**КУЗНЕЦОВА Т. Ф., ЛУКОВ ВЛ. А., ЛУКОВ М. В. МАССОВАЯ КУЛЬТУРА И МАССОВАЯ БЕЛЛЕТРИСТИКА**

**УДК 130.2**

**Аннотация**: В статье рассматривается история возникновения понятия «массовая литература», а также изучается термин «массовая беллетристика», предложенный А. В. Михайловым.

**Ключевые слова**: массовая культура, массовая литература, массовая беллетристика.

В культуре Новейшего времени необычайно значительное место заняла литературная индустрия — создание массовой беллетристики, противостоящей традиции литературы «культурного запроса» как по проблематике, системе образов, художественным средствам, так и по способу создания текста: она перестает быть концептуально-авторской, в чем-то возвращаясь к традициям фольклора, но соединенным с современными технологиями производства печатной продукции. Чаще всего такая литература называется просто «массовой литературой», что требует определенных разъяснений и уточнений. Этот термин в литературоведении обычно понимается как многозначный, имеющий несколько синонимов: популярная, тривиальная, бульварная, паралитература и др.; «традиционно этим термином обозначают: ценностный «низ» литературной иерархии — произведения, относимые к маргинальной сфере общепризнанной литературы, отвергаемые как китч, псевдолитература»[[1]](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/4/Kuznetsova%26Lukovs/%22%20%5Cl%20%22_edn1%22%20%5Co%20%22).

Возникновение этого понятия — следствие развития теорий «массового общества», «массовой культуры»[[2]](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/4/Kuznetsova%26Lukovs/%22%20%5Cl%20%22_edn2%22%20%5Co%20%22). Крах феодального общественного устройства, революционные движения народных масс еще в XVIII веке приводят предромантиков (Э. Берк) и некоторых романтиков (Ж. де Местр) к определению массы как «великого животного», «яростной толпы», а других романтиков (В. Скотт, В. Гюго) к представлению о народных массах как движущей силе истории, но силе темной, управляемой великими личностями. К. Маркс и Ф. Энгельс видели в народных массах созидательное начало. Напротив, французский социальный психолог Г. Лебон, создавший в книге «Психология народов и масс» (1895)[[3]](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/4/Kuznetsova%26Lukovs/%22%20%5Cl%20%22_edn3%22%20%5Co%20%22) один из первых вариантов теории «массового общества», рассматривал массу как разрушительную силу, подавляющую индивидуальность человека («целый народ… иногда становится толпой»).

Линия Лебона была продолжена в известной работе Хосе Ортеги-и-Гассета «Восстание масс» (1930), где он писал: «Толпа, возникшая на авансцене общества, внезапно стала зримой. (…) Солистов больше нет — один хор». Далее испанский философ переводит обыденное понятие «толпа» на язык социологии: «Толпа — понятие количественное и визуальное. Переведем его, не искажая, на язык социологии. И получим «массу». (…) Масса — это «средний человек». (…) В сущности, чтобы ощутить массу, не требуется людских скопищ. По одному-единственному человеку можно определить, масса это или нет. Масса — 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. (…) Как говорят американцы, отличаться неприлично. Масса сминает непохожее, недюжинное и лучшее. Кто не такой, как все, кто думает не так, как все, рискует стать изгоем. И ясно, что «все» — это отнюдь не «все». Мир обычно был неоднородным единством массы и независимых меньшинств. Сегодня весь мир стал массой»[[4]](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/4/Kuznetsova%26Lukovs/%22%20%5Cl%20%22_edn4%22%20%5Co%20%22).

Немецкий философ Карл Ясперс в одной из основных своих работ «Истоки истории и ее цель» (1949) развил взгляды Лебона и Ортеги-и-Гассета на «массу»: «Массу следует отличать от народа.

Народ структурирован, осознает себя в своих жизненных устоях, в своем мышлении и традициях. Народ — это нечто субстанциальное и квалитативное, в его сообществе есть некая атмосфера, человек из народа обладает личными чертами характера также благодаря силе народа, которая служит ему основой.

Масса, напротив, не структурирована, не обладает самосознанием, однородна и квантитативна, она лишена каких-либо отличительных свойств, традиций, почвы — она пуста. Масса является объектом пропаганды и внушения, не ведает ответственности и живет на самом низком уровне сознания.

Массы возникают там, где люди лишены своего подлинного мира, корней и почвы, где они стали управляемыми и взаимозаменяемыми. Все это произошло теперь в результате технического развития и достигает все большей интенсивности в следующих своих признаках: сузившийся горизонт, жизнь со дня на день, без действенных воспоминаний, принудительный бессмысленный труд, развлечения, как заполнения досуга, жизнь как постоянная взвинченность, обманчивая видимость любви, верности, доверия; предательство, особенно в юности, а отсюда неизбежный цинизм — ведь тот, кто совершил предательство, теряет уважение к самому себе».

Далее следует важное положение, которое предшественники Ясперса не подчеркивали: «Отдельный человек олицетворяет собой одновременно народ и массу. Однако он совершенно по-разному ощущает себя в том и другом состоянии. Ситуация заставляет его быть массой, человек же прилагает все усилия, чтобы сохранить связь с народом.

Для наглядности укажем следующее: в качестве массы я стремлюсь к универсальному, к моде, к кино, к сегодняшнему дню; в качестве народа я хочу быть незаменяемой личностью, мне нужен живой театр, нужно присутствие исторического; в качестве массы я в упоении аплодирую звезде у дирижерского пульта; в качестве народа — познаю в глубине интимных переживаний возносящуюся над обыденной жизнью музыку; в качестве массы я мыслю числами, аккумулирую, нивелирую; в качестве народа — применяю шкалу ценностей и членений».

Уже в этом высказывании проблема «массы» увязывается с проблемой «массовой культуры», к которой Ясперс весьма безоговорочно относит целый вид искусства — кино (противопоставляя ему театр), исполнительскую деятельность (дирижера — в противовес самой музыке). Далее он развивает свою мысль, не отходя от социологического (а не эстетического) плана: «Массу следует отличать от публики.

Публика составляет первую стадию на пути превращения народа в массу. Это эхо, отвечающее поэзии, живописи, литературе. Как только народ перестает жить полной жизнью, черпая силы в своем сообществе, возникает множество, составляющее публику, необъятное, подобно массе, но воплощающее в себе общественное мнение о духовных ценностях в их свободной конкуренции. Для кого пишет писатель, будучи свободным? Сегодня уже не для народа и еще не только для массы. Он домогается публичного признания, стремится обрести свою публику и действительно обретает ее, если ему везет. Народ хранит обладающие вечной ценностью книги, которые сопровождают его на протяжении всей его жизни; публика меняет свои оценки, она лишена характера. Но там, где есть публика, еще сохраняется живая гласность.

В наши дни превращение народа в публику и массу стало неизбежным. Ситуация насильственно движется ходом вещей посредством масс. Однако масса не есть нечто окончательное. Она являет собой форму существования в стадии распада человеческого бытия. Каждый отдельный человек остается в ней человеком. Вопрос заключается в том, в какой степени действенными окажутся коренящиеся в сфере индивидуально-интимного (часто пренебрежительно именуемом в наши дни «частным») импульсы, способные в конечном итоге привести к возрождению бытия человека из недр массового бытия»[[5]](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/4/Kuznetsova%26Lukovs/%22%20%5Cl%20%22_edn5%22%20%5Co%20%22).

Взгляды Ортеги-и-Гассета, Ясперса и других влиятельных мыслителей легли в основу концепции «массовой культуры» и ее разновидности — «массовой литературы», доминировавшей вплоть до конца ХХ века. Ее характерная особенность — резко отрицательное отношение к любым проявлениям «массовости». Утвердившееся в филологии под влиянием этой концепции отнесение «массовой литературы» к «низу» литературной иерархии, противопоставление ее «высокой» литературе для элиты общества, определение ее как «бульварная литература», «псевдолитература» носит отчетливо выраженный негативно-оценочный характер. Его основу составляет эстетический фактор: сопоставление художественных достижений «высокой» литературы и сомнительного эстетического уровня произведений «массовой литературы».

Постмодернистский взгляд на литературу очень точно выражается в теории интертекстуальности и в работе Р. Барта «Смерть автора» (1968). В этой статье он утверждал, что эпоха авторской литературы прошла, Малларме, Пруст, сюрреалисты изменили лицо литературы: «Удаление Автора (…) — это не просто исторический факт или эффект письма: им до основания преображается весь современный текст, или, что то же самое, ныне текст создается и читается таким образом, что автор на всех уровнях его устраняется». Отныне «текст сложен из множества разных видов письма, происходящих из различных культур и вступающих друг с другом в отношения диалога, пародии, спора, однако вся эта множественность фокусируется в определенной точке, которой является не автор, а читатель. Читатель — это то пространство, где запечатлеваются все до единой цитаты, из которых слагается письмо; текст обретает единство не в происхождении своем, а в предназначении, только предназначение это не личный адрес; читатель — это человек без истории, без биографии, без психологии, он всего лишь *некто*, сводящий воедино все штрихи, что образуют письменный текст». Статья завершается фразой: «Теперь мы знаем: чтобы обеспечить письму будущность, нужно опрокинуть миф о нем — рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора»[[6]](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/4/Kuznetsova%26Lukovs/%22%20%5Cl%20%22_edn6%22%20%5Co%20%22).

Нетрудно заметить, что постмодернисты приписывают всей литературе (Ю. Кристева) или, по крайней мере, всей литературе ХХ века (Р. Барт) свойства «массовой литературы»: вторичность и определяющую роль читателя.

В рамках социологии культуры понятие «массовая литература» перестает быть негативным концептом (как у последователей Ортеги-и-Гассета и Ясперса) или ассоциироваться с позитивной программой дальнейшего развития литературы (как у ряда постмодернистов) и приобретает характер объективно-научного термина. В социологической точки зрения, к «массовой литературе» должны быть отнесены все произведения, получившие массовое распространение, читаемые большими массами людей вне зависимости от художественных достоинств и особенностей произведений. Социология культуры исходит из признания того факта, что никакое художественное явление не может получить массового распространения, если оно не удовлетворяет определенным человеческим потребностям.

Социология культуры объясняет позднее развитие «массовой литературы» не только недавним появлением «массового общества», но и социологической спецификой литературы как вида искусства. В этом случае стирается грань между «высокой» и «низовой» литературой, в определенном отношении они оказываются в равных условиях.

В отличие от других видов искусства литература с момента своего возникновения неразрывно связана с образованием. Ведь под литературой понимается совокупность текстов, зафиксированных в письменной форме. Поэтому на протяжении тысячелетий литература была одним из наименее доступных для широких масс видов искусств. Только религиозные тексты, произносившиеся священниками в храмах, и драматургические тексты, озвучивавшиеся актерами на сцене, могли быть известными большинству населения. Так, в театре Диониса в древних Афинах количество мест позволяло собираться на спектакли практически всем жителям этого города. В представлениях средневековых мистерий в качестве актеров и зрителей также участвовали целые города. Но собственно читателей литературных произведений никогда, вплоть до последнего времени, не могло быть много.

В ряде случаев это связано со спецификой письма. Так, чтобы прочесть обычную китайскую газету, нужно знать около 5000 иероглифов. Но и европейцы, которым достаточно знать несколько десятков букв, оставались в своем большинстве неграмотными. Хотя древнейшая из известных науке школ по обучению письменности возникла в Шумере около 3500 г. до н. э., в античности прославились школы Пифагора, Платона, Аристотеля, до сих пор существует старейший университет Карауинский университет (г. Фес, Марокко), где преподавание началось в 859 г. н. э., вслед за которым через большие промежутки времени появились Болонский (1088), Оксфордский (1167), Кембриджский (1284) и другие университеты, никогда в прошлые века образовательные центры не насчитывали столько студентов, чтобы сравниться с одним «Стейт Юниверсити» в Нью-Йорке, где обучается более 150 тысяч студентов. Впервые в истории обязательное образование было введено в Пруссии в 1819 г., т. е. меньше двух веков назад. В одной из главных мировых держав — Англии — образование стало обязательным лишь в 1870 г. В большинстве стран введение всеобщего образования относится к еще более позднему времени.

Не менее важный социологический фактор — возможность массового знакомства с тем или иным произведением искусства. Книгопечатанье, древнейший образец которого (Свиток Дхарани, или Сутра), найденный в фундаменте пагоды Полгук Са (Южная Корея), был отпечатан с деревянных досок не позже 704 г. н. э., в Европе возникло лишь в середине XV века («Библия Гутенберга», 1454). Целые столетия тиражи изданий были небольшими. Только в ХХ веке стало возможно издавать произведения миллионными тиражами, сложилась мощная издательская индустрия.

Между тем, живопись, танец, музыка, пение, театр, архитектура, устное народное словесное творчество были доступны для массового восприятия с момента своего возникновения в первобытном обществе, т. е. не меньше 40 тысяч лет. Эзотерические формы (для посвященных, для избранных) в этих искусствах возникали после тысячелетий развития в общедоступной форме.

Социологическое исследование явления «массовости», дополненное эстетическим критерием, позволяет выделить три ветви литературы, ставшей доступной массам: во-первых, это классика мировой литературы, во-вторых, «высокая мода» — значительные произведения современной читателю литературы, получившие широкое признание (в том числе благодаря рекламе, СМИ, престижным премиям, даже шумным скандалам и т. д.); в-третьих, особая разновидность литературного чтения, называемая «массовой литературой» в узком смысле слова.

Исследователь немецкого романтизма А. В. Михайлов использовал для этой последней разновидности термин «массовая беллетристика». Определяя специфику такой литературы, он отмечал, что для нее характерна «самотождественность текстов-процессов — именно того качества, которое сам процесс чтения обращает в нечто безусловно занимательное и доставляющее большое удовольствие, а результат чтения — в нечто бесплотно эфемерное». Такое чтение отвечает на потребность в вере и поэтому основано на «полнейшем и некритическом доверии читателя к тексту»[[7]](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/4/Kuznetsova%26Lukovs/%22%20%5Cl%20%22_edn7%22%20%5Co%20%22). Тем самым исследователь подчеркнул в массовой беллетристике установку на читателя (а не на действительность, эстетический идеал или авторское самовыражение), что действительно отделяет третью ветвь «массовой литературы» от первых двух. А. В. Михайлов указал и на ту форму, в которой проявляется установка на читателя — «занимательность».

Е. В. Жаринов в монографии «Историко-литературные корни массовой беллетристики»[[8]](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/4/Kuznetsova%26Lukovs/%22%20%5Cl%20%22_edn8%22%20%5Co%20%22) также избрал для рассматриваемой разновидности литературной продукции термин «массовая беллетристика», что, на наш взгляд, очень удачно, так как, с одной стороны, снимает заведомо негативную оценку этого типа текстов, а с другой — разумно отделяет такие тексты от литературы в привычном смысле слова. Он убедительно показывает, что «массовизация» культуры — объективный процесс ее современного состояния, даже относит этот процесс к феноменам ноосферы. Термин «ноосфера» был введен в первой трети ХХ века французами Э. Леруа и П. Тейяром де Шарденом[[9]](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/4/Kuznetsova%26Lukovs/%22%20%5Cl%20%22_edn9%22%20%5Co%20%22) для обозначения сферы Земли, следующей в эволюционном ряду за биосферой (Э. Леруа), идеальной оболочки планеты, ее «мыслящего пласта» (П. Тейяр де Шарден). Но Е. В. Жаринову ближе значение этого понятия, предложенное В. И. Вернадским в рамках его учения о биосфере (ноосфера предстала как новое состояние биосферы, связанное с возникновением и развитием человеческого общества, которое способно не стихийно, а разумно воздействовать на природу, и в перспективе ноосфера, расширяясь станет не только явлением, по силе сопоставимым с геологическими процессами, но и особым структурным элементом космоса[[10]](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/4/Kuznetsova%26Lukovs/%22%20%5Cl%20%22_edn10%22%20%5Co%20%22)).

Конечно, в этом случае массовую беллетристику, ставшую одним из феноменов ноосферы, нельзя продолжать игнорировать, напротив, ее следует пристально изучать. Это одним из первых в нашей науке в систематической форме начал осуществлять Е. В. Жаринов. И, что совершенно естественно для научного подхода, он прежде всего обратился к фундаментальным вопросам исследования огромного массива текстов — к историко-литературным корням беллетристики. Он показывает, что огромную роль в формировании этого феномена сыграли предромантизм и особенно романтизм. В концепции ученого важное место заняло выявление связи массовой беллетристики с идеологией протестантизма, что подтверждается весьма вескими аргументами и может восприниматься как один из ключей к большому количеству текстов и целых жанров этой разновидности литературной продукции. Только выявив историко-литературные корни массовой беллетристики, что осуществлено в монографии Е. В. Жаринова в достаточно полном объеме, можно продолжить исследование этого культурного феномена как он представлен на современном этапе.

Употребляемый им, а также рядом других ученых, термин «массовая беллетристика» удобно использовать для замены выражения «массовая литература в узком смысле слова», что и сделано в дальнейшем изложении материала. Под «массовой литературой» дальше будет пониматься вся совокупность ветвей литературы, получившей широкое распространение, то есть за ним сохранится социологическое значение.

Из специфического положения литературы среди других видов искусств вытекает несколько следствий:

(1) при любой трактовке понятия «массовая литература» это новое явление мировой культуры, ставшее реальностью только в обществе, в основном решившем проблему всеобщего образования и обеспечившем развитие индустрии книгопечатанья;

(2) у массовой беллетристики не могло быть достаточно оформившегося прообраза собственной эстетики и поэтики (в отличие от живописи, музыки и т. д.), и эстетическая природа массовой беллетристики формировалась на основе переосмысления отдельных элементов литературной эстетики и поэтики в свете образцов развития массовых форм других искусств и фольклора;

(3) на основе этой эстетики и лежащей в ее основе «философии» авторами массовой беллетристики была построена определенная «картина мира» (а не наоборот, как было в истории литературы), которая поэтому выступает как своего рода игра с читателем по определенным условным правилам.

Следует избавиться от иллюзии, что «массовая литература» существовала всегда. Специфическая для массовой беллетристики развлекательная функция не присуща литературе при ее возникновении и на ранних этапах существования. Античная формула «развлекая, поучать» относится не к литературе, а к театру и лишь впоследствии стала существенной для литературы. Не была специфичной для этого вида искусства и задача доступности.

Диалоги Платона, казалось бы, построены так, чтобы придать глубоким и сложным мыслям Сократа доступную для массового читателя форму. Но это не так: диалогичность, связь с драматической формой — неотъемлемая часть платоновского метода философствования. Точно так же «Метаморфозы» Апулея, где за экзотерической формой фривольного рассказа обнаруживается религиозная эзотерика, очевидно, не были рассчитаны на то, чтобы развлечь профанов, дав посвященным пищу для углубления в тайное знание и для религиозных медитаций. Шире: восприятие древних мифов и мифологических сюжетов литературы как доступной формы представлений о мире — это модернизация культуры и сознания людей далекого прошлого. Во всех приведенных примерах разделение произведения на пласты, один из которых делает доступным (или, наоборот, скрывает) другой, истинный, недостаточно обосновано. И для средневековой культуры это разделение еще не характерно. Только произведения гуманистов, а затем просветителей — «Декамерон» Боккаччо, «Похвала Глупости» Эразма Роттердамского, «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле, «Приключения Робинзона Крузо» Дефо, «Путешествия Гулливера» Свифта, «Кандид» Вольтера — могут быть истолкованы исходя из стремления найти доступную для широкого читателя форму изложения гуманистических, просветительских идей (а иногда и сокрытия их, как в финале «Похвалы Глупости», где речь идет о Божестве). Однако и в этом случае понятие «широкий читатель» значительно отличается от его смыслового наполнения сегодня.

Самым популярным произведением эпохи Возрождения признается «Декамерон» Боккаччо (1348–1353). Современный читатель, как правило, объяснил бы этот факт большим количеством фривольных сцен. Но следует учитывать, что это не способ развлечь читателя: Боккаччо так воплотил важнейшую гуманистическую концепцию реабилитации плоти, противопоставленную идущей от Августина Блаженного средневековой концепции аскетизма.

Социологическое понимание термина «массовая литература» как произведений, читаемых большими группами людей, когда показателями являются число читателей и тираж изданий, заставляет обратиться к проблеме классики мировой литературы.

В истории культуры сформировалось два подхода к решению этой проблемы. Первый основан на поиске объективных характеристик классики. Ориентиром здесь становилось точное воплощение некоего канона или следование эталонным образцам. Так, античный философ-неоплатоник Ямвлих (III–IV вв.), анализируя «Дорифора» Поликлета, отмечал, что красота тела заключается в «симметрии частей». Понятия «гармония», «симметрия», «национальные (общечеловеческие) ценности», «идеал» и др. в совокупности обрисовывали при этом подходе представление о классическом произведении. С точки зрения классицистов, идеал универсален и был воплощен в гармоничных произведениях античности, которым и следует подражать, чтобы создать новые классические произведения. Искусство средних веков, трагедии Шекспира, памятники литературы Востока, с этой точки зрения, — просто варварство, незнание объективных, всеобщих законов классического искусства.

Другой подход связан с субъективным пониманием классики. Так, Стендаль в трактате «Расин и Шекспир» (1823–1825) утверждал, что классическое («классицизм») — это то, что доставляло «наибольшее наслаждение… прадедам»[[11]](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/4/Kuznetsova%26Lukovs/%22%20%5Cl%20%22_edn11%22%20%5Co%20%22), это дань традиции, привычке, причем дурной: «Но вот что самое худшее: утверждать, что эти дурные привычки заложены в природе, для нас — вопрос тщеславия»[[12]](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/4/Kuznetsova%26Lukovs/%22%20%5Cl%20%22_edn12%22%20%5Co%20%22).

Современный тезаурусный подход (тезаурус — вся совокупность знаний, представлений, ценностей, оценок субъекта, структурированная по основанию «свое — чужое») отмечает, что классика (1) соответствует центру тезауруса (наиболее «освоена» субъектом), (2) соответствует константам (наиболее устойчивым концептам), (3) поэтому обладает наибольшей силой структурирования (подобно идеалу) и ориентирования (подобно архетипу). Социологический подход добавляет еще один параметр классики применительно к литературе последних двух столетий: масштабность влияния на духовный мир больших масс людей. Классика, созданная до последних десятилетий XVIII века, как правило, приобрела этот параметр позже, когда она получила статус «массовой литературы» в социологическом смысле. Возникновение такой «массовой литературы» справедливо связывать с предромантизмом и романтизмом. Х. Ортега-и-Гассет в этапной работе «Дегуманизация искусства» (1925) писал: «Романтизму весьма скоро удалось завоевать «народ», никогда не воспринимавший старое классическое искусство как свое. Враг, с которым романтизму пришлось сражаться, представлял собой как раз избранное меньшинство, закосневшее в архаических «старорежимных» формах поэзии. С тех пор как изобрели книгопечатание, романтические произведения стали первыми, получившими большие тиражи»[[13]](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/4/Kuznetsova%26Lukovs/%22%20%5Cl%20%22_edn13%22%20%5Co%20%22).

Однако романтическое искусство — предельно авторское, в нем, как никогда прежде, было реализовано стремление писателя к самовыражению. Поэтому если и относить романтические произведения к «массовой литературе», то лишь в социологическом смысле, т. е. без включения ее в массовую беллетристику.

В ХХ веке классические произведения литературы входят в программу обязательного образования населения. Уже одно это обеспечивает массовые тиражи и широкое знакомство читательской аудитории даже с трудными, не «развлекательными» текстами. Так, в 1978–1985 гг. издательство «Художественная литература» издало 22-томное собрание сочинений Л. Н. Толстого тиражом 1 млн. экземпляров[[14]](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/4/Kuznetsova%26Lukovs/%22%20%5Cl%20%22_edn14%22%20%5Co%20%22), при этом подписаться на него было необычайно трудно — так велик был спрос на это издание.

Новое явление в литературном процессе последних двух столетий (особенно ХХ века) — влияние феномена моды на восприятие литературы. Мода складывается в сфере одежды и интерьера во второй половине XVIII века. Уже в XIX веке можно говорить и о модной музыке, живописи, литературе. Мода — явление социологическое, здесь действуют не столько эстетические, сколько внеэстетические факторы. В частности, огромную роль играет реклама. В сфере модной одежды выделились две разновидности — «haute couture» и «prêt-à-porter».«От кутюр» — «высокая мода», создаваемая в домах моделей, она не предназначена для повседневности и нередко вообще не предназначена для ношения за пределами подиума. Это авторское творчество. Каждая вещь индивидуальна, существует в единственном экземпляре, стоит больших денег. Ценность «от кутюр» — в экспериментальной разработке новых идей, творческих решений. Если эти идеи получили признание как специалистов, так и широкой публики (через показы коллекций на подиуме, в модных журналах и по телевидению), они становятся основой для «прет-а-порте» — «годного для носки», готового платье, тиражируемого индустрией пошива.

По аналогии можно говорить о «высокой моде» в литературе ХХ века. Так, экспериментальный роман Джеймса Джойса «Улисс», огромным по объему, нарочито усложненный по технике письма, открыто порывавший с классической традицией, лишенный всякой занимательности, доступный для чтения только высокообразованной элите и то лишь с сопутствующими комментариями литературоведов (развернутый «ключ» к роману занимает 4 тома), никак не мог бы стать произведением «массовой литературы». Но признание его «евангелием модернизма», скандал вокруг его запрещения в Англии в 1922 г., резко критические работы о нем в СССР при отсутствии полного перевода приводят массового отечественного читателя в состояние напряженного ожидания, и когда в 1989 г. полный перевод романа в течение года публиковался в журнале «Иностранная литература» тиражом около полумиллиона экземпляров, за каждым номером выстраивались очереди, роман прочли несколько миллионов (возможно, даже десятков миллионов) россиян. В Англии издательство «Пингвин Букс» издало модернистский роман Дэвида Герберта Лоуренса «Любовник леди Чаттерли», долгое время запрещенный, рекордным разовым тиражом в 3 млн. экземпляров. К литературе «высокой моды» можно отнести роман М. Пруста «В поисках утраченного времени», «Игру в бисер» Г. Гессе, «Сто лет одиночества» Г. Гарсиа Маркеса, «Волхв» Дж. Фаулза, произведения В. В. Набокова, Х. Кортасара, Х. Л. Борхеса, из относительно недавних произведений — «Имя розы» У. Эко, «Парфюмера» П. Зюскинда и целый ряд других.

Произведения «высокой моды» обычно впоследствии переходят в разряд «классики», когда их необычная, рвущая с традициями манера «осваивается» большим количеством читателей и начинает восприниматься как еще одна традиция.

«Славу и ответственность за выход широких масс на историческое поприще несет XIX век»[[15]](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/4/Kuznetsova%26Lukovs/%22%20%5Cl%20%22_edn15%22%20%5Co%20%22), — писал Ортега-и-Гассет. Буржуазные революции изменили общество. Миром отныне правят деньги, что раскрыто современниками и в науке, и в искусстве («Капитал» К. Маркса, «Человеческая комедия» О. Бальзака). Меняется положение писателей. Лозунг Гизо «Обогащайтесь!» касается и их, так как многие из них живут только доходами от литературного труда. Массовая беллетристика не имеет никакой литературной программы, ее авторы озабочены только зарабатыванием денег и изучают образцы литературы, хорошо продающейся, — отсюда изначальная вторичность этого вида литературы, выдвижение на первое место коммерческого принципа.

Оноре Бальзак (1799–1850), в духе времени, заключил с родителями договор, согласно которому он материально обеспечивался ими в течение двух лет, за которые должен был доказать, что может зарабатывать литературным трудом, а в случае неудачи бросить писать и заняться адвокатской деятельностью. План стать великим писателем, прославившись юношеской трагедией «Кромвель» (1819–1820), написанной в духе позднего классицизма, провалился. Тогда Бальзак, забыв об амбициях, обращается к «низовой» литературе, видя вокруг себя примеры быстрого обогащения создателей «бульварных романов». Он становится помощником уже достаточно опытного писателя А. Вьелергле в создании низкопробных романов «Два Гектора, ли Две бретонские семьи» и «Шарль Пуантель, или Незаконнорожденный кузен» (оба романа опубликованы в 1821 г. без указания на сотрудничество Бальзака). Бальзаковский псевдоним «лорд Р’оон» появляется рядом с именем А. Вьелергле в романе «Бирагская наследница» (1822). Действие романа разворачивается в XVII веке, в нем выведен ряд исторических персонажей, в частности, кардинал Ришелье, который помогает героям романа и выступает как положительный персонаж. В произведении широко используются модные предромантические штампы. Так, использован прием мистификации: рукопись якобы принадлежит дону Раго, бывшему настоятелю монастыря бенедиктинцев, Вьелергле и лорд Р’оон — племянники автора, решившие обнародовать найденную рукопись. В 1822 г. Бальзак выпускает первый самостоятельный роман «Клотильда де Лузиньян, или Красавец-еврей», где снова использует мистификацию (лорд Р’оон публикует рукопись, найденную в архивах Прованса), затем до 1825 г. следуют романы, выпускаемые Орасом де Сент-Обеном (новый псевдоним Бальзака): «Арденнский викарий», «Вековик, или Два Берингельда», «Аннета и преступник», «Последняя фея, или Ночная волшебная лампа», «Ванн-Клор». Они демонстрируют приверженность молодого Бальзака к монастырским тайнам, раз­бойничьим, пиратским приключениям, сверхчувственным явлениям и другим предромантическим и романтическим стереотипам, получившим широкое распрост­ранение в «низовой» литературе 1820-х годов.

Бальзак писал до 60 страниц текста ежедневно. Однако он не заблуждался относительно невысокого качества своих произведений этого периода. После выхода «Бирагской наследницы» он с гордостью сообщал в письме к сестре о том, что роман впервые принес ему литературный заработок, но просил сестру ни в коем случае не читать это «настоящее литературное свинство».

Массовая беллетристика не имела таких исторических корней, как другие виды искусств, столетиями вырабатывавшие формы воздействия на массы. Поэтому важным источником для нее стали художественные решения, приводившие к безусловному успеху в других искусствах, прежде всего — в театре.

Здесь большую роль сыграла мелодрама, которая сложилась как жанр в конце XVIII века. Ее формальная особенность — соединение драматического текста с музыкой, его сопровождающей и как бы дублирующей в эмоциональном отношении. Мелодрама не допускалась на привилегированные сцены, где царили трагедия и комедия классицизма, но на сценах непривилегированных театров она пользовалась огромной популярностью у самой широкой публики и приносила немалые доходы.

В мелодраме обычно действует «квартет» персонажей, опре­деляемых одной чертой. Первая маска — юный герой или героиня, от­личающиеся добродетельностью, честностью, добротой. Этот персонаж всегда страдает, преследуемый роковыми несчастиями. Вторая маска — тиран и негодяй, в котором персонифицируется злое начало. Третья маска (защитник незаслуженно страдающей героини или героя) и четвертая маска (комический слуга) завершают систему основных мелодраматических персонажей. Одномерность мелодраматических персонажей лишь внеш­не схожа с классицистическим принципом типизации. В предромантической мелодраме происходит весьма важный процесс: на смену классицистическому единству характера приходит единство функции персонажа в сюжете.

Генетически связанный с трагическим классицистическим конфлик­том, конфликт в мелодраме уже не строится на противопоставлении долга и чувства, в его основе — столкновение добродетели и порока как отражение борьбы мирового Добра с мировым Злом. Персонификация Зла не приводит к его ликвидации.

В мелодраме использовался целый комплекс средств для усиления эмоционального воздействия на зрителя. При всей значимости музыки, декораций главное из них заключалось в эффекте идентификации зрителей со страдающим героем.

 Всем этим арсеналом художественных средств и воспользовалась массовая беллетристика.

По существу, уникальной особенностью массовой беллетристики стало рождение «картины мира», представляемой читателю, из технологии производства текстов, в то время как изначально художественные средства в литературе, напротив, определялись развиваемой писателем концепцией мира, человека и искусства.

Создание массовой беллетристики — это самая настоящая индустрия литературного труда наподобие фабричного производства. Помимо основного автора нередко существовала целая группа «литературных негров», между которыми производилось разделение функций (по частям произведения, сюжетным линиям, персонажам, подбору исторических фактов и т. д.) и имена которых тщательно скрывались. Уже в первые десятилетия XIX века были изобретены специальные формы презентации произведений, дававшие наибольшую коммерческую выгоду. Так, 28 января 1800 г. во французской газете «Journal des Débats» впервые появился вложенный дополнительный листок (фр. feuilleton), где печатались объявления, известия, шарады, рецензии, обзоры моды и прочая смесь. Позже, с увеличением формата газет, возникшей рубрике был отведен «подвал» газетных страниц, но название «фельетон» закрепилось за новым художественно-публицистическим жанром, у которого появились уже свои мэтры (Ж. Жанен и др.).

А в 1840 г. впервые появилось новое понятие — «роман-фельетон», когда в «подвалах» стали публиковать маленькими частями романы, что резко подняло тираж газет и, с другой стороны, необычайно расширило читательскую аудиторию романистов и их гонорары. В жанре романа-фельетона написаны «Парижские тайны» Э. Сю, «Блеск и нищета куртизанок» О. Бальзака, к нему обращался Ч. Диккенс. Но большинство этих романов нужно отнести к массовой беллетристике. Сама форма презентации произведений требовала напряженной интриги (непредсказуемого действия), особой композиции (короткие, примерно одного размера главы, достаточно законченные, но в конце содержащие некую «зацепку», неожиданный поворот, заставляющий читателя ждать продолжения), запоминающихся героев, обрисованных по неизбежности довольно схематично, ориентации на вкусы массового читателя, выписывающего или покупающего газеты, и даже на условия их чтения. На этой почве могла формироваться особая «картина мира», отвечающая этим, по существу, технологическим требованиям.

Французский писатель Александр Дюма-отец (1802–1870) вступил в литературу как один из самых активных романтиков. Премьера его драмы «Генрих III и его двор» (1829) на сцене театра Комеди Франсез почти на год опередила прорыв на эту сцену драмы Гюго «Эрнани», премьера которой, хотя и сопряженная со скандалом и самыми настоящими боями среди зрителей, определила начало триумфального шествия романтической драмы по сценам Европы. Но Дюма отошел от новаторства романтиков и бросил все свои силы на создание «фабрики романов» со всей технологией массовой беллетристики. Огромное количество романов (прижизненное собрание сочинений Дюма занимает 301 том, сам же он в письме 1864 г. к Наполеону III насчитал примерно 1200 томов) создано им в соавторстве с целым штатом «литературных негров» (Поль Мерис, Поль Лакруа, Мальфиль и др.). На процессе 1847 г. было доказано, что за один год Дюма опубликовал под своим именем больше, чем самый проворный переписчик мог бы переписать за год, если бы работал без перерыва днем и ночью. «Фабрика» давала писателю невиданные доходы — до 200 тысяч франков золотом в год (хотя из-за расточительности и щедрости, которой многие воспользовались, Дюма в конце жизни пришел почти к нищете и вынужден был воспользоваться поддержкой сына, тоже ставшего известным писателем).

Даже знаменитые «Три мушкетера» (1844) написаны в соавторстве с Огюстом Маке (он же был соавтором его продолжения — «Двадцать лет спустя» и «Виконт де Бражелон», а также «Графа Монте-Кристо» и др.). Форма романа-фельетона, которую избрал Дюма для его публикации, определила иную, не романтическую «картину мира», рисуемую автором. Если раньше его интересовала какая-либо историческая эпоха, то теперь во всех эпохах его привлекает сохраняющая свою идентичность яркая личность. Герои «Трех мушкетеров» в последующих романах трилогии попадают в совершенно иную историческую эпоху. Исторические обстоятельства изменяются, но герои остаются неизменными. Хотя герой Дюма — д'Артаньян от романа к роману трилогии поднимается по общественной лестнице и умирает в чине маршала, Дюма подчеркивает всю суетность стремления к титулам и славе. Он исповедует культ мгновения жизни. Герои, лишенные прошлого и будущего, живут только здесь и сейчас, мгновение, предельно насыщаясь, становится высшей ценностью. Культ мгновения выражается в особой художественной логике момента, при этом все причинно-следственные связи как бы затушевываются: мир наполняется тайнами, заговорами, неожиданными узнаваниями. Но это именно логика момента, а не торжество случайности. Эстетика мгновения утверждает особый способ бытия человека в мире — жизнь в постоянном напряжении сил, в ощущении полноты и ценности каждого момента своего существования. Этот жизненный оптимизм, праздничность чувств, избыток сил и энергии героев Дюма неизбежно заражают читателей его романов о мушкетерах.

История в романах намечена лишь самыми общими чертами. Общая концепция мироздания вообще не волнует автора. Персонажи, воплощая функцию активности, утрачивают реальные черты французов. Интересно, что в России во многом благодаря популярности «Трех мушкетеров» сложился искаженный образ французов. Если сами французы своими главными ориентирами считают классиков XVII века (Корнель, Расин) и формируются как личности под продолжающимся влиянием декартовской модели, воспитывая в себе рационализм, то Дюма, обращаясь к тому же XVII веку, подчеркивает во французах, ассоциирующихся у читателя с д'Артаньяном и тремя мушкетерами, любвеобильность, галантность, вспыльчивость, отсутствие меркантильности и — шире — рационализма, расчета, легкомысленность и оптимизм. Отсюда проблемы, которые возникают у русских, когда они знакомятся с реальными французами и разочаровываются, не находя в них любимых черт д'Артаньяна.

Завершив публикацию «Трех мушкетеров», Дюма уже в следующем году начинает издавать в форме романа-фельетона новый шедевр — «Граф Монте-Кристо» (1845–1846, в соавторстве с Маке). Сюжет имеет источник в реальности: молодой сапожник Франсуа Пико мстил своим врагам, убивая их, но в конце сам погиб от руки мстителя. Но эта история, попав в жернова технологии массовой беллетристики, полностью преображается. Начало романа построено по модели мелодрамы (Эдмон Дантес — страдающий герой, не знающий, почему на него обрушиваются удары рока). Но с момента, когда Дантес стал графом Монте-Кристо и начинает мстить своим обидчикам, схема меняется. Соединив романтический миф о благородном разбойнике, сказочные мотивы с непобедимостью героев рыцарских романов, Дюма одним из первых создает сюжет о супермене, который впоследствии станет основой множества произведений массовой беллетристики. В отличие от реального случая, послужившего источником замысла, Дюма наградил героя несметными богатствами. В результате могла возникнуть история о власти денег в современном мире. Но писатель уводит читателя от такого истолкования современной жизни, сосредоточив все внимание на каждом конкретном эпизоде мести. Собственно, мотив мести тоже трансформируется: Монте-Кристо не разоблачает совершенную с ним несправедливость, а делает так, что его враги теряют положение, богатство, жизнь из-за других своих преступлений. Он выбирает роль всесильного рока. В «картине мира» трилогии о мушкетерах герои совершали чудеса героизма, но никак не меняли истории: герцог Бэкингем все равно был убит, королю Карлу I отрубили голову и т. д. В «Графе Монте-Кристо» герои разделились на сильных и слабых. Слабые — это преступники, причем выведен закон: совершив одно преступление, человек неизбежно совершит и другие. Но зато сильный человек может противостоять любым обстоятельствам, он сильнее рока и истории, он сам — рок, сам делает историю. Так изменение технологической схемы романа приводит к тому, что Дюма выстраивает новую «картину мира», достаточно далекую от реальности и даже от задачи пролить свет на истинное положение вещей. Эта картина фрагментарна, касается лишь аспектов, функционально необходимых для развития сюжета. Массовая беллетристика XIX века в целом ощупью ищет свою «картину мира», которая обретет свою определенность позже, в ХХ веке.

Массовая беллетристика, составляющая в ХХ веке основной объем литературной продукции, развивается в рамках системы специфических для нее жанров: детектив, шпионский роман, фэнтези, приключения, триллер, женский роман и др. При этом жанровые границы становятся жесткими, жанровые модификации дробными: не роман, а «женский роман», «полицейский роман» и т. д. Массовая беллетристика имеет особые формы функционирования: бестселлер (наиболее продаваемая литература), дайджест («выжимка», краткое изложение произведения, в том числе и классики), комикс (перевод текста в серию картинок), покет-бук (карманное издание, которое удобно читать в транспорте) и др. Здесь коммерческий принцип проявляется в наиболее откровенной форме. Характерная черта литературы «массового спроса» — связь со средствами массовой информации и компьютеризацией общества, с рекламой.

Парадокс оценки массовой беллетристикизаключается в следующем. Массовая беллетристика в своей совокупности оценивается литературоведами, культурологами, шире — общественным мнением крайне низко. Обычно при этом от нее отделяется своего рода классика (А. Дюма, А. Конан-Дойл, А. Кристи, Ж. Сименон, М. Митчелл, Дж. Р. Р. Толкиен и др.), и тогда оставшаяся часть оценивается еще ниже. Сами авторы обычно невысоко ценят свое слово, превращая работу над произведениями в подобие комбината, нередко скрывая свое имя за различными псевдонимами. Так, в США синдикат Ника Картера (Дж. Р. Кориелл, Т. К. Харбоу, Ф. В. Р. Дей) с 1889 по 1915 г. выпустил в свет более 1260 историй отдельными выпусками. Кэтлин Линдсей (1903–1973) из Южной Африки опубликовала 904 романа под фамилиями двух своих мужей и восемью псевдонимами. Бабоорао Алнаркар (р. 1907) из Индии опубликовал свыше 1000 детективных романов. Английский новеллист Джон Кризи (1908–1973) опубликовал 564 книги под своим именем и 25 псевдонимами.

В то же время эту литературу читают миллионы людей, она пользуется самым высоким спросом. 88 произведений Агаты Кристи (1890–1976) еще при ее жизни и за последующее десятилетие были переведены на 103 языка и проданы тиражом в полмиллиарда экземпляров. Вплотную приближаются к ней Барбара Картленд (автор 450 произведений), Эрл Стенли Гарднер и некоторые другие авторы. Читатели становятся настоящими «фанатами» этой литературы. На Бейкер-стрит, в дом, куда Конан Дойл поселил Шерлока Холмса, до сих пор со всего света идут письма, даже с просьбой о проведении частного расследования. В 1975 г. Колорадский университет присвоил Шерлоку Холмсу звание почетного доктора. Жюлю Мегрэ, герою детективных романов Ж. Сименона, в 1966 г. поставлен памятник в Делфзее (Нидерланды). Получили массовое распространения организации толкинистов. Невероятных масштабов достигло увлечение детской аудитории Гарри Поттером (первый роман — «Гарри Поттер и философский камень» — вышел в 1997 г.). Автор романов об одиннадцатилетнем мальчике-волшебнике скромная английская учительница Джоан Кэтлин Ролинг (р. 1965) в настоящее время — одна из богатейших женщин Земли (ее гонорары еще до выхода пятой книги о Гарри Поттере превысили полмиллиарда долларов).

Среди поклонников детективов можно назвать множество представителей политической и интеллектуальной элиты мира. Это президенты США А. Линкольн, Т. Вильсон, Ф. Рузвельт, английская королева Елизавета II (которая возвела Агату Кристи в рыцарское достоинство, читает все романы Дика Френсиса). Это такие интеллектуалы, как лауреаты Нобелевской премии английский поэт Т. С. Элиот, ирландский поэт У. Б. Йитс, французский писатель А. Жид. По свидетельствам близких, крупнейший немецкий драматург Бертольт Брехт в последние месяцы жизни, борясь с сильными болями, прочитал гору детективов. И это не единичные факты. Неожиданные данные опубликовал американский Институт Гэллапа в 1986 г.: в США 60% мужчин и 64% женщин регулярно читают детективную литературу, а среди людей с высшим образованием (а ведь именно эта аудитория определяет негативную оценку массовой беллетристики) число любителей жанра процент значительно выше — 74%.

Отмеченный парадокс научно разрешим только в рамках культурологического осмысления массовой беллетристики. До сих пор она рассматривается как часть литературы, которая, в свою очередь, определяется как часть духовной и художественной культуры человечества. Предъявляя массовой беллетристике требования «духовности» и «художественности», мы неизбежно придем к низкой оценке этого рода литературной продукции. Между тем, массовую беллетристику следует рассматривать как часть современной обыденной культуры (применительно к западной цивилизации примерно совпадающей с тем, что принято называть «массовой культурой», но без вкладываемого в это понятие негативного или апологетического оттенка) и искать в ней воплощение черт именно этой культуры. Дифференцируя культурологические понятия, следует отметить, что если сферой обыденной культуры является быт и постоянная профессиональная деятельность, отражение реального мира в обыденном сознании, то «массовая культура» касается более широких сфер, выходящих за рамки, очерченные обыденной культурой, но воспринимаемых через стереотипы массового сознания. Но это, тем не менее, родственные сферы культурной жизнедеятельности человека.

Массовая культура, как и обыденная культура, выросла из народной культуры и, вероятно, связана с этими корнями наиболее основательно. Она также в своей установке общедоступна и общепонятна. Правда, есть и принципиальное отличие: она, в отличие от народной культуры, (1) имеет тенденцию к космополитичности и (2) сосредоточена на обслуживании нижних ступеней «пирамиды тезауруса», а не всех ее ступеней, как народная культура.

Если самая нижняя ступень (выживание) касается всех (и домохозяйки, и академика), всегда и в первую очередь, как и вторая (в которую следует включить и вопросы обеспеченности семьи, т. е. имущество и деньги), то самая верхняя ступень (вера, сверхсознание) носит первоочередной характер для очень немногих.

Обыденная культура сосредоточена на трех нижних ступенях тезауруса, немного затрагивает четвертую и лишь в самой незначительной степени верхние три ступени. При этом если гуманитарная, художественная культура устремлена на постижение всей сложности бытия, то массовая культура, касаясь даже самых сложных проблем (диалектики чувств, способов высказывания, постижения законов Вселенной, веры) идет по пути упрощения (сведения к мифам, привычным стереотипам, готовым формулам), так как решает вопросы не познания, а повседневной ориентации в действительности. Это ни «хорошо», ни «плохо», а составляет специфику массовой культуры, ее функцию в системе культур.

Являясь частью массовой культуры, массовая беллетристика выполняет в ней функцию, сопоставимую с функцией фольклора (устного народного творчества) в народной культуре. Как и в фольклоре, в ней затушевано авторское начало, произведение подчинено требованиям жанра, на уровне содержания решающую роль играют мифы, на уровне формы — импровизация по готовым клише («формульность»).

На первом месте по значимости и популярности стоит детективный жанр. Повествуя, как правило, об убийстве и его расследовании, он касается общезначимой для всех людей нижней ступени «пирамиды тезауруса», касающейся жизни и смерти, страха, выживания. К детективу в этом отношении примыкают хоррор (литература ужасов), шпионский роман и т. д.

Огромное место в массовой беллетристике занимает эротический роман и — шире — эротическая проблематика вообще. Не менее значима тема семьи, детей (законных и незаконных, брошенных, найденных). Она сплетается с темой богатства, денег, наследства. Все это находит живейший отклик у читателей, так как связано с практически столь же общезначимой, как первая, второй ступенью «пирамиды тезауруса».

Тема успеха, продвижения к власти, признанию соответствует третьей ступени «пирамиды тезауруса». Самое страшное слово для героев — «неудачник».

Своего рода вершиной в этом движении вверх оказывается женский «любовный роман», сосредоточенный на проблемах четвертой ступени (сферы чувств), однако сохраняющий общее для обыденной культуры стремление к стереотипам и, кроме того, постоянно соскальзывающий к нижним ступеням (власть, деньги, секс, страх, смерть).

Названные темы составляют материал и классической литературы. Но ее функции иные, и поэтому одно и то же событие (например, убийство) будет по-разному представлено. Так, многие считают, что «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского — это своего рода детектив. Но Достоевского интересует не убийство, а нравственное самонаказание Раскольникова. С этой точки зрения, нельзя отнести к массовой беллетристике и «Убийство на улице Морг» Э. А. По, новеллу, которая считается первым образцом детективной литературы. В основе этого произведения — тайна, но не убийства, а сверхспособностей Огюста Дюпона, его раскрывшего. Точно также на грани между литературой и массовой беллетристикой стоят произведения Конан Дойла о Шерлоке Холмсе и Честертона о патере Брауне, так как основное внимание в них обращено на логику и интуицию детективов, а не на интригу, связанную с фактом убийства. Напротив, в массовой беллетристике основной интерес держится на расследовании. Не случайно в английском языке появилось новое слово, выражающее суть детектива: «Whodonit» — сжатое до предела выражение из четырех слов: «Who has done it?» — «Кто это сделал?» (т. е. «Кто убил?»).

Существенным для понимания массовой беллетристики как части обыденной культуры становится наблюдение над формой ее презентации. Формат издания соответствует быту: одежде («pocket-book», дешевые карманные издания, предназначенные для чтения в дороге и выбрасываемые в урну по прочтении), дизайну интерьера (формат, вмещающийся на типовую полку, в роскошном переплете с суперобложкой, вписывающейся в дизайн с дорогими обоями, эксклюзивной мебелью). Даже у самых дешевых изданий яркая обложка, как правило, серийная (именно она привлекает внимание читателя, идущего вдоль прилавков магазина или по улице мимо киосков), в книгу включена реклама и сама она становится объектом рекламы.

Итак, в массовой беллетристике читатель (а не действительность и не автор) оказывается в центре внимания, нижние ступени читательского тезауруса, его повседневные, сиюминутные потребности определяют как содержание, так и стиль произведений. Сыграв свою роль по удовлетворению обыденных потребностей, эти книги выбрасываются, подобно другим предметам быта, а главное — тут же забываются, не оказывая глубокого воздействия на духовный мир человека, но и не претендуя на это воздействие. Однако если это верно применительно к отдельной книге, вся в целом массовая беллетристика формирует и удерживает в сознании человека, общества обыденную картину мира.

В настоящее время в гуманитарных науках разрабатывается новое осмысление понятия «дизайн»[[16]](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/4/Kuznetsova%26Lukovs/%22%20%5Cl%20%22_edn16%22%20%5Co%20%22). Культурологическая интерпретация дизайна строится на его отнесении к особой разновидности культуры — к обыденной культуре, перерастающей в компьютерно-телевизионную эру в культуру повседневности[[17]](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/4/Kuznetsova%26Lukovs/%22%20%5Cl%20%22_edn17%22%20%5Co%20%22). Это положение — своего рода ключ к пониманию природы, структуры, характерных особенностей, форм дизайна и его новейшей разновидности — компьютерного дизайна. При таком его понимании подчеркивается, что дизайн имеет установку не на авторское самовыражение или следование неким «объективным» эстетическим законам, а на те законы, которые устанавливает публика, законы, диктуемые потребителями обыденной культуры, следовательно, их уровнем развитости вкуса, характером ожиданий и предпочтений, их амбициями, степенью их внушаемости и т. д.

Дизайн — это профессиональное моделирование, позиционирование внешней стороны (облика, звучания и т. д.) реальных и виртуальных объектов и субъектов обыденной (для современности — шире — повседневной) культуры, создание (в настоящее время нередко с помощью компьютера) модного силуэта с целью повышения успеха презентации феноменов этой культуры без прямой связи с их функцией, содержанием и семиотическим значением, но в связи с интересами, вкусами, стереотипами реципиента дизайна, на учете которых строится его эстетическое и социальное воздействие. Из этого определения вытекает явная соотнесенность массовой беллетристики с дизайном. Иначе говоря, массовая беллетристика относится не собственно к искусству, а к дизайну, следовательно, оценивать массовую беллетристику нужно не по законам искусства, а по законам хотя и близкой, но все же иной сферы культурной деятельности — дизайна. Именно на этом пути можно будет разрешить парадокс развития массовой беллетристики.

[[1]](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/4/Kuznetsova%26Lukovs/%22%20%5Cl%20%22_ednref1%22%20%5Co%20%22) Мельников Н. Г. Массовая литература // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М., 2001. С. 514.

[[2]](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/4/Kuznetsova%26Lukovs/%22%20%5Cl%20%22_ednref2%22%20%5Co%20%22) Подробнее эти теории изложены в кн.: Жаринов Е. В. Историко-литературные корни массовой беллетристики. М.: ГИТР, 2004. Детальное исследование массовой культуры осуществлено А. В. Костиной. См.: Костина А. В. Массовая культура: теория и практика. М., 1999; Она же. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. М., 2003.

[[3]](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/4/Kuznetsova%26Lukovs/%22%20%5Cl%20%22_ednref3%22%20%5Co%20%22) Лебон Г. Психология народов и масс. СПб., 1896.

[[4]](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/4/Kuznetsova%26Lukovs/%22%20%5Cl%20%22_ednref4%22%20%5Co%20%22) Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс // Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды. М., 1997. С. 45–46, 48.

[[5]](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/4/Kuznetsova%26Lukovs/%22%20%5Cl%20%22_ednref5%22%20%5Co%20%22) Ясперс К. Истоки истории и ее цель // Ясперс К. Смысл и назначение истории / 2-е изд. М., 1994. С. 142–144.

[[6]](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/4/Kuznetsova%26Lukovs/%22%20%5Cl%20%22_ednref6%22%20%5Co%20%22) Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 387, 390, 391.

[[7]](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/4/Kuznetsova%26Lukovs/%22%20%5Cl%20%22_ednref7%22%20%5Co%20%22) Михайлов А. В. О Людвиге Тике, авторе «Странствий Франца Штернбальда // Тик Л. Странствия Франца Штернбальда. М., 1987. С. 282–283.

[[8]](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/4/Kuznetsova%26Lukovs/%22%20%5Cl%20%22_ednref8%22%20%5Co%20%22) См.: Жаринов Е. В. Указ. соч.

[[9]](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/4/Kuznetsova%26Lukovs/%22%20%5Cl%20%22_ednref9%22%20%5Co%20%22) См., напр.: Тейяр де Шарден П. Феномен человека / Пер. с франц.; 2-е изд. М., 1987.

[[10]](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/4/Kuznetsova%26Lukovs/%22%20%5Cl%20%22_ednref10%22%20%5Co%20%22) См.: Вернадский В. И. Несколько слов о ноосфере // Успехи современной биологии. 1944. Т. 18, в. 2.

[[11]](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/4/Kuznetsova%26Lukovs/%22%20%5Cl%20%22_ednref11%22%20%5Co%20%22) Стендаль. Расин и Шекспир // Стендаль. Собр. соч.: В 15 т. М., 1959. Т. 7. С. 26.

[[12]](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/4/Kuznetsova%26Lukovs/%22%20%5Cl%20%22_ednref12%22%20%5Co%20%22) Там же. С. 17.

[[13]](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/4/Kuznetsova%26Lukovs/%22%20%5Cl%20%22_ednref13%22%20%5Co%20%22) Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 220.

[[14]](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/4/Kuznetsova%26Lukovs/%22%20%5Cl%20%22_ednref14%22%20%5Co%20%22) Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1978–1985.

[[15]](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/4/Kuznetsova%26Lukovs/%22%20%5Cl%20%22_ednref15%22%20%5Co%20%22) Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. С. 69.

[[16]](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/4/Kuznetsova%26Lukovs/%22%20%5Cl%20%22_ednref16%22%20%5Co%20%22) См., напр.: Луков Вл. А., Останин А. А. Дизайн: культурологическая интерпретация. М., 2005.

[[17]](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/4/Kuznetsova%26Lukovs/%22%20%5Cl%20%22_ednref17%22%20%5Co%20%22) Этот процесс описан в работе: Луков М. В. Телевидение: конструирование культуры повседневности: Дис… кандидата философских наук. М., 2006.

*Кузнецова Татьяна Федоровна* — доктор философских наук, профессор, зав. кафедрой культурологии Московского педагогического государственного университета, академик Международной академии наук (IAS, Инсбрук), академик Международной академии наук педагогического образования.

*Луков Владимир Андреевич* — доктор филологических наук, профессор, руково­дитель Центра теории и истории культуры Института гуманитарных исследова­ний Московского гуманитарного университета, заслуженный деятель науки РФ, академик Международной академии наук (IAS, Инсбрук), академик-секретарь Международной академии наук педагогического образования.

*Луков Михаил Владимирович* — кандидат философских наук, доцент Гуманитарного института телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина.