — бедно одетой спортсменкой. Разве так бывает?

Описание обычно предшествует рассуждению. Последнее включает группы вопросно-ответных конструкций, усложняющих загадку. Вот рассуждение Каменской о личности убитой Елены Щеткиной: *Два комплекта вещей. Два разных человека. Или две личины одного? Почему? Психоз и раздвоение личности? Или двойная жизнь, двойное дно?*

Различные толкования одного факта/события приближают Анастасию Каменскую к разгадке, приоткрывают или открывают тайну, которую уносит с собой убитая (убитый): *Настя почувствовала, что Елена Щеткина ожила, стала понятной. Она перестала быть загадочной.*

Прилагательные группы «загадка» маркируют участников детективного сюжета: *...копаться в секретах загадочного поведения Глеба Борисовича Богданова предстояло вслепую. В его (Петя Ильина) задачу входило <...> ждать выхода на связь загадочного Николая. Андрей Степанович передал через таинственного Николая новое задание. Оно звучало более чем странно. А заодно подумают, куда делась эта мифическая сестра после замужества Щеткиной.* Как видно из примеров, синонимично загадочному все непонятное, не имеющее четкого объяснения, решения.

В качестве логических синонимов загадочного употребляют-ся вопросительные конструкции, остающиеся без ответных реакций. Так структурируется загадка трех соавторов: *В биографии Богданова все было понятным и логичным, кроме одного: почему он в течение десяти лет не написал ни одной книги. Устал? Надоело?.. Зачем его (Василия) взяли третьим автором в проект, было непонятно. А третий? Он что делает?*

Слово «странный» используется в качестве сигнала аномалии, свидетельствующей о небанальности, исключительности

загадочного, как, например, в разговоре Каменской с Сафроновым (мужем убитой):

— Вам это не показалось странным? Тридцатилетняя женщина приглашает на свою свадьбу только одну подругу?..

Ср.: А вот о найденных на квартире Елены конвертах с более чем странными бумажками она решила пока не спрашивать.

Б. Ключевые слова версия, мотив.

Перечисление разных версий не только логирует, но и усложняет поиск ответа о виновнике преступления:

Главная версия, которая отрабатывается, — это версия о причастности мужа к убийству <...>

Версия первая: ее убил кто-то из бывших любовников, не проотивших того, что она с ними сотворила <...>

Версия вторая: Елену убили с целью ограбления <...>

Версия третья, она же первоначальная: Елену убили за то, что она шантажировала Егора Сафронова.

Мотив указывает на возможность оправдания или опровержения определенной версии: *Если Егор Витальевич действительно сам убил жену, то должен же быть у него мотив; Я точно знаю, что вы, господин Сафронов, причастны к убийству своей жены, вопрос только в мотиве, который для меня пока не ясен.*

Мотив непосредственно связан с разоблачением преступника: *За что убили Глафиру Митрофановну? Выясни мотив — найдешь убийцу.*

Выделенные группы слов выполняют жанрообразующую функцию. Они употребляются в детективах вне зависимости от конкретного сюжета и образа автора.

Перейдем к характеристике текстообразующего ключевого слова. Его употребление отражает особенности конкретного текста, основу которого составляет особый детективный сюжет. В романе «Соавторы» таким ключевым элементом является высокочастотное слово материалы. Покажем это на конкретных примерах из текста. Параллельно будем давать сюжетные пояснения, необходимые для интерпретации ключевого слова материалы.

Журналист Игорь Нестеров использовал в своих разоблачительных статьях попавшие в его руки документы, материалы,

компрометирующие видных политиков, чиновников, предпринимателей. Слова «материалы», «компра» употребляются в тексте как синонимы: *Светлана (жена журналиста) заподозрила, что Игорь приторговывает собранными на нескольких должностных лиц материалами. Куда выгоднее продать компру заинтересованным в ее сокрытии лицам, нежели делать очередной материал для рубрики.*

Несмотря на то что кончина журналиста, по заключению следствия, наступила в результате самоубийства, Каменская выдвигает версию о насильственной смерти: *Нестерова убили <...> Не простили громких разоблачений, хотели воспрепятствовать дальнейшей публикации уже собранных материалов.*

Возможный мотив убийства связывается с опасностью компрометирующей информации для людей, находящихся у власти: *...начали бы месить всех тех, на кого он (Нестеров) собирал материал, но еще не сдал в печать.*

Смерть журналиста Нестерова обострила «охоту» за материалами. «Охотники» — те, кто владеет механизмами шантажа: *...после гибели этого шелкопера (о журналисте) осталась целая куча материалов, которые он не успел обработать и тиснуть в своей газетенке; Осталась после этого сукина сына информация! Осталась! Только где она? Выясняется, что собранные журналистом материалы пропали.*

Используя положения действующего в России уголовного права, А. Маринина поясняет, что романная проза, выходящая под псевдонимом *Богуславский*, содержит разоблачения, которые, однако, не могут послужить поводом для уголовного преследования разоблачаемых в силу художественной условности: «условный мир, созданный автором» [Солганик 2000: 19], не является предметом судебного разбирательства. Однако этот факт лишь обостряет интригу: *Материалы Игоря Нестерова каким-то образом попали к «Василию Богуславскому». И нашлись люди, которые по этому поводу сильно забеспокоились.* Соавторы становятся мишенью преступников: *Материалы, которые когда-то собрал журналист, попали в руки кому-то из этих Богуславских. Необходимо узнать — кому именно и от кого.* Супругам, которых шантажирует бывший работник внутренних дел Погодин, приказано разыскать исчезнувшие материалы: *Я же вам объяснял, Слава, вы*

должны найти материалы. Супруги вынуждены шпионить за соавторами: *Есть два способа выяснить, у кого находятся эти материалы. Первый — обыскать их (соавторов) жилища <...> Второй — прослушивать разговоры всех троих. <...> Чтобы понять, кто является автором идей, заимствованных из материалов журналиста.* Постепенно С. Боровенко начинает понимать, что *из троих соавторов... прорисовывается тот единственный, который имеет доступ к материалам покойного журналиста.* Тайну исчезновения документов из дома покойного разгадывает А. Каменская: *Ольга Ветрун (возлюбленная одного из соавторов) украла их (материалы) прямо из-под носа у Светланы (жены журналиста) <...> Она просто увидела истории, которые после смерти журналиста никому не нужны, но которые помогут ее ненаглядному Васеньке не выгладеть совсем уж беспомощно в глазах своих соавторов.*

Как видим, цепочка контекстов с ключевым словом материалы образует фундамент основной сюжетной линии детектива, содержит логическое объяснение запутанного конфликта. В целом можно говорить о наличии в романе общежанровых ключевых слов и текстоспецифического ключевого слова.

Формулы и их разновидности. Формульность маркирует роман «Соавторы» как текст массовой литературы. Можно выделить определенные разновидности формул.

А. Формула как в речи автора, так и в чужой речи употребляется в функции типового сопроводителя образа персонажа. Например, упоминание о матери писателя Богданова Земфире сопровождается формулой *народная артистка, красавица* с возможной перестановкой частей и пропуском одной из них:

Хозяйка — красавица, народная артистка... померла уже при Брежнев; Уже после войны народная артистка Богданова... ей (Глафире) жилье отдельное выхлопотала; Глеб... пошел... лицом в мать... ну вылитая Земфира-покойница, она-то знатная была красавица, недаром же народная артистка; В бывшем кабинете-приемной народная артистка СССР Богданова хранила и každодневную одежду, и концертные туалеты...

Имя Глеба Богданова сопровождается вариативной формулой *известный писатель*: *Для Глафиры Митрофановны извест-*

ный на всю страну писатель Богданов, лауреат и все такое прочее, — все тот же Глебушка неразумный да непослушный, которого она вынянчила, вырастила...

Самой известной фигурой среди соавторов был Глеб Борисович Богданов, маститый писатель... Ср.: Богданов был признанным мастером пера и мэтром отечественной литературы, классиком... Характерно, что в последнем высказывании стандартное словосочетание известный писатель заменяется штампом мастер пера.

Анастасия Каменская — главная героиня романов Марининой — переживает, как уже упоминалось, возрастной кризис: ей исполнилось 43 года, а в системе МВД пенсионный возраст — 45 лет. Настя чувствует себя немолодой, старой, старой клячей, старой курицей. Эти предикаты-самохарактеризаторы формульно проходят через весь текст романа «Соавторы». Они употребляются в зоне внутренней речи героини:

Я для тебя старая женщина; Я действительно не молодая женщина; Как же это я забыла? Старая курица!; А меня вообще в расчет не берешь. Я для твоих (Артема) расчетов слишком стара; Я над этим сидела и мозги ломала, и все впустую. Потому что я — старая, никому не нужная кляча, которая уже никогда не придумает ничего толкового.

Использование указанной формулы наблюдаем и в диалогической речи:

— Господи, Аська, ты как ребенок ей-богу.

— Я не ребенок, я — старая, — пробормотала она.

Ср.: — Вы хотите сказать, что я — глубокая старуха?

В речи автора также встречается данный формульный сопроводитель:

Она чувствовала себя старой водовозной клячей.

Формулы данного типа способствуют стандартизации образа персонажа, делают этот образ не только узнаваемым, но и одноплановым.

Б. Формульность проявляется в однотипности внешних характеристик разных персонажей. Например, в тексте романа ис-

пользуются двучленные и трехчленные атрибутивные ряды, включающие прилагательное *красивый*: *Веселые красивые молодые артистки; красивая, сильная и более опытная подруга; Богданов поблагодарил Катерину и ушел такой немислимо красивый и статный; Ты (о муже) вернулся такой красивый, загорелый, отдохнувший.*

Формульность в авторской речи переходит в штампованность: *Сафронов не ответил, глотая горький кофе с выражением обиды и гнева на красивом лице.*

Формулы данного типа свидетельствуют об ограниченности арсенала выразительных средств, которыми пользуется автор.

В. Одна из разновидностей формул — ярлыки, используемые для маркировки ролевых позиций и функций персонажей. Например: *Верка-пьянь; Манька-сука; стерва-шантажистка.*

Г. Широко употребляются в тексте романа расхожие обиходные стереотипы [См.: В.Д. Черняк, М.А. Черняк; 2003]. Например, стандартные суждения о беспомощности милиции высказывает писатель Богданов:

— *Да бог с тобой, Глаша, какая милиция? <...> Что толку от этой милиции? Что она может?*

Распространенность подобных стереотипных суждений признает и А. Каменская:

— *И-да, не любит народ органы внутренних дел. Печально, но факт.*

В воспроизведении автора личность, характер формируется на базе стереотипов воспитания: *Живший в памяти (Елены) отец действительно требовал, чтобы все зарабатывалось своим трудом. <...> Уроки материнские заставляли Елену думать, что она умница, красавица и достойна всего самого лучшего, и это самое лучшее должны предоставить в ее распоряжение мужчины. Мать... повторяла девочке, что... язык надо держать за зубами и никому ничего лишнего не говорить. Люди завистливы <...> они не любят, когда другие живут лучше чем они сами.*

— *Трудности закаляют характер, — повторял отец.*

Основанные на расхожих стереотипах и штампах суждения о женитьбе: *А скорее всего он (Вася) женился бы на ком попало, на первой встречной... Но с квартирой, только для того, чтобы получить возможность жить отдельно от предков; Жениться надо на сироте. А идеальный муж — слепоглухонемой капитан дальнего плавания.*

Каменская Короткову: — *Вы же любите друг друга, Иришка с уважением и пониманием относится к твоей работе, вы приняли осознанное и продуманное решение.*

Разработка важной для осмысления причины убийства молодой женщины темы внутрисемейных отношений также построена на стереотипных представлениях о супружеской любви. Муж убитой стремится отстраниться от этих устойчивых представлений: *И я не любил ее. Если под любовью понимать всякие там неземные страсти, невозможность жить друг без друга и готовность все бросить и следовать за любимым на край света.*

Легкая ирония сопутствует употреблению постепенно уходящих на периферию общественного языкового сознания советских стереотипов, как, например, в мысленных рассуждениях Василия, самого молодого из трех соавторов: *И что потом? Чувство глубокого удовлетворения? От чего? От того, что справедливость восторжествовала? Да, наверное. Для этого все и делается... настанет торжество справедливости или нет...*

Использование формул данной группы свидетельствует об апелляции автора к обыденному сознанию массового читателя, для которого стереотипы служат своего рода ориентирами в типовых повседневных ситуациях, «дают возможность... обнаружить предел разрешенного, возможности и предвидимые последствия нарушения нормы» [Гудков, Дубин 1994: 113].

Д. Еще одна разновидность формул — вербальные стереотипы, отражающие стандартную цепочку хода мысли, то есть ее формирование и развертывание [Матвеева 1990: 23–27].

Автором целенаправленно используется всеобщий мыслительный стереотип: люди приучены бояться смерти; смерть — это страшно и плохо; смерть сознательно не приближают: *Если журналист умирает не своей смертью, от продолжительной болезни, то непременно от того, что боролся за правду <...> Стереотип мышле-*

ния как будто сами журналисты и насаждают. Дескать, такие они особенные <...> умирают исключительно на боевом посту.

В приведенном примере также реализуется социально-групповой мыслительный стереотип, приписываемый журналистскому сообществу. Ср.:

— А они там базарят насчет отца что-то. Что, мол, только из уважения к нему и все такое. Ты что, дочка чья-то? Данный мыслительный стереотип (дети известных родителей встречают всеобщую поддержку) не связан с какой-либо конкретной социальной группой.

Стандартному ходу мысли интуитивно сопротивляется Каменская. Это ощущается, например, в диалоге с Ниной:

— Она же умерла (о Лене) <...> О покойных нельзя плохо говорить.

— Нужно! — чуть было не закричала Настя <...> Об убитых нужно говорить все, и хорошее и плохое!

Особо следует сказать о стандартных цепочках хода мысли, отражающих гендерные особенности мировоззрения. Вот, например, реплика полковника Афанасьева, оценивающего профессиональные данные А. Каменской: Она (Каменская) — женщина, а женщинам, как правило, в уголовном розыске карьеру сделать не дают; Я рассчитывал, что дело будут вести самые опытные, самые лучшие сотрудники, а мне опять подсовывают любителей поболтать! Женщину прислали! Совсем обнаглели! Ср.: Мужчины никогда не поймут женщин, но точно так же женщинам не дано до конца понять мужчин; А она — женщина, и для нее законы писаны совсем другие.

Стандартные цепочки хода мысли облегчают интеллектуальное восприятие текста, сближают позицию автора с позицией массового читателя.

Е. В тексте романа активно используются стереотипы нового времени, отражающие современные ценностные предпочтения, жизненные устремления и бытовые стандарты: Наталья не сомневалась, что ее знакомая ищет себе в мужья именно миллионера;

— Ты должна ждать меня всегда, — заявил спонсор. — Я тебе за это плачу;

— Где они, бескорыстные-то? Ау-у! Наищешься;
— Я хотел заниматься бизнесом <...> Мне было интересно только это (Сафронов о себе);

Уважающий себя бизнесмен должен быть женатым; Уразовы жили за городом в собственном особняке; ...остановился белый «Мерседес» <...> вышел не мелких габаритов охранник, огляделся, потом помог женщине выйти...

Некоторые новые стереотипы хоть и реализуются вербально, но преодолевают автоматизм восприятия, как это происходит в диалоге жены предпринимателя Уразова с Настей Каменской:

— Стереотип «новые русские» — обязательно туповатые, хамоватые и обалдевшие от свалившихся на них денег, а жены их — непременно круглые дуры, способные думать только о тряпках, цацках, пластических операциях и курортах. Ведь так?

— Стереотип действительно есть, — согласилась она (Настя).

Новые стереотипы оказываются далеко не всеобщими, о чем свидетельствует, например, ирония, пронизывающая реплику живущего на скромную рублевую зарплату Короткова:

— А знаешь, Юра, что самое ужасное?

— Знаю. Доллар падает, а евро растет. И все наши сбережения в долларах постепенно обесцениваются.

Маринина демонстрирует знание групповых стереотипов, которые формируются в консервативной милицейской среде под влиянием новых жизненных стандартов. Так, например, Коротков, решивший жениться на актрисе, делится с Настей своими сомнениями:

— Надо было... бросать розыск, устроиться в охранную структуру или службу безопасности в приличную фирму, начать хорошо зарабатывать, приодеться, купить квартиру, сменить мой копеечный драндулет на чего-нибудь пристойное, а уж потом делать предложение молодым красивым актрисам.

Автор характеризует с помощью подобных речевых средств группу героев (честных профессионалов, преданных своему делу) как людей, трезво оценивающих обстановку, осознающих свое место в мире меняющихся ценностей (круг Анастасии Каменской).

Стереотипы нового времени ориентированы на массового читателя, приспособляющегося к динамическому контексту современной жизни, осваивающего новые жизненные стандарты как собственные, «свои», или же типичные для новой среды обитания, но «чужие».

Ж. Стереотипы профессионального общения употребляются в диалогической речи группы персонажей — работников органов внутренних дел и в речи автора — бывшего работника этих органов.

В репликах коллег часто употребляются неполные профессиональные стереотипы. Неполнота придает речи непринужденный разговорный характер:

— Ты (о Каменской) все концы с концами в два счета сведешь, и у тебя будет раскрытие;

— Почему дело не прекращено за отсутствием состава?;

Достоверность диалогу придают образные профессиональные слова и выражения:

— А убийство Славчиковой, как мы с Серезжской размотали?;

— Юра, я уже в теме. Звони, пожалуйста, а я тебе по дороге все объясню;

— По жене Сафронова работаешь?

В тексте употребляются профессиональные клише, способствующие созданию достоверности специализированной ситуации и стилизации речи работников милиции:

— Егор Витальевич, вас не просто доставили, вас задержали. Не поняли?

— Следствие закрыто. Приостановлено;

— Я была бы вам очень благодарна, если бы вы позвонили его (следователя) начальнику. А тот спустил бы команду Герасимчуку; Екатерине Сергеевне досталось задание отработать контакт Василия с Галкиным.

Специальные клише составляют основу стилизованного автором ответа Каменской на кандидатском экзамене по специальности:

— ...можно полагать, что статистическая модель личности преступников, совершающих кражи, не является достоверной.

Это и приводит к тому, что мероприятия по предупреждению указанных преступлений, а также их раскрытию оказываются малоэффективными. Коллеги советуют Насте: Если докладываешь (отвечаешь на экзамене) уверенным тоном, то значит ему любую туфту можно нести.

Профессиональные клише употребляются, как уже отмечалось, и в речи автора: *Конфликты, возникшие в местах лишения свободы, <...> лежали в основе самих детективных сюжетов* (Екатерины Славчиковой); *Лиза и Слава гоняли по Москве, постоянно созваниваясь, передавая объекты друг другу... В деле же о самоубийстве журналиста никаких подвижек не было* и др.

Профессиональные клише в авторской речи сближают точку зрения автора с точкой зрения героев, входящих в группу А. Каменской, свидетельствуют о специальных знаниях автора — «своего человека» в УВД. Вместе с тем клишированность авторской речи снижает собственно художественные достоинства текста.

3. Стереотипные суждения А. Каменской. Стереотипные мыслительные построения, заключенные в вербальные стандартные высказывания, включаются в зону внутренней речи Анастасии Каменской.

Стереотипы характеризуют Каменскую как носителя профессионального языка:

— Ведь что такое расследование преступления? Работа, состоящая из действий, строго и детально регламентированных уголовно-процессуальным кодексом, и действий, только обозначенных в законе и не имеющих четкой и детальной регламентации.

О профессионализме и наблюдательности А. Каменской говорит ее умение классифицировать поведенческие стереотипы в их взаимосвязи с психологическими реакциями: *Сафронов ведет себя именно так, как ведут себя убийцы, прикидывающиеся жертвами. В принципе у родственников погибших бывает два типа поведения: или глубокое горе и апатия, или враждебность и агрессия.*

Каменская предугадывает стереотипные реакции подсудимых, подозреваемых, о чем свидетельствует, например, ее разговор с Сафроновым (бизнесменом, которого А. Каменская подозревает в убийстве жены):

— Вы... сказали своему приятелю — замминистра, что недовольны тем, как работают мои коллеги... Вы называли их дармоедами, придурками и обвиняли их в непрофессионализме. Ведь так?

Понимая механизмы стереотипного мышления, просчитывая причины и следствия отступления от поведенческих стереотипов, Каменская нередко сама мыслит стереотипами и облекает свою речь в вербальные стереотипы: *Сейчас ее (Настя о себе) попрут отсюда рваными грязными тряпками и с грохотом захлопнут перед ней дверь в науку. Довыпендривалась. Но, с другой стороны, ей обязательно нужно озвучить свои соображения, потому что именно они должны будут лечь в основу ее диссертации.*

Стереотипы в речи (внутренней и внешней) Каменской, с одной стороны, маркируют профессиональную составляющую образа персонажа, с другой стороны, — обедняют, схематизируют, усредняют этот образ.

Специализированными средствами создания формульности являются качественные прилагательные, складывающиеся в цепочки. Прилагательные характеризуют внешний облик и физические данные персонажей: *Настя невольно залюбовалась братом и его женой — такие они молодые, полные энергии, свежие, цветущие, лица покрыты ровным коричневым загаром, глаза блестят. Не то что она — постаревшая и уставшая.* В данном случае создается стандартная характеристика по контрасту.

Прилагательные и причастия прямо характеризуют внешность и — косвенно — возраст и вкусовые пристрастия персонажа: *Глядя на нее (Аллу Евгеньевну), такую строгую, элегантную, с уложенной — волосок к волоску — прической, <...> просто невозможно было себе представить, чем она занималась всего полчаса назад.*

Прилагательные и причастия передают одновременно информацию о внешних деталях и о социально-ролевых характеристиках персонажа: *Настя заметила, что ее холодные белые руки покрыты мелкими пупырышками; Подполковник Недбайло, полный, вальяжный, с редким пухом, покрывающим младенчески-розовый череп; ...минут через пять им открыла заспанная неопрятная женщина. Испитое лицо было некрасивым, свисающие лохмами волосы — немытыми, а вот халат на ней надет вполне чистый и даже нарядный.*

Прилагательные используются для емкой характеристики внешности и психологических особенностей человека: *Таких глаз, жестких и одновременно бездонных* (о Екатерине), *она* (Глафира) *никогда ни у кого не видела*.

С помощью прилагательных передается внутренняя характеристика персонажа: *Она* (Катерина) *хорошая, добрая, умная и она не виновата в том, что он* (Славчиков) *ее разлюбил; Проницательная и мудрая Глафира Митрофановна подозревает, что Глебушка и себя-то самого не очень любит; Она* (Лена) *была очень критичной, злой, особенно по отношению к мужчинам*.

Цепочка прилагательных используется для оценки внешних и внутренних данных персонажа: *Она* (Елена) *была умной, спокойной, красивой и очень ответственной*.

Нельзя не заметить тенденцию к стереотипности отбора прилагательных. Их привычное соединение способствует созданию стандартной характеристики лица (реже — предмета), поддерживает расхожие представления о человеке и предмете. При этом левый член атрибутивной цепочки предсказывает появление правого члена: *В ее* (матери) *глазах он* (Слава) — *чудесный, порядочный, благородный и честный человек, любящий сын, муж и отец; Старые, порвавшие в нескольких местах тапочки; Кроссовки дорогие, фирменные*.

Эффект обманутого ожидания [Арнольд 1973: 42—46] исключается. Предсказуемость отражает действие механизмов стереотипизации, характерных для обыденного речевого взаимодействия. Все это, с одной стороны, поддерживает ориентацию текста на массового читателя, с другой — свидетельствует о редукции авторской индивидуальности.

Выделенные разновидности формул подтверждают принадлежность текста романа к массовой литературе.

Лингвокультурологическая критика текста

Язык автора позволяет оценить текст романа как произведение среднелитературной речевой культуры [Сиротинина 1995; 2000].

В авторской речи и в несобственно авторской речи нет грубых отступлений от системно-языковых норм и качеств хорошей речи. Можно отметить лишь отдельные нарушения. Например: *Надбайло на полном серьезе характеризовал его (следователя) как хорошего профессионала <...> Характер у него отнюдь не сахарный.* Просторечное устойчивое сочетание *на полном серьезе* следовало бы заменить литературным словосочетанием *без доли иронии* или наречием *всерьез*. Кроме того, избыточным является употребление однокоренных слов *характеризовал, характер*. Неуместна в речи автора устаревшая грамматическая форма женского рода существительного: *Глафира пулей выскочила из залы.*

Вряд ли в речи персонажа целесообразно использование грамматически неправильного словосочетания *и на этом все*, тиражируемого в последнее время радио- и телеведущими:

— *Андрей Степанович просил меня проконсультировать вас <...> И на этом все.*

Не вполне уместны отступления от нормы в речи бывшего полковника МВД — даже если предположить, что они используются в тексте для стилизации речи персонажа: *Надеюсь, вы не забыли того журналиста, молитвами которого мы поимели столько проблем на наши головы? Что накопал, то напечатали. Нам ведь без разницы, что он там на кого нарыл.*

Автор воспроизводит характерную для современной русской речи стилистическую конфликтность, соединяя книжную, профессиональную и разговорно-просторечную лексику в одном линейном контексте. Подобные преднамеренные сочетания маркированных средств не отвечают высокому языковому вкусу: *Наша правоохранительная система обожает стиxivать вину за любое преступление на ранее судимых; Васенька давно уже пытается навалить мировой бестселлер; Сергей сейчас отрабатывает эту линию, ездит по местам, где тусуются коллекционеры и др.*

Характеризуя авторский отбор языковых средств, необходимо отметить точное употребление юридической лексики (и не только в виде вкраплений) в нейтральный литературный контекст. В романе встречаются своеобразные цитаты из профессиональной юридической речи. Например, приводится фрагмент

ответа А. Каменской на кандидатском экзамене по уголовному праву и криминологии: *Если при исчислении среднестатистических показателей меня устроит погрешность в десять лет, то можно опираться и на тридцать пять процентов. Если же я хочу, чтобы погрешность была меньше одного года, то выборка должна составлять от пятидесяти до шестидесяти процентов массива <...> Главное в том, что выборка должна быть случайной, только в этом случае она может считаться репрезентативной <...> По статистическим данным мы можем судить только о выявленных преступниках и не имеем права распространять полученные выводы на весь массив.*

Подобные «иностилевые» цитаты не имеют прямого отношения к конкретному детективному сюжету. Вместе с тем они уточняют речевой портрет героини, характеризуют ее как человека, владеющего научным стилем речи, вполне вероятно, готовят читателя данной детективной серии к переменам в карьере А. Каменской, которая может уйти из розыска, стать научным работником, и таким образом выполняют проспективную функцию.

В тексте встречаются профессионально-технические вставки: *дверь в квартире Елены имела незахлопывающийся замок сувальдного типа, его ригель полностью утапливался в гнездо.*

Технические детали расширяют представление о возможности проникновения преступника в квартиру убитой. Между тем слова узкого употребления (*сувальдный, ригель*) не разъясняются. *Ясность речи* нарушается. Тот же недочет замечаем при реализации без пояснений специальных слов: *Два дня он толкался среди фалеристов и прочих коллекционеров (фалерист — «тот, кто коллекционирует значки»).*

Профессионализмы, погруженные в разговорно-просторечную среду, создают речевой портрет персонажа «второго плана», помогают читателю составить представление о роде занятий данного персонажа:

— *Я все комнаты проверил. Нигде нет аппаратов, только в прихожей. Я еще подумал, как это старый хрыч по всей хате скачет?... Короче, я клопа воткнул...;*

— *Одни ногти чего стоят: со стразами, с миниатюрной росписью. Работу такого уровня только лауреаты конкурсов делают.*

В тексте достаточно широко представлены спонтанные разговорные высказывания. Приведем отдельные фрагменты реплик А. Каменской:

- *А если не вытендриваться?*
- *Если по-человечески?*
- *Замоталась я совсем...*
- *Я еще поковыряюсь в бумажках.*

В репликах персонажей встречаются новые слова и устойчивые сочетания, распространенные в современном обиходе номинации культурных концептов. Все это создает впечатление «речи дня»: *Я придумал совершенно гениальную фишку <...> Просто потрясающая фишка; карьерные и честолюбивые устремления стать «крутым профи», которого и на кривой козе не объедешь; С Любой он (Богданов) чувствовал себя секс-героем* и др.

Свои многочисленные версии Настя называет привычно *бредовыми идеями, бреднями, бредом, бредятиной*. Подобные характеристики употребляются во всех романах Марининой, становятся *формульной приметой речевого портрета А. Каменской*. Поэтому употребление аналогичных вариантов в речи Василия — одного из соавторов — можно расценить как неуместное, не соответствующее *точности* художественной речи: — *Все, что я говорю, вы называете бредом... полным бредом или бредятиной.*

Александра Маринина не злоупотребляет жаргонизмами. В тексте используется профессиональная жаргонная лексика, которая редко, но встречается в авторском повествовании. Например: *Парень по имени Мишаня был хлипким, прыщавым и напрочь отмороженным. Сразу видно, что наркоман; Нужно было обратить внимание... на тех, кто немедленно появлялся, чтобы их «развести» или «разрулить»*. Кавычки в данном случае свидетельствуют о несобственно авторской речи.

Профессиональные жаргонизмы встречаются в речи персонажей из круга работников милиции: *Он эксперт, а не сыскарь; Не у меня же висяк?*

Значения жаргонизмов, как видим, не разъясняются, но внутренняя форма позволяет читателю понять общий смысл высказывания.

Более активно жаргонизмы употребляются в речи персонажей, представляющих современную молодежь и людей, связанных с криминалом. Автор отбирает слова общего жаргона [Ермакова и др. 1999] и высокочастотные жаргонизмы, маркирующие принадлежность персонажа к определенной социальной группе, например: *У меня отец вообще долбанутый. Если меня с мужиком увидит, убить может. В двадцать лет ты тоже насчет прически и прикида с предками базарил. Ср.: — Ты меня за кого держишь? — надменно цыкнул зубами рыночный начальник <...> Ладно, пошли, перетрем базар. «Базар терли» недолго; А они там базарят насчет того, что тебя нельзя в аудиторию выпускать; Можно подумать, мне платят бешеные бабки, — огрызнулся Василий; А за твои хлопоты — полиштуки баксов; Все уверены, что он (о муже) сам же ее (жену) замочил; На какой зоне Верка чалилась?; — А на хрена ж тогда хату вскрывать? Прослушку поставить?; Юрик попал в «обезьянник» за кражу, а мы его вытаскивали и платили ментам.*

Употребляется в тексте и широко известная лексика из жаргона наркоманов: *Ему помогли барыги; Дури с собой не было <...> Но насчет удовольствия он (наркоман Мишаня, по кличке Рыло) обломался.*

Единичны случаи включения в текст иностранных слов узкого употребления, грамматически не освоенных русским языком. Отсутствие пояснений приводит к нарушению ясности, понятности речи. Например: *А потом, это павлисити. Он же (о Василии) соавтор, один из «Богуславских».*

Обратим внимание на выразительность речи и средства ее создания.

В зоне диалогической речи А. Маринина использует выразительный потенциал нестандартных обращений в их противопоставлении стандартным. Так, например, вежливое обращение к Каменской по имени и отчеству контрастирует с неофициально-разговорными, фамильярно-шутливыми, ласкательными и ироническими обращениями: *Слушаю вас, Анастасия Павловна; Ты угадала, Настя Пална; Нет, Пална, и не уговаривай начальника; Дурочка, Асенька, ну какая же ты дурочка; Асечка, ребенок, но я ведь тебе объяснял; Ребенок, выбирай выражения! Обижает, любимая; Значит так, прекраснейшая, давай договоримся; Ну так что, забывчивая моя, отчет по телефону примешь или приехать*

велишь?; Вот, нетерпеливая ты моя; Все, подружка, заканчивай этот оперативно-розыскной цирк!

Особый блок составляют обращения Василия Славчикова к своей мачехе, впоследствии ставшей его соавтором: *Катрин, Кэт, Китри. А еще Китти, Катарина и Кэто. Так повелось с самого начала, когда она выходила замуж за Васиного отца.*

Ср.: — *Называть вас тетей Катей смешно, а Екатериной Сергеевной — напыщенно <...> надеюсь, у вас хватит чувства юмора на восприятие моих собственных вариантов вашего имени; Вы как, любезная Китти, урок выучили?; Вы, мадам Катрин, собираетесь мне помочь?; Что я слышу, безумная Катарина?; А вы, безмолвная Катарина?; У вас, дорогая Катрин, стиль не лучше; Да не вас, Кэт, выдумываете тоже; Откуда у Вас эти барские замашки, уважаемая Китри?*

В тексте есть культурно-речевые оценки отдельных обращений. Автор оценивает не только степень этикетной допустимости, но и эмоционально-экспрессивную окраску обращений: *Слава терпеть не мог, когда к водителям обращались «шеф» или «командир», да вдобавок на «ты», считая это оскорбительным и неприличным панибратством.*

В романе «Соавторы» используется образный потенциал языковых фразеологизмов.

Фразеологические единицы вводятся в предложение в готовом виде, без изменений, как, например, в диалоге Короткова и Каменской:

— *Аська, чего-то я не догоняю. Зачем искать Николая, если Погодин нам его сдает с потрохами.*

— *Погодин — опытная крыса. Его голыми руками не взять.*

Фразеологические единицы подвергаются разного рода трансформациям. Трансформация происходит за счет расширения левого контекста: *У старушки было двойное дно.* Трансформация происходит за счет расширения правого контекста: *У тебя стало одним подозреваемым меньше: баба с возу — и кобыла бежит налегке; Настя носилась с идеей шантажа как с писаной торбой, а она лопнула.* Трансформация происходит за счет вставки элемента: — *Ну в нашей семье тоже не без уroda, — засмутился подполковник.* Трансформация происходит за счет изменения

грамматической формы слова, входящего в состав фразеологизма: *Кадровику... долго мылили шею и требовали признаться, сколько денег ему заплатили* (фразеологизм *намылить шею*).

Арсенал тропов невелик. В речи автора и в речи персонажей зафиксированы единичные сравнения с нестандартным объектом. Например, сравнение употребляется при описании городского пейзажа: *Октябрьская вечерняя Москва была темной, мокрой и блестящей, как черный плащ во время дождя*.

В речи Каменской объект сравнения воспроизводит ритуал советских времен: *Все наше МВД на уши встанет, как пионерский лагерь по сигналу горниста*.

Развернутые метафоры раскрывают сложный, мучительный процесс анализа тайны преступления: *Логические построения казались ей запутанными... упирающимися даже не в тупик, а в вязкую топь <...> Настя боялась сделать неосторожное движение, ведь когда под ногами болото, любое усилие ведет к тому, что мы проваливаемся еще глубже*.

Для образного воспроизведения психологического состояния персонажа в текст вводятся стандартные метафоры, получающие образную конкретизацию. Приведем пример из разговора Норы, жены крупного предпринимателя, с Каменской, расследующей убийство знакомой Норы:

— *Запер меня в золотую клетку. <...> Я ведь эти два часа как в другой жизни провела, из клетки вырвалась, с нормальной женщиной разговаривала;*

— *Бедная испуганная птичка. Ей уже известно, что убийца открыл и закрыл квартиру.*

Стандартная метафора может употребляться и без конкретизации: *Зачем же меня прямо в пасть к леопарду толкаешь?; Егор Витальевич... начал раздражаться, хотя до этого был вполне мил и пушист.*

Авторские метафоры не обладают сложностью. Основа переноса осознается без труда: *Владимир Иванович Славчиков был просто механизмом, конгломератом молекул, вырванных из привычной среды и несущихся в неизвестность.*

Анализ тропеических средств приводит нас к выводу о стандартности образного мышления автора.

ПОДВЕДЕМ ИТОГИ

Романы Александры Марининой объединены образом Насти Каменской, в котором отражены особенности русского женского типа постсоветского периода.

Сложная разветвленная фабула романа призвана отразить взаимную зависимость друг от друга людей, казалось бы, разобщенных в современном социуме, а также потенциальную криминализированность всех сфер жизни.

Современное общество показано как конфликтное, переживающее смену глубинных приоритетов. Но по-прежнему в цене оказываются крепкие профессионалы (Каменская и ее коллеги). Их усилиями рутинная монотонная работа по расследованию преступления завершается успешно.

Помимо обязательного для детектива пафоса восстановленной справедливости, в романе важен пафос смирения перед универсальными законами бытия.

Темпоральная композиция текста романа «Соавторы» обладает определенными особенностями: включение романного времени в реальное настоящее создает органический для массовой литературы эффект достоверности; организация времени относительно истории персонажа (группы персонажей) и в связях с совершенным преступлением (преступлениями) соответствует жанру детектива; структурирование самостоятельной темпоральной цепочки расследования преступления (преступлений), кульминацией которой является момент озарения, выдвигает на первый план читательского восприятия Настю Каменскую — героиню романов Марининой.

В тексте реализуются группы жанрообразующих ключевых слов; ключевое слово *материалы* выполняет текстообразующую функцию: оно выступает как средство связи элементов детективного сюжета.

Будучи произведением массовой литературы, текст обладает формульностью. В романе «Соавторы» употребляются следующие основные виды формул:

- повторяющиеся вербальные сопроводители образа персонажа, способствующие узнаванию персонажа и в то же время создающие впечатление одноплановости, схематичности данного образа;

- переходящая в штампованность вербальная однотипность внешней характеристики разных персонажей;
- стереотипный отбор и стандартная сочетаемость характеризующих прилагательных;
- ориентированные на массовое обыденное сознание расхожие вербальные стереотипы и цепочки хода мысли;
- корпоративные профессиональные стереотипы.

Автор с уважением относится к литературной языковой традиции. В тексте отсутствуют грубые языковые и этические ошибки. Вместе с тем стандартность вербального выражения мысли преобладает над средствами образного воспроизведения действительности. Функция занимательности вытесняет эстетическую функцию.

Основной источник

Маринина А. Соавторы: Роман. М.: ЭКСМО, 2004.

4.1.3. Иронический детектив

Жанр иронического детектива получил широкое распространение в отечественной массовой литературе начиная с 80-х годов XX века во многом под влиянием произведений польской писательницы И. Хмелевской. Иронический детектив характерен преимущественно для «женской» прозы (см. произведения Д. Донцовой, Г. Куликовой, Н. Александровой, М. Беловой, Е. Басмановой, Л. Лютиковой, Ф. Раевской и др.).

Ироническому детективу присущи следующие признаки: 1) использование в тексте различных средств комического; 2) занимательность; 3) обращение к «перевернутым» (алогичным) причинно-следственным отношениям, которые могут лежать в основе построения фабулы и определяют текстовую иронию; 4) тяготение к элементам бытовой коммуникации; 5) особая роль повествователя, выступающего субъектом иронической оценки (или самооценки); 6) осложнение сюжета дополнительными линиями, пересечение которых порождает комизм положений.

Главным героем иронического детектива, как правило, является непрофессионал, который случайно оказался в гуще событий и расследует совершенное преступление, пытаясь найти выход из сложившейся ситуации для себя или своих близких. Для иронического детектива характерна трансформация образа центрального персонажа: случайный свидетель или жертва постепенно превращается в человека, активно ведущего следствие. Главный герой обычно выступает и как *повествователь*, значительно реже в этом жанре используется повествование от третьего лица (см., например, романы Г. Куликовой). Главный герой иронического детектива наделен такими качествами, как живой интерес к окружающему, быстрота реакции, любопытство, склонность к авантюрам. Не случайно для его характеристики в текстах регулярно используются оценочные определения «неугомонный», «неутомимый», «беспокойный». В то же время главному герою часто присущи и известная доля наивности, и способность легко обманываться. Он часто идет по ложному следу, проделав значительную часть работы, делает неверные выводы и не может самостоятельно определить, кто же преступник. Поэтому действия главного героя корректируются в этом случае *другим персонажем*, обладающим или профессиональным опытом, или природной проницательностью и необходимой интуицией.

Именно этот персонаж в финале иронического детектива и подводит итоги расследования и раскрывает преступление. Таковы, например, подполковник (затем полковник) ФСБ Полетаев в цикле романов П. Дельви́г о Даше Быстровой, полковник Дегтярев и майор Костин в романах Д. Донцовой, хозяйка героя Элеонора, сравнивающая себя с Ниро Вульфom, в цикле Д. Донцовой об Иване Подушкине, родственница героини Степанида в романах М. Беловой.

Главный герой иронического детектива чаще начинает как неудачник. В начале повествования он обычно ищет работу, которая его устроила бы, или страдает от семейных конфликтов, одиночества, бытовых неурядиц, материальной необеспеченности и пр. Развитие сюжета связано с обретением героем благополучия, любви, решением важных для него проблем и др. Жанр

иронического детектива поэтому нередко взаимодействует с дамским любовным романом.

Главным героем иронического детектива чаще является женщина, которая самостоятельно пытается вести следствие. В ряде случаев его ведут два или три персонажа, связанных дружескими или родственными отношениями. Такая модель построения сюжета в последнее время все активнее используется в ироническом детективе. Так, в цикле романов М. Беловой действуют две подруги: Марина и Алина (см., например, такие романы, как «Похождения тихой женушки», «Сезон охоты на стилистов», «Кот в модных сапогах», «Мумия из семейного шкафа», «Если у вас нету тети...» и др.); в цикле детективов Н. Александровой, объединенных автором в «сериал» под названием «Три подруги в поисках денег и счастья», распутывают сложнейшие дела подруги Ирина, Катя и Жанна, несходные по характерам и имеющие разные профессии; в цикле авантюрных иронических детективов Н. Александровой главными героями выступают «наследники Остапа Бендера» Лола и Маркиз (см., например, романы «Руки вверх, я ваша тетья», «Десять медвежат», «Золушка в бикини», «Теща в подарок», «Сувенир для олигарха» и др.).

Текст иронического детектива всегда предполагает установку на создание комического эффекта. Синонимами этого жанрового определения в современной книжной рекламе выступают «комедийный детектив», «озорной детектив» и «нескучный детектив». Их основными признаками признаются обращение к комедии положений, двусмысленность ряда ситуаций, гэги, «юмор и еще раз юмор».

Смерть, убийство, насилие служат завязкой сюжета, но здесь это лишь условие серии приключений, которые переживает героиня (герой). В ироническом детективе смерть описывается предельно бегло, при помощи речевых стереотипов и штампов. В центре внимания обычно реакция на нее главного героя, случайно оказавшегося на месте преступления. Ср., например:

Дверь со стороны пассажирского сидения распахнулась, и из нее вывалился человек. Он немного прокатился, потом его голова пришла в соприкосновение с бордюром, после чего человек затих...

— Мама дорогая! — простонала я, выглянув из своего укрытия.

Ноги сами понесли меня к субъекту, вытравшему из «Волги». Мужчина лежал на снегу, как-то странно вывернув ноги. Его глаза удивленно смотрели в темное небо, с которого тихо падали невесомые снежинки. В месте соприкосновения головы с бордюром снег на глазах пропитывался чем-то темным... Лицо дяденьки явно симпатичным не назовешь, да, собственно, лица-то и не было вовсе — один большой синяк. Аккурат в центре лба зияла маленькая такая дырочка, явно не предусмотренная природой. Я похлопала мужчину по плечу и осторожно поинтересовалась:

— Эй, товарищ, вы живой или нет?

Товарищ не отвечал... Пару секунд я гладела на него, как бог на черепахе, а потом совершила неожиданный поступок, за который впоследствии бичевала себя нещадно <...> (Ф. Раевская. Надувные прелести).

Как видим, в этом описании концентрируются, с одной стороны, штампы, с другой — номинации отчуждающего характера, в том числе явно иронические (*субъект, мужчина, дяденька, товарищ*).

Категории страшного и трагического не играют в ироническом детективе существенной роли — напротив, в тексте последовательно используются различные способы их ослабления (иронические характеристики, стереотипы, сниженные по стилистической окраске номинации, редукция определенных отношений и их обозначений и др.), зато усиливается занимательность повествования.

Ирония выступает как особый вид языковой игры, который предполагает мистификацию, обращение к той или иной маске, используемой иронизирующим повествователем или персонажем. *Маски*, встречающиеся в иронических детективах, разнообразны. Это может быть маска простака, доверчивого глупца, маска глубокомысленного человека, прекрасного детектива, маска неведьды и др.

Героини иронического детектива используют в общении разные маски, см., например, маску преданной жены заключенного, которую надевает Алина Блинова, жена профессора-микробиолога, в романе М. Беловой «Кот в модных сапогах». Эта речевая маска строится на основе тюремно-лагерного жаргона, который пытается использовать героиня. Ср.:

Водительскую дверь уже открывал весьма колоритный тип. Внешний вид парня говорил сам за себя: гладко выбритый затылок, в июньскую жару кожаный жилет и цепь в палец толщиной на нехилой шейке.

Я вжалась в сиденье и закрыла глаза.

— Торопимся, тети?— подозрительно миролюбиво спросил он.

— Торопимся, — не стала отпираться Алина, усиленно сообщая, что бы такое придумать, чтобы разжалобить парня.

— Куда, если не секрет?— хмыкнул владелец «БМВ».

— В тюрьму. Муж у меня на нарах парится. Загресли по случайности... Теперь менты, волки позорные, мокруху ему лепят. Ни стыда ни совести. А он у меня совсем по другому делу, не отморозок какой-то, кодекс чтит. Нет на нем невинной крови.

— Погоняло у твоего мужа есть?— серьезно спросил парень.

— Погоняло?

— Есть, — пришла я на помощь Алине. — Профессором его все называют...

— Ладно, — махнул рукой парень, — верных подруг пацанов не обижаю. Езжай с богом (М. Белова. Кот в модных сапогах).

Персонажи иронических детективов носят обычно значащие имена (например, *Даша Быстрова* в романах П. Дельви́г, *Самсон Шалопаяев* в детективах Е. Басмановой) или имена, способные создать комический эффект. Он обусловлен архаичностью имени для окружающих героя лиц, вызывающей его шуточные замены (например, *Евлампию Романову* в романах Д. Донцовой другие персонажи называют *Лампа* или *Лампудель*); особенностями семантики основы слова (*Лариса Капуста* в романе Г. Куликовой «Бессмертие оптом и в розницу», *Иван Подушкин* в цикле детективов Д. Донцовой); явной аллюзивностью имени или фамилии (*братья Кличко* в романах Ф. Раевской); наконец, сочетанием имени, отчества и фамилии, обладающих семантической или стилистической несоотнесенностью (например, генеральша *Эпопея Квадратьевна Недужная* в детективе Н. Александровой «Три кита и бычок в томате»). Ввод в текст значащего имени может сопровождаться ирони-

ческим описанием персонажа. Например: *Рядом... сидел рыжий остролицый господин, музыкальный рецензент Лиркин. Далее тучный субъект с отвислыми щеками и одышкой — обозреватель мод Сыромясов, выбравший псевдоним Дон Мигель Элегантес... С другой стороны от переводчика развязный блондинистый тип в пластроне — фельетонист Фалалей Черепанов...* (Е. Басманова. Крещеный апельсин).

Источником комического также часто служат каламбурные сближения имен собственных с нарицательными существительными, называющими предметы быта, растения или животных. Например:

Когда корреспондентша развернулась и потопала вниз, [Лев Валентинович] растерянно крикнул:

— Э-э-эй! Капуста! Капуста!

Участковый обернулся, посмотрел на пустую лестницу и спросил:

— Кому это вы кричите?

— Капусте, — ответил раздосадованный Лев Валентинович.

«Эге, да парень-то трехнутый», — решил участковый...

(Г. Куликова. Бессмертие оптом и в розницу).

Средством создания комического эффекта и одновременно способом привлечения к детективу внимания читателей служат и *заглавия произведений*. Для названий иронических детективов характерно регулярное использование интертекстуальных связей, преобразование имени прецедентного текста или его ключевого образа, оксюморонность построений, соединение несоединимого, характерное, например, для заглавий романов Д. Донцовой в сериале «Джентльмен сыска Иван Подушкин»: «Букет прекрасных дам», «Бриллиант мутной воды», «Инстинкт Бабы-Яги», «13 несчастий Геракла», «Али-Баба и сорок разбойниц», «Надувная женщина для Казановы», «Тушканчик в бигудях», «Две невесты на одно место», «Сафари на черепашку», «Яблоко Монте-Кристо», «Пикник на острове сокровищ».

Преобразование заглавия прецедентного текста основано, как правило, на замене одного из его компонентов другим,

иронически снижающим исходный образ или описываемую ситуацию. Например: «Десять медвежат», «Руки вверх, я ваша тетя!», «Много денег из ничего», «Коварство и свекровь», «Трое в лифте, не считая собаки» (заглавия детективов Н. Александровой).

В текст иронического детектива регулярно включаются анекдоты, фрагменты современных рекламных текстов, цитаты из популярных кинофильмов. Например:

Теплые, погожие денечки, вроде сегодняшнего, случаются крайне редко. Слышали анекдот? Одна девушка спрашивает у подружки: «Ты летом ездила на пляж?» — «Нет, — отвечает та, — в тот день меня не отпустили с работы». Очень смешно, кабы не правда... (Д. Донцова. Бутик ежовых рукавиц)

Речь персонажей строится с опорой на стереотипы современной бытовой речи и клише, источниками которых служат тексты массовой культуры, реклама, современные телешоу. Ср.:

— *...Итак, вы выбираете приз или берете папку?*

— *Какой приз? — Доцент заметно нервничал. — Что вы мне голову морочите?*

— *Это я так, к слову, как в «Поле чудес» (П. Дельви́г. Рыжая. Кошмар в августе).*

— *Мечтала о принце на белом «мерседесе»?*

— *Ага, — рассмеялась Наташка и тихонечко напела: — Чтоб не пил, не курил, и цветы всегда дарил, ну и так далее...*

— *Но принцев мало, и на всех их не хватает, и столько «мерседесов» не сделали еще, — ответила песней на песню Люся (А. Бабяшкина. Пусто: пусто).*

Ироническое мироотношение, по словам М.М. Бахтина, — это «как бы карнавал, переживаемый в одиночку с острым осознанием этой своей отъединенности» [Бахтин 1990]. Как модус художественности ирония связана с «субъективной карнавализацией событийных границ жизни... При этом разъединение внутренне-го “я” и внешнего “мира” имеет обоюдоострую направленность

как против безликой объективности жизни... так и против субъективной безосновательности, безопорности «единенной личности» [Тюпа 2004]. В современном ироническом детективе ирония выступает скорее не как модус художественности, а как стилистический прием, организующий текст. Повествователь в нем не ощущает своей отъединенности от мира, а напротив, неразрывно связан с ним, при этом он иронически оценивает отдельные «гримасы» окружающей его действительности, которые служат предметом осмеяния. Это может быть невежество «новых русских», увлечение рекламой, обращение к пищевым добавкам, нравы шоу-бизнеса и т.п. Например:

Около часа мы бродили между стеллажами, и в конце концов я еле-еле дотолкала до кассы тележку, доверху набитую пакетами, банками и коробками. Молоко, сыр, творог, майонез, колбаса, сосиски — все из сои, пресловутый соевый йогурт, хлеб из муки пшеницы, выросшей на склонах Алтайских гор, под лучами солнца, падающими на поле в самые правильные часы. Владимир уверил меня, что пшеницу жали абсолютно здоровые крестьянские девушки, никаких комбайнов, работающих на бензине, и молотильных установок, использующих солярку, даже рядом не находилось. Лишь молодые бабы с песнями и серпами да парни с цепями. Кстати, пекут буханки старухи, читающие постоянно молитвы, поэтому хлебушек получается высоким и очень мягким (Д. Донцова. Ромео с большой дороги).

Объектом иронии выступают и особенности современного словоупотребления (обилие заимствований, использование жаргонизмов, слов-«паразитов» и др.). См., например, следующий диалог в романе Д. Донцовой «Бутик ежовых рукавиц»:

— Замолчите! — топнула стройной ножкой девушка. — Денег не дам! Они у меня есть, но совершенно не собираюсь расшвыривать убитых енотов лишь потому, что ментам пришла в голову идея заработать.

— Убитых енотов? — растерянно повторил Костя. — Юрк, че она несет?

— *Совсем дурак? — прищурилась красавица. — Русского языка не знаешь? Убитый енот, это у.е., условная единица. Ладно, не до вас сейчас, убирайтесь!*

Для создания комического эффекта в иронических детективах используются простейшие формы языковой игры. Наиболее часто в них встречаются уже отмеченный ранее каламбур, объединение в одном контексте слов с разной стилистической окраской и создание оценочных новообразований, обладающих иронической экспрессией; ср., например:

— *...Ты откуда сюда свалилась? С Марса что ли?*

— *С фигарса...* (П. Дельвиг. Дело одинокой канарейки).

Программисты — это интеллектуальная профессия. Это женщина, которая пишет про граммы. Есть которые пишут про килограммы, они называются прокилограммистки, а еще есть промиллиграммистки, процентнеровистки и протоннистки (П. Дельвиг. Дело одинокой канарейки).

Новообразования часто дополняются экспрессивными жаргонизмами. Например:

— *Ему такое и в голову не придет, — усмехнулась Маша. — Индол!*

— *Кто? — не поняла Шульгина.*

— *Его так у нас на курсе зовут, — захихикала Маша. — Помесь индюка с долдоном, индол, новый зверь — заражен редким видом бешенства, ненавидит всех, кроме начальников* (Д. Донцова. Бутик ежовых рукавиц).

Распространенным приемом создания иронической экспрессии служит также использование лексических единиц, не соответствующих обозначаемому объекту или лицу. Например:

Птицы заверещали с новой силой — она забыла дать им третий сыр с яйцом.

— *Вы мерзкие пернатые каннибалы!* — *крутанулась на стуле озверевшая домработница. — Как у вас клюв только открывается есть вареные эмбрионы себе подобных?* — *Попугаи закричали еще громче. — Чтобы вы осипли, свины хохлатые...* (П. Дельвиг. Рыжая. Кошмар в августе).

Подобные лексические единицы, концентрируясь в одном контексте, порождают *ироническую гиперболу*. Ироническая гипербола представлена как в речи повествователя, так и в речи персонажей:

— *Прекрати, Валера, — кокетливо дернула плечом хозяйка. — Ну, предположим, разорюсь, ты разве меня бросишь?*

Гигант побазговел.

— *Я? Вас? Мать родную всем слугам? Звезду нашу? Счастье общее? Господи! Да я...*

— *Замолчи, — приказала хозяйка, — лучше вызови охранников, пусть унесут покупки* (Д. Донцова. Бутик ежовых рукавиц).

Широкое использование гиперболы подчеркивает условность изображаемого в ироническом детективе, для которого характерна тенденция к концентрации, с одной стороны, языковых средств выражения интенсивности, с другой — ярких экспрессивных средств. Эмоции героев преувеличены, реакции персонажей часто подчеркнута театральны, высокой степенью интенсивности отличаются и их речевые действия. Нейтральные глаголы *говорить*, *сказать* вытесняются в текстах этого жанра глаголами резкого жеста или экспрессивными глаголами речи типа *брякнуть*, *взвизгнуть*, *рвякнуть* и т.д. Так, например, в романах Д. Донцовой в качестве слов, вводящих чужую речь, последовательно используются экспрессивные разговорные или просторечные глаголы. Например:

— *Утки — птицы, — однажды встряла в беседу Катя, — у них же крылья есть!*

Бабушка повернулась к внучке и зло рвякнула:

— *У этих нет! У них лишь три горла имеется;*

— *А по-моему, лахудра, — припечатала Евгения;*

- *Вы поверили ей, — завизжала Женя;*
— *Ага, угадал, — заржал Карякин.*

Этот же прием находим и в других иронических детективах, ср.:
— *Стой! — рывкнула я. Парень застыл* (Ф. Раевская. Надувные прелести);

— *А вот об этом не тебе судить, — вдруг окрысился Дима.* (Г. Куликова. Бессмертие оптом и в розницу).

Иронический характер носят метафоры и особенно *сравнения*, которые используются в текстах этого жанра. Они обычно построены на сближении предельно несходных объектов, явлений, признаков. Например: *Глаза у невесты блестели, как у охотника на крокодилов, добывшего хорошую шкуру* (Г. Куликова. Сабина на французской диете). Образ сравнения в этом случае опирается на стереотипы массового сознания и недостаточно конкретен как для повествователя, так и для читателя. Человек в ироническом детективе последовательно сравнивается с артефактами или с животными, причем это сравнение обычно выражает негативную оценку:

Она двигалась от лифта к месту происшествия, расталкивая грудью людей, как ледокол льдины... (Г. Куликова. Бессмертие оптом и в розницу);

Внучатая племянница Клавдии Сергеевны оказалась справа от Марины. Кушая, она сопела, как тучная собака, только что взобравшаяся на холм (там же).

Другой источник иронических сравнений — современные произведения массовой культуры. Например: *Казалось, что зима нагрянет уже чуть ли не завтра, нетерпеливая и стремительная, как Саманта Джонс из «Секса в большом городе»* (А. Бабяшкина. Пусто: пусто).

Объектом иронии регулярно оказывается и повествователь. Например: *Каждая съеденная калория, каждый грамм кондитерского жира отложились на моем теле в виде тридцати пяти килограммов лишнего веса. А уж пересчитать мои ребра — задача не*

для слабонервного эскулапа... Следователь Руслан Супроткин воспринимает меня лишь как друга. Ну не может он разглядеть за жирными складками ту обворожительную принцессу, девушку его мечты, которой я на самом деле являюсь (Люся Лютикова. Мы все худели понемногу);

Даша закрыла глаза. Ей даже плакать не хотелось. «Нет, я не ставрида, — печально размышляла она. — Ставрида — она жирная, аппетитная, лоснящаяся маслом. А я скорее сом. Старый, больной и никому не нужный сом. Разве что без усов» (П. Дельвиг. Рыжая. Пропавшее рождество).

Ирония в произведениях этого жанра может сочетаться с дидактическими элементами, практическими рекомендациями, адресованными прежде всего читательницам, полезными советами (например, кулинарными), банальными сентенциями. Например:

Самые злые собаки — человеческой породы. Впрочем, я сейчас несправедлива по отношению к четвероногим. Псу, даже самому бешеному, никогда не сравниться с людьми по части подлости...

Встречался ли вам когда-нибудь ротвейлер, который, напившись пьяным, избивает жену и щенков?

Попадался ли спаниель, прогоняющий из дома свою бабушку, потому что та от старости выжила из ума?

Может, сталкивались с догом, который постоянно врет хозяевам? То-то и оно! На некоторые «замечательные» поступки способен лишь человек... (Д. Донцова. Бутик ежовых рукавиц).

Тексты иронических детективов опираются на жанры бытовой коммуникации, при этом, как и другие произведения массовой литературы, они изобилуют штампами. Однако в этих текстах их концентрация может служить дополнительным способом создания иронической экспрессии и оценки персонажа; ср.:

На пороге стояло небесное создание на вид лет шестнадцати. Хрупкую фигурку девушки не уродовали ни здоровые ботинки на толстой подошве, ни широченные брюки, ни жуткий пуховик огромного размера. На миллом, румяном с мороза личике звездами сияли голубые глаза, а губы без следа помады робко улыбались.

— *Вы Женя!* — догадался ангел.

— *А вы Света!* — не осталась в долгу я (Фаина Раевская. Трижды заслуженная вдова).

Обратимся к более детальному **анализу текста** одного иронического детектива — романа Д. Донцовой «Но-шпа на троих».

Этот роман был издан в 2004 году. В тексте произведения содержатся многочисленные лексические *сигналы текущего времени* (названия фирм, клубов, магазинов, телешоу; современная экономическая лексика и др.). Например: *Его агентство проводит рекламную акцию по продвижению на рынок новой авиакомпания, а Юлечка на самом деле гуляет по Марсу. Она в числе других журналистов находится на открытии фитнес-клуба «Планета Марс».*

Романное время включено в *реальное настоящее*, показатели которого актуализируются в тексте.

Тут прискакала назад дочка книголюбки...

И тут Ленка что есть силы ударил меня в грудь.

А сегодня, пожалуйста, новое лицо, на этот раз с елкой.

Сами понимаете, в каком настроении я выпала из студии...

Время текста организовано относительно главной героини — Евлампии Романовой, которая обстоятельствами вовлечена в расследование исчезновения своей приятельницы Галки Сорокиной. Для структуры романа характерен *принцип кумуляции* — внешне не мотивированное, постепенно нарастающее нанизывание во многом однородных событий, а также появление различных персонажей, которые выполняют сходные функции. Такое *построение сюжета* присуще и другим ироническим детективам. Оно формирует у читателя инерцию ожидания новых, неожиданных событий. В то же время отдельные эпизоды произведения слабо связаны между собой. Чисто комедийные сцены отвлекают от развития детективной интриги.

Основной *сюжетной ситуацией* романа является ситуация испытания. Это не столько испытание героини, сколько своеобразная «проверка» изображаемого в произведении социума. Д. Донцова обращается в романе к двум социальным сферам —

сфере современной радио- и телекоммуникации (работа героини на радио «Бум») и к сфере, в которой действуют экстрасенсы, предлагающие различные услуги населению (Центр ТИС). Частично затрагиваются и другие социумы, репрезентативные для создания иронической картины современной действительности. В текст произведения включаются и прямые оценки повествователя, например: *...Мне просто делается страшно от потока негативной информации, льющейся с экрана: убили, ограбили, заболели, умерли... Других глаголов ведущие просто не знают...*

Легко заметить, что подобные оценки отражают широко распространенное в обществе мнение, ориентацию на массовое общественное сознание.

Ключевыми словами романа являются лексические единицы *бизнес, афера, заказать* (кого-л.), слово *игра* (и производные от него), *ведьма, колдунья, экстрасенс, приключение*.

Отличительной особенностью темпоральной организации романов Д. Донцовой является *взаимодействие элементов ретроспективной композиции* (истории жизни других персонажей, их рассказы о прошлом), характерной для жанра детектива вообще, с *настоящим* повествователя, последовательная актуализация этого временного плана находит отражение в обращениях к читателям, советах и практических рекомендациях:

Мой вам совет, даже не пробуйте все эти суперсжигатели жира, тайские таблетки, системы шесть и иже с ними. Они не помогут. Невероятно похудевшие актрисы, рекламирующие сей сомнительный товар, скорее всего, сделали себе липосакцию. Нельзя похудеть, пожирая горы продуктов. Существует лишь один способ избавления от запасов сала: ешьте меньше, это должно помочь.

Повествователь постоянно вступает в диалог с адресатом текста, в результате собственно *сюжетное время* сочетается со *временем адресата*, при этом в романе моделируется определенный *образ читателя*. Это женщина, занимающаяся домашним хозяйством, следящая за своей внешностью, увлекающаяся косметикой, требующая от литературного произведения непритязательной занимательности и юмора, регулярно читающая детективы

Дарьи Донцовой, любящая животных. В текст романа включены полезные советы, кулинарные рецепты и инструкции:

Дорогие мои, обязательно сделайте у себя «стратегический» запас, НЗ... И еще, продукты должны быть «долгоиграющими», быстропортящийся, «живой» йогурт — это не то, что нужно. Хорошо подойдет тушенка, упаковка сосисок. Мои запасы состоят из сгущенки, баночки джема и упаковки «Золотой петушок»... Пока пришедшие снимают туфли, моют руки и глядят мопсов, вы несетесь на кухню, хватаете банку сгущенки, выливаете в миску, добавляете туда одно яйцо... скорлупу класть не надо, вытряхиваете стакан муки, суете немного соды, погашенной лимоном или уксусом...

Все составляющие перемешиваются вилкой и вываливаются на противень. Печется корж от силы десять минут. Дальше вы должны его быстро намазать вареньем...

Детективное начало, таким образом, сочетается в романе Д. Донцовой с *дидактическим* (текст в отдельных его фрагментах приближается к практическому руководству для домохозяйек). Кроме того, в нем представлены и элементы скрытой рекламы товаров, например:

Я люблю именно «Золотой Петушок» из нескольких соображений. Ну посудите сами, немецкий аналог стоит около ста пятидесяти рублей за килограмм, а наш родной «Золотой Петушок» всего за шестьдесят девять. Почувствуйте разницу! И еще одно: при помощи «Золотого Петушка» я, каюсь, грешна, ловко обманываю своих домашних. Пожарю филе грудки, крылышки с приправами... выброшу яркий пакетик и говорю:

— Кушайте на здоровье, сама приготовила.

В романе моделируется не только образ верного читателя-друга, но и определенный образ *повествователя*. В «сериале» Д. Донцовой «Евлампия Романова. Следствие ведет дилетант» главная героиня, от лица которой ведется повествование, — «неудачливый музыкант», бывшая арфистка. В рассматриваемом романе она работает в частном детективном агентстве «Шерлок»

и подрабатывает ведущей на радио «Бум». Типовые характеристики героини — «человек хороший, беззлобный и глупый», «интеллигентный», «любящий животных».

В то же время образ повествователя в романе явно двоится: в ряде фрагментов текста на первый план выступает автор, подменяющий повествователя. Именно автор, например, делится с читателем кулинарными секретами, рассказывает о ситуациях, связанных с Мариной Хлебниковой.

Неоднородна и характеристика повествователя. С одной стороны, «интеллигентность» рассказчика подчеркивается использованием устаревших слов, высокой лексики, поэтизмов, с другой стороны, в речи повествователя употребляются сниженные номинации, лексика экспрессивного просторечия, жаргонизмы. Например:

Остаток вечера прошел... шоколадно — Морфей мягкими лапками закрыл мне веки...; Кстати, Розали явно знает, что она потрясающе красива, поэтому скачет по сцене в обтягивающих, парчовых мини-шортиках и туго зашнурованном корсете, откуда вываливаются аппетитные перси. — Глупая девица уперла в меня не слишком чистый палец; Ну сожгла вчера брюки майора утюгом и... затырила портки на самое дно бачка...

Расследование, которым занята Евлампия Романова, изображается как дело дилетанта. Героиня часто «медленно переваривает информацию», попадает в нелепые ситуации, далеко не всегда делает верные выводы. Приближение к истине связано обычно с озарениями. В тексте подчеркивается их неожиданность, произвольность. Например: *Внезапно у меня в голове всплыло одно воспоминание...; В моей голове точно зажегся свет.* В то же время Евлампия Романова, по оценке ее друга, майора Костина, часто проявляет «смекалку, расторопность, изворотливость» и умение «самостоятельно разобраться в некоторых ситуациях».

Цепочки, отражающие ход мысли героини, стандартны и воплощают *стереотипы обыденного сознания*. При этом повествователю присуща самоирония. Особенно ярко она проявляется в

оценочных сравнениях, образами которых служат животные. Например: *Дыша, словно большая собака, я доползла до «Жигулей»; Ощутив себя пантерой, выпущенной на свободу, я понеслась вперед, в глубь парка...*

Для романа в целом характерен *иронический модус*. В тексте произведения используются различные механизмы создания иронии. Это:

1) употребление одного из компонентов предложения в смысле, противоречащем буквальному, с целью насмешки:

— Ну, блин, достала, — гаркнула ласковая мамаша, — чапай домой, жрать пора, да и телик посмотреть охота...;

2) иронические метафоры и сравнения:

Кабан, сверкая идеально сделанными искусственными зубами, уставился на меня;

— Ах, жуки, — протянула я, улыбаясь, словно японка, увидевшая начальника мужа;

3) введение в высказывание модальных слов со значением предположения или уверенности при абсурдном утверждении:

Мартин никогда не лает, он нападает молча, очевидно, в роду у терьера имелись аллигаторы;

4) ироническое комментирование ситуации или ее элементов:

В полном восторге я принялась засовывать пряди между ребристыми щипцами. И спустя некоторое время поняла, что совершила фатальную ошибку. Мои волосы слишком коротки для этой процедуры, и теперь... они стояли дыбом. Встречали ли вы на улице пуделей, постриженных в соответствии с собачьей модой? Вот у них на голове топорщится такая же мелкокудрявая шапочка;

5) смешение разных стилистических регистров в одном контексте:

Несть числа и тех, кто просит опубликовать... тексты заговоров и рецепты снадобий. Так что полно народа, верящего в оккультные науки... Галя из тех, кто верит во всяческую лабуду типа вампиров, вурдалаков и леших, она пару раз бегала к какому-то дядечке «чистить ауру».

Взаимодействие в тексте средств разных стилистических регистров, элементов разных подсистем языка порождает не-

понимание персонажами друг друга, служит причиной коммуникативных неудач, которые усиливают общую ироническую тональность. В тексте широко используется прагматическая разновидность языковой игры, в основе которой разное понимание персонажами значения слова или высказывания. Например:

Передняя дверка приоткрылась, выглянул парень лет двадцати пяти.

— *Терка одна? — поинтересовался он, ощупывая меня взглядом.*

— *Что? — не поняла я.*

— *Другая терка есть?*

— *Терка? Железная? У меня с собой ничего такого нет!..*

Я осталась на дороге в глубоком изумлении. Ну и чудачки попадают порой на дороге. Надо же быть полным идиотом, чтобы поинтересоваться у девушки, голосующей на дороге, нет ли у нее терки? Он что, всерьез полагает, что женщины постоянно таскают с собой кухонную утварь?

В тексте романа «Но-шпа на троих» регулярно сталкиваются жаргонизмы и их литературные эквиваленты. Именно жаргонные слова и выражения здесь главный источник комического взаимонепонимания персонажей. Например:

— *Приветик, — прогундосил паренек, распространяя запах мятной жвачки.*

— *Расскажите о ваших творческих планах, — бодро оттарабанила я.*

Луис поерзал на стуле, кашлянул и сказал:

— *Ну... типа... того... этого, ясно?*

— *Нет, — совершенно честно ответила я и, решив, что он плохо расслышал вопрос, задала его снова.*

— *Уважаемый Луис, расскажите, пожалуйста, нашим слушателям о своих творческих планах.*

Внезпно певец повернулся ко мне и с выражением неземного удивления в голосе воскликнул:

— *Втыкалово не работает.*

— *Вы о чем? — не поняла я.*
— *Ну я не втыкаюсь!*
— *Во что? — изумилась я, судорожно ища глазами розетку.*
Бог их разберет, этих певцов новой эстрады. Вдруг ему нужно, чтобы почетче выразаться, подключиться к электросети.

Для текста романа, таким образом, характерен прием иронического «перевода» жаргонизмов на литературный язык, связанный с их деметафоризацией и буквальным прочтением. Одновременно используется прием нагнетания жаргонизмов, нанизывания их в пределах одного контекста, также создающий комический эффект; см., например, диалог певца Луиса и юной радиослушательницы:

В студии зачастил высокий девичий голосок:

- *Ой, ну ваще, в отрубках сижу! Луис! Я тащусь. Ты пилишь?*
- *Погонялово скажи, — поинтересовался мой сосед по студии.*
- *Надюха.*
- *Пилю, Надька, весь заколебался уже.*
- *А Свин?*
- *Свина ваще бортанули.*
- *Вау! Он ширялся?*
- *Не, бухал.*
- *Классняк, Луис, ты супер.*
- *А ты селедка, — не остался в долгу певец.*

Объектом иронической оценки автора является и речь молодежи, изобилующая жаргонизмами, и стремление главной героини освоить жаргон и «попрактиковаться в разговорной речи». Например:

...я кивнула:

— *Набашляла хрустов.*

Лиза вытаращила глаза:

— *Эй, Лампа, ты чего?*

— *Набашляла хрустов. Так говорили у нас в консерватории студенты... Вы теперь по-другому выражаетесь?*

Лиза скорчила гримасу.

— Лампудель! Это отвергательно! Так в нашей школе никто не разговаривает.

Языковая рефлексия повествователя, оценки тех или иных особенностей словоупотребления создают условия для *речевой игры* в тексте, порождающей, в свою очередь, комический эффект и усиливающей общую ироническую тональность произведения. Например:

...Мы запутались со словом «лососевый». Я не поняла сочетание «лососевая щипалка» и спросила:

— Это что?

— Гитара.

— Как струнный инструмент может быть связан с рыбой?

Лена вытаращила глаза:

— Чего?

Я же через энное количество времени сообразила: «лососевый» — это не сделанный из лосося, а красивый, качественный, в общем, здоровский.

Тема современного словоупотребления, таким образом, одна из сквозных тем рассматриваемого иронического детектива. Для ряда диалогов характерна предельная концентрация жаргонных слов и фразеологизмов, значительная часть которых не комментируется, другие же сопровождаются пояснениями, которые в свою очередь иронически обыгрываются в тексте. Например:

— Ну, пенка, — веселилась Лена, — слышь, Мотя, притарань бубнилово, в глотке сушняк.

— Ща, — кивнул наиболее лохматый юноша...

— Ну, бери пригорок, — велела Лена, — так и быть, грей уши.

— Простите? — не поняла я.

Лена собрала лоб складками:

— Ну... садись на этот, как его... Во, блин! Санек, пригорок — это че, по-ихнему?

— Стул, — отозвался парень, оставшийся в комнате, — по-ейному, пригорок — стулово, табуретово, креслово.

— *Ладись, — кивнула Лена, — царпай маралово.*
— *Э... простите?*
— *Ну ты прям откуда приперлась? — возмутилась Лена, — по-русски не понимаешь!*

Приемы ввода жаргонизмов в текст романа однотипны, их повторяемость постепенно ослабляет комический эффект, связанный с неумеренным или немотивированным употреблением жаргонных слов и фразеологизмов.

«Ирония предполагает иметь дело с высокой степенью признака, оценки, характеристики» [Ермакова 2005]. Отсюда — частое обращение в тексте к интенсификаторам и гиперболе. Например:

...Я... летела по трассе словно на реактивной тяге; Мне кажется, что я единственное существо на земле, попавшее в столь крестинскую ситуацию; На улице стоит просто эфиопская жара.

Для текста романа «Но-шпа на троих», как и для других иронических детективов Д. Донцовой, характерно употребление экспрессивных и часто стилистически сниженных глагольных форм, обозначающих интенсивные физические и речевые действия:

*...Я вытала из студии и рухнула на диван, стоящий в холле. Около меня плюхнулась Таня;
— Умереть не встать, — взвыла Тоня.
— Не лги, — рявкнул Вовка, — начинай!*

Текст романа часто приближается к комедии положений, отражающей нарушение причинно-следственных связей, а также несоответствие представлений героини реальным ситуациям. Например:

— Я за Гектором пришла, на радио везти, — ответила я, ожидая, что домработница сейчас даст мне пластмассовую корбочку с умильно поблескивающей черными глазенками морской свинкой.

— Держи, — ответила толстуха и сунула мне в руки довольно широкий темно-красный поводок. Я не успела удивиться стран-

ной причуде звезды эстрады, таскающей крохотное животное на удавке. Домработница посторонилась, мои волосы встали дыбом. В коридоре стоял здоровенный хряк черного цвета. Он нервно дернул пяточком и издал такой пронзительно визгливый крик, что у меня кровь застыла в жилах.

Комизм положений связан и с использованием *клишированных ситуаций*, неоднократно воспроизводимых в литературных произведениях и произведениях киноискусства (см., например, ошибку Евлампии Романовой, принимающей дрожжевое тесто за вытекающее из ее мозга серое вещество и вызывающей «Скорую»).

Романы Д. Донцовой, образующие один *цикл-«сериал»*, согласно авторскому определению, представляют собой свертхтекст — совокупность произведений, объединенных общими персонажами и мотивами. Цельность цикла поддерживается многочисленными отсылками в одном произведении к другим романам «сериала». Так, в романе «Но-шпа на троих» в подстрочных примечаниях, например, устанавливаются связи с таким произведением, как «Маникюр для покойника». Одновременно в рассматриваемом тексте используются типовые характеристики общих для «сериала» героев. Повторяются, варьируясь, и некоторые темы диалогических единств, позволяющие подчеркнуть устойчивость этих характеристик. Таковы, например, темы школы, еды и похудания.

Как произведение массовой литературы роман «Но-шпа на троих» обладает *формульностью*: для текста характерны повторяющиеся предикаты и определения, стандартная сочетаемость речевых средств: *В доме стояла пронзительная тишина; Упав на брюхо, виляя хвостом и пронзительно повизгивая, терьер пополз ко мне; Ее широко распахнутые глаза начали наполняться слезами; Глаза мои распахнулись, я рывком села...; Я вошла в шикарно обставленный холл.*

В тексте романа в целом соблюдаются нормы литературного языка, однако встречаются неточные определения, не всегда удачно выбираются глагольные формы, описания строятся с использованием штампов. Например:

Альмира, увидев стандартную реакцию на свой гнев, слегка помягчела...; Дом, где жила Ксюша, оказался деревенской избой, простой, полупокосившейся, с крышей, покрытой толем; Глупая девица уперла в меня не слишком чистый палец; Девица приблизилась к нам и ссыпала на стол несметное количество лоточков.

Как и в других произведениях массовой литературы, *стандартность выражения преобладает над образным воспроизведением действительности, пластичностью описаний и изобразительностью*. Автор использует не оригинальные языковые средства, усиливающие выразительность текста как эстетической системы, а экспрессивные возможности разговорной речи. Например:

Из глубины кафе не спеша выползла официантка... Расплатившись, майор подождал, пока официантка утопает на кухню...

Общей чертой, объединяющей рассматриваемый детектив и другие произведения современной литературы, относящиеся к различным художественным направлениям, является «стремление их авторов погрузить читателя в стихию живой речи. Интенсивное снижение речи, повсеместная актуализация молодежного и криминального жаргонов обнаруживаются не только в авторской, но и в персонажной сфере» [Черняк 2006: 118].

Слабо индивидуализирована и речь персонажей, характеры которых схематичны. Реплики Евлампии Романовой, постоянно вспоминаяющей свое «хорошее воспитание», по лексическому составу почти не отличаются от реплик других героев. Отбор языковых средств определяется преимущественно стремлением к занимательности и установкой на создание иронической экспрессии.

ПОДВЕДЕМ ИТОГИ

Иронический детектив является разновидностью детективного жанра, при этом характеризуется рядом специфических особенностей:

- концентрацией в тексте средств создания иронической экспрессии;
- обращением к различным формам бытовой коммуникации и опорой на ее речевые жанры;
- осложнением сюжета дополнительными линиями, взаимодействие которых создает комизм положений.

Центральный персонаж иронического детектива, наделенный остротой ума, наблюдательностью, любовью к авантюрам, как правило, не является профессионалом, а втягивается в борьбу со злом случайно, по воле обстоятельств, при этом он, как и другие персонажи, служит объектом иронической оценки (самооценки).

Иронический детектив моделирует определенный образ читателя, к которому обращены регулярно включаемые в тексты этого жанра практические советы, рекомендации и пр. Отбор и организация речевых жанрообразующих средств свидетельствуют о доминирующей установке произведений этого жанра на занимательность.

Основной источник

Донцова Д. Но-шпа на троих: Иронический детектив. М.: ЭКСМО, 2004.

4.2. РОМАН-БОЕВИК

4.2.1. Общая характеристика жанра

Боевик — вид авантюрно-приключенческого романа, где главным оказывается изображение энергичного действия подчеркнуто агрессивного характера, с чем и связано название жанра.

Фабула представляет собой вариант классической приключенческой формулы: герой преодолевает препятствия и выполняет важную моральную миссию. В основе миссии могут лежать интересы государства, близких героя, самого героя, но эти интересы в большинстве случаев не носят характера личной корысти; борьба героя за них оценивается как борьба за поправленную справедливость. Главный способ развития действия — преодоление внешних препятствий, которые чинят друг другу противоборствующие стороны. Приключения откровенно выдуманы, ситуации,

в которых оказывается герой, маловероятны, в происходящем подчеркнуто высок элемент случайности. Время в романе организовано так, что описываются преимущественно моменты активного действия, приключений, благодаря чему создается особая плотность происходящего.

Фабульно боевик может быть близок к детективу (наличие преступления — разгадывание преступления — преследование преступника). В боевике, однако, снижен «интеллектуальный момент», основное внимание сосредоточено на поступках героя.

Герои. Все герои боевика отчетливо делятся на «хороших», выполняющих миссию по установлению лично понимаемой справедливости (защита обиженного, месть за невинно погибшего товарища, мужа/жену и т.п.), и «плохих» (обидчиков, препятствующих выполнению миссии «хороших»), при этом изначально это деление может быть неочевидным, но уже в первой четверти романа расстановка сил становится ясной, в дальнейшем «хорошие» активно противостоят не менее энергично действующим «плохим», и в итоге «хорошие» одерживают победу.

В боевике неизменно выделяется *главный герой* (иногда в его качестве могут выступать и несколько персонажей или даже целая группа, выполняющая общие задачи). В любом случае главный герой боевика лишен поддержки социума, он идет против общих правил, маркированных как «новые» (= сомнительные, непроверенные), отстаивая традиционные ценности — честь, достоинство, дружбу и др. Часто подчеркивается социальная ущербность героя: он сирота, изолированный от людей инвалид, разжалованный офицер, разведенный и т.п.

В общепринятом смысле слова *герой* (главный персонаж) не является «положительным». Род его деятельности может оказаться на грани нарушения закона, но он неизменно выступает за «справедливость», под которой понимается верность «идеалам» или «принципам». Герой обязательно знает «изнанку» жизни, ему приходилось и приходится сталкиваться со смертью, бороться с преступным миром и др. Он обладает всеми необходимыми физическими качествами, чтобы бороться с множеством противников и в итоге одержать победу. Как правило, он проходил соот-

ветствующую подготовку в спецслужбах или действующей армии (например, служил в Афганистане или Чечне). Герой боевика наделен недюжинной физической силой, целеустремленностью, а также стратегическим и тактическим мышлением. Он успешно сражается один как против отдельных врагов, так и против стоящих за ними более или менее могущественных группировок. Нередко в борьбе оказываются замешаны международные преступные организации, в том числе и террористические. Таким образом борьба героя одновременно оказывается еще и сражением за всеобщую безопасность.

Личные качества героя основаны на стереотипных для определенного типа общества представлениях о *мужественности*. Нисчерпаемость сил героя кроется в том, что он в каждом конкретном случае единственный, кто может решить поставленную в рамках сюжета задачу — сохранение некоей попираемой системы ценностей. Он осознает эту задачу как *миссию*. Персональная ответственность побуждает его к проявлению инициативы и преодолению тяжелых испытаний. Независимость героя от навязанных ему социальных ролей делает его «непрозрачным» для других, позволяет «переигрывать» самых непредсказуемых соперников.

При всей насыщенности действия характеры героев за время романа существенных изменений не претерпевают. Главный герой на протяжении романа неуклонно реализует достаточно строго определенный *набор изначально заданных качеств*: волю к победе, способность к самоконцентрации, самообладание.

Конфликт в боевике основан на столкновении неблагоприятных исходных обстоятельств, обусловленных неприемлемым для героя миром, и готовности героя действовать в соответствии с осознаваемой им миссией по сохранению системы духовных ценностей. Борьба героя обречена на победу, поскольку в романе он воплощает полюс справедливости.

Проблематика. Центральной проблемой боевика оказывается сложность жизни в современном социуме. В романе представлен жестокий поляризованный мир, в котором часть людей (или все общество после социальных катаклизмов) начинает действовать по правилам, кажушимся главному герою (и читателю) вмес-

те с ним) неправомерными, нарушающими нормативные, прежде всего этические, представления. При этом персонажи, олицетворяющие силы «зла», кажутся почти всемогущими, поскольку зачастую являются представителями тех или иных тайных сообществ, которые контролируют общественную ситуацию.

Современный отечественный боевик предлагает своеобразную форму освоения постсоветской действительности. Опираясь на опыт «физиологических» очерков, он уделяет внимание миру криминальных «авторитетов», ракетиров, а также спецслужб, государственных структур, куда читатель практически не имеет доступа. Эти описания кажутся верными настолько, насколько соответствуют мифам общественного сознания, во многом смоделированным средствами массовой информации и повседневным опытом читателя. Романы-боевики последних лет воспроизводят представления о городах и городках, где, помимо доступной обывателю повседневной жизни, происходят «разборки» в бандитских «группировках», выяснение отношений в политических структурах, царит всеобъемлющая коррупция, совершаются запланированные преступления, жертвами которых оказываются и случайные граждане. В этом социально узнаваемом мире обычный человек, не вовлеченный в заговор власть имущих, не может контролировать ситуацию. Но он чувствует, что жизнь имеет «двойное дно», и испытывает от этого чувство тревоги [Дубин 2001].

Пафос. На первый взгляд, центральная идея любого боевика основана на понимании всемогущества силы. Только благодаря своей физической силе, бойцовским навыкам и тактическим способностям герою удастся побеждать. При этом герой борется, сам преступая закон, убивая тех, кого он считает выродками и нелюдьми.

В этом типе романа испытывается и утверждается мужская идентичность героя. В итоге побеждает тот, кто следует жестким (однозначно маркируемым как мужские) этическим правилам, своеобразному этическому кодексу настоящего мужчины. Боевики в известной степени призваны подтвердить уверенность читателя в стабильности миропорядка, где есть «настоящие мужчины», которые «держат на своих плечах мир», защищая слабых от опасностей и угроз.

Читательская аудитория. Боевик относится к числу наиболее востребованных читателями жанров отечественной массовой литературы. Адресатом боевика является обычно мужчина, молодой или средних лет, по каким-то причинам не удовлетворенный своим положением в социуме, так что боевик часто определяют как «мужской» жанр. Популярность подобных жанров нередко объясняют потребностью активной части общества в художественном оправдании криминала. Несмотря на понимание того, что все крупные современные состояния нажиты нечестным путем, значительная часть населения, по свидетельствам социологов, оказалась готовой принять криминальный капитал, коль скоро он в определенный момент готов переориентироваться на создание материальных ценностей. Такая позиция требует смягчающего нравственного буфера — романтизирующих образ уголовного и убийцы легенд о благородных разбойниках. Успех боевика исследователи связывают также с тем, что произведения этого жанра предполагают самоидентификацию читателя с героем — своего рода «аристократом» — носителем жесткого кодекса чести, суперменом, необычайно сильно востребованным супергерментом и т.п. Поскольку романские ценности кажутся читателю приемлемыми, глазами героя он видит мир. При таком прочтении боевик с его ориентацией на модель героя — деятельного, отважного, индивидуалистически настроенного — создает у читателя ощущение приобщенности к культуре соревнования, успеха, прочных базовых представлений о реальности.

4.2.2. Анализ текста

**РОМАН ВИКТОРА МЯСНИКОВА
«ИЗУМРУД — КАМЕНЬ СМЕРТИ»**

**Жанрообразующие признаки:
литературоведческая характеристика**

Роман В. Мясникова «Изумруд — камень смерти» написан в 1997 году. Опубликован в Екатеринбурге, затем — в Москве.

Фабула. На Владимира Меньшикова по кличке Вовец и его сына Олежку, выехавших в район уральского города Нижний Тагил на поиски малахита, нападают незаконно охраняющие этот район от добытчиков камня бандиты — Шуба, Татарин и Жвачный Бык. Главный герой, не желая смириться с позором, возвращается на место столкновения и изощренно мстит обидчикам: уродует их машину и унижает их самих. Во время драки ему на помощь неожиданно приходят незнакомцы, оказавшиеся членами артели *хитников* — частных добытчиков и обработчиков драгоценных и полудрагоценных камней. Они предлагают Вовцу присоединиться к ним для поиска изумрудов на неосвоенной территории, где раньше стояла воинская часть. Примыкающая к богатому месторождению драгоценных камней, эта территория становится предметом дележа между несколькими преступными группировками, государственными силами и небольшими группами хитников. В результате многочисленных кровавых столкновений между теми, кто жаждет завладеть изумрудными жилами, Вовец, ставший неформальным лидером своей артели, наголову разбивает всех противников — членов нижнетагильской преступной группировки, лидеров Евроазиатской компании, «браконьеров» и некоторых других, отводит от себя обвинения государственных органов, спасает от гибели своего врага — начинающего «рэкетира» Фариду и побуждает молодого человека вернуться в мир нормальных честных людей, находит свою любовь, наконец, утаивает пятнадцать лучших изумрудов из всей добычи для себя и своих друзей. Попутно в текст романа вводятся достоверные истории возникновения Евроазиатской компании, добычи изумрудов и малахита на Урале, предыстории главных и второстепенных героев. При этом по ходу повествования некоторые герои (например, сын Вовца) немотивированно выводятся из романного действия, что подчеркивает значительность в общем замысле романа фигуры именно главного героя, энергичная деятельность которого объединяет в конечном счете все звенья сюжета.

Тема. В центре внимания автора — сложившаяся криминальная ситуация вокруг месторождения изумрудов на Урале. В ро-

мане показана специфическая сфера деятельности, связанная с законной и незаконной добычей, обработкой и сбытом драгоценных, полудрагоценных и поделочных камней. Эта область, как можно предположить, мало известна широкому читателю, поэтому в романе популярно и достаточно обстоятельно рассказана история этих промыслов на Урале, описано ее современное состояние. Так, объясняется, например, что малахит — *самый популярный камень Урала — давно стал редкостью... промышленные разработки прекратились задолго до революции. Сейчас добывается только попутно, да и то если у кого-то есть желание и время разбираться с выдаваемой на-гора медной рудой. А любители камня — коллекционеры и ювелиры — едут в Нижний Тагил на отвалы Высокогорки, бьют шурфы в восемь, а то и во все десять метров глубиной и среди каменных обломков выискивают невзрачные кусочки, которые после резки и полировки засияют свежей травянистой зеленью, чаруя взгляд таинственными концентрическими узорами.* Читатель узнает, с помощью каких приспособлений добываются камни разного типа, как осуществляется геологоразведка. Ему показывают, в каких условиях работают государственные добытчики камня и хитники, как устроена мастерская гранильщика и т.п. В романе выведены различные профессиональные типы — персонажи, связанные с выработкой изумрудов, начиная от геологов и заканчивая незаконными сбытчиками краденых камней. Поскольку добыча драгоценных камней заведомо связана с деньгами, в условиях смены власти и утраты государством своих контролирующих функций она становится областью криминальной, а значит, в романе изображается многообразие криминальных и полукриминальных организаций, помимо прочего, специализирующихся на добыче камней.

Конфликт. В романе В. Мясникова представлена отчетливо поляризованная картина мира. На одном полюсе находится главный герой Вовец, на другом — криминализованные руководители Евроазиатской компании. Несмотря на то что последние занимают в обществе устойчивое легальное положение (руководители компаний, работники прокуратуры, банкиры), являются хозяевами жизни, они постоянно обращаются для разрешения сложных

проблем к преступникам. Ради наживы они готовы на шантаж, грабеж, убийство. В прошлом законопослушные граждане, они воспользовались развалом государства, юридической неразберихой: *Налогов с комсомольцев власти тогда не брали; Тогда это просто делалось: проголосовал коллектив на общем собрании и перестал в министерство всю прибыль перечислять; а потом вышли новые указы, законы и постановления. Наступила эпоха киосков, рэкета и налоговых проверок. Каждый мог сам зарегистрировать предприятие, и «Компот» дружно разбежался <...>* Свою долю от государственного имущества многие получили нечестным путем: *Кентавру, главному хозяину дирекции, отошел офис с компьютерами и мебелью, несколько автомашин, склад с товарами, банковский счет с деньгами и самое главное — связи в высших сферах.* Вчерашние идеологические работники не выдержали испытания новыми правилами жизни, отсутствием нормативной определенности и стали нарушителями постоянно меняющихся законов.

Миру неустойчивых моральных ценностей противостоит герой — носитель строго определенных правил поведения, присутствующих настоящим мужчинам (см.: *Герой*).

Между этими двумя полюсами находится значительно менее подробно изображенная жизнь обычных (*типичных*) людей: *В нем сразу чувствовался интеллигент — независимый, знающий себе цену, спокойный, некичливый: типичный уральский оборонщик; как всякий нормальный советский рабочий, воспитанный в коллективе социалистического труда, он не испытывал ни малейших угрызений совести, поскольку советский трудящийся на производстве не ворует, а только компенсирует недоданную родным государством зарплату.* Выполняющие свои повседневные обязанности, эти люди вынуждены адаптироваться к постоянно меняющимся правилам. Неоднократно обманутые государством, живущие в неуверенности перед завтрашним днем, они, чтобы выжить, выбирают личную активность, рассчитывая лишь на собственные силы. Они вынуждены иногда преступать закон. В то же время деятельность хитников, камнерезный промысел Валентины, убийство человека Адмиралом изображены автором как необходимая самооборона слабых людей, противостояние значительно

превосходящим силам противника: — *Дело это незаконное, —* рассуждает руководитель артели хитников Клим. — *Родное государство не любит, когда в его недрах без спроса копаются и налогов не отстегивают. А с другой стороны, зарплату твою без зазрения зажиливает. Так что... есть шанс вернуть свое законное без заботовок и голоденок.*

Такая отчетливая поляризация способствует выявлению «тайных» социальных пружин. Инструментом подобного выявления *подлинных причин того, почему все происходит именно таким образом*, оказывается изображенная в романе *локальная война* за изумруды: благодаря ей герои совершают раскрывающие их намерения поступки, проговаривают вслух свои тайные мысли, обнаруживают подоплеку, на первый взгляд, невинных слов и действий. Но все тайны раскрываются только перед читателем, тогда как главные противоборствующие стороны и тем более *типичные герои* оказываются в неведении относительно замыслов и некоторых действий противников.

Конфликт в романе, с одной стороны, носит характер вполне универсального противопоставления «хорошего» и «плохого». В то же время он локализован в конкретном пространстве и времени: на Урале начала 1990-х годов. В нем много характерных примет времени, начиная от наименований еды и выпивки (персонажи пьют *Московскую, Амаретто, греческий коньяк «Метакса»*, едят *баночную копченую кету и баночную колбасу, жареные фисташки в целлофановых пакетиках и чипсы, липкие уличные беляши с мясом неизвестных животных и растворимую лапшу* — все это продукты, появившиеся в широкой продаже именно в описываемый временной промежуток) и заканчивая сравнениями, элементами которых выступают названия недавно вошедших в обиход явлений (у игроков в карты *порывистые движения, словно в телевизоре, когда выключен звук, а герои бразильского мыльного сериала продолжают выяснять отношения*, и др.). В романе много расхожих цитат из телевизионных передач, советских и постсоветских кинофильмов и песен, «школьной» версии истории — все это в совокупности относится к образу «общей культуры» среднего читателя начала 1990-х годов. Узнаваемый предметный мир создает ощу-

щение «документальности», облегчает читателю переход в «реальность» романа, задает правдоподобие конфликту.

Герои. Главному герою романа тридцать восемь лет — возраст зрелости. Он разведен, у него есть сын. О родителях героя мы ничего не узнаем, но детство Вовца определено как *трудное*. Он жил в леспромхозе, уже в четырнадцать лет мог срубить своими руками избушку, закончил шахтостроительный факультет горного института. Судя по его замечаниям и поступкам, является хорошим профессионалом. В постсоветские времена герой, как многие, вынужден был уйти из своего проектного института на оборонный завод, но *сейчас и тут невозможно стало: работы нет, зарплату полгода уже не платят*. Вовец увлекается спелеологией, он неплохо знает взрывное дело, умеет обращаться с оружием.

По своим личностным качествам герой является образцом стереотипной мужской добродетели. Зрелый мужчина ярче всего проявляется через отцовство. Роман начинается с реплики сына, обращенной к отцу, и завершается предложением героини герою *подарить ей ребенка, лучше девочку*. Таким образом, тема отцовства оказывается в романе в сильной позиции: герой — хороший отец и желанный потенциальный отец.

Хороший отец заботится о будущем своего сына, а достойное будущее ждет только *настоящего мужчину*. Герой точно знает, каково содержание этого понятия, поэтому на легкомысленное предложение сына мстить обидчикам он жестко заявляет, что подросток, у которого *даже на спине сала на два пальца*, который не умеет *драться, устраивать засады, минировать дороги, ходить в разведку, брать языка, снимать часовых, стрелять, фехтовать ломami*, вряд ли сможет справиться с бандитами. Вовцу хочется задеть сына (настоящий мужчина горд) и одновременно внятно и четко сформулировать правила жизни, поэтому его нравовучения резки и универсальны: — *Видишь ли, сын, жизнь сурова — то маслицем помажет, а то мордой в навоз ткнет, как сегодня. Чем больше человек знает и умеет, тем больше он может еще всякого другого. А ремесло — это тебе не рюкзак, спину не тянет и всегда с собой. Это не деньги — не промотаешь, хотя пропить, конечно, можно. Но тебе это не грозит — нет ничего, так что не пропьешь*

и не потеряешь. Потом Вовец будет передавать свой опыт мальчишке из начинающих бандитов — татарину Фариду, так же резко, задевая достоинство подростка, объяснять ему, почему тот оказался в банде: *лодыри; лишь бы не трудиться; кантоваться без напряга от выпивки к опохмелке.*

Вовец не только рассуждает, но сам являет собой пример *настоящего мужика.* Настоящий мужик — не пацан, он лишен легкомыслия и хвастовства, трезво оценивает свои силы, он *серьезный человек.* Настоящий мужчина *вынослив, немногословен,* не лезет на рожон, поскольку *против лома нет приема,* но и не прощает несправедливости по отношению к себе, обязательно «давая сдачи» обидчикам. Ему присущи *внутренняя сила, воля и твердость;* в опасных ситуациях он *старается сохранять ясность ума и хладнокровие.* Вообще аналитические способности героя неоднократно подчеркиваются: он все время рассуждает вслух или про себя, пытается предугадать реакцию противника. *Опыт, умение предвидеть и планировать ситуацию* он сам считает сильными своими качествами, также присущими настоящему мужчине.

У *настоящего мужчины* четкая система представлений, которой он не изменяет, касается ли она мелочей вроде туристической посуды (*...с такой посудой порядочные люди в лес не ходят,* — думает Вовец о своем помятом бандитами котелке и, сварив в нем в последний раз суп, выбрасывает его) или общих правил поведения с врагом: *Не бойся, не раскрывайся, не проси — этих принципов он держался. Поэтому лицо старался сохранять невозмутимым, глаза скупными, а мышцы расслабленными.*

Герой умеет делать все: готовить еду, обращаться с оружием, а в случае необходимости — изготовить из подручных материалов оружие, будь то *арбалет, стрелка или колотушка.* При этом работает он неизменно обстоятельно и аккуратно: *...достал из рюкзака обушок, плотно насадил на рукоятку и расклинил. Он сам сделал этот инструмент из хорошей стали на заводе: отфрезеровал, снял фаски, шлифовал поверхности — игрушка, а не колотушка. Обушок представлял комбинацию молотка и мощного долота: с одной стороны тупой квадратный боек, чтобы камни дробить, с другой — прямой острый клин, чтобы породу рыхлить и куски*

откалывать. К рукоятке... привязал веревочную петлю — руку продевать. Вовец аккуратен во всем, что касается дела: Вовец залил костер, убрал котелок в рюкзак, пощупал, на месте ли тысяча долларов, которые он выудил в шахте из кармана мертвеца... Рычаг для натяжения арбалета... он упаковал в рюкзак, а сам арбалет прицепил сверху; в боковые карманы рюкзака положил обе пироксилиновые шашки с аккуратно свернутыми запальными шнурами; поставил чайник, намолот кофе, посмотрел в холодильнике, из чего можно соорудить бутерброды. Кто бы ни пришел, а встретить его надо, как подобает.

Настоящий мужчина не суетится, хотя жизнь его полна неожиданностей и приключений. Несколько бравируя, он говорит героине: — Я сегодня протопал двадцать километров, нашел изумрудный след, устроил пожар, угнал трактор и проломил череп человеку. И я чертовски устал от всего этого. Он знает цену деньгам и никогда не отказывается от положенного ему. Так, в ответ на унижения бандитов, Вовец спокойно забирает их деньги, считая это возмещением морального ущерба. Но при этом он принципиально не желает делать добывание денег своим основным занятием. Интерес к делу для него всегда важнее денег.

Настоящий мужчина — носитель доброй силы. Вовец покровительственно относится к женщинам с позиции защитника, несущего ответственность за их благополучие. Даже испытывая раздражение против бывшей жены, как ему кажется, балующей их сына, он не говорит о ней ни единого плохого слова. Не случайно полюбившая героя Валентина в качестве самого важного его качества отмечает *надежность*. Это проявляется даже в мелочах: *Он не мог позволить, чтобы женщина несла груз, когда мужик порожняком.* Так же покровительственно он относится к молодым ребятам, пытаясь своим примером наставить их на путь истинный. Выручая своего врага Фариду, он спасает в нем человека, решившего бросить банду и заняться честным трудом. Он приносит Фариду в больницу еду, беседует с парнем о прошлом и будущем, объясняет причины собственных поступков.

Настоящему мужику достается идеальная (в рамках определенных в романе ценностных ориентиров) женщина. С *хорошим*

свежим лицом, рослая, с круглым задом, заманчивыми бедрами, умопомрачительным бюстом, пышными каштановыми волосами, она находилась в самом расцвете красоты и относилась к тому типу, который нравился Вовцу: грудастая, бедрастая, густоволосая. Валентине двадцать восемь лет, с семнадцати лет, оставшись сиротой, она тащила еще и десятилетнего брата. Характер у нее, конечно, не мед, с норовом деваха, но... *ограницица божьей милостью*. Валентина — самостоятельная женщина, решительная, внешне суровая. Она умеет делать всю женскую работу — готовить, стирать, чинить — и выполняет ее безропотно. Она не только внешне привлекательна, но и ухаживает за собой: носит сережки, совершает вечерний женский ритуал ухода за кожей лица и рук, даже в лесу не обходится без косметики, наряжается к приходу героя и т.д. Она мечтает о материнстве и ищет хорошего надежного отца будущему ребенку.

Остальные персонажи противопоставлены друг другу по нескольким параметрам, в соответствии с которыми они воспринимаются как *умные — дураки, хорошие — плохие*. Центральный конфликт разворачивается между любителями камня, хитниками, которые образуют такое же братство, как, скажем, туристы или рыбаки, и криминальным миром — бандитами, которых интересует только нажива. Любители хозяйственны, они думают не только о сиюминутной выгоде, но и о будущем. Оборудуя лагерь, они делают это по всем правилам: *кухонный навес, столы на вкопанных столбиках, такие же скамейки, деревянные каркасы под палатки, ...дощатый сортир в сторонке, чтобы не загаживать округу, кострища вкруговую обложены камнями*. Они представляют собой сообщество неизвестных друг другу друзей, объединенных общей страстью к камню и вынужденной борьбой с бандитами. Сообщество хитников — артель, созданная для совместного труда, — основано на равенстве ее участников: *все получают равные доли, на равных стучат кайлом и вкладывают финансы*. Хитники независтливы и спокойно признают авторитет каждого в том или ином деле. В минуты опасности они соблюдают правила братской помощи, жертвуя собой, выручают из беды товарища.

Бандиты умеют только разрушать. Они представляют собой тупую, жестокую, но плохо рассуждающую силу, когда действуют сообща; поодиночке же слабы и трусливы. Сообщество *бандитов* — *бригада* — создается для разбоя и наживы. Связанные круговой порукой, запятнанные общими преступлениями, *бандиты* в случае опасности легко предают друг друга. Бандитами становятся в основном от жажды легкого заработка и нежелания работать. Бандитское сообщество жестко иерархизировано, основано на беспрекословном подчинении главарям. Эта иерархия проявляется в особом укладе жизни и поведении каждого участника сообщества. Интеллектуальный лидер *бандитов* — Кентавр — *холеный, держится с подчеркнутым аристократизмом*, он пьет хорошую водку и *закусывает исключительно кетой*. В прошлом третий секретарь обкома комсомола, а ныне совладелец Евразийской торговой компании, он *умеет жить* и подчеркивает это свое умение. Дыба, который благодаря уму, исключительной жестокости и связям в криминальном мире, занимает в криминальном сообществе роль лидера-тактика, пьет водку, смешанную с поддельным ликером, и *закусывает консервированной ветчиной*. Мелкий уголовник Шуба пьет все подряд и *закусывает сомнительного качества орехами*. Бандиты без зазрения совести обманывают друг друга. Пользуясь правом сильного, они ненавидят и презирают друг друга. Так, призывающие Шубу к сотрудничеству Кентавр и Дыба за глаза называют его не иначе как *скотиной... прямоходящим приматом, гамадрилом*.

Характеры как главного героя, так и второстепенных задаются сразу и на протяжении романа не развиваются. По мере движения действия их ведущие, заранее известные читателю ролевые качества (*настоящего мужчины, жулика, приспособленца, самостоятельной женщины, серьезного мужика* и т.п.) проявляются в разных ситуациях, практически ничего не добавляя к уже известному, что создает, с одной стороны, ощущение повторяемости, с другой — позволяет сосредоточить внимание на развитии внешних событий, а не психологических изменениях в героях.

Имена героев отчетливо указывают на особенности их характеров. Главного героя зовут *Вовец*. Нетипичная форма имени под-

черкивает подростковость героя, его живость, эмоциональность, спонтанность. Уменьшительное имя *Олежка* указывает на покровительственное отношение героя к сыну, полная форма имени *Валентина* характеризует обстоятельность и серьезность героини, а обращение по имени и отчеству — *Александр Германович* — говорит об уважительном отношении к человеку. Многие персонажи носят клички, данные им либо самим героем (преимущественно по внешним характеристикам — *Татарин*, *Тонкошей*), либо бытующие в среде, к которой они принадлежат. Вообще мир, изображенный в романе, мир *своих*, обособлен от общегосударственного и не нуждается в официальных именах. Ими герои пользуются только изредка, перемещаясь в пространство «большого мира». Так, следователя областной прокуратуры Николая Евгеньевича Ченшина в романе все называют исключительно по фамилии. Герои из криминального мира, будь они собственно уголовниками или только приближенными к ним, в основном вообще не имеют имен.

Образ главного героя кажется развернутым более обстоятельно, так как ему принадлежит доминирующая точка зрения в романе. Именно его отношение к другим героям выражено в описании формально безличного повествователя. Так, в первый раз сталкивая Вовца с обидчиками, автор, не давая портрета главного героя, уничижительно описывает и комментирует внешность его противника: *У второго тупая бычья морда, пустые глаза дебила, челюсть непрестанно двигается, переминая жвачку. Коэффициент интеллекта около нуля — безо всякого тестирования можно определить. Зато кулачище такой, что зажатый в нем ломик кажется вязальной спицей. Костяшки пальцев намозолены, как у верблюда, небось, часами набивает, трудяга, считает себя каратистом.* Разного рода сентенции (*Ошибается тот, кто думает, что деньги не пахнут. Пахнут, еще как пахнут, особенно свежие новенькие доллары*), шутки (*Я неистребим и вечен, как русский таракан*) также сориентированы на уровень восприятия читателем главного героя.

Проблематика и пафос. В мире идет постоянная борьба между людьми трудолюбивыми, ответственными и желающими про-

жить за чужой счет, поэтому «добро должно быть с кулаками», а человек простой должен за себя постоять. Решительность, мужество, трезвый расчет — вот основные орудия в борьбе за достойную жизнь, где у каждого есть любимая работа, которую он хорошо выполняет, любимая семья, о которой он заботится. Добиться подобной жизни сложно из-за политических катаклизмов и социальных проблем, но герои борются за возможность жить так, как считают нужным, хотя бы для себя и своих близких. Поэтому исповедующим эти принципы «хорошим» необходимо объединяться против «плохих», перетягивать на свою сторону сомневающихся. Человек (и судьба Вовца отчетливо показывает это) может и должен оставаться собой, не подчиняясь непреодолимым, на первый взгляд, обстоятельствам. Сила ума и характера в конечном итоге оказываются на стороне ценностей *нормальной жизни*.

Жанрообразующие средства текста

Темпоральная организация текста лишена художественной условности. В целом она повторяет темпоральную структуру, характерную для тоталитарного типа общественного сознания [см.: Купина 1995: 53–60]: дореволюционное время — послереволюционное время — отдаленное (коммунистическое) будущее. В шаблонной схеме времени происходит содержательная трансформация, которая может быть представлена рядом: дореволюционное время — советское время — настоящее конкретное реальное — ближайшее конкретное будущее.

Дореволюционное время в тексте В. Мясникова представлено лишь пунктирно. Оно связано с отдельными экскурсами в историю разработки уральских месторождений: *...промышленные разработки (о малахите) прекратились задолго до революции*. Ближайшее ретроспективное реальное время — советское (*в прежней советской жизни*). Каждый персонаж имеет свое советское прошлое, о котором читатель узнает из биографических историй-вставок. *Советское время* осмысливается как реальное историческое, но «не наше». Герои стремятся приспособиться к «нашему»

времени. Через весь текст проходит оппозиция *раньше — теперь*: *Раньше за такое месторождение по ордену бы дали, а сейчас по черепу запросто*. Глубокое эмоциональное осмысление «проживания» времени отсутствует. *Настоящее реальное* представлено как моментное, подготовленное реальным прошлым. Каждый момент отмечен достаточно случайным лексическим сигналом. Например, в качестве темпоральных сигналов используются фамилии политических деятелей и отдельные идеологемы: *...Горбачев с Рыжковым... особым постановлением разрешили создавать комсомольские хозрасчетные предприятия* (приближение «нашего» времени); *перестройка и разрядка* (отход от идеологических констант советского времени); *Ельцин назначил Лебеда председателем Совета безопасности* (политический момент событийного настоящего). Сигналы настоящего — слова-новокультуремы, обозначающие экономические реалии, чуждые советскому времени: *Наступила эпоха киосков, рэкета, налоговых проверок*. В качестве темпоральных указателей используются ситуативные зарисовки, в центре которых оказываются востребованные культуремы дня, определяющие тональность авторского повествования: *Стереokolонки... изрыгали хриплую шифутню*. Часто локальные сигналы усиливают примитивность авторского воспроизведения времени: *Стрелка состоялась глубокой ночью в малоизвестной баньке*.

Авторская модель времени сужается в восприятии персонажей, находящихся в поисках сиюминутной прибыли, — здесь, на Урале, и сейчас, в проживаемый отрезок времени. Текст наполнен топонимами — наименованиями крупных центров и малых поселков Среднего Урала: *Екатеринбург, Нижний Тагил, Асбест, Большевка, Красно-Гвардейка, Липовка, Черемшанка, Крутиха* и др. Крупные города — это локальная зона разработки тактических планов легкой добычи, реализации, сбыта изумрудов. Малые города и поселки — это локальная зона добычи изумрудов, зона кровавых столкновений ловцов лежащего под ногами богатства.

Темпоральный схематизм способствует проявлению поэтики низкого, выступает как ее составляющая.

Ключевое высокочастотное слово текста — *изумруд*. Слово употребляется в прямом словарном значении — «прозрачный дра-

гоценный камень густо-зеленого цвета'. Цвет — маркер драгоценного камня: *Шестигранный обломок зеленого камня сантиметров пять в диаметре <...> такой только в музее увидеть; зеленая блестя в сером каменном обломке на краю траншеи*. Читатель, в частности, легко угадывает предмет шифрованной речи по колористическому знаку: — *Скажите Четвертому, что я готов завтра ехать в лес. Ага, за ягодами. Они, правда, зеленые*.

Для главного героя — Вовца Меньшикова, не лишённого чувства прекрасного, — изумруд эпизодически предстает как эстетический объект: *В луче фонаря вспыхнуло, загорелось изнутри сочной зеленью стеклитое округлое пятно величиной с бутылочное дноце*. Однако красота — только лишнее подтверждение возможности наживы, к которой стремятся все — без исключения — охотники за изумрудами. Средства снижения эстетической ценности ключевого понятия — наименования вместилища, используемого для транспортировки драгоценного камня: *ведро, мешок, кулек, пакет, узел* и др.: *Зеленые осколки складывали в ведро. Скоро оно наполнилось доверху; Из рюкзака Серого откочевали изумруды, без малого четверть ведра; в штольню прятали большой тюк; под ворохом укропа, редиски и петрушки лежал увесистый пакет с изумрудами; Сверток вывалился самым простецким образом <...> сквозь исцарапанный полиэтилен сверкали изумрудные осколки*.

Смыслы 'драгоценный камень', 'личное богатство' вступают в причинно-следственные отношения. Эстетическое вытесняется прагматическим: *Замаячила перспектива жизнерадостно-зеленого цвета — цвета надежды*. Миф о несметных залежах изумрудов (*Рассказывают, что изумруды прямо под деревом лежат, только ковырни*) поддерживается многочисленными упоминаниями о количестве добытого: *Приготовили для выноса тридцать килограммов, еще столько же закопали*. Известно, что мера массы драгоценного камня — **карат**, но не **килограмм**. Слово **килограмм** используется не в функции гиперболы — оно указывает на несметность «плохо лежащих» богатств.

Изумруд становится источником легких денег: *Пять тысяч карат! <...> Сумма в перспективе маячит такая, что он* (Вовец)

не рискнул продолжить вслух. Изумруды в огромных количествах продаются и покупаются: *Практически в центре Екатеринбурга, на открытом месте происходили продажи изумрудного сырья; На ярмарку минералов Ченишин пришел, чтобы выяснить цены на изумруды и при случае сбросить ворованные камни.* Автор даже указывает на экономические последствия дикого рынка: *Изумруды для подрыва рынка подпольно скупаются здесь, в Екатеринбурге.*

В тексте романа значение слова *изумруд* приобретает смысловое приращение 'дорогой, имеющий высокую цену, легко реализуемый в оптовой продаже'. Изумруд приносит не только богатство, но и смерть: *Пуля браконьера врезалась в узел с изумрудами, висевший на груди.* Заявленный в заглавии символ (*Изумруд — камень смерти*) не получает в тексте собственно эстетической разработки. Смысловая переключка 'изумруд — смерть' внедряется в многочисленные натуралистические описания насильственной смерти, гибели охотников за изумрудами.

Редукция эстетической коннотации, прагматизация значения, погружение ключевого слова в «приземленный» контекст — все это грани *поэтики низкого*.

Субъектная организация и формульное представление персонажей. Охотники за изумрудами — так можно обозначить в целом многочисленных персонажей текста. Субъектная организация последнего обладает крайней примитивностью. Субъекты действия — это участники борьбы за изумруды. Можно выделить виды субъектов и соответствующие группы номинаций:

а) легально существующая организация, которая мыслится как самостоятельный субъект борьбы: *банк «Евразия»; Евразийская торговая компания «Изумрудные шахты Урала»; частная фирма; Федеральная служба безопасности;*

б) собирательный субъект как организованное сообщество: *местная мафия; тагильская преступная группировка; артель; бригада черных геологов; милицейская бригада по борьбе с незаконным оборотом драгоценных камней;*

в) множественный субъект — временно или случайно объединившиеся лица, держащиеся вместе: *хитники, молодые «быки»,*

пацаны, охотники, геодезисты, работяги, браконьеры, ракетеры, гэбешники;

г) субъект-лицо, маркированное социально или профессионально: *бывший функционер обкома партии Кентавр; Коля Ченшин, бывший следователь облпрокуратуры; Аркаша Вершинин — профессия психолог, кандидат наук и др.;*

д) не названное именем или кличкой отдельное лицо, действующее с определенными целями: *деятель с пачкой долларов; иностранец, готовый брат оптом полуфабрикат; получатель-оптовик; таинственный вымогатель.*

Субъект-лицо и субъект-организация — часть и целое: *лидер мелкой тагильской преступной группировки Шуба*. Принадлежность к организованной группе субъектов — залог достижения искомого результата. Отсюда формула *лицо + организация*, например: *Киборг, самый опасный из тагильской банды; полковник Косарев, Федеральная служба безопасности*. Здесь формульность — это типовая сочетаемость стандартных наименований различных субъектов. Наименование субъекта регулярно занимает в предложении позицию подлежащего: *Местная мафия решила это дело взять под свой контроль; Приехали двое охранников, соблазненные возможностью срубить легкую деньги; Бывалые химики не станут бродить наугад, а отправятся в самые перспективные места <...> Туда же рано или поздно могут подтянуться бригады черных геологов.*

Персонализированные субъекты не имеют имен и фамилий, а лишь прозвища: *Кентавр, Киборг, Шуба, Барс, Дыба, Двужильный, Рыжий Кот, Жвачный Бык, Цепной Пес*. Полное имя и фамилия главного героя появляются лишь при описании его официальных контактов. Представители милиции и ФСБ, а также малочисленные женские персонажи кличками не наделяются. Прозвище нивелирует личностные параметры субъекта-лица, изображаемого автором схематически, как некая функция. Индивидуальность редуцируется и с помощью внешних деталей. Деталь сопровождает появление данного лица в различных эпизодах повествования, выступая как коллективная примета. Например, *спортивный костюм* — это примета лиц, принадлежащих

мелкой шпане; *кожаные куртки* — примета бандитов «покруче»; *лесная амуниция* — примета браконьеров. Эти лица, за редким исключением, не имеют ни имен, ни прозвищ: (появился) *слабак в спортивных штанах*; (Вовец) *узнал двух охотников, сидевших к нему спиной. Среди спортивных костюмов они выделялись своей лесной амуницией*; *Из джипа вышли двое в кожаных куртках*. Приметы отдельного субъекта-лица не отличаются от коллективных примет: в качестве последних выступает деталь одежды, украшение — лишь в одном случае — в соединении с особым типом выражения лица: *Главаря банды Вовец определил с первого взгляда. Кенку с такой помпезной кокардой рядовой «бык» вряд ли посмел напялить*; *Бульдогообразный мальч с цепкой на шее*. Приметой-сопроводителем субъекта может служить указание на дефект лица: *обладатель перебитого носа*; *Горло резал рябой Барсук*.

Формульность, или употребление кратких словесных выражений, определений, усиливается, как уже было отмечено, повторами, допускающими усечение или расширение. Субъект опознается именно по шаблонной формуле: *На склоне Изумрудной горы замелькали цветные спортивные костюмы*; *А напротив «уазика» остановился пыльный «москвичонок», из которого... горохом посыпались парни в спортивных костюмах, разогретые алкоголем*; *Синтетический спортивный костюм... сыграл дурную шутку со своим хозяином. Он расплавился от жара, правда, неравномерно*.

Формульное, функционально-схематическое представление персонажей, их уравнивание, которое происходит не только с помощью прозвищ, но проявляется также в сходных мотивациях поступков (стремление к обогащению объединяет всех), поверхностной эмоциональности (эмоция персонажа — это лишь минутная событийная реакция, но не глубокое душевное переживание), отсутствии моральных принципов — приметы *поэтики низкого*.

Речевые жанроспецифические средства. Жанр боевика предполагает изображение сменяющих друг друга конфликтных столкновений, которые разрешаются с помощью физической или военной силы. Такие картины занимают основное пространство

текста. Высокой активностью обладает жанрообразующий глагол ударить и близкие по значению глаголы, обозначающие силу, интенсивность направленного физического действия.

Глагол *ударить* употребляется в словарном языковом значении 'нанести удар кому-нибудь'. Удар по живому (человеку или животному) описывается в границах неопределенно-личных и безличных предложений. Удар наносится неожиданно и неизвестно кем. В предложении может отсутствовать объект. В этом случае важен сам процесс нанесения какой-либо разновидности удара: *чтобы ударить, необходимо было разворачиваться на ходу*. Объектная позиция замещается именем собственным — в том случае, если вслед за ударом следует телесное повреждение, прекращающее жизнь человека, приводящее к насильственной смерти персонажа, выбывающего из крупной мужской игры: *Коженикова ударили по голове, оглушив, потом оттащили в яму и перерезали горло*. Особое внимание автор уделяет зоне нанесения удара: *ударили в лицо; ударили в лоб*. Неопределенно-личное предложение нередко уточняется творительным орудийным: *ударили... железякой по ногам; его (шофера) ломиком ударили <...> тагильская братва с такими ездит*.

Действие по глаголу *ударить* обозначается однокоренным существительным. Автор использует не только объектные уточнители, но и прилагательные, характеризующие силу и беспощадность удара: *жестокый удар по печени оборвал его излияния**; *Хлесткий удар в лоб опрокинул Шубу; Вовец услышал гулкий удар*. Удар сшибает человека, делает его беспомощным: *Удар оказался столь силен, что Ченшина буквально прибило к земле***; *Удар ногой в грудь швырнул его на землю*.

Орудие нанесения удара — это, как правило, подручный рабочий инструмент (*стальной ломик, обушок, стальной прутик*,

* Отметим неуместность иронии в описываемой ситуации и неточность словоупотребления: *излияния* — 'откровенное и многословное признание, выражение чувств' (обычно ирон.).

** Употребление в одном высказывании устаревшего книжного местоименного наречия *столь* и разговорного наречия *буквально* приводит к стилистическому конфликту, свидетельствующему о нарушении стилистической нормы.

черенок лопаты и др.): *Затылок разбит ударом тяжелого предмета* малой площади...

При отсутствии тяжелого предмета удар наносят ногой: *Следующий удар Вовец нанес каблуком по кулаку, сжимающему локтик*. В данном случае удар ногой упреждает удар металлическим инструментом.

В тексте есть описание жестокого умерщвления животного: *...сооружали пасти, давившие пушных зверей тяжелыми деревянными плахами, череканы и куланки, разбивавшие головы животных ударом колотушки сверху*. Данная технология затем используется главным героем для уничтожения преследователей, к которым он относится как к животным.

Глагол *ударить* в тексте варьируется с помощью языковых синонимов, характеризующихся низкой стилистической окраской. В их числе: *огреть, врезать, крошить, колбасить, метелить, молотить, рубить* (ср.: *нанести удар / наносить удары*), а также группа глаголов мгновенного действия: *хлобыстнуть, двинуть, садануть, пнуть, ткнуть, толкнуть, метнуть, стукнуть, давить, тюкнуть*.

Одноразовый / неожиданный удар обозначается глаголами с суффиксом -ну: *тнул его в колено; Ванька-Басмач двинул Клина по голове; Вовец... вернулся с большущим каменюкой, саданул по железу; Пес толкнул Вовца в спину; давнул ногой на грудь; стукнул кулаком по спине; ткнул Сержа стволом винтовки в солнечное сплетение*. Неоднократно употребляется глагол *тюкнуть* в соединении с объектными наименованиями живого и неживого: *тюкнул тупым байком в темный затылок; одного молодца по кумполу тюкнул; хлобыстнул его по спине; (человек) тюкнул ствол ружья в грудь; тюкнул острым клювом обушка в борт «Москвича»*.

Глагол *пнуть* употребляется параллельно с формой несовершенного вида и однокоренным существительным: *тнул тяжелым ботинком; принялись с остервенением пинать поверженного врага*; ср.: *получил крепкий пинок под зад*.

Неоднократно употребляется просторечный глагол *врезать*, обозначающий силу злобного удара — как без объекта, так и с

объектом: *А я как **врезаю**; (пацаны) как **врезают**; Цепной Пес внезапно **врезал** Вовцу ногой по икре; ему в живот **врезали** прикладом; ружьем мне по лицу как **врезает**; **врезал** в солнечное сплетение.* Место удара всегда оказывается уязвимым, а сам удар неожиданно болезненным.

Глаголы несовершенного вида с семой 'ударить' используются для обозначения множественных ударов, их многократности: *этих крутых пацанов не семь-восемь человек **метелило**, а всего двое; подвыпившие парни **молотили** руками и ногами пьяных мужиков; Хитник с подбитым глазом... **рубил** замки наручников.*

В одном линейном контексте могут употребляться несколько глаголов, изображающих удары по живому: *Один тут же **пнул** Клима в бок тяжелым ботинком, потом **наступил** на руку, **вдавил** в землю. Ср.: Ченшин... **выбил** из ослабевших рук Клима ружье и завладел им. Потом **пнул** упавшего Сержа в живот. Через минуту **метелили** всех четверых. Серж успел одному бойцу **разбить** бутылкой голову.*

В ряде случаев для описания удара (ударов) автор использует устойчивые сочетания: *дать в морду; в глаз кулаком засветил; удар под дых; удары сыпались градом.*

Несмотря на то что персонажи В. Мясникова стараются бить по больному месту, чтобы на время парализовать противника или убить его, эмоциональные переживания самого физического столкновения и его последствий в тексте отсутствуют. Страдание, раскаяние, сожаление исключаются из сферы персонажа, не способного к эмоциональным переживаниям или рационально исключаящего эти переживания за ненужностью: *Отморозку один закон — кулак.*

Автор избегает употребления метафор, стремясь нарисовать реальную картину по схеме: кого — в какое место — чем — как — *ударяют*; какие (физические) последствия — *удар* — имеет. Эта схематичность — еще одна грань формульности текста массовой литературы. Характерна редукция субъекта ударяющего: не важно — Шуба *ударил* или Шубу *ударили*. Важно показать, как больно ударили: *по печени, в живот, по куполу*. Задача автора — вызвать острое ощущение, пощекотать нервы читателя.

Д.Н. Шмелев говорит о том, что писателем «общезыковые средства используются для создания индивидуально-неповторимой образной структуры конкретного произведения» [Шмелев 1964: 16]. Мы вынуждены признать, что индивидуально-неповторимая образность в многочисленных эпизодах нанесения удара отсутствует. Можно предположить, что автор боевика мыслит не образами, а стереотипами, которые он калькирует из кино, телеисточников и тиражирует с помощью однотипных вербальных схем.

Жанрообразующими средствами являются слова и выражения, поддерживающие мотив *крови*. В анализируемом боевике рассказывается о необъявленной кровавой борьбе за изумруды. Жажда крови изображается автором как некий мужской инстинкт, который соединяется с желанием помучить, покуражиться, поглумиться, поиздеваться над жертвой. Ср.: ***вкус крови; бандиты сегодня уже попробовали крови; каким-то кретинам хочется напиться его крови***.

Вкус крови — это и физическое ощущение, возникающее во рту, и ощущение собственного поражения и опасности: *почувствовать вкус крови во рту*.

Автор противопоставляет животную радость предвкушения чужой крови и ужас ощущения собственной крови во рту: ***кровавая*** слюна; *чуть не захлебнулся кровью, наполнившей рот*. Кровь вызывает отвращение: ***Кровавые*** мясные лохмотья лежали на черном бревне, из них торчало плоское белое ребрышко, точнее обломок его. *Вовца от этого натюрморта еще больше затошнило*. Обращает на себя внимание цинизм автора. Переносное употребление слова *натюрморт* (фр. *nature morte* — мертвая природа) подчеркивает ненужность мертвого тела, вызывающего лишь дурноту, но не сердечную эмоцию. Ср.: *На губах Клима вскипел и лопнул кровавый пузырь*.

Персонажи В. Мясникова способны самозабвенно наслаждаться видом крови: ***Увлеченные кровавым зрелищем, они*** (парни) *не заметили, как к ним сзади подобрался Серж и схватил винтовку. Граненый наконечник с глухим ударом вонзился в верхнюю плалу запруды*.

Инстинктивная жажда вкуса крови человеком и животным отождествляется: ... (овчарке) *не терпелось почувствовать вкус горячей и соленой крови.*

Кровь непосредственно связана с насилием, убийством и поэтому открывает возможность шантажа. Отсюда появление устойчивого сочетания *повязать кровью*, маркирующего нравы преступного мира: ... (Шубе) *требовалось укрепить свой авторитет, взбодрить команду и **повязать** ее огнем и **кровью**; Шуба хотел **повязать** своих людей **кровью**.*

Быть обвиненным в причастности к низкому, недостойному, коварному убийству никто не желает, поэтому стремится *подставить*, вовлечь в кровавую бойню другого (других): кровь, убийство, обман, предательство, трусость, коварство оказываются в одном ряду: *Сам он (Ченшин) не будет **пачкать** руки чужой **кровью**; он (Ченшин) специально подставил этих дураков, чтобы противник **замарался** **кровью**.*

Обилие кровавых сцен в их полном отвлечении от мира чувств — свидетельство того, что автор ориентируется на читателя с низким интеллектом и неразвитыми эмоциями.

Нервное возбуждение драки, многочисленные побоища переходят в войну. Слова группы «война» также выступают как средства жанрообразующие: *война, атака, атаковать, битва, нападение, напасть/нападать, громить, налет, схватка, наступление, взрыв, взрывать, пожар, поджечь и др.*

Отдельную подгруппу составляют наименования холодного и огнестрельного оружия: *кастет, наточенный нож, саперная лопатка; газовый пистолет, пистолет, винтовка, ружье, охотничье ружье, дробовое ружье, нарезной карабин, «Калашников», «Ремингтон»;* наименования самодельного оружия: *самострел, арбалет, обрез и др.* Особо автором выделяются взрывные устройства: *граната, бомба, тироксилиновая шашка для взрывных работ, бикфордов шнур и др.*

Наименования предназначенных для нападения подручных средств и огнестрельного оружия соединяются в перечислительном однородном ряду: *Одиннадцать человек вооружились **клюшками** для хоккея с мячом, **ножами**, любимыми блестящими **ло-***

миками, обрезами и малокалиберными самодельными **пистолетами**. У каждого в руке что-то весомое.

К нападению готовятся, как на настоящей войне; на конкурента по нелегальному бизнесу нападают, как на врага, которого следует уничтожить: *Сегодня Ченшин собирался вести отряд **громить** псевдолесорубскую делянку ЦИКа; Шуба с радостью **кинет банду** на главного своего врага; шубинские пацаны **двинулись в атаку**; Шуба **вел** свою потрепанную банду **на штурм** строящейся шахты <...> пьяные орлы **настроились на схватку**.*

«Военачальники» (*предводитель мелкой преступной группировки, бывший следователь прокуратуры, хитник*) и «их люди» в мирное время живут, как на фронте: *Я эту выходку рассматриваю как **начало войны**; **атаковать** базу конкурентов; **бросились в атаку**; **битва** закончилась.*

Автор эстетизирует силу и красоту пылающего огня. Поджог — распространенное средство, используемое в войне за изумруды: ***пыхнул** зажигалкой <...> взвилось **бело-голубое сияние**, потом **попыхнуло** так, что Вовец кубарем вкатился под деревянное днище вагончика; Ср.: **пылала** сама земля; **гулкое желтое пламя**; **огненный шквал**; **пламя** быстро объяло свежие крепки.*

Изображение многочисленных убийств как войны укрупняет событийный план повествования, лишённого даже поверхностного психологизма. «Леденящие кровь» подробности последствий побоища заставляют содрогнуться, но чувств не задевают: *Из левого, рефлекторно зажмуренного глаза (Барсука), торчал пятнадцатисантиметровый кусок стального прута. Правый глаз был широко открыт и полон удивления. Расшитая бейсболка упала с головы. Ошарашенный Шуба машинально поднял ее и попробовал надеть обратно, словно опасался, что покойнику голову солнышко напечет. Но кепочка снова свалилась. И только тут до Шубы окончательно дошло, что Барсук прижмурился навсегда.* Приведенный фрагмент представляет собой несобственно прямую речь. Так, словосочетание *зажмуренные глаза* принадлежит голосу автора; глагол *прижмуриться* — голосу персонажа, а неспособность к сопереживанию и психологическому анализу сблизает автора и персонажа.

Преступное лишение жизни людей остается без наказания. Мотив *концы в воду* конкретизируется смыслами «глубина», «темнота» и логически завершает развитие каждого эпизода, связанного с уничтожением, убийством: *Карьер, лес, озеро, болото — и все концы покойник уносит в воду*. От трупов избавляются легко и деловито, без тени страха: — *Какие проблемы? — пожал плечами Ченшин. — Концы в воду, вспомни народную мудрость. Побросайте в пруд (погибших), пусть плавают. Надо камушками снабдить, чтоб лучше нырялось; ...пусть лучше найдут на бережке как жертву водной катастрофы, и никаких лишних вопросов (об убитом рэкетире); ...рэкетире хотят представить все происшествие как несчастный случай, природную катастрофу; Один из пацанов получил указание отогнать «уазик» с убитым мужиком как можно дальше в лес, в какую-нибудь ложбину; Труп, спрятанный в сарае, они под вечер загрузили в тракторную тележку, завалили ветками... и отвезли в маленький карьер. Он находился в километре от Крутихи <...> Вся деревня стаскивала сюда разный мусор и всякую дрянь. Здесь и нашел вечный покой браконьер по кличке Двужильный.*

Из приведенных и подобных эпизодов извлекается стандартная цепочка хода мысли (убить конкурента — уничтожить улики — завладеть богатством), исключающая наличие моральных принципов. Писатель, разрабатывающий подобную схему, может рассчитывать лишь на интерес читателя с заниженными нравственными требованиями к человеческим отношениям.

Текст характеризуется картинной безобразной образностью. Так, жесткая реальность кровавых сцен производит впечатление фактографичности. Отсутствие художественной условности стереотипизирует эти картины (похожие одна на другую). В памяти не остается ни одна из них. Скорее, происходит их объединение, слияние.

Образное средство, наличие которого обращает на себя внимание, — сравнение. Сравнение в тексте выполняет жанрообразующую функцию. С помощью развернутого сравнения поддерживается воспроизведение эпизодов войны в ее криминально-региональном варианте. Так, сравнение используется при

описании взрыва. Мощность взрыва сравнивается с бушующим океаном. Чувствуя стандартность такого сопоставления, автор насыщает его деталями, характеризующими степень нанесенного взрывом ущерба: *...пироксилиновая шашка... остановилась и рванула <...> словно волна могучего океанского прибоя, смывающая все на своем пути, клубящийся вал крутил пылающие деревянные обломки крепей и вырванные бревна-стойки, до того подпиравшие кровлю.*

Группировка, нелегально занимающаяся добычей драгоценных камней, сравнивается с оккупантами. Такое сравнение подготавливает ожидание очередного столкновения с конкурирующей группировкой, ибо оккупанты всегда встречают сопротивление: *Арендаторы хозяйничали на делянке, как оккупанты на вражеской территории <...> они уже не притворялись лесорубами, а приступили к разработке недр.*

Сравнение, поддерживающее мотив крови, «опредмечивает» человеческую жизнь и, следовательно, обесценивает ее: *...темно-красные сгустки свернувшейся крови, словно комки протертой свеклы, лежали на земле.*

Сравнение выступает в функции образного сопроводителя мотива убийства по заказу. Так, бывший следователь прокуратуры, ставший наемным убийцей, впадает в эйфорию, неестественность которой не ощущается в общем контексте. Сравнение изображает предвкушение радости легкого убийства (человека так же просто *ухлопать*, как муху): *Человека по имени Иван, а по фамилии Кацман, <...> этого ухаля-еврея, уроженца Удмуртии, до женитьбы носившего фамилию Козлов, и надо было ухлопать <...> Ченшин засмеялся <...> им овладело какое-то ненормальное веселое настроение, словно на дискотеку* собирался. Конвульсии поверженного врага созерцают — ‘рассматривают, пассивно наблюдают’, даже не вздрагивая: *Вовец продолжал созерцание тупой физиономии врага. Тот... дернулся, заозирался, и глаза стали смотреть в разные стороны, как зайцы.**

* Нельзя признать целесообразным выбор для сравнения слова *дискотека*: вряд ли человек такого возраста и ранга, как полковник Ченшин, посещает подобные увеселительные заведения.

Сравнения поддерживают субъектную структуру текста, воспроизводят низменность сферы жизни и смерти персонажей. Вторая часть сравнения переводит объект из сферы человеческой в предметную (ненужная вещь, отбросы) или зоосемическую (символика низкого) семантические сферы: *Косарев оставил его (Вовца) здесь слишком легко, словно сбросил с плеча старую телогрейку; — Я неистребим и вечен, как русский таракан. Меня и dust не берет; Революция волна подхватила остатки костра и всех, кто здесь находился, и смыла, как дерьмо в унитазе; — Брось, чинарик, — бушевал Вовец. — Порву, как бутерброд, гнида!; Хозяин, распластавшийся на земле, словно обожравшаяся жаба... кряхтел, тяжело отдуваясь.*

Охарактеризованные речевые жанрообразующие элементы выступают как средства создания поэтики низкого.

Лингвокультурологическая критика текста

Анализ проводится с учетом разграничения речи автора и речи персонажей.

Необходимо отметить, что текст перегружен отступлениями от языковой нормы, которые встречаются в речи автора. Прокомментируем несколько очевидных примеров.

Из двери прыгнул человек. Глагол *прыгнуть*, реализующий значение 'прыгнуть сверху вниз', употребляется с предлогом *с*, но не с предлогом *из*. Нарушение предложно-падежного и падежного управления встречаем и в других случаях. Например: **ударился в гладкое железо; За неторопливым разговором скромно распили поллитру «Московской».** Предложно-падежное сочетание в отдельных случаях немотивированно расширяет грамматические возможности глагола: *Бывшие братские республики стремительно разбежались из Советского Союза.*

Автор неправильно употребляет падежное окончание существительного: *над поясной резинкой спортивных шароваров* (вместо **шаровар**); произвольно заменяет род существительного: **в кепи, расшитой** (вместо — ср. р. — **в кепи, расшитом**) *позументами.*

Словоупотребление нередко характеризуется неточностью. Например, в авторской речи используются нелитературные приставочные глаголы: *Вовец осторожно, стараясь не оскользнуть-*

ся, поднялся; Стрелок упал с крыши, но удачно, ничего из костей не сломал, только лицо немного обшарбал. В данном предложении грамматическая ошибка усиливает впечатление нелитературности. Слово *здорово* автор неоправданно употребляет в просторечном значении — ‘в значительной степени’: *Светло-зеленые изумруды здорово отличались от привычных балтийских.* Приобретает ярко просторечную окраску вся фраза, насыщенная просторечными элементами: *Обломочки и прочая мелкота здорово посекали голую спину.*

Встречается неоправданное расширительное употребление значения: *Он прекрасно понимал, кто автор фейерверка.*

Неточность лексического отбора создает ложную образность: *Его потная морда дебила сияла животным предвкушением.*

Источник нарушения лексической точности — неудачные авторские новообразования, как, например, слово *заполиэтилененный*, предполагающее наличие производящего глагола, которого нет в языке: *заполиэтилененные кругляши.* Писатель игнорирует неблагозвучие слова, его громоздкость: *Почти весь пироксилин, надежно запполиэтилененный, Серж сложил в начале штольни.* В тексте встречаются неудачные паронимические новации: *В таком ознобном состоянии (Вовец) готовил завтрак.*

Неточность речи соседствует с отступлением от логичности. Например, в одном синтаксически однородном ряду объединяются логически неоднородные понятия: *Народ быстро и единогласно принял решение бороться с хищениями.*

Очевидна стилистическая неуместность книжных вкраплений: *Тот, кто находился снаружи, не удостоился счастья лицезреть грозную красоту взрыва.*

Приведенные в качестве примеров (количество последних можно увеличить) ошибки и недочеты в зоне авторской речи свидетельствуют о низком уровне языковой компетенции автора.

Текст изобилует профессионализмами, отражающими специфику горного дела: *самоцветная жила, обвалившиеся шурфы, транспортная лента, подъемник с водой, каелка, железные базы, амфиболиты, порфириты, интрузивные дуниты, преобразованные в серпентиниты* и др. В речи персонажа профессионализм может

употребляться без пояснений, наряду с общеупотребительной лексикой: — *Гилогенные ультраосновные породы локализованы в замковых частях складок и осложнены; На востоке и северо-востоке обозначены слабые проявления слюдита с незначительным проявлением бериллов.* Аналогичный способ введения профессионализма в текст наблюдается и в собственно авторской речи: *Он (Вовец) сам сделал этот инструмент из хорошей стали на заводе: отфрезеровал, снял фаски, шлифанул поверхности... Обушок представлял комбинацию молотка и мощного долота.*

Значения профессионализмов могут поясняться. Так, горняк Вовец объясняет своим друзьям отличие штольни от шахты:

— *Вовец, мы нашли изумрудную шахту.*

— *Это не шахта, а штольня. Шахта имеет вид вертикального колодца, а штольня проходит горизонтально с поверхности земли до залежи* полезного ископаемого.*

Использование профессионализмов по типу вкрапления или в составе фрагментов связной профессиональной речи персонажей способствует реализации типовой для текстов массовой литературы интенции автора: «убедить читателя в достоверности изображаемого» [Хализев 1999: 130]. Вместе с тем отсутствие пояснений узкоспециальных значений приводит к *неясности речи*, снижает ее понятность.

Еще одна типовая для языка текстов массовой литературы черта — их клишированность, способствующая быстрому неаналитическому восприятию читателем написанного. В. Мясников активно употребляет газетные клише. В отвлечении от текста романа клишированные фрагменты можно определить как цитаты, извлеченные из газет разного времени (советского и постсоветского). Например: *...малахитовую нишу на уральском рынке камне-самоцветного сырья в основном заполнял малахит из Заира; Как всякий нормальный советский рабочий, воспитанный в коллективе коммунистического труда, он не испытывал ни малейших угрызений совести, поскольку советский трудящийся на производ-*

* Форма *залежь* также является специальной, т.е. употребляется в речи горняков.

стве не ворует, а компенсирует недоданную родным государством зарплату... Кентавр взвалил на себя тяжкие обязанности генерального директора; Предпочтение отдавалось сложившимся коллективам с... наработками.

Клишируется речь персонажа, например, референта банка «Евразия»:

— Лицензия на работу с золотовалютными ценностями у банка есть, но необработанные драгоценные камни, тем более у частных лиц, покупать нельзя. Это незаконно. Так же как и добыча изумрудов частными лицами.

Стандарт служит средством профессиональной характеристики персонажа. Например, полковник ФСБ Косарев лишь частично деформирует известный афоризм Дзержинского: — *У чекиста должны быть холодная голова, горячее сердце и крепкая печень* (эпизод в ресторане). Ср. реплику того же персонажа: — *Васильев вскоре трагически погиб... на боевом посту.*

В тексте немало штампов — образных выражений, утративших выразительность и «дающих при восприятии негативный стилистико-смысловой эффект» [Костомаров 1971: 202]. Например: *Вовец весь kloкотал от ярости и ненависти; (рэкетиr) уверовал в свое всесилие и несокрушимость.* Внутренняя речь главного героя строится как цепочка штампов: *Он должен был поднять свой отцовский авторитет, показать сыну, на что способен настоящий мужчина, и удовлетворить собственное чувство мести, унять гложущее ощущение униженности и вины <...> Позор следует смыть.*

Изобилуют красотами штампованные описания природы: *Выбравшись из холодного подземного мрака на белый свет, полный птичьего гомона, лесных ароматов и солнечных лучей, лишний раз убедились, что жизнь прекрасна; За ним блестело зеркало чистой воды; Голубой прозрачный дымок сползал по склону Изумрудной горы, клочковато цеплялся за колючие сосновые лапы; Вовец... находился на том месте, где погиб капитан Кожевников. Но сейчас здесь не оказалось его бездыханного тела.*

Писатель оперативно внедряет в текст новые стандарты, отражающие шаблонные цепочки хода мысли персонажей.

Вовец Адмиралу [по поводу переживаний, связанных с убийством человека]:

— *Вот интеллигент хренов! Когда боеголовки ядерные рассчитывал, небось не комплексовал, что полпланеты выжечь может, а тут вон какую достоевищину развел! Студент Раскольников, едрена мать!*

Вовец сыну:

— *...когда я от следователя поеду, ко мне в электричке подсядут семеро в кожаных куртках, дружески попросят выйти в тамбур, а домой я попаду уже в шестиугольном ящике.*

Единственная героиня романа Валентина так объясняет Вовцу неожиданность любовного порыва:

— *Я сходила к подружке, она психолог и занимается как раз семейными проблемами. Все ей рассказала, и она говорит, что мы идеальная пара <...> так что с сегодняшнего дня будем жить вместе.*

Целый ряд кратких банальных суждений персонажей не что иное, как расхожие циничные жизненные установки, свидетельствующие об отсутствии нравственных принципов, намеренном игнорировании этических норм:

— *Ограбить грабителя — это не зазорно, даже почетно в глазах многих граждан;*

— *Главное достоинство мужчины — что? Деньги! У настоящего мужчины — настоящие деньги!;*

— *Зачем ишачить, если незапахло шакалить?;*

— *Я чо, лох? Пусть лохи с чеченами бодаются.*

Обновленные и новые шаблоны встречаются и в авторской речи. Например: *Вовец был патриотом России... сердцем понимал, что значит — за державу обидно; Мысль о неожиданном богатстве легко завладевает людьми; Он (Шуба) ввязался в какие-то сомнительные дела на чужих территориях <...> перестал вносить деньги в общак <...> Такой человек не мог далее занимать руководящую должность в криминальных структурах.*

Стереотипы и штампы редуцируют авторское начало. В то же время они упрощают восприятие текста массовым читателем. Не

отличаются оригинальностью описания трупов. В. Мясников создает стандартные схемы таких описаний, которые воспринимаются как кальки с экранных образцов (кино-, телебоевиков). Описание предсмертных конвульсий: *Он (Двужильный) упал в борозду между грядок и судорожно задергался в долгой агонии.*

Стандартность сочетается с натуралистичностью, как, например, в описаниях, центром которых является мертвый рот и/или глаза: *В песке лежал мертвый Бык. Вытученные глаза остекленели, и тупое лицо сделалось еще тупей. Рот был открыт, и в нем поблескивала вода; Глаза (Шубы) вылезли из орбит, посиневший язык был прикушен до крови, и по нему ползали большие зеленые мухи; В глазных отверстиях колыхалась сварившаяся кровавая пенка.* Ср. также описание внутренних частей человека: *Одному так все кишки выдавило, смотреть тошно; Один из бойцов сидел на земле с белым, как свежая простыня, лицом и обеими руками удерживал расплывшийся живот <...> внутренние органы так и лезли наружу, особенно кишки.*

Натуралистические описания трупов, выполняющие жанрообразующую функцию, увеличиваются по мере развертывания повествования, вызывают брезгливость, отвращение, ужас, но не сочувствие, сопереживание. Не случайно «программное» суждение одного из охотников за изумрудами: — *...раз уже они такие бараны, что дали себя замочить, туда им и дорога.*

Натурализм — яркая примета поэтики низкого.

Общая черта поэтики низкого — намеренная вульгаризация текста — проявляется прежде всего в жаргонизации языка. В тексте употребляются единицы общего жаргона, т.е. «пласта современного русского жаргона, который, не являясь принадлежностью отдельных социальных групп, с достаточно высокой частотностью встречается в языке средств массовой информации и употребляется (или, по крайней мере, понимается) всеми жителями большого города, в частности образованными носителями русского языка» [Ермакова и др. 1999: IV]. Многие из этих единиц сохраняют связь с социальным языком, из которого они пришли в общий язык, перестав быть узкожаргонными номинациями. Например, употребляемый автором глагол *дембельнуться* ассоциируется с армейским жаргоном; существительное *общак* — с

криминальным жаргоном; глагол *балдеть* — с молодежным жаргоном и др. Подобные общежаргонные слова не требуют специальных пояснений, в отличие от не ставших общеупотребительными слов из профессиональных и социальных жаргонов.

Профессиональные жаргонизмы в тексте романа не всегда поясняются. Так, существительное *деды* известно в значении 'старослужащие' (из армейского жаргона). В романе оно выступает в профессиональном значении, которое не поясняется: *Деды откалывали изрядные глыбы породы*. Одно из тематических слов текста, зафиксированное в жаргоне горняков, при первом употреблении не поясняется, но в дальнейшем повествовании получает толкование: *Этот голый отвал возле своего дома можно из окошка контролировать, а по лесным дорогам хитю гонять — дохлое дело* (в речи автора без пояснений). Ср.: *В сносках книг о жизни старого Урала поясняется, что хит — это хищническая добыча камней-самоцветов и золота. А хитники иногда так прямо и называются — хищники* (в авторской речи).

Автор включает в текст специальный лингвокультурологический комментарий, романтизирующий хитников: *...в отличие от «дедов», хитник конца двадцатого века не только работающ, но и образован, интеллигентен и эстетически воспитан. Он не просто горщик-добытчик, но еще и ограничик, камнерез и дизайнер <...> Шпионскими методами он добывает информацию о перспективных залежах, словно диверсант, проникает на охраняемые территории и в замурованные шахты. Великий конспиратор, он умело скрывает свои богатства, собирая образцы, достойные лучших музеев мира. И никакая милиция, никакие рэкетирь не смогут его притормозить — квалификации не хватит выследить*. Вульгаризация здесь проявляется не в самом употреблении однокоренных жаргонизмов *хит*, *хита*, *хитник*, а прежде всего — в упрощении и опошлении ментально значимого понятия *интеллигентный*, которое произвольно совмещается с возможностью хищения. Героизацию стремления к обладанию нечестно нажитым богатством также можно оценить как вульгарную. Не следует преуменьшать общекультурной опасности подобных интерпретаций: в соответствии с лингвоспецифической семантикой слов данной группы

интеллигентный человек не может быть расхитителем государственных богатств. Сдвиг в культурных коннотациях, подобный данному, оказывает отрицательное влияние на массовое сознание.

Еще одна грань вульгаризации языка романа средствами жаргонизмов — стилизация жаргонной речи без строгого ее соотношения с социальными ролями персонажей. Пошлостью, грубостью, упрощенностью отмечена речь персонажа — независимо от его образования, профессии, жизненного опыта. Персонажи В. Мясникова стремятся вырваться из полигlossии, замкнуть языковую деятельность информационно недостаточным жаргонным кольцом. Ср.: — *О чем базар, пацаны? Двести баксов посылаю, и поехали. Держи капусту, братан, и отпирай тачку. Видишь, пацаны в травматологию хотят?* (речь семнадцатилетнего парнишки, состоящего в банде); — *Лохи полные, даже от армии закосить не могут* (суждение об израильянах эмигранта Вани Кацмана, скупающего оптом уральские изумруды); — *Короче, блин! Щас идем и мочим всех, кто попадет. Пацаны, конкретно! Ждем на хрен все до полного нуля. А кто и что — это Колян сейчас обрисует. Короче, братва, не вздрагивай!* (реплика-приказ Шубы, который, как отмечает автор, *десять лет парился на нарах, а сейчас начал входить в авторитет*); — *А этих тагильских долбаков полезно хайлом об тэйбл мочнуть, чтоб мышей ловили, а не водку жрали на посту* (реплика Вершинина — психолога, кандидата психологических наук, содержащая итоговый вывод о проведенной им аналитической работе); — *Конечно, зачем ишачить, если незападно шакалить?* (реплика главного героя — человека с высшим образованием).

Жаргонная речь наполняется низкими коннотациями, вытесняющими интеллектуальное начало коммуникации:

— *Гаси его, козла!*

Ср. также:

— *Мочи на месте!*

— *Капец, сливай воду!*

Звериные эмоции особенно ярко проявляются в грубых репликах, выражающих крайнюю степень досады, угрозу, оскорбление, пренебрежение, ненависть. Лексический репертуар инвектив невелик:

- *Хрен знает, что за народ!*
- *Лежать, падла!*
- *Вали на хрен!*
- *Я тебя, паскуда, убью!*
- *Суки! Падлы!*
- *Сволочи, сволочи, твари...*
- *Даже курить не оставили, паскуды!*
- *Твари! Падлы! Всех поубиваю! Порву, как тапочки!*

Сам факт употребления писателем жаргонизмов и грубой нелитературной лексики не является объектом лингвокультурологической критики. Вместе с тем необходимо отметить, что в общенародном языке жаргонизмы маркируются как «социально ориентированные единицы» [Крысин 2003: 97]. Утрата социальной маркированности в языковой ткани текста, с одной стороны, резко уменьшает стилистическую контрастность жаргонизма как средства ограниченного употребления, с другой стороны, уравнивает роли персонажей, сужает языковые возможности описания социально-психологических отношений между отдельными людьми, возможности интерпретации человеческих интенций.

Экспансия грубо-просторечной и жаргонной лексики уравнивает автора с читателем, некритично принимающим характерную для нашего времени криминализацию языка, его деинтеллектуализацию. Поскольку отмеченный языковой процесс является общим, прямолинейная его репродукция в художественном тексте уничтожает авторское начало [Хализев 1999: 131].

Мы обратили особое внимание на те языковые особенности анализируемого текста, которые отражают разные грани поэтики низкого и одновременно помогают уточнить понимание термина «массовая литература» в аспекте категорий автора и читателя.

ПОДВЕДЕМ ИТОГИ

Фабула романа основана на истории преодоления главным героем внешних препятствий, разворачивающихся в ходе войны криминальных, государственных структур и отдельных частных

лиц за богатства уральских недр. Целью борьбы героя оказывается личное обогащение его самого и нескольких близких ему людей, ограбленных государством в процессе капитализации общества.

Действие происходит на фоне рассказа об особенностях горного дела на Урале, формах и способах добычи, переработки, продажи драгоценных камней.

В основе конфликта лежит столкновение героя — носителя строго определенных правил поведения, присущих настоящим мужчинам, — и нарушителей моральных ценностей, не выдержавших тотальной капитализации общества. Конфликту придает правдоподобие легко узнаваемый предметный ряд, локализованный в конкретном времени (середина 1990-х) и пространстве (Средний Урал).

Главный герой представляет собой образец мужественности: он физически привлекателен и силен, умен, собран. Второстепенные герои представляют собой клишированные типажи — «настоящей женщины», «интеллигента-технаря», «оступившегося подростка», «деляги», «бандита» и т.п. Эти типажи легко опознаются читателем. Последнее облегчает восприятие текста, позволяет полностью сосредоточиться на фабуле.

Боевик поддерживает уверенность читателя в такой организации миропорядка, где коррумпированному государству и распоясавшимся криминальным структурам может противостоять мужественный, готовый идти до конца в отстаивании своих интересов одиночка.

Если спроецировать язык текста на современную языковую ситуацию, то можно заметить, что в тексте реализуются тенденции, связанные с такими гранями либерализации русского языка, как его вульгаризация, активизация низкого (жаргонного и грубо-просторечного пластов нелитературного языка), редукция высокого (даже при описании человеческих утрат), детабуирование (натуралистические описания изувеченного человеческого тела).

Текст написан небрежно. В авторской речи встречаются грамматические ошибки и лексические неточности. Нарушается стилистическая уместность речи, ясность и чистота.

Текст характеризуется клишированностью. В нем используются газетные и канцелярские клише, штампы, отдельные новые стандарты речевого поведения и интеллектуально поверхностные стандартные цепочки хода мысли, отличающиеся сходством вербального оформления. Автор склонен к употреблению кратких шаблонных выражений (формул) и стандартных соединений этих формул, выступающих в функции опознавательных знаков типовых субъектов и типовых ситуаций.

Схематизм в изображении персонажей сочетается с «выравниванием» их речевых партий, не различающихся мерой жаргонности, грубости, типами вербальной рефлексии. Персонаж изображается в отвлечении от внутреннего мира, личностных эмоционально-нравственных переживаний.

Натурализм, фактографичность, прямая оценочность подменяют индивидуальную образность и вытесняют художественную условность.

Автор боевика обнаруживает безразличие к культурным традициям и ценностям. Им нет места в жестоком мире охотников за изумрудами. Личное обогащение — вот ценность, притягивающая к себе все низкое.

Отбор и организация речевых жанрообразующих языковых средств свидетельствуют об отсутствии свойственного русской литературе психологизма. Так, глагол *ударить* и его стилистические синонимы используются для описания самого удара — его силы, места нанесения удара, меры неожиданности, степени физического ущерба, но не эмоционального состояния/переживания субъектов физического столкновения. Языковые средства изображения кровавых вооруженных схваток, заказных убийств, поджогов и взрывов служат для создания сцен, представляющих собой вербальные аналоги (кальки) кино-, видеообразцов.

Зададимся вопросом: предназначены ли тексты боевиков для широких масс, широких кругов читателей? Представляется, что в данном случае можно говорить о групповом характеризованном типе читателя. Это должен быть человек, некритически относящийся к языковой норме и качествам хорошей речи, принимающий низкое как естественную среду обитания, не способный

относиться к произведению словесности как эстетическому объекту или не воспринимающий эстетический критерий в качестве обязательного для литературного произведения; предпочитающий суровую «правду жизни» вымыслу, факт и стандарт — метафоре-загадке; не имеющий навыка декодирования текста и поэтому на веру принимающий простоту изображаемого в грубых и циничных формах проявления, позволяющих испытать острые ощущения.

Автор стремится к созданию острых ощущений. Эстетический и психологический результаты читательского восприятия текста не предусмотрены авторской стратегией.

Основной источник

Мясников В. Изумруд — камень смерти. М.: ЭКСМО, 1999.

4.3. ФАНТАСТИКА

4.3.1. Общая характеристика жанров

Фантастическая литература — литература о необычайном, рассказ о том, что фактически невозможно в реальности на момент написания книги. Наиболее **распространенными жанрами фантастики** оказываются **научно-фантастический роман** и **фэнтези**.

Научная фантастика обращена в будущее и сориентирована на представления о техническом прогрессе. Не случайно особенно активно она развивается в эпоху научно-технических революций. Писатель-фантаст старается прогнозировать ситуацию, исходя из существующих предпосылок, предполагая, что могло бы быть при определенном уровне развития науки и техники.

Фэнтези рассказывает о невозможном, чудесном, то есть невозможном принципиально — потусторонних мирах, существующих параллельно с миром реальности, заведомо вымышленных

цивилизациях, акцентирует внимание читателя на сложившемся у человека опыте проникновения в суть развития мировых процессов и обобщении этого опыта в виде изображения развернутой в условном времени истории столкновения универсальных сил. Если научная фантастика выполняет в первую очередь функцию прогностическую, заглядывает в будущее, восхищаясь им или предостерегая от опасности, то фэнтези предлагает читателю увидеть метафизические основы жизнеобеспечения, происходящие по-разному, но везде и всегда [Чернышова 1984].

Фэнтези — жанр, основанный на иррациональном фантастическом допущении существования неких особых миров, где могут существовать добрые и злые волшебники, мифологические существа и т.п. Предпосылки фэнтези лежат в архаическом мифе и фольклорной волшебной сказке, где герой, сталкиваясь с разнообразными препятствиями, преодолевает их, и, обретая опыт, становится зрелым.

Фабула. Фабула свободна. Обычно фэнтези построен как авантюрный роман, повествующий о вечной борьбе между метафизическими силами Добра и Зла и разворачивающийся в виде истории неких вымышленных народов, борющихся друг с другом. Мир предстает как арена сил Добра и Зла, а толчком к развитию действия оказывается акт творения нового мира, наделенного единой системой этических координат с персонифицированными воплощениями Добра и Зла, Света и Тьмы.

Важной особенностью фабулы оказывается ее динамичность, действие разворачивается в придуманном автором мире, лишь отчасти похожем на человеческий — со своей историей, географией, населяющими его существами. В этом мире непременно присутствуют волшебные, не поддающиеся рациональному объяснению явления, которые переживают периоды то гармонического, то хаотического существования. Действие в фэнтези обычно протекает во времени, на которое указывают детали, опознаваемые читателями как относящиеся, например, к Средневековью. Но происходят ли события в сколь угодно отдаленном прошлом или разворачиваются сейчас в параллельном обычному волшебном мире, они непосредственно соотносятся с жиз-

нию читателя, так как он также существует в мире хаотической неопределенности доброго и злого. Присутствием в заведомо игровом сказочном тексте «тайной современности» фэнтези близок жанровой форме альтернативной истории, костюмному историческому роману.

Внутри фэнтези существует несколько вариантов, определяемых особенностями фабулы и героев: героическая разновидность фэнтези (меча и шпаги, меча и колдовства) с авантюрно-приключенческим сюжетом, разворачивающимся в вымышленном мире со средневеково-мистическим антуражем (западноевропейским или славянским); городская сказка-мистери, где действие происходит в современном повседневном мире, куда проникают потусторонние, сверхъестественные элементы, в том числе и заимствованные из фольклора домовые, банные и тому подобные персонажи сказок и быличек; ироническая разновидность фэнтези, пародирующая сложившиеся в жанре клише. В зависимости от типа фэнтези меняется как масштаб Зла, с которым борются герои (оно может быть inferнальным или вполне бытовым), так и размах действий, которые вынуждены совершать герои для решения своих задач.

Во всех содержательных формах фэнтези обязательны развернутые характеристики волшебного мира: его географии, истории, специфики быта населяющих его существ.

Герои. Герои фэнтези относятся обычно к выдуманным автором расам и народам. На протяжении романа главный герой в поисках обретения гармонии с миром и собой проходит путь, который внешне может воплощаться в виде путешествия, полного приключений. Герой обычно одинок, так как обладает тайным знанием и тайной целью, побуждающими его противостоять выпадающим на его долю бесчисленным испытаниям.

Для героя фэнтези мир, описанный в романе, безусловно реален. Авторы стремятся к психологически точному изображению характеров и персонажей, проявляя интерес к неоднозначному внутреннему миру главных героев. В то же время в романах часто присутствуют персонажи, непосредственно персонифицирующие Добро и Зло.

Пафос. В основе фэнтези изначально лежала идея возможности индивидуального мифотворчества и миростроения. Принципиальной для фэнтези оказывается диалектика Добра и Зла, определение границ между ними, а также постановка возможности самой проблемы границы и равновесия Тьмы и Света, Добра и Зла. Поиск самостоятельного особого пути борьбы универсальных сил в условиях запутанных внешних обстоятельств обычно завершается при сделанном героем окончательном выборе невозможностью полной победы. Основной пафос этого жанра заключен в идее сохранения в современном обществе вечных ценностей человеческого существования, причем важнейшими оказываются не польза и успех, а сострадание и человечность.

Аудитория. В России жанр фэнтези зародился в начале XX века. Популярностью пользовались тексты, основанные на модернистском мифотворчестве («Творимая легенда» Ф. Сологуба, «Огненный ангел» В. Брюсова, «Блистающий мир», «Бегущая по волнам» А. Грина). Фэнтези вновь энергично развивается с конца 1980-х годов, когда начинают активно публиковать Дж.Р. Толкиена, У. ле Гуин, Р. Желязны, А. Нортон и других западных классиков жанра. Первые фэнтези российские авторы публиковали под иностранными псевдонимами (Е. Хаецкая — Мэделайн Симонс; Д. Громов и О. Ладыженский — Генри Лайон Одли), но с середины 1990-х годов авторы пишут в основном под русскими именами. К концу 1990-х годов количество переводных и отечественных фэнтези на российском рынке сравнялось. Популярность фэнтези (в кругах молодежи) привела к появлению так называемых «ролевых» игр по мотивам тех или иных романов и формированию специфической субкультуры «ролевиков». В этом можно увидеть как своеобразную попытку молодых людей «убежать» из жизни в сказку (характерная для массовой литературы эскапистская функция), так и стремление к театрализации собственной жизни, проживанию дополнительных, недоступных в повседневности ролей.

4.3.2. Анализ текста

ПОЭТИКА ФАНТАСТИЧЕСКОГО: РОМАННАЯ ПРОЗА НИКА ПЕРУМОВА

При всем многообразии современной фантастики общим для нее является особая организация средств выражения фантастического. Мы проанализируем типовые проявления поэтики фантастического [см.: Короглу 1987: 461—463] на материале романа Н. Перумова «Земля без радости. Хроники Хьерварда» (2002).

Николай Данилович Перумов, по образованию инженер-физик, начал писать в конце 70-х годов XX века. Он автор многочисленных романов, в том числе дилогии «Алмазный меч. Деревянный меч». В 2004 году на конкурсе фантастики «Еврокон — 2004» Ник Перумов был назван лучшим фантастом Европы.

Объектом нашего анализа служит текст романа как речевой образец.

Речевые жанрообразующие средства

В функции жанрообразующих выступают **ключевые слова**, объединенные общим смыслом 'необыкновенный, небывалый, необычный, неожиданный по силе впечатления/воздействия'. Эти ключевые единицы образуют внутритекстовую парадигму прилагательных: *магический, чародейный, дивный, чудовищный, странный*.

Каждое прилагательное становится доминантой малой парадигмы однокоренных слов, обозначающих вымышленные, сверхъестественные явления.

А. Магический, маг, магия.

Сочетаемость этих слов усиливает впечатление невероятно, нереального, не укладывающегося в границы общепринятого, необыкновенного по силе воздействия.

Атрибутивное словосочетание обозначает сверхъестественное столкновение, в том числе боевое: *магический удар, магический поединок, магический бой, магическая атака/контратака, магическая война*. Атрибутивное словосочетание обозначает волшебную силу, которую скрывает то или иное пространство: *ма-*

гическое место, магическая тропа. Атрибутивное словосочетание обозначает упорядоченность необыкновенного: *магические законы.* В составе словосочетания *магические расы* прилагательное переходит в разряд относительных, а само словосочетание приобретает значение ‘сложившееся сообщество субъектов, наделенных **сверхъестественной силой**’, в то время как словарное значение существительного *раса* (‘человеческая общность, наделенная наследственными физическими признаками (‘цветом кожи, формой черепа и др.’) относит данное понятие к реальной социо-генетической когнитивной сфере.

Существительное *маг* употребляется для обозначения субъекта, обладающего сверхъестественной силой и распоряжающегося этой силой: *Лестница окончилась массивной дверью — правда, не магической, обычной. Не дожидаясь, пока маги отряда подберут заклятья, чтобы снести ее, не обрушив при этом себе на голову строение, Давлин двумя ударами топора снес петли и вынес створку плечом; Ты же маг! Заставь камни повиноваться.*

Существительное *магия* употребляется в словосочетаниях, обозначающих разновидности чудодейственных манипуляций (*боевая магия, любовная магия, черная магия*); указывающих на источники волшебного: *магия Горджелина, магия замка, напоенное магией место.*

Б. Чародейный, чародейничать, чародейство, чары, чародей.

Прилагательное *чародейное* используется в значении ‘заколдованное’: *—Дальше оконтуриваем чародейное поле... смотрим, рождено ли оно самим замком или нет.*

Окказиональный глагол *чародейничать* в значении ‘колдовать’ употребляется параллельно с устаревшим существительным *чары* в составе устойчивого сочетания *наложить чары* и существительного *чародейство* в значении ‘процесс колдовства и его зримые результаты’: *Это было чародейство высшей пробы.*

Существительное *чародей* обозначает субъекта, владеющего магическими ритуалами, действиями: *Чародей Акицум исчез в черном нутре тоннеля.*

Магия и чародейство изображаются как таинственные приемы, воздействующие на смертных и бессмертных, на природу,

окружающую среду. В тексте романа имеется специальная сноска на одно из произведений цикла «Хроники Хьерварда», посвященного трактовке этого сверхъестественного явления: *Подробное эссе «Чародейство Хьерварда», в котором будут описаны все существовавшие системы магии, войдет в состав следующего тома «Летописей», в книгу «Раб Неназываемого».*

В. Дивный, диво.

Имеющее традицию употребления в русском фольклоре прилагательное *дивный* реализует языковое значение 'то, что вызывает удивление, чудо'. Это значение усиливается в составе словосочетания *Диво дивное: Низринувшись, дивный конь копытами ударил; А тут... Диво дивное, да и только. Ладонь колдуна, не касаясь, над самой кожей прошла — и чудовищный нарыв тотчас прорвался, гной вскипел, словно вода в котелке, открылась здоровая розовая кожа...*

Г. Чудовищный, чудовище, чудо.

Прилагательное *чудовищный* и существительное *чудовище* характеризуют небывалое уродство и необыкновенную мощь: *Ясно было, что кто-то высосал всю силу и жизнь из этой чудовищной утробы, порождавшей один легион чудовищ за другим.*

Существительное *чудо* фиксирует невероятный факт: *Казаюсь чудом, что еще недавно она, Эльтара, стояла на берегу Эгера, с нетерпением глядя на Погибельный Лес.*

Д. Станный, странность, странное.

Прилагательное *странный* очень частотно. Оно обозначает реакцию удивления, связанную с появлением необычного субъекта: *странный гость, странное существо, странная девчонка: «Нет, он все-таки ужасно странный», — думала Лидаэль, исподволь поглядывая на своего спутника.*

Слово *странный* может характеризовать необычную деталь внешности (*странные белые глаза, без зрачков*); оно употребляется для характеристики пространства (*странные края, странное какое-то место*) и для обозначения проявлений необъяснимого (*Ушедшие Вниз обладали странными силами*). В таком же значении употребляется субстантивированная форма: *Здесь, в Северном Хьерварде, творилось нечто странное; Не ослепитель-*

ный огненный меч, нет, нечто куда более странное и смертоносное прянуло в дымную завесу. Существительное странность выделяет необычное, затейливое в волшебном: ...ползая по той пещере, я натолкнулся на следы одного старого колдовства... старого и странного, но именно по этой странности я вычислил сотворившего.

Как видим, активная реализация в тексте членов парадигматических рядов с прилагательными *магический, чародейный, дивный, чудовищный, странный* способствует развитию разных граней фантастического.

Языковой приметой жанра является также текстовой парадигматический ряд имен, объединенных общим семантическим стержнем: 'слова и/или действия, предметы, содержащие, передающие магический смысл'. Этот ряд включает следующие существительные: *заклятье, заклинание, клятва, наговоры, обереги, амулет, камень охранный*.

Заклятья/заклинания могут использовать лишь *волшебники, колдуны, маги, боги*. Именно существительное *заклятье*, обладающее высокой частотностью, выступает как опорный элемент поэтики фантастического. В тексте романа актуально значение: 'магические слова, звуки, действия, приемы, которые подчиняют себе людей, предметы, природу и даже мир'.

Автор употребляет ключевое слово *заклятье* в составе словосочетаний, обозначающих субъекта (субъектов), владеющего тайной магических слов/действий (*заклятья старого Хрофта* (древнего бога); *заклятья молодого мага*), а также для обозначения субъекта, подвергнувшегося воздействию тайной магии (*...заклятье — только вот на тебе — батюшка твой, Горджелин Снежный Маг, постарался...*).

Ключевое слово *заклятье* используется в словосочетаниях, обозначающих разновидности магических текстов, действий, ритуалов. Разнообразие последних демонстрирует неисчерпаемые возможности магии: *боевое заклатье, наступательное заклатье, истребительное заклатье, защитное заклатье, отражающее заклатье, заклатье перемещения, заклатье познания, Заклатье Земных Мечей, из земли растущих, Заклатье Травяных Мечей, заклатье света, заклатье Молот сверху, пламенное заклатье* и др.

Качественное прилагательное выделяет степень влияния магического текста/приема (*самое страшное, самое убийственное заклятье; ослепляющее, оглушающее заклятье*); характеризует отдельное произведение магии (*мудреное, сложное заклятье — несложное заклятье*).

Особо обозначается объект и конкретный результат магического воздействия: *...заклятье вновь вернуло Эльтаре привычный облик; Аратарн, накормленный и умытый, со снятой заклятьем усталостью, говорил охотно; Эльтара в последний момент успела помочь своему крылатому коню заклятьем; Неведомое Губителю заклятие открывало проход по каналам Сил, что питали жизнью алое озеро, где зарождались твари Орды; В руке волшебницы появился небольшой серебряный светец с серебряной же лучиной; — Дотронься пальцами до ее конца — вспыхнет огонек. Под его лучами заживают любые раны и отступает любая болезнь. Заклятие будет действовать, пока не догорит лучина.*

Магический результат заклятий — превращение. Приведем отдельные примеры, демонстрирующие внутреннюю схему превращения: *кто — что/кого — при помощи чего — во что / в кого* превращает/оборачивает. Отдельные элементы ряда в конкретном контексте могут не вербализовываться, но целостность схемы сохраняется: *Руки Лидаэли окутались алой дымкой, тотчас превратившейся в пламенный шарик. Девушка швырнула его вперед, и шар тотчас обратился в крутящийся вихрь огня, с налету хлестнувший броненосца по тупой морде; Встретившийся им учитель Ярины был явно волшебником из первого десятка. В несколько мгновений он превратил лохмотья своей ученицы в элегантный и практичный дорожный костюм прочной кожи, несколько сломанных и сложенных вместе веточек обернулись удобной повозкой, а пара пойманных жуков — добрыми конями; ...волшебница заявила, что если они немедленно не остановятся в первом же попавшемся заведении, она напряжет все остатки своих колдовских сил и превратит непомерно капризного гнома в бульжник.*

Правдоподобие неправдоподобного воспроизводится с помощью приема «технологизации», материализации магического. *Заклятье творят, готовят, плетут, составляют, бросают и др.*

Глагольные сочетания употребляются как формульные: *Горджелин сотворил свои заклятья*; *Хисс осторожно сотворил заклятье*; *Я (Эльгара) заклятий не творила* и др. В формульной функции употребляются антонимические словосочетания *наложить заклятье — снять заклятье*: *Молодая волшебница очень быстро вновь овладела собой.*

— *Так, значит, решено. На Двалина накладываем заклятье. На тебя, Хеорт, тоже.*

— *Снимать заклятья, вдобавок наложенные любителем, — что может быть проще?*

Перед читателем предстает зримый образ волшебника, проносящего заклятье на тайном языке; совершающего магический ритуал. Ср.: *...сложенные пригоршней ладони волшебника наконец-то дрогнули от напора давно ожидаемой Силы.*

— *Ириэхо вантито! Вантито суэльдэ!*

Чистый, мощный и звучный голос, в котором одновременно слышались и рокот морского прибора, и тонкий перезвон хрустальных колокольчиков...; (Эльстан) взялся за дело, очертив вокруг стоянки несколько охранных кругов. Тонкие серебристые обручи один за другим ложились на черную, еще кое-где покрытую снегом землю. На миг эти круги ярко вспыхнули, медленно затем угасая. Утирая мокрый лоб, Эльстан устало опустилсь возле костра.

Формульно обозначаются в тексте магические предметы, с помощью которых волшебник творит заклятье или обороняется от заклятья. Например: *Зеркало Норн! У них в ходу Зеркало Норн! Зеркало Норн обладало свойством отражать любые боевые заклятья, обращая их против нанесшего удар; Под защитой Зеркала Норн он (Хисс) был неуязвим ни для каких боевых заклятий* и др.

Изображение магической фантазмагии конкретизируется с помощью многочисленных трансформаций образа огня. Слова *огонь, пламя* и их производные сочетаются с проанализированными выше ключевыми элементами: *магия огня, магический огонь, огненное заклятье, огненное заклинание, пламенное чудо* и др. Так достигается усиление эффекта фантастического: *Гладкие стены и пол. Повсюду кости. Здесь словно взорвалось специальное Огненное Заклятье. Прах и пепел, пепел и прах; пламенное чудо исчезло в*

черной глубине пещеры; В тесной клетке бушевал и бился магический огонь, насланный ее врагом.

Автор употребляет формульные образные словосочетания, например, многократно повторяется сочетание языки огня/пламени: *Взметнулись языки пламени; спустя мгновение языки огня опали; летящий навстречу огненный язык дотянулся и до нее* (Эльтары); *Серебристые языки пламени заплясали, раздвигаясь, словно театральный занавес; Я успел заметить сотканного из огненных языков стремительного сокола — он камнем падал вниз и др.*

Тяготеют к формульным цветочные словосочетания. Например: *Ярким рыжим огнем полыхнула земля; Небо щедро кромсали исполинские пламенные клинки, вспухали пузыри рыжего огня; Огненный шар исчез, и принцесса уже начала творить следующий, а шевелящаяся масса Орды вытолкнула из себя его точное подобие. Прежде чем изгнанница успела удивиться, рыжий пузырь взмыл вверх и др.*

Поэтика фантастического развивается как **поэтика магического**: факты, субъекты, их действия, среда обитания — все это предстает как совокупность невиданного, чудодейственного, находящегося под влиянием необъяснимых сил и воздействием самих этих сил — сплоченных и противоборствующих, побеждающих и гибнущих, несущих добро и сеющих зло, страх, разрушения.

В центре фантастического сюжета — борьба с *Ордой*. Ключевое слово *Орда* употребляется в значении 'агрессивные полчища кровожадных чудовищ'. Само ключевое слово обладает глубоким культурным смыслом, который частично фиксируется толковыми словарями: 1. 'У тюркских кочевых народов в средние века ставка хана, ранее военно-административная организация у этих народов; становище кочевников. *Золотая Орда* — средневековое татаро-монгольское государство'. 2. 'Толпа, скопище, банда'. В тексте используется словарный смысл 'скопище', а также культурные приращения 'стадность', 'нападение', 'жестокость', 'многовековой гнет'.

Скопище чудовищ, которые 300 лет терроризируют простых людей, прозвали *Ордой*: *Я (Губитель) медленно двигался к югу,*

описывая широкие петли по лесам, время от времени, словно дикий зверь, убивая голыми руками какую-то из тварей Орды, как называли местные этот пандемониум.

Формульное словосочетание *твари Орды* (*твари Орды* ползи, мчались, ударили, навалили и др.) употребляется параллельно с ключевым существительным, которое становится метонимией (целое — *Орда*; часть — *твари Орды*). *Твари Орды* изображаются с помощью приема экспрессивной однородности. Перечислительные ряды включают обозначения (по преимуществу окказиональные) разновидностей чудовищ: Хоботяры *на крышу пытаются вскарабкаться, жуки-стеноломы* *нижние венцы срубов ломают, многоглавцы* *ядовитым дымом плюются <...>;* рогачи *живой примет строят, чтобы, значит, шестипалых зубачей* *наверх запустить. Клювокрылы* *в воздухе вьются, выжидают, когда кто-то во дворе на открытом месте покажется; <...> видно, как среди лопающихся пузырей проступают контуры отвратительных созданий — с лапами, пастями, щупальцами, крыльями... В них я ощущаю тупую и смертоносную злобу.*

Орда — это скопище людоедов: *Орда всегда жадно стремилась прорваться на юг, где вдоволь добычи, где так много мягких, восхитительных на вкус человеческих тел; — Хутор народа полон! Баб пять десятков! Малолетки, груднички... всех их Орде на прокорм?!*

Орда *наступает, штурмует, идет по пятам, валит, накачивается волной:* Например: *Облитые панцирями бесчисленные спины чудовищ весело и совсем не грозно сверкали на солнце. Орда валила на запад. Она шла штурмовать Эльфран. Для людей Орда — это смерть, и они самоотверженно сражаются с отвратительными чудовищами, но Орда неистребима: Всех тварей все равно не истребить; их сколько ни руби, меньше не становится. Так что отбились, от жилья отогнали — и ладно. Большого никому не добиться.*

В тексте формируется отдельная сюжетная линия борьбы с Ордой: отбиться от тварей (1), покончить с Ордой (2), уничтожить гнездилище чудовищ (3), найти повелителей Орды (4), разгадать тайну создателя Орды (5).

Простые смертные живут в состоянии постоянной обороны: Там (на хуторах) умеют отгонять тварей от стен; Орда не признает поражений. Ее невозможно победить — только отбросить на какое-то время. Она все равно вернется. Не сегодня, так завтра, не завтра, так послезавтра, но вернется.

Время от времени люди и помогающие им Защитники, а иногда и волшебники уничтожают тварей, жертвуя собой: — А на Покинутом Берегу перебитой Орды навалено видимо-невидимо!; — Орда — это смерть. Одно лишь скажу тебе твердо — мы или вернемся все вместе, или из нас не вернется никто. Шкуру свою жизнями твоих близких я спасать не стану; ... сегодня Орду смогли бы остановить только несколько дюжин Защитников.

С вмешательством волшебников, магов связан следующий этап борьбы с Ордой — поиск логова Орды: — Логово Орды! До него ни разу не добирался ни один человек. Они должны стать первыми!; <...> о чудовищах ничего не известно. А ведь они должны откуда-то появляться, где-то плодиться — разве не так? И одно из таких мест я (Эльстан) уже знаю; <...> один молодой и прекраснородушный волшебник запечатал одно из гнездилищ Орды Печатью Вечного Короля.

Следующая композиционная ступень — поиск хозяев, властителей, повелителей Орды: Хозяева Орды где-то совсем рядом; <...> кто наслал на эти земли Орду; <...> кто же на самом деле повелевает этой армией?; Надо найти тех, кто управляет тварями Орды. Найти их и покончить с ними.

На пути к истине люди и маги совершают невероятное. Так, заклятье Горджелина заставило одну часть Орды сражаться против другой: Над полем боя стоял страшный не то вой, не то стон, не то рык — Орда билась сама с собой, впервые встретив равного противника. Победителей здесь быть не могло; Битва мало-помалу затухала. Орда истребила сама себя.

Заключительный композиционный этап — поиск создателя Орды: <...> кто-то неведомый сотворил в подземельях жуткое выводище <...> покончить надо не с чудовищами и даже не с их гнездилищами, а с теми, кто эти гнездилища создал.

Разгадка сюжетной тайны в финале романа фантастична: Орду создали Молодые Маги забавы ради: — Мы решили немного

подразвлекаться, а то ведь здесь такая скука! Философский смысл сотворения Орды сформулирован с помощью знакомого идеологического символа врага: — ... мы же дали вам врага. Цель жизни. Смысл бытия. Только из-за этого вы еще не до конца одичали в своих лесах. Не натянули звериные шкуры и не пошли копать себе норы. Не перерезали друг друга в любимых ваших войнах. Орда, которую вы могли убивать без зазрения совести, выплескивать все, что в вас есть черного и злого, — разве ж это не благо?

Разработка темы *Орды* сопровождается картинами превращений, которые составляют неотъемлемую сторону поэтики фантастического. Например:

— Тебе хватит или продолжим? — сдержанно поинтересовался Рагнвальд.

Паук не ответил. Из рта монстра вырывалось хриплое рычание. Конечности судорожно скребли землю, брюхо дергалось. Внезапно шкура чудовища начала с треском лопаться, словно рассеченная невидимым мечом; в разрывах закипела белая жидкость. Целые пласты черного панциря начали отваливаться, спустя несколько мгновений на месте паука остался бесформенный ком наподобие обычного сугроба. Миг — и его распорол изнутри алая молния. Кокон из белой затвердевшей пены распался надвое, и перед Рагнвальдом появился новый противник — существо, напоминавшее гигантского скорпиона, уже безо всякого сходства с человеком.

Анализ показывает, что в функции жанрообразующих выступают речевые лексические средства, отбор и организация которых позволяет автору воплотить разные грани поэтики фантастического: описать странно-необычные, сверхъестественные явления, изобразить вмешательство магических сил в существование мира и жизнедеятельность; создать сюжетную тайну, разгадка которой происходит в финале романа; реализовать разные, в том числе формульные, средства образности.

Особенности хронотопа. Хронотоп — это категория комплексная. Она объединяет в единое целое текстовые категории пространства и времени, каждая из которых обладает своими специфическими особенностями и может быть описана самостоя-

тельно. Мы остановимся лишь на характеристиках составляющих поэтики фантастического.

Авторское мировидение отличается **пространственным глобализмом**.

Все пространство заключено в границы *Великой Сферы*, в которую входят *миры*. В тексте употребляется пространственная формула *миры Великой Сферы*, сопровождаемая смыслами 'не имеющие конца, неисчислимы': *бессчетные миры Великой Сферы*; *бесчисленные миры Великой Сферы*. Ср.: — ... какое мне (Губителю) было дело до всех тех, кто населял бесчисленные миры Великой Сферы; — ... однажды отправили меня в бесконечный путь по бессчетным мирам Великой Сферы.

Неисчислимость (*сотни и тысячи миров*) и разнообразие чудесного (*Миры поражали разнообразием, одно только перечисление увиденных путниками чудес заняло бы несколько дней*) противопоставляются представлениям пространственных сфер как существующих не в воображении, а в действительности. Ключевой пространственный сигнал *реальность** создает впечатление правдоподобия. Пролог открывается абзацем, включающим данное ключевое слово: *По залитой кровью траве смертного поля шли семеро. Пятеро мужчин и две женщины. Все были измучены, мужчины вдобавок изранены. Они не знали, кто бился здесь, в этой реальности, чьи рати сошлись на поле брани и кто победил. Они оказались здесь случайно*. Неназываемость субъектов создает атмосферу тайны, но пространственный указатель *эта реальность*, наполняемая конкретно-чувственным, эмпирическим смыслом: 'наблюдаемое, осязаемое пространство'.

Реальность мыслится как «своя» или «чужая»: *Та самая Сила, что избегла твоего удара в Холме Демонов, встретила наконец достойного противника. И тоже не из нашей реальности*.

Физическую природу Реальности представляет формула слои Реальности (*Миров*): *несколько слоев Реальности; иные слои Реальности; новые слои Реальности* и др. Физическая определенность *Реальности* противопоставлена пустоте *Межреальности*:

* Сохраняется авторское написание слов *реальность*, *мир* со строчной / прописной буквы.

Свои объятия мне (Губителю) распахивала жадная бесформенная Бездна. Она терзаема вечным голодом, ей хороша любая добыча <...> Волнами накатывала дрожь, сотрясавшая Межреальность; где-то совсем рядом ярился и бушевал невиданный Огонь Богов, щедро швыряя в пасть ненасытного зверя новые и новые пласты новосотворенного пустого мира.

Пространственный глобализм проявляется в образе проницаемости Миров / Реальности. Предлог сквозь в значении 'через внутреннюю часть' (слоев реальности), наречие насквозь и форма множественного числа существительного (миры) усиливают гиперболу: *Шестеро шли сквозь миры; Фантазмагорический поход насквозь, через миры, пронзая их, точно клинок слою бумаги; — Я (Губитель о себе) ощутил, что лечу сквозь миры... они падали мне на грудь, точно могильные плиты.*

Гиперболическая идея проницаемости миров конкретизируется образом прохода в те или иные слои Реальности. Автор употребляет формульные словосочетания Врата Реальности (Миров), Дверь Реальности: Например: *Губитель без труда находил скрытые Двери Реальности, и перед путниками открывался новый мир; Магическая дверь, запиравшая ход в потайные слои Реальности; Врата Реальности захлопнулись за ним (Рагнвальдом). Открыть/запереть Врата может лишь чародей, обладающий Великой Силой: *нужен какой-нибудь могучий чародей, но не первый попавшийся, а тот, что смог бы открыть Врата Миров*.*

Опредмечивание образа прохода в слои Реальности осуществляется с помощью слов-бытовизмов, создающих впечатление правдоподобия: лаз, дыра, щель. Например: — *Так, значит, Горд-желин умеет открывать Врата Миров? — Врата Миров? О нет, конечно же, нет! — Хрофт энергично затряс головой. — То был самый обыкновенный лаз...; Крошечная, ничтожная щель в ткани мира, столь хорошо замаскированная, что мимо нее запросто мог пройти даже опытный глаз; Мрак на вершине черного куба был столь глубок и непроницаем, что казался дырой в ткани мира; Какая-то непонятная дыра в Реальности и др.*

Поэтика фантастического проявляется в многократном умножении миров, которые делятся на Нижние и Верхние.

Изображение Нижних Миров связано с мотивами Тьмы и Бездны; Верхние Миры воссоздаются конкретно-чувственно, с помощью образных средств. Например: <...> прямо в центре (замка-цитадели Темного Властелина) крутился невидимый для остальных смерч-вихрь, уводивший попавшего в него прямоком в Нижние Миры; Сперва посмотрим, что ждет нас наверху. Постараемся отыскать дорогу сами. Разузнаем про Бездну и про Возрождающего. И вообще, отдохнем немного от красно-черных магических пространств. Пусть глаза отойдут, взирая на трепещущую зелень лесов или на осененную белым цветом пены голубизну морей...

Нижние Миры окутаны великими тайнами, в их числе Тайна Черного, Тайна Бездны Неназываемого, Тайна богов, которые правят этими мирами.

Верхние Миры разнообразны, но эмпирически понятны: Мир Большого Хьерварда, Тварный Мир, Зеленый Мир, мир, где жарко и влажно, где джунгли стоят по колено в воде и где властвуют его (Змеиногo Царя) сородичи. Миры различаются языками: Многие свитки и книги были написаны явно не в этом мире, некоторые — на неведомых Эльтаре языках, и не поддавались расшифровке даже при помощи заклятий.

Миры подвержены изменениям и катаклизмам, которые происходят под влиянием Высших Сил. Метаморфозы могут изображаться как фантастически прекрасные: Мир изменился. Не стало мрачных темных круч, бесноватых волн, зловещих замков; вокруг разлилось многоцветье Межреальности, мира невоспринимаемых нами существ, для которых, наверное, Межреальностью являются населенные людьми, богами и демонами пласты Великой Сферы.

Метаморфозы проявляются в изображении перевернутого, взорванного, мертвого мира (миров): Мир опрокинулся и померк; Мир... взорвался одним длинным огненным спазмом; Сколько миров превратились в кладбища?

В устройство мира (миров) вторгаются Высшие Силы, стремящиеся к власти: Замысел Ямерта был прост — пока Новые Боги отсутствуют, Губитель обратит в ничто все живое в этом мире, и тогда они, любимые дети Творца, смогут начать все с начала.

Непредсказуемость развития миров (прежде всего мира людей) способствует сгущению загадочно-непонятных, таинственных связей между пространством и субъектом-носителем *Великой Силы*, между пространством и временем.

Особенности темпоральной организации текста. В романе отсутствует конкретная фиксация времени действия (век, годы не называются). В основе создания эффекта фантастического — темпоральные оппозиции.

Время остановившееся — время движущееся. Опорные звенья данной темпоральной оппозиции вербализованы. Главные средства противопоставления — глаголы *остановиться, остановить, стянуть, вытасть* — *двигаться, идти, течь* и некоторые приставочные образования.

Остановившееся время — это отвердение, холод, неподвижность: *Лидаэль замерла. Время вокруг нее остановилось; застыл Аратарн, окаменел Хисс, держащийся за рукоять вонзенного в грудь противника кинжала; замерла Ярина — лицо блестит, руки раскинуты.*

Глаголы *остановиться, застыть, окаменеть, замереть*, объединяясь, создают образ безжизненности.

Магические силы способны деформировать время, задержать его движение. Манипуляция временем — средство борьбы между таинственными высшими силами за власть: *Когда... закрылись Врата Реальности, Горджелин сразу же понял, что дело плохо. Здесь в тугие узлы было стянуто само время. Сквозь его тенета приходилось пробиваться, точно через липкую паутину. Солнце замедлило бег, звезды застыли на неподвижных хрустальных сферах. «Они останавливают время! — мелькнуло в голове волшебника. — Остроумно, ничего не скажешь. Любой, кто попытается прорваться к ним, навеки останется в тихой заводи великой Реки Времени, и никто не сможет рассказать, что маги убили его... Он и сам ничего не заметит. Просто дорога его мало-помалу окажется бесконечной...»*

Стянуть время — значит 'сжимая, лишить возможности действовать, бороться'; остановить время — значит 'погрузить в тьму бессобытийности', 'лишить возможности вмешиваться в дела тварного мира'. Субъект манипуляции временем (*Они* *останав-*

ливают время) остается неизвестным: они — ‘обладающие возможностью управлять временем’. Метафора *тихая заводь великой Реки Времени* свидетельствует о возможности бесконечного безвремени в мире неизвестности.

Время движущееся по-разному соотносится с двумя основными группами персонажей — бессмертными и смертными. Данная оппозиция, выраженная прямо, с помощью субстантивированных прилагательных, параллельно служит для группировки субъектов. Каждая из двух групп субъектов представлена в границах «временного целого» [Бахтин 1979: 88].

Бессмертных время не меняет: *Эльстан-Губитель был очень хорош собой, и по лицу его совершенно не угадывался возраст. Ср.: Ками, Лидаэль и Старый Хрофт, ничуть не изменившийся за эти годы. Девочки же выросли, как и положено смертным.*

Время сохраняет бессмертным власть, делает их невосприимчивыми к бренности человеческого существования, о котором знают лишь бессмертные, посетившие мир людей, как, например, Эльтара: *Сколько веков царствует ее (Эльтары) отец в Эльфране? Сколько бестревожных лет? Когда он последний раз видел мертвое человеческое тело, почти ничем не отличающееся от эльфийского?!*

Неподвластность бессмертных времени передается их миру. Например, охраняемая *Великой Печатью* страна эльфов получила название «*Эльфан Вечный*», т.е. ‘не перестающий существовать, сохраняющийся на многие века’.

Между тем время вмешивается и в существование бессмертных. Магические силы расставляют на пути бессмертных *ловушки времени*, заставляют несущего опасность бессмертного отстраниться от реального хода времени: — *Да, мой сын... Семнадцать лет! Семнадцать лет, проведенных в ловушке Столпа Титанов! Семнадцать лет — так что мальчик успел вырасти; — Я, Губитель, видевший на своем долгом веку сотни и тысячи миров, был крайне удивлен. Не тем, разумеется, что видели мои глаза, — точнее сказать, глаза Эльстана-эльфа, но тем, как мы шли. Мы словно продирались сквозь вязкую топь — единственный живой ручей в затхлом болоте. Жизнь кружилась вокруг, а мы — как будто выпали из обычного потока времени.*

Бессмертного может ожидать уход в «Ничто», или гибель: *У Эльтары подкосились ноги. До этого она не знала страха смерти. Даже опасное путешествие к холму Демонов, даже схватка с Хиссом не заставили ее страшиться слепого Ничто; время не имело власти над обитателями Эльфана, однако в бою они погибнуть могли. Гибель для бессмертного, или погружение во временную тьму, существование вне времени, выступает как следствие столкновения с другим (другими) бессмертным или же как следствие нарушения законов, лежащих в основе организации Мира: *Время более не существовало для Ушедшей Вниз принцессы Эльфана*.*

Возможность манипулировать временем возвышает одних бессмертных над другими: — *И, надо сказать, это настораживало. Еще никто на моей памяти не выучился шутки шутить со всемогущим Годовиком. И если здешние хозяева сумели найти с ним общий язык, то воистину этот бой вполне может стать для меня последним. Сие, впрочем, неизвестно. Личная власть над временем, как видим, не мыслится как абсолютная.*

Естественное время охватывает жизнь смертных. Это время наблюдаемо, реально. Глаголы с семой движения указывают на цикличность времени и его связь с установленным миропорядком: *Жизнь шла по годам к накатанной колее, и казалось, ничто ее уже изменить не в силах; И пошло время. В свой черед приходила Орда, с каждым годом собирая все более и более богатую дань. В свой черед приходила Нечисть, но ей доставались одни объедки; К весне Орды стало чуть побольше, но тут наступило тепло, и она, как и в былые годы, откочевала куда-то на север. Надвинулась осмелевшая нечисть, но эти страхи были привычнее. Жизнь текла...*

Для смертных важным временным этапом становится время года, соответствующее периоду активизации/пассивизации агрессии Орды (тварей Орды): — *На излете зимы Орда напирала так, что бывали моменты, думал — все, каюк; Как бы ни была трудна и страшна гибельная зима, рано или поздно она тоже кончается. Солнце поднимается все выше и выше над черным Лесом, все длиннее день, и Орда утрачивает зимнюю свою оголтелость. Летом же она и вовсе почти никак себя не проявляет.*

Окказиональные названия календарных месяцев содержат приметы, ассоциируемые русским обыденным сознанием с одной из двенадцати частей года: *Идут дни, солнцегрей сменился гриборостом; Весна тем временем прошла. Птицезвон кончился, травопутень в права вступил, сенокос близился.*

Окказионализмы данной группы используются также для создания прочной ассоциативной цепочки: календарный месяц — твари Орды — жизнь простых смертных (тревожная — спокойная): *В первые же дни травопутня на хутор налетела какая-то от своих отставшая Орда — десяток хоботяр, полсотни броненосцев, брюхоедов столько же, стеноломов примерно тысяча, а прочей мелкоты и счесть не успели; И все же дважды в год выпадает примерно по месяцу, когда людям действительно живется поспокойней. Это ростепель весной и златолист осенью. Весной, в ростепель, Орда уже начинает откочевывать на север, а Нежить с Нелюдью еще не продрали как следует глаза; Спустился вечер. Теплый вечер месяца птицезвона.*

Важной для жизни смертных является также вербально выраженная оппозиция день — ночь. День — время *человеческое*; ночь — время оживления *тварей Орды* — человеческих врагов: *Так начался новый день, и от предшествовавших он отличался только тем, что после полудня хоронили Вартага, молодого парня, разорванного сегодня ночью хоботяркой. Бабы повывли, попричитали по погибшему, но не слишком долго. Время дневное дорого. Ср.: Вьюжной и студеной ночью, точь-в-точь такой же, как та, когда Нивен зажег красный огонь, твари пожаловали в гости к старому сотнику.*

Разное измерение времени — важное отличие смертных от бессмертных: *Семнадцать лет остались позади. Семнадцать лет — немалый срок по людским меркам; Одно гнездилище Орды — то самое, под холмом Демонов, — я (Эльстан-Губитель) разорил. Оставалось найти и уничтожить остальные. Я не сомневался, что справлюсь с этим самое большое за два солнечных дня этой реальности.*

Событийность времени — еще одно отличие смертных, живущих каждодневными заботами, и бессмертных — свидетелей

эпохальных изменений *Сферы Миров*. Ср.: А под самый конец месяца ростепеля с хутора Нивена бабы быстрые языки весть принесли: родила Саата мальчика; В книгохранилище Эльфрана имелись манускрипты времен еще до появления Молодых Богов!; Кем же еще мог оказаться ее спаситель, как не Старым Хрофтом! В памяти сами по себе всплыли страницы «Истории Исхода», посвященные войне в Южном Хъеварде...; «Да кто же он (Равнодушный Маг) такой? — с невольным смятением подумала Эльтара. — Не простой колдун, не маг с посохом — или я ничего не смыслю в магии! Неужто кто-то из Истинных? Но ведь они давно ушли... Тьма ведает куда, после того как Столп Титанов рухнул»; Ах, какое было время, когда он (Хрофт) насмерть дрался с Лишенными Тел в Южном Хъеварде! Какое время! Никогда уже не пережить подобного.

Событийное время для бессмертного связано с великим деянием, которое высвечивается как точка в бесконечном несобытийном потоке времени: *Бессмертный? Люди наслаждаются каждым прожитым днем, потому что знают — их век короток. А что делать тебе, прожившему уже тысячелетия?..*

На фоне темпоральной оппозиции тысячелетия, века — дни, часы, мгновения осмысливается поворотный, необычайный смысл событийного мгновения, важности момента как для смертных, так и для бессмертных [см.: Ковтун 1999]. Это следует, например, из диалога гнома Давлина и Ярины:

<...> заговорила Ярина:

— Мы уже растратили все время, какое только могли. Надо спешить. Я чувствую! Надо спешить.

— А то что будет? — удивился гном. — Орда триста лет разбойничает — так что от лишнего часа изменится?

— Быть может, очень много. Быть может, мы вообще не сможем добраться до ее хозяев! Надо идти...

Ср.: — То были дни странной раздвоенности. Ничего не зная о себе, ощущая лишь глухие шероховатые стены запретов, проходы склонностей и зияющие бездны страстей, я (Эльстан-Губитель) брел, вслушиваясь в необычайно четко звучащий внутренний голос. Он твердил, что чудовища Орды — это величайшее зло и что

их нужно как можно скорее уничтожить, ибо каждый час моего промедления означает мучительную смерть еще кого-то из несчастных обитателей сих мест.

В границах поэтики фантастического развивается оппозиция нехарактеризованного и характеризованного времени. В Нижних Мирах время нехарактеризовано, обитатели этих Миров находятся вне времени. Характеризованность времени для обитателей других Миров связывается прежде всего с Богами: *время Старых Богов, время Новых Богов, Богов равновесия*. Характеризаторы времени наполняются оценочной коннотацией: *Смутное время; Сказочные времена (когда про... Орду никто и слыхом не слыхивал)*.

Финал романа связан с возвращением *Новых Богов* и концом *Смутного времени: Это возвращаются Новые Боги <...> пришло время Богов Равновесия <...> В Хьварде кончалось Смутное Время.*

Последний пример демонстрирует соединение пространства (собственное имя *Хьвард* вынесено в заглавие цикла — «Хроники Хьварда») и времени: *триста лет борьбы с Ордой* характеризуются как *смутные*, т.е. 'беспокойные, тревожные'.

Эпический взгляд на *Великую Сферу*, включающую бесконечное количество миров, позволяет оценить триста лет людских несчастий как *мелочь*. Такая оценка, выраженная в диалоге *Нового Бога* и *Старого Бога*, отражает глобализм авторского мышления:

- *Он уже давно пакостит по мелочам.*
- *Ничего себе мелочи — триста лет мучить и тиранить целую громадную страну...*
- *Но ведь не весь мир, даже не континент от моря до моря, — возразил Рагнвальд.*

Фантасмагорическое будущее время сулит катастрофу. Владеющие *Силой Знания* существуют в ожидании *Дня Гнева, Второго Дня Гнева, когда вернется из своих странствий Творец, и одно мгновение Его Божественной Мысли обратит в Ничто всю Сферу Миров*. Таким образом, *всемогущее время*, движимое чудодетственной силой, приносит в *Сферу Миров* радость и/или гибель.

Выделим главные особенности хронотопа.

Пространственный гиперболизм, умножение миров, идея проницаемости пространства, изображение *Тайных Сил*, которые способны манипулировать пространством, разрушать миры — все это создает фантазмагорический образ окружающей среды, в которой обитают герои романа.

Поэтика фантастического поддерживается определенными особенностями темпоральной организации романного повествования. В их числе:

- отсутствие точной фиксации времени повествования и исторических дат;
- темпоральные оппозиции, выявляющие сверхъестественность времени:
 - остановившееся время* — движущееся время;
 - бессмертие* — смертность;
 - несобытийность* — событийность.

Основы субъектной организации текста в аспекте поэтики фантастического

Текст характеризуется сложной субъектной организацией. Мы остановимся лишь на тех ее особенностях, которые формируют поэтику фантастического.

Центральной является текстовая субъектная оппозиция бессмертные — смертные.

СУБЪЕКТЫ БЕССМЕРТНЫЕ занимают разные ступени внутренней иерархии. Разгадка принципа структуриации иерархии (как и некоторые другие разгадки) возможна лишь в границах романного цикла «Хроники». Об этом, в частности, свидетельствуют имеющиеся в тексте подстрочные отсылки к другим книгам Н. Перумова (например, сноска на с. 470: *Об этом рассказано в хронике «Раб Неназываемого»* и др.).

Впечатление фантастического создает охватывающая весь текст субъектная оппозиция неназываемые — называемые.

* Звездочками выделены члены оппозиции, с помощью которых создается эффект фантастического.

Древнее табу внушает ужас и трепет, углубляет тайну: Неназываемый! От этого слова веет даже не могильным холодом, не простой смертью, означающей всего-навсего гибель тела из мяса и костей. Нет. Веет Конечной Смертью, распадом всего сущего, закатом, за которым уже никогда не наступит рассвет. Назвать имя того, кто владеет сверхъестественной Силой, Тайной — значит навлечь на себя опасность или погибнуть. В этом магия табуированного имени: — ... истинное его имя я (Горджелин) страшился произнести даже мысленно.

Значительная часть персонажей — символически называемые. Например: Царица Теней, Черный, Темный Властелин, Обетованный, Вечный Король, Возрождающий, Рожденный Волной, Губитель и др.

Среди бессмертных — персонажи, носящие собственные имена, причем один бессмертный может носить разные имена, как, например, Древний Бог: Для Неназываемого он, Хрофт, Игг, Один, оказался недостаточно силен. Так что же тебе осталось, Древний Бог?

Имя бессмертного функционирует самостоятельно: Эльтара, Давлин, Ярина, Оркус и др. Имя бессмертного может оказаться маской. Последнее усиливает ощущение тайны: Рагнвальд — поскольку его настоящее имя пока не ведомо нам, будем называть его так... В зависимости от субъектных превращений бессмертный может менять имя: Ярина → Ярины.

Все без исключения собственные имена не обладают национальной спецификой. Это плод вымысла автора. Условность собственных имен — одна из составляющих поэтики фантастического.

Имя собственное и символическое имя в отдельных случаях срашиваются (Эльтан-Губитель) и часто соединяются в одном контексте: — Звать меня Хеорт, сын я Горджелина — слышали о таком? Снежный Маг его прозвище...

Символическое имя используется как формульный сопроводитель субъекта, способствующий формированию мифа. Миф, в свою очередь, служит для персонажа охранной грамотой. Момент разрушения мифа создает очаг сюжетного напряжения. Ср.: — Я (Эльтан-Губитель) помню истории Новых Богов, Восстание Ракота и низвержение Обетованного, бегство его старых хозяев и

прорыв Неназываемого. Все это есть во мне. Но вот Царица... ее брат... Черный... Возрождающий...; У нас есть еще одно дело к тебе, о почтенный Горджелин, именуемый также Снежным Магом, — напыщенно-придворным голосом произнесла Эльтара; В массивном кресле за столом сидел человек, низенький, сморщенный, плешивый; черное одеяние было украшено вышитыми золотыми семиконечными звездами. Длинная белая борода обматывалась вокруг шеи, точно шарф. Словно затравленный зверь, он смотрел на вошедших — верно, понимая уже свое бессилие. Он не мог ни бежать, ни сражаться.

— И этот мозгляк владыка Орды? Темный Властелин? — Давлин не скрывал своего презрения. — Да я тебя одним плевком! Секиру о тебя марать жалко!

Символическое имя бессмертного окутано тайной: тот, кто носит это имя, исполняет великий долг.

Семантика долженствования обнаруживается при назывании субъекта: Хранитель Королевской Печати — Похититель Печати, Хозяин Орды, Слуга Тьмы и др.

Доминирующей функцией наделен один из главных персонажей текста, носящий символическое имя Губитель: — Я, Губитель, не умею тонко чувствовать. Такова уж моя природа. Моя радость — бой. Губитель и некоторые другие субъекты из группы бессмертных попадают в «ловушки» механизмов идентичности.

Невозможность самоидентификации и идентификации другого бессмертного порождает формульные вопросы: *Кто я?*; *Кто ты/он/она?*; *Кем был (была) ты/он/она?* Ответы на эти вопросы лежат в основе развития отдельных сюжетных линий. Например: *Кто ты? Неужели простой смертный волшебник?*; *Во имя Неназываемого, но кто же я все-таки такой? Неужели же просто Губитель?..*; Еще один пример:

— *Постой!* — запоздало крикнула Ярина, когда за гостем (Рагнвальдом) уже закрывалась дверь. — *Постой! Ты ведь... ты ведь узнал что-то о том, кто я такая?*

— *Ты все поймешь про себя, если сумеешь исполнить свой долг, — глухо донеслось из-за двери. — Тогда мы еще встретимся. А пока — прощай!*

Ср. вторую группу вопросов: — *Да это ведь она (Ярина), почитай в одиночку, всю Орду положила... — покивал старый сотник. — Но расскажи мне все же, кто она такая?; Я все помню. Кроме одного. Кем был мой Враг?*

Формульные вопросы, навязчиво повторяясь, задают направление динамики образа персонажа: *Кто она такая, ставшая моим врагом — и сгинувшая? Я подступался к саднящей ране этого вопроса со всех сторон. Атаковывал его изощренными извивами Заклятий Познания, просеявших, точно мелкий песок, все самые крошечные терции времени нашего поединка. А откуда же взялся Черный? Кто он такой?*

Ответ на подобный вопрос часто неизвестен даже Богу. В этом признается *Древний Бог Хрофт*:

— *Черный Властелин? Я про него тоже много чего слышал. Но и только. Да и если разобраться — кто он, Властелин этот? Откуда взялся?*

— *Кто-то выше колдунов...*

— *Верно. А кто у нас выше колдунов? Когда-то были маги... Истинные Маги, — сквозь зубы произнес Хрофт...*

Каждый бессмертный принадлежит *среде, народу, расе*, поэтому важную роль в организации текстовой структуры играют групповые субъекты: *Новые Боги — Старые Боги; Новые Маги — Старые (Истинные) Маги; феи; альвы; гномы; кобальды* и др. Отдельные групповые субъекты приобретают коннотацию зловещего, о чем свидетельствуют соответствующие номинации: *Сотворенные-в-Ночи, Злобные, Ушедшие Вниз, Лишенные Тел* и др.

Описание групповых субъектов нередко включает характеристику, изобилующую сверхъестественными деталями. Вот как характеризуются кобальды: *<...> о них известно совсем мало. Сумрачная раса подземных строителей, внешне они совсем не похожи на гномов. Это высокорослые, мощные создания, двенадцати футов росту, шести футов шириной. Ног у них нет, рук три (третья торчит из середины груди), перемещаются они, опираясь на кулаки боковых рук, которые свисают до самой земли.*

К групповым субъектам, наделенным сверхъестественными характеристиками, относятся персонажи, объединенные семантическими признаками ‘нечеловек’, ‘коварный враг’: *Орда, Нелюдь, Нежить* и др. Например: *Там, за нехоженными холмами и не качавшими человеческие ладьи реками, лежали пустые, свободные земли, где ни тебе королей, ни алчных баронов, ни собирающих десятину храмов, ни злобных колдунов, только и думающих о том, как бы навредить роду человеческому. Только Нежить и Нелюдь. Гоблины, тролли, гарриды, хеды, арры, морматы, гурры — всех и не перечислить. Это Нелюдь; <...> всюду принимается лютовать пересидевшая холода по берлогам Нежить с Нелюдью. Это враги старые, куда более древние, чем Орда.*

Субъекты бессмертные — главная примета поэтики фантастического.

СУБЪЕКТЫ СМЕРТНЫЕ (ЛЮДИ) — называемые: все они имеют собственные имена. Кроме того, люди наделены привычными ролевыми характеристикам: *Аргнист, супруг Дееры, владелец хутора; Деера, хозяйка Аргниста, значит, супруга законная; Аргнист — хозяин не бедный.*

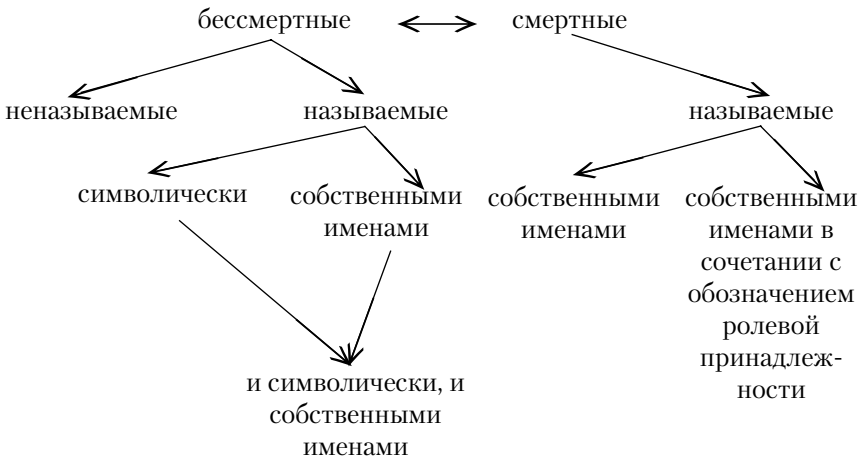
Регулярно отмечается релевантный для смертных возраст персонажа: *Аргнист появился на свет пятьдесят два года назад, на благодатном южном побережье; Алорт, старший сын Аргниста; Армиол, младший сын.* Развитие репертуара ролей главного героя-человека Аргниста спроецировано на возрастную шкалу: *Так в восемнадцать лет стал безродный парень десятником избранного королевского воинства. А еще через пять и до сотника дослужился.*

Особо выделяются воинские чины: *Воин с серьгой хлопнул Аргниста по плечу.*

— *Фрабар, десятник.*

— *Аргнист. Сотник.*

В границах оппозиции неназываемые — называемые группу субъектов смертных можно охарактеризовать только в разряде называемых собственными именами или собственными именами в сочетании с именованьем ролевого статуса. Представим соответствующие различия в виде схемы с учетом текстовой субъектной оппозиции бессмертные — смертные:



Продолжим описание субъектов смертных. В тексте особую ценность приобретают характеристики внутренних качеств людей (при отсутствии глубокого психологизма). Каждый персонаж наделяется ценностными внутренними свойствами. Например, *смелость* — одно из определяющих свойств субъекта смертного: *Армиол же, сам горячий <...> Смелый парень <...> Себя не щадит <...> Жадный до боя.*

В стане людей, как и в стане бессмертных, есть групповые субъекты. Группа живет самостоятельно, по внутренне заведенному распорядку. Отношения между разными группами могут быть дружескими, основанными на взаимопомощи, но могут быть и враждебными: *Хуторяне жили сами по себе, не нуждаясь ни в королях, ни в правителях. Ревнителю Истинной Веры сильно подозревали северян в безбожии и ересь, но поселенцы казались куда лучшим щитом для прибрежных городов, чем все рыцарские ордена и королевские армии, а потому властители юга не взымали налоги со свободных хуторов — да и каким калачом туда сборщика податей заманишь?!; Так, против собственной воли, Аргнист, супруг Дееры, оказался во главе восстания против власти Ордена Звезды; Аргнист о своих намерениях: —... братья-командоры <...> не вы Орду отбили, не вам меня и с войска снимать. Вы по замкам да цитаделям прятались, а у вас за спиной Орда целые деревни до*

последнего человека вырезала. Никого не пощадила!.. Так вот и я теперь тоже — никого щадить не буду. Команду не сдам, войско не разоружу и вообще делать буду то, что сам решу! А ежели вы, господа командоры, по глупости и спеси решите против меня войско выслать — что ж, высылайте. Я Орду бил, а уж ваших-то и подавно разобью. Ясно?..

Ощущение себя человеком, помнящим родство, живущим по законам предков, обостряет чувство принадлежности к людскому роду, о котором всегда должен помнить человек: — Эх, вы! — Аргнист зло плюнул в пыль. — Люди вы или кто?! Да прорвись здесь Орда, от лачуг ваших и от баб с ребятишками одно воспоминание и останется!

Такое же чувство общности есть у бессмертных, которые дистанцируют себя от людей: Губы волшебницы были плотно сжаты. — Но ведь ни ты, ни я не принадлежим к людскому роду. У нас свои собственные расы.

Бессмертного и смертного сближает момент возможной гибели, имеющей разный физический смысл для смертного и бессмертного: — Я отпрыгнул в сторону. Кровь бурлила и кипела в жилах — опасная игра, игра, где ставкой была жизнь, являлась единственным моим развлечением, единственной отрадой. И сейчас я тоже рисковал. Сознательно ограничив силы, я превратился почти в смертного и, если бы твари удалось меня одолеть, растаял бы с жизнью. А ведь именно бессмертному по-настоящему страшно бывает умирать...

Бессмертный иногда попадает в среду смертных, внедряется в эту среду. Например: А мне (смертному) бояться нечего. Маг Эльстан у меня теперь живет, он ни одну тварь ближе чем на полет стрелы не пропускает! Да и то лишь по моему слову — чтобы панцирь там добыть али еще что...

Бессмертных люди воспринимают враждебно, считают их чужими, обвиняют во многих бедах, стремятся изгнать из своего круга: — Пришелец, ты... ты и впрямь сильный колдун. Но мы не любим колдунов, а в защите от Орды полагаемся на свои копы да на мощь Защитников. Мы не терпим чародеев. Тебе не запугать нас. Уходи!

От бессмертного и смертного в исключительных случаях рождается дитя, судьба которого определяется тайными силами: *Аратарн оказался наделен каким-то мрачным бесстрашием; — И вот от моего семени родится малыш. Кем он будет? Человеком, Смертным, или же, как я, вечным странником, чей удел — разгадывать тайны и секреты бесконечных миров?..* (Эльстан-Губитель о будущем своего сына).

Общие целевые установки объединяют бессмертных и смертных: *Я смотрел, как они уходили. Девушка из расы волшебников, гном и человек.*

Бессмертного и смертного объединяют общие виды деятельности: *Пройдя немного на закат, человек и гном спустили на воду небольшой плот.* Объединение бессмертных и смертных кажется невероятным, но подается как факт в границах высказывания, обладающего реальной модальностью: *Никто из Смертных не смог бы понять, как вышло, что все пятеро воительниц разом оказались подле человека в сером плаще.*

Борьба против Орды объединяет бессмертных с бессмертными: *И лишь когда наступила весна, пришло облегчение. Орда дружно ушла на север; Ярина, Эльстан и Давлин смогли наконец выступить в поход. Втроем. Никаких иных спутников у них так и не появилось; смертных с бессмертными: Человек плечом к плечу с гномом приняли неравный бой; Наутро маленький отряд двинулся. Эльстан, Аргнист, Армиол, Арталег. Четверо против Орды.*

В границах поэтики фантастического формируется субъектная синтагматика, определяющая эффект сверхъестественного:

- смертные + смертные
- бессмертные + бессмертные
- смертные + бессмертные

Аномальные синтагмы — средство формирования целостности поэтики фантастического. Оппозиция бессмертные — смертные редуцируется, но не нейтрализуется. Феномен «другого» не снимается.

Осмыслить противоречия между основными группами персонажей позволяет субъектная оппозиция «свой — чужой»: *Об Эльстане не вспоминали. Чужак — он и есть чужак. Да еще и кол-*

дун вдобавок, а колдунов Арталег не жаловал. Армиол их тоже не долюблял, хоть и не столь сильно, как брат.

«Чужие» для смертных (людей) — это сверхъестественные существа, пожирающие человечину. Люди сражаются с чудовищами, стремятся их уничтожить. Например: Нежить — это упыри-кровососы, и призраки, и духи, отродье Лишенных Тел, и ведьмы, в свое время убитые поселянами, но неправильно или не до конца.

«Чужест» вселяется в мир растений, деревьев, которые могут угрожать человеку: Есть и древесные великаны, видом схожие с ожившими, получившими возможность шагать деревьями. Эти бывают и добрые, и злые — как повезет, с каким встретишься.

«Чужими» люди считают колдунов, которые творят волшебства и время от времени устраивают охоту на ведьм.

«Чужими» люди считают других людей, которые не выполняют свой долг, уклоняются от борьбы со страшными тварями Орды. Чужими в этом случае становится коллективный, групповой субъект (жрецы, Храм, Орден). Например: — А у меня (Аргниста) в сотне почти у всех семьи Орда сожрала. И не защитил нас этот хваленый Орден! Кто как, а я его теперь не меньше, чем Орду, ненавижу и, если они нос сюда сунут, драться так же, как и с Ордой, буду!

В стане бессмертных тоже есть «чужие» — угрожающие, соперничающие. Обозначенная оппозиция ощущается, например, в диалоге Рангвальда и Керы:

— Разве давал я тебе какие-либо клятвы или обещания?.. А если ты хочешь позабавиться поединком, давай! Меня это развлекет тоже. И, знаешь, даже хорошо, что здесь нет зрителей. Иначе ты неминуемо прикончила бы их всех, чтобы не осталось свидетелей твоего поражения.

— Свидетелей моего поражения?! — Из глаз Керы потек самый настоящий огонь. — Да что ты возомнил о себе, жалкий колдунишка?! Ты, укравший у кого-то из титанов пару-тройку впечатляющих заклятий, надеешься устоять перед одной из Огненных дев?!

«Чужие» как для смертных, так и для отдельных групп бессмертных — носители многовекового зла: Здесь вечно ярится чер-

ный гнев; ...здесь было обиталище всех тех, кого людям, эльфам, гномам удалось так или иначе изгнать из своих владений. И всех этих изгоев приютили высокие черные стены раскинувшегося напротив шестерки замка.

Как видим, оппозиция «свои — чужие» усиливает и отчасти конкретизирует субъектное противопоставление бессмертные — смертные.

Поведение персонажей конвенционально. Оно регулируется установившимися традициями, правилами, с помощью которых осуществляется функционирование определенным образом организованной группы субъектов. Конвенциональные установки выражены с помощью изречений-сентенций.

Субъекты смертные живут в соответствии с вековыми обычаями, которые поддерживают стабильность обыденного существования. Соответствующие сентенции напоминают домостроевские правила: *...характер у его (Аргниста) средненького не мед... Но жена да убоится мужа!; Нет такого обычая, чтобы жене смертным боем бить; А у нас принято так: сперва работника накорми, напои, а потом уж работу спрашивай!; Гнев — плохой советчик: слишком часто приходится потом сожалеть о каких-то поступках, совершенных сгоряча; Что ж, от судьбы не уйдешь. Достанет повсюду.*

Поступки смертных на поле брани мотивированы высоким духом, верой в собственные силы, ненавистью к врагам: *Ничего, и с Ордой совладаем, пока духом не пали; Орда перейдет реку, только если я буду мертв; Ты, и только ты. И помощи ждать неоткуда; Драться надо, бородастые, драться, а не на рыцарей уповать!; Душить их, гадов, жечь и резать! Потому как от них одно сплошное горе!*

Моральная основа поступков смертных — вырабатываемое веками чувство человеческого: *Не по-людски это — добрых полторы сотни народа на верную смерть бросить; Род человеческий в Хьерварде должен рассчитывать только на себя, но не на вечное заступничество Благих Богов.*

Субъекты бессмертные руководствуются законами. Есть законы, которым подчиняются все бессмертные: <...> *есть еще та-*

кой Закон Равновесия, и его обойти до сих пор не удалось ни единому магу или даже богу;

— Ты слышал когда-нибудь что-нибудь о Законе Равновесия?

— Это когда Зло там, Добро всякое? — осведомился гном.

— Гм... никогда не слышал столь пренебрежительного отзыва... но в общем ты прав. Так вот, волшебник не может творить одни лишь добрые дела. Или одни лишь злые. Приходится выдерживать баланс.

Есть законы одной страны, например волшебной страны эльфов: Ты — наследница престола, высокорожденная саоя, ты не можешь быть изгнана, если только не нарушишь Первую Заповедь. Или ты уже забыла все наши законы?

Поведение бессмертного мотивировано возложенным на него высшими силами долгом: У меня ведь есть долг в этом мире, Важный, очень важный долг; Если бы не Древний Долг, гномы бы вообще никому и никогда не прислуживали.

В отличие от смертного, бессмертный не всегда может объяснить и оправдать линию своего поведения: Но почему? Почему я должен поступать именно так, а не иначе? Ответов, как и прежде, нет.

В отличие от смертного, бессмертный может рассчитывать на помощь магических сил, хотя возможности в данном случае не безграничны:

— Пришлось... позвать кое-кого на помощь.

— Неужто... неужто Новых Богов?

— Нет... увы, нет... До них так просто не докричишься. Божественность, она, знаешь ли, не всегда во благо...

Поступками бессмертных управляют абсолютно противопоставленные силы добра и зла: Отец Дружин вновь повернулся к принцессе. — У меня нет власти над силами Зла, Эльтара. А Зло, как я понял, — увы, слишком дорогой ценой! — можно остановить только Злом же.

Сентенциозность в целом создает иллюзию правдоподобия фантастического.

Обратим внимание на еще одну отличительную субъектную характеристику — это Сила, которой наделен персонаж.

Слово *Сила* во многих случаях своего употребления пишется с прописной буквы, выделяющей существование сверхъестественных (физических и духовных) способностей отдельных существ.

Степень осознания субъектом собственной Силы дана в динамике. Самосознание героя (героини) — это прежде всего возможность ощущать и проявлять собственные силы. Например, *Ярине* собственные силы представляются ограниченными: — *Боевые заклатья, чтобы разрушать или там сжигать, мне неведомы, — развела руками Ярина. — А то, что знаю, Заклатье Зеленых Мечей, Из Земли Растущих, здесь не поможет. Не хватит у меня сил через камень их протолкнуть.* Для того чтобы силы пробудились, требуется толчок со стороны:

Рагнвальд учтиво склонил голову.

— *Я не ошибся в тебе, Ярина, ты наделена великими силами! И нельзя им так долго оставаться в небрежении.*

— *Что ты имеешь в виду... Рагнвальд?*

— *Тебе никогда не приходила в голову мысль покончить наконец с Ордой?*

— *С Ордой? — поразилась Ярина. — Мне?*

— *Ну, не только тебе. Одна ты не останешься.*

Победа над *Ордой* — момент озарения и превращения «скромной колдуньи» в могущественную хозяйку *Зеленого Мира*:

— *Мы что ж это, дык, победили, что ли?.. — не мог поверить гном.*

— *Победили, мой добрый Двалин, — тихонько ответила Ярина — впрочем, нет, уже не Ярина. Глаза, лицо, фигура — все осталось прежним и в то же время неуловимо изменилось. Теперь лицо дышало древней Силой, спокойной и строгой, что не ищет власти или богатства, Силой, чья мощь не растрачивается в никчемных баталиях, но расходуется лишь на созидание и украшение.*

Двалин выронил топор. Не может быть!.. Неужели?.. Но... они же ведь все погибли!

— *Бога так просто не убить, — услышал он. — Ты прав, друг мой: я — Ялини, хозяйка Зеленого Мира.*

Магическая Сила, которой наделен бессмертный, имеет свое измерение. Вот как оценивается, например, Сила Снежного Мага Горджелина: волшебная сила Горджелина; Только теперь Эльтара подумала, что с Горджелином не все так просто, что сила у этого странного мага есть, и немалая; силы Снежного Мага тоже имели предел. Новые отряды уже не поворачивали назад.

Высказывания с существительным *сила* (вариант — *мощь*) получают значение принадлежности: *Встретился один маг — из Истинных. Не колдун, не чародей ярмарочный, не волшебник даже, из тех, что с жезлом, — нет! Настоящий маг! С посохом! И сила в нем такая, что весь город может сперва испепелить, а потом снова сделать как было, и никто ничего не заметит* (Ярина о своем учителе); *Акциум, когда меня учил, небось и сотовой части своей силы не показывал*; *Черные маги выставляли напоказ всю свою мощь, словно давая понять, что на их предложения лучше всего сразу отвечать согласием*. Ср.: *Я чувствую в этом замке Силу. Силу Орды*.

В тексте не разрабатывается характер персонажа. Субъектные отличия определяются мерой Силы, управляемой древним Законом: *По проклятому всеми богами и демонами Закону Равновесия ни одно действие тех, чья Сила превышала некий предел, не оставалось без противодействия*. Сила приравнивается к богатству: *Такие океаны грубой, чистой силы для него, Горджелина Равнодушного, сына Фелосте-целительницы, были совершенно недоступны. Приходилось только завидовать эдаким богачам*. Сила покоряет: *И Эльтара пошла за ним — пошла, словно девчонка, бездумно и доверчиво, потому что от ее спасителя исходила мощная и чистая Сила, Сила, равной которой принцесса еще не встречала*. Сила определяет исключительность субъекта: *<...> ни у одного чародея из нашего мира не хватит сил сотворить такую Орду и управлять ею*. Сила бессмертного прежде всего открывает возможности власти над смертными: — *Я (Губитель) не трогал их, они не были моими врагами, эти смертные, я просто не обращал на них внимания. Мне не нужны были ни власть над ними, ни их поклонение. Хотя теперь я и понимал, что среди павших от моей руки было немало таких, кто жаждал властвовать именно над этими смертными*.

Субъект — носитель великих *магических Сил* — остается неразгаданным. Позицию субъекта в предложении нередко замещает неопределенно-личное местоимение: *Принцессе вспомнилось видение возле Камня Тоэй: бесчисленные сонмы существ, стягиваемые непонятными Силами к черной, поглощающей все и вся точке... Кто-то невероятно фантастически могучий с поистине детской жестокостью — жестокостью, проистекающей зачастую от незнания, — гнал и гнал легионы когда-то обычных зверей, птиц и разумных существ из других слоев реальности через истребительные Врата Миров сюда, в Хьервард, чтобы они оживили косную материю своими душами и, повинаясь ужасным заклätьям, повели новообретенные тела в бой, не зная ни страха, ни сомнений.*

Субъект *неназываемый* — носитель темной демонической Силы, *Силы нечистой* — противопоставлен субъектам называемым — носителям *Силы чистой*, таким как *Лидаэль* и *Аратарн*, объединившим свои силы в *сверхсилу*, чтобы уничтожить *Орду*: — *Силы слились...* — *Парень стоял рядом, не выпуская ее руки и глядя перед собой остановившимся взглядом; сверхсила Лидаэли и Аратарна; Сила девушки влилась в извергаемый Аратарном поток чистой, всеуничтожающей энергии; Всего двое, но зато каких! Вот их-то сила точно была сродни силам Столпа! Даже можно сказать — плоть от плоти этой силы. И, значит, эта пара возникла не случайно; Они легко проломились сквозь первую линию защиты. Дарованная сила Лидаэли и Аратарна смела невидимые преграды; Вокруг Лидаэли и Аратарна забушевал настоящий шторм. Благодаря своей силе они еще держались — девушка крушила все, даже воздух и ту пустоту, что внутри его, не пропуская ни одного заклätья.*

Субъект, наделяющий Силой, может быть конкретным: *Парень (Хеорт) мучительно покраснел. — <...> Отец (о Горджелине) мне Силы только на заклätья для снятия Печати отпустил.* Конкретным может быть указание на источник Силы: *Вообще, здесь было жутковатое место. Под этим Холмом крылось одно из гнездовий отвратительной и богомерзкой Орды. Молодая волшебница ощутила проложенные кем-то пути злой и ядовитой силы, питавшей бесконечно возрождавшиеся легионы чудовищ; Ведь*

Столи Титанов есть место средоточия древних магических сил. И оно будет вечно притягивать, точно мед пчел, всяческих колдунов, некромантов, чародеев <...> изо всех земель Великой Сферы; Разу-меется, льющаяся из этого подземного русла Сила не способна на-сытить меня. Но она будит иную мощь, доселе дремавшую где-то глубоко на самом дне моего естества. И чем дальше, тем больше сил могу я черпать прямо из пронзающих весь мир Великих Поток.

В большинстве случаев субъект, наделяющий Силой, а также место как источник этой Силы остаются неназванными. Отсюда формульные вопросы и неопределенно-личные конструкции: *Парень (Аратарн) дошел до ближайшего лежака и рухнул. Пусть спит. Просто чудо, что он добежал. Кто ж ему так помогал, а? Откуда силы? Малый, конечно, тоже не промах, но чтобы семь дней без сна мчаться наперегонки с Ордой через глухие буреломы — это едва ли (размышления Древнего Бога Хрофта); Лидаэль зна-ла, что она колдунья. Старый Хрофт научил ее многому и только дивился про себя, откуда в девчонке столько сил. Причем отнюдь не унаследованных; Хисс с завидным умением дирижировал этой удивительной армией, не задаваясь вопросом, кто, зачем и почему вручил ему эту великую силу; Больше Эльтаре было нечего делать в Галене. Она догадывалась, что какая-то страшная надмировая сила пришла ей на помощь в решающие мгновения схватки с Хиссом.*

Простой смертный тоже обладает силой, но не магической (дарованной или украденной), а той, которую питает любовь и привязанность к родной земле, семье, родовым традициям. На-пример, *Аргнист*, хозяин хутора, хорошо понимает ограничен-ность возможностей человека, но и не преуменьшает эти возмож-ности: *Он (Аргнист) свылся с Ордой. Знал, что она всегда была, есть и будет, что победить ее невозможно, что в человеческих силах лишь ненадолго оттеснить ее от своего порога.* Высокий моральный дух — источник сил старого сотника, его сыновей и соратников: — *Вот что, ребята, — начал Аргнист свою короткую речь. — На нас прет Орда. И судя по тому, сколько ее здесь, — дра-ке быть жестокой. Помощи нам ждать неоткуда. А только знай-те — за нами весь галенский край. Потому лучше нам всем здесь остаться, да не видеть, что Орда на юге учинит, если прорвется.*

Сражения Аргниста и его сыновей с тварями Орды демонстрируют сверхъестественную смелость воинов, боевую удачу, но не *магическую Силу*. Существительное *Сила* в этих текстовых эпизодах не употребляется: *Аргнист стоял в самой середине северной стены, над заваленными воротами. Старый сотник навскидку стрелял из лука, вгоняя одну стрелу за другой в головы самых опасных тварей Орды — хоботяр. Он не думал об отступлении. Такого просто не могло быть. Орда пройдет на юг только по его телу; Ослепленный хоботяра тем временем кожу на черепе себе разорвал, оттуда новый глаз высунулся. Правда, второй хоботяра, опрокинувшись, так больше уже и не встал — видать, копье спинной хребет перешибло. Арталег двух брюхоедов прикончил, Армиол своего броненосца затоптал — от мелких и средних тварей отбились. От хоботяры же так просто не отделаешься; и небось не миновали бы они смертей, но опять же Эльстан выручил; После того как перебили гнавшуюся за ними Орду, народ в отряде Аргниста переменялся, точно по волшебству. Никто больше не думал об отступлении.*

Субъектные текстовые оппозиции поддерживаются авторской стилизацией субъязыковых различий. Так, хуторяне говорят на стилизованном «народном» языке, который изобилует архаической и диалектной лексикой, устаревшими грамматическими формами: *Отче, дозвожь спросить?; Не получаютя, братие, против той Орды лихие верховые атаки; Что деется-то, а? Защитники где? Куда ударим?; А ты, Алорт, здесь заместо меня останешься.*

Обыденная речь смертных воспринимается как сниженная:

— *Трудятся, отче, — доложил сын, вернувшись. — Меня там не больно-то привечали, больше со стороны смотрел.*

— *Что, даже обогреться не позвали? — возмутилась Деера.*

— *Позвали, мамо, позвали, как же не позвать, но смотрели при этом... ну ровно я сам из этой Орды буду...*

Обыденная речь бессмертных, напротив, отличается чопорной изысканностью, напыщенностью: — *Спасибо тебе, Носящий Раковину и Меч, воин Дома Скаолингов, Дома Пенных Валов! Я счастлива была вернуться вместе с тобой. Приходи во дворец, когда*

окончится твое бдение на рубежах, а на баинях вспыхнут огни Таницующих. Я оставляю за тобой первый проход!;

— Благодарю почтенного хозяина за любезное приглашение разделить с ним утреннюю трапезу, — чопорно произнесла саоя, присев в легком, положенном по утонченному эльфранскому этикету реверансе.

Стилевой контраст усиливает оппозицию бессмертные — смертные.

Особая составляющая поэтики фантастического — тайный язык, которым пользуется бессмертный в сверхъестественной/опасной/напряженной ситуации: Эльтара бросилась к дыре, едва не сбив с ног коренастого гнома.

— Ванаиоро, линоэ! Ванариоро!;

— Ириэхо вантиото! Вантиото суэльдэ! — донесся слабый голос из глубины шара. Видение утонуло в белом огне;

«Именем Вечного Короля!.. Иначе не подействует... о лариэ сайти!»

Автор снабжает текст метаязыковыми комментариями.

Комментарий указывает на разновидность субъязыка и возможность общения на данном субъязыке (субъязыках):

— Я свободный гном, — на том же языке, языке Ар-ан-Ашпа-ранга, ответил Двалин;

— Привет, — на неведомом ни людям, ни гномам, ни даже Перворожденным эльфам языке сказала существо. На краю леса стоял паук с человеческим лицом;

— Эй, братва, вам что, жить надоело? — Когда притирало, гном был способен говорить на самом что ни на есть подлинном жаргоне городского дна;

— Грозномолниенной ведьмы людские наречия! Отвечай почтительно!

Метаязыковой комментарий характеризует стилевую манеру носителей субъязыка. Например: Она (Эльтара) уже изрядно отвыкла от манер и обычаев родины, от изящных, утонченных, со скрытыми намеками бесед, где не принято было в открытую выражать свои мысли, зато даму можно было осыпать непрерывным потоком комплиментов.

Метаязыковой комментарий уточняет предметный и коннотативный смысл слова/выражения, а также указывает на магическую функцию слова:

Саоия, или, на людском языке, принцесса Эльфана, снисходительно улыбалась;

<...> гном скрипнул зубами:

— А сегодня город весь обезумел, говорю тебе! Апп-га-храбадар!

— Ну и выражения у тебя, — невозмутимо отозвалась Эльтара. — Смотри не брякни в приличном обществе; Тут надо сказать, что слово «презренный» означало не личное отношение незнакомки к Двалину, а подчиненное положение гнома согласно старым заповедям;

— Темный Властелин! — охнула Лидаэль. И, едва прозвучало роковое слово, все, кроме, конечно, Губителя, внезапно подумали, до чего же это угрюмое и страшное место, все пропитанное ненавистью и древней смертью.

Метаязыковой комментарий выделяет преимущественную тематику разговоров: *<...> древний закон. Бессмертные говорят со Смертными только о Смертных.*

В функции метаязыковых сигналов используются графические средства. Например, курсив служит для выделения дешифрованной информации, поступающей от *ушедших Вниз*:

*— **Твой отец считает, что все это козни какого-то безумного колдуна,** — прозвучало наконец в сознании Эльтары. — **Я так не думаю. Там, в той пещере... тебе встретилась очень странная, чуждая всему живому Сила... Сила не из нашего мира. И очень, очень опасная. Ты осталась жива лишь потому, что тебя не хотели убивать.***

С помощью штрих-пунктира регулярно передается речь *Змеиного царя Хисса*:

— Ах-с-с, отлично-с-с, отлично-с-с! В-с-с-е идет по плану. Эти глупцы даже-с-с не попыталис-с-с-ь вос-с-с-препят-с-с-твовать мне перейти Эгер! А теперь уже поздно: мо-с-с-т-то наведен! Так-с-с, с-сс-перва рас-с-с-ширим тропку, потом начнем с-с-с-ооружать примет. С-с-с-тража! Где их порубежная с-с-с-тража? Вот

чего-с-с я не понимаю. Ах-с-с, нет, нет, я ошибс-с-с-я! Вон же они... только с-с-с-крыты, думают, что им уда-с-с-тся с-с-с-прятать-ся от с-с-с-тарого Хис-с-с-са таким образом... Раз-с-с, два-с-с... ого! Дюжина-с-с! Интерес-с-с-но, что они с-с-с-могут с-с-с-де-лать против моего воин-с-с-тва!

Хисс взмахнул зеленой лапой.

Таким образом, разные виды метаязыкового комментария поддерживают впечатление необычного, фантастического, сверхъестественного, т.е. свойств, приписываемых отдельному субъекту и группе субъектов.

Поэтику фантастического поддерживают группы образных средств, с помощью которых изображается/характеризуется типовой субъект или типовая группа субъектов.

О магической волшебной мощи персонажа свидетельствует постоянная деталь (*жезл, меч, копье, посох*): *Сильный он волшебник и жезл настоящий имеет; Губитель, рубивший призрачным своим мечом каких-то чудовищных тварей, появившихся из-под земли; Магический меч Керы валялся рядом, переломанный возле самого эфеса; В руке женщины появился тонкий огненный меч; Поднялась неразбериха, а Ярина, крепко зажмурившись, тянула все дальше и дальше гибельный зеленый меч; Сын Губителя послал вперед испытанное огненное копье; Только что вроде старикашка-старикашкой был, а вот встряхнулся как-то, плечи расправил — и стоит гордый такой, величественный, король-королем. А в руке левой — посох. Упоминание магической детали символизирует присутствие носителя волшебства: огненные мечи пронзали тучи; Орлиный клюв, острый и прочный, словно меч, был нацелен в грудь гному. Нестандартная сочетаемость (меч — призрачный, огненный, зеленый) поддерживает эффект сверхъестественного.*

Отдельные внешние детали создают впечатление правдоподобия образа персонажа: *Разговор прервался. Аргнист мрачно молчал. Колдун-то, оказывается, только зря щеки надувал. Широкоплечий бородач с окладистой бородой мало что не до пояса при-ветственно махнул рукой.*

Выделительную функцию выполняют формульные метафорические характеристики. Например, метафора *зеленый огонь*

глаз используется как формула, сопровождающая образ Ярины: *Ярина вскочила на ноги. Глаза ее запылали нестерпимым зеленым огнем; Внезапно глаза Ярины вспыхнули самым настоящим огнем; властным, царственным жестом, более достойным великой богини, она простерла руку; Ярина напряглась. Глаза ее расширились, в них вновь вспыхнуло зеленое пламя. И в тот же миг под ногами у Орды зашевелилась земля; Глубоко-глубоко в глазах Ярины мелькнуло странное зеленое пламя, чуть дрогнули уголки губ, горькие складочки разгладились; Запылавшие зеленым пламенем очи закрылись... а когда мгновение спустя открылись вновь, это опять были знакомые глаза Ярины, молодой гулящей девчонки из портового Галена.* Данная метафора совмещает противоположные смыслы разрушения/созидания и символизирует исключительность божественной силы.

Формульные метафоры употребляются для изображения сверхъестественной однонаправленности силы, присущей центральному групповому субъекту (*Орда / твари Орды*). Автор использует постоянную метафору волны: *вот-вот должна была пролиться внутрь Гэсара неудержимая волна атакующей Орды* (ср.: *катящаяся волна Орды*); *А вверх по склону вприпрыжку мчалась целая волна тварей поплоче: и уже знакомые стеноломы, главопасти, костоглоты, рогачи, и доселе еще невиданные; неудержимая волна чудовищ ворвется на плоские вершины Эльфранских Гор, в несколько мгновений смяв немногочисленных защитников; Орда прорвала-таки Рыцарский Рубеж и с каждым днем все шире и шире, точно затопляющая все и вся приливная волна, растекалась по стране.*

Варианты данной метафоры — динамические образы реки, потока: *По вытекавшей из пещеры реке чудовищ внезапно прошла долгая множественная судорога; Сплошной поток тварей Орды потек по наведенному через Эгер широкому наплавному мосту.*

Многочисленные персонажи-монстры обозначаются окказиональными наименованиями, подчеркивающими чудовищное уродство, кровожадность и мощь тварей: *костоглот, брюхогрыз, ногогрыз, хоботяра, стенолом, жук-стенолом, брюхоед, трупоед, главопасть, рыболюди* и др.

Чудесные превращения — важная составляющая поэтики фантастического. Они охватывают в основном группу субъектов бессмертных, которые воспринимают превращение как рядовую процедуру: — ... я откажусь от наследства и попрошу сделать меня обычным смертным.

Можно выделить разные виды превращений.

А. Эпизодическое волшебное превращение в животное и обретение привычного облика. Волшебник (волшебница) прибегает к такому превращению, чтобы выйти из сложной ситуации: *Прежде чем здоровенные лапы дружинников вцепились в ее тонкие плечи, молодая волшебница на миг прижала ладони к глазам. Давлину почудились проблески белого пламени между ее пальцами; мгновение — и на месте изящной, стройной Эльтары появился черный невиданный зверь, наподобие громадной кошки. Алая пасть распахнулась, блеснули чуть изогнутые клыки <...> Черный зверь мгновенно вновь стал Эльтарой.*

Б. Эпизодическое самопревращение субъекта бессмертного в другого бессмертного для реализации особого ролевого задания: — *Постой! — вдруг крикнула Эльтара своему спасителю. — А Айалан?*

Хрофт коротко рассмеялся.

— *Это был не Айалан, это был я...*

В. Превращение прекрасной женщины в омерзительное чудовище и непременно перемещение *Вниз* (в соответствии с законом Эльфрана — волшебной страны эльфов): *Женщина Эльфрана могла подарить жизнь одному, самое большое — двоим. Родив и вырастив ребенка, перестав быть ему нужной, мать превращалась в нечто столь ужасное и омерзительное, что подобного зрелища не выдерживали ничьи глаза. Громадными тушами, источающими зловонную слизь, волоча за собой бесчисленные щупальца, прежние гордые красавицы спускались в глубокие подземелья замков, где и продолжали жить, душой и разумом оставаясь прежними. С ними можно было беседовать — мысленно, разумеется, — более того, подобное считалось необходимым, но видеть их... такого не мог вынести ни один из жителей Эльфрана, независимо от пола.*

Г. Превращение бессмертного в нечеловекоподобную силу, исчезновение субъекта в его привычном облике: *По лицу Аратарна, бледному, резко осунувшемуся, стекала струйка крови из уголка левого глаза. Парень, похоже, был не в себе с того самого мгновения, как его отец, превратившись в столб дыма, схватился с некоей странной силой, с которой вместе и канул — куда?..*

Д. Перемещение Силы одного бессмертного в тело другого. Такое превращение связано с сюжетной линией одного из центральных персонажей — *Эльстана-Губителя*. Загадку этого превращения не могут разгадать не только смертные, но и многие бессмертные *Верхних и Нижних Миров*.

Впечатление смертного: *...Силы лесные, силы небесные, да ведь не Эльстан это никакой! Как он глянул на меня — думал, на месте помру. Буркалы бездонные, ровно колодцы во тьму; мороз по коже, в груди все сперло, ни рукой, ни ногой не пошевелить — мне, Алорту (сыну Хозяина Аргниста), в одиночку рогача бравшего!.. И не просто тьма у него в глазах, а Тьма Смертная, всем тьмам тьма. Не Эльстан это, обман, подделка, морок!*

Впечатления бессмертных: *Да, это был он. Он. Он! Дорожное имя Эльстан, из Дома Рожденных Волной <...> Он жив! Но как это могло случиться? Как пережил он катастрофу в Холме Демонов? Почему скрывался от нее, почему не посылал весточки? И почему камень Тозэй сказал про него, что он «не жив, но и не мертв»?; Та тварь, которая вырвалась из Холма Демонов... Я не убила ее. И она, пожрав тело Эльстана, приняла его облик. Такое не редкость среди демонов.*

Таинственное превращение — загадка для самого превращенного:

— Я плохо помню историю своего появления в этом мире... — глухо проговорил он. — Я словно был вырван какой-то силой из плена... в котором пробыл невесть сколько лет, невесть кем и как заточенный туда... И теперь знаю, что вырваться мне помогла гибель того, кого вы называли Эльстаном... благодаря этому я получил свободу... Но я его не убивал! Загляните в меня, загляните в мою память — я открою для вас все! Я занял уже покинутое душой тело; Я перехватил занесенную для повторного удара руку. И

услышал свой голос (хвала Равновесию, именно свой, а не того, чье тело тогда позаимствовал); Я шагнул вперед и взял оружие у него из рук. Естественно, шагнул не тот, кого здешние именовали Эль-станом, — он на такое способен не был. Вперед шагнул Губитель. Губитель, который все-таки выиграл свой последний бой.

Тайна этого чудесного превращения остается неразгаданной.

Субъектные превращения смертных ограничены. В тексте описано волшебное превращение умершей девочки в Каора: Маленькая и чистая душа ребенка уходила все дальше и дальше в пределы Серых Стран, откуда смертным нет возврата.

«Я все равно не отступлюсь! — вырвался у Эльтары яростный беззвучных крик. — Все равно верну тебя! Ты станешь моим Каором!»

Каоры — Спутники, на языке людей, — могли жить только в непосредственной близости от своего создателя. День, не больше выдерживали они, не видя того, кто подарил им жизнь.

И душа умирающей затрепетала, подчиняясь могучему и властному зову, повлекшему ее назад, к беспомощно лежащему телу.

Девочка открыла глаза.

— Мама?

Описание волшебных превращений придает остроту неожиданным сюжетным поворотам и тем самым поддерживает текстовую модальность заинтересованности.

ПОДВЕДЕМ ИТОГИ

Поэтика фантастического формируется на базе текстовых субъектных оппозиций.

Системообразующую функцию выполняет «сквозная» субъектная оппозиция бессмертные — смертные и поддерживающие ее оппозиции неназываемые — называемые; «свой» — «чужие». Развитие указанных оппозиций открывает перспективу осмысления граней фантастического и реального.

Субъекты бессмертные наделены сверхъестественными свойствами, магическими силами; поступки бессмертных мотивированы высшими законами, долгом, упованием на помощь высших сил — носителей абсолютного Зла или абсолютного Добра.

Субъекты смертные наделены свойствами и силами, которые питаются традициями, обычаями, чувством «общечеловеческого», ценностными установками, мотивирующими поступки человека.

Субъектные различия (персональные и групповые) поддерживаются моделированием субъязыков, в том числе тайных, и метаязыковыми комментариями, направленными на выделение сверхъестественного, исключительного.

Динамику образа персонажа обеспечивают многочисленные субъектные превращения, составляющие основу сюжетных перипетий. Высокая степень условности персонажей как на уровне парадигматических (вертикальных) связей, так и на уровне синтагматических связей (соединение персонажей из разных парадигм в одном линейном ряду), цепочки волшебных превращений — все это создает текстовую модальность заинтересованности, которая реализуется при восприятии текста читателем. Бедность психологического рисунка образов персонажей не компенсируется изображением сверхъестественных свойств и действий героев романа.

С текстом массовой литературы роман сближает схематизм характеров, наличие формульности: формульных вопросов, формульных деталей, формульных метафор.

Основной источник

Перумов Н. Земля без радости. Хроники Хъеварда. М.: ЭКСМО, 2002.

4.4. ИСТОРИКО-АВАНТЮРНЫЙ РОМАН

4.4.1. Общая характеристика жанра

Популярным жанром современной массовой литературы является историко-авантюрный роман. Это один из тематических жанров приключенческой литературы. В произведениях, относящихся к нему, исторические события составляют лишь фон напряженно разворачивающегося действия, а в центре пове-

ствования находятся приключения героев, борющихся с внутренними или внешними врагами, отправляющихся в путешествия и преодолевающих тяготы дальнего пути, выполняющих опасные секретные поручения и пр. Исторические события, с которыми связаны герои, оказываются в текстах этого жанра лишь антуражем: модель поведения персонажей, их мировосприятие, особенности их речи далеки от исторической реальности. Поэтому подобные романы часто называют «костюмными»: этот термин удачно подчеркивает условность, внешний характер изображаемых в произведении исторических событий. Достоверность, точность фактов, стремление передать дух эпохи и особенности мировосприятия людей определенного времени заменяются занимательностью, напряженностью интриги и сложностью сюжетных построений.

В современных русских историко-авантюрных романах описываются преимущественно приключения вымышленных лиц. Это представители разных социальных групп (кузнец Улеб в романе И. Коваленко «Улеб Твердая Рука», священник Николай в романе К. Вронского «Сыскной воевода», дворяне в романах Р. Святополка-Мирского и др.). В то же время героями историко-авантюрных романов могут быть и реальные личности. Так, в романе Ю. Лиманова «Прелестное дитя греха» предметом изображения служит полная приключений жизнь И. Бецкого, которого автор считает отцом императрицы Екатерины II. Героем авантюрного романа Н. Филатова «Тайные розыски, или шпионство» становится Фаддей Булгарин, который, по мнению писателя, «служил на благо Отечества» как агент российской военной разведки.

Современный историко-авантюрный роман опирается на традиции русской и особенно зарубежной приключенческой литературы, прежде всего романов А. Дюма. В ряде случаев имеют место и отдельные сюжетные параллели-переклички. Так, образы трех друзей-гардемаринов в романах Н. Соротокиной явно ориентированы на образы трех мушкетеров в произведениях А. Дюма. С этими же героями сопоставляются персонажи романов Р. Святополка-Мирского, входящих в серию «Рука Москвы,

или собрание земли», — друзья Филипп Бартнев, Василий Медведев и Андрей Святополк-Мирский. Показательна следующая аннотация, явно преследующая рекламные цели:

«Это “Три мушкетера” по-русски! Это — лучше, чем “Гардемарины”! Приключения продолжаются!!! Но действие происходит не десять лет спустя, а немедленно!!!»

Источниками образов современных историко-авантюрных романов могут служить не только литературные произведения или исторические сочинения, но и произведения киноискусства. Так, по верному замечанию одного из критиков, над мистическим «черным всадником» в романе Е. Толстой «Слуга государев» явно витают и тени «всадника без головы», и героя «Сонной лощины» Бертона, и девушки-террористки, сыгранной Ксенией Рапопорт в фильме «Всадник по имени смерть».

Для историко-авантюрного романа характерны стремительность развития действия, быстрая смена событий, острота сюжетных ситуаций. Сюжетообразующий характер имеют в нем мотивы преследования, похищения, борьбы с тайным или явным врагом, сокрытия/раскрытия тайны. Так, в романе К. Вронского «Сибирский аллюр» взаимодействуют мотивы борьбы с врагом (казачья ватага Ермака сражается с отрядами Кучума) и мотив сокрытия тайны, осложненный не менее традиционными для историко-авантюрного романа мотивами переодевания и преследования: шестнадцатилетняя крестьянская девушка Марьянка, переодевшись в мужской костюм, присоединяется к казакам и участвует в их походе в Сибирь. После того как ее тайна была раскрыта, она вынуждена бежать с любимым, спасаясь от преследований Ермака и его «ватажников». В романе О. Духовой «Опальная княжна» скрывается от преследователей Екатерина Долгорукая, «порушенная невеста» Петра II. При этом автор, отступая от исторической правды, обращается к мелодраматическим эффектам. Предельно острая интрига сочетается в романе с максимальным накалом страстей: князь Долгорукий сначала продает дочь «лиходею» Лихачеву, затем сжигает в печи ее ребенка; четвертуют лейтенанта Дмитрия Овцына, полюбившего Екатерину; сама

княжна убивает отца, мстя за гибель сына; гибнет в болоте глава Тайной канцелярии Ф. Ушаков, судьба которого в действительности была совсем иной.

Ключевыми словами историко-авантюрных романов, как правило, служат такие лексические единицы, как *приключение, авантюра, история, тайна, опасность, сражение, бегство*. Показательны, например, названия глав романа Е. Толстой «Слуга государев»: «Последняя ставка», «Поединок», «Встреча на польской границе», «Опасные откровения», «Покушение», «Бегство», «Баталия», «Виктория».

В качестве исторического фона в современном историко-литературном романе избираются события разных эпох, при этом авторы предпочитают обращаться к временам Киевской Руси, Ивана III, Ивана IV, Смутному времени, «золотому веку» Екатерины II. Такой же популярностью пользуются сюжеты, связанные с историей викингов, см., например, романы О. Григорьевой «Набег», «Берсерк» и др. В русских историко-авантюрных романах, как правило, подчеркивается связь викингов и варгов (варягов) и развивается версия славянского происхождения Рюрика; см., например, следующие комментарии Ольги Григорьевой в тексте романа «Набег»: «Гюда и Рюрик — реальные исторические личности. Историки спорят о происхождении Рюрика, но здесь автор склоняется к теории, утверждающей, что и Рюрик, и Гюда были детьми князя Гостомысла, правителя Ладоги; Варги — здесь одно из племен прибалтийских славян. Многие историки считают, что варги вымысел, другие говорят, что это одно из названий варягов... Автор склонен предполагать, что варги — отдельное славянское племя».

Для историко-авантюрного романа характерна особая пространственная организация, которая предполагает быструю смену локусов, противопоставление «своего» и «чужого» пространства, регулярные перемещения персонажей в пространстве, создающие сквозной образ пути, который может приобретать символические значения 'жизнь', 'судьба'. Так, в романе И. Коваленко «Улеб Твердая Рука» герой произведения — кузнец Улеб из Радогоща, взятый византийскими воинами в плен, оказывает-

ся то в Константинополе, где становится кулачным бойцом, то в Фессалии, то в печенежском Поле, то в Киеве, осажденном печенегами, то вновь в Византии.

В романе Е. Толстой «Слуга государев» двое французов, наказанных королем за дуэль, попадают в Россию во время русско-шведской войны. Полное опасностей путешествие сталкивает их и с русскими солдатами и офицерами, и со шведами, и с польскими «партизанами», и с загадочным Черным всадником, который оказывается польской девушкой Анкой, мстящей за погибших отца и братьев. При этом в романе отсутствует топографическая точность, изображаемое пространство весьма условно: шевалье де Брезэ добирается до России, «чужой, незнакомой земли», на корабле — и сразу же оказывается на польской границе («граница с Россией была отмечена странным сооружением, похожим на колодезный журавель...»), где-то недалеко от Полтавы.

Важную роль в историко-авантюрном романе играет хроно-топ дороги: «здесь своеобразно сочетаются пространственные и временные ряды человеческих судеб и жизней, осложняясь и конкретизуясь *социальными дистанциями*, которые здесь преодолеваются. Это точка завязывания и место совершения событий. Здесь время *как бы* вливается в пространство и течет по нему... Дорога особенно выгодна для изображения события, управляемого случайностью...» [Бахтин 1975: 392]. Так, например, сквозной образ дороги, подчеркивающий власть случайностей, характерен для романов Р. Святополка-Мирского о приключениях друзей — дворян XV века.

В романах рассматриваемого жанра историческое время сочетается с бытовым событийным временем, которое определяется соотносительностью действий персонажей. Историческое время, как правило, условно, изображаемые же события частной жизни, напротив, обладают временной определенностью, способствующей наглядности и живости описаний. Смена ситуаций регулярно подчеркивается темпоральными сигналами неожиданности и напряженности интриги — *вдруг, неожиданно*.

Для историко-авантюрных романов характерна ахрония, связанная с частым использованием ретроспекции и проспекции. Например: *Да разве мог он (Никола) хоть отдаленно предположить, что это маленькое и совсем незначительное событие повлечет за собой другое, посерьезней...; Но тогда Медведев еще не знал и не предполагал, что удивительная судьба поведет его замысловатыми тропками, крутыми поворотами туда, где он окажется в центре одного из самых странных и загадочных событий своего времени* (Р. Святополк-Мирский. Заговор князей).

В ряде исторических романов приключения героев соотносятся с идеей длительности и непрерывности национальной жизни. В этом случае в тексте используются средства обобщения и языковые средства, развивающие мотивы бессмертия, продолжения подвига, исторической преемственности. Так, в финале романа И. Коваленко «Улеб Твердая Рука» появляется стихотворение автора, в котором развертываются мотивы бессмертия и подвига во имя Родины:

*Есть смерть бессмертных.
Тех, павших на открытом поле,
Кто отдал жизнь во имя чести Рода,
За волю братьев и за справедливость...
Им — слава вечная!*

Историко-костюмные романы далеки от достоверности, следования установленным в источниках фактам. Читателю предлагается авторская реконструкция изображаемой эпохи, которая не претендует на познание исторической истины, более того, часто связана с легковесными фантазиями писателя, не подтверждаемыми известными науке фактами. Так, Ярославна в романе В. Поротникова «Игорь Святославич» — «ученая» княгиня, переводящая Платона и Геродота; Ксения Годунова в романе О. Духовой «Царевна без царства» — счастливая жена и мать (покинув монастырь, после скитаний по Руси она выходит замуж за купца Ивана Молевского, потомка великого магистра Якоба Моле); вторая жена Ивана Грозного Мария Темрюковна в романе К. Вронс-

кого «Казанская роза Ивана Грозного» изображается как сластолюбивая царица, устраивающая оргии в кремлевских покоях и свободно принимающая там любовников. Германскую императрицу Евпраксию Всеволодовну (Адельгейду) убивает в романе М. Казовского «Месть Адельгейды» ее сводная сестра — настоятельница Андреевского монастыря в Киеве Янка, изображаемая автором злодейкой-отравительницей, на совести которой множество жертв. В романе Е. Кузнецова «Мечник Сашка» погибает не жена Юрия Московского (смерть которой, как известно, послужила одной из причин разгрома Твери), а ее служанка, чудом же спасшаяся княгиня бежит в Литву с возлюбленным.

Нарушения исторической достоверности сочетаются в ряде случаев с последовательным утверждением идейной позиции автора, вкладывающего в уста героев слова, вряд ли возможные в изображаемый им период; см., например, следующий диалог персонажей в романе А. Кутыкова «Первый великоросс», действие которого происходит в X веке:

— *Хотел спросить: и мы — русские?*

— *Мы с тобой? Хм, выходит так.*

— *А Остен с поречными — тоже?*

— *Тожe. Получается, все, чей язык нам понятен — те и русские.*

— *А если я научусь понимать печенегов, они тоже станут русскими?..*

— *Если они поселятся рядом, то скорей они будут учиться.*

В романе В. Афиногенова «Аскольдова тризна», действие которого происходит в IX веке, герои увлеченно обсуждают этимологию слов *Русь, рус, русский*, излагая гипотезы, выдвинутые учеными XVIII—XX вв.:

— *Хочу сказать, что на Ручене племя обитает, которое зовется Русью, и река с названием Русь протекает по земле Новгородской, — произнес... Рюрик.*

— *И река Рось у нас тоже есть, впадает в Днепр, — промолвил доселе молчавший Селян...*

— «Русь» и «Рось», «русы» и «росы»... Слова эти — общие в славянском языке, — заметил Рюрик. — Они, видать, и обозначают все, что связано с рекой и ее руслом. Предки славян всегда селились ближе к воде.

— А наши русалки — весенние песни и пляски у воды! — воскликнул Светозар: — «Русалки» и «Русала»... Тоже общие слова у славянских народов...

— А русые волосы, светлые, как лен... — кажется, уже хмеля, произнес Никита.

Как правило, в текст историко-авантюрного романа включаются лексические сигналы изображаемой эпохи, которые намечают условный исторический фон. Это историзмы и архаизмы, которые представлены в авторской речи или речи персонажей. Например:

А позади... бояр туча в одеждах златотканых, а дальше еще золотые одежды окольничих, стольников, другого люда знатного... (О. Духова. Царевна без царства); И малышка лена: влася как у мокрой выдры прилизаны и блестят... (А. Кутыков. Первый великоросс); В последний вечер в Дорогомилово Софья устроила отходную — честной пир... Чашиники и чарочницы внимательно следили, чтоб у важных гостей кубки были полны. Подавали меда вишневые, можжевеловые, приварные, белые с гвоздикой княжие... (Н. Соротокина. Венец всевластия, или жена Ивана Великого).

Лексическими сигналами изображаемой эпохи в текстах историко-авантюрных романов чаще всего служат:

- названия одежды: Над воротами взмыл молодец в ярком распахнутом терлике (М. Крупин. Великий самозванец); Толстенная темно-русая коса... спускалась по высокой, обтянутой темно-синей запоной груди... Из-за запоны выступала белая срачица (О. Григорьева. Стая);
- наименования оружия: Кто-то, не отвлекаясь, рубил частокол бердышом; Монахи... охаживали шестопером растрепанный кожаный щит (М. Крупин. Великий самозванец); Бьерн... прилаживал к луке клевец на короткой рукояти (О. Григорьева. Стая); Традиционные скрамасаксы и ланг-

саксы в этом положении помогали еще меньше, потому что франки сохраняли строй... (С. Самаров. След сокола);

- названия кушаний и напитков: *Довели до корчмы, дали водки и пенника* (М. Крупин. Великий самозванец);
- названия чинов и должностей: *Тур с риндами готовились ехать с ними* (В. Афиногенов. Аскольдова гризна); *Весть о смерти тысяцкого Яна Вышатича прибыла с монахом* (М. Казовский. Месть Адельгейды);
- мифонимы, имена языческих богов (эти лексические единицы особенно частотны в произведениях, тяготеющих к жанру славянского фэнтези): *Зашевелился под землей... маленький мохнатый ендарь**; *позвала совиным криком из лесной глубины насмешница уводна***; *Родовое пятно... на ползшая на ее плечо чернота, клеймо, оставленное самой Мореной...* (О. Григорьева. Стая); *Думские бояре настояли, чтобы Дражко сначала отвел послов в храм Свентовита на поклонение* (С. Самаров. След сокола).

В тексте либо используются отдельные средства создания исторического колорита (например, в романе О. Духовой «Опальная княжна» это служебные слова и местоимения *аки, тож, сие*), либо (реже) стилизуются развернутые фрагменты произведения. Как средства создания исторического колорита используются не только историзмы и лексические архаизмы, но и архаические грамматические формы, а также образные средства, прежде всего сравнения, использующие устаревшую лексику и отражающие особенности мировосприятия людей прошлого. Например: *Ни едина душа богобоязненная и носа не казала за двери теремов, и в слободках ремесленных...; Эта мысль пришла к нему по душе: справедливость и смерть всегда каликами шли рука об руку; Христос выводил души из адского полъмени. И вновь подивился священник живой силе... красок богомаза; — Ирроде, крысолов великий, — прошептал Николай...* (К. Вронский. Сысканой воевода): *Я дала согласие на ея постриг* (М. Казовский. Месть Адельгейды).

* В славянской мифологии загадочный зверь, живущий в корнях деревьев.

** В славянской мифологии леший или лешачиха, принимающая облик человека-попутчика и заманивающая людей в лес.

Языковые сигналы исторической эпохи, однако, как правило, употребляются непоследовательно; ср.:

— *Сын мой, — приходской священник слегка похлопал его по плечу. — Встань с колен, человеце! Встань!*

— *Что-то еще, сыне? — ласково спросил он* (К. Вронский. Сысканой воевода).

Речь персонажей в результате часто представляет собой смешение просторечных слов, диалектизмов, устаревшей лексики и фольклорных формул. Например:

— *Побаяю тебя, княже, Радегаст спокойным сном! — это женщина, за поневу которой держится, опуская долу глаза, светловолосая девочка...*

Мостники переглянулись, потоптались на месте.

— *...У нас ить семьи у всех есть — пить просят... Но коли дело к войне, коли след себя защитить, как же в стороне живать. Мы готовы, княже...* (С. Самаров. След сокола).

Наряду со средствами создания исторического колорита, в тексте историко-авантюрного романа могут использоваться и лексические сигналы изображаемого локуса, которые также выполняют характерологическую функцию. Это, как правило, иноязычная лексика; ср.: *Подоспевшие из соседней усадьбы люди херсира Кнута поставили стол, женщины приготовили граут; Драккары мирно покачивались на волнах* (О. Григорьева. Набег).

В том случае, если в тексте используются элементы стилизации, нередко ошибки в употреблении слов и особенно грамматических форм. Так, например, автор романа «Мечник Сашка» — Евгений Кузнецов — слабо представляет себе историю русского литературного языка, соотношение древнерусского и церковнославянского языков; см. следующий комментарий в авторской речи: *Он (Отец Нифонт)... отнекивался по-книжному, на старославянском, каким в народе давным-давно не пользуютя...* (действие романа происходит в период княжения Ивана Калиты). В речи персонажей этого произведения, как и в речи повествователя, встречаются многочисленные грамматические ошибки, отражающие незнание форм древнерусского языка. Например:

— *Аз грешен есть!* (вместо формы 1-го лица *есмы* употреблена форма 3-го лица *есть*);

Отце Сильвестр... круто развернулся; ...Он... поцеловал руку у отце Нифонта и присел на лавку только после второго приглашения (форма звательного падежа употребляется в позиции других падежных форм).

Ошибки в употреблении грамматических форм древнерусского языка сочетаются в историко-авантюрных романах с не менее частыми анахронизмами в речи персонажей. Например:

— *Слышь, богатырь, — обратился я к раззяве караульному, красневшему битым ухом у нас за спинами. — Ты покуда конька моего напои, а мы с твоим отцом-командиром думу подумаем, как вас обоих из этой беды выручить... Ну, ну, не куксись, не помирай раньше смерти* (Е. Кузнецов. Мечник Сашка);

— *Хорошо, что ты честен, Отрепьев, — усмехнулась Ксения (Годунова) и решила померить его барские замашки: — Как можно назвать банальной жизнь, в которой страдал мой батюшка... (О. Духова. Царевна без царства); Подумать только — каких... лошадей можно будет купить в этом мировом центре торговли (Новгороде) на тот самый рубль! (Р. Святополк-Мирский. Заговор князей); Ты вправе считать меня дезертиром, князь, ты вправе наказать меня... но я не могу больше участвовать в грабежах и насилиях, которые тут творятся (Р. Святополк-Мирский. Заговор князей). Так, например, слово *дезертир* появилось в русском языке только в Петровскую эпоху. Впервые оно зафиксировано в начале XVIII в. В романе же оно неоднократно повторяется в речи людей XV века.*

Образы героев историко-авантюрного романа, как и других произведений массовой литературы, схематичны. Как правило, они наделяются одним доминирующим признаком, обозначения которого варьируются в тексте, при этом сохраняется жесткая оппозиция «положительные — отрицательные» персонажи. Для последних характерны такие устойчивые признаки, как коварство, жестокость, трусость или слабость воли, корыстолюбие.

Главный герой историко-авантюрного романа наделяется такими качествами, как бесстрашие, преданность Родине, верность

долгу, благородство. Он достаточно легко преодолевает встречающиеся на его пути трудности, побеждает власть случайностей, разоблачает заговоры и козни врагов и оказывается способным повлиять на судьбы государства. Таковы, например, друзья-гардемарины в известном цикле романов Н. Соротокиной.

Противопоставление персонажей может также опираться на прямолинейно определяемые этнические характеристики. Например:

Уклис стояла на месте, не уходила. Стреша, как богиня, взирала на остолбеневшую овцу. Действительно, Уклис была поражена! Это показывали ее покорные глаза, прикованные к Стреше. Русская... властно рассмеялась в подурневшее лицо мерянки... Кто она есть? Просто очень красивая самка! Верно, и вся краса теперь в прошлом... А она, Стреша, — сильная русская женщина с обнаженным мечом в руке! (А. Кутыков. Первый великоросс).

Современный исторический роман, представленный в массовой литературе, взаимодействует с другими ее жанрами, прежде всего с романом фэнтези, детективом, любовным романом. Поэтому в основе повествования часто лежат сюжетные ситуации альтернативной истории или «криптоистории» (см., например, романы О. Духовой «Царевна без царства», «Опальная княжна», роман Е. Кузнецова «Мечник Сашка»). Одновременно в исторических романах широко используются стереотипные для любовных романов ситуации («Белая рабыня» М. Попова, «Сибирский аллюр» К. Вронского, «Казанская роза Ивана Грозного» К. Вронского и др.). В последнее время интенсивное развитие получает и жанр исторического детектива. Так, сюжетную основу романа К. Вронского «Сыскай воевода» составляет расследование убийства воеводы Ярослава Мудрого. Следы этого преступления уходят в далекое прошлое персонажей. Следствие ведут воевода Бермята и священник отец Николай, которые в финале романа в духе произведений Агаты Кристи и раскрывают правду всем собравшимся в тереме воеводы, указывая на истинного убийцу.

Как и в текстах других произведений массовой литературы, в историко-авантюрном романе используется множество штампов и речевых клише, встречаются случаи нарушения нормативной сочетаемости лексических единиц, неточные обозначения реалий и действий, в ряде случаев имеет место и стремление авторов к банальной «красивости». Например:

У самой вершины холма она остановилась, образовав на мгновение вместе со своей лошадыю романтическую и величественную конную статую; Белокурые волосы элегантно рассыпались по точеным плечам; В длинных, поразительно светлых волосах Элен... изящно запуталось несколько листьев и травинок; И без того наследственно бледное, как у отца, вытянутое лицо юноши побелело совершенно (М. Попов. Белая рабыня); Оружные славяне бродили сами по себе в прострациях лесного царства (А. Кутыков. Первый великоросс); У Волконской вдруг настезь распахнулись веки, старуха, метнувшись вперед, вырвала из полуповернутого к Ксюше Шуйского поводья и снова вся завалилась назад, тяня за собой лошадиные шеи и трепеща — «тпр-р-р-у» — до отчаяния мягкими губами (М. Крупин. Великий самозванец).

Обратимся к анализу текста одного произведения рассматриваемого жанра — романа А. Бегуновой «Камеи для императрицы».

4.4.2. Анализ текста

Роман Аллы Бегуновой «Камеи для императрицы» отображает события, относящиеся к 70–80-м годам XVIII века. Для подготовки переговоров и одновременно сбора сведений в Бахчисарай отправляется русское посольство, в состав которого князь Потемкин включает влюбленную в него молодую красавицу, вдову погибшего в сражении при Козлуджи офицера Аржанова. Анастасия Аржанова становится «конфиденткой», или секретным агентом русского правительства. Под видом богатой путешественницы она проникает в Бахчисарай, где устанавли-

вает дружеские отношения с одной из жен крымского хана Шахин-Гирея — турчанкой Лейлой, подвергается преследованиям двоюродного брата хана Казы-Гирея. Схваченная его слугами, Анастасия стойко переносит пытки и, освобожденная казаками, успешно выполняет задание, получая в финале романа награду из рук императрицы.

Героями произведения являются как вымышленные, так и реальные исторические лица (Потемкин, Суворов, Шахин-Гирей и др.). В текст романа включен пересказ фрагментов исторических сочинений, посвященных «покоренью Крыма»; так, например, с опорой на работу Н. Дубровина «Присоединение Крыма к России» приводятся следующие сведения: *За оставшиеся в Крыму сады грекам и армянам русские передали 4511 рублей. Также они заплатили за христиан их долги татарам — 204 рубля 45 копеек — и приобрели для них одежду, продукты и разные принадлежности для поездки на 1287 рублей 40 копеек. На подарки и угощение для духовных лиц и других «уважительных персон» ушло 3140 рублей 10 копеек... В сентябре 1778 года Суворов отработал главнокомандующему Украинской армией генерал-фельд-маршалу графу Румянцеву, что вывод крымских христиан окончен, всего переехали в Азовскую губернию 31 038 человек.*

В результате в тексте романа сочетаются контексты, которые строятся как художественное описание или повествование, и контексты, представляющие собой сухое изложение документальных фактов, изобилующее статистическими данными и датами:

Никогда не привыкнуть ему (Потемкину) к долгой осени на Тавриде. Она переменчива, как прожженная куртизанка. Утром Светлейший выходит, улыбаясь яркому солнцу. Вечером возвращается, едва удерживаясь на ногах от бешеных порывов ветра. Ураган засыпает строения любезного его сердцу города серым колючим песком. На родной Смоленщине в это время тихо падает первый снег. — Все береговые крепости Крыма русские заняли в течение десяти дней, с 18 по 29 июня 1771 года. Это не позволило Турии высадить десант для поддержки крымско-татарского войска... 19 июня Долгоруков вывел войска к Кафе и штурмом овладел ею; 22 июня отряд генерала Брауна взял Гезлеве.

Основой сюжета романа служат приключения Анастасии Аржановой. Для произведения в целом характерна линейная временная организация (одна ситуация сменяется другой), однако в ряде фрагментов текста она осложнена элементами ретроспекции. Они мотивированы воспоминаниями героини о прошлом, прежде всего о погибшем муже (*Ей казалось, что покойный супруг безмолвной тенью следует за ней и хочет помочь, если дела вдруг приобретают оборот тревожный или неожиданный...*). Временную перспективу текста углубляют и уже отмечавшиеся исторические экскурсы автора.

Для романа А. Бегуновой, как и для других историко-авантурных романов, характерна быстрая смена ситуаций, однако в этом произведении развитие действия замедляется пространственными описаниями реалий Крыма и уже отмечавшимися историческими отступлениями, что ослабляет напряженность интриги. Например:

Двухэтажный каменный дом, принадлежащий мурзе, был типичным для состоятельного человека крымско-татарским строением: довольно плоская четырехскатная крыша с длинными дымовыми трубами, ни одного окна на улице, вокруг двора — высокий забор с черепицей по верху кладки.

Финал романа носит открытый характер: произведение завершается монологом императрицы, предвещающим новые приключения Анастасии Аржановой на секретной службе Ее Величества:

...Екатерина Алексеевна белой пухлой рукой указала не на Крым, а на полуостров Тамань.

— Наши конфиденты сообщают, — сказала она, — что поданные татарского хана ногайские татары, кочующие на Кубани, вновь пришли в волнение. Там появились эмиссары из Стамбула. Мы знаем их имена... От Тамани до Крыма — рукой подать, и переправы мятежников я не исключаю. Тогда нам придется прийти на помощь нашему крымско-татарскому союзнику и другу Шахин-Гирею...

Ключевыми словами текста являются слова *приключение, путешествие, разведка, секретный, Крым*.

Основные сюжетообразующие ситуации романа определяются испытанием характера главной героини авантюрными обстоятельствами, связанными с полученным ею секретным заданием и встречей Аржановой с чужим для нее миром. Именно ее точка зрения отражается в описаниях других персонажей и реалий изображаемого мира, прежде всего реалий Крыма.

Описания самой героини, варьируясь в тексте, включают повторяющиеся детали: это *светло-каштановые волосы, серо-стальные глаза, матовая кожа*. Обозначения этих деталей приобретают характер формул-«сопроводителей» образа Анастасии. Основное внимание в описательных контекстах, посвященных Аржановой, уделяется именно ее внешности и нарядам. Например:

Анастасия отправилась в эту поездку, надев свой новый костюм для городских прогулок. Он состоял из «карако» — суконного сюртука длиной до середины бедра, синего цвета, с темно-синим воротником и обшлагами, с большими пуговицами, нашитыми от воротника до самого края полы. С «карако» в этом году носили белый атласный жилет на перламутровых пуговицах и белую же батистовую юбку... Широкие опущенные поля шляпы — «шарлотты» из плиссированных батистовых оборок затеняли ее лоб и глаза.

Неизменное внимание проявляет автор романа и к описанию костюмов других персонажей, особенно женщин. Нравственные качества Анастасии в тексте почти не упоминаются: предполагается, что читатель сам сделает вывод об особенностях ее характера на основе поступков героини. Эволюция героини получает отражение преимущественно в оценках других персонажей, при этом она опять же связана с ее внешностью; ср.:

— Да, конечно, — кивнул Бурнашев. — Но как изменилась! Повзрослела, похорошела, гордое лицо богини, проникновенный взгляд Психеи... Прямо глаз не оторвать! Хотя и в нашем полку была не последней красавицей...

В то же время героиня романа показана как человек, способный понять и принять культуру другого народа, человек, испытывающий глубокое чувство сострадания и к раненым солдатам, и к жертвам войны, и к узницам гарема. В речи Анастасии неоднократно повторяются слова *милосердие*, *сострадание*, которые являются ключевыми в ее речевой характеристике. Например:

— *Понимаете, я сочувствую им всем, бедным восточным затворницам, как может сочувствовать свободный человек невольнику, скованному цепями. Что-либо изменить там невозможно, но по-христиански сострадать — да...*

Речь Анастасии Аржановой не индивидуализирована. В ее репликах почти отсутствуют историзмы и архаизмы. Речь героини, как и речь Потемкина скорее речь людей XX века:

— *Вы произвели неизгладимое впечатление на моих восточных собеседников.*

— *Ну и что?..*

— *Хорошо, душа моя. Буду откровенен с вами. Сейчас я задумал один экспромт. Я не планировал его. Подсказала ситуация на обеде. Было в их поведении такое... такое... — Князь озадаченно потер подбородок и зашагал по кабинету от окна к двери.*

В центре повествования, таким образом, персонаж, который лишь условно может быть отнесен к веку восемнадцатому. Как отмечается в тексте романа, Анастасия Аржанова любит «чистить перышки», она читает «пособие по технике секса». Как видим, для характеристики героини явно используются анахронизмы. Оценки Анастасии опираются на понятия и категории, к которым вряд ли обращались дворянки XVIII века. Например: *У Бога нет человеческого облика, его никто не видел. Он — некая абсолютная всеобщность, и личность перед ним — ничто, род — все...*

Внутренние монологи героини, которые, как правило, передаются при помощи несобственно-прямой речи, также раскрыва-

ют скорее душевный мир нашей современницы, чем женщины XVIII века. Например:

Все это совсем не походило на романтическое путешествие по неизведанной экзотической стране, как Анастасии еще вчера виделась поездка. Наоборот, она начинала понимать, что ждет ее не веселое приключение... а самая настоящая служба. Начальник же напоминает бульдога, и если он вцепится в нее, то — держись. Такие, как он, бюрократы обычно хотят все оговорить и определить заранее, не делая поправок на обстановку, которая может измениться кардинально там, в Крыму.

В приведенном фрагменте текста оценка героиней путешествия по Крыму включает клише современной рекламы и телешоу (романтическое путешествие, экзотическая страна), а также образы, восходящие к современным анекдотам. Этот внутренний монолог близок несобственно-прямой речи персонажей «дамских» романов и иронических детективов.

В большинстве описаний исторических лиц, действующих в романе, отражается внешняя точка зрения; см., например, описание Суворова, явно основанное на разных исторических источниках:

Для своих пятидесяти лет генерал-поручик выглядел очень молодожаво: худощавый, невысокого роста, подвижный, как тугуть. Голубые глаза его смотрели зорко. Он пил и ел с отменным аппетитом, шутил с соседями по столу и вообще держался просто. Анастасия хотела поговорить с ним о Крыме. Но после... его усмешки боялась наткнуться на какую-нибудь солдатскую грубость или злую шутку. Ее уже предупредили, что Суворов — настоящий женоненавистник, потому он избегает светского общества и все свое время посвящает исключительно военной службе.

Жители Крыма понятия не имели о таких его качествах. Суворов, командуя корпусом, находился там более шести месяцев, начиная с апреля 1778 года. Он прямо-таки спас полуостров от нового вторжения турок... Он отстаивал права крымских хрис-

тиан и обеспечил их переселение в Россию с минимальными потерями и неудобствами.

Характеры персонажей романа схематичны. Попытки автора придать психологическую сложность некоторым из них оказываются неудачными. Показателен образ турчанки Лейлы — жены крымского хана. Юная художница, стремящаяся познакомиться с европейской культурой, она искренне привязалась к Анастасии Аржановой, но затем предает ее, обрекая на мучения. Мотивы ее поступка недостаточно ясны. Для обозначения их в тексте используются различные наименования эмоций: *обида, негодование, желание отомстить*. Этот ураган чувств, по словам автора, определяется «*непостоянным характером*» Лейлы. Психологический же анализ ее состояния после совершенного предательства заменяется стихотворением, написанным Лейлой (в тексте романа в этом случае используются стихи А. Керимовой):

Юная художница стала писать на краю страницы, под рисунком:

*Трепещет листва на ветру,
Красивый такой, золотой.
Он ведет вечную борьбу
За мир, за покой.
Но жизнь оставила его.
Она ждет новой весны.
Но что-то ведь держит его?
Быть может, мольбы?..*

Внешняя точка зрения доминирует и в описаниях Крыма, опирающихся на устойчивые представления о его истории и культуре. Например:

Картина напоминала самые поэтичные страницы сказок «Тысячи и одной ночи». Все постройки здесь были невысокими, только в два этажа, стены их, окрашенные в бежевый цвет, украшал рас-

тительный орнамент, красный и синий... Фонтан посередине двора в тишине струил светлые воды в небольшой мраморный бассейн.

Локальный колорит создают отдельные экзотизмы, включенные в текст, а также тюркские формулы речевого этикета и поговорки, используемые в речи персонажей:

Особенно красива была открытая терраса-галерея, по-тюркски «чардах»; Она предложила им надеть свою верхнюю одежду «фериджи» — просторные накидки с короткими рукавами, в которые можно было завернуться несколько раз;

— Яхши, — наконец произнесла Рабие. — Сабыр-нынъ тюбю сары алтын (Терпение оборачивается золотом).

Другим средством характерологии в тексте романа служат французские слова и выражения в речи русских дворян, видимо, помогающие, по замыслу автора, передать исторический колорит XVIII в. Однако (возможно, из-за технических недочетов издания) в передаче французских слов наблюдается множество ошибок. Например:

*— C'est anise en effet?** — в сильнейшем волнении воскликнула Анастасия...

*— Oui, bien sur, ta amie***, — невозмутимо ответил ей Потемкин.

Для речи повествователя в романе характерно сочетание тропов-штампов, формул и клише исторических сочинений и документов. Штампы особенно заметны в любовных сценах произведения, в описаниях чувств героини или Потемкина. Например:

Неостудимый жар охватывал его (Потемкина). Он точно падал в огромный костер; Может быть, волшебная книга их любви уже прочитана, только она не разгадала слов, написанных на ее

* Это действительно так?!

** Да, конечно, мой друг.

последней странице. Может быть, с самого начала обольщалась напрасно, так как ничто не вечно под луною, а более всего — сердечная привязанность мужчины.

Как видим, в приведенных контекстах используются избытые метафоры, в основе которых традиционные образные параллели «страсть — огонь», «роман — книга».

Ша́тпы характерны также для описаний природы; см., например, описание моря: *Бесконечная морская равнина, освещенная лучами заходящего солнца, расстилалась перед Анастасией и играла всеми красками: от темно-синей и почти пепельной до светло-серой. Анастасия, опершись на фальшборт, долго любовалась этим величественным зрелищем.*

Если для создания образа моря используются устойчивое сопоставление его с равниной и ряд цветообозначений, то для описания степи избираются столь же регулярно повторяющиеся в ее характеристиках в разных текстах эпитеты *бескрайняя* и *гладкая*: *Они миновали городские ворота, и крымская степь, гладкая, словно стол, бескрайняя, освещенная восходящим солнцем, раскрылась перед ними. За лето трава в ней выгорела до корней и стояла, похожая на рыжую щетину...*

Ша́тпы в авторской речи сочетаются с многочисленными анахронизмами, разрушающими исторический колорит и обнаруживающими неточность оценок лиц и событий. Например: *Но железной воли революционного лидера, бешеного напора человека, решившего перевернуть весь мир, когорты верных соратников, одержимых одной с ним идеей, молчаливой поддержки народа — вот чего не хватало Шахин-Гирею; Инает-ага совсем не походил на террориста.*

Деятельность исторических лиц оценивается посредством стереотипов современной публицистики. Эти же стереотипы во взаимодействии с терминами исторической науки встречаются и в речи персонажей, в результате монолога крымского хана Шахин-Гирея приближаются к объяснениям современного учителя-историка или к речи современного политика. Например:

— Мне нужно в четыре раза больше. Но не для себя, заметьте! — Шахин-Гирей поднялся с места и в волнении заходил по комнате. — Этой патриархальной стране, которая только теперь стала независимой, пора превратиться в обычную монархию. Ведь на дворе — наш просвещенный XVIII век. Но тут привыкли к колониальным нравам... Я покончу с их феодальными замашками! Вместо беев управлять страной начнут мои чиновники. Конечно, сразу не все получается. Но я уже разделил территорию ханства. Есть шесть больших округов — каймаков — и сорок четыре участка в них — кадилыка. Для управления я назначил сто пятьдесят человек...

Некоторые анахронизмы в авторской речи или речи персонажей создают комический эффект, видимо не предусмотренный писательницей; см., например: *...Государыня работала. Она принимала разных чиновников с докладами с девяти утра до полудня в своем кабинете, называемом «уборной комнатой», где придворный куафер... делал ей прическу и накладывал макияж.*

ПОДВЕДЕМ ИТОГИ

Роман Аллы Бегуновой «Камеи для императрицы» представляет собой типичное историко-костюмное произведение, для которого характерны:

- условность исторического фона;
- напряженность интриги;
- наличие анахронизмов;
- занимательность;
- сюжетообразующий характер мотивов преследования, борьбы с врагом, похищения и др.;
- одноплановость и схематичность образов;
- использование штампов и клише.

Стандартность используемых в тексте речевых средств усиливается в результате включения в него элементов научного и официально-делового стилей. В романе «Камеи для императрицы»

ярко проявляется общая для современной массовой литературы тенденция к жанровому синкретизму: признаки историко-авантюрного романа сочетаются в нем с признаками дамского романа.

Основные источники

- Афиногенов А.* Аскольдова тризна. М.: Астрель, 2005.
Бегунова А. Камни для императрицы. М.: Вече, 2006.
Вронский К. Сибирский аллюр. СПб.: Крылов, 2006.
Вронский К. Сыскай воевода. СПб.: Крылов, 2006.
Григорьева О. Набег. СПб.: Крылов, 2007.
Григорьева О. Стая. СПб.: Крылов, 2005.
Духова О. Опальная княжна. СПб.: Крылов, 2007.
Духова О. Царевна без царства. СПб.: Крылов, 2006.
Казовский М. Месть Адельгейды. М.: Астрель, 2005.
Коваленко И. Улеб Твердая Рука. М.: Вече, 2006.
Крупин М. Великий самозванец. М.: Вече, 2006.
Кузнецов Е. Мечник Сашка. СПб.: Крылов, 2006.
Кутыков А. Первый великоросс. М.: Вече, 2007.
Лиманов Ю. Прелестное дитя греха. М.: Терра, 2005.
Попов М. Белая рабыня. М.: Вече, 2007.
Самаров С.В. След сокола. М.: Вече, 2007.
Святополк-Мирский Р. Заговор князей. М.: ЭКСМО, 2006.
Соротокина Н. Венец всевластия, или жена Ивана Великого. М.: Рипол-классик, 2005.
Толстая Е. Слуга государев. СПб.: Амфора, 2007.
Филатов Н. Тайные розыски, или шпионство. СПб.: Амфора, 2006.

4.5. ПОПУЛЯРНАЯ ПЕСНЯ

4.5.1. Общая характеристика жанра

Песня — форма словесно-музыкального искусства. В создании песни принимают участие автор текста и автор музыки, причем первичным может быть как текст словесный, так и музыкальный текст. Песня развивается как в фольклорных, так и в литературных формах.

Понятие «массовая песня» обычно применяется для выделения текстов песен, рассчитанных на хоровое исполнение. В случае, если песня предназначена для отдельного исполнителя, но получает широкую популярность, применяют выражение «популярная песня». Естественно, что такая популярная песня в одно и то же время может быть массовой.

В популяризации песни большое значение имеют каналы распространения. Песня может передаваться от исполнителя к исполнителю, тиражироваться в песенниках — сборниках текстов песен и нот. С середины XX века ведущими каналами распространения песен стали аудио- и видеотехнические средства, поставленные на службу СМИ, позволяющие одновременно распространить слова и музыку песни максимально широко.

Песня традиционно является одним из самых демократических видов словесного творчества, имеющим самую широкую неспециализированную аудиторию. Песню понимают все, ее обаяние несомненно. Поэзия большинству населения известна именно в форме песен. Легко запоминаемые благодаря ритмической музыкальной поддержке слова прочно и незаметно укладываются в сознании, во многом определяя специфику мировидения и миростроения у отдельного человека и групп людей. В ситуации отсутствия иных идеологических и мировоззренческих скреп песня может брать на себя функцию молитвы, политического лозунга и др.; она играет исключительно важную роль в формировании строя мыслей и чувств аудитории.

Текст песни обычно не несет новой информации; слушатель узнает уже известное. Но в стихах, какими бы несамостоятельными и беспомощными они ни были, люди слышат отголосок своих стремлений к сопереживанию, радости, уверенности в завтрашнем дне, гармонии с собой и миром. Популярная песня отвечает усредненным ожиданиям публики, в ней формируются такие символы, в которых каждая из групп слушателей могла бы распознать нечто свое. Слушание и совместное исполнение одних и тех же песен, любовь к этим песням оказываются показателями определенной эстетической и мировоззренческой общности. Таким образом, *песня выполняет не только объединяющую, но и стратифицирующую функцию.*

Будучи фрагментом обыденной повседневной культуры, песня (слова, музыка, определенная вокальная манера) является *культурно санкционированной*. Из-за большого и во многом универсального воздействия песен пропаганда или популяризация определенного типа песенных произведений является важной частью культурной политики различных общественных институтов.

Возможны разные типы классификации песен — на основе тематики, музыкальной организации, ориентации на определенную манеру исполнения и т.п. Исходя из источника распространения и типа идеологии возможно выделение предопределенного государственным заказом *монументального массового искусства*, поддерживаемой шоу-бизнесом «попсы», а также находящихся в сфере внимания шоу-бизнеса, но внешне существующих в рамках контркультуры «шансона» и «рока».

Идеологически выдержанное монументальное искусство, изначально существовавшее в виде гимнических песен, в культуре новейшего времени имеет официально санкционированную тематику — патриотизм, верность присяге, воспевание символов государственной власти и единства, определение положительных героев эпохи и враждебных определенному состоянию общества сил. Идеологизированное массовое пение масштабно, оно насаждается сверху и носит отчетливый пропагандистский характер. Оно может выполнять ритуальные функции (пение гимна, совместное исполнение песен во время массовых шествий), в том чис-

ле и функции устрашения (символика организованной мощи военных ансамблей). Характерные для этого типа песенного творчества абстрактно-условные образы родной страны, природы, гражданских чувств, с одной стороны, внятно формулируют систему государственных требований к гражданину и его воззрениям (*Я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек; Я рожден в Советском Союзе, сделан я в СССР*), с другой — формируют особый тип риторики, предлагая формулы, клише, систему устойчивых образов для восприятия и воспроизводства гражданского пафоса. Тексты песен подобного типа не обязательно должны носить гимнически-возвышенный характер, в них широко используется и поэтика социальной подтекстовки личных коллизий.

В советское время официальная, поддерживаемая на государственном уровне песня с *тематизацией* советского/несоветского, своих/врагов, возвышавшая аскетические коллективистские цели, в то же время пыталась утеплять идеологемы (*Единственный друг, дорогой комсомол, ты можешь на нас положиться*), находить способы соединения общественного и личного. Ей противопоставлялась «чистая» эстрада, сосредоточенная на теме «личного»: встреч/разлук, счастливой/несчастной любви. В 1920-е годы музыкальные жанры были связаны с разными социальными группами. В этот период была практически утрачена способность свободной циркуляции жанровых форм из одного социального круга в другой.

В одной социальной группе революционные песни дополнялись лирическим репертуаром с социальным подтекстом («Неудачное свидание» А. Цфасмана, «И кто его знает» В. Захарова), в другой — доминировал «жестокий» романс, шантаньные куплеты, в том числе и переделанные, адаптированные к новым социальным условиям. Только в 1940-е годы нормализуется отношение к романсово-песенной традиции, одновременно окончательно оформляется противопоставление идеологически санкционированного и «эстрадного». Непосредственно выраженным советским идеологическим императивам в отечественной массовой лирической песне противопоставлялся здравый смысл;

граждански приподнятому пафосу — пафос нормального, обыденного восприятия мира; провозглашались ценности, внеположенные борьбе, официальным установкам [Подробнее об истории советской песни и ее функциях см.: Чередниченко 1993; Купина 1989: 50–87].

Песни, чтобы быть популярными, должны апеллировать к понятным чувствам: воспоминаниям о детстве, дружбе, любви. Песня традиционно очищает «засоренность» человеческих отношений, выделяя в них личностно важное. Тем самым она становится способом увековечивания чувств и утверждения человеческой свободы и суверенности.

Мир обыкновенных чувств, выраженный в песне, несет истину одного отдельного человека. В этом случае символическим весом наделяется просто жизнь. Характерен феномен устойчивой популярности К. Шульженко или А. Пугачевой, которые, меняя исполнительские маски, играя с известными аудитории обстоятельствами собственной личной биографии, в то же время неизменно обращаются к универсальным ситуациям жизни слушателей, будь то разные фазы любовного чувства, родительская любовь, старение или насмешки над представителями тех или иных социальных слоев. Все это вместе с актерской достоверностью исполнения создает ту степень условности, которую принимает самая широкая аудитория.

«Высокая» эстрада — тип эстрадной песни с присущими ему разработкой темы и приемами подачи материала — становится своеобразным испытательным полем того, что притягивает широкую аудиторию. Это прежде всего эстетика непритязательности (демократизм, близость улице и ее вкусам, повседневная нормальность) или эстетика шика (роскошные наряды, яркий грим, мощная постановочная часть — бал, зрелище, мир, далекий от повседневности), дающие основу для клиширования удачных символических образов, фабульных ходов [См.: Чередниченко 1993]. «Машинерия» шоу-бизнеса с ее жесткой ориентацией на определенный тип аудитории предполагает клонирование, *тиражирование удачных*, то есть получивших поддержку публики, *песенных образцов*.

Тип эстрады, в позднесоветское время получившей наименование *попса*, рассчитан на самую широкую аудиторию. В сознании «потребителя» этот тип искусства противопоставлен как негативно воспринимаемому официозному, так и позитивно воспринимаемому рок-искусству. Попса тяготеет к «мы», массовому исполнению/слушанию. Но для нее характерны инфантильная сентиментальность, бытовая шутливость, отсутствие экстремальных контрастов, эстетика глянца, рекламная недосыгаемость. Тексты попсы представляют собой своего рода «центоны», состоящие из уже готовых тематических и символических клише, не порождающих в результате их суммирования смыслового приращения. «Понятно, что о любви (а подавляющее большинство звучащих для нас эстрадных опусов эксплуатируют именно это святое чувство) высказаться иначе нельзя — ты да я да мы с тобой... Армии любителей обоих полов якают и тыкают на нашей эстраде. Доходит до смешного — когда разные мальчишеские группы, состоящие из нескольких человек, пропевают как бы один на всех текст любовной серенады, точно объединяясь в единого, многоголового мутанта. Машут руками, плачут и танцуют вокруг какого-нибудь имени одной на всех девушки» [Бавильский 2003: 40]. В то же время постепенно происходит изменение *пафоса* песен (восхищение обыденным или гламурным, признание свободы чувств и т.п.), связанное с изменением общественных устремлений. При всей кажущейся бессодержательности «попсы» существует известная связь между песней и актуальной проблематикой определенного времени. Эстрадные припевы концентрируют смысл газетно-журнальных рубрик (песни про *свежий ветер* в начале «перестройки»; песни, декларирующие новую степень раскрепощенности в разговоре о сексе: *Ты целуй меня везде, я ведь взрослая уже...* и т.п.).

Шансон, как в современной отечественной культуре принято именовать авторский вариант «блатной» песни [см.: Башарин 2005, Терц 2003], получает в России последнего десятилетия широчайшее распространение. Это песня низового содержания, восходящая к «жестокому» городскому романсу и тюремному

фольклору, имеющая давние традиции в отечественной культуре. В дореволюционные времена тюремный фольклор был локализован; начиная с 1920-х годов он занимает важное место в отечественной культуре. Пристрастие к лагерно-тюремной тематике объясняется особенностями национальной истории, а также свойственным, в частности, диссидентскому мышлению восприятию отечества как тюрьмы.

В этих песнях актуализируется мужское начало, подчеркивается личная мужественность, понятая в соответствии с патриархатным стереотипом: мужчина должен быть победителем женщин, нарушителем закона, то есть границ дозволенного. Этика шансона полемична в отношении «попсы», в целом сориентированной на существование в мире дозволенных обществом чувств, тогда как сила чувств героя шансона приводит его к убийству или покушению на самоубийство. Для текстов шансона характерны экзистенциальная тоска, остранимая ситуация тюрьмы, мазохистское наслаждение болью, наслаждение саморазрушением. *Фабульно* это песни о несчастной любви и несчастной судьбе на фоне близкой возможной смерти и неизбежной разлуки, поскольку жизнь героя немислива без тюрьмы и размышлений о «вышке». Многократно обращаясь к теме многолетней разлуки с матерью или любимой, автор эксплуатирует одну лирическую эмоцию — переживание несчастья «настоящим мужиком» и выражение общей тоски от неустроенности или глобальной несправедливости жизни. Ориентируясь на традицию народной тюремной песни, шансон педалирует подчеркнутую эмоциональность, экспрессивность (тоска, отчаянье, буйная удаль), сентиментальность. В песнях подчеркнуто контрастно совмещаются ужасное и приторно-красивое, условное и исповедальное. Герой, вкушая глоток иллюзорной свободы, не гнушается бравады, хвастовства, лжи, вырастая от этого в собственных глазах, занимаясь самооправданием через идеализацию себя. Автор шансона демонстративно внеэстетичен, потекает откровенно плохому вкусу, ожиданиям аудитории.

4.5.2. Анализ текстов

ПЕСЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО ЛАРИСЫ РУБАЛЬСКОЙ: ПОЭТИКА ОБЩИХ МЕСТ

Ключевые слова. Песенная лирика Ларисы Рубальской широко известна. Песни на стихи поэтессы исполняют такие эстрадные знаменитости, как Алла Пугачева, Филипп Киркоров, Ирина Аллегрова, Валерий Леонтьев и др.

Л. Рубальская характеризует свои стихи как «нехитрые» и признается, что «все написанные стихи стали песнями» (Рубальская 1999: 11). Отвечая на вопрос журналиста о секрете своей популярности, она говорит: «Я думаю, единственный секрет в том, чтобы не подражать Западу, как делают сегодня 80 процентов наших певцов. Во-первых, когда сравниваешь эти песни с оригиналом, подделка, ясно, всегда проигрывает. А, во-вторых, я убеждена, что у нас песни могут иметь успех только тогда, когда они наши. Не надо бояться “совка”. Я всегда была “совком” и им останусь, и думаю, что этому тоже обязана своей популярностью. Это моя суть».

Поэтесса прекрасно чувствует свою основную аудиторию: «Мой “электорат” — это женщины от 30 до 60. Они часто подходят ко мне на улице, начинают разговор и доверяют мне свои истории, из которых потом складываются песни».

Она четко осознает коммерческую основу популярности, целенаправленно подгоняет тексты под вкус массового читателя и зрителя: «Народ что-то любит, а что-то нет, и многие перестают любить артистов, потому что у тех меняется репертуар. А песню выбирает не столько артист, сколько те, кто платит деньги. Они решают, какая песня будет приносить доход. И я теперь пишу отдельно стихи, которые читаю на концертах, и стихи, за которые платят деньги. Я считаю, что есть две темы, о которых можно и нужно петь: о любви, а другая — смешные, стебные песни про что угодно» (Рубальская 1999: 118).

Песенное творчество Л. Рубальской продолжает традиции советской лирической песни. Рассмотрим произведения поэтес-

сы с точки зрения их принадлежности к текстам массовой литературы. Обратим внимание на *ключевые слова*.

В функции ключевых слов выступают общеязыковые лексические обозначения эмоций, поддерживающие тематическую целостность лирических текстов Л. Рубальской, создающие «внутреннее единство лексической системы произведений» [Петровский 1997: 54–57] и основу образности.

Лексика эмоций обладает высокой частотностью, способствует созданию «эмоционально-волевой установки автора, его психологической позиции по отношению к описываемому чувству, а также к адресату» [Матвеева 2003: 363].

Эмоциональную доминанту текста составляют слова группы «любовь». Слово *любовь* активно употребляется как тематическое — в прямом словарном значении «глубокое эмоциональное влечение, сердечная привязанность к кому-либо»: *Нас любовь превратила в одно; Любовь забытая жива; Ведь нет у любви ни законов, ни правил; Верни мне время любви; Кто сказал, что в любви есть законы, Тот, как мы, никогда не любил; Арифметика простая Не годится для любви.*

Экспрессивный синоним — существительное *страсть* — «сильная любовь, сильное чувственное влечение» — реализуется в соединении с устойчивым эпитетом, например:

*В волнах райской нежности,
В море страсти бешеной
Покачалась с милым я
Лишь четыре дня.*

Это же существительное может усиливать образ неразделенной любви:

*И Зина глаз с него не сводит,
А у него другая страсть.*

Еще один экспрессивный синоним — *нежность* — служит для изображения любви как тонкого чувства: *Твоя нежность меня не застанет; Ты нежности снова захочешь...*

Не менее активно употребляется глагольная лексика эмоций. Так, глагол *любить* в словарном прямом значении «испытывать любовь к мужчине/женщине» осознается как ядро поля эмоций. Меньшей частотностью обладает экспрессивный синоним *страдать*:

*Лиловый дым плывет колечками,
А вам, мой друг, к лицу страдать.*

В текстах находим приставочные образования: *влюбиться* («страстно полюбить кого-нибудь»), *полюбить* («почувствовать любовь»), *разлюбить* («перестать любить»). Отбор глагольных слов показывает важность фазового представления чувства: зарождение чувства, взаимная страсть, исчезновение эмоциональной привязанности или ее переключение на другой объект:

Все в нее влюблялись пылко;

*Но знаю точно, вспомнишь ты не раз
О том, как я любил, как стены падали,
Как искры счастья сыпались из глаз;*

*Ох, жизнь моя — проигранная карта,
И никого я больше не люблю;*

Ты полюбил другую;

*В эти три дня, что не виделась,
Ты разлюбила меня;*

*Разлюбив другую женщину,
Ты возвращаешься ко мне.*

Минорную тональность передает лексика печали: *грусть, грустить, загрустить, печалиться, печаль, кручиниться, отчаять-*

ся, безрадостный, тоска, невеселый, пострадать, горевать, скука и др. В поэтическом высказывании встречаются обозначения печали как спутницы любви: *Вернулась грусть*; *В предчувствии грусти наш путь через полночь*; *Ты оглянулся уходя Со знаком грусти*; *А почему мне так невесело, Вы не старайтесь угадать*; *Зимовала, горевала, Приучала сердце к грусти*.

Высказывание может содержать неоднократные упоминания о чувствах, окрашенных общей тональностью: *Я верю, вы грустите искренне И не скрываете тоски*; *Пожалеешь потом, пострадаешь*, *Загрустит твой пронзительный взгляд*. Ср.:

*Я сегодня отмечаю
Праздник грусти и печали.
За безрадостную дату
Вьтью я бокал вина.*

*Скажи, моя красавица,
Что так невесела?
К чему тебе печалиться
Кручиниться к чему?
Ну что тебе не нравится?
Никак я не пойму.*

Минорную тональность поддерживает лексика проявления эмоционального переживания: *плакать, заплаканный, рыдать, слезы, слезинки* и др. Сентиментальный пафос сопровождает описание эмоционального напряжения, возникающего между любящими:

*Я упрекать тебя не буду,
А вот не плакать не проси;*

*Ты утри свои слезы, Маруся,
Ни за что я к тебе не вернусь;*

*Прикинь, без меня разве слаще?
И плачешь ты разве не чаще?;*

Встречаешь меня заплаканным взглядом.

Слезы ожидания и слезы о прошедшей любви должны трогать читателя и зрителя:

*Вспоминаю тебя, вспоминаю.
И стираю слезинки с ресниц;*

А Мери ждет и плачет.

Адресат, как и ролевые лирические персонажи, способен рыдать над страницами любовных романов, лить слезы над горькой судьбой героини фильмов, прослезиться, слушая трогательную песенку о любви:

*Ты рыдала, богиня Диана,
Глядя фильм про чужую любовь;*

*Мексиканские фильмы любя,
С героинями плакали поровну;*

*И рыдала про любовь
Граммфонная пластинка.*

Вместе с тем чужие слезы не всегда вызывают сопереживание персонажей Л. Рубальской. Например, разлучница безжалостна:

*Женатых я из дома уводила,
Не замечая жен горячих слез.*

Одобряемая адресатом сдержанность лирической героини поддерживается изображением дозированной выразительности в выражении внут-

ренного эмоционального переживания (гендерные стереотипы: слезы никто не должен видеть; нельзя плакать при посторонних):

*У меня свои заботы —
Плачу только по субботам;*

Опять в слезах ты возвращаешься с работы.

Лирическую минорную тональность поддерживает характерный для народной песенной лирики синтаксический параллелизм [Артеменко 1977]:

*Две странички в дневнике,
Две слезинки на щеке.*

Мучительные сомнения в верности любимого, предавшего взаимное чувство, сочетаются с готовностью все простить и боязнь одиночества. Поддерживают изображение чувства глаголы интенсивной эмоциональной деятельности (*ревновать, изменять, ненавидеть*) в контрасте с лексикой, передающей кризисное эмоционально-психологическое состояние, состояние одинокого человека:

*Ревнуй, а хочешь, изменяй
И лишь одну не оставляй;*

*Я ненавижу тишину —
Не оставляй меня одну.*

Для воссоздания воспеваемого чувства любви используются образные средства, разрабатывающие ассоциативный потенциал ключевых слов.

Сравнение употребляется как средство образного изображения любви и ее проявлений. Оно акцентирует жажду зрелой любви (*Душа, как вишня, к любви поспела*); изображает любовь запретную, украденную:

По любви мы крадемся, как воры;

*Если спросят меня, где взяла
Я такого мальчишку сладкого,
Я отвечу, что угнала,
Как чужую машину — девятку — я.*

Сравнение рисует хрупкость, незащищенность любви и любящих, недолговечность любви:

*Я — как бабочка без крыльев
На цветке без лепестков;*

Как испуганные бабочки вспорхнули;

И любовь растаяла, как весной Снегурочка.

Сравнение изображает внешнее проявление любовной страсти, ее скоротечность и пагубность: *Как два выстрела, два взгляда; И сгорали женщины, как порох; Разгорелась любовь, будто вспыхнула стичка, Но подул ветерок, вот и нету огня.*

Сравнение рисует стихийность прекрасного чувства, его романтическую красоту:

*И кружат в сердце вихри нежности,
Как майских яблонь белый цвет.*

Метафорические средства характеризуют грани любви — прекрасной, но не состоявшейся (*Мне лишь гостьей побыть довелось на балу у любви*), хрупкой и незащищенной (*Но любовь — беспомощная шлюпка*), затягивающей (*Любовь — болото с тиной*), недолговечной (*И одну любовь на две разлуки Мы с тобой решили поменять*).

Неизбывность любовных страданий передается с помощью метафоры физической боли:

*Все казалось отболевшим,
Но вернулась боль, вернулась;*

*Исчезнут капельки дождя.
И боль отпустит;*

*Как буду раны я залечивать,
Вы не старайтесь угадать.*

Лексика эмоций не только обозначает чувства, душевное состояние, переживания, но и характеризует особые отношения между любящими. Сфера эмоциональных отношений для автора важнее сферы сексуального удовольствия, которое рисуется скупо, в узнаваемых образах:

*Ты помнишь, Любаня, ту ночь у причала,
Где был поцелуй горячее огня;*

Рук безумных твоих тиски.

Л. Рубальской удалось передать ментальную специфику, определяющую национальное представление о любви. Обратимся в этой связи к рассуждению В.В. Колесова. Ученый отмечает: «Из многих значений, связанных с понятием “любовь”, для русского менталитета, по-видимому, более характерно понимание любви как отношения, а не как связи. Русские философы единогласно подтверждают это идущее с древности представление о любви <...> Сегодня мы и любовь представляем в искаженном понятийном пространстве. Отсюда наблюдаются попытки внедрить в подсознание новые представления об этом отношении: любовь как секс, например. Мы предпочитаем заимствовать английское слово, а не вводить его смысл в значение славянского “любовь”» [Колесов 1999: 136]. Не случайно устойчивые сочетания «*заниматься любовью*», «*заниматься сексом*» впервые отмечены в словаре языковых изменений. Причем сочетание «*заниматься любовью*»

трактуются как калька с английского [to make love], функционирующая в роли эвфемизма*.

Если сопоставить тексты Л. Рубальской с текстами молодежной массовой культуры, можно заметить, что последняя редуцирует ментальные представления о любви, детабуирует вербальные обозначения сферы сексуальных отношений, подменяет эмоциональные реакции физическим взаимодействием, не дающим духовного наслаждения. Этим объясняется склонность молодых авторов к использованию так называемых «матерных» слов и выражений, преимущественно в прямых значениях. Сексуальная сосредоточенность обедняет эмоциональную и интеллектуальную сферы и одновременно сужает круг «своих», т.е. зрителей (слушателей) или группы, к которой принадлежит автор текста и его адресат. Табуированные в литературной речевой культуре прямые номинации сексуальных денотатов во многих текстах молодежной субкультуры используются как ключевые слова-«раздражители», которые интерпретируются адресатом в качестве сигналов «своего круга». Отказ от ментальных представлений об отношении полов нередко приводит к трактовке любви как мифологии.

Приведем в качестве примера текст С. Шнурова «Мама, наливай!». Нетрудно заметить, что лирический сюжет не только подменяется эмпирическим, но и отвергается как мифологический. Происходит своего рода ментальная субституция: описание души, внутреннего, эмоционально-психического мира героя, замещается описанием половой неудовлетворенности. Следствия ментальной субституции — прямое отрицание любви (*И любви ведь тоже нет*), замена высокого низким. Автор выворачивает наизнанку не душу, а низменные ощущения. Утверждение *эстетики низа* — эпатажная самоцель. Прямое обращение к матери (*Мама, наливай*) усиливает цинизм (эмоциональные отношения за ненужностью открыто вытесняются из внутреннего мира молодого человека):

* Толковый словарь русского языка конца XX столетия: Языковые изменения / Гл. ред. Г.Н. Складская. СПб., 1998. С. 243.

*Любил я женщин разных,
Красивых и заразных,
Но любви не отыскал —
Алкоголиком я стал.*

Припев
*Мама, наливай!
А я уже не мальчик,
А у меня в штанах
Перчик, не пальчик!*

*Были у меня женщины,
Были у меня бабы.
Я хотел быть сильным,
Оказался — слабым.*

Припев
*Нету счастья на земле,
И любви ведь тоже нет.
А в газетах и в кино
Только [нец, и нец,].*

Припев

Вернемся к песенным текстам Ларисы Рубальской. Установка на отбор ментально значимой лексики эмоций, использование общеязыковых словарных элементов, передающих эмоциональное состояние/переживание, в качестве ключевых слов, интерпретация любви как эмоционально-психического отношения — все это способствует созданию поэтики общих мест, понятной массовому читателю (слушателю) — носителю традиционной русской культуры.

Лирической героиней песенной поэзии «прокламируется жизнь по мечте (Н. Федоров) согласно определенной цели» [Колесов 1999: 125], а цель — это любовь. Мечта, с одной стороны, вписывается Л. Рубальской в романтический контекст, с другой — приземляется вещным миром.

Романтический контекст и ценностные объекты вещного мира. Романтический контекст выступает как своего рода орнаментальное средство изображения чувств влюбленного.

1. Море, закат, звездное небо, южные растения, пряные запахи — все это обостряет чувство взаимного притяжения (первый вариант) или чувство разьединенности, возможной, но не состоявшейся близости (второй вариант).

Сильные контекстные партнеры описанных ключевых смыслов — слова и словосочетания в прямых значениях, содержащих семы «южное», «прекрасное», «теплое», «жаркое», «цветущее». Повторяющиеся вербальные сигналы романтического: *море, пена волн, берег, лето, южная ночь, звезды, магнолии в цвету, кипарисовая аллея, летний зной:*

*Здесь у моря вспоминай
Про прошедшее тепло.*

В центре южного пейзажа — двое влюбленных:

И уснули вдвоем в пене волн на морском берегу...

Двое угадываются в подтексте, а описание южной экзотики настраивает на восприятие страстей:

*Эта южная ночь,
Блики звезд серебристо-хрустальных.
Эта южная ночь,
Жарких пряных цветов аромат.*

Ожидание любви и разочарование превращают южный контекст в искусственную декорацию. Интонации и штампы жестокого романа наполняются легкой иронией:

*Там, в кипарисовой аллее,
Закат украсил летний зной.
Вы о любви, слова жалея,
Молчите пристально со мной.*

*И прилетают альбатросы
Молчанье наше нарушать.*

*Сидеть в тени за чашкой кофе
Хоть вечность с вами я хочу.
У вас такой прекрасный профиль,
А про анфас я промолчу.*

Иронию поддерживает поэтический штамп, оттеняющий образ неразделенной любви:

*Зачем, зачем привычного покоя
В закатный час меня лишили вы?*

2. Сильные контекстные партнеры — слова и словосочетания с семами «экзотическое», «далекое» (*банановая страна, райские птицы, пальмы, мулатка*) создают впечатление «не нашего» юга. Оппозиция светлый север — жаркий юг усиливает притяжение противоположностей: *Мы с тобой — два разных полюса*. Достоверность изображаемого не всегда абсолютна:

*Там, где пальмы в небо стрелами,
Птицы райские звенят,
Там девчонка загорелая
Ты с ума свела меня.*

*Мы с тобой — два разных полюса —
Светлый север, жаркий юг.
О любви я сразу понял все,
Лишь тебя увидел вдруг.*

*Моя мулатка, мулатка-шоколадка,
Ребенок милый солнца и волны.
Но почему мне так в твоих объятьях сладко,
В лучах банановой страны?*

Не вполне ясно: *мулатка* — это «потомок от смешанного брака представителя европейской расы и негра» (исп. *mulato*) или же «дочерна загоревшая девушка белой расы» (девчонка загорелая).

3. Сильные контекстные партнеры ключевых смыслов — номинации деталей романтического ужина: *хрустальный бокал, бокалы, вино, свечи, зеркала*:

*Плесните колдовства
В хрустальный мрак бокала.
В расплавленных свечах
Мерцают зеркала;*

*А в бокалах золотились брызги
Крепкого вечернего вина.*

4. Сильные контекстные партнеры — номинации, романтизирующие «галантное» историческое прошлое: *вельможи, кавалеры, дамы, кринолин, канделябры, свечи...* Вместе с тем в тексте, который приводится ниже в сокращении, встречаются элементы, нарушающие цельность романтической картины. Это проявляется в неточности лексической сочетаемости: *всевозможные вельможи* (*вельможа* — в старое время: 'знатный и богатый сановник, т.е. крупный сановник, занимающий высокое положение'; *всевозможный* — 'самый разнообразный'). Сановничество не предполагало большого разнообразия.

Кавалеры, вздыхающие о женщинах (не о *дамах*), скорее, думают о плотском, а не о возвышенном, романтическом.

Слово *корсет* ('широкий упругий пояс, охватывающий торс под платьем, стягивающий талию') относится к группе имен, обозначающих предметы нижнего белья, и не может быть признано полноправным членом ряда номинаций, воссоздающих картину романтизированного прошлого.

Агрессия вещного мира входит в противоречие с романтическим пафосом. Неточность лексического отбора и лексической сочетаемости нарушает образную целостность. Это свидетельствует о неотшлифованности плана выражения:

*Всевозможные вельможи
Замирали в менюэтах.
Кринолины дам роскошно
В такт качали силуэты,
И как сабли в тонких ножнах,
Они прятались в корсетах.*

*В канделябрах меркли свечи,
Пели звуки клавесина...*

*Засытая, кавалеры
Там о женщинах вздыхали...*

5. Сильные контекстные партнеры — номинации персонажей волшебных сказок. Например: *фея, эльф* (стихотворение «Фея»). Романтическая интонация охватывает описание чувств эльфа к грациозной фее:

*Фея знала свое дело
И, летая в небесах,
Днем и ночью то и дело
Совершала чудеса.*

*Эльф надменно-несерьезный
Как-то мимо пролетал.
Танец феи грациозный,
Пролетая, увидал.*

*Увидал цвет глаз кофейный,
Взмах прелестнейшей из рук,
И узнать — кто эта фея,
Поручил он паре слуг.*

*Слуги были корифеи —
Два прелестнейших пажа.
Полетели вслед за феей,
В поднебесии кружа.*

*Фея лилии коснулась,
Что-то нежное шепнув,
Тут же лилия проснулась,
Зелень листьев распахнув.*

*— Ах, вы фея пробужденья! —
Слуги впали в реверанс, —
В не любивших от рожденья,
Пробудили чувства в нас.*

*Эльф-красавец очарован,
Наш любимый господин.
Вы скажите только слово,
Он без вас умрет один.*

*— Он хорош, — сказала фея, —
Я не стану отрицать,
Я люблю копить трофеи —
Покоренные сердца.*

*Фея сделала движенье,
Разбудила мотылька.
— Да, я фея пробужденья,
Но сама я сплю пока.*

Поддерживают волшебный романтический сюжет образы полета (*летая в небесах, в поднебесии кружа, пролетал, полетели, взмах, мотылек*), изысканности и красоты (*танец феи грациозный, цвет глаз кофейный, взмах прелестнейшей из рук, лилия проснулась, фея пробужденья*), нежности (*что-то нежное шепнув, пробудили чувства в нас, очарован*).

Намеренное приземление высокого способствует созданию аналогии небесного и земного: *то и дело совершала чудеса, слуги, поручил, копить трофеи*.

Можно заметить отдельные неточности в выборе слов и случаи неубедительной образной конкретизации:

Пара слуг (слово *пара* в значении ‘два однородных предмета’ употребляется только с неодушевленными счетными существительными: *пара чулок, пара ботинок*);

Слуги были корифеи — неуместно употребление слова *корифей* (‘выдающийся деятель на каком-либо поприще’: *корифей науки*);

Слуги впали в реверанс. Реверанс — ‘почтительный поклон с приседанием’: *сделать, встать, присесть* — глаголы, сочетающиеся с данным существительным. Поскольку глагол *впасть* обладает отрицательной коннотацией (‘прийти в какое-нибудь неприятное, тяжелое состояние’), оценочные словарные смыслы не исчезают при сдвиге значения.

Отмеченные средства препятствуют целостности восприятия изящного.

Вербальный контекст поддерживает общность ментально-ценностных предпочтений автора и адресата. Покажем это на примере использования одной группы номинаций вещного мира.

Одежда как эстетически ценностный объект. Л. Рубальская, будучи носителем советской культуры, хорошо понимает ценностные предпочтения женщины, живущей в условиях дефицита товаров первой необходимости. Для советской женщины особым ценностным объектом была красивая одежда. Например, свадебное платье можно было купить или заказать в салоне для новобрачных, но лишь при наличии специального удостоверения, выданного загсом. Большим дефицитом была импортная одежда — в основном из Польши, Восточной Германии, Югославии. Кроме того, скромная зарплата не позволяла женщине приобретать даже доступную для потребителей повседневную одежду. Все это обусловило устойчивое отношение к одежде как эстетически ценностному объекту.

Специализированный ценностный объект — свадебное платье. Оно украшает невесту, делает ее незабываемо прекрасной:

*Быть ли мне твоей невестой
В платье свадебном
Или плакать, вспоминая о тебе.*

Свадебный наряд — мечта, которая далеко не всегда сбывается:

*Белый свадебный наряд
Я в мечтах примерила.
Откровенно говоря,
Я тебе поверила.*

В данном случае *белый* — цвет мечты, а обозначение вещи — органический элемент романтического контекста.

Если словосочетание *свадебное платье* может употребляться и без признакового конкретизатора, так как соответствующие детали можно домыслить, слово *платье* получает общий конкретизатор или детализатор: *Я надела красивое платье* — ‘нарядное, подчеркивающее стройность фигуры, делающее женщину привлекательной’. Ср.:

*И в платье новеньком, с отделочкой
Одна домой отправлюсь я.*

Уменьшительно-ласкательные суффиксы передают особенности женской речи и трепетного женского отношения к магии красивого платья. В данном контексте передается также щемящее чувство несбывшихся надежд.

Одежда позволяет женщине ощутить состояние раскованности, продемонстрировать определенный ролевой статус: *Юбка ветрено билась у ног; Я оденусь в дорожное.*

Отсутствие новой одежды причиняет женщине страдания, делает ее ущербной. При этом мужчина, понимая переживания своей подруги, уверяет ее в том, что не придает значения нарядам, всему внешнему (но не стремится купить ей новую одежду):

*Там кто-то в новой кофточке пришел,
А ты в своей лет пять назад снялась на фото.
Но мне с тобой в любой одежде хорошо.*

В то же время и мужчина не остается равнодушным к необычным одеяниям:

*Залюбовался я Одеттою,
В прикид из перышек одетою.*

Здесь используется языковая игра, основанная на паронимической аттракции, или семантическом притяжении неоднокоренных слов (*Одеттою* — *одетою*), а также стилистическая конфликтность: жаргонное слово *прикид* соединяется с романтическим именем *Одетта* (персонаж «Лебединого озера») и ласкательно-разговорным словом *перышки*. Происходит частичная деромантизация контекста, сопровождающего описание эмоции.

В целом лексика группы «одежда» не отличается разнообразием. Автор ограничивается отбором общих наименований (*платье, юбка, кофточка*). Отсутствие новейших номинаций данной группы свидетельствует об ориентации соответствующих текстов на аудиторию, сохранившую отношение к одежде как дефицитной эстетической ценности.

Организация времени: темпоральный схематизм. Организующий стержень времени — любовь. Жизнь без любви заключена в рамки несобытийного текущего времени: *Жизнь как жизнь — дни текут, как вода; Умный муж мой вечно занят, А года текут рекой*. Длительность выражается глаголом несовершенного вида и формульной параллелью (жизнь — вода).

Жизнь женщины отсчитывает время относительно момента свадьбы как самого значительного события:

*Я замуж никогда не выходила,
Вернее, выходила тыщу раз.*

*Но как-то вышло так, что я осталась
Без свадебного платья и кольца.*

Маркированные участки событийного времени — начало и конец любви: *Но я встретила его, и других не помню я; Вдруг в жизнь мою ворвались двое; А ты сожгла мосты; И любовь растаяла, как весной снегурочка; Ты разлюбил меня; Круг мы завершили,*

путь окончен У вчера и завтра на углу; Разлучник-ветер дул, и ты забыл меня.

Между началом и концом взаимного чувства — продленное счастливое время любви. Например, наполненная страстью упительная ночь: *Та безумная первая ночь; Но как сладко нам вместе ночами, Только мы понимаем с тобой; Кто сказал, что в любви есть законы И что правила есть у судьбы, Тот не знал нашей ночи бессонной, Тот, как мы, никогда не любил.*

Украденные ночные часы — это время разорванное, торопливое, но все же счастливое:

*На части разорванной ночью
Тебя я украдкой люблю;*

*На время ты смотришь с опаской
И вечно куда-то спешишь.
Твои скоротечные ласки
От этого так хороши.*

Запретная любовь предстает в образе дозированного времени, сковывающего влюбленных: *И несвободны друг от друга Все эти годы мы с тобой; Опять с тобой я буду в будни И буду в праздники одна.*

Время надежд стремится к событийному: *И буду жить надеждами на лучшее.*

Жизнь в ожидании любви наполнена смыслом. Ожидание вознаграждается моментом встречи, обретением утраченной красоты, ибо любовь — это время расцвета и сбывшихся надежд:

Боярышник

*Боярин и боярыня под липой пили чай.
А юная боярышня идет, в глазах печаль.
И рвет цветы рассеянно
С куста по одному.
Заметно, что рассержена,
Неясно — почему?*

*Боярышник цветет,
Ему цвести пора.
И суженого ждет
Боярышня с утра.
На щеках румяный цвет,
Восемнадцать жарких лет.
Сердито ждет,
А он все не идет.*

*Коса с годами таяла,
Сад грезил о следах.
Надежда не оставила
Боярышню в годах.
Настало утро вешнее,
Как много лет назад.
Окно не занавешено,
В окне сердитый взгляд.*

*Боярышник цветет,
Ему цвести пора.
И суженого ждет
Боярышня с утра.
Уж давно пора прийти –
Два годка до тридцати.
Сердито ждет,
А он все не идет.*

*Колючками топорищится
Боярышника куст.
Она сердито морщится,
А сад, как прежде, пуст.
«Не злись, – твердят подружки ей,
– Тогда пройдет печаль».*

*Боярышник цветет,
Ему цвести пора.*

*И суженного ждет
Боярышня с утра.
На щеках румяный цвет,
Не узнаешь, сколько лет.
С улыбкой ждет,
И суженый идет.*

Текст может содержать целостное представление времени любви:

1) событийное время встречи; 2) продленное время страсти;
3) момент разрыва:

*Был вечер, к десяти <>

И встретились глаза,
И все вокруг оборвалось (1);
Безумный ночной ураган(2);

К утру часы спешат,
Тебе пора бежать,
Любимая, прощай (3).*

Данная схема может сопровождаться иронической интерпретацией быстротекущего времени любви: *Мы здесь впервые встретились с тобой (1); Ночь у причала, где лодочку нашу не ветром качало (2); И где ты потом разлюбила меня (3).*

Ироническая концовка свидетельствует о том, что автор осознает ограниченность темпорального схематизма:

*Я навсегда запомню эти даты,
Запомню эти два недолгих дня,
Один — когда навек ко мне пришла ты,
Другой — когда исчезла от меня*.*

* Глагол *исчезнуть* не управляет родительным падежом с предлогом *от*. Автор, следовательно, допускает грамматическую ошибку.

Сильные участки темпоральной схемы (начало и конец любви) не всегда отличаются вербальной точностью. Например: *Он однажды с женщиной прекрасной как-то скрылся осенью в Крыму (1)*. *Однажды*, т.е. ‘в определенный момент’; *как-то* — ‘каким-то образом, неизвестно как’ (темпоральная неточность).

Он с прекрасной женщиной из Крыма Возвращался в разных поездах (3). В данном случае неточность затрагивает характеристику персонажа и обуславливает разночтения.

Вариант А. *Женщина из Крыма* — ‘родившаяся и/или проживающая в Крыму’. Если в тексте реализуется этот смысл, можно домыслить ситуацию в плане продленного времени любви: влюбленные не расстаются (предстоит встреча на вокзале северного города с *женщиной из Крыма*). Все еще впереди.

Вариант Б. Если предложное сочетание *из Крыма* употребляется в значении ‘пункт отправления поезда’, то *разные поезда* — это сигнал разрыва, конца любви.

Поддерживающий поэтику общих мест схематизм поэтического воплощения времени — вариант скрытой формульности, за которой скрывается примитивизм. В то же время темпоральный схематизм обеспечивает ясность текста, простоту восприятия нехитрого лирического сюжета.

Формулы и их разновидности. Не претендуя на высокие поэтические открытия, Л. Рубальская намеренно остается в границах поэтики общих мест, утверждая и разрабатывая всем известные истины, «готовые лирические продукты».

«Произведения одной жанровой формы, — отмечает Н.А. Николина, — характеризуются общими для них образными средствами — “формулами”, которые группируются в отдельные типы...» [Николина 2002: 70].

Следуя песенным традициям, Л. Рубальская использует формулы, лежащие в основе лирических песенных текстов.

Я да Ты да Мы с Тобой. Активный субъект лирического переживания — Я. Местоимение употребляется в двусоставных личных предложениях с глаголом-сказуемым, передающим эмоциональное состояние/деятельность. Самые частотные глаголы (*любить, разлюбить*) употребляются в утвердительных и от-

рицательных конструкциях в прямых словарных значениях ‘испытывать любовь к кому-либо’ и ‘перестать любить’:

*Я еще сказать не смею,
Что я вас уже люблю;*

*Рана прежняя затянулась –
Больше я тебя не люблю;*

Мне хорошо, но я вас не люблю.

*Мой золотой, счастье было, да сплыло,
Мой золотой, я тебя разлюбила;*

Глагол-сказуемое *не любить* употребляется параллельно с глаголом-сказуемым *не жениться* в стандартном контексте:

*Я не люблю тебя, Маруся,
Хотя, бывает, и боюсь.
Ты не в моем, Маруся, вкусе,
И на тебе я не женюсь.*

Субъект *Я* может сочетаться со сказуемым, передающим стандартное невербальное выражение чувств:

*Я отведу глаза старательно,
Ты не увидишь слез моих.
Эх, мужики, вы все предатели,
И ты, мой друг, один из них.*

Предписательная модальность способствует изображению невозможности соединения насилия и искреннего чувства: *Я ставлю себя, чтоб тебя полюбить, не могу.*

Местоимение *Я* занимает позицию субъекта, переживающего чувство острой обиды, разочарования, сожаления: *Я судьбою твоею не стану; Я на тебя держу обиду И не могу никак уснуть.*

Косвенный падеж местоимения Я также изображает субъекта лирического переживания. При этом подчеркивается непреднамеренность чувства: *Ты мне нравился с первого взгляда; А ваших глаз неведомая бездна Меня влечет своею глубиной.* Во всех случаях ТЫ — смысловой объект эмоционального отношения/переживания. Местоимение ТЫ может отражать позицию активного субъекта; Я — позицию объекта эмоционально насыщенного действия/переживания, часто скрывающегося за определенными поступками: *Меня ты зельем приворотным напоила; Ты возвращаешься ко мне; Ты ушел от меня; Ты забыл меня; Как ты мне верила тогда, Куда же делось все, куда?*

Нередки высказывания, выражающие горестный упрек:

*Ты изменяешь мне с женой,
Ты изменяешь ей со мной.
Ты и женой, и мной любим.
Ты изменяешь нам двоим;*

*Ну что ты ходишь с умным видом?
Решил бы лучше что-нибудь.*

ТЫ-позиция передается в рамках известного фольклорного текста, чаще всего это пословица, в которой заключена непреложная истина:

*Ты, мой старый друг,
Лучше новых двух —
Поняла я вдруг эту истину.*

«Я» в составе неполного предложения, характеризующегося прецедентностью, напоминает о вечном стремлении к взаимности:

*Как колокольчики звенят,
Слова далеких дней:
Люби меня, как я тебя,
И помни обо мне.*

В отдельных случаях позицию активного субъекта занимает местоимение ВЫ (формула ВЫ и Я), передающее одновременно дистантность и контактность, отдаление и притяжение влюбленных:

Не вы ль в любви клялись мне разве?

Потом оставили не вы?;

Как мне хочется услышать,

Что вы любите меня.

ТЫ/ВЫ мыслится как идеал, мечта: *Ты мечтой был моею хрустальной; Вы для меня прекрасный идеал.*

Формула МЫ С ТОБОЙ изображает объединение субъектов эмоционального переживания/действия, выражает сопереживание, взаимопонимание:

...любви гремучим ядом

Мы с тобой отравились;

Пустой бокал разбить бы вдребезги на счастье,

Но мы с тобою удержались на краю.

Данная формула заключается в границы устойчивого оборота, усиливающего впечатление всеобщности: *Мы в трех соснах с тобой заблудились.*

Вариант формулы выражения совместности МЫ С ТОБОЙ – Я/МНЕ С НИМ. Например:

И была я с ним счастливой

В ту недолгую любовь.

Точка зрения любящего может осложняться вербализованной точкой зрения наблюдателя, соответствующей обыденному трезвому взгляду на положение вещей:

*Я с тобой теряю время —
Все об этом говорят;*

*Снова осень сгорела пожаром
На пороге холодной зимы.
Говорят, мы с тобою не пара,
И не можем быть счастливы мы.*

Субъект любящий может поступать вопреки сторонней рациональной точке зрения. В борьбе чувства и разума побеждает чувство:

*Ты же портишь жизнь — говорят вокруг,
Понимаю я все сама.
Но беру ключи от квартир подруг
И от счастья схожу с ума.*

Еще одна разновидность формульности — опора на фразеологию (в широком смысле этого термина). Здесь «формула — это выражение, которое используется в готовом виде» [Кожевникова и др. 1995: 107].

Для выражения известной истины используется фразеологизм, пословица, поговорка.

Устойчивое выражение употребляется в готовом виде — как известное утверждение или отрицание: *Мы лишь три дня не виделись, А ты сожгла мосты; Никогда нам не быть больше вместе. За семь бед есть один лишь ответ; Снова крúгом пошла голова; А у девчонки сразу крúгом голова; А я считаю дни с тревогой, Чтоб в подоле не принести; Ты душой не криви, Не беги от любви; Ты ребром вопрос поставил: Мол, душою не криви.*

Устойчивое выражение может употребляться в деформированном виде. Так, грамматические трансформации пословиц способствуют усилению личностного начала: *Не в свои я села сани. Не хочу судьбы такой* (ср.: *Не в свои сани не садись*); *Что имела, не хранила, Потерявши, плачу* (ср.: *Что имеем, не храним, потерявши — плачем*).

Лексические замены и вставки создают тематическую определенность, конкретизируют грани изображаемого чувства: *То в жар, то в дрожь меня бросало* (ср: *то в жар, то в холод*); ... *искры счастья сыпались из глаз* (ср: *Искры из глаз посыпались*).

Устойчивое выражение со значением утверждения употребляется как отрицательное: *Обиды время не лечит*. Отрицательное суждение — как утвердительное:

*Сказал ты: сердцу не прикажешь,
Как это просто доказать!
Ты одного не знаешь даже:
Могу я сердцу приказать.*

Устойчивое выражение, передающее известную истину, помещается в антонимический контекст:

*Вольной птицей я была,
Стала вдруг невольной.*

*Случайный мой попутчик!
Случайный мой попутчик!
А мне с ним оказалось надолго по пути.
Случайные связи
Обычно непрочны.
Случайные связи
Обычно на раз.
А нас этой ночью,
Случайною ночью
Связала навечно
Случайная связь.*

*Добра не ищут от добра,
Но мне дороже зло с тобою.
Пусть эта истина стара,
Но что поделаешь с судьбою?*

* * *

*Ты не герой из моего романа,
Ты не герой,
Ты просто эпизод.
А мой герой,
Он поздно или рано
Ко мне придет,
Он все равно придет.*

В текстах Л. Рубальской для обозначения категорий, выработанных житейской практикой, широко используются расхожие обиходные стереотипы: *Жизнь свои нам диктует законы; Шерше ля фам — виной всему она одна. Шерше ля фам — она причина всех причин.*

Стереотип включается в типовую узнаваемую ситуацию:

*Дорогой, подойди к телефону,
Женский голос, наверно, она.
Жаль, что ей неизвестны законы —
Не звонить, если дома жена.*

Стереотипное суждение передается от лица одного из родителей:

*А папка дочери приданого купил,
Он говорил ей, строго изгибая бровь:
«Хоть ты и взрослая, но все же не глупи.
Сначала замуж, а потом уже любовь!»*

Мудрое предписание вкладывается в уста незамужней подруги:

*— Терпите, девочки.
Какие есть — а все мужья.*

В текст включаются стереотипные цепочки хода мысли:

*Да он не женится, пожалуй,
Уж слишком быстро ты сдалась;*

*Мужчинам верить можно,
Но очень осторожно,
А если все же верить, то вид не подавать.
Ведь в этой жизни сложной
Легко обжечься можно,
А если раскалишься,
Так трудно остывать.*

Незыблемость всеобщих истин поддерживается формулами КАК У ВСЕХ, СО ВСЕМИ: *Было все как у всех — время встреч и прощаний; Со всеми это в первый раз Когда-нибудь случается.*

Достоверность создается с помощью стереотипов сегодняшнего дня, отражающих культурно-ценностные предпочтения молодых людей: *Ты так мечтаешь жить богато и красиво;*
Ср.:

*Отхватила парня я,
Жизнь пошла шикарная:
Шоколад, шампанское,
Шуба, «мерседес».*

Формульность поддерживается соединением старых и новых стереотипов. Например:

*Хватит мне строить невинные глазки.
Выйди из «джипа» и дуй на метро.*

При столкновении старых и новых стереотипов побеждают вечные, наполненные утверждением любви как высшей ценности. При этом ирония не уничтожает указанного смыслового соотношения. Например:

*Ты так мечтаешь жить богато и красиво.
На завтрак крабы, а на ужин бланманже,
А я сегодня был с тобой всю ночь счастливым.
К чему Диор, когда такое неглиже?*

*Мой новый друг, он так богат!
Мне жить и радоваться можно.
Но я опять смотрю назад,
Хоть это в общем безнадежно.*

Поэтические формулы. А.Н. Веселовский писал: «Поэтические формулы — это нервные узлы, прикосновение к которым будит в нас ряды определенных образов, в одном более, в другом менее, по мере нашего развития, опыта и способности умножать и сочетать вызванные образом ассоциации...» [Веселовский 1989: 295]. Поэтическая формула не связана с каким-либо отдельным текстом. «Она воспринимается как уже созданный знак, многократно употреблявшийся в различном языковом окружении, причем список таких контекстов представляет собой открытое множество» [Кузьмина 1999: 100].

Л. Рубальская широко использует «выработанные лирической поэтической традицией формулы, опирающиеся прежде всего на частотные слова поэтического языка» [Гаспаров 1986: 189], привычные словосочетания, выражения, которые «принимаются как исходная точка поэтической работы» [Брик 1927: 68].

Поэтические формулы с компонентом *любовь*.

В качестве примеров приведем метафорические формулы в границах грамматически однотипных словосочетаний (генитивная метафора): *Огонь любви погас; Мед любви порой горчит; Вином любви наполним чаши; линия любви.*

Ключевое слово *любовь* включается в формульные сочинительные словосочетания:

*Под музыку грянут на сумрачной сцене
Любовь и разлука, разлука и боль.*

Поэтические формулы с компонентом звезда, месяц. Например:

Мерцала бледная звезда

Последняя, печальная (устойчивый эпитет *бледная*);

Мы с тобой на сеновале

Даже не подозревали,

Что о пламя звезд летящих

Мы сердца не подожгли (устойчивое сочетание *звезды летящие*);

Звезды гасли в очах;

А в глазах горели звезды (устойчивая параллель звезды — глаза/очи);

Закатился серебряный месяц

В розоватый холодный рассвет (устойчивый эпитет *серебряный*);

А вечер серб зажег над крышами,

И небо звездами расшил (устойчивые поэтические метафоры).

«Мышление готовыми словосочетаниями» [Гаспаров 1986: 197] проявляется в употреблении поэтических формул с компонентами сердце, душа: *Кровавая рана В моем бедном сердце* (постоянный эпитет *бедное*). Ср. устойчивые глагольные сочетания: *Переполнилось сердце любовью; Сжигают сердце два пожара; Не заметила, как осень В сердце постучала; Душа рвалась на части; Музыка уже не звучать в моей душе; Только сердце успокоить До сих пор я не могу; Гостит печаль на сердце у меня; Душа разбита на части; Все понимает голова, А сердце бьется, бьется бешено; И я молила небеса Простить мне душу грешную.*

К формульным могут быть отнесены поэтические сочетания и высказывания с компонентами глаза, взгляд: *Свет глаз твоих погас; И сердились вишни жгучих глаз; Прощаясь смотришь долгим взглядом; И скрипок нежный звук, И нежность глаз и рук; Я отравилась ядом Каштанового взгляда; Точит болью... синий взгляд; Блеснули из-под синих век Глаза твои холодные; Я укорять не смею Прохладу ваших глаз; Меня ты сбила выстрелом Своих холодных глаз* (устойчивый эпитет *холодные глаза/взгляд*); *И горел прекрасный чей-то взгляд; Холод во взгляде отвечивал.*

Поэтические формулы с компонентом слезы в границах образных устойчивых сочетаний поэтического языка: *Слезы катятся из глаз; Было грустно мне до слез; Ты разлюбил меня, ну что же? Не растопить слезами холод; И глотаю текущие слезы; И горько плакал он, не сдерживая слезы; Буду слушать я, слезы глотая, Ненавидя и все же любя.*

Таким образом, основу поэтики *общих мест* составляют устойчивые поэтические формулы в соединении с устойчивыми единицами языковой системы, расхожими вербальными стереотипами, отражающими ментальную специфику обыденного сознания, «проявляющуюся в эмоциях и настроениях, которые, в свою очередь, опираются на глубинные зоны... на какие-то вполне осознанные и более или менее четко сформулированные идеи и принципы» [Гуревич 1989: 454].

ПОДВЕДЕМ ИТОГИ

Песенная поэзия Ларисы Рубальской развивает универсальную тему любви в границах традиционных общементальных представлений о любви. Любовь трактуется как эмоционально-психическое отношение, составляющее жизненную доминанту.

Тексты адресованы массовой, в основном женской аудитории, не утратившей традиционного взгляда на любовь.

Автором целенаправленно разрабатывается поэтика *общих мест*, имеющая разные проявления:

- выбор общеязыковых средств обозначения эмоций в качестве ключевых слов текстов о любви;
- использование романтического контекста как орнаментального средства изображения чувств;
- простой узнаваемый лирический сюжет;
- разграничение событийного (время любви) и несобытийного (жизнь без любви) времени; темпоральный схематизм;
- формульность (поэтические формулы; песенные, в том числе фольклорные песенные формулы);
- общеязыковые устойчивые единицы: фразеологизмы, половицы, поговорки; обиходные речевые стереотипы.

Можно выделить следующие параметры языкового образа автора — носителя среднелитературного типа речевой культуры: чувство адресата, соблюдение этических норм; конструирование текста в соответствии с принципом ожидаемости; стереотипность поэтического мышления; отсутствие грубых речевых ошибок; единичные непреднамеренные речевые недочеты; отсутствие заметных поэтических новаций.

Произведения Л. Рубальской далеки от шедевров русской песенной лирики, однако они противопоставляются безграмотности и пошлости текстов современной поп-культуры.

Основной источник

Рубальская Л. Переведи часы назад: Стихотворения. М.: ЭКСМО, 1999.

4.6. ДАМСКИЙ РОМАН

4.6.1. Общая характеристика жанра

Дамским (женским, розовым, love-story) обычно называют любовный роман, посвященный открыто мелодраматическому изображению истории любовных взаимоотношений героя и героини [см.: Черняк 2005: 214–237].

Фабула. Событийно дамский роман может быть близок социально-психологическому роману, детективу, приключенческому, историческому роману, но на первый план в нем обязательно выносятся любовная история. Герой и героиня встречаются, между ними зарождаются и нарастают нежные чувства, но они расстаются из-за неблагоприятных для их союза обстоятельств, чтобы через некоторое время снова воссоединиться. Вне зависимости от того, основана ли фабула на «роковых» или «бытовых» препятствиях, любовная история в дамском романе традиционно имеет счастливую развязку: новая встреча, объяснение героев и отчетливо выраженная ими готовность к восстановлению разрушенного союза.

Дамский роман монологичен: в нем безоговорочно господствует точка зрения главной героини, все остальные существуют по принципу дополнительности. Основное содержание романа занимают описания переживаний героини: рассказ о ее чувствах к герою, ретроспективное проживание истории любви, мечты о будущем с любимым человеком. Время в романе организовано так, что подробно описываются преимущественно воспоминания и рассуждения героев, связанные с перипетиями любовного чувства, благодаря чему создается ощущение напряженных психологических переживаний. Движение действия романа связано с преодолением разного рода препятствий (различное социальное положение, имущественное неравенство, территориальная отдаленность, недостаточность чувств у одной из сторон и т.п.) для воссоединения двух любящих сердец. При этом герои до поры до времени не осознают глубины и судьбоносности связывающих их чувств. В финале романа чувства побеждают. Одновременно все препятствия разрешаются, добродетель (сами герои и их помощники) и злодейство (персонажи, мешающие счастью героев) получают по заслугам.

Счастливейший конец обязателен, из-за этого в дамском романе труднодостижим традиционный для других жанров массовой литературы принцип серийности. Поскольку к концу романа героиня обязательно достигает идеального для нее счастья навсегда, то объединение серии с помощью образа ключевой героини невозможно. В каждом романе весь цикл любовного переживания — вне зависимости от времени его протекания — должен быть пройден.

Действие дамского романа может происходить как в современности, так и в сколь угодно отдаленные исторические времена, поскольку «жизнь сердца», как предполагается, вечна и неизменна. Но в любом случае обстановка должна нести элемент экзотики для аудитории читателей романа. Во-первых, потому, что перенос действия в «экзотическое» пространство, будь то Древний Египет, Англия времен войны Алой и Белой Розы, особняк богача или латиноамериканская ферма, создает возможности для варьирования однообразной истории о встрече — разлуке —

новой встрече. Во-вторых, налет экзотики позволяет более или менее убедительно оправдать фабульные несообразности, а также выключенность героев из повседневного существования, необходимую для полноценного проживания ими любовных перипетий. Наконец, экзотический материал потакает представлению читательницы о том, что настоящая любовь существует вне серых будней (в крайнем случае — на какой-то, обычно не очень продолжительный период, освещает и преображает повседневность).

Фабула дамского романа в своей структурной схеме имеет очевидное сходство с волшебной сказкой, в которой сюжетобразующими оказываются мотив тайны рождения или — в современном варианте — профессии (героиня принимает «принца» за ровню, директора фирмы — за клерка, олигарха — за бомжа и т.п.); мотив чудесного перевоплощения (героиня из незаметной, серой превращается под влиянием любовного чувства в яркую красавицу); мотивы нарушения запретов, трудных заданий, неожиданной помощи от чудесных помощников и т.п. В основу фабулы может быть положена история Золушки со всеми перипетиями, завершающимися счастливым браком бедной «добродетели» с богатым и аристократичным (если не по происхождению, то по типу личности) мужчиной. Часто встречается также фабульная схема «укрощения строптивой/ого»: девушка воспитывает «дикаря», пытаясь привить ему «правильные» манеры, но потом мужчина перехватывает инициативу, заставляя девушку находить очарование в его непохожести на других. Эксплуатируется и схема «спящей красавицы»: мужчина пробуждает к жизни героиню, спрятавшуюся от мира чувств, обычно из-за перенесенной в прошлом личной драмы [Бочарова 1996; Вайнштейн 1996].

Степень авантюристичности дамского романа может быть разной, но все приключения неизменно нужны лишь для демонстрации силы чувств героев и носят откровенно вспомогательный характер. Так, писательницы Татьяна Дубровина и Елена Ласкарева в романе «Ставка на удачу» рассказывают историю об эксцентричной героине, ставшей клоуном. Независимая самостоятельная девушка берет фамилию своего первого мужа — Удача. Она до-

бывается профессиональных успехов, после ряда личных неурядиц находит свою любовь — состоятельного врача-хирурга, делавшего пластическую операцию ее подруге. Героиня, эксцентричность которой проявляется в склонности красить волосы в необычные цвета в минуты житейских кризисов и задавать «детские» вопросы, приводящие в смятение окружающих, то придумывает необычный номер прямо на фестивале циркового искусства в Париже, то попадает в гарем восточного владыки, откуда бежит. Решительный характер героини постоянно вовлекает ее во все новые и новые фантастические приключения, при этом основной функцией героя становится вызволение ее из всех переделок. В результате независимая женщина, до этого бежавшая мужской любви, начинает верить в подлинные чувства.

Условным правдоподобием отличаются и обстоятельства «серых буден», создающих фон для расцвета любви героев. Психологической основой любовного романа вполне может стать житейски абсурдная ситуация, как в романе Натальи Нестеровой «Девушка с приветом». Героиня романа — врач-хирург, постоянно попадающая в нелепые ситуации, — знакомится на улице со странным мужчиной, которого она подозревает в шпионаже. Он и оказывается разведчиком, но «нашим». Разведработой объясняются его акцент и материальное благосостояние. В итоге героиню «одобряют» коллеги любимого (ее привозят в ГРУ на смотрины), и роман завершается благополучно, то есть возвращением героя с очередного секретного задания и его воссоединением с любимой. Более обыденные житейские истории в дамском романе неизменно раскрывают свой мелодраматический потенциал, уводящий от бытового правдоподобия в область чистых высоких чувств. Так, в романе Натальи Невской «Подруги» две молодые красавицы Женя и Катя, недавние выпускницы университета, полюбили одного преуспевающего мужчину. Одна от него забеременела, а на второй он собрался жениться. Мужчина этот погиб, и его родившегося сына воспитывает не родная мать, вышедшая замуж по расчету за иностранца, а ее кроткая подруга, которая, впрочем, в итоге находит новую любовь в лице замечательного врача-хирурга.

Надуманность (а иногда и нелепость) коллизий романа, неизменно обуславливаемая мотивировкой «и так тоже бывает», допускается законами жанра, поскольку носит откровенно вспомогательный характер. Ее функциональное предназначение состоит в том, чтобы создать на пути влюбленных некоторое количество препятствий, которые сделали бы ожидаемую читателями встречу героев максимально яркой и эффектной.

Фабула дамского романа может включать элементы социальной критики, нравоописания и т.п., но все они также играют по отношению к изображению истории любовного чувства вспомогательную роль.

Герои. Герои в дамском романе отчетливо подразделяются на главных (участников собственно любовной коллизии) и второстепенных. Характеры героев задаются сразу, не претерпевают сколько-нибудь существенных изменений от начала романа к концу и интерпретируются, как правило, на уровне амплуа: положительная (центральная) героиня; положительный (центральный) герой; верная подруга/ неверная подруга; мудрая/вредная старшая родственница и т.п. Амплуа неизменны, поскольку принципиально не меняется история «жизни сердца». Положительные персонажи дамского романа — хорошие добрые люди, которые всем бедам противопоставляют отзывчивость, оптимизм, взаимовыручку, ясность ума. Они с пониманием относятся к чувствам главных героев, так или иначе способствуют их соединению, обычно составляют большую часть персонажей романа. Отрицательные персонажи заведомо неприятны, вызывают всеобщую антипатию и, поскольку их душевный облик более или менее очевиден для всех участников рассказываемой истории, не очень опасны. Их основная функция — мешать будущему счастью героев, в основном с помощью интриг. Противопоставление положительных и отрицательных персонажей в дамском романе отличается наивностью и прямолинейностью.

Главная героиня дамского романа — женщина в ситуации любви и связанных с этим перипетий: ожидания, соперничества, ревности, прощения. Поскольку проблема взаимоотношения полов оказывается центральной, очень важно соответствие героев

существующим в обществе гендерным стереотипам. Герой и героиня воплощают образец идеальной пары: они физически и духовно созданы друг для друга. Их может отличать только социальное/материальное положение (он богат, она бедна или — реже — наоборот). Для героев современных романов важна еще одна составляющая — их профессиональная успешность. Мужчина неизменно играет доминирующую по отношению к героине роль. Он сильнее, опытнее и мудрее. Она тоньше, наивнее и экспансивнее. Герои вполне соответствуют массовым образам маскулинности/фемининности, утверждающим мужчину как существо сильное, властное и надежное, а женщину — как существо более слабое, склонное к подчинению и подверженное случайным воздействиям. Герой обычно несколько старше героини, наделен непререкаемым авторитетом, предстает в ореоле власти, богатства, ума, высокого положения в обществе, а также обладает недоступным героине опытом неудачной семейной жизни. Внешне безупречный, деловой, мужественный, безгранично добрый, активный, свободный от матримониальных обязательств, он становится для героини учителем (в том числе и в искусстве любви) и одновременно — опорой и поддержкой. Эротическая притягательность идеального героя дамского романа основана на сочетании необузданной природной чувственности и обеспечиваемой культурой сдержанности. Этот набор позитивных качеств, сосредоточенных в одном человеке, воспринимается как более правдоподобный, если герой является выходцем из общества, мало знакомого читательнице, оттого он часто бывает человеком иного социального круга, представителем экзотической профессии, жителем иной страны, человеком другой эпохи и т.п.

Если ведущая функция героя дамского романа — завоевание женщины, то для героини — это полное растворение в охватившем ее любовном чувстве. Идеальная героиня никогда не выступает как завоевательница, ее образ отвечает общественным представлениям об идеальной женственности как мягкости, податливости, скромности. Даже полюбив, героиня всячески пытается скрыть свое волнение, и эта сдержанность особенно привлекает героя. Героиня должна быть гордой, сильной и самостоятельной,

чтобы вызывать сочувствие. Ее первоначальное несчастье в личной жизни объясняется случайностью или общественными препятствиями, но не личностными недостатками.

Главное событие в жизни женщины — переживание любви к мужчине. Все остальное — дети, карьера, родители и т.п. — оказывается второстепенным: читательница должна вновь и вновь возвращаться к самому «романтическому» периоду жизни — любви и ухаживанию. Время вне свиданий с героем ощущается героиней как пустое, лишённое событий, и она заполняет его воспоминаниями и мечтами. Повседневность проживается машинально, поскольку для героини только существование в мире переживания любви имеет значение. Грезы оказываются важнейшей сюжетообразующей особенностью любовного романа.

Если действие романа происходит в наши дни, героиня может работать в сфере «женского» бизнеса, заниматься дизайном, модой, журналистикой или быть преподавателем, врачом, адвокатом. Но сколь бы важной, как это кажется в начале романа, ни была для нее карьера, счастье она может найти только в следовании традиционному образцу женственности и сценарию женской доли — замужеству и материнству.

Конфликт в дамском романе основан на столкновении неблагоприятных для героев внешних обстоятельств, препятствующих их любви и силе чувства, имеющего для них судьбоносный характер. Герои вначале не понимают силу собственной любви, пытаются противостоять ей, но в итоге оказываются бессильными перед высоким и светлым чувством. Если на начальной стадии развития сюжета в романе житейская логика вступает в конфликт с алогизмом и силой чувств, то в процессе воплощения мечты достигается компромисс жизни сердца с официальными установками — герои заключают одобряемый обществом союз.

Проблематика. Центральной проблемой дамского романа оказывается противоречие между повседневностью, предполагающей размеренность, упорядоченность существования, подчинение неким общепринятым правилам, и силой чувств, буквально сметающих все на своем пути.

По мере развития общественных отношений и смены гендерных стереотипов происходят изменения и в характере взаимоотношений героев. При том что дамский роман — жанр крайне консервативный, сохраняющий общие патриархатные установки, героини современных западных романов *сами* приходят к мысли о приоритетности семьи или даже — в постфеминистских женских романах, начиная с 1990-х годов, — о возможности разных приоритетов в разные периоды жизни женщины. Впрочем, в рамках каждого отдельного романа главная героиня в возрасте около тридцати после долгих мучений все же отдает предпочтение гармонии личного (семейная жизнь, материнство) и профессионального.

Дамский роман предполагает специфическую форму освоения повседневности. Мир четко делится на будничный (офисы, банки, большие магазины, транспорт, рестораны для деловых встреч) и внебудничный, ассоциирующийся с любовными встречами (курорт, экзотический остров, гостиница, не свой город). Герои существуют вне бытовых хлопот, они углублены в свой внутренний мир. Поскольку героиня живет или стремится жить в мире красоты, в повествовании важен элемент смакования красивых вещей. Действительность входит в роман преимущественно через предметный мир. Описание одежды и предметов обихода носит рекламный оттенок: авторы прибегают к дискурсивным практикам модных журналов, называя модные бренды, подробно и технологически точно определяя фасон костюма, ткань и т.п. Упомянутая марка — своего рода показатель социального статуса героя. Важна не столько культурно-временная закреплённость воображаемого мира романа, сколько его универсальность, принадлежность к миру богатства/бедности [см.: Славникова 2003].

Пафос. В дамском романе доказывается первостепенное значение любви в человеческой жизни, что соответствует подспудному представлению читательниц о «правильном» мироустройстве, где доверяют чувствам, где человек значим глубиной своего внутреннего мира (здесь: способностью отдаваться любви). В рассказываемой истории любви важна предопределённость итога: настоящий брак вырастает из сексуального влечения и гармонич-

ных сексуальных отношений. Одновременно задается мелодраматическая жесткость нравственного посыла: любят хороших, презирают плохих; награждают добродетель, карают порок.

Читательская аудитория. Тексты с мелодраматическим пафосом существуют в литературе издревле и пользуются неизменной любовью широкой публики. Но традиционно принято считать, что «розовые» любовные романы — это книги «для горничных», то есть для эстетически невзыскательной аудитории. В числе благодарных читательниц — малообразованные девушки из рабочих семей или пожилые чувствительные дамы. Современные социологические опросы показывают, что сегодня основными потребителями этих романов являются молодые замужние образованные женщины в возрасте от 25 до 35 лет, имеющие детей и занимающиеся домашним хозяйством. Второй категорией наиболее усердных читательниц являются женщины-служащие «низшего звена», читающие в транспорте по дороге на работу и домой.

Неоднократно проводимые опросы читательской аудитории дамских романов показывают, что читают их обычно для удовлетворения потребности в положительных эмоциях. Стремление читательницы отвлечься от будничных проблем подкрепляется возвышенной психологической установкой любовного романа. Читательница сочувствует героине, вынужденной доказывать миру в целом и избраннику в частности свою уникальность и востребованность. Важную роль в получении удовольствия выполняет и закон замещения: отсутствие у читательницы в реальной жизни романтической любви такого накала восполняется за счет чтения романа. Кроме того, имеющиеся у читательницы романтические воспоминания расцветаются за счет стереотипности и условности образа героини, определенной универсальности происходящих в романе коллизий, что позволяет читательнице мысленно включать события романа в свои воспоминания, как бы присваивая их себе. Таким образом, дамские романы придают духовной жизни читательницы необходимую драматизацию. Одной из главных причин воздействия дамского романа является осуществление свойственной искусству компенсаторной функции. В процессе чтения происходит своеобразная подмена, ког-

да, с одной стороны, читательница вкладывает в стереотипные ситуации глубоко личное собственное переживание, с другой — зачастую мыслящая себя неуспешной, с заниженной самооценкой читательница, сочувствуя, ставит себя выше богатой, успешной, счастливо влюбленной героини, таким образом иррационально возвышаясь. Наконец, чтение дамских романов воспринимается как «занятие для себя», помогающее отключиться от бытовых забот, разговоров о повседневных неурядицах и беспокойных новостей.

В отечественной литературе любовный роман активно разрабатывается еще в первой трети XIX века. Интенсивное развитие жанра приходится на конец XIX — начало XX века. В советское время происходит перерыв, хотя элементы мелодрамы в искусстве, конечно же, остаются [см. об этом: Ильина 1989]. Всплеск интереса к массовой литературе в годы «перестройки» привел к появлению на книжном рынке, с одной стороны, многочисленных переводных love-stories, а с другой — перепечатки книг А. Вербицкой, Н. Чарской и других популярных писательниц рубежа XIX — XX веков. Вновь отечественные дамские романы начинают активно появляться лишь с середины 1990-х годов. Критики объясняют сложность продвижения на российском читательском рынке отечественных любовных романов кризисом маскулинности, порождающим убеждение, что лучшие мужчины, годящиеся в герои романов, находятся не здесь. Кроме того, в стране должен был сложиться слой состоятельных людей обоего пола, достаточно много зарабатывающих, чтобы обеспечить «красивую жизнь», необходимую для проживания “красивой любви”: свой загородный дом или хорошая городская квартира, поездки за границу, вкусная еда, дорогие подарки. Поэтому «мужчинами мечты» в отечественных романах становятся обычно крупные офисные работники, владельцы собственных предприятий, врачи-хирурги, тележурналисты, много работающие за границей профессора — то есть люди, имеющие довольно высокий доход и «интеллигентную» профессию, необходимую, чтобы можно было убедительно объяснить тонкость чувств героя. Таким образом осуществляется необходимый «экзотический зазор» между чи-

тательницей, уровень и эмоциональная насыщенность жизни которой существенно отличается от имеющихся у героев, и материалом произведения. Только с начала XXI века отечественные дамские романы стали теснить зарубежные или, во всяком случае, заняли равное с ними положение.

Большая часть дамских романов выходит в так называемых сериях, объединенных общей темой — типом отношений героев (названия серий — говорящие: «Неземная страсть», «Такая любовь» и т.п.). Серийность указывает на принципиальную однотипность текстов дамских романов: авторство подчеркнуто лишено индивидуальности. Лицо каждой серии определяется двумя параметрами: возрастом и любовным опытом аудитории (романы для девочек, молоденьких девушек, тридцатилетних и т.д.), а также степенью откровенности эротических сцен.

4.6.2. Анализ текстов

ЖАНРООБРАЗУЮЩИЕ ПРИЗНАКИ ДАМСКИХ РОМАНОВ: ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ АНАЛИЗ (РОМАН ЕЛЕНЫ КРЫЛОВОЙ «СТОИТ ПОПРОБОВАТЬ»)

Фабула. Преподавательница математики санкт-петербургского вуза тридцатисемилетняя Зинаида Григорьевна Кириллова, или, как все ее называют, Зиночка, за неделю до Нового года узнает, что из Франции в связи с отпуском вернулся ее коллега Олег Медников, с которым у нее шестнадцать лет назад был страстный роман. Зиночка была тогда студенткой университета; он — руководителем практики, но из-за подлости преподавателя Логинова, также влюбленного в нее и выставившего Медникова в невыгодном свете, роман завершился разрывом. Медников был неудачно женат еще во время романа с Зиночкой. Зиночка сразу после разрыва вышла замуж за влюбленного в нее однокурсника, но позже обе семьи распались; на момент действия героини оказались свободными. Верные подружки Зиночки — Светлана и Галина, — уверенные, что Медников и Зиночка после разводов так и

не обзавелись семьями из-за неостывающих чувств, хотя бы помочь влюбленным воссоединиться. Дочь Зиночки — пятнадцатилетняя Александра, в свою очередь, озабочена тем, чтобы от матери «отстал» Логинов. Зиночка сомневается, нужно ли ей продолжение отношений с Медниковым, но воспоминания об их романе, которым она предается несколько дней подряд, очевидно показывают, что она продолжает его любить. Олег же настойчиво ищет встреч с Зиночкой, знакомится с ее дочерью, с племянником и производит на них прекрасное впечатление. Он встречает героиню около дома ее матери и увозит к себе, чтобы выяснить все прошлые недоразумения. За коньяком, сигаретами и миндальными пирожными, рассказав друг другу о своем прошлом, разобравшись в нелепой причине разрыва шестнадцатилетней давности, герои падают друг другу в объятия: *Отбросив в сторону разломанную сигарету, он поймал ее руки в свои, а в следующее мгновение уже привлек Зиночку к себе. Его губы нашли ее губы, его руки блуждали по ее спине, а ее пальцы запутались у него в волосах. На этот раз Зиночка не стремилась скорее вырваться из его объятий, ничего более не желала она, кроме как остаться там навсегда, а Олег продолжал осыпая ее лицо легкими поцелуями.* Накануне Нового года Олег делает Зиночке предложение, дарит кольцо с бриллиантом, они получают благословение Александры, а следующая их встреча происходит уже накануне дня рождения Зиночки, первого мая, когда Олег снова возвращается из Франции. Как видим, фабула построена на основе любовной истории со счастливым концом: герой завоевывает прощение и возможность создать семью с героиней.

Тема. Действие романа протекает на фоне жизни петербургской интеллигенции: вузовские и школьные преподаватели, инженеры, переводчики, музейные работники и т.п. Особенно подробно, поскольку главные герои являются преподавателями математики, описана жизнь вуза глазами его сотрудников — сфера довольно закрытая при всей внешней доступности. Лекции, семинары, контрольные, зачеты, организация практик, отношения между членами кафедры, репетиторство и его организация составляют «жизненную» основу изображения любовного романа.

Повествователь по уровню кругозора, типу мышления приближен к героине: он принимает жизнь такой, как она есть, утешая себя умением подмечать в ней нелепости и смешные стороны. Ирония связана обычно с реалиями вузовской жизни (*...для того, чтобы разобраться в хитросплетениях студенческой мысли и порой почти в нечитабельных каракулях, требовалось несколько больше времени, чем она была в состоянии уделить сейчас*); бытовыми условиями (*Проект, по которому в свое время построили их корпус, увязать с климатическими условиями Санкт-Петербурга, вернее, тогда еще Ленинграда, почему-то никому не пришло в голову. Хотя, если подумать, в последние лет двадцать-тридцать подобные слишком уж практические мысли, похоже, вообще не имели привычки приходить в головы тех, кто решал, что и как строить*); особенностями человеческого поведения (*...возник вопрос — почему, независимо от размера, любимые собаки в рассказах своих хозяев превращаются именно в зайчиков, и т.п.*).

Зарисовки городского быта и нравов выступают как фон, придают живость повествованию, характеризуя жизнь героини как насыщенную и несколько суматошную, но не отвлекают читателя от центральных любовных перипетий. Чуть большее внимание уделяется тем сторонам жизни, которые характеризуют героиню как хорошую хозяйку: *Она обжарила лук, добавила в него томат и только потом вывалила макароны, стараясь разрушить их монолит как можно аккуратнее. Готовое блюдо имело вполне презентабельный вид... в качестве завершающего штриха Зиночка посыпала макароны хмели-сунели*. Хотя в романе неоднократно подчеркивается, что вузовские преподаватели — люди с ограниченными средствами, у персонажей нет серьезных бытовых проблем. Их не волнуют общественные, культурные и прочие события: все персонажи крайне озабочены развитием любовных взаимоотношений между главными героями, по мере сил помогают влюбленным или мешают им.

Конфликт. В тексте разворачивается традиционный для жанра дамского романа конфликт между привходящими обстоятельствами-помехами и предначертанной судьбой. Героине свойственно подчиняться обстоятельствам, которые кажутся непреодоли-

мыми, поэтому она сначала отказывается от борьбы за свою любовь к Медникову, потом, подчиняясь общим правилам, выходит замуж за нелюбимого, наконец, боясь причинить себе боль, пытается уклониться от новых встреч с любимым. Но судьба в подобных романах неизменно оказывается на стороне настоящей любви, главным признаком которой является ее неподвластность времени и обстоятельствам. Эту великую любовь ценят все благожелательно настроенные к героине окружающие: — *Судьба предоставила тебе вторую попытку, чего ты собственно боишься?.. Может быть, стоит рискнуть и попробовать?*; — *...зато теперь вы оба свободны, дети выросли, вы можете начать все сначала. Стоит попробовать!* — говорят Зиночке обе ее подруги; потом им начинают вторить тетка и невестка. «*Мамочка, по-моему, стоит попробовать дать себе и ему шанс*», — упрасивает героиню дочь. В итоге понимание близких, настойчивость и чуткость героя приводят к счастливому финалу.

Герои. Главные герои соответствуют современным стереотипным представлениям о женщинах и мужчинах. Героиня в молодости — *стройная миниатюрная девушка с огромными карими глазами и светло-русыми, слегка вьющимися волосами. У нее были высокие скулы, прямой нос и твердо очерченный подбородок; глаза, опушенные длинными ресницами, яркие, не тронутые помадой губы.* К началу действия она мало меняется: *фигуру в свои тридцать семь лет сохранила почти девичью; по мере своих как физических, так и финансовых возможностей следила за своей внешностью и гардеробом* (героиня красит волосы, носит дубленку с меховой опушкой, высокие ботинки, изящные лодочки). У Зиночки *прекрасные глаза*, ее называют *Златовлаской*, она наделена сказочной притягательностью, против которой бессильны все мужчины, появляющиеся в романе: *Логинов никогда не скрывал своего желания затащить ее в постель <...> Арктический холод, которым Зина обдавала его, на Аркадия абсолютно не действовал; ...давно и безнадежно влюблен в нее Андрюша Кириллов.* При этом самой героине не нужен никто, кроме главного героя, она защищена от всех других чар воспоминаниями о прошлой любви и чувством ответственности перед дочерью: *Развод с Андреем был*

цивилизованным, и они даже остались друзьями, все равно Зиночка испытывала чувство вины перед Александрой. Особенно когда дело касалось других мужчин.

Отличная чуткая мать, она является хорошей дочерью, сестрой, прекрасной хозяйкой: посетители ее дома мечтают о ее *микроскопических маринованных огурчиках*, отмечают *аппетитный мясной запах в квартире*. Хороший, любимый студентами и коллегами преподаватель, она отличается вниманием к сути проблемы, ибо *для нее всегда важнее было, как решено, а не как записано; всегда ругала себя за свою неорганизованность, недолюбливала формальности*. У Зиночки прекрасные отношения с дочерью, которая ей слегка покровительствует, приятельские отношения с бывшим мужем, с которым она развелась не без облегчения после того, как увидела его на улице с другой женщиной, любящие родственники, на которых она всегда может положиться, верные друзья и подруги, которые всегда готовы прийти ей на помощь.

Ситуацию несколько усложняют разве что отношения с матерью, мечтающей видеть дочь замужем и постоянно подыскивающей ей женихов. Именно мать в свое время была недовольна романом дочери с женатым человеком и мечтала о *настоящем* зяте. Зиночка самокритична. Героя поражает ее *способность заниматься самоанализом в неожиданные моменты*. После ряда неудач она боится сильных чувств, хочет покоя, поэтому проверяет героя, вступая с ним во враждебно-состязательные отношения. Героиня сдержанна, не любит говорить о своих интимных проблемах с родными и подругами. (*Мысли ее все равно возвращались к Олегу, отвлекая от работы, хотела она того или нет*). При этом ей есть что сдерживать. Она глубоко любит героя, ее волнуют *эротические видения* (воспоминания прошлого), она ментально откликается на нежность героя. Ее страстность доказывает, что она ревнива, и поводы для ревности у нее есть, но все они ложные: мамы тапки в квартире героя, звонок жены друга, бывшая любовница.

— *Зиночка, ты и в самом деле настоящая сокровище. На таких, как ты, женятся*, — говорит ей любимый мужчина. И в ро-

мане это звучит как высшая похвала. Красавица, умница, замечательная мать и любовница, она хочет быть женой: *Больше всего на свете ей самой хотелось прожить с ним свою жизнь и родить ему ребенка.* За эту правильную установку, переданную к тому же дочери (Александра, думая о возможном замужестве матери, в первую очередь хочет стать старшей сестрой), героиня вознаграждается: ей не приходится бороться за счастье, оно само падает ей в руки. Тем самым реализуется стереотип: скромная, сдержанная, но внутренне страстная женщина ждет любви и получает ее, а герой добивается расположения возлюбленной.

Положительный герой Олег Медников, во-первых, красив, во-вторых, успешен и состоятелен: *Высокий темноволосый мужчина с фигурой атлета; ...широкий разворот плеч, резкие черты лица, правый уголок губ чуть приподнят в ироничной улыбке. И такая же ирония в его светло-карих глазах; длинные сильные ноги, сильные руки, глубокий, чуть хриловатый голос; полный обаяния голос; взгляды, которыми он буквально раздевал ее; В него была безнадежно влюблена половина сотрудниц института, не говоря уже о студентках.* Олег был неудачно женат на красавице-шатенке с обворожительным голосом, *стерве*, по общему определению. Он, однако, *никогда не говорит о жене гадостей.*

Идеальный отец, он прошел через испытания: *...мадам ребенок вообще нужен не был, между дневными и вечерними занятиями он несся погулять с ребенком, молочная кухня тоже была в основном на нем... по ночам он писал свою диссертацию... и делал для жены диплом.* Он верен в дружбе, энергичен. Его поведение соответствует стереотипным представлениям о настоящем мужчине: он напивается с горя в день Зиновкиной свадьбы, молча курит, когда волнуется, не предпринимает никаких шагов, чтобы вернуть Зиновку, когда узнает, что она собирается замуж, но приходит на защиту ее диссертации. Он сдержан, умен, решителен, хорошо рисует, участвует в юношеских забавах. Склонен к мальчишеству: *даже через шестнадцать лет во время тяжелого разговора мальчишески широкая улыбка на мгновение осветила лицо Олега,* когда он вспомнил *рекордно короткое время,* за которое добрался от института до места свидания.

Поскольку в дамском романе события показаны с точки зрения женщины, но в то же время важна «объективность» взгляда, о Зиночке читатель узнает много, а об Олеге значительно меньше и преимущественно из рассказов о нем других персонажей. По сути, уровень психологизма в изображении героя ограничен анализом его чувств по отношению к героине. Он идеален, потому что помнит, какие цветы дарил ей шестнадцать лет назад в знак примирения: *великолепные хризантемы с крупными завитками желто-терракотовых лепестков*; он помнит до мелочей день разрыва; он неизменно галантен; к Зиночке относится со снисходительностью; инициативу в отношениях неизменно берет на себя: *Я люблю тебя и на этот раз не хочу потерять, как это уже случилось однажды*; Он хороший товарищ, милый собеседник (в разговоре *весело поддевает Зиночку, играет словами*), а главное — нежный и страстный любовник.

Медников, как и подобает идеальному герою, хорошо обеспечен, так как *давно уже обрелся в основном за границей*. У Олега контракты во Франции; сын живет в Париже. Олег владеет машиной «рено», хорошей квартирой. Вот как героиня видит себя со стороны: *...она в обнимку с шикарным букетом, ее, в свою очередь, обнимает шикарный мужчина, и стоят они перед открытой дверцей шикарного автомобиля*.

Отрицательный персонаж Логинов, сплетник, в свое время злонамеренно разрушивший роман героев, сразу заявлен как человек неприятный. У него *довольно смазливое, хотя и помятое лицо; хоть Логинов всегда весь отутюженный, вид у него все равно подержанный*; он манерен. Его никто не любит, он антипатичен всем «хорошим» героям, то есть подавляющему большинству персонажей книги.

В качестве персонажей-помощников выступают две Зиночкины подруги: коллега и полнеющая энергичная женщина, завуч техникума. У обеих благополучная семейная жизнь. Обе готовы устраивать счастье подруги, не считаясь со временем. Пятнадцатилетняя дочь Зиночки учится в реставрационном лицее, прекрасно готовит, рисует акварели. Александра не только нежная дочь, но и верная подруга матери. Тетка Ангелина — астролог, люби-

тель живописи с «вечным» поклонником-искусствоведом, нежно любит племянницу и внучку.

Пафос. Подтверждение веры в силу чувств и торжество справедливости, понятой как вознаграждение героине за ее верность себе — идеально женственной современной работающей женщине.

РОМАН ТАТЬЯНЫ УСТИНОВОЙ «ОЛИГАРХ С БОЛЬШОЙ МЕДВЕДИЦЫ»

Фабула. Роман Т. Устиновой, на первый взгляд, является детективом. Лиза Арсеньева, тридцатилетняя владелица преуспевающего рекламного агентства в Москве, обнаруживает в гараже своего загородного дома незнакомого человека и принимает его за бомжа. Она сообщает о незнакомце людям, которым доверяет: сестре Евдокии (Дуньке) — журналистке, любовнику Игорю и начальнику охраны своего офиса Максиму Громову. Все дают ей советы, но советы оказываются бесполезными, поскольку странный пришелец оказывается не знакомым героине соседом по участку. Утром следующего дня в том же гараже Лиза обнаруживает труп своей сотрудницы Светланы Крюковой. По ее участку кто-то ходит, вечером ее и соседа обстреливают из мимо идущей машины, а ночью она выстрелом спасает соседа от неизвестного, пытающегося загадочного соседа утопить. Попутно между героями вспыхивает любовь, и выясняется, что сосед — Дмитрий Белоключевский — бывший олигарх, недавно выпущенный из тюрьмы. Лишенный богатства и возможности работать, он коротает время на даче, оставшейся ему в наследство от бабушки и дедушки-академика. Муж Дуньки Вадим приходит под утро домой с раной в боку, а его мать — владелица художественной галереи Фиона Ксаверьевна Клери — сообщает невестке, что он накануне собирался за город к ее сестре. Лиза с Дмитрием едут в Москву, чтобы выслушать Дуньку, навещают галерею Клери и обсуждают с Громовым свое положение. Одновременно выясняется, что сотрудница галереи Клери Александрин мечтает о деньгах и готова украсть принадлежащую хозяйке коллекцию пасхаль-

ных яиц Фаберже, а в качестве соучастника она пытается привлечь своего коллегу — нелепого Федора Петровича Малютина. Фиона Ксаверьевна тоже делает все возможное, чтобы найти коллекцию; ее сын зачем-то громит свою квартиру, что-то в ней разыскивая, а убийство Белоцерковского «заказывает» киллеру по кличке Морг некая эффектная дама. Когда Лиза и Дмитрий возвращаются за город, бывший олигарх берет с нее слово, что она не будет выходить из дома, а сам идет к себе на заранее назначенную встречу. Но Лиза, почувствовав опасность, берет старое отцовское ружье и стреляет в мужчину, который на ее глазах пытается убить опального олигарха. Незнакомцем оказывается Громов, нанятый женой Белоключевского, обеспокоенной тем, что лишенный средств к существованию муж отберет у нее трастовый фонд, приносящий хорошую прибыль. Историю с Фаберже проясняет Милютин — бывший сотрудник ГРУ, в свое время пострадавший от Белоключевского, ныне работающий страховым следователем. Клери подарила коллекцию сыну на свадьбу, уверенная в ее неподлинности, но, узнав, что драгоценности настоящие, решила их вернуть. Однако Дунька к тому времени передала коллекцию сестре, а та, в свою очередь, засунула ее на шкаф. Александрин, узнав о местоположении коллекции, решила выкрасть ее с помощью школьной подружки Светланы, работающей в агентстве у Лизы, а когда Светлана заартачилась, убила ее. Мать едет к сыну, чтобы узнать о местонахождении драгоценных яиц, он пытается убить ее, но нечаянно ударяет по голове жену. В итоге коллекция возвращается в милицейский сейф, Дунька получает право на часть суммы от стоимости драгоценностей, жену Белоключевского арестовывают. Лиза и Дмитрий собираются жить вместе.

В романе соединяются черты двух жанров — дамского романа и детектива. Детектив организует фабулу, но разгадка преступления на самом деле служит лишь поводом, чтобы герои встретились, полюбили друг друга и доказали друг другу свою преданность. Герои в прямом смысле слова готовы на смерть ради любви. Кроме того, детективная фабула освободила героев для будущей совместной жизни: Лизу — от равнодушного к ее проблемам любовника, который внезапно (и немотивированно) исчезает посре-

дине повествования; Дмитрия — от алчной жены, «заказавшей» наемникам убийство мужа. Также криминальная ситуация позволила героям освободиться от комплексов, изжить страхи и неуверенность в себе. Расследование преступления, которое они проводят без привлечения властей, является их первым совместным делом. Разгадка преступления, основанная на привычке преступника закручивать при разговоре телефонный шнур, подчеркнута случайна. В итоге мы наблюдаем вполне мелодраматический финал: «плохие» герои наказываются тюрьмой и нищетой, а «хорошие» обретают большую любовь и материальное благополучие в придачу. Для романа характерны сгущенность, экзальтация чувств при внешне очень слабых фабульных детективных мотивовках.

Конфликт. Герои оказываются бессильными перед своими внутренними страхами (Лиза) и государственными обвинениями (Дмитрий), но встреча друг с другом помогает им преодолеть препятствия и создать счастливую семью. Столкновение с тайной, нагнетание новых тайн, неожиданных поворотов действия, многоступенчатое усиление напряжения, свойственные детективу, здесь направлены не столько на разгадку преступления, сколько на сближение главных героев, их знакомство с окружением друг друга.

Герои. Героиня и герой — узнаваемые психологические типажы, соответствующие определенным социальным стереотипам. Удачливые деловые люди, энергичные, сильные, самостоятельные, они привыкли принимать на себя ответственность за происходящее. И тот и другая готовы простить партнеру слабость, поскольку осознают собственную уязвимость, но при том, что эта слабость проявляется в мелочах. В глубине души это цельные волевые и принципиальные люди. В них скрыты благородство, надежность, сила характера.

Герой подчеркнуто невзрачен, *бомжеват*, раскрывается постепенно. Его социальная отстраненность — отсутствие работы, денег, жизнь на старой даче — лишь оттеняет глубину ума, духовную силу, твердость нравственной позиции, которая заставляет сотрудничать с этим человеком даже его врагов. Дмитрий зако-

но послушен, он демонстрирует свое смирение перед волей закона, в то же время сам видит несовершенства закона. Он разбирается в человеческой природе, выступает защитником и носителем истины, отталкиваясь от простых норм добропорядочного человеческого существования — семейного благополучия, счастливого материнства/отцовства, любимой работы на благо семьи и общества. Аналитически разложив ситуацию, но не учитывая мелочей, которые могут оказаться для него роковыми, он идет по следу преступника. Белоцерковский мечтает о любви, но никого не любит, потому что *боится длинных ног и глупых голов*. Мы ничего не знаем о его прошлой жизни. Злодейство жены оказывается неожиданным для него самого.

Главная героиня склонна верить людям и принятым ими на себя социальным ролям. Ее пронизательность ограничивается узким кругом хорошо знакомых людей (сестра, отец, любовник). В остальных случаях она слишком эгоцентрична и оттого ненаблюдательна. В минуты опасности решительна и готова защищать своих любимых, будь то сестра или Дмитрий, до последнего. Именно Лиза дважды спасает Белоключевского от смерти, бесстрашно выступая с оружием в руках против преступника. Там, где Дмитрий действует аналитически, по-мужски, Лиза поступает спонтанно, по-женски, но именно ее неожиданные действия спасают жизнь герою. У героев разные способы существования. Мужчина анализирует, взвешивает, приходит к неожиданным выводам. Женщина эмоционально реагирует, совершает неожиданные поступки. В итоге они дополняют друг друга, составляя удачный союз.

Автор подвергает героев тяжелым испытаниям. Дмитрий лишен состояния, семьи, друзей; он остался изгоем, обреченным на уход от общества; Лиза лишена взаимной любви, родители и сестра по-прежнему остаются ее главной семьей и духовной опорой. Новые испытания, которые герои переживают вместе, все расставляют по своим местам. Они выходят победителями из этих испытаний благодаря прочным нравственным устоям, силе разума, сообразительности, способности к самопожертвованию во имя другого — любимого человека. Их отличает способность поднять-

ся над обстоятельствами, проанализировать сложную ситуацию и сделать необходимый вывод. При том, что элемент случайности остается высоким, важна целенаправленность, в первую очередь главного героя, в движении к разгадке, которая должна устранить опасность, нависшую над женщиной, которую он полюбил, и их возможным будущим счастьем, связанным в первую очередь с семьей и обеспеченной жизнью.

В соответствии с законами детектива преступники разоблачены и преступление объяснено. В соответствии с законами дамского романа герои находят друг друга для счастливой и богатой жизни.

ДАМСКИЙ РОМАН: ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ПОНЯТИЯ

Чтобы составить первичное представление о параметрах современного русского дамского романа, оттолкнемся от общеязыковых значений слов *дамский*, *дама*.

Прилагательное *дамский* в толковых словарях русского языка зафиксировано в значении 'предназначенный для женщин или относящийся к обслуживанию женщин' [СОШ 1999]. Именно этот культурный пласт языковой семантики не деформировало время. В речи активно употребляются словосочетания *дамский портной*, *дамская одежда*, *дамская комната* и др. С учетом данного семантического пласта *дамский роман* — это 'повествовательное произведение, адресованное женщинам, соответствующее их вкусам и потребностям'.

Вместе с тем существительные *дама* и *женщина* не являются полными синонимами. *Дама* — 'женщина, принадлежащая к состоятельному или интеллигентному кругу' [МАС 1981]. По данным словарей советского периода это значение является устаревшим. Некоторые словари толкуют его в идеологическом ключе: 'в буржуазно-дворянском обществе женщина, по внешнему виду принадлежащая к состоятельному или интеллигентному кругу' [СУ 1935]. Словарь синонимов [Евгеньева 1970 Т. 1] особо подчеркивает, что слово *дама* употребляется с оттенком вежливос-

ти, почтительности, преимущественно по отношению к хорошо одетой, хорошо воспитанной женщине. Словари русского языка выделяют также значение 'женщина, состоящая или состоявшая в браке, в отличие от девушки'. С учетом выделенных значений понятие *дамский роман* можно истолковать следующим образом: это 'повествовательное произведение, адресованное молодым и зрелым женщинам, но не юным девушкам, а также произведение, повествующее о женщине состоятельной и/или интеллигентной'. Кроме того, героиня *дамского романа* визуально должна отвечать представлению адресата (читательницы) о даме: ее внешнем облике, одежде.

В разговорной речи прилагательное *дамский* употребляется как оценочное: *дамский вздор, дамские разговоры*, т.е. 'пустые, несерьезные' [ССРЛЯ 1993 Т. IV]. *Дамский роман* — это 'повествование неглубокое, непроблемное, приятное, предназначенное для легкого чтения'.

Культурный концепт *дама* по-разному осмыслялся в дореволюционную, советскую, постсоветскую эпохи. В дореволюционной России основным было маркирование социального статуса: *дама* — 'женщина высших сословий, госпожа, барыня, боярыня' [Даль 1880 Т. 1].

После Октябрьской революции произошла резкая социальная реорганизация общества. «Верхи» были низвергнуты, поэтому слово *дама* стало историзмом; соответствующий культурный концепт воспринимался носителями классовой идеологии как «не наш», «чужой», «несоветский», а все «дамское» — как «пережиток капитализма». Постепенно формировался феномен *советской женщины*, исключавший все проявления «дамского». Отчуждению концепта способствовало также французское происхождение слова *дама* (*dame*), ряд устойчивых сочетаний (*придворная дама, классная дама, дама из Амстердама, дама полусвета* — Фразеологический словарь... 2004, Т. 1), смысл которых не вписывался в контекст советской действительности и соответствующих идеологических догм.

Постсоветский период развития России также связан с социальными преобразованиями. Жесткая классовая дифференциация

ция общества (рабочие, крестьяне, трудовая интеллигенция) утратила актуальность. Обрело формы внешнего выражения резкое разделение людей на богатых и бедных: частная вилла — комната в коммунальной квартире; мерседес — запорожец — общественный транспорт; платье от-кутюр — платье китайского производства, купленное на вещевом рынке; ужин в дорогом ресторане — скромная домашняя трапеза и др. Городские вывески стали напоминать о существовании «дамского»: *Дамская лавка, Дамский салон, Все для дам* и др. Появились дамские журналы, рекламирующие многочисленные составляющие дамского мира. Внешний облик «настоящей дамы» тиражируется современной рекламой и телесериалами. Культурный концепт «дама/дамский» постепенно стал восприниматься как «наш» на уровне визуальных представлений. В речевом обиходе активизировалось обращение *дама*, выбор которого также основывается на восприятии внешнего вида и частично — манеры поведения.

Прилавки книжных магазинов заполнили западные дамские романы, чтение которых подготовило читательскую аудиторию к восприятию отечественного варианта данного жанра. В современных социальных условиях России образованная молодая женщина готова идентифицировать себя с дамой при наличии благоприятных социокультурных обстоятельств. В то же время собственно социальный статус современной русской дамы нельзя считать определенным.

Краткий лингвокультурологический очерк позволяет гипотетически установить «паспортные» параметры героини современного русского дамского романа:

женщина 25—45 лет,
замужняя/разведенная/имеющая сексуальный опыт,
образованная,
преуспевающая, благополучная, обладающая хорошим вкусом, чувством меры,
одетая в соответствии с требованиями моды/ситуации,
умеющая достойно вести себя в сложных ситуациях, обладающая хорошими манерами,
способная на смелый поступок,

вызывающая уважение окружающих,
испытывающая потребность в любви/ласке/нежности.

Возьмем в качестве примера фрагменты аннотаций отдельных романов:

У Светланы есть все, о чем только можно мечтать, — молодость, красота, а главное — счастливый брак с не просто состоятельным, но и умным, тонким, привлекательным мужчиной. Кажалось бы, чего еще желать? Быть может — ЛЮБВИ? <...> Теперь Светлана стоит перед нелегким выбором: оставить все как есть — или прислушаться к голосу сердца и дерзко шагнуть в неизведанное? (Колесникова Н. Муж любимой женщины).

В аннотации отражены «паспортные» данные героини: замужняя дама; состоятельная; обладающая всеми качествами, которые привлекают богатых и умных мужчин; жаждущая настоящей любви; потенциально способная на смелый поступок.

Как видим, в отдельном тексте реализуются не все, но некоторые из заданных параметров. Ср.:

Лиза Арсеньева, глава преуспевающего рекламного агентства, как и все обычные люди, боялась перемен и одновременно с тайной надеждой ждала их <...> Началось все с того, что на даче, где Лиза постоянно жила, неожиданно-негаданно объявился сосед... (Устинова Т. Олигарх с Большой Медведицы).

Аннотация содержит следующие «паспортные» данные героини: женщина — скорее всего, молодая; преуспевающая, обладающая современным вкусом; скорее всего, образованная; испытывающая потребность настоящей любви.

Когда-то они любили друг друга. Любили так, как только способны любить совсем еще юные мужчина и женщина <...> Глупое, нелепое недоразумение заставило их расстаться — казалось бы, навсегда. Однако прошли годы, и они повстречались вновь. Повстречались — уже не очень молодые, много достигшие, много пережившие. Повстречались, чтобы понять: настоящая любовь не умирает... (Крылова Е. Стоит попробовать).

В данном случае выделяются в качестве ведущих следующие характеристики героини: женщина средних лет; преуспевающая; скорее всего пользующаяся уважением окружающих; пережив-

шая в прошлом сильное любовное чувство и острое разочарование; открытая для любви.

Выделенные признаки могут выступать в разных комбинациях. Константной жанровой универсалией является любовная страсть, развивающаяся в темпорально-ситуативном контексте. В современной российской ситуации ролевой параметр социального происхождения замещается маркированием статуса профессии (занимаемой должности), дающей материальный достаток.

Целевую читательскую аудиторию дамского романа составляют женщины разных лет, мечтающие о настоящей любви/любящие/переживающие чувство любви; способные сделать карьеру и делающие карьеру/сочувствующие успешным женщинам; стремящиеся быть современными или одобряющие такое стремление. Обязательным ожиданием читательниц в данном случае является любовная история, описание любовных отношений между мужчиной и женщиной в наши дни. Дамский роман, демонстрирующий многогранные возможности осуществления ожиданий, воспринимается читательницами как роман желаний. Он служит своеобразным транслятором позитивной жизненной установки.

ЖАНРОСПЕЦИФИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ ТЕКСТА: ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РОМАНА КИРЫ БУРЕНИНОЙ «АРЕНА»

Дамские романы [Бочарова 1996, Вайнштейн 1996, Дамский роман... 1994, Иваницкий 2000, Колясов 1995, Морозовский 1995 и др.] характеризуются общими жанроспецифическими особенностями. Продемонстрируем эти особенности на материале романа Киры Бурениной «Арена» (2002), опубликованного в серии «Счастливый случай». Название серии настраивает читателей на восприятие сюжета, полного неожиданных происшествий, обстоятельств, благоприятствующих успеху, удаче.

Субъектная организация. Гендерная оппозиция (женское — мужское) охватывает весь текст. Автор маркирует типовые муж-

ские и женские роли, создающие впечатление значительности: *Кривцов, руководитель мощного агентства «Ларс»; директор гиганта информационных технологий; председатель совета директоров; президент (фирмы); типичный япти* (из америк. англ. ‘молодой человек, увлеченный профессиональной карьерой и материальным успехом’); *креативный директор; спец по информации; биг-босс от кадров*. Ср.: *бизнес-вумен, хозяйка салона, девушка-секретарь, Лилит-оракул* и др. Репертуар ролей охватывает пространство бизнеса (но не культуры, науки, традиционных отраслей промышленности). Автор обращает внимание на новые для субъекта формы коммерческого предпринимательства. Коннотация значительности присутствует и при выделении мужских, и при выделении женских ролей. Последних, однако, меньше, что косвенно свидетельствует о возможности сделать карьеру при наличии трудностей: карьерный рост в большей степени открыт для мужчин.

Особое значение придается внешности мужчины/женщины. Внешние приметы обозначаются привычными стандартами: *крепкий и сильный мужчина*; (молодой человек) *с огромными очками на носу*; (молодой человек) *белесый, с типичными чертами лица такого Иванушки-дурачка*. Ср.: *кукольно-красивая Наталья; внушительная женщина в черном; не очень красивая, хотя и добрая и ласковая Верочка*.

Описание внешности может сочетаться не только с внутренней характеристикой (например: *Наташа была очень красивая, темпераментная, веселая девушка*), но и с обозначением должности: *бело-розовая, похожая на пастилу девушка-секретарша*.

Эффект достоверности создается за счет введения в текст номинаций групповых субъектов, объединенных или противопоставленных по принципу престижности: *клиентки дорогих салонов красоты, «золотая молодежь», женщины, достигшие определенного уровня достатка; те, кто ездит за рулем «мерседесов» или «даймлеров»; молодые женщины, начинающие шагать по карьерной лестнице, те, кто ездит пока в метро...*

В текст включаются узнаваемые живые лица. Так, праздничные вечера бизнесменов отмечены присутствием известных эстрадных артистов. Только неотложные дела могут заставить зна-

менитых певцов отказаться от чести выступить перед предпринимателями. Например, владелец фирмы «Танака» хотел, чтобы по случаю юбилея его фирмы перед гостями выступили бы *Вахтанг Кикабидзе* или *Тамара Гвердцители*. Оба артиста в момент проведения юбилея «Танака» должны были быть на зарубежных гастролях. Сергей Донской не сдавался. Ему непременно хотелось увидеть грузинских артистов. Лариса связалась с милейшей и отзывчивой *Нани Брегвадзе*.

Особо подчеркиваются возможности, которые дает человеку достаток. Например: *Маня и Геня Денисовы, друзья Ларисы, зарабатывающие неплохие деньги на продаже иномарок, любили организовывать эксцентричные вечеринки и приглашать на них друзей.*

Характеристика субъекта-лица включается в рамки оппозиции настоящий/настоящая мужчина/женщина (сильные, хваткие, энергичные, *профи*) — лица, не нашедшие собственного места в новых условиях.

Профессиональные умения главной героини Ларисы Вишневской формируются под влиянием суперсовременной деловой женщины, с которой Ларису столкнул случай: <...> *ее первая покровительница, наставница Анна Кугель.* В отдельной главке («Женщина-пуля») моделируется русский вариант образа бизнес-леди, настоящей дамы, которая следит за своим внешним видом и тем самым визуально соответствует ожидаемым ролевым представлениям: *Не успела Лариса подумать об Анне, как та вошла в комнату — как всегда, безупречная: прическа, макияж, маникюр, новый костюм из тончайшей шерсти — видно, что дорогой.* Она открыто демонстрирует профессионализм и в то же время позволяет себе быть демократичной в общении с подчиненными, то есть умеет соединять самопрезентацию с коммуникативной контактностью: *Анна позволяла называть себя на ты и по-прежнему не упускала момента, чтобы проявить себя на фоне Ларисы высококлассным профи; Она дружелюбно, но цепко всматривалась в каждый эскиз, отодвигала его от себя, пытаясь поймать перспективу, вновь вертела на столе.*

Анна не останавливается на достигнутых профессиональных успехах, стремится к карьерному росту и учит этому других: — *Надо сделать лучше. С каждым днем ты должна двигаться вперед, а не*

довольствоваться одним и тем же уровнем. Начни-ка сначала. Она независима и богата: *Мать Анны не увидела, как вилла «Ротонда» стала теплым зимним домом, как на стены вернулись картины, а в комнаты антиквариат... Всего этого Анна добилась сама.* «Говорящая» фамилия (*Кугель* нем. — ‘пуля’) указывает на силу характера, решительность и беспощадность современной деловой женщины.

В центре романного повествования — Лариса Вишневская. Образ героини дан в развитии ролевых статусных характеристик. Читатели знакомятся с женщиной-предпринимателем — хозяйкой агентства: *Агентство по проведению корпоративных праздников «Арена» было горячо любимым детищем Ларисы.* Она не скрывает свой возраст — возраст расцвета и осуществления желаний, надежд, установок: — *Знаешь, о чем я сейчас подумал, — нарушил недолгое молчание Виктор, крепче прижимая ее локоть, — мне уже за тридцать, тебе скоро тридцать один. Когда-то я все-ррез думал, что это ужасный возраст. А теперь я его достиг, и он мне нравится. Перспектива смещается, и мне это в кайф.*

Лариса амбициозна. Ее карьерные претензии порой воспринимаются как непомерные даже близкими друзьями и сотрудниками. Это проявляется, например, в диалоге с Виктором:

— *Лара, ты же знаешь, что бизнес есть бизнес. Пусть твоя фирма еще маленькая и не чета Кривцову (о руководителе крупного частного агентства), но это ТВОЕ дело. И что ты постоянно хочешь быть самой первой?; ср.: Мне тридцать лет, а я еще только на подступах к настоящему успеху. И пока на рынке будут царствовать Кривцов и его контора, мы будем прозябать. А я не хочу!*

Склонность к аналитизму сочетается с умением рисковать: *Два года назад ей нелегко было принять решение о создании агентства — как профессионал она прекрасно осознавала, что рынок полон и занять свою нишу нелегко. Но она решилась.*

Лариса образованна. *Она знает два языка. Хорошо рисует.*

С точки зрения Анны Кугель, Лариса — *нескладная девушка.* Будучи способной ученицей, Лариса совершенствует свою внешность, становится *обаятельной и привлекательной*, визуально поддерживает образ дамы.

Поворотный момент в жизни героини, как уже отмечалось, — встреча с Анной Кугель. Именно Анна — живой образец для подражания: *Анна — воплощение настоящей деловой женщины. Что я против нее?; Лариса мечтала быть похожей на Анну, она влюбилась в эту совершенно безукоризненную женщину.*

Умение моделировать собственное поведение по образцу, трезво оценивать свои возможности, способность к самокритике — все это помогает Ларисе четко формулировать перспективные целевые установки: *<...> у нее появилась цель. Она сделает все, но через год будет такой же, как Анна Кугель. Супер-бизнес-леди. Женщина-пуля.*

Формируется императив: следуя образцу — и добьешься успеха; добьешься успеха — станешь образцом для подражания. Успех — это не только результат прилежного подражания, но и результат трудолюбия: *Лариса работала по двадцать четыре часа в сутки; Лариса не высыталась, на работу приходила уставшая, с головной болью, раскачиваясь только после третьей чашки кофе. Но дело двигалось, и это радовало.*

Образ Ларисы можно использовать как типовую иллюстрацию к руководствам, адресованным деловым людям, стремящимся к успеху [Андреев 1995; Карнеги 1989; Спиллейн 1996 и др.]. Амбициозность, трезвый аналитизм, готовность к конкуренции, трудолюбие, решительность — личные качества субъекта, создающие предпосылки для успеха. Успешность — визитная карточка делового человека вообще и деловой женщины в частности.

Автором тщательно фиксируются проявления успеха (выгодная сделка для фирмы; комплимент из уст преуспевающего мужчины; проявления мужского внимания и др.). Ср.: *Это был ее первый триумф. <...> «Моргенштрэнд» заключила с фирмой эксклюзивный контракт на три года; ...креативный директор даже впал в прострацию и только потом, совладав с собой, одобрительно улыбнулся и сказал: — Ты как Золушка. Неприметная, тихая... А приехала на бал и очаровала принца! Горжусь, что сегодня у меня такая спутница!; Тогда же у нее появился первый поклонник. Ага, вот и его фотография. Володя Пряхин. Лариса погладила пальцем черно-белый снимок.*

История Золушки реализуется параллельно в двух направлениях: а) была секретарем — стала хозяйкой агентства; б) была замухрышкой — стала эффектной дамой. Неуверенность в себе со временем уступает место ощущению профессионального достоинства. Ср.: *Сколько она себя помнила, она постоянно ощущала комплекс неполноценности. Окружающие казались ей лучше, успешнее, красивее, счастливее.* → — *Я хороший специалист, мне нравится работать, меня устраивает коллектив и зарплата.*

Невзрачная внешность с помощью дамских ухищрений становится броской и выразительной: *Красавицы по-прежнему смотрели на нее как на пустое место, а молодые люди даже не делали попытки поухаживать за ней.* → *Виктор в который раз удивлялся эффектной внешности своей избранницы. Чуть смуглое лицо, черные миндалевидные глаза, нос с легкой горбинкой, женственная пропорциональная фигура, низкий, чуть горланый голос — наследство от прабабушки-грузинки. Длинные, до плеч, русые, с насыщенным ржаным оттенком волосы...*

Формируется императив: сделай свою внешность заметной — и успех у мужчин обеспечен.

Образ героя романа — Сергея Донского — также построен на трансформациях: был *забитым тихоней*, которому доставалось больше всего тумаков и издевательств от одноклассников — стал лучшим спортсменом, обладающим силой и физической мощью. *Окончил Бауманский, стал работать в области информационных технологий* и вскоре из скромного молодого человека превратился в *пробивного парня, который любит все новое, президента «Танакана»*. *Ездил на метро* — стал владельцем «даймлера» и мощного джипа «ленд крузер».

Поскольку в центре внимания автора женская судьба, образ героя дан прежде всего в восприятии Ларисы: *Уже сгущались сумерки, когда Лариса подошла к ресторану «Египет», у которого они с Сергеем условились о встрече. Его осанка была прямой и необыкновенно гордой. Всем своим видом он производил впечатление физически сильного человека и во многом благодаря этому качеству внушал уважение к себе с первого взгляда. — Ты выглядишь фантастически, — сказала Лариса.*

Лариса с восторгом замечает, что Сергей умеет ухаживать. Он галантен и предупредителен. Прикрытая легкой иронией церемонность речевого поведения делает его неотразимым:

— *Как ты жестока, — проворчал он. — Это совсем не моя музыка. Я уже несколько староват для нее.*

— *Хорошо, — согласилась Лариса, — но следующий танец — мой. Яркие огни люстры заметно потускнели, и джаз-банд заиграл следующий, медленный и романтический, танец.*

— *Позвольте вас пригласить. — Сергей встал и протянул Ларисе руку.*

Сергей — воплощение мужского идеала. Схематически представление об этом идеале создается в романе с помощью набора стандартных характеристик: *Он сильный и заботливый, настойчивый и ласковый, решительный и добрый — словом, в нем есть все, что должно быть в мужчине. А как приятно прижиматься к нему в танце!*

Будучи мужчиной, о котором грезит каждая женщина, Сергей Донской сам мечтает о настоящей любви: *Оказалось, что он почти забыл, что значит любить. Он знал привязанность, привычку, встречи из чувства благодарности или жалости, но совсем забыл, что такое любовь.*

В соответствии с законами жанра Сергей и Лариса находят друг друга. Финальная реплика Сергея (*Выходи за меня замуж*) венчает роман желаний.

Путь к счастливому финалу осложнен необходимостью преодоления противоречия между бизнесом и любовным влечением. Предусмотренный законом жанра драматизм существования героев создается с помощью интриги, имеющей четкую структуру.

1) В момент знакомства герои договариваются о нейтрализации линии «делового» общения: *Мы познакомились у Мани и Гени на дне рождения, и он предложил странную игру: никаких фамилий, должностей, названий фирм. Есть только мужчина и женщина.* 2) Лариса узнает о том, что Сергей является президентом фирмы, сделка с которой выгодна для возглавляемого ею агентства «Арена». Она понимает, что может потерять Сергея: *Сергей не должен узнать, что она владелица «Арены».* Ее настоящее чувство, которое она

испытывала к нему, на которое он искренне отвечал и очень ценил, оказалось под угрозой. 3) Лариса не хочет упускать шанс делового роста: ей дорога «Арена». Возникает идея маскарада (частично почерпнутая из кинофильма «Москва слезам не верит»). Переодевшись и загримировавшись, Лариса предстает перед Донским и ошарашенными коллегами в образе немолодой грузинки — «хозяйки агентства». Коллеги предупреждены о маскараде: — *Я беру на себя творческую часть и обещаю выглядеть нестандартно. Уговор: как бы я ни вела себя, в чем бы ни пришла, что бы я ни говорила, все сохраняют обычное, нейтральное выражение лица. Поняли?* 4) Сергей не узнает в экспансивной грузинке, которая ему «кого-то напоминает», свою возлюбленную: *Низкие ноты ее голоса были ему почему-то знакомы; Он никак не мог отделаться от впечатления, что где-то видел хозяйку «Арены». Может, на тусовке?* 5) Лариса с блеском выполняет заказ (в ее задачи входит организация юбилейного вечера фирмы «Танака»). 6) Сергей раскрывает тайну своего имени и положения и приглашает девушку на ею же организованный юбилейный вечер; Лариса не решается открыться: *Как в замедленном кадре она наблюдала, как Сергей доставал из кармана визитку.*

— «Танака», — вслух прочитала она, — *Донской Сергей Сергеевич, президент. Это ты?*

— *Да, я. Приглашаю тебя официально на завтрашний юбилей в качестве хозяйки бала.*

<...> *Ей надо продолжать скрывать свою принадлежность к «Арене».*

7) Сергей случайно разоблачает обман: разрыв неминуем. Бизнес Ларисы в опасности: *Его рука скользнула ниже и нащупала острый край бэйджа.*

— *Что это? — Он нахмурился. — Организатор? Агентство «Арена»? Ты кто?*

— *Я — Лариса Вишневская, хозяйка агентства, — обреченно сообщила она.*

— *А та грузинка?*

— *Это была... я. Пойми, я не хотела, чтобы ты узнал о том, что я имею отношение к «Арене», я хотела отказаться от зака-*

за, но было поздно. Поверь мне. — Она стиснула руки и заглянула ему в лицо.

Оно было нахмурено, а губы плотно сжаты.

— Та-а-ак, этот маскарад с грузинскими элементами...

— Это придумала я, чтобы ты меня не узнал. Кстати, у меня в жилах течет грузинская кровь.

— У тебя в жилах течет кровь аферистки, — отрезал он. — Никогда не думал, что попаду в такую дурацкую ситуацию! — Он сжал кулаки. — Ну что ж, многого ты этим добилась, госпожа директор? Поверь мне, больше твоя «Арена» не получит ни одного заказа ни от меня, ни от другой фирмы.

8) Влюбленные понимают, что не могут жить друг без друга. Обман забыт. Впереди — мирное сосуществование любви и бизнеса.

Вторичность сюжетных поворотов, надуманность конфликта ослабляют драматизм повествования. Счастливая развязка утверждает идею всепобеждающей силы любви.

В соответствии с законом жанра в сюжетную канву вклиниваются любовные треугольники. В тексте их два. Разрешение любовного конфликта лишено драматизма. Так, искренность, современный взгляд на свободные связи и преданность общему делу позволяют Ларисе и Виктору (любовнику Ларисы, ее коллеге, другу) спокойно «выяснить отношения» без сцен ревности. Признание Ларисы лишено неистовства. Глаголы интеллектуальной деятельности *думать, анализировать* употребляются в одном логическом ряду с глаголом эмоциональной деятельности *любить*, соотношенным с разными объектами чувства. Отсутствие ревности со стороны Виктора объясняется тем, что и у него есть новое увлечение. Объяснение позволит бывшим любовникам спокойно продолжить бизнес. Таким образом проблема любовных страстей технологизируется:

— И теперь я хочу сказать тебе честно: я встретила другого мужчину. Долго думала, анализировала, насколько серьезно мое чувство к нему...

— И что же? — Виктор с шумом выдохнул воздух.

— Оно очень сильное, я по-настоящему полюбила. Так я еще никого не любила. Ты прости меня.

— И кто же он?

Лариса зажмурилась:

— Сергей Донской.

Ожидая и ответное признание Виктора:

— Помнишь, я тебе рассказывал о своем «источнике» в криминальной хронике?

— Ну да...

— Ее зовут Светлана, она журналистка. Ох, отчаянная! Удивительная, непостижимая женщина! — Он мечтательно поднял глаза. — В ней столько живости и внутреннего огня <...>

Не хотел тебя тревожить, подумал — вот дождемся юбилея «Танака», и тогда я тебе все скажу.

— А теперь?

— Даже если я встретил другую женщину, Лара, я буду служить тебе верой и правдой. Тебе и «Арене», как обещал когда-то. Ведь агентство в какой-то мере и мое детище, это моя репутация и важная часть моей жизни.

Субъектная организация текста не отличается сложностью. В ее основе — универсальная оппозиция женщина — мужчина, которая разворачивается в двух направлениях: карьера, любовь. Первое направление связано с формированием образов «настоящих», т.е. успешных, преуспевающих женщин и мужчин. Они хороши собой, превосходно одеты, умны и предприимчивы. Они достойны любви. Второе направление связано с формированием противоречия бизнес — любовь, а также не выходящими за пределы этого противоречия любовными треугольниками. «Светлое чувство» позволяет героям преодолеть сомнения и преграды.

В тексте моделируется образец-макет преуспевающей женщины, достойной подражания. Из истории современной русской Золушки читательницы могут извлечь максимы успеха.

Хронотоп. Время организовано относительно жизненных вех главной героини романа.

Ретроспективный план вбирает в себя детство и юность Ларисы. Школьные годы отмечены ощущением ущербности: *В первом классе ее дразнили за скобку на передних зубах, в пятом — за нос с горбинкой, в восьмом — за пего-рыжий цвет волос.* Годы уче-

бы в институте — первая ступень в осознании собственной значительности: *Институтские годы вспоминать приятнее — там ее заметили, дали общественное поручение — отвечать за культ-массовую работу на факультете.*

Первые годы после окончания института — вынужденная наемная работа:

После института Лариса долго не могла найти работу — с двумя-то языками! То устраивалась в «Интурист», то в школу, то на фирму. А потом кто-то пригласил ее на работу в рекламное агентство личным секретарем руководителя господина Ван дер Штрема.

Во всех приведенных примерах единица измерения несобытийного времени — год, годы.

Встреча с Анной Кугель преобразует время, делает его событийно насыщенным. Время измеряется *моментом*. В судьбу Ларисы вмешивается *случай*:

— *Я и раньше пробовала делать эскизы, но наш шеф их не особенно ценил. А сегодня я решила положить их в папку самостоятельно. На всякий случай.*

— *Я предлагаю вам работу у себя в отделе. Напишите завтра заявление об уходе, а послезавтра со своими образцами приходите сюда на работу (в «Моргенштерн») <...>*

Лариса только кивнула головой. Вот и ей наконец выпал счастливый шанс!

Время маркирует важные для карьеры поручения. Темпоральный сигнал *однажды* получает смысловое приращение: 'момент неожиданного предложения, открывающий перспективу роста': *Но однажды Анна пригласила ее в свой кабинет для серьезного разговора.*

— *Я давно подыскиваю для тебя задание не слишком сложное, но интересное.*

Момент увольнения из «Моргенштерна» фиксирует завершение времени деловой зависимости, подчиненности героини:

Прямо с утра Ларису вызвали к вице-президенту по кадрам <...> — Делаем вывод: с сегодняшнего дня вы у нас больше не работаете.

Лариса научилась не только ценить время, но и целесообразно использовать его. Предложение Виктора было принято и реализовано в кратчайшие сроки: *Виктор предложил оставить поиски работы «на чужого дядю» и создать свое агентство. Лариса колебалась недолго <...> Бизнес — это борьба, арена, бой гладиаторов. Это она знала точно. Так родилось название агентства. Так началась новая жизнь. Ученик сам стал мастером.*

Повествование о деятельности хозяйки «Арены» заключено в границы продленного настоящего, заполненного важными, ответственными, нелегкими днями: *Виктор помог ей в те нелегкие дни.*

Лариса сама управляет случаем, учится заполнять время не только работой, но и любовью: *Она однажды просто сказала ему: «Останься». Виктор был нежным, чутким, трогательным. Время и любовь помогли ей выбраться...*

Продленное настоящее время работы в агентстве — это время безликих романов и время, озаренное встречей с Сергеем Донским: *За время работы в агентстве она пережила несколько романов, но ни один из них не оставил в душе следа, ни с кем не захотелось более долгих и прочных отношений.*

Прочные отношения с Сергеем — мечта Ларисы, укрепляющаяся от встречи к встрече. Мечту о прочных отношениях лелеет и Сергей, который намеренно продлевает период романтических встреч. Время замедляется по воле влюбленных: С тех пор они встречались почти каждый день, ходили в кино, в консерваторию, в ресторан, иногда просто оставляли автомобиль у Измайловского парка, где они увидели друг друга в первый раз, и долго гуляли и садились на скамейку, болтали обо всем на свете. Сергей был очарован, ему хотелось большей близости, хотелось просыпаться с ней рядом поутру и видеть ее улыбку. Но он чувствовал, что Лариса еще не открылась полностью, еще не жаждет того, что и он, и Сергей не торопил события. Ср.:

Ларисе нравилось такое течение их романа, и она не хотела торопиться, купаясь в его обожании и в полной мере наслаждаясь его волшебной, страстной влюбленностью.

Время встреч обрывается событийным предложением сделки фирм «Арена» и «Танака». Планирование будущего осуществляется бизнесвумен и женщиной в одном лице:

*Теперь, когда все точки над *i* были расставлены, Лариса всерьез задумалась о своей дальнейшей жизни. «Да, я пошла на большой риск, ставя под угрозу свою репутацию», — говорила в ней бизнесвумен. «Но выбора не было. Я люблю Сергея и хочу быть рядом с ним. Даже если мне придется ради этого вывернуться наизнанку», — возражала в ней женщина.*

Финальная реплика романа (*Выходи за меня замуж*) позволяет без труда представить безоблачное будущее героев.

Для главной героини время членится следующим образом: глубокая ретроспекция охватывает несобытийное прошлое; ближайшая ретроспекция связана с событийным прошлым, с началом и поворотными моментами карьеры, профессиональными обретениями и моментом обрыва карьеры. Продленное событийное настоящее охватывает время профессиональной деятельности и легких увлечений хозяйки «Арены», моменты романтических встреч, моменты разрыва и примирения, встреч с любимым. Ближайшее будущее — счастливая семейная жизнь с любимым человеком.

Локальные сигналы охватывают все временные планы. Прошлое Ларисе напоминает лишь *неказистая квартирка на втором этаже дома, которую завещал... дядя*, и живые воспоминания о непривычно комфортных помещениях: *великолепный мраморный дворец, вполне годящийся для того, чтобы стать станцией метро, не мог быть дамским туалетом. Тем не менее это было так.*

Настоящее связано с местами красивыми, богатыми, элегантными. Так, *офис «Арены»* расположен в *старинном особняке*, а на одном из этажей *огромного офиса «Танака»* может разместиться *целый ресторан... вместе с кухней, оформлением, обслуживающим персоналом*. Работа Ларисы связана со *столичными клубами, салонами, ресторанами*. Эффект локальной достоверности создается с помощью прозрачных намеков: *бар «Капитоша»*. *Его хозяин — сын известного киноартиста*. Воображение читателей должны поразить экзотические «говорящие» названия: пиццерия

«Барракуда», зал «Габен», ресторан «Марио», модный клуб «Апокалипсис», рестораны «Черная кошка», «Сыщик», «Бриллиантовая рука». Внутренние помещения поражают роскошью. Чувствуется, что они предназначены для избранных: *огромный банкетный зал, величественный банкетный зал, VIP-комната*. Герои романа привычно «расслабляются» в ночных заведениях Москвы:

— *А что, если мы сбежим отсюда (из зала, где проходит презентация) в клуб? Вполне пристойное заведение, я там часто бываю.*

— *Мне что-то не хочется танцевать, — пробормотала Лариса.*

— *А мы не будем танцевать, просто вытъем шампанского, поиграем на бильярде, если хочешь, попытаем счастья у рулетки, — настаивал Глазов.*

В обстановочный контекст офисного помещения включается также вышколенный обслуживающий персонал, создающий особую атмосферу для посетителей: *В огромном холле было сухо, тепло, пахло ароматическими травами, охранники с живыми, любезными лицами показали ей дорогу к гардеробу, а приветливая девушка у ресепшн с сочувствием указала дорогу в дамскую комнату, где Лариса могла привести себя в порядок.*

Употребление неосвоенного заимствованного слова *ресепшн* говорит о том, что фирма переняла «евростиль».

Поскольку обыденная роскошь кажется примелькавшейся, деловые люди стремятся к обновлению интерьеров. Над этим и работает Лариса, фантазия которой поражает воображение заказчиков и их гостей: *Гости «Танака» входили в здание и сразу же попадали в невероятный мир. Все стены холлов представляли собой несколько гигантских мониторов. Каждый монитор изображал четырехмерное пространство какой-нибудь эпохи. Входящий сразу же оказывался в Древней Греции, в средневековой Европе, в Москве начала девятнадцатого века и в далеком космическом двадцать третьем веке. Потолок ресторана изображал звездное небо с огромным, изнутри подсвеченным шаром Луны.*

Персонажи романа живут в Москве, но часто бывают за рубежом. Топонимы *Нью-Йорк, Париж, Лондон* и др. содержат намек на размах, всеохватность деятельности предпринимателей, кото-

рые за границей чувствуют себя так же комфортно, как дома. *Креативный директор* Глазов, например, со скромным шиком сообщает, что *научился в Дамаске варить великолепный кофе*, а Анна Кугель восклицает в искреннем порыве: — *Ах, как я люблю Нью-Йорк, если бы ты только знала! Мечта, а не город!*

Текстовые локальные указатели очерчивают пространство, предназначенное для деловых людей новой формации. В их жизни нет концертных залов, театров, библиотек, а лишь работа, еда, азартные игры, развлечения. Именно такая жизнь изображается как воплощенная мечта новейшего времени.

Приметы «дамского». Мы уже обращали внимание на то, что современный лингвокультурный концепт «дама» связан с визуальным впечатлением. Последнее находит свое отражение в тексте романа «Арена».

Одежда и аксессуары. Многочисленные описания одежды основаны на известном стереотипе, который в деловом мире воспринимается как руководство к действию. Так, «супердама» Анна Кугель поучает неопытную Ларису: — *Тебе надо будет что-то купить, сшить на заказ, наконец! Правила «встречают по одежке» еще никто не отменял.*

Лариса неуклонно будет следовать букве инструкции: *Анна давала Ларе драгоценные советы:*

— *Одежда в нашем деле, будь то реклама или пиар, — часть имиджа...*

Слишком болезненно восприняла бедная девушка внешний контраст изысканности, ухоженности и неприбранности, неприкрытости «натурального»: *Лариса тоскливо посмотрела на нее: да, с этой красоткой все было в порядке, чего она лезет со своими советами? Сияющая здоровая кожа, нежный макияж, шелковистые волосы, уложенные в аккуратную прическу, выхоленные руки с длинными ногтями, изящная одежда, дорогая обувь. За секунду Лариса оценила внешний вид незнакомки и вновь опустила глаза на свои красные, как рак, руки.*

Стереотип *Дорогая элегантная одежда придает женщине уверенность в себе* отражает дамскую точку зрения, соответствующую

щую эстетике гламура: *Облаченная в бирюзовый костюм Анны, заголов повыше свои тяжелые темно-рыжие волосы, Лариса была готова ко всем неожиданностям.*

Изысканная одежда создает впечатление неотразимости. Вот почему хозяйка «Арены» столь тщательно выбирает платье и аксессуары: *(Лариса) стала выбирать платье. Выбор был остановлен на черной тунике с узкими бретельками. Она распустила и расчесала волосы, но, подумав, решила снова забрать их в гладкий пучок. Такая прическа придавала ей более строгий вид. В качестве украшения она использовала узкую золотую цепочку с изумрудной подвеской и изумрудные серьги. Подумав, она набросила на плечи широкий серебристый шарф.*

Самооценки прекрасно одетой женщины поддерживаются оценками со стороны: *Лариса захлопнула окно, придирчиво оглядела себя в зеркале — в черном длинном платье, вручную расшитом по подолу цветными нитями, с неглубоким декольте, слегка обнажившим ее грудь и плечи, она смотрелась торжественно и соблазнительно. Ср.: Ларисе польстило, что у Анатолия широко раскрылись глаза, как только она сняла шубу: облегающее платье подчеркивало ее фигуру, забранные вверх волосы, закрепленные в прическу дорогим лаком с блестками, открывали изящную шею и выгодно выделяли миндалевидные глаза — они казались огромными и слегка влажными.*

Текст изобилует положительными и отрицательными оценками манеры одеваться: *...ужасные наряды на Наталье — яркие, слишком короткие и узкие для ее непропорциональной, слегка полноватой фигуры; Натка, в своем лучшем розовом костюме, сидела за аккуратно прибранным столом, на котором стояла вазочка с букетом нарциссов. Всем своим видом она изображала образцово-показательную секретаршу; Марк был еще больше похож на лондонского денди в новом сером костюме и новых, явно дорогих очках.*

Признаки лондонского стиля с пристрастием систематизируются: *...каким денди заделался наш Марк! Как тебе удастся сохранять такой неиспорченный лондонский стиль? Твидовые костюмы с замшевыми заплатками на локтях, платочки в нагрудных карманах, элегантные галстуки, ботинки.*

С неподдельным трепетом персонажами воспринимаются фирменные аксессуары, например, *записная книжка от Гуччи*. Ср.: *Она взяла чуть поскрипывающую коричневую книжку с элегантным клапаном и надписью по правому нижнему краю «Diary»*. *Чуть вздохнув, она вернула ее владельцу*. Восхищение вызывает элегантность, изящество подобных предметов: *изящный кожаный органайзер с затейливо исполненной надписью «Diary» — ...дневник*.

Престижность любого предмета определяют фирменный бренд и цена: *Она нетерпеливо сорвала подарочную обертку и ахнула:*

— *«Rene Lesard»! Это очень дорого!*

— *Последний писк! — довольно отозвался Виктор. — Дай я побрызгаю.*

— *Ммм, — вдохнула она, — какой аромат! Сначала запах слегка холодноватый, а потом горячий и соблазнительный. Спасибо!*

«VIP-ы» — дамы и господа, посещающие юбилейные вечера и презентации, большие ценители драгоценностей, эффектно оттеняющих достоинства вечерних туалетов. На этих вечерах специально для господ устраивают демонстрации одежды и драгоценностей: *Среди гостей царило радостное оживление и ожидание. Шоу началось. Двенадцать моделей в платьях от Нины Риччи продефилировали по освещенному софитами подиуму, демонстрируя ювелирные украшения стоимостью на многие миллионы долларов, после чего присутствующие устроили им овацию.*

Неотразимая привлекательность героя-любовника воспроизводится через описание его одежды: *...она обернулась: оливковый пиджак был растянут, открывая взору белоснежную рубашку и зеленый галстук. Он легонько сжал ее плечи и повернул лицом к себе. Подняв пальцем ее подбородок, он посмотрел ей в глаза.*

Непременная принадлежность, сопутствующая успеху мужчины, — личный автомобиль — дорогой, заметный, не такой, как у серого большинства. Владелец такого автомобиля уверен, что отказать ему невозможно. Он чувствует себя хозяином жизни:

— *Вы на машине?*

— *Нет, я приехала на такси.*

— Значит, поедете на моей. — Он махнул рукой, и серебристый «даймлер» подкатил к дверям ресторана.

За преувеличенным вниманием персонажей к одежде и аксессуарам (сопроводителям успеха) скрывается их поверхностность и психологическая ущербность. Используемый автором прием визуализации образа персонажа выполняет презентативную функцию, с помощью которой осуществляется процедура социокультурного ранжирования.

Грани романтического. Пространство дамского мира отмечено особыми гранями романтического. Так, специфика жанра дамского романа проявляется в эпизодах, характеризующих мечтательную созерцательность главной героини.

О чем же мечтает Лариса? Обратим внимание на глагольные объекты: она мечтает об изысканных вещах: *Из Америки Анна привезла Ларисе подарок — маленькую сиреневую сумочку в тон ее любимым летним босоножкам, о которой она так давно мечтала;* о собственном доме: *Ей хорошо мечталось здесь* (на даче у Анны) — *тут она придумывала свой собственный дом, который когда-нибудь у нее обязательно будет.*

В ее мечтах возникает *прекрасный остров Ибица*, а иногда — безмятежное море: *Мне кажется, что я готова плюнуть на «Ганнака», только бы появился сейчас дух из волшебной лампы Аладдина и перенес меня к морю.*

— *Сти-сти. Представь себе это волшебное место и сти.*

Как видим, мечты деловой женщины связаны с наличием денег, с помощью которых легко можно осуществить желаемое. Душевные мечтания характеризуются автором менее конкретно, о чем свидетельствуют неопределенно-личные местоимения. Внутренняя потребность в «светлой» любви передается с помощью формульной метафоры: *Лариса постоянно чувствовала, что ей чего-то не хватает, какой-то искры, которая бы осветила ее изнутри.*

Еще одна грань романтического — описание уединенных встреч Сергея и Ларисы, ради которых они отказываются даже от автомобилей:

Выйдя из машины у Измайловского парка, Лариса отпустила водителя, пересекла небольшую аллею и увидела фигуру Сергея,

гуляющего по асфальтовой дорожке у скамейки, на которой они часто сидели. Лариса замедлила свой шаг, любуясь им. Заглянув ему в глаза, она вновь почувствовала, как что-то ухнуло в районе солнечного сплетения. Сердце заколотилось сильно-сильно, когда Сергей взял ее за локоть и повел гулять в парк. Ей казалось, что тепло, исходящее от его руки, перетекает в ее тело, она дышала в одном ритме с ним, смотрела на мир его глазами <...> По земле шагали только два человека — она и Сергей. Единственные люди на всей Земле.

Парк, скамейка, легкое дыхание, тепло руки — стандартный набор сигналов сближения влюбленных. Романтические отношения — вот что ценит супермен Сергей Донской: Однажды он сказал ей (Ларисе): — Я с тобой как юноша, даже как мальчик, мы сидим на скамейке, держимся за руки, иногда целуемся, а потом ты уходишь... У меня давно не было таких романтических отношений. Это, оказывается, так здорово!

Романтические чувства ассоциируются с сиянием, сердечным трепетом, лаской. Они возвращают юность: Даже эти невинные встречи делали его жизнь разноцветной, сияющей, заставляли трепетать сердце. С Ларисой он почувствовал себя как в далекой молодости, только лучше, полнее, добрее, проникновеннее, было больше тепла, ласки, меньше амбиций и необузданной требовательности.

Упоминание о нежных поцелуях, прикосновениях передают воспроизведенные автором дамские представления о зарождающемся романтическом чувстве: Сергей легко прикоснулся к ее губам; он положил свою ладонь на руку Ларисы, лежавшую на подлокотнике кресла; длинные пальчики поудобнее устроились на сгибе моего локтя; они вышли на причудливо подсвеченный снизу танцпол; руки Сергея уверенно повели Ларису в танце.

Романтическую тональность поддерживают слова тайна, тайный, таинственный, загадочный, странный. В тексте выстраивается самостоятельная сюжетная линия: таинственный влюбленный, скрывающий свое имя и электронный адрес, забрасывает Ларису романтическими письмами: ... — на мой почтовый ящик, в мой личный ящик стали приходиться странные письма. Отправи-

тель неизвестен. Ср.: В окошке «Входящие» вдруг возникло новое сообщение. Это был ее тайный обожатель; ... — загадочный отправитель не дает мне покоя. Романтическая тональность писем усиливается заимствованными стихами: она подошла к своему ноутбуку и проверила свою личную электронную почту. К ее удивлению, послание было вновь романтично-лирическим.

*Сними ладонь с моей груди,
Мы провода под током.
Друг к другу вновь, того гляди,
Нас бросит ненароком.*

Банальные откровения в текстах писем соединяются с прецедентным высказыванием. Последнее должно убедить читателей в том, что таинственный отправитель «очень красивых и романтических» писем — натура тонкая: *«И в этот синий грустный вечер я смотрю на синее небо и не могу отделаться от мысли о Вас. Вы — мой идеал, Вы “чистойшей прелести чистойший образец”, и я... влюблен в Вас».*

Разгадка тайны умиляет Ларису: *Вот и нашелся автор анонимных посланий. Милый, чудесный мальчик, единственный сын любящих родителей, воспитанный, деликатный (о Марке).*

Еще одним автором романтических объяснений в любви, поклонником-анонимом оказался... Сергей: *Отправитель — компания «Танака», рабочий стол «Донской».* Забыв об оскорблениях, упреках и разрыве, счастливая Лариса первая звонит Сергею, который спешит открыть ей свои объятия.

Нетрудно заметить искусственность, надуманность истории таинственных писем, примитивность эпизодов, отмеченных романтическим пафосом.

Шаблонность и формульность. Шаблонность текстов современного русского дамского романа обнаруживается прежде всего в следовании образцам **западного** дамского романа и проявляется в **тематическом и сюжетном схематизме** [Абашев 2004: 347]. Существование подобных аналогий обусловлено изменениями российской жизни.

Социальная революция, произошедшая в постсоветской России, появление собственников и состоятельных кругов, а также возможностей, открывающих путь к богатству, активизация частной инициативы, формирование новой социальной роли супермена, включение женщины в предпринимательскую деятельность — все эти обстоятельства подготовили приятие русской читательской аудиторией сюжетов и образов, сконструированных по западным схемам, сближение русского женского образа с западным на основании «прагматического набора сходства интенций» [Войтак, 2004: 314], жизненных установок.

В анализируемом романе Киры Бурениной «Арена» шаблонностью отличается как основная сюжетная линия, так и линии побочные. История Золушки, сочетающая путь к успеху, блестящей карьере, богатству и путь к «настоящей любви» и браку, в чистом виде не могла бы существовать в советское время — в эпоху идеологического отторжения карьеры и богатства как жизненных ценностей. Конфликт между бизнесом и чувством (ср. вариант конфликта — между работой и личной жизнью) социально стал приемлемым для российского общества (следовательно, и для читателя) лишь в последние годы. Тиражируемый дамскими романами и телесериалами русский вариант образа женщины-предпринимателя, несмотря на очевидную шаблонность, воспринимается как «новый лик», а визуализация дамской привлекательности женских персонажей обеспечивает читательский успех подобных текстов.

Как правило, в дамский роман включается детективный сюжет. В романе К. Бурениной детективный сюжет проходит «по касательной» к основному и обладает откровенной шаблонностью. Попытаемся воспроизвести сюжетную схему.

Во время банкета внезапно умирает иностранец — *миллионер-винодел*, деловой партнер Кривцова; выясняется, что винодел отравлен (1); в отравлении подозревают *служашую банкетного зала Мордашеву* (*Кто-то видел, как она выбрасывала шприц*, с помощью которого в бутылку вина был впрыснут яд), а также крупного бизнесмена Кривцова — *диабетика*, у которого *с собой постоянно шприц* (2); выясняется, что отравительницей была приехав-

шая в Москву из Парижа жена миллионера *Виктория*, которая должна была унаследовать состояние мужа (3).

Изложение этого банального сюжета носит откровенно клишированный характер. Например: *Чтобы быть похожей на Мордашеву, Виктория, в девичестве Вика Ухова, работавшая год назад в этом же отеле и бывшая близкая подруга Елены Мордашевой, купила парик рыжего цвета. Она совсем не предполагала, что в тот вечер Елена решит изменить цвет волос.*

Связь с основной сюжетной линией романа обнаруживается лишь в том, что *Кривцов* возглавляет фирму, конкурирующую с «Ареной».

Формульность — основная примета языка текста. Выделим конкретные группы формул.

А. Формульность целого высказывания: Кто пристально посмотрел (какими глазами) — на кого. Образный центр — характеристика глаз: *Нани пристально посмотрела в глаза Ларисы своими нежными глазами цвета растопленного шоколада; Игорь пристально посмотрел на Ларису своими черными пронзительными глазами; Лариса блестящими от возбуждения глазами посмотрела на собеседницу.*

Б. Тиражирование формульности атрибутивных характеристик. Одно прилагательное сочетается с разными существительными: *нежные глаза, нежные кисти рук, нежные пальцы, нежный голос, нежный поцелуй; таинственный незнакомец, таинственный отправитель, таинственная сказка, таинственный звонок.* Приведем развернутый пример: — *Вы очень красивая сейчас,* — сказал он. — *Дайте мне, пожалуйста, вашу руку.*

Лариса доверчиво протянула ему сразу обе. Взяв нежные кисти ее рук в свои, Сергей раскрыл их, как лепестки лотоса, и поцеловал в каждую ладошку.

Одно и то же атрибутивное сочетание многократно повторяется: *Анатолий умолк, глядя в упор в ее широко открытые глаза; ...светлые, почти белесые волосы, рыжие брови и светлые ресницы в сочетании с голубыми, широко распахнутыми глазами* и др.

Используются готовые стереотипные оценочные атрибутивные сочетания и их комбинации: *и почему она раньше не присмотрелась к этому симпатичному молодому человеку; любовь будет настоящей, долгой, пылкой; перед глазами всплывало умное, чуть ироничное выражение лица Анны, внимательные глаза, слышался ее голос;*

Лилия. Белый брючный костюм и черная волна волос. Капризный, чувственный рот и плывущая походка манекенщицы. В насмешливых глазах бегали озорные искорки. Лариса исподтишка рассматривала его. Темные, небрежно причесанные волосы, высокий, свидетельствующий об уме лоб, лохматые брови. Сквозь прорези маски сверкали голубые холодные глаза. Ср.: Ее горячее, прерывистое дыхание обожгло меня, и не поддаться ему я не мог. Медовый запах и облако волос на подушке...

В. Использование стереотипных сравнений.: *И я стушевался как мальчишка* (из дневника Анатолия). Ср.: *В восемь они договорились с Ларисой о встрече у кинотеатра, а он приехал раньше. «Как мальчишка!»; Сергей не забывал о Ларисе ни на минуту. Как восемнадцатилетний юноша, каждый день он ждал вечера, чтобы вновь увидеть ее.*

Г. Использование стереотипных реплик в диалогах, содержащих любовные откровения.

Штампованностью отличаются реплики-признания юноши: *— Я люблю вас, Лариса Николаевна, и люблю очень давно. Мое чувство не знает ни времени, ни пространственных границ. Оно поразило меня однажды очень глубоко, и с тех пор для меня не существует никого, кроме вас. Вы — мой идеал.*

Отмечены трафаретностью и нарочитой пафосностью признания зрелых мужчин:

— Лариса, милая моя... Как давно я мечтал об этом... Но ты казалась такой неприступной, холодной... Это же ужасно — не сметь дотронуться, когда рука так и тянется к твоей руке, не сметь улыбнуться, когда губы сами собой так и складываются в улыбку, когда вижу тебя, не сметь обнять, не сметь целовать... Лариса... чудо мое! — И он повернул ее лицом к себе и накрыл ее губы своими (объяснение в любви Анатолия); — Я боролся с собой

столько, сколько хватало сил. Все это время я проверял себя, свои чувства. Поначалу мне казалось, что это было минутное увлечение и все пройдет, как проходит летний дождь. Но вскоре я понял, что не могу жить без тебя (объяснение в любви Сергея).

Формульность лежит в основе реплик отказа и признания в измене, базирующихся на одном стереотипе (Например: *Не прикасайся ко мне!*) или цепочке стереотипов. Например: — *Понимаешь, Маркуша, вечной любви не бывает. Я ценю и благодарна тебе за твои чувства, но поверь, это только увлечение!* Ср.: — *Извини. Ты ведь знаешь: сердцу не прикажешь. Я... я полюбила другого человека и честно скажу тебе, первому скажу, что хочу выйти за него замуж! Не печалься, дорогой, ты еще встретишься с женщиной, которая от всего сердца ответит тебе взаимностью.*

В финальной сцене любви соединяются стереотипы и штампы, рассеянные по всему тексту: *В полумраке большой, экстравагантно обставленной спальни она подошла к нему. Он жадно прильнул губами к ее губам. Их поцелуи становились все горячее. Позабыв про все на свете, она наслаждалась его объятиями; ...он снова приподнял ее голову и, удерживая обеими руками, поцеловал с такой страстью, что у нее перехватило дыхание; ...Сергей превращал каждую минуту любви в длинную волнующую повесть. Сплетались не только их тела, но и души — словно корни вековых деревьев. Любовь накатила на них, словно освежающая волна, смывая все: горести, неудачи, раздражение, накопившиеся за долгое время <...>.*

Нетрудно заметить, что из подобных «клише-кубиков» конструируется не только проанализированный текст. Штампованные красоты переходят из одного дамского романа в другой, обнаруживая «вульгарный вкус и неразвитое чувство языка» [Абашев 2004].

ПОДВЕДЕМ ИТОГИ

Современный отечественный дамский роман продолжает традиции жанра, развивавшегося в XIX и XX веках. Сохраняется традиционная фабула, построенная на истории любви

«с препятствиями», завершающейся счастливым воссоединением любящих.

Несмотря на то что действие во многих романах происходит в современной России, в текстах сохраняется дистанция между читательским опытом и спецификой существования героев, помогающая изобразить совершенство отношений между героями.

Герои являют собой образцовое воплощение современных представлений об идеальных мужчине и женщине: сильный инициативный мужчина покровительственно относится к своей более слабой подруге, гордо и терпеливо дожидаящейся счастья.

Дамский роман монологичен. В нем господствует точка зрения главной героини. Современный русский дамский роман отличается шаблонностью: он калькирует текстовые структурные схемы (тема, сюжет, конфликт, взаимодействие персонажей и др.) западного дамского романа.

Автор проанализированного романа «Арена» эксплуатирует формульные словосочетания, готовые стереотипные высказывания, комбинации стереотипов и штампов. Трафаретная штампованная образность, разбросанный по отдельным эпизодам текста романтический пафос, поэтизация внешнего (интерьер, одежда, аксессуары) составляют основу востребованной дамской читательской аудитории «эстетики грез». Шаблонность, формульность, штампованная образность — яркие приметы дамского романа как текста массовой литературы.

Время в романе организовано относительно жизненной истории главной героини. Локальные сигналы маркируют «престижное» пространство для избранных, к которому стремятся/ которым владеют/которое осваивают и присваивают.

Субъектная организация текста отличается презентационностью. Презентация и самопрезентация [Олянич 2004] касается прежде всего выдвижения на первый план читательского восприятия социально-ролевых позиций персонажей, которые воспринимаются как люди *из состоятельных кругов* или люди, стремящиеся приблизиться к этим кругам.

Визуализация образа главной героини позволяет автору создать соответствующее складывающимся гендерным стандартам

представление о современной *бизнесвумен*, ставшей не только собственницей, но и эффектной дамой.

Образы персонажей текста романа К. Бурениной конструируются как совокупности функций и интенций. Депсихологизация, схематизация образов персонажей — еще одна общая черта текстов массовой литературы.

Реализованная автором романа «Арена» «стратегия видимостей» [Бодрийяр 2000: 36–37] позволяет создать у читателей свойственную текстам массовой литературы иллюзию достоверности.

Основные источники

Буренина К. Арена. М.: АСТ, 2004.

Крылова Е. Стоит попробовать. М.: АСТ, 2002.

Устинова Т. Олигарх с Большой Медведицы. М.: ЭКСМО, 2004.

Словари

Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. (стереотипное издание). М., 1970–1980.

Крысин Л.П. Толковый словарь иноязычных слов. М., 2000.

Ожегов С.И. и Шведова Н.Ю. Словарь русского языка. М., 1999 (СОШ).

Ожегов С.И. Словарь русского языка. М., 1970.

Словарь русского языка: В 4 т. М., 1981–1984 (МАС).

Словарь современного русского литературного языка: В 20 т. М., 1991–1993 (ССРЛЯ).

Толковый словарь русского языка конца XX в.: Языковые изменения / Гл. ред. Г.Н. Складаревская. СПб., 1998 (ЯИ).

Толковый словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. проф. Д.Н. Ушакова. М., 1935–1940 (СУ).

Фразеологический словарь современного русского литературного языка / Под ред. проф. А.Н. Тихонова: В 2 т. М., 2004.

ЛИТЕРАТУРА

- Абашев В.В.* Увлекательный шаблон (Стереотип как машина творчества) // Стереотипность и творчество в тексте. Вып. 7. Пермь, 2004.
- Адамович М.* Преступление или наказание? (Американский и российский триллер) // *Континент*. 1997. № 4.
- Андреев В.И.* Деловая риторика. М., 1995.
- Арнольд И.В.* Стилистика современного английского языка. Л., 1973.
- Артеменко Е.Е.* Синтаксический строй русской народной лирической песни в аспекте ее художественной организации. Воронеж, 1977.
- Бавильский Д.* Как молитва. Земфира: и так, и сяк // Вторые курицынские чтения. М.; Екатеринбург, 2003.
- Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979.
- Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990.
- Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
- Башарин А.* Блатная песня: Terra incognita // Массовая культура на рубеже веков. М., 2005.
- Берковский Н.Я.* О советском детективе // Н.Я. Берковский. Мир, создаваемый литературой. М.: Советский писатель, 1989. С. 116–118.
- Богданов А.* Тень Грозного // *Знамя*. 1992. № 12.
- Бодрийяр Ж.* Соблазн. М., 2000.
- Бочарова О.* Формула женского счастья: заметки о женском любовном романе // Новое лит. обозрение. 1996. № 22.
- Брик О.Э.* Ритм и синтаксис // *Новый Леф*. 1927. № 3–6.
- Быков Л.* Шансон как шанс и как сон // Вторые курицынские чтения. М.; Екатеринбург, 2003.
- Вайнштейн О.* Розовый роман как машина желаний // Новое лит. обозрение. 1996. № 22.
- Вдовин А.* За что мы любим Тарантино. Феномен Pulp fiction в русском контексте // Вторые курицынские чтения. М.; Екатеринбург, 2001.
- Вепрева И.Т., Купина Н.А.* Актуальное слово дня: *Оборотни в погонах* // Русский язык за рубежом. 2006. № 1 (195).
- Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. М., 1989.
- Войтак М.* В кругу парадоксов (Заметки о стиле бытовых текстов) // Стереотипность и творчество в тексте. Вып. 7. Пермь, 2004.
- Гаспаров М.Л.* Ритмико-синтаксическая формульность в русском 4-стопном ямбе // Проблемы структурной лингвистики 1983. М., 1986.
- Гордин Я.* Порвалась связь времен? Заметки об одном направлении современной исторической прозы // Вопросы литературы. 1986. № 3.

Горский И.К. О двух подходах к изучению произведений историко-литературного жанра // Филологические науки. 1997. № 3.

Гудков Л., Дубин Б. Литература как социальный институт. М., 1994.

Гуревич М. Ментальность // Опыт словаря нового мышления. М., 1989.

Дамский роман и его читатели // Звезда. 1994. № 11.

Дубин Б. Испытание на состоятельность: к социологической поэтике русского романа-боевика // Б. Дубин. Слово — письмо — литература. М., 2001.

Ермакова О.П. Ирония и ее роль в жизни языка. Калуга, 2005.

Ермакова О.П., Земская Е.А., Розина Р.И. Слова, с которыми мы все встречались. Толковый словарь русского общего жаргона. М., 1999.

Иваницкий В.Г. От женской литературы к «женскому роману» (парабола самоопределения современной женской литературы) // Общественные науки и современность. 2000. № 4.

Ильина Н. К вопросу о традициях и новаторстве в жанре дамской повести // Н. Ильина. Белогорская крепость. М., 1989.

Как сделать детектив? Сборник статей. М., 1990.

Карнеги Д. Как завоевывать друзей и оказывать влияние на людей. Как вырабатывать уверенность в себе и влиять на людей, выступая публично. Как перестать беспокоиться и начать жить. М., 1989.

Кетсхейи Т. Анатомия детектива. Следствие по делу о детективе. Будапешт, 1989.

Княсов Д. Розовый наркотик // Век XX и мир. 1995. № 1.

Ковтун Е. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа. М., 1999.

Кожевникова Н.А. и др. Очерки истории языка русской поэзии XX века: образные средства поэтического языка и их трансформация. М., 1995.

Колесов В.В. Отражение русской ментальности в слове // «Жизнь происходит от слова...». СПб., 1999.

Короглу Х.Г. Фантастика // Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. М., 1987.

Костомаров В.Г. Русский язык на газетной полосе. М., 1971.

Крысин Л.П. Социальная дифференциация системы современного русского национального языка // Современный русский язык: социальная и функциональная дифференциация / Отв. ред. Л.П. Крысин. М., 2003.

Крысин Л.П. Активные процессы в русском языке конца XX — начала XXI века // Современный русский язык: Активные процессы на рубеже XX—XXI веков. М., 2008.

Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. Екатеринбург; Омск, 1999.

Купина Н.А. Тоталитарный язык: Словарь и речевые реакции. Екатеринбург; Пермь, 1995.

Купина Н.А. Языковое сопротивление в контексте тоталитарной культуры. Екатеринбург, 1999.

Левина М. Образы современной российской реальности в боевиках и детективах // Популярная литература: Опыт культурного мифотворчества в России и Америке. М., 2003.

Маркулан Я. Зарубежный кинодетектив. Опыт изучения одного из жанров буржуазной массовой культуры. Л., 1975.

Матвеева Т.В. Функциональные стили в аспекте текстовых категорий. Свердловск, 1990.

Матвеева Т.В. Тональность // Учебный словарь: Русский язык. Культура речи. Стилистика. Риторика. М., 2003.

Морозовский Л. Любовный роман на российском рынке // Библиотека. 1995. № 12.

Мясников В. Историческая беллетристика: спрос и предложения // Новый мир. 2002. № 4.

Николина Н.А. Поэтика русской автобиографической прозы. М., 2002.

Олянич А.В. Презентационная теория дискурса. Волгоград, 2004.

Петровский В.В. О ключевых словах в художественной прозе // Русская речь. 1997. № 5.

Петухова Е.И., Черный И.В. Современный русский историко-фантастический роман. М., 2003.

Ранчин А. Романы Б. Акунина и классическая традиция: повествование в четырех главах с предувещанием, лирическим отступлением и эпилогом // Новое лит. обозрение. 2004. № 67.

Рогова К.А. О языке современной литературы // Современные языковые процессы. СПб., 2003.

Руднев В. Детектив // Руднев В. Словарь культуры XX века. М., 1999.

Савкина И. История Аси Каменской, которая хотела, да не смогла (национальные особенности русского феминизма в детективах А. Марининой) // Гендерные исследования. № 13 (1/2005).

Сиротинина О.Б. Русский язык в разных типах речевых культур // Русский язык сегодня / Отв. ред. Л.П. Крысин. М., 2000.

Сиротинина О.Б. Устная речь и типы речевых культур // Русистика сегодня. 1995. № 4.

Славникова О. Самка детективнообразного // Вторые курицынские чтения. М.; Екатеринбург, 2003.

Смирнова Н. Детектив как невроз // Вторые курицынские чтения. М.; Екатеринбург, 2003.

Снигирева Т.А. Идеальная женщина в официальной советской литературе // Русская женщина: предназначение и судьба. Екатеринбург, 1998.

Солганин Т.Я. Современная публицистическая картина мира // Публицистика и информация в современном обществе. М., 2000.

Спиллейн М. Создайте свой имидж. М., 1996.

Творчество Александры Марининой как отражение современной российской ментальности / Под ред. Е.И. Трофимовой. М., 2002.

Терц А. (Синявский А.) Отечество, блатная песня //Абрам Терц. Свидание на Черной речке. М., 2003.

Тюпа В.И. Казусы художественности // Введение в литературоведение. М., 2004.

Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1999.

Чердниченко Т. Между «Брежневым» и «Пугачевой». Типология советской массовой культуры. М., 1993.

Чернышова Т. Природа фантастики. Иркутск, 1984.

Черняк В.Д. Спектры речевых оценок в новейшей литературе // Обретение смысла. СПб., 2006.

Черняк В.Д., Черняк М.А. Стереотипы обыденного сознания в современном женском романе // Стереотипность и творчество в тексте. Пермь, 2003.

Черняк М.А. Феномен массовой литературы XX века. СПб., 2005.

Шмелев Д.Н. Слово и образ. М., 1964.

ЗАДАНИЯ

1. Ознакомьтесь с рассуждениями *Юрия Михайловича Лотмана** о массовой литературе.

➤ Опираясь на тезисы Ю.М. Лотмана, представьте аргументы, позволяющие отнести специально отобранные вами тексты современной литературы к *вершинной письменной литературе*; к *массовой письменной литературе*; к *фольклору*.

Понятие массовой литературы подразумевает в качестве обязательной антитезы некоторую вершинную культуру. Говорить о массовой литературе применительно к текстам, не разделенным по признаку распространения, ценности, доступности, способу фиксации или хранения или каким-либо иным образом (например, применительно к фольклору), очевидно, не имеет смысла.

При рассмотрении признаков «более распространенная — менее распространенная», «более читаемая — менее читаемая», «более известная — менее известная» массовая литература получит более сильные характеристики.

2. ➤ Выделите суждения, которые отвергают позитивную значимость массовой литературы и суждения, в которых ощущается стремление объяснить причины ее массовости.
- Обнаружили ли вы следы противоречия в пределах отдельного суждения?
- Прочитайте фрагмент критической статьи Е. Иваницкой, опубликованной в журнале «Дружба народов». Кажется ли вам убедительной позиция автора? На какую аудиторию рассчитаны данные высказывания?

В определенном отношении музыка массовых жанров для нас — то же, чем были для человека давних эпох иконы и молитвы. Канонические тексты такого рода не несли новой информации, они были заранее известны. Зато они побуждали человека погрузиться в себя и там найти смысл. Так же действуют современные массовые песни, в особенности

* *Лотман Ю.М.* О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Избранные статьи: В 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин, 1992. С. 203—215.

связанные с темой любви. Новой информации мы от них не ждем. Зато, однажды услышанные в жизненно важной ситуации или просто «под настроение», они становятся «узелками на память» и впоследствии способны выполнить роль «индуктора», который задает импульс переживания человеком самого себя во времени своей жизни. Вот почему слушатели порой любят песни, казалось бы, доброго слова не заслуживающие. Если есть в мелодии и словах какой-то резонанс с чувством, владеющим человеком, и на том спасибо.

Но и песни могут поблагодарить аудиторию. Ведь, услышав в них себя, слушатель наделяет даже самую банальную мелодию своей неповторимостью, даже самый невыразительный стиль своим невыразимым, даже самые бессмысленные слова — важным для него смыслом. Песня и в самом деле становится «неслышимой», хотя слушатель с нетерпением ждет первых ее тактов в радиоконцерте по заявкам.

Абсолютная невозможность запомнить прочитанное — вот, по-моему, главный характерологический признак масслита и внятный критерий для различения масслита и литературы. Почему и зачем масслит-сочинения программируются как незапоминаемые — совершенно понятно. Скорейшее забывание употребленного продукта необходимо затем, чтобы «духовный мусоропровод»... не оказался забитым. Если новые порции мусора не полезут, он, понятно, перестанет выполнять свою функцию. Купил, проглотил, забыл, купил...

Е. Иванецкая

3. Известно, что тексты массовой литературы создаются по довольно жестким правилам.

- Прочитайте свод правил одного из французских издательств, специализирующихся на публикации книг для подростков.
 - С чем связаны сформулированные правила?
 - На какого читателя рассчитаны книги издательства «Бастей»?
 - Являются ли эти правила применимыми только к текстам массовой литературы?

Романы издательства «Бастей» должны быть свободны от всяких вредных для юношества моментов. Посему **следует избегать**: а) реалис-

тического описания убийств, драк и пыток, б) не вызванного необходимостью и бессмысленного применения грубого насилия, в) садизма и прочих извращений, г) изображения преступников в симпатичном свете (например, преступника со свой «воровской честью», д) оправдания преступления психологическими мотивами, умиления или возвеличивания преступления, е) оправдания незаконных методов борьбы с преступлениями: лица, которые должны представлять право, порядок и мораль, ни при каких обстоятельствах не должны действовать преступно, герой, который стоит на стороне закона, не должен признавать кулачного права, учинять самосуд, силой вымогать показания, ж) дискриминации народов, рас, религий, семьи, искусства, науки, з) возвеличения или преуменьшения серьезности войны, и) калеченья языка, нецензурных выражений и немотивированного гангстерского жаргона.

4. Ознакомьтесь с характеристикой современной литературной ситуации, данной писателем *Александром Кабаковым*:

Движение литературы таково: авангард, колонна и арьергард, они идут вместе. Это мы и наблюдаем сейчас. Сегодняшний арьергард далеко обогнал авангард позапрошлого десятилетия <...> Стратификация такова: элитарная культура, просто культура, массовая культура. Сто лет назад был Чехов, был Толстой и был лубок. Все. Сейчас пространство между высоким искусством и лубком раздвинулось и заполнилось огромным количеством ступенек, как на эскалаторе — они отстоят друг от друга, но все вместе движутся вверх.

- Попробуйте нарисовать схему такого «эскалатора», расположив на нем книги, появившиеся за последние пять лет.
- Можно ли обозначить жесткую границу между элитарной, массовой и «срединной» литературой?
 - Назовите типы текстов (и их авторов), которые оказываются в пограничных зонах? Выделите черты, объединяющие эти тексты.

5. Прочитайте заметку книгоиздателя *М. Ненашева* о современном книжном рынке.

- Обсудите проблему конкуренции классической и массовой литературы.

- Какие причины (социальные, интеллектуальные, экономические, политические) приводят к спросу на массовую литературу?
 - Какие выводы следуют из приведенных *М. Ненашевым* статистических данных?
 - Чем объясняется необыкновенная плодовитость упомянутых в тексте авторов?
- *Т Предложите конкретные меры оздоровления книжного рынка.

Классику — с корабля современности?

Особенно важно оценить и понять те *радикальные изменения*, которые произошли в *структуре российского книгоиздания*. Объективный анализ показывает, что *рынок деформировал отечественное книгоиздание и вытеснил на задворки гуманитарную книгу*, которая призвана в процессе чтения образовывать, просвещать читателя. Сегодня эта книга, ядром которой является отечественная и мировая *классика*, пребывает в состоянии кризиса, на грани вымирания. Чтобы понять, что в наших оценках нет преувеличения, обратимся к фактам. Возьмем для примера главную составляющую структуры российского книгоиздания — художественную литературу. Из 130 млн экземпляров книг, выпущенных в прошлом году по художественной тематике, около 60% принадлежит детективам и женским любовным романам, еще не менее 17% занимает фантастика, на долю же гуманитарных книг из числа классики и современных авторов остается всего около 15–16%. Нетрудно представить, насколько тонок слой этой литературы — всего 15–18 млн на всю Россию.

Особенно удручающим выглядит положение гуманитарной книги, если мы приведем некоторые любопытные данные, которые представила Государственная книжная палата. Только семь самых расторопных авторов детективов: Акунин, Донцова (Бушков, Дашкова, Маринина, Полякова, Серова) выпустили в течение 2002 года книги тиражом более 30 млн экземпляров. Среди них только одна неутомимая Дарья Донцова выпустила 45 названий тиражом в 13 млн 585 тысяч экземпляров. Еще более возросло лидерство этих авторов в 2003 году.

Гигантский всплеск ширпотреба в отечественном книгоиздании случаен, в какой-то мере он отражает неудовлетворенный спрос на по-

добную книгопродукцию в советское время. Однако главное, конечно, не в этом. Коммерческая литература широкого спроса, в отличие от интеллектуальной, требует значительно меньше затрат, легка в изготовлении и потому имеет более ускоренный оборот средств. Массовая литература, ширпотреб в книгоиздании — это то, что быстро изготавливается на потоке — 10–12 книг одним автором в год и так же быстро продается.

6. Выскажите ваше отношение к предложенному критиком *Р. Арбитманом* проекту.

Года три назад я дал интервью московской газете для учителей, которое так и не увидело свет. Я намеренно высказывал там еретическую мысль: чтобы спасти нашу классику, необходимо срочно произвести перестановку в школьной программе, заменив русскую классическую литературу мировой детективной. Пусть, например, вместо Пушкина ученикам вдалбливают Конан-Дойля, вместо Гоголя — Сименона, вместо Толстого и Чехова — Рекса Стаута и Эда Макбейна. Стоит ли, вопрошал я, заранее отвращать юношей от вершин отечественной словесности, достичь которых по-настоящему удастся лишь в зрелом возрасте? Все равно высокие шедевры школа использует утилитарно, пренебрегая их эстетикой и упрощая великие тексты до несложных этических схем (кто подтолкнул Катерину к обрыву? за что Тарас Бульба убил своего сына? зачем Герасим утопил Муму?). Между тем в основе добротного детектива — точно такие же схемы, вдобавок не замутненные никакими нравственными аномалиями. Ибо всякое традиционное сочинение подобного рода выстроено на незыблемом фундаменте простых и ясных постулатов. Добро всегда право, зло всегда не право, жизнь человека бесценна, преступление человека влечет за собой наказание и так далее. В этом смысле Агата Кристи гораздо привлекательнее Достоевского, а ее персонафицированные орудия справедливости Эрколь Пуаро и мисс Марпл (в чьих методах напрочь отсутствуют элементы садизма), — без сомнения, нравственнее Порфирия Петровича <...>

7. Ознакомьтесь с комментарием «Литературной газеты» к фотографии, воспроизводящей рекламу книжного стенда с данными 2004 года о рейтинге покупаемых книг.

- Обменяйтесь мнениями о влиянии рекламных акций на читательский спрос. Изменится ли рейтинг покупаемых книг? Каков он сегодня?

*Т Предложите проект стенда современной литературы для книжной ярмарки. Обоснуйте свой проект.

На ВВЦ открылась столичная выставка-ярмарка «Книги России». Когда-то классик надеялся, что мужики «не Блюхера и не Милорда глупого» с базара понесут. Интересно, что сказал бы он сегодня, увидев эти стенды?

ЭКОНОМИСТЫ отмечают, что россияне вновь готовы тратить по несколько сотен рублей ежемесячно на литературные новинки. «АиФ» составил рейтинг самых покупаемых книг на основе данных, которые предоставляют книжные магазины крупных городов России.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА (детективы, фантастика)

1. Джоан Ролинг. Гарри Поттер и Орден Феникса.
2. Александра Маринина. Соавторы.
3. Борис Акунин. Алмазная колесница: В 2 т.
4. Рубен Давид Гонсалес Гальего. Белое на черном.
5. Ник Перумов. Война мага. Том 2. Миттельшпиль.
6. Дарья Донцова. 13 несчастий Геракла.
7. Дарья Донцова. Синий мопс счастья.

МЕМУАРЫ, ПУБЛИЦИСТИКА И ПР.

1. Елена Трегубова. Байки кремлевского дигтера.
2. Бредли Тревор Грив. Смысл жизни.
3. Бредли Тревор Грив. Когда тебе грустно... Как поднять себе настроение.
4. Менеджер Мафии: Искусство корпоративных войн.
5. Бредли Тревор Грив. Невероятная правда о материнстве.
6. Менеджер Мафии: Руководство для корпоративного Макиавелли.
7. Барбара де Анджелис. Секреты о мужчинах, которые должна знать каждая женщина.

Андрей Щербак-Жуков

8. Прочитайте рассуждения *Лидии Яковлевны Гинзбург* — известного литературоведа, знатока русской классической литературы — о «формульной» литературе.

- Как вы понимаете мысль Л. Гинзбург о «снятии творческой ответственности» с писателя массовых жанров?
- Можно ли считать «формульную» литературу школой для писателя? В чем плюсы и минусы подобной учебы?

Книга историческая, книга для детей, книга мелодраматическая и авантюрная, книга с заранее известными выводами и готовым отношением к действительности — все это виды защитной окраски и приспособления. Главное же — снятие творческой ответственности. Между писателем и его книгой выстраиваются промежуточные и вспомогательные ряды. Пройдя через них, книга становится отражением этих рядов и перестает быть выражением человека. Человеку, создавшему литературную условность, легко дышится. За его идеологию отвечает государство, за материал — история, за его литературную манеру отвечают жанры. Жанровые абстракции — авантюрная, мелодраматическая, историческая и проч. и проч. Сам он только разрешал задание, то есть передвигал элементы внутри жанра, внутри темы. Сам он отвечает только за легкость своих движений.

Это неплохая и небесполезная школа для людей, пишущих потому, что они избрали себе профессию писателя. И это страшный, непоправимо опустошающий разврат для писателя, то есть человека, который пишет, потому что не умеет иначе относиться к действительности.

9. Ознакомьтесь с публикациями периодических изданий.
- Обсудите вопрос о влиянии биографии писателя на его произведения. Особое внимание уделите соотношению реального жизненного материала и картины мира писателя; личности автора и образа автора.
 - Принимаете ли вы формулу Б. Акунина «Я не писатель, я беллетрист»? Отвечая на вопрос, проверьте значения слов *писатель*, *беллетрист* по толковым словарям.
 - Какое место занимают произведения Бориса Акунина в общем потоке текстов массовой литературы?

По прозвищу Монах

Писатель Евгений Монах в литинституте не учился. Однако нехитрую истину «пиши о том, что знаешь», усвоил на отлично. Заставила жизнь, 18 лет которой автор провел в местах лишения свободы.

По судьбе Евгения можно изучать историю войн уральской мафии. Творческий путь писателя складывался не менее уникально: когда он в 1994 году освобождался из мест заключения, то на вопрос сотрудников

ИТК, что же будет делать дальше, честно ответил: «Убивать, потому что больше ничего не умею». Случилось так, что киллер одной из преступных группировок решил стать писателем. Первую свою повесть «Гляжу на мир глазами волка» Евгений начал писать «на зоне».

По материалам «АИФ»

Впрочем, я не писатель, я беллетрист. То есть выплескиваю на бумагу не свою душу, а всего лишь чернила и при этом существую не в режиме монолога, а все время помню о читателе, веду с ним диалог. Мне с моим читателем интересно. Мой читатель — не ребенок, которому нужно на ночь рассказывать одну и ту же сказку. Бесконечный однообразный сериал — это скучно и ему, и мне: уходит энергия, драйв. Я вообще начал писать отчасти оттого, что моя жена и ее высокообразованные подружки любят детективы, а когда едут в метро — держать в руках глянце-вые обложки с обнаженными блондинками и окровавленными кинжалами стесняются и заворачивают в газетку. Хотел написать такие детективы, которые можно в газетку не заворачивать.

Из интервью Б. Акунина «Независимой газете»

Фандорин — мечта нынешнего либерала: человек светский, способный к действию, безусловно нравственный, при этом чудак, то есть имеющий представление о ценности приватности, privacy, человек. Судя по всему, похож на своего героя и автор: он не предлагает своего героя как образец для внелитературной действительности в той манере, как это всегда делала русская литература — нате!, а использует его для себя, для друзей дома с хорошим вкусом — «угощайтесь!».

Жертвы Акунина — не тела, но чужие тексты. Он не выращивает деревья — не создает новые тексты, а создает композиции из старых. Он не садовник, он — Декоратор. Разрывая известные тексты на цитаты, потроша их блестящим скальпелем своего странного таланта, он обнаруживает в них некую Красоту. Писатель-Декоратор — андрогин: вспомним, как ловко Акунин имитирует несобственно прямую речь своих персонажей — и мужчин, и женщин.

Л. Данилкин

Критика... отмечала удивительную стильность письма автора, и это особенно вызывающе выглядело в контексте полублатного языка современного детектива. Б. Акунин воспроизводит саму «манеру» минувшего века, он делает нам красиво...

Т. Блажнова

10. Герой романа Б. Акунина «Алмазная колесница» инспектор Асагава так объясняет значение понятия, которое легло в основу выбранного российским автором псевдонима:

Акунин — это как evil man или villain... Но не совсем... Мне кажется, в английском языке нет точного перевода. Акунин — это злодей, но это не мелкий человек, это человек сильный. У него свои правила, которые он устанавливает для себя сам. Они не совпадают с предписаниями закона, но за свои правила акунин не пожалеет жизни, и поэтому он вызывает не только ненависть, но и уважение».

- Опишите русские коннотации, связанные с псевдонимом *Б. Акунин*?
- Как псевдоним проясняет замысел проекта «Акунин»?
- Проведите звуко-символический анализ собственных имен *Г. Чхартишвили*, *Б. Акунин*. Помогают ли результаты анализа мотивировать выбор писателем псевдонима?

11. В американских учебниках по культурологии советуют, ознакомившись с текстом массовой культуры, задавать себе следующие три вопроса:

- что мы купили?
- зачем мы это купили?
- каковы последствия этой покупки — что она может нам дать?
- Попробуйте и вы, прочитав очередной детектив или любовный роман, ответить на эти вопросы.

12. Ознакомьтесь с социологическими данными.

- Опираясь на собственную эрудицию и знания, полученные в процессе специального изучения массовой литературы, продемонстрируйте на конкретных примерах, как авторы коммерческих изданий эксплуатируют агрессивность массового сознания.
- Можно ли приписывать сознанию всех россиян свойство агрессивности?
- *Т ➤ Предложите собственный вариант дифференциации читателей текстов массовой литературы.

- Используйте статистические данные для характеристики читательской аудитории произведений массовой литературы.
- Сформулируйте выводы о направлениях влияния массовой литературы на общественное сознание.

Результаты социологического исследования, по словам руководителя фонда «Экспертиза» *Марка Урнова*, просто пугают.

77 процентов опрошенных отрицательно относятся к кавказцам, половина — не любят китайцев, а 40 процентов настороженно относятся к иностранцам в принципе. При этом 42 процента респондентов разделяют тезис «национальные меньшинства имеют слишком много власти и влияния в нашей стране». Кроме азиатов и кавказцев, у россиян обнаружили и другие фобии: 26 процентов вообще предлагают ограничить проживание в стране всех наций, за исключением титульной.

Кроме национальных симпатий и антипатий, социологи выяснили и отношение населения к богатству и богатым, к институту президентства, к роли России в мире, к вопросу ужесточения наказаний. В итоге получилось, что значительная часть населения страны — люди жестокие к другим, но не к себе, ненавидящие богатых, но мечтающие таковыми стать, полагающие, что Россию за рубежом должны в первую очередь бояться, а потом уже уважать. Опрос проводился среди 2533 человек, и сомнений в его репрезентативности ни у кого не возникло. Почти все социологи согласились с плачевным состоянием массового сознания и тут же отметили позитивный момент — людей, не разделяющих взгляды большинства, также немало.

Российская газета. 17.03.2004

13. Познакомьтесь с точкой зрения *Александра Гениса*.

- Выразите свое отношение к рассуждениям известного писателя и критика.
- Можете ли вы назвать выдающееся произведение современной и классической литературы прошлых веков, рожденное в результате «взрыва» форм массового искусства?
- Отвечая на вопрос, подумайте, является ли подобным «взрывом» сознательное использование готовых форм автором, желающим
 - а) добиться коммерческого успеха;
 - б) обмануть цензуру;
 - в) обмануть читательские ожидания.

Культуре необходима опора, куда можно вставить накопленное ею добро хоть в каком-то порядке. Однако любая рама коверкает материал, любая форма подчиняет себе содержание. Освободить содержание от формы, выпустить его на волю намного сложнее, чем наоборот.

Впрочем, автор может выиграть только в борьбе между своим содержанием и чужой формой. Причем чем она жестче, тем лучше. Канон, икона, пирамида, классицистическое единство, сонет, меню, газета, эпистолярный жанр — что бы ни было, главное, чтобы что-то было. Перед автором всегда стоит задача: навязать себе вериги, чтобы постоянно ощущать сопротивление — перо должно входить туго. Только внутри чужой формы, только круша изнутри балки и потолки, можно вырваться на свободу. Вялая, разношенная, дармовая свобода никому не нужна <...>

Содержание произведения определяется в борьбе с социальным этикетом, форма — в конфликте с культурой. Современный художник остро нуждается в новых формальных ограничениях взамен тех, что расшатали ХХ век. Тут и появляется на сцену анонимная стихия массового искусства, поставляющая готовые формы творцу, который их переосмысливает, выворачивает, взрывает.

Фантастика, полицейская драма, комиксы, мыльная опера — все они вырабатывают строгий жанровый канон, как в Голливуде, где каждый сценарист знает, на какой минуте он должен убить злодея и повернуть сюжет. А потом приходят Борхес или Маркес, чтобы взорвать жанр и порезвиться на его руинах: не союз с массовым искусством, а антагонизм с ним, отчаянная война, которую художник ведет на его территории по навязанным ему правилам. Все лучшее в современном искусстве питается живительным конфликтом массового искусства с творческой личностью. Без одной части этого уравнения не будет и другой — либо содержание останется без формы, либо форма без содержания.

14. Проанализируйте данные о наличии редакторов, корректоров, художников и других специалистов, участвующих в подготовке книги к печати.

- Сопоставьте понятия «авторская редакция» — «неавторская редакция». В чем их принципиальное отличие?
- Очертите обязанности ответственного редактора, редактора, художественного редактора, корректора, технического редактора.

- Какие последствия для изданного текста имеет отсутствие редактора и корректора? Отвечая на вопрос, обратитесь к текстам современных изданий массовой литературы.
- Найдите книгу, в которой не указаны фамилии редактора и корректора.
 - Прочитайте (выборочно) 2–3 страницы. Проанализируйте прочитанное с позиции системы качеств хорошей речи.
 - Опишите зафиксированные вами ошибки и недочеты.
- *Т Предложите вариант редакторской правки.

Литературно-художественное издание
Маринина Александра Борисовна
СОВАТОРЫ

Издано в авторской редакции
Ответственный редактор О. Рубис
Художественный редактор Д. Сазонов
Технический редактор Н. Носова
Компьютерная верстка И. Ковалева
Корректоры Е. Дмитриева, Н. Хасаия

Литературно-художественное издание
Донцова Дарья Аркадьевна
СВОЛОЧЬ НЕНАГЛЯДНАЯ

Ответственный редактор О. Рубис
Редактор Т. Семенова
Художественный редактор В. Щербаков
Компьютерная графика Н. Кудря
Технический редактор Н. Носова
Компьютерная верстка Г. Павлова
Корректор Н. Хасаия

Литературно-художественное издание
Воронин Андрей Николаевич
ПОСЛЕДНЕЕ КУПЕ

Ответственный за выпуск
М.В. Асамчин

Литературно-художественное издание

Рубальская Лариса Алексеевна

ПЕРЕВЕДИ ЧАСЫ НАЗАД

Редактор В. Жукова

Художественный редактор А. Новиков

Технические редакторы

В. Бардышева, Е. Кумшаева

Корректор Г. Аушева

15. Ознакомьтесь с рекламой книжных новинок.

- Предложите филологическую интерпретацию названия данной серии.
- Проанализируйте заглавия рекламируемых книжных новинок. Выявите признаки, объединяющие эти заглавия.
- Кому адресованы книги данной серии? Опишите социокультурные параметры читательской аудитории.

Рекламный текст

Сенсация 2004 года!

Антон Леонтьев

в серии

«Криминально-игровой роман»

Ты заслуживаешь счастья.

Ты стремишься к счастью.

Ты заплатишь за счастье...

Когда наступит завтра...

16. Ознакомьтесь с помещенной в книге рекламой творчества двух соавторов.

- Можно ли отнести приведенные в рекламе заглавия к текстам, которые соответствуют «русскому стилю»?
 - Поделитесь своими соображениями по поводу возможного определения «русского стиля».
 - Рассмотрите предложенный материал относительно данного вами определения.
- Какие речевые средства ориентируют читателя на «закрученность» сюжета?

*Т Разработайте «закрученный» сюжет по одному из заглавий.

- Представьте свою разработку в виде плана.
- Прочитайте свой план вслух. Есть ли совпадения в предложенных вариантах разработки сюжета?
- Обменяйтесь мнениями о природе сюжетных схем и конфликтов.

Рекламный текст

Русский стиль
ЧИТАЙТЕ РОМАНЫ
МАСТЕРОВ ЗАКРУЧЕННОГО СЮЖЕТА

Анны и Сергея

ЛИТВИНОВЫХ

Проигравший получает все
Второй раз не воскреснешь
Отпуск на тот свет
Звезды падают вверх
Заговор небес
Пока ангелы спят
Осколки великой мечты
Все девушки любят бриллианты
Быстрая и шустрая
Дамы убивают кавалеров
Эксклюзивный грех
Рецепт идеальной мечты
Прогулки по краю пропасти
Черно-белый танец
Предпоследний герой

17. Прочитайте критическую статью.

- Обсудите проблему влияния комиксов на литературный вкус.
 - Какое отношение к комиксу как жанру массовой литературы выражено в статье?
 - Поделитесь своими мыслями о роли комиксов в формировании литературных пристрастий и культуры речи читателя.

- Какими умениями должен обладать автор комиксов?
 - В чем своеобразие Б. Акунина как автора комиксов? Почему критик называет писателя «великим литературным коммерсантом и комбинатором»?
- Предложите собственную интерпретацию подзаголовка статьи.

Картинки маслом Книги, которые не нужно читать

Еще не утихли похвалы в адрес Бориса Акунина — интеллектуала, детективщика, относящегося с уважением не только к массовому читателю, но и к придирчивому эстету, как писатель выкинул новое коленце. Начал выходить в комиксах, первую серию которых («Азазель») выпустило «ОЛМА-ПРЕСС Эклибрис». Книга большого формата, нарисованная художником Алексеем Кузьмичевым, с голубоглазым душкой Фандориным на обложке, так и просится в руки, обещая усталому читателю праздник. И он его получает, особенно если не успел прочесть полный вариант романа. Выстрел, сделанный Акуниным в читательскую аудиторию, как всегда точно просчитан. Комиксы про Фандорина обречены на успех — и потому, что автор знаменит, и потому, что картинками заинтересуется прежде не завоеванная Акуниным аудитория. К тому же искусство комикса на русской почве свежо и ново.

Художник Алексей Кузьмичев полностью сохранил свойственное жанру простодушие — большеглазые, угловатые лица в стиле японского аниме, выстрелы, обозначенные для ясности словами «Бах! Бах!». Осечки — «Клац!». Удары в челюсть — «Тресь!». Будет что полистать школьникам под партой. Главное же, именно рисованные образы проще освоить и канонизировать массовой культуре, тем более что хорошего фильма с запоминающимися лицами героев Акунина пока не существует. Не дождавшись удачной экранизации, писатель пошел другим путем — легко и непринужденно прививая себя через комиксы. Там, глядишь, и фильм снимут хороший, родились же из бумажных «Бэтмена» и «Человека-паука» киношные версии. Не за горами тот день, когда, засев в кафе «Акунинь», мы будем потягивать коктейль «Азазель» из кружек с изображением Эраста Петровича, стряхивая пепел в пепельницу в виде головы госпожи Эстер и поднимая тосты за здоровье великого литературного коммерсанта и комбинатора.

М. Александрова

18. Ознакомьтесь с рекламными текстами издательства.

- Какие признаки жанра учтены рекламоделателями?
- Какие запросы массовой аудитории учитывают рекламоделатели?
- Выскажите свое мнение о позволительности преувеличения в рекламном тексте.

*Т Составьте рекламу последнего детективного издания (текст по выбору студента), которой можно было бы сопроводить издаваемую книгу.

*Т Предложите остроумный вариант антирекламы.

Рекламный текст 1

**Издательство «Эксмо» предупреждает
ОСТОРОЖНО!**

**Татьяна Устинова — детектив-вирус!
Страсть к детективам НЕИЗЛЕЧИМА!**

Рекламный текст 2

**Татьяна Устинова
Первая среди лучших!**

Читайте детективные романы:

Мой личный враг
Большое зло и мелкие пакости
Хроника гнусных времен
Одна тень на двоих
Подруга особого назначения
Развод и девичья фамилия
Персональный ангел
Пороки и их поклонники
Миф об идеальном мужчине
Мой генерал
Первое правило королевы
Седьмое небо
Запасной инстинкт
Богиня прайм-тайма
Олигарх с Большой Медведицы
Близкие люди

19. Ознакомьтесь с рекламными текстами.

- Выделите жанрообразующие признаки «шоу-детектива» и «криминально-игрового романа». При выполнении задания используйте материал *раздела 4*.
 - Определите инвариантные и варианты признаки жанра.
 - Какие требования издатель может предъявить к текстам указанных жанровых разновидностей?
 - Какие качества хорошей речи могут быть нарушены в текстах данных жанровых разновидностей? Предложите схему работы редактора с автором.
- Проанализируйте знаки препинания в представленных рекламных текстах.
 - Какие аномалии вы заметили?
 - Предложите правильный вариант пунктуационного оформления подобных рекламных текстов.

Рекламный текст 1

Галина Куликова

в новой суперсерии ШОУ-детектив

В ШОУ-детективах Галины Куликовой Вас ждут стремительный вихрь приключений, остроумная комедия обстоятельств, невероятные трюки и очарование всепобеждающей женской логики!

New!

Также в серии:

«Леди из нержавеющей стали»

«Пенсне для слепой курицы»

«Сумасшедший домик в деревне»

ПРИКЛЮЧЕНИЯ НА МЯГКОМ МЕСТЕ!

Рекламный текст 2

Романы Марии Брикер

в новой серии

«Реалити-детектив» —

СЕРИАЛ «Кукловод»

Мятный шоколад
Желтый свитер Пикассо
Босиком по снегу
Не книжный переплет
Тени солнечного города
Имбирное облако
Изысканный адреналин

20. *Т Предложите филологическую и культурологическую интерпретации четверостишия. Проиллюстрируйте свои рассуждения извлечениями из текста (текстов) массовой литературы.

О, как бы высечь имена
Предателей идей!..
Подлее были времена,
Но — не было пошлей!

В. Шувайло

21. Ознакомьтесь с мнением журналиста и писателя *Леонида Жуховицкого* о выборе заглавия для бестселлера.

Надо определить главную задачу заглавия. На мой взгляд, она заключается вот в чем: заставить редактора заглянуть в рукопись, а критика или читателя — открыть обложку. Начали читать — значит, заглавие тем или иным способом, но сработало.

Существует ли органическая связь между заглавием романа, его темой и жанром?

- Попробуйте по названию определить:
- Чему посвящено то или иное произведение?
 - К какому жанру оно будет относиться?

Обед у людоеда; Жена моего мужа; Маникюр для покойника; Гадюка в сиропе; Бассейн с крокодилами; Канкан на поминках.

Король казино; Ошибка президента; Первая версия; Кредо негодяев; Слепой стреляет без промаха; Все девочки любят богатых; Леди в камуфляже; Отморозки бьют первыми.

22. Проведите анализ названий серий массовой литературы.

- Какая информация содержится в этих названиях?
- На привлечение какой аудитории рассчитывают редакторы определенной серии?

Лекарство от скуки; Розовая серия; Бремя страсти; Иронический детектив; Черный котенок; Книги, доставляющие удовольствие; Народный роман; Русский проект.

23. *В.Д. Черняк* и *М.А. Черняк*, изучая заглавия текстов массовой литературы, сгруппировали их по определенным критериям.

Проанализируйте извлеченный авторами материал.

➤ Выявите сходство групп заглавий на основе следующих критериев:

- тематический критерий;
- жанровый критерий;
- гендерный критерий;
- критерий адресованности;
- вкусовой критерий;
- критерий достоверности;
- критерий различия / отсутствия иронии.

➤ Какое место в текущем литературном процессе занимают тексты, носящие подобные заглавия?

1. «Вкус убийства», «Почти невероятное убийство», «Обреченный убивать», «Убийство футболиста», «Трех убийств мало», «Налог на убийство», «Мне давно хотелось убить», «Придется вас убить», «Убить, чтобы воскреснуть», «Убийство в доме свиданий», «Убийца поневоле», «Назначаясь убийцей», «Десерт для серийного убийцы», «Я — убийца», «Я убью тебя, милый», «Убийство и Дама Пик»; «В объятиях убийцы», «Карлик-убийца», «Мой желанный убийца», «Киллер из шкафа», «Киллеры в погонах», «Антикиллер», «Высший пилотаж киллера», «Юрист: дело рыжего киллера», «Мой любимый киллер», «Розы для киллера», «Закон киллера», «Александр Солоник — киллер на экспорт», «Сам себе киллер», «Киллеры в погонах», «Время киллера», «Киллер. Работа по душе», «Призрак киллера», «Ликвидатор».

2. «Привет, уркаганы», «Бомба для братвы», «Прощай, пахан», «Маслины для пахана», «Лох и бандиты», «Путана: кукла для утех», «Королева отморозков», «Отморозки бьют первыми», «Мочилово», «Люберецкие качалки, рэкет, крыши», «Фраер вору не товарищ», «Дикий фраер», «Менты», «Мент обреченный», «Мент», «Мент в законе», «На дело со своим ментом», «Подруга мента», «Сыскарь», «Катала», «Последний

трюк каталы», «Кидала», «Кодла», «Дембель», «Дембель против воров», «Заказуха», «Баксы не пахнут», «Большие бабки», «Леди стерва», «Хабалка», «Разборка», «Разборки», «Разборки авторитетов», «Заговор фраеров», «Воровской общак», «За базар ответим».

3. «Куколка для монстра», «Все девочки любят богатых», «Золушка из банды», «Бой-баба», «Крутая барышня», «Чумовая дамочка», «Шальная девчонка», «Овечка в волчьей шкуре», «Строптивая мишень», «Длинноногая мишень», «Красотка из ГРУ», «Девушка из службы 907», «Сестрички не промах», «Леди в камуфляже», «Женщина-апельсин» и др.

4. «Куколка для монстров», «Все девочки любят богатых», «Лакомый кусочек», «Подарок для девушки по вызову», «Маленькое одолжение», «Жена моего мужа», «Дама с колготками», «Кикимора болотная», «Невинные дамские шалости», «Черное платье на десерт», «Конь в пальто», «Я жулика люблю», «Милое чудовище», «Неотразимое чудовище», «Не на ту напали», «Шутки старых дев».

24. Ознакомьтесь с книжными рекламами

- Рассмотрите заглавие как ключевой элемент текста. Предложите классификацию заглавий:
 - с точки зрения тематической общности;
 - с точки зрения жанрообразующей функции;
 - с точки зрения степени стандартности / оригинальности.
- *Т Предложите другие основания классификации заглавий.
- Какие общие и специфические признаки в подсистемах заглавий двух авторов вы установили?

Рекламный текст 1

Читайте все романы Александры МАРИНИНОЙ

Стечение обстоятельств
Игра на чужом поле
Украденный сон
Убийца поневоле
Смерть ради смерти
Шестерки умирают первыми
Смерть и немного любви
Черный список
Посмертный образ

За все надо платить
Чужая маска
Не мешайте палачу
Стилист
Иллюзия греха
Светлый лик смерти
Имя потерпевшего Никто
Мужские игры
Я умер вчера
Реквием
Призрак музыки
Седьмая жертва
Когда боги смеются
Незапертая дверь
Закон трех отрицаний
Соавторы
Тот, кто знает. Опасные вопросы
Тот, кто знает. Перекресток
Фантом памяти
Каждый за себя

Рекламный текст 2

Читайте романы примадонны иронического детектива

Дарьи Донцовой

Сериал «Любительница частного сыска

Даша Васильева»:

1. Крутые наследнички
2. За всеми зайцами
3. Дама с коготками
4. Дантисты тоже плачут
5. Эта горькая сладкая месть
6. Жена моего мужа
7. Несекретные материалы
8. Контрольный поцелуй
9. Бассейн с крокодилами
10. Спят усталые игрушки
11. Вынос дела
12. Хобби гадкого утенка
13. Домик тетушки лжи

Сериал «Евлампия Романова. Следствие ведет дилетант»:

1. Маникюр для покойника
2. Покер с акулой
3. Сволочь ненаглядная
4. Гадюка в сиропе
5. Обед у людоеда
6. Созвездие жадных псов
7. Канкан на поминках
8. Прогноз гадостей на завтра

Сериал «Виола Тараканова. В мире преступных страстей»:

1. Черт из табакерки
2. Три мешка хитростей
3. Чудовище без красавицы

25. *Т Придумайте план-проспект текста массовой литературы по названию:

Коса на камень
Маслины для братвы
Требуются жертвы
Мое сердце танцует
Путешествие оптимистки
Арабская ночь

- Обсудите предложенные проекты. Помните, что жанры массовой литературы предполагают жесткое следование правилам. Соблюдены ли эти правила в ваших проектах? Соответствуют ли названия выбранным жанрам?

26. Писатель *С.С. Ван Дайн* в 1928 году предложил «Двадцать правил детективных историй». Прочитайте их.

- Являются ли предложенные правила универсальными?
- *Т Попробуйте составить фабулу детективного романа, руководствуясь правилами *С.С. Ван Дайна*.

1. Надо обеспечить читателю равные с сыщиком возможности распутывания тайн, для чего ясно и точно сообщить обо всех изобличительных следах.

2. В отношении читателя позволены лишь такие трюки и обман, которые может применить преступник по отношению к сыщику.
3. Любовь запрещена. История должна быть игрой в пятнашки не между влюбленными, а между детективом и преступником.
4. Ни детектив, ни другое профессионально занимающееся следствием лицо не может быть преступником.
5. К разоблачению должны вести логические выводы. Непозволительно случайные или необоснованные признания.
6. В детективе не может отсутствовать сыщик, который методично разыскивает изобличающие улики, в результате чего приходит к решению загадки.
7. Обязательное преступление в детективе — убийство.
8. В решении заданной тайны надо исключить все сверхъестественные силы и обстоятельства.
9. В истории может действовать лишь один детектив — читатель не может соревноваться сразу с тремя-четырьмя членами эстафетной команды.
10. Преступник должен быть одним из наиболее или менее значительных действующих лиц, хорошо известных читателю.
11. Непозволительно дешевое решение, при котором преступником является один из слуг.
12. Хотя у преступника может быть соучастник, в основном история должна рассказывать о поимке одного человека.
13. Тайным или уголовным сообществам нет места в детективе.
14. Метод совершения убийства и методика расследования должны быть разумными и обоснованными с научной точки зрения.
15. Для сообразительного читателя разгадка должна быть очевидной.
16. В детективе нет места литературщине, описаниям кропотливо разработанных характеров, расцвечиванию обстановки средствами художественной литературы.
17. Преступник ни в коем случае не может быть профессиональным злодеем.
18. Запрещено объяснять тайну несчастным случаем или самоубийством.
19. Мотив преступления всегда частного характера, он не может быть шпионской акцией, приправленной какими-либо международными интригами, мотивами тайных служб.
20. Автору детективов следует избегать всяческих шаблонных решений, идей.

27. Прочитайте высказывания известных писателей и критиков о массовой литературе.

- Согласны ли вы с высказанными утверждениями?
 - Аргументируйте свое согласие/несогласие.

Детективные истории читают сторонники общественного порядка, а приключенческую макулатуру любят те, кому он не дорог.

Николас Блейк

Не верно, будто простой народ предпочитает плохую литературу хорошей и принимает детектив, потому что это легкая литература. Книга не станет популярной лишь оттого, что в ней нет художественной тонкости.

Г.К. Честертон

Безвкусица масс глубже коренится в действительности, чем вкус интеллектуалов.

Б. Брехт

28. Прочитайте фрагмент из статьи *Николая Александрова* «Что не содержит ничего».

- Какие функции прологов в композиционной структуре целого текста выделяет критик?
- Какие особенности читательского восприятия обуславливают распространенность пролога в современных детективах?
- * ➤ Полистайте детективы. Найдите текст, открывающийся прологом.
 - Охарактеризуйте стратегические установки автора детектива.
 - Установите жанровую разновидность текста.
 - Опишите образ адресата.
- *Т Составьте возможный план развития сюжета.

Почти во всех отечественных детективах и триллерах появился давно опробованный на Западе «Пролог». Читателю сразу дается загадка (а иногда и разгадка, к которой затем подводится все повествование), эмоциональная сцена, таинственная речь. С этой точки зрения столь раз-

ные по манере, стилистическому заданию и художественной претензии «Соавторы» Александры Марининой и «Траектория копия» Льва Гурского абсолютно идентичны.

Как удержать внимание, как даже не заинтересовать, а заставить выслушать? Просто послушать. Хоть немного, хоть чуть-чуть. Заставить надеяться, что дальше будет лучше. Не хуже, по крайней мере.

В принципе — обыкновенный рекламный трюк. Хочешь узнать, что дальше и чем все кончится, — читай. Главное, хотя бы на чем-то сфокусировать рассеянный и нелобопытный взгляд. А рассеянность как будто запрограммирована. Потому что — по большому счету — неинтересно. Ничего неинтересно.

29. Прочитайте высказывание *Бориса Акунина*.

- Как, по-вашему, изменились «простота» и «красота» за сто двадцать лет после публикации романа Стивенсона?
- *Т Предположите, чем привлекал читателей роман «Остров сокровищ» в конце XIX века и чем текст романа привлекает читателя в наши дни?
- Есть ли в современной отечественной массовой литературе романы, подобные «Острову сокровищ»?

Мне нравится Стивенсон, я его «Остров сокровищ» и сейчас перечитываю с удовольствием. Это написано просто и красиво. А читается это сейчас как детская литература, потому что за сто лет изменился человек, его взаимоотношения со словом, с жизнью и фактурой, физиологией жизни... Можно сейчас написать «Остров сокровищ» так, что его будут читать взрослые образованные люди и их за уши не оторвешь... То, чем я занимаюсь, следовало бы назвать попыткой реорганизации сюжета, который в двадцатом веке был совершенно подавлен формой и рефлексией.

30. Жанр фэнтези основан на истории вымышленных государств, населенных самыми неожиданными существами.

*Т Предложите издательству проспект-заявку романа в жанре фэнтези, продумав образы главных противоборствующих героев, причины конфликта между ними, основные этапы исторического развития вымышленных государств, которые будут выведены в романе.

31. Ознакомьтесь с выборкой поэтических высказываний из песенных текстов *Ларисы Рубальской*.

- Какая функциональная лексико-семантическая группа формируется в текстах?
 - Определите состав группы.
 - Установите зависимость между авторской манерой, спецификой отбора и сочетаемости лексических единиц.
 - Можно ли, отталкиваясь от анализа данной группы слов, определить тематику поэтических произведений?
 - Выпишите вербальные формулы. Определите их разновидности.
- *Т Предложите вариант филологической критики отдельного высказывания. При выборе материала для критики постарайтесь проявить объективность.

1. *Цветы* твои утром завяли,
Когда ты ушел от меня.
2. Не ищите, друг мой, не ищите
Васильки на скошенном лугу.
3. Были парни у меня тихие да скромные,
Кто *цветочек* принесет, с тем схожу в кино.
4. Я *цветы* поставлю в вазу.
5. Еще вчера *цвела* черешня,
но утром сбросила *цветы*.
6. Закатный час настоян на *левкоях*.
7. Мы к осени причадили
В *настурции* печальные.
8. ...смятая трава
И пламя *васильков*.
9. Я букет из *незабудок*
Собрала у речки.
10. Высыпают дачники,
Топчут *одуванчики*.

10. Ты мне принес букет *гвоздик*.
11. Больше я тебе не верю,
 Был находкой, стал потерей.
 Равнодушны, как и ты,
 Эти скушные *цветы*.
12. Не в первый, не в последний раз
 Гвоздики вянут.
13. Случайная ночь,
 сирени дурман.
14. А я в пруду для Лили
 Сорвал три белых *лилии*.
15. Золотую *орхидею*
 Я вам в волосы вколю.
16. Мы в садовников играем,
 И цветет наш старый *сад*.
17. Ты осыпал меня *букетами цветов*.
18. Застывший аромат *камелий*
 Заворожил покой ночной.
19. Там *цвели магнолии* ночами,
 Источая душный аромат.
20. Над полем птицы пели песни,
 Душистый *клевер* *расцветал*.
21. Я тебе *цветов* *куплю*
 И в кино билеты.
 Я сама скажу — люблю!
 Что ответишь мне ты?
22. *Жарких* пряных *цветов* аромат...
23. *Завяли все цветочки*,
 Погасли все огни.
24. Уткнувшись в *букетик цветов*,
 Ты рыдала...
25. Там, где были *цветы*, лишь деревья в снегу.

26. *Цветы жасмина* ваши пальцы обрывали,
Я вас не смог, как ни старался, полюбить.

27. Ты назвал меня утренней *розой*.

28. В тот день в саду проснулись *хризантемы*
И были так беспомощно-*нежны*.

32. Ознакомьтесь с ответом *Л. Рубальской* на вопрос «Российской газеты».

- Сделайте свою выборку цитат из текстов *Л. Рубальской*, представленных в данном учебном пособии.
 - Какие общие ментальные установки реализуются в этих текстах?
 - Продемонстрируйте речевую представленность в ее произведениях.
 - темы любви
 - темы дружбы
 - темы жизненных неурядиц
 - Продемонстрируйте речевую представленность в текстах тональных регистров:
 - юмористической тональности
 - тональности грусти и печали
 - оптимистической тональности

*Т Представьте свою интерпретацию авторских стратегий.

Корр. Что для вас хорошее кино?

Лариса Рубальская. Для меня «хорошее кино» — значит отечественное. Люблю наши старые добрые фильмы, которые рассказывают о жизни, о любви, о дружбе. Мне больше интересны наша психология, менталитет русского человека. Я считаю, что если фильм веселый, то зритель должен искренне радоваться и веселиться от души. А если кино грустное, печальное и сюжет берет за душу, то и поплакать не стыдно. Кино должно быть о жизни, о том, как нам выжить и удержаться в этом мире.

33. Прочитайте фрагмент статьи под общим названием «Патриотическое шоу».

- Что вы думаете о роли массовой песни в формировании патриотизма молодежи?

- *Т Предложите свою интерпретацию понятия «идеологически правильный» текст песни. Актуально ли данное понятие в наши дни?
- Какое содержание автор статьи вкладывает в понятие «усредненный поп-стандарт»?
- *Т Предложите филологический и культурологический анализ «песенной продукции» «Фабрики звезд».

«Банда» и пропаганда

Началом праздника Дня России на телевидении можно смело считать заключительный концерт четвертого выпуска «Фабрики звезд». Однажды культуролог Даниил Дондурей упрекнул нашу массовую культуру в том, что она, в отличие от советской массовой культуры 30-х годов, не создала собственной идеологии, не дала народу положительного и понятного идеала, что в свое время блистательно сделали фильмы Александра и песни Дунаевского. Так вот, финал «Фабрики» как раз дает такой положительный идеал, являющийся образцом нового пропагандистского большого стиля, рожденного отечественным эфиром.

Во-первых, этот проект соединяет в себе все счастливые рейтинговые находки современного телевидения — здесь есть элементы реального шоу, конкурса-соревнования, итоги которого зависят (отчасти) от голосования зрителей, и развлекательной эстрадной программы с участием действующих поп-кумиров. Во-вторых, идеология программы безусловно прогрессивная — молодые люди, доселе неизвестные, упорным трудом на глазах публики, под бдительным наставничеством старших товарищей достигают успеха и вознаграждаются народной любовью, путевкой в шоу-жизнь и автомобилем «пежо».

В заключительном концерте «Фабрики», чью работу на этот раз обеспечивал король отечественного шоу-бизнеса Игорь Крутой, были спеты очень идеологически правильные песни. Там нашлось место и военно-патриотическому пафосу (мальчишеская часть «фабрикантов» проникновенно вытянула соответствующую песню вместе с Николаем Малининым), и актуальному патриотизму (была задорно исполнена песня про футбол с ударной, хотя и преждевременной рифмой «гол» — «Россия — чемпион»), и «духовке» про «сотканного из света ангела-хранителя». Ну, разумеется, была и собственно любовная лирика «про него одного». В общем, состоялся настоящий праздничный концерт новой формации, приходящей на смену отработанным образцам с обязательным Кобзоном, вот уже десятилетия не различающим первого мгновенья от последнего.

Я не поклонник «Фабрики», успех в которой достигается потерей личной индивидуальности участников ради обретения усредненного поп-стандарта. Но и не на меня и мою возрастную группу она рассчитана. Однако не могу не отдать должное грандиозному чувству конъюнктуры, ведущему создателей программы к гарантированному успеху, и их способности манипулировать молодыми людьми.

О. Кабанов

34. Прочитайте данную в сокращении публикацию «Литературной газеты».

- Установите ставшие объектами критики типы ошибок и недочетов, зафиксированные в песенных текстах.
- Сделайте мотивированное заключение о справедливости критики.
- *Т Приведите примеры замеченных вами нарушений качеств хорошей речи в текстах популярных песен.
 - На основе собранного материала подготовьте для молодежного издания остроумную статью о речевом облике современной «попсы».

Косноязычие прочно прописалось в песенных текстах Розенбаума вопреки русской грамматике и ее нормативам: «Осень нам танцует вальс-бостон» — может быть, все-таки: танцует «для нас»? Стилизация под народную песню оборачивается для певца-стихотворца одной за другой неудачами: «А я пойду да обниму печаль-жену, / Кабы не быть бы ей вдовой» (условно-предположительный союз «кабы» имеет значение «если». «Кабы я была царица, — Говорит одна девица» и т.д.). Новая «народная» песня «Проводы» — и новый «прокол»: вот жена солдата «в грудь ему упала, разум позабыв» («в грудь» влетают пули — падают «на грудь»)... Издатели оказали Розенбауму медвежью услугу («медвежью» отнюдь не в партийно-жаргонном аспекте!), издав его тексты: то, что проговаривается, проборматывается, заглушается гитарой, — от глаз не скрыть. Вот и гуляют из текста в текст по-медвежьи неуклюжие, неграмотные обороты: «И дудки боцманский призыв к орудьям нас устремит»; «Едут на родину милую в землю залечь» (лечь?); «Когда на эскадру выходит корабль одиноко / Живот положить, но геройством прорваться в века»; «Братишки мы, это солдаты российские — братцы, / Душа полосатая наша стихии верна»; «А я теперь не двину ноги»; «Легкие кровью стекли по губе, / Но не убили в нас веры»; «Эх, наяривай, пой, седой, чтоб слеза прошибала штык»...

Высокая тема девальвируется таким школярским упражнением: «На Мамаевом кургане / Не росла трава три года, / Ей железо приказало /: «Ввысь тянуть себя не смей!» Возникает вопрос: что лучше — писать плохо о том, что болит, или не писать ничего? Вопрос — из разряда неотвечных. «Прости, родная речь, мне мой язык — сейчас не до изящности словесной!» — пишет Розенбаум. А когда будет до нее, «изящности словесной»? Дождемся ли?

Не обойдем вниманием и Олега Газманова, ставящего себе в заслугу написание песенных текстов. Певец зажигательный: пляшет, прыгает, то делает сальто-мортале с переворотом, то садится на шпагат, рискуя растянуть голосовые связки. Все хорошо. Вот если бы при этом он пел неизбывное: «Ля-ля-ля!» Ан-нет, и здесь претензии на пафос, а то и тяга к созданию гимнов: «На заре я выйду в туман, / На заре покину приют, / Припаду, рыдая, к цветам / И ноздрями землю втяну». Положим, рифмой «приют — втяну» не пользуются даже юные поэты какой-нибудь стенгазеты велосипедного техникума в поселке Верхние Кукиши. Уж лучше — «ботинок — полуботинок». Ну а пассаж с «втягиванием ноздрями земли» — штука посильнее «Фауста» Гёте. Никакой критики не выдерживают и такие популярные строки шлягеров Газманова: «А я убью тебя, милая, / Моя грусть сизокрылая, / Если будешь мешаться мне, / Словно муха в вине...» И все это замешано на примитивной банальности, вроде: «Горечь грудь твою жалит, / Словно оводов рой...» Неочемность, необязательность, пустота, точнее — пустышечность, смысловой сумбур стали знаковыми признаками современной песни, создаваемой нашими «энциклопедистами».

И вся эта непроговорка, сумятица, словесная шелуха шлягеров, хитов и шлягерков отечественного разлива, повинувшись законам вдалбливаемости, утрамбовывается в нашу память, которая не помнит ни строк Тютчева, ни Ахматовой. Конечно, можно написать и исполнить для партии власти гимн со словами «В единстве — наша сила». В конце концов, и в манной каше есть своя философия. Вопрос — какой глубины тарелка?!

А. Щуплов

35. Прочитайте извлечения из текста романа.

- Выделите речевые средства, которые дают общее представление о жанре произведения.
 - Определите конкретную жанровую разновидность произведения. Подтвердите свой вывод с помощью имеющихся в тексте жанровых стандартов.
- Предложите лингвистическую критику текста.

Эжен не спеша пошел по Вшедровой улице. Выглядел он как настоящий чех: ботиночки фирмы «Цебо», плащ восточногерманского производства, в руке здоровенный румынский «дипломат». Впрочем, оценить его способности к мимикрии, кажется, было некому. Ни единого человека не было на улице. Он проверился: никто не следовал за ним.

На стене дома он издали увидел линию, прочерченную розовым мелком. Агент подтверждал: встреча состоится. Через пять минут Эжен входил в «Гостиницу», забегаловку на улице Уезд.

Забегаловка плавала в клубах сизого дыма <...>

Эжен с порога поздоровался с барменом и заказал «малый праздрой».

У окна, один за столиком, сидел грустный чех с унылыми усами. Он допивал пиво и доедал гуляш. Эжен попросил разрешения присоединиться к нему. Тот равнодушно кивнул.

Сологуб поставил свой «дипломат» под столик.

Как всегда во время передачи, чувства были обострены до предела.

Он мазнул взглядом по бармену и посетителям за столиками: может быть, это как раз те люди, которые будут его брать? За одним столиком — четыре мужика, по виду строительные рабочие. За другим — две подружки лет сорока. За третьим — мрачный одинокий тип в кепке, глубоко надвинутый на лоб... Еще — настороженно оглядывающаяся парочка: может, скрывающиеся любовники, а может, туристы. А может... Как всегда, ничего определенного о людях вокруг сказать было нельзя. Они могли быть просто посетителями. А могли быть агентами местной «беспеки».

Сердце от этого стучало чаще обычного.

А. и С. Литвиновы

36. Почему в процессе лингвокультурологической критики художественного текста целесообразно разграничивать речь автора и речь персонажа?

- Как определить содержание понятия «авторская речь»? В чем состоит специфика несобственно авторской речи как объекта лингвокультурологической критики?
- Уточните понимание свойства *точности речи* по отношению к художественному тексту. Для справок обращайтесь к учебнику: Головин Б.Н. Основы культуры речи (издания разных лет).
- Какие критерии вы используете, анализируя *чистоту* и *уместность* художественной речи?

37. Прочитайте извлечение из текста романа.

- Какие типы речи использованы автором?

- Проанализируйте документ, включенный в речевую ткань текста.
 - К какому функциональному стилю и жанру относится документ?
 - Какие речевые средства позволяют установить время написания документа?
 - Выявите репертуар текстовых функций данного документа.
- Какое общее свойство массовой литературы поддерживают используемые в тексте документы?

— Давайте, выкладывайте, — хрипло предложил Арсений. — Что вы там хотели мне рассказать?

— Не спеши, — хохотнул следователь. — Не так все просто... Геннадий! — скомандовал он тусклому.

Тот послушно взял «дипломат», стоящий у кресла. Раскрыл его на коленях, вытащил оттуда бумагу, протянул через столик Арсению.

— Что это?

— А ты почитай, — вкрадчиво сказал Воскобойников.

Арсений пробежал листок глазами. Бумага, отпечатанная на машинке, гласила:

Я, нижеподписавшийся, Челяшев Арсений Игоревич, русский, 1965 г.р., являюсь негласным сотрудником Комитета Государственной Безопасности СССР. На все сведения, полученные мною от сотрудников КГБ, а также на сам факт моего сотрудничества с Комитетом Государственной Безопасности распространяется Закон о неразглашении государственной тайны. Я предупрежден о том, что в случае разглашения любых сведений, полученных мною от работников КГБ, я подлежу преследованию в уголовном порядке.

А ниже — оставлено место для даты и подписи.

— Да вы что, — с веселым удивлением спросил Арсений, — вербуете меня, что ли? Меня в лагере «кум» стукачом не смог сделать, а уж вы-то!..

Он отбросил бумагу, и она, планируя, опустилась на журнальный столик.

А. и С. Литвиновы

38. В самостоятельно отобранном для анализа тексте современного боевика выделите фрагмент, характеризующийся стилистической конфликтностью.

- Опираясь на нормативные толковые словари, составьте формулы, подтверждающие наличие стилистической конфликтности (например: *низк. + высок; книжн. + жарг.*).

- Предложите вариант лингвокультурологической критики речевого материала.

39. Ознакомьтесь с извлечениями из романа *Александры Марининой* «Соавторы».

- Опишите языковые средства создания достоверности современной социально-культурной ситуации.
- Предложите культурологический комментарий одного из приведенных извлечений.
- Выделите пример, содержащий «непрозрачную» культурологическую информацию. Какие источники помогут вам составить культурологический комментарий?

Мотивируйте свой выбор.

1. — Не, у нас нет войны. Это *они в Ираке* воюют (реплика маленького мальчика).

2. Они люди состоятельные, на вещевых рынках ничего не покупают.

3. Телефон отключен, в нем даже *сим-карты* нет.

4. Теплая куртка — пуховик фирмы «Богнер», дорогущая, но практически ей сноса нет... Настя сама уже шесть лет ходит в подаренной матерью *богнеровской* куртке; (Елена) в дорогих эксклюзивных штанах; Глебушка ее (Глафиру) приодел на европейский манер.

5. — Так по-свински себя ведет. И с кем? с Юркой, с лучшим и самым близким ей человеком после мужа;

Коротков, настоящий мужик и преданный друг (А. Каменская о своих друзьях и коллегах); Владислав Стасов всегда вызывал у Насти ощущение надежности и незыблемости.

40. Автор статьи о современном бестселлере *А. Фролова* рассуждает о неожиданном результате от чтения книги:

Основное достоинство книг про Гарри Поттера очевидно: дети их читают, и есть шанс, что они будут читать и дальше. По данным благотворительной организации «Чтение — это основа», 70% детей, осиливших книгу о Поттере, говорят, что она вдохновила их на чтение других книг.

- Можете ли вы назвать «побочные» достоинства чтения текстов массовой литературы?

41. Выпишите речевые жанрообразующие средства. В текстах какого жанра (каких жанров) они употребляются?

- Охарактеризуйте вербальные формулы, маркирующие жанры.

1. Так вот он (адвокат) говорил, что и без этой истории, без моего алиби, он вполне обойдется. И справится. И что все у меня образуется. Что никаких улик у следователей на самом деле нет. И что не надо никому рассказывать, что я в тот день, одиннадцатого марта, и как раз в то время, когда твоих... твоих убивали, был с Милкой... Потому что тогда мне придется говорить об этом — на суде. И, разумеется, об этом случае узнают все. И судьи, и прокурор... И ты... И этот случай сыграет как раз совсем не в мою пользу...

2. Нами рассматривалась также версия, — сказал Воскобойников, принимая сухой тон, — что убийцей могла являться Ирина Егоровна Капитонова, дочь погибших. В пользу этой версии говорило то обстоятельство, что она проживала в квартире Капитоновых. Поэтому она, естественно, знала, где родители хранят деньги и драгоценности.

3. Я уже изучил его дело. Улики против него — очевидны, и это неоспоримый факт. Но есть и обратная сторона медали: слишком уж очевидны эти улики. Как по заказу. И это, признаюсь, меня настораживает...

4. А в целом он поработал неплохо. Провел следствие в сжатые сроки. Практически полностью изобличил убийцу. Готов передать дело в суд.

5. Убийца расстрелял жертву в упор у подъезда дома. Белым днем и на глазах у изумленной публики. Но он не может объяснить, почему это сделал.

6. Появились леденящие кровь сообщения о трагической гибели кандидата в президенты, застреленного собственной дочерью-наркоманкой.

7. Я обнаружил в желудке много мышьяка. Но в других частях тела я не нашел избыточного количества мышьяка, значит это не было хроническим отравлением, то есть мышьяк не вводили в организм этой женщины небольшими дозами. Это случай острого отравления. В организм попало сразу большое количество мышьяка, и через несколько часов она скончалась. Думаю, это убийство.

8. Все отпечатки, которые они нашли в комнате, принадлежат самой убитой. Они пока еще не исследовали нож и дамскую сумочку.

9. Я не собираюсь покидать город. Вы ведь обычно об этом предупреждаете своих подозреваемых. Не так ли?

10. Красивая, искромсанная ножом женщина лежала, прижимаясь щекой к залитой кровью фотографии маленькой девочки. Эксперты сыпали порошок в поисках невидимых отпечатков пальцев, старались с помощью пылесоса собрать волосы, ворсинки ткани, тщательно обертывали, чтобы отправить в лабораторию, нож, найденный в коридоре, и дамскую сумочку, принадлежащую убитой, в которой, кажется, было все, кроме денег.

11. Беспорядок указывал на то, что здесь поработали уже следователи из отдела убийств.

42. Прочитайте тексты.

- Выделите для анализа наименования транспортных средств и их разговорные варианты.
 - Какие смысловые отношения связывают извлеченные наименования? Какие социальные явления стоят за этими отношениями?
 - Выявите стереотипные цепочки хода мысли, которые использованы в данном фрагменте. Можно ли рассматривать эти стереотипы как средства косвенной адресованности?
- *Т Какие особенности стиля позволяют отнести данный фрагмент к тексту массовой литературы?

Моя Москва... — подумала Настя. — Как ты переменялась... Насколько стала ярче, уютнее... Насколько больше красивых людей и красивых машин... Насколько светлее на улицах... Но — одновременно! — какой смог!.. железное стадо стоит в двенадцать рядов. Ждет светофора, библикает, чадит своими движками... И какое людское расслоение... Тогда все были равны как на подбор... А теперь... Пассажир глазастого «мерса» с номерами ПП снисходительно смотрит на водителя «шестисотого» «мерина», потому что у того модель — уже устаревшая, из прошлых, девяностых годов, из прошлого века, тысячелетия... А мужик, что в «мерине», брюзгливо топырит губу на «Пассат». Пассажиры «Пассата» заносчиво смотрят на «Волгу»... Ну а шофер «волжанки» (по советской еще привычке) глядит свысока на пешеходов — на нас с Николенькой, например, — хотя, видит бог, у него нет ровно никаких оснований свысока смотреть на нас... И встречные прохожие тоже: идут и оценивают друг друга... Мне, например, с Николенькой завидуют. Потому что я красивая и хорошо одетая, а он молодой... Кружоворот тщеславия. Ярмарка дерьма... А вот нищий сидит: один он ни с кем себя не сравнивает и никого вокруг не оценивает... Ему уже все равно...

А. и С. Литвиновы

43. Ознакомьтесь с выборкой из современных прозаических текстов массовой литературы.

- Опираясь на терминологические словари и справочники*, уточните содержание понятий «прецедентный знак», «прецедентный текст», «интертекст».

* См.: *Матвеева Т.В.* Учебный словарь: Русский язык. Культура речи. Стилетика. Риторика. М., 2003.; *Культура русской речи: Энциклопедический словарь-справочник / Под общим рук-вом Л.Ю. Иванова, А.П. Сковородникова, Е.Н. Ширява. М., 2003.*

- Выпишите прецедентные единицы.
 - Установите источники прецедентных единиц.
 - Предложите классификацию прецедентных единиц.
 - Сформулируйте вывод о характере общекультурной и литературной эрудиции автора и адресата в связи с формированием и восприятием интертекста.

*Т Подумайте, можно ли использовать прецедентные единицы как материал для культурологической критики текста. Предложите свой вариант критики.

1. Что, командир... не получилось из твоей жены *мисс Марпл*?
 2. Я как-то хотела поговорить о новом фильме *Альмодоваре*, так никто из них (жен новых русских) его не видел.

3. Андрей Степанович накинул длинный халат, в котором почему-то вызывал ассоциации с *Ноздревым*.

4. *Мы пойдем другим путем*, сладкая моя.

5. Какие-то книги она привезла <...> Полное собрание *Сидни Шелдона*.

6. Хорошее чтение для женщины, которая пытается выстроить свое благополучие, опора на собственные силы и интеллект. Одна *«Интриганка»* чего стоит! Хотя есть еще *«Расколотые сны»*, про раздвоение личности <...>. Две разные личности, живущие бок о бок в московской двухкомнатной квартире. Любопытно.

7. Лена... получила экономическое образование, она регулярно читала *«Деньги»*, *«Коммерсант»*, *«Эксперт»*, *«Итоги»*.

8. *Шерлок Холмс*, — усмехнулась она, — проходи.

9. В тридцатых годах *жизнь* постепенно *становилась «лучше и веселее»*.

10. Он же тебя угнетает, как *дон Леонсио* *рабыню Изауру*.

11. Дед по этому поводу сказал:

— Ты у нас прямо *Чехов*. Нет, *Вересаев*. Или *Булгаков*.

12. *«Глеб Жеглов и Володя Шаронов за столом засиделись не зря...»* И еще: рука Арсения на ее талии, его лицо совсем близко, пахнет вкусным одеколоном, и он уверенно ведет ее в танце...

«...Глеб Жеглов и Володя Шаронов ловят банду и главаря...»

13. — *Я замужем за другим*. Понимаешь? *И я ему верна*. И я. Я больше не люблю тебя, Арсений.

14. Количество машин вокруг них поразило Арсения.

Из радиоприемника донеслась новая песня:

Ален Делон, Ален Делон

Не пьет одеколон.

Ален Делон, Ален Делон

Пьет двойной бурбон.

Москва казалась сейчас Арсению — после пермских лесов, колонии, Соликамска — столицей мира. На него наплывали громадные здания. Вокруг суетились машины.

15. *Все счастливые семьи счастливы по-своему.* И одновременно несчастливы — тоже. Так переиначил Арсений Чельшев изречение Льва Толстого.

16. Чельшев одет был, как все парни, пиратом. Но в отличие от прочих *капитанов Бладов*, ему пиратский костюм был к лицу. Тельняшка сидела как влитая, и видно было, что пятна мазута на ней не камуфляжные, а заработанные на углых моторках, в честных схватках с морями-океанами.

— Привет, *Гаврош!* — радостно сказал Сеня. — не могу сказать, что тебе идет эта рвань, но забавно. И с выдумкой.

17. — Ладно, *Аграновский*, — буркнула Настя. — Ерунду ты какую-то говоришь... Да еще с важным видом.

Но, может, он и говорил ерунду, а Настины статьи, как заметил Сеня, постепенно улучшились. Стали более живыми и «сопричастными».

18. (О студентах журфака) Курят, как паровозы, пьют портвейн и пиво — и слова сказать не дают. То *Камю* цитируют, то *Сэлинджера*. А он еще на Настьку Капитонову злился, что та выпендривается! Да Настена в сравнении с ними — просто лапочка-*Дюймовочка*. Перекрасила бы свои пегие волосы — вообще конфетка была б.

19. Арсений, играючи, успевал все. И даже свободное время оставалось, чтобы фантастический роман пописывать. Настоящий роман, на первый взгляд, не хуже *Стругацких!*

Роман он не показывал никому, а вот малые жанры — охотно.

20. Настя посмотрела на Сению (в его голове послушно вспыхнула цитата из *«Героя нашего времени»*: «...ее большие глаза, исполненные неизъяснимой грусти, казалось, искали в моих что-нибудь похожее на надежду»), решительно дернула плечом и вошла в подъезд.

21. *Раньше были рюмочки, а теперь бокалы. Раньше были мальчики, а теперь нахалы,* — задумчиво процитировала Настя из школьного фольклора. — Ладно, не хочешь — не ходи. А в четыре сегодня — английский. В смысле, у репетитора. Также не пойдешь?

22. Ровно в одиннадцать вечера *старуха Шапокляк* (так Сеня называл про себя Настину бабу) проследовала в комнату внучки. Она торжественно несла серебряный поднос. На подносе — чашка чаю и голубая таблетка — видно, снотворное.

44. Прочитайте 20 страниц современного дамского романа (текст по выбору студента). Выделите для анализа 2–3 диалога персонажей.

- Охарактеризуйте диалог:
 - Определите тему диалога.
 - Установите социальные роли персонажей.
 - Различаются ли реплики персонажей с точки зрения отбора средств языка?
- Опишите языковые средства, выполняющие жанрообразующую функцию. Объясните, какими критериями вы пользовались при поиске данных средств.
- Проявляется ли в диалогических репликах формульность? Подтвердите свой вывод с помощью конкретных примеров.

45. Прочитайте аннотацию к роману *Юлии Шиловой «Охота за мужем — 2»*.

- Сделайте заключение о возможном взаимодействии разных жанров в пределах одного текста.
 - Выявите запрограммированные аннотацией сюжетные формульные схемы.
 - Оцените художественную компетенцию автора.
- *Т Отталкиваясь от результатов анализа, подготовьте краткое выступление на тему: «Нужно ли читать эту книгу?»

Она — молодая, красивая, популярная кинозвезда. Он — сын мафиози, урод. Красавица и чудовище. Но это не сказка, а суровая реальность, в которой героине, чтобы выжить, приходится вынести страх, унижение, позор. Погони, похищения, интриги разворачиваются на фоне страстной и романтической любви.

46. Прочитайте роман Р. Святополка-Мирского «Заговор князей» (М.: ЭКСМО, 2006).

- Познакомьтесь с авторской аннотацией, предваряющей текст, выделите в ней ключевые слова, позволяющие определить жанр произведения. Как соотносится с ним эпиграф, выбранный писателем?
- Познакомьтесь с содержанием основных глав романа.
 - Как названия глав отражают развитие интриги?
 - Выделите языковые средства, намечающие исторический фон романа. В чем проявляется его условность?
 - Проанализируйте текст третьей главы первой части романа. Найдите в нем историзмы и анахронизмы. Каково их соотношение в тексте?

- Обратитесь к тексту третьей главы второй части романа. Установите ее интертекстуальные связи с другими произведениями приключенческой литературы.

➤ Соответствует ли, с вашей точки зрения, образ Анницы исторической реальности?

47. Познакомьтесь с романом Дарьи Донцовой «Бутик ежовых рукавиц».

➤ Какие особенности этого произведения позволяют отнести его к жанру иронического детектива?

- Укажите языковые и текстовые средства создания иронии.
- Охарактеризуйте особенности сюжета, композиции романа.
- Опишите особенности темпоральной и пространственной ориентации текста.

➤ Какие срезы современного социума отражены в романе.

➤ Как передаются в тексте особенности современной речи?

➤ Проанализируйте способы создания образа повествователя.

➤ Отметьте типовые характеристики персонажей; выделите формулы.

48. Материалы данного учебного пособия включают характеристику основных жанров современной массовой литературы.

➤ Можете ли вы назвать жанровые разновидности текстов отечественной и зарубежной массовой литературы, особенности которых не были освещены в материалах пособия?

➤ Предложите свое определение *массовой культуры*. Какие ее разновидности оказывают прямое влияние на формирование общей культуры и вкуса наших современников?

49. Ознакомьтесь с новейшей мемуарной литературой, поступившей в книжный магазин или библиотеку, выберите заинтересовавшую вас книгу.

➤ Прочитайте аннотацию. Бегло просмотрите текст. Можно ли отнести текст к произведениям *бульварной* литературы?

- Поделитесь своими впечатлениями о компетентности автора.
- Выскажите предварительное мнение о речевой культуре автора.
- С опорой на справки в лингвистических и литературоведческих словарях сформулируйте заключительный вывод.

Темы докладов и сообщений

1. Стратегия гламура (на материале «глянцевого» журнала — по выбору студента).
2. Жанровый репертуар «дембельского альбома».
3. Жанровый репертуар «девичьего альбома».
4. Анализ концепции литературной серии (по выбору студента).
5. Ретроспективная история «раскрутки» одного из известных авторов массовых текстов.
6. Творческая стратегия одного из современных авторов массовых текстов.
7. Вечное и изменчивое в тематике шлягеров.
8. Массовая литература в зеркале книжного магазина.
9. «Воображаемое сообщество» читателей жанров массовой литературы (на примере одного жанра).
10. Смена стереотипов в жанре... (на примере одного из жанров массовой литературы).
11. Массовая литература и проблема формирования идентичности.
12. Созидательный и разрушительный потенциал массовой литературы.
13. Героиня романов Дарьи Донцовой: технология образа (на примере одного текста).
14. Эраст Фандорин: технология образа (на примере одного текста).
15. Языковой натурализм текста боевика (роман по выбору студента).
16. Жаргонизмы в тексте детектива (роман по выбору студента).
17. Формульность текстов поп-песен (тексты по выбору студента).
18. Гендерные стереотипы в тексте дамского романа (текст по выбору студента).
19. Проявления пошлости в текстах массовой литературы (на примере одного произведения).
20. Опыт лингвокультурологической критики текста (на примере одного произведения).
21. Средства создания иронии в детективах Дарьи Донцовой.
22. Образ повествователя в ироническом детективе.
23. Сквозные мотивы современного историко-авантюрного романа.
24. Способы создания иронического фона в «костюмном» романе.
25. Межжанровое взаимодействие в современной массовой литературе.

Учебное издание

**Купина Наталия Александровна
Литовская Мария Аркадьевна
Николина Наталия Анатольевна**

МАССОВАЯ ЛИТЕРАТУРА СЕГОДНЯ

Учебное пособие

Подписано в печать 25.08.2008. Формат 60×88/16.
Бумага офсетная. Усл. печ. л. 25,9. Уч.-изд. л. 20,1.
Тираж 1000 экз. Изд. № 1696. Заказ

ООО «Флинта», 117342, Москва, ул. Бутлерова, д. 17-Б, комн. 345.
Тел./факс: (495)334-82-65; тел. (495)336-03-11.
E-mail: flinta@mail.ru; WebSite: www.flinta.ru

Издательство «Наука», 117997, ГСП-7, Москва В-485, ул. Профсоюзная, д. 90.