

## ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 821.161.1

*Баранов Дмитрий Кириллович*

Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого,  
Россия, 173003, Великий Новгород, ул. Большая Санкт-Петербургская, 41  
baranovdk@gmail.com

### О поэтике массовой литературы (диалогия А. А. Бушкова *Рыцарь из ниоткуда и Летящие острова*)

**Для цитирования:** Баранов Д. К. О поэтике массовой литературы (диалогия А. А. Бушкова *Рыцарь из ниоткуда и Летящие острова*). *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*. 2021, 18 (4): 640–660. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2021.401>

Массовую литературу можно анализировать не только как социологический материал или как фон для литературы «первого ряда», но и как самостоятельное явление сферы эстетического. Авторы коммерчески успешной литературы создают более сложные тексты, чем не столь успешные конкуренты, но сложность структуры массовых произведений кроется не в философском послые, не в глубине психологической проработки героев, не в мотивной системе и прочих аспектах текста, важных для классической литературы, а в том, как именно усложняются конкретные приемы, направленные на удержание читательского внимания в каждый момент времени. Диалогия Александра Бушкова анализируется с точки зрения языка и повествовательной системы, устройства фантастического мира, с точки зрения способов выстраивания отношений между художественным миром и внешней действительностью, между главным героем и читателем, а также с точки зрения логики развития сюжета и использования некоторых популярных композиционных структур. Особое внимание уделяется тому, как создается иллюзия «автономности» художественного мира, то есть создания иллюзии, что не текст существует ради читателя, а фантастический мир существует вне процесса чтения. Предложенный анализ позволяет обнаружить, что Бушков не просто воспроизводит в романах черты, в целом характерные для так называемого героического фэнтези, — он находит способы усложнить традиционные приемы. Таким образом, демонстрируется, что у успешных массовых авторов достаточно свободы в рамках жанрового канона, и этого нельзя было бы обнаружить с помощью распространенного в литературоведении типологического подхода.

*Ключевые слова:* массовая литература, Александр Бушков, методы анализа текста, автономность художественного мира.

Массовая литература все чаще становится предметом научного осмысления, однако она редко рассматривается как самостоятельное явление сферы эстетического. Еще Ю. М. Лотман отмечал, что понятие «массовая литература» скорее социологическое и не касается структуры самих произведений [Лотман 1993: 381]. На такой позиции стоят и современные исследователи [Черняк 2005: 6]. Подобную литературу чаще всего изучают с помощью методов исторической науки, социологии, психоанализа, а также всевозможных междисциплинарных подходов, ведь «феномен массовой литературы непременно выводит любого исследователя к междисциплинарным вопросам, связанным и с социологией, и с культурологией, и с философией, и с психологией» [Черняк 2005: 6] (об этом см. также: [Щириковская 2006: 3, 12–52]).

До сих пор почти не встречается работ, в которых конкретное произведение массовой литературы рассматривалась бы как индивидуальная структура, заслуживающая полноценного анализа. Общим местом является представление о шаблонности массовой литературы, и в связи с этим в литературоведении весьма распространен типологический подход к изучению подобного материала, направленный на разложение материала на базовые составляющие: типы героев, сюжетов и т. д. [Черняк 2005: 3–4] (о текстах Бушкова с этой точки зрения см.: [Чепур 2010]). Показателен тезис Т. Н. Щириковской: «Основными формальными признаками всего пласта массовой литературы являются: устойчивая наджанровая структурная схема, предложенная В. Я. Проппом; определенный набор социально значимых мотивов, которые взаимодействуют внутри фундаментальной схемы; конфликты, основанные на простейшем противостоянии и борьбе протагониста и антагониста, лишённые глубокого психологизма и изначально предполагающие счастливую развязку; центральные герои, выступающие сюжетообразующим стержнем произведения и выполняющие функцию “двигателя” сюжета» [Щириковская 2006: 8]. С представлением о шаблонности литературы, ориентированной на максимально широкого читателя, связано и бытовое представление о том, что подобная литература сделана «проще», «хуже», чем произведения «первого ряда». Массовая литература воспринимается как нечто примитивное, как что-то, что выступает, как писал Лотман, «в определенном отношении как средство разрушения культуры» [Лотман 1993: 388] (впрочем, Лотман признавал, что в то же время массовая литература встраивается в культуру, участвуя в строительстве новых структурных форм [Лотман 1993: 388]). Такое представление поддерживается и исследованиями, посвященными бытованию того или иного приема в литературе разного «уровня»<sup>1</sup>.

Представляется, что распространенные сейчас подходы к анализу массовой литературы при очевидных достоинствах не могут дать исчерпывающего представ-

---

<sup>1</sup> Так, показателен вывод С. Ю. Заботина, сопоставлявшего романы Бушкова и Акунина: «Если в случае А. Бушкова культурный конфликт в лучшем случае становится лишь фоном или малозначимым элементом, у Б. Акунина изображение культурного конфликта нередко находит центральное место в произведениях» [Заботин 2018: 27]. Об этом же см. у Н. В. Зубаковой: в отличие от беллетристики «в массовой литературе интертекстуальность носит более специфический характер, что проявляется в тенденции к упрощению интертекстов, которые воспринимаются читателями как тексты, не содержащие отсылок к прецедентным феноменам» [Зубакова 2017: 10]; «В массовой литературе... не создается глобальной связности между текстами в пределах мировой литературы, т. е. произведения массовой литературы не осуществляют интертекстуальную коммуникацию, что напрямую связано с невысокой компетенцией читателя» [Зубакова 2017: 10].

ления о массовой литературе как о самостоятельном, самоценном явлении сферы эстетического, а не как о материале, в котором содержится набор сведений об эпохе или о психологии обывателя. В частности, распространенные подходы не дают исчерпывающий ответ на вопрос, почему одни тексты массовой литературы становятся весьма успешными с коммерческой точки зрения, а другие — той же степени шаблонности — нет (конечно, важную роль играют внетекстовые факторы, влияющие на популярность произведения — например, реклама, но очевидно, что роль этих факторов не стоит абсолютизировать).

Внимательный взгляд на литературную структуру массовых текстов дает возможность выдвинуть следующий тезис: в рамках канона у массового автора может быть достаточно свободы для игры, для индивидуального творчества. Он может придумывать новые способы реализации существующих шаблонов, эти шаблоны могут усложняться за счет ряда конкретных приемов, набор которых индивидуален для каждого популярного автора. Рассмотрим, как традиционные черты так называемого героического фэнтези воспроизводятся, но усложняются в книгах А. А. Бушкова — одного из наиболее коммерчески успешных отечественных авторов рубежа XX–XXI вв.

Обратимся к дилогии, состоящей из романов «Рыцарь из ниоткуда» и «Летающие острова», вышедших в 1996 г. Эти романы принесли Бушкову популярность, стали гораздо успешнее, чем произведения «конкурентов» (сам Бушков позже написал несколько десятков более просто сконструированных книг, в которых продолжался сюжет оригинальной дилогии). Фабула романов следующая: российский военный попадает в фантастический мир, где его ждут разнообразные приключения и испытания на «героическом» поприще, которые он все более удачно проходит. Посмотрим, как Бушков играет с традиционными для приключенческого фэнтези элементами: вымышленным миром, образом главного героя, некоторыми распространенными композиционными структурами; особое же внимание обратим на повествовательную систему, на то, как выстраиваются отношения между текстом и читателем.

\* \* \*

Бушков, как и многие другие писатели, работающие с художественной вселенной, не соотносимой напрямую с нашей, создает детально проработанный вымышленный мир со своей географической, политической, экономической, культурной системами. В изданиях бушковских книг содержатся политическая и физическая карта этого мира, а довольно большая часть каждой книги представляет собой «Глоссарий», в котором описываются особенности мироустройства, например политическая и экономическая система разных государств, их традиции, валюта, флаги и пр. Очевидно, что подобная проработка мира восходит как минимум к Толкину.

Джон Р. Р. Толкин же предложил и до сих пор востребованный в фэнтези способ выстраивания отношения текста с внетекстовой реальностью. Так, в «Хоббите, или Туда и обратно», вышедшем еще в 1937 г., можно встретить подобные пассажи: «...он... сшиб голову с плеч их вожака Гольфимбуля. Голова пролетела сто метров по воздуху и угодила прямо в кроличью нору. Таким образом была выиграна битва

и одновременно изобретена игра в гольф»<sup>2</sup>. Так в этой повести заявляется установка на специфическое правдоподобие и возможность сосуществования мира текста и внетекстовой действительности, в которую как бы «вписывается» художественный мир: «Пожалуй, стоит рассказать о хоббитах подробнее, так как в наше время они стали редкостью и сторонятся Высокого Народа, как они называют нас, людей» (Хоббит. С. 6). Возникает иллюзия своеобразной автономности фантастического мира, как будто он существует не только в рамках процесса чтения книги, но является частью внешней действительности, о которой просто мало кто знает.

Подобная установка востребована до сих пор. Впрочем, большинство авторов фэнтези ограничиваются прямыми высказываниями повествователя о том, что события книги происходили на самом деле (то есть мы имеем дело просто с вариациями на тему «и я там был, мед-пиво пил»), или о том, что все описанное происходит не так, как происходило бы в художественном тексте (ср. высказывания в духе: «Только в книжках в самом конце все становится ясно. В жизни иначе. Я могу лишь поделиться своими догадками, но правды не знаю сам...»<sup>3</sup>). Бушков, конечно, тоже использует подобные ходы («Сварог ощущал, что вся его одежда пропитана липким и вонючим конским потом, — а ведь ни в одном мушкетерском романе про это ни строчки...»<sup>4</sup>). В «Летающих островах» есть даже рефлексивный эпизод, когда герой читает авантурный детектив, написанный в другую культурную эпоху<sup>5</sup>. Условность этого утрированного текста на фоне текста Бушкова становится очевидной. Но Бушков использует и более сложные способы поддержания иллюзии существования вымышленного мира.

Например, в дилогии — в связи с уже упомянутой проработанностью предметного мира — особым образом устроена система сносок. В «Рыцаре из ниоткуда» — первом романе — их десять, и в основном они касаются специфических терминов и явлений, существующих в этом мире. Однако внимание привлекает третья сноска: «Древесный алфавит — древняя письменность, где 5 гласных и 13 согласных обозначены символами деревьев и кустарников... точное время создания неизвестно, алфавит почти забыт (“Древняя магия”, Ремиденум, 2206 г.)» (Рыцарь. С. 81). Ремиденум — один из городов вымышленного мира. В естественной ситуации пространство сноски находится за рамками повествуемого мира, однако здесь в качестве источника называется книга, являющаяся его элементом. То есть повествуемый мир претендует на расширение своих границ. Игра со сносками развивается во второй книге, где их становится уже 52. Иллюзия правдоподобия и целостности вымышленного мира строится уже не только на игре в документальность. Важным оказывается периодическое введение в тексты сносок временной точки зрения, условного «сейчас», в котором разворачиваются события, о которых повествуется в романе. Например: «...название Дубовой улицы, располагающейся на месте высохшей лет сто назад речушки; **когда-то** там и в самом деле был мост...

<sup>2</sup> Цит. в переводе Рахмановой по: Толкин Д. Р. Р. *Хоббит, или Туда и обратно*. Рахманова Н. (пер.). Л.: Детская литература. Ленингр. отд-ние, 1976. 254 с. [Толкин 1976]. (Далее — Хоббит.) С. 21.

<sup>3</sup> Белянин А. О. *Свирепый ландграф*. М.: Армада, 1998. 395 с. [Белянин 1998]. (Далее — Свирепый ландграф.) С. 372–373.

<sup>4</sup> Бушков А. А. *Рыцарь из ниоткуда*. СПб.: Азбука, 1996. 444 с. [Бушков 1996б]. (Далее — Рыцарь.) С. 251.

<sup>5</sup> Бушков А. А. *Летающие острова*. СПб.: Азбука, 1996. 510 с. [Бушков 1996а]. (Далее — Летающие острова.) С. 353–354.

**сейчас** помещается заграничная разведка (Архивный Коллегиум)» (Летающие острова. С. 129).

Важно, что в сносках могут смешиваться как элементы вымышленной вселенной, так и пояснения, касающиеся русского языка (то есть тогда сноска, как и должна, оказывается за рамками повествуемого мира, а не внутри). Так, пояснениями под сносками сопровождаются редко употребляемые слова *селадоновый*, *скрамасакс* или *корд*. Два типа отсылок (вне и внутрь повествуемого мира) соседствуют в тексте. Причем на последних страницах книги они сталкиваются в одном предложении: *Большинство из одержимых игривыми мыслями вообще оставили всякие поползновения от греха подальше, но Красавчик Ройбен, разбивший больше женских сердец, чем князь Клабур — стаканов, и не подумал обстенить паруса.* (Летающие острова. С. 501–502). Имя *Клабур* сопровождается сноской: *Князь Клабур — легендарный лоранский кутила, обессмертивший свое имя тем, что никогда не пил дважды из одного и того же стакана — опустошив, разбивал и требовал новый.* (Летающие острова. С. 501). Эта история — элемент художественного мира, а вот словосочетание *обстенить паруса* — существующий морской термин, употребленный здесь в метафорическом значении, и его появление сопровождается сноской, отсылающей к внешней действительности: *повернуть их (или судно) навстречу ветру...* (Летающие острова. С. 502).

За счет подобного совмещения разного рода сносок граница между художественным миром и внешней действительностью размывается, игра в «реальность» становится эффективней. Иллюзия цельного самостоятельного мира, вписанного во внешнюю действительность, а не существующего лишь ради читателя, поддерживается и другими элементами. Например, большое количество информации в упомянутом «Глоссарии», как и информации в сносках, остается совершенно не использованным в основной части романов.

С этой точки зрения привлекает внимание и языковое поведение персонажей. Язык героев продуман, изобилует большим количеством специально сконструированных фразеологизмов, поговорок, при этом персонажи не заботятся о том, чтобы пояснять читателю собственную речь — равно как не стремятся без нужды озвучивать известную им информацию, касающуюся устройства мира. Это выгодно отличает Бушкова от конкурентов, ведь в массовой литературе, особенно не самой успешной, те или иные реплики героев часто вызваны не внутренней логикой разговора, а внешней задачей — рассказать читателю что-то про мир. Например, в первой главе книги Д. Емца «Таня Гроттер и магический контрабас» два волшебника, прекрасно знающие, как устроен их мир, в диалоге то и дело без нужды озвучивают известную им обоим информацию:

Ты, как всегда, преувеличиваешь. Нежить — это бестолковая сила, возникшая из хаоса и частично сохранившаяся со времен язычества. Да, нежити много, в десятки раз больше, чем нас, магов — белых и черных, но она никогда не была в состоянии договориться между собой. Сколько я себя помню, нежить всегда нарушала запреты, устраивала лопухоидам пакости и расшатывала равновесие»<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Емец Д. А. *Таня Гроттер и магический контрабас*. М.: Эксмо, 2002. 416 с. [Емец 2002]. С. 18–19.

Это не может не напомнить читателю, что мир книги существует лишь ради него.

Бушков себе такого не позволяет. Значение некоторых речевых оборотов читатель может лишь самостоятельно восстановить по контексту, а объяснение фразеологизмов может появиться позже, но далеко не сразу. Так, например, в «Летающих островах» дважды в речи героев возникает выражение *исчез, как король Шого* (Летающие острова. С. 140, 305), и лишь позднее в тексте возникает объяснение происхождения поговорки (*Около двух тысяч лет назад король Шого создал могучую державу. <...> Король исчез среди бела дня, когда шел из тронного зала, чтобы сесть в карету. <...> Загадка...* (Летающие острова. С. 307)). Все это работает на создание иллюзии естественной речи персонажей вымышленного мира, не озабоченных тем, чтобы объяснить что бы то ни было читателю, о существовании которого они, герои произведения, не знают.

Не менее сложно устроен и другой уровень — сюжетный. В большинстве фэнтезийных романов 1990-х гг. все сюжетные линии рано или поздно приходят к логическому концу, все загадки, с которыми сталкиваются герои, раскрываются, и читатель получает исчерпывающие ответы на все вопросы (речь не идет о сериях книг, то есть о ситуациях, когда ответы на вопросы просто откладываются до следующей книги). У Бушкова принципиально другая установка: в романах дилогии как-то логически завершается лишь основная сюжетная линия. В процессе развития сюжета герой постоянно сталкивается с намеками на многочисленные истории, которые так никогда ни во что конкретное и не разворачиваются, а «уходят» из романов во все стороны, куда-то за их границы.

Например, в «Рыцаре из ниоткуда» главный герой по имени Сварог, идя по загадочной стране Хелльстад, видит полуразрушенную башню, в оконце которой заметно неяркое сияние, словно от кучи драгоценных камней. Далее возникает намек на связанную с этим сверканием отдельную историю, которая могла бы произойти, но потенциал этой сюжетной линии в романе так и остается нереализованным, и на этом акцентируется внимание:

Сверкание манит радужными переливами, так и подмывает зайти, посмотреть только, вовсе не грабить покойников... а внутри ждет что-нибудь веселое вроде упыри или чудовища, сгрэбет — пискнуть не успеешь...

— А вот те шиш, — шепотом произнес Сварог, отступая подальше от заманчивого мерцания (Рыцарь. С. 155).

Затем герой замечает, что на стене, хотя рядом никого нет, есть чьи-то тени. Там, как на экране, разворачивается какая-то история. Очертания толпы, тень женщины, тень мужчины, который на нее кричит, тень другого мужчины, который сзади закалывает первого. Сварог размышляет о том, что это было (*Любовная драма со старым мужем и юным амантом? Смерть надоевшего фаворита королевы? Неведомые дела чести?* (Рыцарь. С. 156)), но затем уходит, не дождавшись конца истории. Структура эпизода показательна. Герой высказывает ряд возможных интерпретаций увиденного, стимулируя воображение читателя (отметим, что Бушков часто пользуется этим приемом, вовлекая таким образом читателя в сотворчество). Затем читатель узнает о том, что история разворачивалась как-то дальше (появился новый персонаж, совершающий какое-то действие), но финал остается открытым.

Вообще вся глава с путешествием по Хелльстаду состоит из подобных историй: герой сталкивается с разнообразными потенциально опасными странностями, часто задается вопросом о сути того или иного явления, строит догадки, но никогда не приходит к какому-то исчерпывающему ответу, который мог бы удовлетворить заинтересованного читателя.

Намеки на истории, разворачивающиеся в мире, но не рассказанные читателю; принципиальная избыточность информации в глоссарии; отказ от объяснения речевых формул, используемых героями; игра со сносками, направленная на растущее выживание границ между художественным и реальным миром — за счет всех этих приемов ощущение, что все в книге сделано исключительно ради читателя, часто возникающее при чтении менее популярной массовой прозы, чуть притупляется, а вот установка на иллюзию специфического правдоподобия, автономности вымышленного мира, наоборот, реализуется в полной мере.

\* \* \*

Обратим внимание на организацию речи повествователя. В подавляющем большинстве романов героического фэнтези внимание автора к слову проявляется лишь в том, что он избегает слишком сложных синтаксических конструкций, старается соблюдать определенный темп речи и меньше текстового времени тратить на описания, чтобы не мешать читателю наслаждаться событийным накалом. Также исследователями отмечается демократизация языка массовой литературы в сравнении с литературой «первого ряда», ««опрошение» русского литературного языка, ориентированное на широкие слои населения, в результате которого происходит «смягчение» литературной нормы» [Бальшева 2009: 15].

Однако ориентация Бушкова на широкого читателя проявляется отнюдь не в упрощении речи. Дело даже не в том, что его лексика более разнообразна, чем у собратьев по цеху, речевые манеры персонажей отличаются друг от друга, а повествование ненавязчиво насыщается тропами и фигурами речи. Гораздо любопытнее оказывается, например, введение постоянных парадигматических переключек на небольшом пространстве текста. Эти переключки концентрируют на себе внимание читателя.

Рассмотрим начало первого романа. Главный герой по имени Сварог — майор в отдаленном гарнизоне в Монголии. В последнее время он стал иногда, когда его никто не видит, волшебным образом проваливаться под землю. Под землей его ноги каждый раз хватают чьи-то руки. На одной из первых страниц приводятся размышления героя по этому поводу. Позволим себе привести страницу целиком, выделив отдельные фрагменты.

Археологи работали в диком темпе, от рассвета до заката. Ходили слухи, что ошалевшая от суверенитета Монголия **вскорости начнет драть** за позволение на раскопки в **валюте**, что было вполне логично, — сам Сварог на месте монголов так и поступил бы. Все дерут со всех, и это называется рынок. И все такое прочее. Ленин лезет на броневик, Ельцин лезет на танк, а куда прикажете залезть десантному майору, который любит свое дело, терпеть не может жену и начальство и ничегошеньки не понимает в происходящем? А остается ему разве что залезть на археологическую Свету.

**Пока дает без валюты.** Пока однажды не провалился под землю окончательно.

«А может, там, под землей, что-нибудь хорошее? — уныло подумал Сварог. — Может, не сопротивляться, когда *за ноги тащат*? Но с каких это пор *за ноги тащили к чему-то хорошему*?»

Он зло плюнул, огляделся вокруг, подобрал симпатичный легонький камешек и остороженько кинул его вниз, Свете в загорелую спину, целясь повыше правой лопатки, ну и попал, конечно, зря учили, что ли? Света недоумевающе покрутила головой, узрела его. Сварог изобразил лицом и фигурой немой вопрос с явственной сексуальной подоплекой. Света черкнула ладошкой по горлу, изобразив лицом и фигурой предельную загруженность работой, и вновь принялась царапать своей кисточкой, помаленьку добывая из земли тесаное бревно. Они там, внизу, обнаружили мавзолью какого-то древнеисторического вождя и сейчас как раз готовились его откупорить.

Когда-то строители задумали его даже покуче ленинского — почетный караул так и остался рядом на века, с конями и оружием.

— На столе горела лампа, но **Света не давала**, — проворчал себе под нос Сварог один из Штирлицевых апокрифов, повернулся через правое плечо и побрел себе прочь... (Рыцарь. С. 9–10)

Текст насыщен вертикальными переключками из двух-трех элементов, накладывающимися «внахлест»:

1. *Монголия дерет в валюту*
  - а) *залезть на броневик и танк*
  - б) *залезть на Свету*
2. *Света пока*
  - а) *дает без валюты*
    - *за ноги тащат*
    - *за ноги тащат к чему-то хорошему*
      - ♦ (мотив ненужного военного) *попал, конечно, не зря учили*
        - ✓ *изобразил лицом и фигурой*
        - ✓ *изобразил лицом и фигурой*
  - б) *Света не давала*
    - ♦ (мотив ненужного военного) *повернулся через правое плечо*

Отмеченные переключки выходят и за границы эпизода: мотив ненужного военного возникнет дальше; до этого эпизода была фраза о том, что Сварог изменяет жене со Светой, а жена ему — с Витюшей, и эта мысль превращается в мысль о том, что Сварог сам поступал бы как монголы, которые *начнут драть*.

Подобные повторы сцепляют текст, привлекают внимание читателя и вовлекают того в более активное сотворчество (важно, что отмеченные переключки бросаются в глаза, читателю не придется прилагать больших интеллектуальных усилий, чтобы выявить их). Такая парадигматическая организация в целом характерна для романа (конечно, переключки используются активнее, когда на уровне предметного ряда происходит мало событий).

Обратим внимание собственно на логику, по которой соединяются элементы в тексте. Как правило, мы имеем дело не просто с повторами, возвращением к недавней теме, но с языковой игрой. Любовь бушковского повествователя к языковой



игре проявляется постоянно, но нагляднее всего она видна, когда речь заходит о табуированных темах.

Общим местом в рекламном деле является представление о том, что массовому потребителю интересны темы насилия, секса, вообще что-нибудь более или менее табуированное. Любопытно, что в массовой литературе 1990-х (даже не только в фэнтези), как правило, не используются матерные выражения или, скажем, прямые наименования половых органов. Это явно внешнее требование, связанное, вероятнее всего, с издательской политикой. Но выглядит неестественно, что, скажем, герои военных романов А. Михайлова «Кевларовые парни» [Михайлов 1996] и «Контрольный выстрел» [Михайлов 1998], конспирологического романа О. Фомина (псевдоним писателя — О. Маркеева) «Особый период» [Фомин 1996], фантастической антиутопии Ю. Козлова «Ночная охота» [Козлов 1996], одним из мотивов которой является превращение людей в зверей, оказываются столь воспитанными, что почти никогда не матерятся — даже если эмоционально напряженная ситуация вполне к этому располагает. Если же на уровне предметного мира мат все-таки возникает, на уровне повествуемого мира это может быть оформлено, например, следующим образом: «Ну ты... — выругался главнокомандующий, поднес к лицу Антона пишущий браслет...»<sup>7</sup> Здесь ругательство скрыто от читателя многоточием. Настолько очевидное проявление условности художественного текста никогда не появляется у Бушкова, стремящегося достичь иллюзии реалистичности.

Верхом нецензурицины во всех упомянутых текстах оказывается слово *сука* и выражение *твою мать*. Слово *сука* оказывается самым грубым и из тех, что позволяет себе Бушков. В «Рыцаре из ниоткуда» это слово возникает дважды. В «Летающих островах» — шесть раз, при этом четыре раза в выражении *сукин кот*, что уже несет в себе некоторый элемент языковой игры (трижды контекст словоупотребления откровенно иронический).

Однако важно отметить, что в текстах Бушкова отсутствие мата можно объяснить с точки зрения внутренней логики художественного мира. Так, отсутствие мата в речах жителей мира, куда попадает бушковский герой, можно отчасти объяснить языковыми привычками, существующими в этом мире: у героев есть свои нецензурные выражения, не являющиеся матерными в русском языке. Конечно, в силу своей целомудренной эвфемистичности многие выражения (вроде *вытолзок черепаший* (Рыцарь. С. 286) или *послать к русалочьей матери* (Рыцарь. С. 286)) выглядят не очень натуралистичными, но наличие особой языковой нормы — хоть какое-то объяснение. Свой пласт выражений создается и для описаний сексуальной близости. Причем в третьей книге серии даже рефлексивируется наличие двух языковых регистров (привычного для главных героев и того, что принят в высоком обществе): *Все отличие в том, что шкипер норовил грудяшки потискать и корешок на язычок положить, а галантерейный маркиз хочет к персям припасть и жаждет, чтоб мои лепестки розы вокруг его нефритового жезла сомкнулись...*<sup>8</sup> Создается и блатной жаргон мира, куда попадает бушковский герой: *Чамо гаришь? Поцар сом клудит на бар... Хуть, блэ! Качуму шукаю?! <...> Щеняй дбежь, мокотура...*<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Козлов Ю. В. *Ночная охота*. М.: Ковчег: Олма-Пресс, 1996. 496 с. [Козлов 1996]. С. 432.

<sup>8</sup> Бушков А. А. *Нечаянный король*. М.: Олма-Пресс, 2001. 512 с. [Бушков 2001]. С. 335.

<sup>9</sup> Бушков А. А. *Сварог. По ту сторону льда*. М.: Олма-Пресс: Красный пролетарий, 2004. 382 с. [Бушков 2004]. С. 19–20.

Что же касается самого повествователя или главного героя, его отношение к лексике, связанной с табуированными темами, более любопытно: у него живое языковое сознание, он так любит языковую игру, что произносить какие-то скабрёзности или использовать мат ему, кажется, просто не интересно. На смену подобным конструкциям приходят иронические эвфемистические:

Между прочим, в Ронеро только что ввели новую статью насчет педиков. Там что-то веселое и увлекательное насчет тисков на известное место и раскаленного железа... Пожаловаться в Равене портовым властям? Ты ж, сукин кот, самым нахальным образом развращал мою юную, непорочную племянницу, полагая ее племянником (Летающие острова. С. 45).

*Тиски за известное место* возникают здесь не вследствие целомудренности героя, а для усиления иронического эффекта, задаваемого всей сюжетной ситуацией, в которой героя сопровождала опаснейшая убийца (сначала под личиной племянника, потом — племянницы), в то время как к ней начал приставать случайный попутчик, не знающий, на кого наткнулся.

Подобным образом реализуется в тексте и тема секса. В «Рыцаре из ниоткуда» есть абсурдный эпизод, когда героя захватывают в плен амазонки, воспринимающие мужчин как людей второго сорта и использующие пленников как сексуальный трофей. Естественно, в этом эпизоде возникают описания сексуальной близости. Однако подобные описания даются довольно эвфемистически. Например:

Поздно. Она уже опускалась на колени, и вскоре мужская гордость Сварога оказалась в плену умелых губ... он признал, что в участии пленного есть свои приятные стороны и никак не протестовал против дальнейшего развития событий, принимая в них активное участие. События переместились на ковер, где все дальнейшее и происходило (Рыцарь. С. 308).

Наиболее пошлое место в этом описании оказывается связано с определенной игрой: эвфемистическое выражение *гордость оказалась в плену* не только описывает момент полового акта, но и говорит о том, что герой испытывает стыд (в дальнейшем он воспринимает эпизод как *плюху по репутации* (Рыцарь. С. 309), то есть слово *гордость* используется и в прямом значении), а также напоминает о самой сюжетной ситуации, о том, что он сам сейчас действительно находится в плену (то есть тут играет уже прямое значение слова *плен*). Для сравнения, у Павла Молитвина — не самого популярного автора, выпустившего под псевдонимом книгу в том же издании в тот же год тем же начальным тиражом, что и «Рыцарь из ниоткуда» Бушкова (35 000 экземпляров) — в подобных эпизодах возникают многостраничные описания постельных сцен в откровенно порнографическом ключе<sup>10</sup>. Бушков же использует эвфемистические обороты, причем в это вплетается очередная очевидная языковая игра, в которой внимание концентрируется на субстантивирующем слове *дальнейшее*. Это слово переходит из прилагательного в существительное и из определения в подлежащее: *не протестовал против дальнейшего развития событий* превращается в *события переместились на ковер, где все дальнейшее*

<sup>10</sup> Мороз И. Дорога дорог. СПб.: Азбука, 1996. 480 с. [Мороз 1996]. С. 396–397, 241–242.

*и происходило.* Как уже отмечалось, языковая игра и ироническое использование эвфемизмов возникают и на месте запрашивающихся матерных конструкций.

Таким образом, явно внешнее требование, связанное с издательской политикой, совершенно не уместное и не мотивированное у конкурентов Бушкова, получает в логике текста своеобразную внутреннюю мотивировку: герою с его пытливым языковым сознанием словно неинтересно просто материться, поэтому в соответствующих случаях он использует как раз языковую игру. Так внимание к языку и игра в реалистичность (а значит, в конечном итоге в возможность автономного существования художественного мира) оказываются взаимосвязаны.

\* \* \*

Другой важный элемент в структуре так называемого «героического фэнтези» — собственно герой. Не так важно, каков он в плане характера, важно как он «функционирует», как подается читателю. Так, Е. Н. Брызгалова пишет, что Бушков стремится построить текст так, чтобы герой понравился читателю, чтобы тот «признал его своим» [Брызгалова 2011: 106], и поэтому, например, герои автора оперируют общеизвестными цитатами, близкими предполагаемому массовому читателю [Брызгалова 2011: 108–110]. Однако более распространенной и убедительной кажется точка зрения, согласно которой реципиент текста массовой культуры должен одновременно и узнавать себя в герое (или героя в себе), и желать походить на него (то есть дистанция также должна быть очевидна). Это, например, одна из идей, лежащих в основе монографии С. МакЭван [MacEwen 2006], анализировавшей концепт героического в древнегреческой драматургии и в современных фильмах о супергероях — представляется, что подобные фильмы вполне сопоставимы с героическим фэнтези в плане построения и подачи центрального персонажа. Исследовательница отмечает, что образ героя — как в античной трагедии, так и в современной массовой культуре — строится на противоречии: с одной стороны, герой — индивидуалист и обладает собственными представлениями о чести и справедливости, часто противоречащими тому, что официально принято в обществе (это то, чего не может себе позволить читатель в реальности), с другой — воплощает в себе некую общественную норму (этическую, эстетическую), существующую в обществе [MacEwen 2006: 8–29, 71–74]. Реципиенту хочется соотносить себя с героем именно потому, что тот «лучше»: «Зрителям нужен сюжет о том, как все возвращается в норму благодаря действиям героя, который ощутимо лучше, чем они»<sup>11</sup> [MacEwen 2006: 72]. Понятно, почему в массовой культуре — в том числе в фэнтези, которое было популярно в России в 1990-е — реципиент часто сталкивается как бы с улучшенной версией самого себя, с тем, каким он хотел бы быть, попав в соответствующие обстоятельства.

И Бушков, конечно же, следует именно такой стратегии. Тема улучшенной версии себя (читателя) заявляется сразу же, как только Сварог попадает в другой мир:

Присмотрелся внимательнее к своему лицу в зеркале. Это был он и не он — немножко не такой. Волосы и усы стали гуще, кожа слегка посветлела, стала чище и мо-

---

<sup>11</sup> Перевод автора настоящей статьи.

ложе. Словно юность вернулась. В курсантах он был точно таким, даже похуже. <...> Румяный молодец в зеркале ему определенно нравился (Рыцарь. С. 42).

Обратимся к показательному моменту, где главный герой ведет дипломатическую беседу с комендантом крепости — второстепенным персонажем — и думает:

Каков он, капитан Хартог? Он неглуп. Старый солдат. И если дворянин к пятидесяти годам не смог вскарабкаться выше поста капитана при молодом бароне, означает это одно: вышеназванный дворянин беден, как церковная мышь, и нет у него ни связей, ни влиятельных родственников» (Рыцарь. С. 356); «...мать вашу так, — подумал Сварог, — как же случилось, что я с такими дипломатическими талантами выше майора в провинциальном гарнизоне не долез? Да по тем же причинам, что и Хартог...» (Рыцарь. С. 356)

Главный герой — обычный человек, которому повезло и который, воспользовавшись шансом, достиг невероятных высот — это, конечно, подкупающая читателя позиция. Но отнюдь не новая — она кажется вообще характерной для массовой литературы. В фэнтези 1990-х с сюжетом про попадание в другой мир постоянно отмечается, что герой в своем мире был обычным. Это часто видно и на уровне сюжета, когда герой, получая возможность вернуться в свой мир, не пользуется ею или сопротивляется чужим попыткам отправить его домой — как, например, в книгах 1990-х А. О. Белянина («Меч без имени» [Белянин 1997] и последующие книги трилогии), К. Сташеффа («Маг при дворе ее величества» [Сташефф 1996] и последующие книги серии) и др.

Дело, как всегда, не в том, что Бушков использует популярный прием, а в том, как именно он его реализует. Интересна, например, привычка героя постоянно проводить параллели между тем, что он видит в новом мире, и тем, что он видел в прежней жизни. Например, герой часто задумывается над проявлениями человеческой глупости, жадности, зашоренности мышления и легко подбирает и предлагает читателю очевидные аналогии из советской/российской действительности, то есть апеллирует к бытовому опыту читателя. (ср.: «Пришлось встать в очередь и проскучать часа три. Сварогу как бывшему советскому человеку это занятие было насквозь знакомо...» (Рыцарь. С. 347)). Однако ровно в таких же условиях происходит обращение не к реальности, а к принципиально другому, воображаемому читательскому опыту, когда герой подбирает аналогии не из советской бытовой действительности, а из собственного военного опыта. Немногие читатели могут почувствовать «узнавание», когда герой описывает, как прятался за гаражами от патруля или как на войне они с товарищем застрелили старика:

На миг любезное лицо благообразного доктора стало непререкаемо жестким. И Сварог вспомнил. ...они попросили напиться, и старик принес им воды. <...> Старик обеими руками поднял ведро к лицу, непроницаемому, отрешенному, точно-загадочному, но в глазах, должно быть, мелькнуло что-то... старик медленно опустился прямо на темное влажное пятно, бачата брызнули во все стороны, а в деревне была засада, конечно... Этот случай как раз и напомнил Сварогу лицо доктора Молитори (Рыцарь. С. 45).

Скорее, здесь идет обращение к узнаваемым кодам приключенческих или военных романов.

Мы уже видели, как в одном предложении с двумя сносками существовали одновременно обращения внутрь художественного текста и во внешнюю реальность, за счет чего расплывалась граница между художественным и внешним миром. Здесь схожая ситуация: герой обращается как к опыту обычного представителя советского поколения, так и к опыту чтения художественной литературы, но в тексте первое и второе оформлено одинаково — как спонтанные мысли героя, вспоминающего о собственной жизни на родине. Одни такие эпизоды будут способствовать узнаванию, а другие такие же будут увеличивать дистанцию между читателем и героем, что и необходимо для возникновения желания походить на него.

\* \* \*

В связи с тем, как подается главный герой, следует обратить внимание на одну продуктивную композиционную структуру, к которой часто обращается Бушков. В массовых текстах нередко можно встретить эпизоды, которые строятся следующим образом. Есть герой, обладающий достоинствами, известными зрителю. Он вступает в некий конфликт с антагонистом, который недооценивает героя. Какое-то время герой не раскрывает свою сущность — используется прием повествовательной задержки. Читатель ждет, когда же герой раскроет себя, и наконец это происходит. Например, в фантастическом боевике «Пятый элемент» (1997; режиссер Люк Бессон) главный герой Корбен, которого сыграл Брюс Уиллис, — спецгент, типичный персонаж такого жанра, которому суждено спасти мир. По сюжету в начале фильма на него нападает рядовой грабитель, принимающий Корбена за обычного человека. Главный герой, будучи безоружным, очень спокойно ведет себя в этой сцене, и его непонятное поведение заставляет вооруженного грабителя нервничать. Зритель знает, в чем дело, и с нетерпением ждет, когда же главный герой, к вящему удивлению грабителя, раскроет себя и выйдет победителем из ситуации — полминуты спустя это и происходит. Подобная структура крайне востребована в разного рода боевиках или фильмах о супергероях вроде Супермена или Человека-паука, где герой живет двойной жизнью, выдавая себя за обычного человека.

Такая структура эпизода крайне востребована и Бушковым, однако он постоянно с ней играет, как-то усложняя. Показателен финал «Летающих островов». Сюжетная ситуация такова: Сварог, достигший небывалых высот (он стал королем четырех государств), вместе со своей подругой — умелой убийцей — плывет инкогнито из одной точки в другую. Капитан корабля Бугас, очень любящий загадки, пытается понять, кем является его пассажир, но даже в самых смелых фантазиях не может представить, кто он на самом деле. Из-за неясностей, связанных с героем, капитан очень мучается. Неясностей этих много: странное поведение портовых властей и шпионов, словно желающих встать навтыяжку перед героями; странное поведение самих пассажиров; неизвестные баллады и песни на незнакомом языке, которые распевает герой; фраза «вас уже двое», сказанная после прочтения газеты, где говорилось о том, что «некий ронерский герцог» (в котором читатель угадывает одного из соратников Сварога) захватил трон одного мелкого королевства, а также многое другое.

В стандартной структуре эпизода подобного рода персонаж не знает чего-то о главном герое, но не задумывается об этом. Здесь же капитан понимает, что не знает истинного статуса героя, и хочет это незнание преодолеть. Более того, у него есть на это надежда, определенный расчет: Бугас думает, что герой не случайно оказался на его корабле, что на самом деле он присматривается к капитану, чтобы «предложить Нечто», на что тот, естественно, согласится. Однако читатель с самого начала знает, что у героя нет такой цели, и это усиливает дистанцию между читателем и Бугасом.

Кроме того, в стандартной структуре этого приема дистанция между персонажем и читателем основана на чем-то одном, на каком-то одном незнании персонажа. Бушковская же игра состоит в том, что он постоянно подсовывает капитану корабля все новые и новые намеки на то, кем мог бы быть герой. Эти намеки еще более запутывают капитана, при этом на самом деле у них двойной адресат: они нацелены еще и на читателя — инстанцию за рамками повествуемого мира. Ведь все эти «намеки» напоминают читателю обо всем, что происходило в романе, акцентируют внимание на том, каких высот добился герой, рассказывают, что стало с другими полюбившимися персонажами. И в конце концов доводят до предела читательское удовлетворение от ощущения, что читатель знает и понимает то, чего не знает и из-за чего мучается капитан<sup>12</sup>.

Намеки на то, кем являются герои, возникают постепенно, все дальше оттягивая потенциально возможное разрешение ситуации, то есть мы и здесь сталкиваемся с повествовательной задержкой. При этом нарушение привычного приема заключается и в том, что собственно разрешения ситуации так и не наступает: капитан Бугас так и не понимает, кем является герой, хотя и приближается к этому вплотную, что повышает напряженность момента:

...мозг уже погружался в здоровый алкогольный сон, и последней связной мыслью было «барон на кого-то чертовски похож». Окажись на столе на одну бутылку меньше, капитан, изощривший ум в решении хитрых загадок, мог и ухватить конец клубочка. Но... капитан ухнул в сладко пахнущее ромом беспамятство, успе еще подумать, что вспомнил, на кого барон похож, но завтра обязательно забудет (Летающие острова. С. 507–508).

Однако в финале повествователь задает читателю определенную схему ожиданий, которая должна оправдаться или нарушиться в следующих книгах, и тем самым возбуждает интерес и желание прочитать следующий роман: «Два человека, позарез друг другу необходимые, но в тот момент об этом не подозревавшие, надолго расстались, причем каждый полагал, что больше они не увидятся никогда» (Рыцарь. С. 508).

---

<sup>12</sup> Ярким примером здесь оказывается одна из бардовских песен, которую Сварог почему-то напевает на русском языке, отличающемся от языка мира, куда попал герой. Графически это выглядит так:

Зато последовала песня на абсолютно незнакомом языке, нечто вроде:

Nat zemlej buszujt trawy,  
oblaka pluvut kudrivy,  
i odno, won to, chto zprawa,  
etto ij... (Летающие острова. С. 504)

Эпизодов, в которых мы имеем дело с разными вариантами реализации похожей структуры, довольно много. Анализ подобных фрагментов позволяет выйти на разговор о более высоком уровне текста — уровне сюжета. Обычно ученые подходят к изучению сюжетов массовой литературы типологически или социологически. Так, например, Брызгалова говорит о том, что у Бушкова сюжеты часто строятся вокруг поиска клада. Исследовательница объясняет это тем, что в современном потребительском обществе материальные блага играют особую роль, читатель хочет их получить, следовательно, хочет читать книги, в которых герой, с которым он себя соотносит, ищет клад и находит его, и Бушков удовлетворяет этот читательский запрос [Брызгалова 2011: 107]. Вероятно, так и есть, но можно посмотреть на эту ситуацию и по-другому — с точки зрения того, какие продуктивные структуры конкретных эпизодов могут быть легко нанизаны на излюбленные автором сюжетные ходы. Так, например, представляется, что шаблонный авантюрный сюжет про поиск клада позволяет мотивировать возникновение в тексте большого количество эпизодов с популярными романтическими конструкциями. Неслучайно сама Брызгалова отмечает: «Правда, положительный герой романов А. Бушкова, даже обретая богатство, никогда не становится “хозяином жизни”, его социальная роль остается неизменной» [Брызгалова 2011: 107], ведь главный герой цикла о Пиранье — «человек старой закалки, которому не свойственны ни современное стремление к обогащению любой ценой, ни преклонение перед богатством» [Брызгалова 2011: 108].

В книгах о Свароге (и в оригинальной дилогии, и в продолжениях) излюбленным у Бушкова является сюжет о путешествии инкогнито из одного места в другое. В первой книге главный герой, являющийся так называемым ларом — владеющим магией жителем небес с огромным богатством и властью, — путешествуя по земле, выдает себя в разных эпизодах за бродягу, наемника, мелкого горожанина, провинциального барона и собственно обычного лара (умалчивая о том, что он прибыл из другого мира). Во второй книге основной сюжет строится на том, что герой становится сотрудником спецслужб небесной тайной полиции, и его посылают на землю инкогнито, при этом набор масок, которые он надевает на себя в разных главах, увеличивается: его принимают за купца, мелкого земного дворянина, земного шпиона, наемника, провинциального барона, бродячего музыканта, пирата, пособника мятежников, бандита и т. д. Именно такая сюжетная структура позволяет Бушкову постоянно играть с описанной выше структурой эпизода, где известный читателю «могучий» герой вступает во взаимодействие с рядовыми персонажами, не догадывающимися, кто перед ними. То его пытается ограбить обычный вор, принимая за глупого толстосума, то ему грубит мелкий чиновник, принимая за провинциала, то за ним следят рядовые сотрудники шпионской службы, удивленные его небывалым умением уходить от погони... И каждый раз Бушков как-то играет с традиционной структурой, варьируя ее на все лады.

Если мы принимаем тезис о том, что герой подобного текста представляет собой «улучшенную версию» обывателя-читателя, напрашивается прямолинейная интерпретация психологического толка: каждый человек считает, что в нем скрыт потенциал, неведомый окружающим, и именно поэтому приятно раз за разом наблюдать за ситуацией, где потенциал героя, с которым ты соотносишься, раскрывается, что поражает всех вокруг. Сюжет, построенный на путешествии инкогнито,

позволяет часто и по-разному реализовывать описанную выше структуру, помогающую Бушкову подавать героя так, что читателю нравится ощущать себя на его месте, соотноситься с ним — в конкретные моменты повествования, а не в целом на протяжении всей книги просто за счет «социальной близости».

Анализируя один из романов Бушкова, А. М. Лобин приходил к выводу, что в подобных текстах «не качества героя значительно детерминирует сюжет текста, а напротив — определенный тип сюжета детерминирует характер и образ действия героев» [Лобин 2015: 111]. Как мы видим, скорее логично говорить о взаимообусловленности героя и сюжета, или, точнее, о том, что и то и другое, влияя друг на друга, подчиняется требованиям логики конкретного эпизода, ведь для массовой литературы важно удерживать внимание читателя в каждый конкретный момент времени.

Очевидно следующее: логика сюжетного развития, частотные модели построения эпизода и то, как подается герой, — все эти элементы взаимосвязаны, и если анализировать их в прямой взаимосвязи, это может быть по крайней мере не менее продуктивным, нежели социологический анализ каждого из этих элементов как удовлетворяющих или не удовлетворяющих «тематическим» запросам общества.

\* \* \*

Подведем итоги. Традиционный анализ текста первого ряда обычно ведет к выявлению ряда стержневых идей произведения, которые обуславливают все конкретные черты поэтики, складывающиеся в единую систему. С этой точки зрения результат анализа двух разных «высоких» текстов неповторим, а вот результат анализа разных массовых текстов будет схожим, ведь у любого произведения такого рода одна и та же центральная задача: заставить читателя дочитать книгу и купить следующее произведение автора. Соответственно, настоящим результатом литературоведческого — в максимально узком смысле — анализа массового произведения как самостоятельного явления сферы эстетического будет не заранее известная стержневая «идея», а набор конкретных продуктивных приемов, которыми пользуется автор. Но именно такого рода исследования позволяют увидеть, что массовая литература — вовсе не однородная масса, какой она часто предстает в гуманитарной науке.

Для многих фантастических текстов характерно создание иллюзии правдоподобия вымышленного мира, но у большей части средне- и малоуспешных авторов на нее работают лишь прямые заявления повествователя, что произошедшее было реальностью, Бушков же играет со сносками, глоссарием, речью персонажей и брошенными сюжетными линиями. Очевидно, что другие успешные авторы придумывают другие, индивидуальные для них способы реализации успешных шаблонов. Так, например, Макс Фрай справляется со сходной задачей, как бы «выводя» сюжет во внешнюю действительность: в последней книге его центральной серии говорится о том, что главный герой попал в нашу реальность и написал все книги, прочитанные читателем, потому что желание реальных обывателей верить в описанный там волшебный мир в логике этого художественного мира и обуславливает его существование [Фрай 2000: 410–413]. А. Сапковский в цикле о ведьмаке вписывает вымышленный мир во внешнюю действительность за счет игры с известными ска-



зочными сюжетами, легшими в основу сюжета. Так, в книгах периодически отмечается, что «настоящая» — рассказанная повествователем — история забудется, а в людской памяти останется лишь видоизмененная, прилизанная сказка — и дальше предлагает именно такая версия сюжета, которая известна читателю, скажем, по сказкам Андерсена<sup>13</sup>. В то же время у Дж. Роулинг, например, схожая установка будет реализовываться за счет особой проработки бытовой стороны жизни в волшебном мире.

Все массовые авторы пытаются делать речь повествователя занимательной, но у большинства эти попытки не идут дальше определенного упрощения текста, в то время как Бушков вводит систему внутритекстовых переключек, а, например, Белянин играет с постоянно вводимой фигурой эксплицитного читателя, чья реакция на происходящее достраивается, так что это дает повод для шуток и игры с ожиданиями<sup>14</sup>. Каждый успешный массовый автор, в целом следуя канону, придумывает свои конкретные приемы усложнения тех или иных его элементов.

Массовую литературу можно и нужно исследовать не только через соотношение предметного мира текста (сюжеты, психология героев, особенности фантастического мира) с внешней социально-культурной реальностью. С этой точки зрения ранние романы Бушкова не отличаются принципиально от произведений его конкурентов. Важно не то, каков художественный мир и главный герой, а то, как именно они подаются. По всей видимости, успех здесь связан не только с внетекстовыми факторами, но и с самим повествованием, со спецификой отношений между повествователем и читателем, с тем, как по-разному воплощаются в текстах одни и те же модели, какие конкретные частные приемы придумывают успешные авторы для реализации известных структур.

Чтобы это обнаружить, нужно сопоставлять не массовую и высокую литературу, но коммерчески успешную массовую литературу и литературу такого же рода, которая не пользовалась большим успехом у читателей. Это даст возможность не только выстроить канон того или иного жанра<sup>15</sup>, но увидеть, что в этом каноне

<sup>13</sup> Ср.: — Эх, жаль, ...не мог я с вами поплавать.

<...>

— Насколько я тебя знаю... балладу ты напишешь и без того.

— Верно. Уже готовы первые строчки. В моей балладе сирена жертвует собою ради князя, сменит рыбий хвост на шикарные ножки, но заплатит за это потерей голоса. Князь изменит ей, бросит, и тогда она умрет от тоски, обратится в пену морскую, когда первые лучи солнца...

— Кто поверит в такую чушь?

— Неважно, — фыркнул Лютик. — Баллады пишут не для того, чтобы в них верили (Сапковский А. *Ведьмак*. М.: АСТ; СПб.: Terra fantastica, 1996. 631 с. [Сапковский 1996]. С. 461).

<sup>14</sup> Например, в эпизоде, где герои сталкиваются с многократно превосходящими их силами противника — сектой кришнаитов, встречается такой текст:

— Ну, раз пошла такая пьянка... Гасим всех по лбу, Бульдозера в плен. Бросай его поперек седла и дуй в город. Я прикрою отход пулеметным огнем, брошу пару гранат и здорово задержу погоню.

**Как вы думаете, чья задача была сложнее? А вот и не угадали!** Самая трудная задачка досталась кришнаитам — от нас же нет спасения! (курсив наш. — Д. Б.) (Ландграф. С. 46)

<sup>15</sup> Открыт вопрос о границах жанров массовой литературы и о том, насколько продуктивно пытаться выстроить жанровую систему. О размытии границ, например, массового исторического романа см.: [Щедрин 2015: 317]. Однако вопрос о жанровой системе массовой литературы выходит за рамки нашего исследования, и здесь речь идет лишь о том, что массовая литература очевидно

может меняться, чтобы текст «работал» эффективнее. Представляется, что предложенный подход к изучению массовой литературы, основанный на сопоставлении коммерчески успешных текстов с элементами канона — не с точки зрения соблюдения тех или иных черт, а с точки зрения их усложнения на уровне конкретных приемов, — позволяет по-новому взглянуть и на проблему изучения истории массовой литературы.

Уже говорилось о том, что установка на поддержание иллюзии автономности вымышленного мира, равно как и набор некоторых конкретных приемов Бушкова, восходит к Толкину. Более того, если внимательно посмотреть на сюжетное строение и персонажную систему бушковских романов, выяснится, что в этих произведениях соблюдаются, например, принципы контраста, динамики и рельефа, которые, согласно Балухатому, были актуальны и для мелодрамы первой половины XIX в. [Балухатый 1990: 44–51]. Эти установки продуктивны, но реализовывать их можно по-разному.

Можно высказать предположение: при внимательном изучении может выясниться, что самый продуктивный способ описания истории массовой литературы — это описание того, как изобретаются все новые конкретные приемы, способы реализации в общем-то неизменных глобальных установок, отличающихся скорее от жанра к жанру, нежели от эпохи к эпохе.

Естественно, это лишь предположение, которое невозможно доказать не только в рамках одной статьи, но и в целом на современном этапе развития литературоведения — по той причине, что пока что такое исследование не провести. Объем работы, необходимой для исследования, в котором честно прослеживается эволюция коммерчески успешной и провальной массовой литературы разных видов на хоть сколько-то большом временном отрезке, вероятнее всего, невозможен. Сам материал нехватен для одного ученого — речь идет о слишком большом количестве художественных текстов, с которыми нужно работать на уровне постраничного сопоставительного анализа. Представляется, что подобное исследование возможно лишь как обобщающее, базирующееся на десятках научных работ, в которых разбирается поэтика конкретных успешных авторов. Таких работ в нужном количестве пока не существует, и они не появятся, если массовая литература будет продолжать восприниматься научным сообществом лишь как набор свидетельств о тех или иных процессах, внешних по отношению к собственно литературному. Но кто знает, на какие вопросы из сферы истории и теории литературы мы сможем ответить (и какие вопросы сможем задать), если современное литературоведение все-таки пойдет по пути осмысления массовой литературы как важного самого по себе художественного явления.

## Источники

- Белянин 1997 — Белянин А. О. *Меч без имени*. М.: Армада, 1997. 331 с.  
Белянин 1998 — Белянин А. О. *Свирепый ландграф*. М.: Армада, 1998. 395 с.  
Бушков 1996а — Бушков А. А. *Летающие острова*. СПб.: Азбука, 1996. 510 с.  
Бушков 1996б — Бушков А. А. *Рыцарь из ниоткуда*. СПб.: Азбука, 1996. 444 с.

---

неоднородна, но в определенной степени тексты подобного рода можно группировать по используемым канонам.

- Бушков 2001 — Бушков А. А. *Нечаянный король*. М.: Олма-Пресс, 2001. 512 с.
- Бушков 2004 — Бушков А. А. *Сварог. По ту сторону льда*. М.: Олма-Пресс; Красный пролетарий, 2004. 382 с.
- Емец 2002 — Емец Д. А. *Таня Гроттер и магический контрабас*. М.: Эксмо, 2002. 416 с.
- Козлов 1996 — Козлов Ю. В. *Ночная охота*. М.: Ковчег; Олма-Пресс, 1996. 496 с.
- Михайлов 1996 — Михайлов А. Г. *Кевларовые парни*. М.: Олма-Пресс; Ковчег, 1996. 316 с.
- Михайлов 1998 — Михайлов А. Г. *Контрольный выстрел*. СПб.: Азбука, 1998. 381 с.
- Мороз 1996 — Мороз И. *Дорога дорог*. СПб.: Азбука, 1996. 480 с.
- Сапковский 1996 — Сапковский А. *Ведьмак*. М.: АСТ; СПб.: Terra fantastica, 1996. 631 с.
- Сташефф 1996 — Сташефф К. *Маг при дворе ее величества*. М.: АСТ, 1996. 527 с.
- Толкин 1976 — Толкин Д. Р. Р. *Хоббит, или Туда и обратно*. Рахманова Н. (пер.). Л.: Детская литература. Ленингр. отд-ние, 1976. 254 с.
- Фомин 1996 — Фомин О. *Особый период*. М.: Олма-Пресс, 1996. 398 с.
- Фрай 2000 — Фрай М. *Лабиринт Менина*. СПб.: Азбука; М.: Олма-Пресс, 2000. 413 с.

## Литература

- Балышева 2009 — Балышева К. А. Демократизация языка в массовой художественной литературе рубежа XX–XXI вв. *Вестник ВятГУ*. 2009, (3): 5–19.
- Балухатый 1990 — Балухатый С. Д. Поэтика мелодрамы. В кн.: Балухатый С. Д. *Вопросы поэтики*. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1990. С. 30–79.
- Брызгалова 2011 — Брызгалова Е. Н. Коммуникативные технологии в современной массовой литературе (на примере романов А. Бушкова). *Вестник Тверского государственного университета. Сер. Филология*. 2011, (1): 105–112.
- Заботин 2018 — Заботин С. Ю. Отражение культурных конфликтов в российском историческом деконтексте. *Молодежный вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры*. 2018, (1): 25–28.
- Зубакова 2017 — Зубакова Н. В. Типологические и функциональные характеристики интертекстом в произведениях современной массовой литературы и беллетристики. Дис. ... канд. филол. наук. Белгород, 2017. 240 с.
- Лобин 2015 — Лобин А. М. Проблема творчества в конспирологической историко-философской картине мира. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2015, 33 (45): 110–112.
- Лотман 1993 — Лотман Ю. М. Массовая литература как историко-культурная проблема. В кн.: Лотман Ю. М. *Избранные статьи: в 3 т.* Т. 3. Таллин: Александра, 1993. С. 380–389.
- Чепур 2010 — Чепур Е. А. Типы характеров русской фэнтези 1990-х как воплощение доминирующих направлений духовного поиска. *Проблемы истории, филологии, культуры*. 2010, (3): 187–193.
- Черняк 2005 — Черняк М. А. *Феномен массовой литературы XX века: проблемы генезиса и поэтики*. Дисс. ... докт. филол. наук. СПб, 2005. 488 с.
- Щедрина 2015 — Щедрина Н. М. Трансформация жанрового канона исторического романа в литературе конца XX — начала XXI века. В сб.: *Словесное искусство Серебряного века и Русского зарубежья в контексте эпохи («Смирновские чтения»)*. Сборник статей по итогам Международной научной конференции. М., 2015. С. 313–317.
- Щиrowsкая 2006 — Щиrowsкая Т. Н. Типология сюжетов в произведениях отечественной массовой литературы 1990–2000-х годов. Дисс. ... канд. филол. наук. Армавир, 2006. 188 с.
- MacEwen 2006 — MacEwen S. *Superheroes and Greek tragedy: comparing cultural icons*. Lewiston [etc.]: Mellen press, cop. 2006. 545 p.

Статья поступила в редакцию 9 сентября 2020 г.  
Статья рекомендована к печати 13 сентября 2021 г.

## On the poetics of mass literature (Alexander Bushkov's dilogy *A Knight from Nowhere* and *Flying Islands*)

**For citation:** Baranov D. K. On the poetics of mass literature (Alexander Bushkov's dilogy *A Knight from Nowhere* and *Flying Islands*). *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 2021, 18 (4): 640–660. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2021.401> (In Russian)

Mass literature can be analyzed not only as sociological material or as a background for first tier literature, but also as an independent phenomenon of the aesthetic sphere. Authors of commercially successful literature create more complex texts than their less successful competitors. However, the complexity of the structure of mass works lies not in the philosophical premise, not in the motive system and other aspects of the text that are important for classical literature, but in how specific techniques aimed at keeping the reader's attention at every moment of time become more complex. In the article, the dilogy of Alexander Bushkov is analyzed from the point of view of language, the structure of the fantastic world, from the point of view of the ways of forming relationships between the depicted world and external reality, between the main character and the reader, as well as from the point of view of the plot and some popular compositional structures. Particular attention is paid to how the illusion of "autonomy" of the depicted world is created. The proposed analysis reveals that Bushkov in his novels not only reproduces features that are generally characteristic of the so-called heroic fantasy. He finds ways to complicate traditional techniques. Thus, it is demonstrated that successful mass authors have enough freedom within the framework of the genre canon. This could not have been detected using the typological approach, which is widespread in modern literary criticism.

*Keywords:* mass literature, Alexander Bushkov, methods of text analysis, *autonomy* of the artistic world.

## References

- Балышева 2009 — Balysheva K. A. Democratization of the language in mass fiction at the turn of the XX–XXI centuries. *Vestnik Viatskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2009, (3): 5–19. (In Russian)
- Балухатый 1990 — Balukhatyi S. D. Poetics of melodrama. In: Balukhatyi S. D. *Voprosy poetiki*. Leningrad: Leningrad University Press, 1990. P. 30–79. (In Russian)
- Брызгалова 2011 — Bryzgalova E. N. Communicative technologies in modern mass literature (on the example of Alexander Bushkov's novels). *Vestnik Tverskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filologiya*. 2011, (1): 105–112. (In Russian)
- Заботин 2018 — Zabotin S. Iu. Reflection of cultural conflicts in the Russian historical detective story. *Molodezhnyi vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury*. 2018, (1): 25–28. (In Russian)
- Зубакова 2017 — Zubakova N. V. *Typological and functional characteristics of intertextmes in the works of modern mass literature and fiction*. Thesis for PhD in Philological Sciences. Belgorod, 2017. 240 p. (In Russian)
- Лобин 2015 — Lobin A. M. The problem of creativity in the conspiracy historical and philosophical picture of the world. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*. 2015, 33 (45): 110–112. (In Russian)
- Лотман 1993 — Lotman Iu. M. Mass literature as a historical and cultural problem. In: Lotman Iu. M. *Izbrannye stat'i*: Vol. 3. Tallinn: Aleksandra Publ., 1993. P. 380–389. (In Russian)

- Чепур 2010 — Chepur E. A Types of characters in Russian fantasy of the 1990s as the embodiment of the dominant directions of spiritual search. *Problemy istorii, filologii, kul'tury*. 2010, (3): 187–193. (In Russian)
- Черняк 2005 — Cherniak M. A. *The phenomenon of mass literature of the 20<sup>th</sup> century: problems of genesis and poetics*. Thesis for D.Sc. in Philological Sciences. St. Petersburg, 2005. 488 p. (In Russian)
- Щедрина 2015 — Transformation of the genre canon of the historical novel in the literature of the late 20<sup>th</sup> — early 21<sup>st</sup> century. *Slovesnoe iskusstvo Serebrianoogo veka i Russkogo zarubezh'ia v kontekste epokhi* (“Smirnovskiiie chteniia”). Moscow, 2015. P.313–317. (In Russian)
- Щировская 2006 — Shchirovskaia T.N. *Typology of plots in the works of Russian mass literature of the 1990–2000s*. Thesis for PhD in Philological Sciences. Armavir, 2006. 188 p. (In Russian)
- MacEwen 2006 — MacEwen S. *Superheroes and Greek tragedy: comparing cultural icons*. Lewiston etc.: Mel-len press, cop. 2006. 545 p.

Received: September 9, 2020

Accepted: September 13, 2021