

Кирилл Королев

*Поиски национальной
идентичности
в советской
и постсоветской
массовой культуре*

Славянский метасюжет в отечественном
культурном пространстве

Кирилл Королев

**Поиски национальной
идентичности в советской
и постсоветской массовой культуре**

«Издательские решения»

Королев К.

Поиски национальной идентичности в советской и постсоветской массовой культуре / К. Королев — «Издательские решения»,

ISBN 978-5-44-903686-5

Для отечественной культуры двух последних столетий характерен глобальный сюжет (метасюжет), который можно определить как «славянский».

Он подразумевает пристальное внимание авторов произведений и их аудитории к идеологемам национального приоритета и национального своеобразия. В книге рассматривается история развития славянского метасюжета в отечественной культуре советского и постсоветского периода; особое внимание уделяется современной манифестации этого метасюжета — славянскому фэнтези.

ISBN 978-5-44-903686-5

© Королев К.

© Издательские решения

Содержание

Оглавление	6
Кое-что о книгоиздании (вместо предисловия)	7
Часть 1. Культура современного общества: жанры, формулы, метасюжеты	11
Массовая культура как исследовательская проблема	11
Отступление первое. «Каждый пишет, как он слышит ⁴⁰ », или Приключения чуждого слова	22
Массовая беллетристика как формульная литература	33
Космополитизм массовой культуры и ее национальная составляющая	36
Конец ознакомительного фрагмента.	40

Поиски национальной идентичности в советской и постсоветской массовой культуре

Кирилл Королев

© Кирилл Королев, 2018

ISBN 978-5-4490-3686-5

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Оглавление

Кое-что о книгоиздании (вместо предисловия)

Часть 1. Культура современного общества: жанры, формулы, метасюжеты

Массовая культура как исследовательская проблема

Отступление первое. «Каждый пишет, как он слышит», или Приключения чуждого слова

Массовая беллетристика как формульная литература

Космополитизм массовой культуры и ее национальная составляющая

Метасюжеты массовой культуры

Специфика славянского метасюжета

Часть 2. Славянский метасюжет в русской культуре нового и новейшего времени

Славянский метасюжет в советской культуре эпохи Ленина – Сталина (1920-е – 1950-е годы)

Отступление второе. «Было время – и были подвалы, было дело – и цены снижали...», или Когда советская культура стала массовой

Славянский метасюжет в позднесоветской массовой культуре (1960-е – 1980-е гг.)

Героико-эпическая модель славянского метасюжета в советской массовой культуре

Неоязыческая модель славянского метасюжета в советской массовой культуре

Деконструкция славянского метасюжета в советской массовой культуре

Часть 3. Сегодня и завтра славянского метасюжета

Поиски национальной идентичности в постсоветской массовой культуре

Фэнтези в России – от подражания к оригинальности

«Генеалогия» славянского фэнтези в глазах современного читателя

Славянский метасюжет в пространстве современного культурного национализма

«Из деревни слышно рэповую песню...»: славянское фэнтези и современный литературный процесс

Героическая формула славянского фэнтези

Отступление третье. «Достойны ль мы отцов и дедов?»: «альтернативно-компенсирующая» сюжетика современной массовой литературы

«Родноверская» формула славянского фэнтези

Деконструкционистская формула славянской фэнтези

«Синтетическая» формула славянского фэнтези

Подражая подражаниям, или Заключение

Приложение 1. Библиография художественных произведений по тематике и топике славянского фэнтези (все цитаты в тексте книги – по указанным изданиям)

Приложение 2. Избранная библиография современных паранаучных исследований в субполе славянского фэнтези

Приложение 3. История изучения фэнтези и краткая история развития культурного жанра на Западе

Что такое фэнтези, или Война дефиниций

Таксономии фэнтези

Фэнтези на Западе – от художественного приема к мироощущению

Кое-что о книгоиздании (вместо предисловия)

*Белый волк ведет сквозь лес,
Белый гриф следит с небес...
Он чудесней всех чудес...
Б. Гребенищikov. «Десять стрел»*

Так сложились жизненные обстоятельства, что без малого двадцать лет я проработал в книгоиздательской сфере – как переводчик, как автор, как редактор и как издатель. Больше того – в эту сферу я пришел, фигурально выражаясь, на «переломе эпох», когда советское государственное книгоиздание медленно, но верно умирало, а новое, коммерческое книгоиздание постепенно подминало книжный рынок под себя. На моих глазах первые кооперативы возвращали русскому читателю вычеркнутые советской цензурой имена авторов – десятки имен, от Осипа Мандельштама и Марины Цветаевой до почему-то опальных Гюстава Эмара, Луи Жаколио и Эмилио Сальгари (до сих пор отлично помню давку в подписном отделе давно канувшего в небытие книжного магазинчика на Автозаводской – там распространяли абонементы на «сойкинские» собрания сочинений Эмара и Фредерика Марриета, которые решило переиздать московское издательство «Терра»). Вопрос «Что издавать?» не возникал; забытых и еще недавно запретных авторских имен насчитывались, повторюсь, десятки – только успевай готовить макеты, находить бумагу и договариваться с типографией.

С годами кооперативы матерели, превращались в редакционные группы, «прирастали» книготорговыми структурами – точнее, это последние все увереннее выдвигались на первые роли по мере того, как утолялся «голод» отечественного читателя. Как-то очень быстро выяснилось, что десятки забытых имен не гарантируют постоянного спроса; читатель все настойчивее требовал не одного лишь «старенького», но и «свеженького»; в издательской номенклатуре рядом с Анной Ахматовой, Карлом Маем и «неизвестным Жюлем Верном» (такое название московское издательство «Ладомир» дало 29-томному собранию сочинений французского беллетриста, подчеркивая, что 12-томник Госиздата 1950-х годов далеко не полностью охватывает творчество Верна) стали появляться имена Анн и Сержа Голон, Жюльетты Бенцони, Джеймса Х. Чейза, Дэшила Хэммета, Эрла С. Гарднера и других авторов, принадлежащих к современной массовой культуре. Конечно, это «свеженькое» было таковым исключительно для отечественного читателя, неизбалованного обилием западных художественных текстов на книжных прилавках – до единовременных «мировых премьер» и даже до перевода бестселлеров пяти- десятилетней давности пока было далеко; тем не менее, приобщение к «пропущенной» массовой культуре состоялось. Все уважавшие себя издательства, от маленьких фирмочек до начинающих формироваться будущих издательских «монстров», выпускали переводные детективы, переводные любовно-исторические (потом – и просто любовные) романы – и переводную фантастику.

Книжные серии тех лет – «Мастера фантастики», «Фата-Моргана», «Монстры Вселенной» и др. – комплектовались по принципу «as is», «бери что есть»: редакционные группы «причесывали» – если им ставилась руководством такая задача – самиздатовские переводы и отправляли книги в печать; в результате под одной обложкой нередко оказывались весьма несхожие между собой – и не объединенные никакой общей идеей – произведения различных авторов, скажем, Андре Нортон (фэнтези), Эрика Ф. Рассела («шпионская» фантастика) и Джона Уиндема (социальная фантастика). Но именно благодаря этим сериям начала 1990-х годов широкая читательская аудитория узнала о Роберте Э. Хайнлайне, Роджере Желязны, Фрэнке Герберте и той же Нортон («мировские» сборники «Зарубежная фантастика», выходившие в советские годы, были, во-первых, труднодоступны – фактически сразу

после публикации они становились библиографической редкостью, – а во-вторых, отличались идеологической избирательностью в отношении авторов, как и «Библиотека современной фантастики» издательства «Молодая гвардия»; как следствие, имена Рэя Брэдбери, Айзека Азимова и Артура Кларка были на слуху, а вот полноценное знакомство отечественного читателя со многими другими западными фантастами произошло только в начале 1990-х годов).

Помимо имен, бум переводной фантастики открыл для русской культуры новое направление (точнее, забегаая немного вперед, новый культурный жанр) – фэнтези. Здесь, как логично было ожидать, все началось с классики – с «Властелина колец» Джона Р. Р. Толкина и «Хроник Нарнии» Клайва С. Льюиса, но совсем скоро на читателя хлынул целый «водопад»: Роберт Говард, уже упомянутые А. Нортон и Р. Желязны, Майкл Муркок, Фриц Лейбер, Пол Андерсон, «меч и магия», колдуны, эльфы, гномы, драконы, рыцари и прекрасные дамы, варвары и прекрасные дамы, борьба Света и Тьмы, вселенские противостояния Добра и Зла, и так далее, и тому подобное. Пользуясь несовершенством государственного законодательства – к Бернской конвенции об охране литературных и художественных произведений Россия частично присоединилась лишь в 1995 году (полностью – в 2012 году)¹, – издательства стремились максимально насытить рынок «доконвенционными», то есть увидевшими свет до мая 1973 г., произведениями этого нового культурного жанра, который быстро приобретал популярность у публики; когда же «доконвенция» была исчерпана, стали приобретаться права на издание на русском языке более поздних текстов – к примеру, произведений Роберта Джордана, Люциуса Шепарда и Мэрион З. Брэдли. Снова забегаая чуть вперед, отмечу, что итогом такой издательской политики, причем не только в России, но и в масштабах, если можно так выразиться, евроатлантической масс-культурной парадигмы, оказалась ситуация, когда на фоне безоговорочного доминирования фэнтези добротные, но совершенно « типовые », в ретроспективе 1950-х – 1960-х годов, современные научно-фантастические романы – например, «Марсианин» Энди Вейра (2011, русский перевод – 2014) – воспринимаются как культурное событие².

Зарубежные фантастика и фэнтези господствовали на российском книжном рынке примерно до середины 1990-х годов – а затем картина почти мгновенно изменилась. Сразу несколько издательств, верно оценив тенденции развития и рыночный потенциал «своей» массовой литературы, приступили к выпуску книжных серий, составленных из произведений отечественных авторов; многие из этих авторов работали в русле традиционной НФ или писали социальную фантастику, ориентируясь преимущественно на творчество братьев Стругацких, но появились и первые фэнтези-тексты – «Ветры Империи» Сергея Иванова, «Лабиринты Ехо» Макса Фрая, «Многорукий бог далайна» Святослава Логинова. А внутри общего потока исподволь формировалось самостоятельное направление, исследованию которого посвящена отдельная часть настоящей книги, – славянское фэнтези³: прецедентные тексты последнего («Волкодав» Марии Семеновой и «Там, где нас нет» Михаила Успенского) были опубликованы одновременно – независимо друг от друга – в 1995 году.

¹ Подробнее см.: *Близнец И. А., Леонтьев К. Б.* Авторское право и смежные права: учебник. М.: Проспект, 2009. С. 245 —312; Собрание законодательства РФ, 14.11.1994, №29, ст. 3046; *Будылин С.* Ратифицировала ли Россия Бернскую конвенцию? // Портал «Закон.ру», URL: http://zakon.ru/discussion/2013/9/18/ratificirovala_li_rossiya_bernskuyu_konvenciyu. Дата доступа 30 августа 2017 г.

² Роман удостоен мемориальной премии Джона. Ф. Кэмпбелла, немецкой Фантастической премии и японской премии «Сэйун», а в России признан книгой 2014 года по опросу журнала «Мир фантастики». См.: Страница романа «Марсианин» на сайте «Лаборатория фантастики», URL: <http://www.fantlab.ru/work523215>.<http://www.fantlab.ru/work523215>. Дата доступа 30 августа 2017 г.

³ Учитывая тенденции развития русского языка, который стремится привести к среднему роду все заимствованные несклоняемые существительные, логично предположить, что окончательная адаптация «чуждого» слова «фэнтези» будет означать однозначное присвоение ему категории среднего рода. И потому на страницах этой книги слово «фэнтези» употребляется исключительно в среднем роде.

Хорошо помню длинную читательскую очередь за автографами к М. Семеновой на «ярмарке писателей» в петербургском ДК им. Крупской в рамках Конгресса фантастов России в 1996 году – и недоумение своего коллеги-издателя, который продолжал сомневаться в стабильности спроса на отечественную массовую литературу и в конкурентоспособности этой литературы относительно западных аналогов; впрочем, сомнения не помешали ему сформировать сразу несколько собственных серий современной российской фантастики, и почти все эти серии впоследствии оставили заметный след на рынке. Читательский ажиотаж вокруг «Волкодава» и продолжений этого романа побудил петербургское издательство «Азбука» продолжить публикацию произведений условно-славянской тематики в составе серии «Русское fantasy»; другие издательства отдельных серий подобной тематики не создавали, однако также публиковали авторские тексты, имевшие прямое или опосредованное отношение к славянскому фэнтези. Далеко не все эти тексты удостоивались теплого приема у публики, далеко не все получали ту рецепцию, которая позволяла бы рассуждать о коммерческой и идеологической успешности славянского фэнтези как направления в целом, но в издательской среде, а также в фэндоме – неформальном сообществе любителей фантастики – утвердилось мнение, что это «самобытное» фэнтези следует воспринимать и оценивать по особым меркам, неприменимым к культурному жанру как таковому (а еще постепенно становилось понятным, что это культурное явление – очередная манифестация славянского метасюжета в отечественной культуре; подробнее об этом далее). Для причисления конкретного текста к славянскому фэнтези определяющим был не сюжет, а наличие в произведении национальных маркеров – условно-славянских «декораций», от лингвистической стилизации, топонимики и ономастики до присутствия среди действующих лиц знакомых с детства и по школьной программе, равно как и по советскому сказочному кинематографу, сказочных, былинных, исторических и псевдоисторических персонажей; такие маркеры однозначно позиционировали художественные произведения в глазах издателей, читателей, критиков и публицистов как «славянские», их присутствие во многих фэнтезийных текстах и обеспечило, собственно, возникновение широко распространенного представления о существовании отдельного тематического суб-поля российской массовой литературы⁴.

«Золотой век» славянского фэнтези длился недолго – приблизительно его можно вместить в десятилетие с 1995 по 2006—2007 годы; в дальнейшем произведения подобного рода продолжали публиковаться, но уже вне общего тренда, и совокупную читательскую рецепцию, которую они получали, никак не назовешь благожелательной. Тем не менее, для ряда авторов и для определенной части аудитории это направление сохраняет свою актуальность, пусть сегодня оно заметно модифицировалось под воздействием других полей и жанров массовой культуры. Кроме того, продолжают переиздаваться – то есть пользоваться спросом – тексты «золотого века», в первую очередь «Волкодав». Такая «глубинная устойчивость» славянского фэнтези стимулирует исследовательский интерес и побуждает к анализу этого культурного феномена – в рамках современной массовой культуры и в широком контексте русской культуры как таковой.

Хочу поблагодарить Александра Боброва, Константина Богданова и Александра Панченко, без поддержки, советов, критики и оброненных мимоходом замечаний которых эта книга вряд ли была бы написана. Отдельная благодарность коллегам-авторам, фантастам и не только, личные беседы и переписка с которыми в немалой степени помогли оценить авторскую точку зрения на славянское фэнтези, прежде всего – Эдуарду Геворкяну, Андрею Лазар-

⁴ То же самое можно сказать о многих других тематических направлениях фантастики – например, о «космической» НФ: звездолеты, другие планеты и галактики, путешествия в космосе, встречи с инопланетянами и т. д. – несомненные маркеры данного суб-поля. Но «космические» маркеры являются, как правило, сюжетообразующими, тогда как маркеры славянского фэнтези нередко сугубо условны и призваны лишь «создавать атмосферу» (см. примеры далее в тексте).

чуку, Андрею Столярову и Михаилу Успенскому (светлая память). Также огромное спасибо всем коллегам-издателям, с которыми мне довелось работать: вместе мы сворачивали горы и никогда не пасовали перед трудностями – а оных было в избытке.

Часть 1. Культура современного общества: жанры, формулы, метасюжеты

Массовая культура как исследовательская проблема

Должны быть сказки посильней, чем «Фауст» Гете»...

Т. Шаов. Сказки нашего времени

Ближе к концу 1980-х годов книгоиздательская политика СССР коренным образом изменилась: многочисленные частные издательства, возникшие с началом перестройки, заполнили прилавки книжных магазинов и лотки множеством изданий в красочных, нередко аляповатых обложках. Во многих случаях (если даже не в большинстве) иллюстрации на обложках не имели никакого отношения к содержанию конкретной книги; эти иллюстрации работали как рекламные сообщения – заставляли обращать внимание, провоцировали интерес к текстам под обложками, «цепляли» потенциального покупателя книги своей визуальной броскостью, которая разительно отличалась от строгого советского канона иллюстративного оформления книжной продукции⁵. Не будет преувеличением сказать, что именно благодаря этим обложкам состоялось первое знакомство отечественного читателя с современной западной массовой культурой, еще совсем недавно недоступной по идеологическим (цензурным) причинам. (Подчеркну, что речь идет сугубо о читателе – с другими формами западной массовой культуры, например, с рок- и поп-музыкой, знакомство состоялось значительно ранее, пусть и оставалось во многом «неофициальным», также подпадавшим под упомянутые идеологические запреты.)

Результатом этого «столкновения культур» – советская культура, особенно периода 1960-х – 1980-х годов, также была массовой, однако характеризовалась определенным своеобразием, вынуждающим позиционировать ее как особую форму культуры; подробнее о причинах и следствиях этого своеобразия будет сказано ниже – стало, в частности, появление ряда масс-культурных жанров, прежде отечественной культуре практически неизвестных, но популярных на Западе: детектива, любовного романа (и киноромана), триллера и фэнтези. Данное утверждение может показаться спорным, но, если ограничиться только литературными примерами, до перестроечного книжного бума и связанной с ним эволюции культуры в отечественной литературе обнаруживаются лишь отдельные образцы упомянутых масс-культурных жанров («милиейские» романы Н. И. Леонова и А. Г. Адамова, переводы нескольких романов С. Кинга и романов об Анжелике А. и С. Голон, «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова, произведение, «тяготеющее» к фэнтези и распространявшееся в машинописных перепечатках, поскольку книжное издание 1973 г. вышло тиражом всего 30 000 экз., и «Альтист Данилов» В. В. Орлова); из истории советского кино вспоминаются фильмы В. В. Меньшова «Москва слезам не верит» и А. Н. Митты «Экипаж», однако эти литературные и кинематографические события ни в коей мере не могли считаться типичными фактами культурного производства. Массовое искусство и массовая культура, понимаемые как глобальный культурный феномен, утвердились на российской почве уже в постсоветскую эпоху.

Фэнтези и прочие перечисленные жанры представляют собой типовые продукты массовой культуры; вне рамок последней таких жанрово-тематических направлений и таких социокультурных явлений попросту не могло возникнуть – указанное обстоятельство нередко упус-

⁵ О создании позднесоветского канона оформления книжных обложек см.: Говоров А. А., Куприянова Т. Г. История книги. М.: Светотон, 2001. С. 320 и далее.

кается из вида авторами разнообразных дефиниций – например, фэнтези, зачастую пытаются толковать *per se*, по сути, эссенциалистски. Между тем направления массовой беллетристики и «сопутствующие» им социокультурные явления создаются не столько адресантами, сколько адресатами творческой коммуникации, не авторами, а потребителями культурной продукции; упрощая, читатель хочет «еще как у Толкина» – коммерческий издатель улавливает этот читательский спрос и делает соответствующий заказ писателям – писатели выполняют заказ, получают вознаграждение, конкурируют друг с другом за наибольшее внимание аудитории – читатель «голосует» своими деньгами за дальнейшее продолжение темы, что осознает издатель, и т. д. Так формируется культурная индустрия⁶, охватывающая не только литературу, но и другие виды массового искусства.

О сугубой принадлежности фэнтези и других перечисленных жанров массовой культуре речь пойдет ниже; прежде следует, как представляется, охарактеризовать само поле культурного производства и потребления, в котором бытуют эти жанры, то есть определить понятие массовой культуры.

Термин «массовая культура» сегодня употребляется настолько широко, что превратился по существу в семиотическое клише: регулярность использования этого клише – в СМИ, публицистике, академических исследованиях – подразумевает общеизвестность и конвенциональную природу означаемого данного знака. Тем не менее, даже беглый анализ энциклопедических дефиниций⁷ показывает, что общеизвестность означаемого в этом случае – фикция: массовая культура трактуется весьма разнообразно – как «культурная продукция, ориентированная на среднего потребителя», как «канал трансляции социально значимой информации», как «семиотический образ реальности», как «производство воспринимаемых без напряжения художественных образов с целью получения максимальной прибыли» и т. д.

Безусловно, у всех этих дефиниций можно выделить некое общее ядро, но универсального определения массовой культуры не существует, и едва ли не каждый исследователь вкладывает в это понятие собственный смысл, причем то или иное понимание термина диктуется как идеологическими установками, так и конкретными исследовательскими задачами. Вдобавок нередко встречается термин «популярная культура» («поп-культура»), выступающий как синоним термина «массовая культура», а попытки дифференцировать означаемые применительно к упомянутым терминам лишь добавляют путаницы (например, вводится такой отличительный признак, как «естественная популярность» в противовес «искусственной»⁸). Поэтому, для верификации нашего понимания термина и обоснованности дальнейших рассуждений, необходимо кратко изложить историю вопроса и различные точки зрения на предмет обсуждения.

В целом, следуя Дж. Стори⁹, можно выделить минимум шесть различных толкований термина «массовая культура». Первое толкование признает массовой ту культуру, которая широко распространена и нравится широкому кругу людей; подобную оценку еще называют квантитативной, поскольку она выводится из анализа количества проданных книг, компакт-дисков, билетов в кинотеатры и на концерты, также по результатам маркетинговых и социологических исследований, позволяющих выявить вкусовые предпочтения, например, телевизионной аудитории. По справедливому замечанию Дж. Стори, проблема в том, что здесь чрезвычайно сложно определить «пороговое значение» и сказать – «Вот с этой цифры начинается массо-

⁶ См.: Адорно Т., Хоркхаймер М. Дialeктика просвещения. М.: Медиум, 1997. С. 55, 131.

⁷ Ср. определения термина в таких словарях, как «Новейший философский словарь» (1999), «Культурология. XX век» (1998), «Словарь культуры XX века» (1999), «Лексикон неклассики» (2003), «Современная энциклопедия» (2000), «Энциклопедия социологии» (2009) и др., а также определения в монографии М. А. Черняк «Массовая литература XX века» (2013).

⁸ Костина А. В. Популярная культура // Знание. Понимание. Умение. 2005, №3, с. 214–215.

⁹ Storey J. Cultural Theory and Popular Culture. Harlow: Pearson Education, 2006 (6th ed.). P. 5–17.

вая культура, а если цифра ниже – это просто культура». К примеру, современные реалии российского книжного рынка таковы, что для дебютной книги в жанре фэнтези очень неплохим считается тираж 2000 – 3000 экз. (и даже ниже); средний же тираж для авторов «второй руки», то есть не самых популярных, не самых «раскрученных», не превышает 10 000 экз.¹⁰; при этом жанрово-тематическая принадлежность произведений к фэнтези, а, следовательно, и к массовой культуре, не вызывает сомнений. Кроме того, квантитативный подход не является корректным в том отношении, поскольку неминуемо заставляет относить к массовой и значительную часть «высокой» культуры, прежде всего классику, которая, если говорить о книгах, переиздается ежегодно существенными тиражами.

Второе толкование противопоставляет массовую культуру элитарной: если мы определим, какова последняя, то все, что останется в культурном поле после ее отсека, будет принадлежать культуре массовой. Иначе, массовая культура – та, которая не соответствует заданным нормам и стандартам культурной продукции; массовая культура есть коммерческое культурное производство, тогда как подлинная культура представляет собой индивидуальный акт творчества. Данное толкование совершенно очевидно перекликается с концепцией литературной (и культурной) легитимности: в пространстве культуры, как сформулировал П. Бурдьё, «агенты и институты сражаются за монопольное право на авторитетное определение круга лиц, имеющих право называть себя писателями, или высказывать суждения о том, является кто-либо писателем»¹¹. Элитарная культура в этом контексте не является культурой элиты в противовес традиционной, народной – она конструируется вне сословного деления своими выразителями («агентами и институтами»), которые устанавливают отличительные признаки «элитарности», скажем, нарочитую усложненность письма, и на основании этих признаков навязывают социуму при поддержке СМИ (то есть через инструмент массовой культуры) разделение на элитарное и массовое. Показательно, что признание элитарности достигается за счет средств массовой коммуникации, то есть давний спор об «искусстве ради искусства» фактически помещается в рамки отвергаемой «элитаристами» массовой культуры, иначе об элитарном никто не узнает и оно не станет модным, не приобретет символической ценности вне первоначального узкого круга – и не войдет в культуру. Более того, современный этап развития культуры характеризуется плотным взаимодействием «высокого» и «низкого» (оперные арии в джазовых и поп-аранжировках, «голливудский» пафос в так называемом авторском кино, классические образы и цитаты в рекламе и т. п.). Именно поэтому, как отмечает С. Ю. Неклюдов, определение и описание массовой культуры через оппозицию культуре элитарной сегодня представляется малоэффективным¹².

Третье толкование термина «массовая культура» можно назвать социально-психологическим: оно восходит к работам Г. Лебона и Х. Ортеги-и-Гассета, получившим развитие в исследованиях Франкфуртской школы о культуре как инструменте идеологических манипуляций и «массовом бессмысленном большинстве» (Г. Маркузе). Согласно такому толкованию, массовая культура – это идеологически навязанное обеднение аутентичной культуры конкретного общества, замещение национальных ценностей усредненными глобальными моделями (в некоторых работах прямо говорится об «американизации» национальных культур¹³), в резуль-

¹⁰ См. статистику продаж художественной литературы в России на аналитическом портале Pro-Books.ru.

¹¹ Бурдьё П. Поле литературы // Социальное пространство: поля и практики. СПб.: Алетейя, 2005. С. 379. Приведу пример такого «сражения» из российской действительности, не называя имен: в середине 1990-х годов один отечественный автор, публиковавшийся преимущественно в литературных журналах, отказывал другому автору, имевшему в «багаже» ряд книжных публикаций, в праве называться писателем – поскольку этот второй в упомянутых журналах никогда не печатался.

¹² Неклюдов С. Ю. После фольклора // Живая старина. 1995. №1. С. 2—4. Американский социолог М. Шадсон в предисловии к сборнику «Переосмысливая массовую культуру», подчеркивает, что различие между «высоким» и «низким» в культуре существует не в эстетическом и интеллектуальном, а исключительно в политическом плане. См.: Schudson M. (ed.). Rethinking Popular Culture: Contemporary Perspectives in Cultural Studies. Berkeley: University of California Press, 1991. P. 4—7.

¹³ См., например: Maltby R. Dreams for Sale: Popular Culture in the 20th Century. London: Harrap, 1989. P. 11 и далее; Таняни

тате которого под угрозой оказываются либо традиционные ценности местной высокой культуры, либо традиционный образ жизни «искушаемого» рабочего класса (точка зрения зависит от того, к какому политическому крылу – правому или левому – принадлежит исследователь). Алармистская трактовка влияния массовой культуры на национальное своеобразие характерна для российского пропагандистского дискурса последних десятилетий – фактически, о «губительном» влиянии массовой культуры, «чуждой» русскому самосознанию, заговорили сразу после упоминавшегося выше первого контакта двух культур: «Опасность американизации русской национальной культуры, формирования рыночной личности, готовой быть тем, на что имеется спрос (предателем, проституткой, мафиози, исполнителем заказного убийства и т. д.), плохо создается российской общественностью и сознательно игнорируется противниками русской национальной культуры»¹⁴. Такая трактовка во многом наследует пониманию массовой культуры, бытовавшему в СССР, – пониманию массовой культуры как явления, совершенно не свойственного советскому обществу и угрожающего советской культуре своей «бездуховностью»¹⁵.

Одним из главных обвинений, предъявляемых массовой культуре как «пособнице идеологического угнетения» (А. В. Кукаркин), является обвинение в эскапизме, то есть в намеренном, сознательном уходе от действительности. Жанр фэнтези (и фантастика в целом) в этом отношении выступает как олицетворение наихудших сторон эскапизма – если в детективе и мелодраме, к примеру, без труда обнаруживается социальная составляющая, то фэнтези оказывается полноценным уходом от действительности, поскольку для эскапистского сознания характерно создание новых миров: «Понятие „мир“ в данном случае не является всеобъемлющим, эскапизм не требует полного отказа от существующей реальности, часто бывает достаточно небольшой ее трансформации, привнесения в реальность новых смыслов, дополнения реальности. Однако в ряде ситуаций происходит почти полное психическое замещение реальности». Вдобавок «воображаемые миры обладают определенной степенью или иллюзией самостоятельности. Это является, в частности, залогом того, что несколько разных людей могут разделять представления о едином воображаемом мире, т.е. эскапизм будет коллективным»¹⁶. Отчасти подобные обвинения в адрес фэнтези справедливы – но лишь в той степени, в какой вообще можно рассуждать об искусстве как вторичной моделирующей системе: просто фэнтези моделирует действительность при помощи чудесного как постоянно воспроизводимого художественного приема, допуская наличие сверхъестественного как системообразующего элемента воображаемых миров.

Четвертое толкование термина «массовая культура» подразумевает, что это «народная» культура, производимая «народом» и им же потребляемая – своего рода аутентичная культура конкретного народа (или конкретного общественного класса), находящегося на том или ином этапе социально-культурного развития. Понятие «народ» весьма многозначное и тяжело кодифицируется; цитируя Дж. Стори, «как установить, кто заслуживает быть включенным в состав народа?»¹⁷ Кроме того, это определение весьма узкое и, по сути, обезличивающее культуру; если следовать такой логике, к массовой культуре следует причислять только ходящие «в народе» анекдоты и расползающиеся по городам анонимные граффити – литературным произведениям и продуктам других видов искусства, однозначно авторским, в подобной куль-

С. Неолиберальная глобализация. Кризис капитализма или американизация планеты. М.: Изд-во современной экономики и права, 2004.

¹⁴ Попов Е. В. (ред.). Введение в культурологию. Учебное пособие для вузов. М.: Просвещение, 1995. С. 327.

¹⁵ Среди советских исследований «враждебной» массовой культуры отмечу как наиболее обстоятельные и содержательные следующие: Шестаков В. П. Мифология XX века. Критика теории и практики буржуазной массовой культуры. М.: Искусство, 1998; Кукаркин А. В. Буржуазная массовая культура. М.: Политиздат, 1985.

¹⁶ Труфанова Е. О. Эскапизм и эскапистское сознание: к определению понятий // Философия и культура. №3. 2012, С. 99.

¹⁷ Storey J. Cultural Theory and Popular Culture. P. 11.

туре места нет. Также немаловажно, что это определение игнорирует коммерческую составляющую массовой культуры.

Пятое толкование связано с концепцией культурной гегемонии, предложенной итальянским марксистом А. Грамши. По Грамши, «можно зафиксировать два крупных надстроечных плана: тот, что можно назвать „гражданским обществом“, то есть совокупностью организмов, обычно называемых „частными“, и тот, который является „политическим обществом“, или государством. Им соответствует функция „гегемонии“, которую доминирующая группа осуществляет во всем обществе, и функция „прямого господства“, или командования, которая выражается в государстве, в „юридическом“ правительстве»¹⁸. Культурная гегемония проявляется в способах, какими доминирующая группа добивается согласия подчиненных групп, через «интеллектуальное и моральное превосходство». Массовая культура, в рамках грамшианской концепции, является ареной борьбы между угнетаемыми подчиненными группами и теми, кто действует в интересах доминирующей группы. Это не «навязанная» культура, как предполагала Франкфуртская школа, и не автономно развивающаяся «народная» культура; «в пространстве массовой культуры правящий класс предпринимает попытки добиться гегемонии и регулярно сталкивается с оппозицией своим усилиям... Это территория взаимодействия, на которой – через различные формы массовой культуры – доминирующие, подчиненные и оппозиционные культурные и идеологические ценности смешиваются в различных пропорциях»¹⁹. Грамши употреблял выражение «компромисс равновесия», подчеркивая стремление противодействовать «гомогенизирующей силе» доминирующей культуры. Очевидно, что это толкование массовой культуры перекликается с концепциями Франкфуртской школы и с суждениями об опасности глобализированной (американизированной) общей культуры.

Наконец шестое толкование термина «массовая культура» связано с концепцией постмодернизма и жизни в эпоху постмодерна. Для последней характерен резкий рост культурного и социального многообразия, что применительно к культуре означает, в том числе, исчезновение границы между «высокой» и «остальной» культурой. Тем самым постулируется, что вся культура современного общества, во всем ее многообразии, является массовой (за неимением лучшего обозначения), все ее виды и формы равноправны и обладают одинаковой символической ценностью, поскольку общепринятых идеальных ориентиров и образцов попросту не существует; жанры более не подлежат оценке с позиций художественной эстетики, и фэнтези как жанрово-тематическое направление, к примеру, ничем не хуже (и не лучше) романа воспитания или эпической поэзии. Поэтому смешны причитания тех, кто оплакивает окончательную победу коммерции над культурой (Ф. Ливис, Т. Адорно, А. Свинджвуд и др.²⁰), и бессмысленны восторги тех, кто радуется постепенному отмиранию «культурной иерархии»: культура есть «культурное бессознательное», из которого каждый черпает то, что считает нужным. Благодаря такому «нивелированию» современная культура, к слову, ускоряет процесс конструирования идентичностей, не только предлагая индивиду набор образцов поведения и стилей жизни, но и постоянно обновляя этот набор, побуждая «примерять» все новые идентичности, конструировать «подходящую» реальность. В некоторой степени «постмодернистское» толкование массовой культуры перекликается с теорией «глобальной деревни» М. Маклюэна: все наблюдаемые образцы, типы и формы культуры суть проявления свободы слова, в рамках которой любой человек получает возможность реализовать себя в культурном пространстве;

¹⁸ Грамши А. Собрание сочинений в 3 томах. Т. 3. Тюремные тетради. М.: Издательство иностранной литературы, 1959. С. 457–545.

¹⁹ Bennet T. Popular Culture and the Turn to Gramsci // Cultural Theory and Popular Culture: A Reader. Harlow: Pearson Education, 2009. P. 96.

²⁰ Подробнее см.: Strinati D. An Introduction to Theories of Mass Culture. London: Routledge, 1995, а также указанные работы Дж. Стори.

поп-культура демократизирует прежнюю культуру элит и «приобщает» к последней носителей былой традиционной культуры²¹.

В завершение обзора необходимо указать общую характеристику массовой культуры, которую единодушно отмечают сторонники всех перечисленных точек зрения: это – культура, которая сложилась в процессе индустриализации и урбанизации, это культура индустриального социума, пришедшая на смену традиционным культурам и культурам элит.

В нашем понимании массовая культура есть совокупность процессов производства и потребления символической (ценностной) продукции, окончательно сложившаяся к середине XX столетия и наделяющая нематериальные продукты, в том числе художественные приемы, изобретенные и освоенные искусством предыдущих поколений, товарными свойствами; это социальная универсалия, характерная для индустриального и постиндустриального общества, когда технические средства устранили сначала локальные, а затем региональные и национальные барьеры распространения информации и обеспечили внедрение массового образования на уровне, хотя бы минимально необходимом для потребления этой информации; это совокупность социальных идеологий, гуманитарных технологий и культурных ценностей, воспринятых и тиражируемых коллективным знанием²² в качестве социальных стереотипов, моделей для воспроизведения «конвенциональных значений»²³. При таком понимании массовая культура проявляет себя как «гибкий механизм определения, какие ценности и в какой степени действительно распространены в обществе»²⁴.

В данной дефиниции несложно усмотреть влияние грамшианской концепции культурной гегемонии – «пропущенной» через пост-марксистские «фильтры» бирмингемской школы²⁵. Массовая культура выступает как «способ прояснения значений и ценностей» (Р. Уильямс), как совокупность процессов производства, распространения и потребления значений. При этом этот способ и эта совокупность не подразумевают в идеальной модели ни горизонтальной (например, по национальному признаку), ни вертикальной (социальное деление на «элиты» и «плебс») стратификации: современная культура производится и потребляется вне этих рамок и уровней, вследствие чего она и является массовой. Вообще, повторяюсь, в современных условиях, при столь широком проникновении целого ряда общих значений в различные общества, противопоставление массовой и элитарной культур становится бессмысленным: налицо «просто культура», в которой каждый отдельный производитель / потребитель культурной продукции в конкретный момент времени выбирает «под настроение» тот или иной «социолект» – разделяя ценности и значения того или иного коллектива, «толкую мир образом, значимым для некоей группы и узнаваемым».

Принципиально важным является положение бирмингемской школы о конструируемости мира через культуру: пусть все материальные объекты в мире и сам мир существуют вне «антропологического фактора», лишь культура наделяет эти объекты и этот мир значениями. Как отмечает Дж. Стори, «культура конструирует мир, который, как считается, она лишь описывает»²⁶. На это положение следует обратить внимание с учетом того, насколько системообразующим оно является для фантастики как направления в массовом искусстве в целом – и для

²¹ См.: Маклюэн М. Война и мир в глобальной деревне (совместно с К. Фиоре). М.: АСТ; СПб.: Мидгард, 2012; *он же*: Галактика Гутенберга. Сотворение человека печатной культуры. Киев: Ника-центр, 2004; *он же*: Понимание медиа. Внешние расширения человека. М.: Кучково поле, 2003.

²² О коллективном знании см.: Грушин Б. А. Массовое сознание: Опыт определения и проблемы исследования. М.: Политиздат, 1987; Туманов С. В. Современная Россия: Массовое сознание и массовое поведение: Опыт интегративного анализа. М.: Изд-во МГУ, 2000.

²³ Гудков Л. Д. Массовая литература как проблема. Для кого? // НЛЮ. №22. 1996. С. 95.

²⁴ Гудков Л. Д. *Op. cit.* С. 93.

²⁵ См.: Storey J. *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalization*. Oxford: Blackwell, 2003. Pp. 48—74, 107—120.

²⁶ Storey J. *Cultural Theory and Popular Culture*. P. 84.

фэнтези в частности; с долей преувеличения можно сказать, что фэнтези как социокультурное явление «родилось на свет» именно благодаря осознанию данного обстоятельства – точнее, благодаря поначалу интуитивному «озарению» («хочу еще как у Толкина»), а затем уже действительно осознанию и тиражированию.

В известной степени массовая культура является идеологической преемницей культуры традиционной; различие между ними состоит в том, что вторая определяется исследователями как культура бесписьменного общества, тогда как первая подразумевает, о чем сказано выше, определенный уровень массовой грамотности. (Применительно к российской ситуации, кстати, это уточнение позволяет задать примерные хронологические рамки возникновения отечественной массовой культуры – процесс начался во второй половине XIX столетия и в целом завершился к 1930-м годам, именно по показателю массовой грамотности²⁷; по другим показателям сложившаяся культура обладала особыми характеристиками, о которых будет сказано позже.) Подобно традиционной культуре, массовая культура – не фиксированное социальное образование с четко идентифицируемыми детерминантами, а состояние культуры, обусловленное конкретными социальными факторами.

В дальнейшем речь пойдет, среди всего разнообразия жанров и направлений массовой культуры, преимущественно о фэнтези, но следует иметь в виду, что общие теоретические положения, разумеется, с поправками на жанрово-тематическую: «содержательную» составляющую, равно применимы к детективам, триллерам, любовным романам и т. д. Итак, фэнтези складывается и развивается в парадигме этого «постиндустриального фольклора»²⁸ как тиражирование авторского художественного приема «соприкосновения с фантастическим», как коммерческое воспроизведение «эскапистского» авторского самовыражения, одобряемое и поощряемое – стимулируемое – «мистически настроенным» читателем / зрителем. В поле массовой литературы, нацеленном прежде всего на развлечение публики и на неявную трансформацию действительности (переопределение социально-культурного пространства по правилам общества потребления), популярность фэнтези обусловлена в первую очередь тем, что в читательской среде существует устойчивый спрос на тексты о «магии и сверхъестественном», вызванный, как представляется, не находящей утоления жаждой чуда (можно сказать, что в известном смысле фэнтези в современном мире отчасти подменила собой для широкой публики религию, которая ранее утоляла массовый спрос на чудеса).

Каковы отличительные признаки продукта массовой культуры и насколько фэнтези и другие современные культурные жанры отвечают этим признакам? Как пишет В. П. Руднев, массовая культура «оперирует предельно простой, отработанной предшествующей культурой техникой... [она] традиционна и консервативна.. Она ориентирована на среднюю языковую семиотическую норму, на простую прагматику, поскольку она обращена к огромной читательской, зрительской и слушательской аудитории...» При этом необходимым свойством продукции массовой культуры выступает занимательность, «чтобы она имела коммерческий успех, чтобы ее покупали и деньги, затраченные на нее, давали прибыль». Занимательность же в данном случае, по мнению Руднева, задается «жесткими структурными условиями текста», и в «своей примитивности [эта продукция] должна быть совершенной», иначе читательский и коммерческий успех невозможен. Направления массовой культуры обладают «жестким синтаксисом»; подобная жесткая структурная схема позволяет читателю / зрителю / потребителю

²⁷ См.: Рейтблат А. И. От Бовы к Бальмонту. Очерки по истории чтения в России во второй половине XIX века // От Бовы к Бальмонту. М.: НЛЮ, 2009. С. 11—250; Чтение в дореволюционной России. М.: Изд-во библиотеки им. Ленина, 1991; Brooks J. When Russia Learned to Read. Literacy and Popular Literature, 1861—1917. Princeton: Princeton University Press, 1985.

²⁸ «В современном обществе... народная культура естественным образом утрачивает свое значение, ее формы, приемы и механизмы функционирования имитирует массовая культура, выступающая своеобразным „постиндустриальным фольклором“» (Костина А. В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. Изд. 3-е, перераб. и доп. М.: УРСС, 2008. С. 88).

мгновенно опознавать конкретное направление массовой культуры в образцах продукции, причем опираясь не на жанрово-тематические различия, а на насаждаемые этой культурой «ненарушаемые» семиотические коды.

Для фэнтези как типичного направления массовой культуры свойственны все перечисленные признаки: повторяемость (тиражируемость) предшествующей техники, обращение к самой широкой аудитории, занимательность и т. д. Именно поэтому фэнтези, будучи проявлением и воплощением массовой культуры, фактически неопределимо само по себе, вне пространства и контекста массовой культуры²⁹.

К числу характеристик массовой культуры – впрочем, если вдуматься, эти характеристики применимы и к культуре в целом, культуре как таковой, а их рефлексующее «выпячивание» применительно к массовой культуре заставляет вспомнить противопоставление массовой культуры культуре элитарной – относятся «опора на эмоциональное, иррациональное, коллективное, бессознательное; эскапизм; ориентированность на гомогенную аудиторию; занимательность»; последнее свойство, на наш взгляд, точнее обозначать как «развлекательный нарратив» (термин Е. В. Козлова)³⁰. Все эти характеристики используются и в попытках определения фэнтези *per se*, что опять-таки доказывает невозможность описания этого явления вне пространства и контекста массовой культуры.

Массовой культуре в целом и массовой беллетристике как одной из ее манифестаций свойственна ориентированность на воспроизведение, тиражирование неких «исходных», инвариантных текстов (и приемов), получивших признание публики (символическую ценность) и добившихся коммерческого успеха; именно это тиражирование ведет к вычленению и оформлению внутрижанровых направлений массовой культуры³¹.

Как отмечал П. Бурдье, в подобной ситуации начинает действовать механизм банализации: «Самые новаторские произведения имеют тенденцию производить, с течением времени, свою собственную публику, навязывая, благодаря эффекту привыкания, присущие им структуры в качестве легитимных категорий восприятия любого произведения... По мере того как культурные продукты завоевывают признание, они теряют свою отличительную редкость и, следовательно, „дешевеют“. Канонизация неизбежно приводит к банализации, которая, в свою очередь, способствует все более широкому распространению продукта»³². Применительно к культурным жанрам и конкретно к фэнтези это означает, что инвариантные, «ключевые» тексты (например, «Властелин колец» Дж. Р. Р. Толкина) используют чудесное и иррациональное как художественный прием в рамках базового литературного процесса, а воспроизведение этого приема в последующих текстах формирует фэнтези как тематическое единство в поле массовой литературы.

Пожалуй, первым среди отечественных исследователей на это обстоятельство обратил внимание литературный критик С. Б. Переслегин, автор многочисленных работ по современ-

²⁹ См.: Руднев В. П. Массовая культура. / Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997. С. 157—158.

³⁰ См.: Козлов Е. В. Развлекательная повествовательность в контексте массовой культуры. Волгоград: ВАГС, 2008.

³¹ Отчасти эта внутрижанровая стратификация, безусловно, имеет маркетинговый характер – всякий товар, в том числе символический, должен иметь свою «этикетку», по которой потребитель сможет отличить его от других. Отсюда доминирующее среди потребителей различие сюжетно-тематических направлений по «эмпирическому» принципу: если в произведении фигурируют роботы – это научная фантастика, если волшебники – это фэнтези, если зомби – это хоррор, если полиция – это детектив, и т. д. Во многом подобный «конвенциональный маркетинг» является определяющим для дифференциации тематических направлений массовой культуры.

³² Бурдье П. Поле литературы. С. 424—425. Ср. также замечание М. А. Черняк: «В какой-то степени массовая литература выполняет функцию транслятора культурных символов от специализированной культуры к обыденному сознанию, при этом основная ее функция – упрощение и стандартизация передаваемой информации. Она оперирует предельно простой, отработанной предшествующей культурой техникой, что обнаруживается в штампах и схемах создания разных жанров. Каноническое начало, эстетические шаблоны построения лежат в основе всех жанрово-тематических разновидностей массовой литературы... именно они формируют „жанровое ожидание“ читателя и „серийность“ издательских проектов» (Черняк М. А. Взгляд на развлекательную литературу глазами библиотекаря. Нева. №2. 2009. С. 202.)

ной российской фантастике. В своем докладе «Обязана ли фэнтези быть глупой?», впервые прочитанном на заседании Петербургского клуба фантастики Б. Н. Стругацкого весной 1998 г., он предпринял попытку выявить характеристики фэнтези как тематического единства и показать, в чем разница между «ключевыми» произведениями и основной массой фэнтезийных романов. Главные характеристики литературного направления фэнтези, по Переслегину, следующие:

- средневековая картина мира в пространстве и во времени;
- средневековая структура «тонкого» мира (наличие чудесного / иррационального);
- средневековое / посттехнологическое взаимодействие объектного и «тонкого» миров (магия / техномагия);
- эстетика романтизма.

В этой формализованной модели не учитывается влияние семиотических кодов массовой культуры, однако далее Переслегин рассуждает об «упрощении современного мировоззрения», то есть именно о влиянии массовой культуры: «Аляповатые декорации можно спасти великолепной актерской игрой, но, низводя до своего уровня великолепный средневековый образ мира, автор, как правило, упрощает и сюжетообразующее противоречие, и собственно героев: дуалистичность превращается в простое расслоение мира „на своих и врагов“... Подчиняясь индуктивной процедуре упрощения... авторы с неизбежностью приходили к тому, что называют „типовым набором для создания произведений в жанре фэнтези“. И в рамках этого набора была создана не одна массовая серия произведений...³³»

Обращает на себя внимание многократное употребленное Переслегиным (но не раскрытое аналитически) определение «средневековый». Для большинства произведений фэнтези это определение и в самом деле является принципиально важным: геополитическое устройство мира в фэнтезийных текстах (империи, королевства, княжества и пр.), социальная организация (сюзерены и вассалы) и система социальных отношений (знать – жрецы/маги – купцы – ремесленники – крестьяне), организация пространства (замки – города за крепостными стенами – деревни – тракты с постоянными дворами и т.д.), наконец само искусство магии, как оно преподносится читателю, – все это явные признаки именно средневекового мироустройства, причем средневекового по-европейски.

В чем причина подобного интереса к средневековью? Критики, исследователи и читатели выдвигают различные версии³⁴, от вполне обоснованных до, если позволительно так выразиться, приземленно-эмпирических («Толкин и Льюис писали о средневековом, а все остальные им подражают» – из дискуссии на интернет-форуме³⁵).

Среди российских версий ответа на этот вопрос отмечу следующие. Критик В. Л. Гончаров видит в «средневековости» фэнтези «стремление к возвышенной романтике прошлого»³⁶. Исследовательница А. Б. Ройфе полагает, что ориентация на средневековье связана с тем обстоятельством, что для Средних веков был характерен «малый интерес к развитию

³³ Переслегин С. Б. Обязана ли фэнтези быть глупой? Доклад на заседании ПКФ Б. Н. Стругацкого, апрель 1998 г. http://www.igstab.ru/materials/Pereslegin/Per_FoolFantasy.htm. Дата доступа 30 августа 2017 г. Любопытно, что один из ведущих российских фантастов Н. Д. Перумов на том же заседании попытался ответить на вынесенный в название доклада вопрос, но его возражения Переслегину фактически свелись к апологии фэнтези как направления, доказавшего свою легитимность коммерческим успехом (из личных наблюдений); по мнению Перумова, кстати, фэнтези есть «литературная форма, которая отражает тоску читателя по свободному миру» (интервью газете «Книжное обозрение», №40, 8 октября 1996 г.).

³⁴ Подробнее см.: Schlobin R. C. The Aesthetics of Fantasy Literature and Art. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1982.

³⁵ Почему все фэнтези в средневековье? // Вопросы и ответы Google. <http://otvety.google.ru/otvety/thread?tid=3c5ea1429b85fda8>. Дата доступа 30 августа 2017 г.

³⁶ Гончаров В. Л. Русская фэнтези – выбор пути. // Если, 1998. №9. С.218.

науки и техники», место которых занимала магия: «Фэнтези XX века возникает как протест и попытка уйти от технократической реальности. XVI – XX века – времена развития научной мысли и установления в коллективном знании научной картины мира. Но техника и наука неприемлемы в фэнтези, поэтому именно на средневековую нетехнологическую культуру ориентируются авторы фэнтези, создавая свои произведения»³⁷. Подобная ретроспекция, на наш взгляд, не слишком корректна – постулат о малом интересе Средних веков к науке и технике представляется по меньшей мере спорным и не подкреплен вдобавок никакими доказательствами. Во-вторых, в данном объяснении, опять-таки, игнорируются масс-культурный статус фэнтези, читательская рецепция произведений этого направления: для авторов «ключевых» текстов, прежде всего для Дж. Р. Р. Толкина, фэнтези и вправду было формой эскапизма (ср. ниже рассуждения Толкина о волшебной сказке), но в массовой литературе произошла «банализация» этого приема; что касается рецепции, авторы сколько угодно могут ориентироваться «на средневековую нетехнологическую культуру», – гораздо важнее, что читатель не просто принимает эту ориентацию, но в целом зачастую ждет от фэнтези именно средневековых декораций.

Писатель и критик Б. Олдисс считал, что появление и тиражирование образа средневекового в фэнтези вызвано «неудовлетворенностью определенных слоев общества сложившимися в современном мире экономическими отношениями». Фэнтези, по Олдиссу, пытается воссоздать «мечты... нашего капиталистического общества. Привлекательность общества, где никакие деньги не имеют хождения, очевидна»³⁸. Возможно, этот аргумент был справедлив для «прото-фэнтези», однако «посттолкиновское» увлечение конструированием миров (см. Приложение 3) привело к тому, что фэнтезийные миры обрели не только собственную мифологию и историю, но и собственную экономику (в качестве примеров «экономизации» вымышленных миров в современной беллетристике можно привести цикл «Колесо времени» американского автора Р. Джордана, а в отечественной литературе – цикл Г. Ю. Орловского «Ричард Длинные Руки»). Поэтому стремление «вернуться в мир без денег» вряд ли можно признать конституирующим для образа средневекового в фэнтези.

По нашему мнению, условно-средневековая стилизация мира в большинстве произведений фэнтези объясняется совокупностью причин, среди которых выделяю такие: воспроизведение и тиражирование художественной образности «ключевых» текстов; соответствие читательским ожиданиям, сформировавшимся под влиянием «ключевых» текстов и превратившимся в своего рода культурный стереотип; наконец «специфическое отношение средневековья к области сверхъестественного и к знаковым формам, в которые оно облекается в искусстве»³⁹: донаучная средневековая картина мироздания как нельзя лучше, с точки зрения авторов и читателей, подходит для привнесения иррационального в возможный вымышленный мир. А это иррациональное влечет за собой и другие «средневековые» декорации, в которых разворачивается действие произведений фэнтези.

Вдобавок средневековые европейские представления о мире, формы организации общества, социальные функции и быт достаточно хорошо документированы и изучены, в том числе в научно-популярной литературе, благодаря чему многие факты и явления этого периода закрепились в коллективном знании и делают «средневековые» миры фэнтези узнаваемыми для читательской аудитории, – чего нельзя сказать, к примеру, о периоде античности.

Конечно, средневековье в художественных текстах фэнтези не является историческим. Это, как было сформулировано выше, не более чем узнаваемый масс-культурный образ, ском-

³⁷ *Ройфе (Косарева) А. Б.* Фэнтези и средневековье. Тезисы к семинару. // Уральский следопыт, 2000. №8. С. 52.

³⁸ *Aldiss B. W.* Trillion Year Spree: The History of Science Fiction. New York: Atheneum, 1986. P. 280—281.

³⁹ *Гусарова А. Д.* Жанр фэнтези в русской литературе 90-х гг. двадцатого века: проблемы поэтики. Петрозаводск, ПГУ, 2009. С. 43.

бинированный из ряда культурно-исторических клише (замки и рыцари, менестрели и алхимики, крепостное право и т.п.). Поэтому применительно к мирам фэнтези следует говорить не о средневековом, а об условно-средневековом (псевдо- или квазисредневековом) конституирующем элементе.

Исходя из соображений, изложенных выше, предложу дефиницию фэнтези, которая опирается прежде всего на признание масс-культурного статуса этого явления, а также на анализ литературного своеобразия фэнтези в работах других исследователей. С нашей точки зрения, основными отличительными признаками фэнтези как жанрово-тематического единства в рамках массовой культуры выступают следующие:

- условно-средневековая пространственно-временная картина возможного мира;
- квази-феодальная организация социума;
- наличие в возможном мире некой сверхъестественной силы, природной или надприродной (иррациональный элемент);
- возможность использования этой силы в благих или дурных целях;
- присутствие в возможном мире художественно переосмысленных мифологических и фольклорных персонажей и собирательных образов;
- глобализация сюжетного конфликта в противостоянии абсолютного Добра и абсолютного Зла;
- романтизация поступков и эмоций.

Как направление массовой литературы фэнтези находится в оппозиции не к научной фантастике, а к так называемой «бытовой», или «реалистической», литературе, типичным примером которой могут служить советский производственный роман или произведения А. Хейли и Д. Гришэма. Совместно фэнтези и научная фантастика составляют направление фантастики в поле массовой литературы, и уже внутри этого направления формируется структура тематических оппозиций (условно-ретроспективная фэнтези и условно-прогрессистская НФ); собственно же фантастика есть литература о небывалом / невозможном для современного уровня развития общества.

Итак, фэнтези есть жанрово-тематическое направление, массово воспроизводящее возможность приобщения к чудесному/иррациональному через ретроспективное погружение в романтизированный условно-средневековый литературно-культурный стереотип.

Отступление первое. «Каждый пишет, как он слышит»⁴⁰, или Приключения чуждого слова

Подобно термину «массовая культура», термин «фэнтези» чрезвычайно многозначен. Исследователи, авторы и читатели согласны только в том, что фэнтези существует; но относительно того, что это за жанр, какими отличительными особенностями он характеризуется, велись и ведутся жаркие споры. Причем эти споры касаются не только сугубо литературоведческих вопросов, но и затрагивают сферы лингвистики, культурологии и идеологии, «плавно перетекая» в конфликт мировоззрений. Более того, упомянутый конфликт во многом определяет отношение индивидов и социальных групп к фэнтези как к социокультурному явлению и к массовой культуре в целом. Поэтому представляется немаловажным хотя бы кратко охарактеризовать существующие в современном обществе точки зрения на предмет указанных споров.

На обсуждении моего доклада, посвященного месту «фэнтезийных» текстов в корпусе современной русской литературы, в Пушкинском Доме (ИРЛИ РАН) в 2012 году первый же вопрос из зала звучал так: «А есть ли слово „фэнтези“ в русском языке?» У меня, человека с богатым издательским прошлым, этот вопрос вызвал недоумение: почти за двадцать лет работы в российских издательствах я твердо усвоил, что такое слово есть и оно обозначает совершенно определенную совокупность художественных текстов, объединяемых на основании тематического и сюжетного сходства. Но для людей, непричастных к книгоизданию, как выяснилось, наличие этого слова в лексиконе русского языка вовсе не является аксиомой. На вопрос из зала я тогда ответил утвердительно – и кратко обосновал свою позицию, а теперь позволю себе изложить свои доводы более подробно.

Слово «фэнтези» с академической точки зрения оказалось заложником стародавней научной полемики пуристов и «космополитов» о допустимости лингвистических заимствований и «разрешенном количестве» этих заимствований в русском языке – полемики, которая на протяжении нескольких столетий периодически выходит за пределы научного круга и порождает горячие, даже ожесточенные общественно-политические дискуссии, отражающие свойственное русское культуре вот уже какой век противостояние западников и славянофилов⁴¹. «Великий и могучий русский язык» в его «первозданной чистоте» для последних – как исторических, так и современных – признается равнозначным «исконной», «духовной» русской культуре и противопоставляется «тлетворному влиянию западной массовой культуры»⁴².

(Вообще следует отметить, что уже в самом отношении к слову «фэнтези» как к «чужеродному» для русского языка предметно проявляется тот культурный национализм, изучению литературных и других художественных манифестаций которого посвящена эта книга.)

Хрестоматийные примеры замен, предложенных в свое время для иностранных лексем А. С. Шишковым и В. И. Далем, по сей день извлекаются на всеобщее обозрение ревнителями чистоты языка в качестве доказательства того, что любую «иноземную» лексическую единицу

⁴⁰ Окуджава Б. Ш. Я пишу исторический роман.

⁴¹ О полемике вокруг языка и национальной идентичности в XIX столетии см.: Лотман Ю. М., Успенский В. А. Споры о языке в начале 19-го века как факт русской культуры // Труды по русской и славянской филологии. Серия 24: литературоведение. (Ученые записки Тартуского государственного университета, вып. 358, Тарту, 1975. С. 168—254. О борьбе за чистоту языка в советское время: Gorham M. Speaking in Soviet Tongues: Language Culture and the Politics of Voice in Early Soviet Russia. Chicago: Northern Illinois University Press, 2003; Дымина А. Л. О некоторых вопросах борьбы за чистоту литературного языка. // Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка. Вып. 5. М.: Изд-во АН СССР, 1951. С. 454—460; Вайль П. Л. 60-е. Мир советского человека. М.: Новое литературное обозрение, 1996; Геллер М. Я. Машина и винтики. История формирования советского человека. М.: МИК, 1994.

⁴² См.: Розов Н. С. Колея и перевал: макросоциологические основания стратегий России в XXI веке. М.: Росспэн, 2011.

можно адекватно перевести на русский – а потому заимствования категорически не нужны⁴³. Звучат апелляции к авторитетам русской словесности⁴⁴ – как современные антинорманисты непременно вспоминают и цитируют М. В. Ломоносова⁴⁵, так нынешние языковые пуристы в своих публичных выступлениях ссылаются, в частности, на стародавний тезис А. П. Сумарокова: «Восприятие чужих слов, а особливо без необходимости, есть не обогащение, но порча языка. ... На что же нам чужие слова вводить, когда мы по естеству и по примеру предков наших, своих из первоначальных слов довольно произвести можем?»⁴⁶ Лингвистическая точка зрения, которую упрощенно можно изложить так: язык – саморегулирующийся организм высокой степени адаптивности, и если он «принимает» лексемы из других языков, значит, это диктуется «внутренними» потребностями языка-рецептора – эта точка зрения, как правило, не принимается во внимание, подменяется, «национально-семантическими», по выражению академика В. В. Виноградова, соображениями⁴⁷.

К сожалению, в пылу борьбы против «засорения» языка нередко упускается из вида трансляторная компонента взаимодействия языка и культуры: заимствуя иностранные лексемы, язык таким образом обеспечивает усвоение понятий, прежде незнакомых конкретной культуре, не имеющих в ней аналогов. Именно так произошло со словом «фэнтези» – до издательского бума конца 1980-х – начала 1990-х гг. в понятийном аппарате отечественной культуры этот термин отсутствовал.

При этом на Западе, из культуры которого Россия заимствовала фэнтези как жанрово-тематическое литературное направление и как явление, понятие «fantasy» использовалось в литературоведческом и культурологическом значении еще с конца 1920-х годов: возможно, первый случай употребления этого слова в интересующем нас контексте относится к 1928 г. – английский критик и теоретик современного искусства Г. Рид в своей книге «Стиль английской прозы» посвятил фэнтези целую главу (и констатировал: «Западный мир пока не осознал в полной мере необходимость волшебных сказок для взрослых»⁴⁸). Когда же культурное производство «волшебных сказок для взрослых» встало на поток (после коммерческого успеха «Властелина колец» Дж. Р. Р. Толкина), слово «fantasy» очень быстро превратилось в общеупотребительное наименование этого культурного феномена и стало использоваться как вполне легитимное в том числе и в академических исследованиях⁴⁹.

Несмотря на неодобрительное отношение к фэнтези и к фантастике в целом, характерное для институтов советской культуры, массовый читатель в СССР с 1960-х гг. получил воз-

⁴³ См., например: *Феофанов О. А.* «Мерчендайзинг» // Реклама: новые технологии в России. СПб.: Питер, 2000. С. 163—164; *Мусин В. К.* Русскому языку – славянскую защиту // Сайт «Русская народная линия» (http://ruskline.ru/analitika/2011/05/21/istochnik_nashej_bedy/); *Иваницкий В.* Порча языка и невроз пуризма // Знание – сила. 1998. №9—10.

⁴⁴ См.: *Целищев Н. Н.* Защита чистоты и богатства русского языка // Язык и этнополитика. Екатеринбург: Изд-во УГАУ, 2013. С. 5—11; *Малахова Е. В.* О засорении русского языка // Сайт «Педсовет» (<http://pedsovet.org/blogs/>); *Ландарская В. М.* Сбережем, защитим русский язык (<http://egepro100.blogspot.ru/2012/10/podgovkakege-argumentu.html>); *Колесников В. В.* Русский язык перед распутием (http://samlib.ru/k/kolesnikow_w_w/smutnoewremjarusskogojazyka-1.shtml). Дата доступа 30 августа 2017 г. Отмечу, что большинство публично выступающих против «засорения» языка сегодня составляют школьные педагоги, отстаивающие нормативную правильность, и представители любительской лингвистики (тот же Н. Н. Целищев – профессор кафедры управления и права УГАУ). Отношение лингвистов к заимствованию наиболее четко изложено в работах: *Кронгауз М. А.* Русский язык на грани нервного срыва: 3Д. М.: АСТ, 2012; *Крысин Л. П.* Русское слово, свое и чужое. М.: Языки славянской культуры, 2004.

⁴⁵ *Клейн Л. С.* Спор о варягах. История противостояния и аргументы сторон. СПб.: Евразия, 2009. С. 211—221.

⁴⁶ *Сумароков А. П.* О истреблении чужих слов из русского языка // Россия и Запад: Горизонты взаимопознания. Литературные источники XVIII века (1726—1762). Вып. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 425—427.

⁴⁷ *Виноградов В. В.* История слов. М.: Азбуковник, 1999. С. 210.

⁴⁸ Цит. по: *Scholes R.* Boiling Roses // *George E. Slusser, Eric S. Rabkin*, eds. Intersections: Fantasy and Science Fiction. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1987. P. 5. Того же мнения придерживался и критик Э. Вагенкнехт; см.: *Wagenknecht E.* The Little Prince Rides the White Deer: Fantasy and Symbolism in Recent Literature // College English 7 (8): 431—437. May 1946.

⁴⁹ См.: *Mendlesohn F., James E.* A Short History of Fantasy. London: Middlesex University Press, 2008. Pp. 7 и далее.

возможность знакомиться с произведениями современных западных фантастов. Да, при отборе текстов для публикации предпочтение отдавалось «гуманистической научной фантастике»⁵⁰, однако время от времени в знаменитых томиках издательства «Мир» (серия «Зарубежная фантастика») и в «Библиотеке современной фантастики» издательства «Молодая гвардия» встречались тексты, которые не вполне «укладывались» в каноны НФ: это, например, отдельные рассказы Р. Брэбери, новеллы Ж. Рэя, Г. Каттнера и П. Бигла, отчасти – роман К. Саймака «Заповедник гоблинов» (первоначальное «цензурное» название в русском переводе – «Заповедник проказливых духов»). А поскольку каждая книга серии «ЗФ» и «Библиотеки» сопровождалась предисловием или послесловием с кратким идеологическим анализом опубликованных произведений, авторы этих предисловий и послесловий столкнулись с необходимостью как-то обозначить для читателя жанровую принадлежность текстов, «выпадавших» из канона «твердой» НФ. Та же проблема встала и перед советскими исследователями поля фантастического, если воспользоваться терминологией П. Бурдьё: отсутствие в русском языке адекватного термина вынуждало «изобретать» описательные словесные конструкции.

Так, в предисловии к сборнику «Звезды зовут» (1969) Г. И. Гуревич вскользь упоминает «фантастов-фольклористов», противопоставляя им «романтиков и мечтателей», которые перенесли действие своих произведений в космос (на основании чего, отмечу, делается вывод о принадлежности указанных текстов к суб-полю научной фантастики); Е. И. Парнов в предисловии к сборнику «31 июня» (1968) рассуждает о «волшебной сказке XX века», которая представляет собой «чистой воды обман»; Р. Г. Подольный в предисловии к антологии рассказов английских и американских писателей в «Библиотеке современной фантастики» (т. 10, 1967) употребляет термин «фэнтези» в множественном числе с уточнением «так называемых» – и поясняет, что на Западе под фэнтези понимают «фантастические рассказы, в которых совершенно невероятные события происходят просто так, без всяких попыток научного их объяснения»; том 21 (1971) этого собрания носит название «Антология сказочной фантастики», и критик В. А. Ревич в предисловии сообщает, что *fantasy* (латиницей) есть «сказка, миф, поэтический вымысел, который не считается ни с какими законами природы и чаще всего даже не притворяется, что считается...», и добавляет, что правильнее всего переводить слово *fantasy* как «фантастическая сказка»⁵¹. Отметим, что слово «фэнтези» уже осторожно используется, но, как правило, берется в кавычки и дополнительно толкуется.

В немногочисленных литературоведческих работах советского периода, посвященных фантастике, авторы также прибегали к описательным обозначениям для «фэнтези». К числу наиболее авторитетных исследований поля фантастики, опубликованных в советский период, принадлежат монография Ю. И. Кагарлицкого «Что такое фантастика?» (1974), монография А. Ф. Бритикова «Русский советский фантастический роман» (1970) и популярная работа писателя, переводчика и критика Г. И. Гуревича «Карта Страны фантазий» (1967). Монография А. Ф. Бритикова целиком посвящена именно научной фантастике; как указал в предисловии к другой работе исследователя А. Д. Балабуха, «автор... последовательно отсекает все сказочное, притчевое, метафорическое, символическое, фантазмагорическое, фэнтезийное, ибо в противном случае границы оконтуриваемого пространства непозволительно размывались, тогда как материал становился и вовсе неохватен»⁵². Г. И. Гуревич, название работы которого

⁵⁰ См.: Андреев К. К. Что же такое научная фантастика? // Фантастика-82. М.: Молодая гвардия, 1982. С. 368—374.

⁵¹ Гуревич Г. И. Населенный воображением // Звезды зовут. Сб. фантастических рассказов. М.: Мир, 1969. С. 7, 9; Парнов Е. И. Опыт антипредисловия // Тридцать первое июня. Сб. юмористической фантастики. М.: Мир, 1968. С. 18; Подольный Р. Г. Это не предсказания // Фантастические рассказы писателей Англии и США (БСФ, т. 10). М.: Молодая гвардия, 1967. С. 15; Ревич В. А. Разбивая стеклянные двери // Антология сказочной фантастики (БСФ, т. 21). М.: Молодая гвардия, 1971. С. 6—7.

⁵² Балабуха А. Д. Ханойская башня. // Бритиков А. Ф. Отечественная научно-фантастическая литература (1917—1991 годы). В 2 т. СПб.: Борей-Арт, 2005. С. 6.

перекликается с названием известной книги К. Эмиса «Новые карты ада» (New Maps of Hell, 1960; можно предположить, что книга Гуревича являлась советским «ответом» на тезисы Эмиса), признавал существование фэнтези («ненаучной фантастики»), но – лишь в западной литературе: «...границу с ненаучной фантастикой все же полезно установить, потому что с ненаучностью связана мистика. Надо сказать, что в западном литературоведении этот раздел известен. Там различают „сайенс фикшен“ – научный вымысел (по-нашему – научную фантастику) и „фэнтези“ – фантазию. К „фэнтези“ относятся истории с чертями, призраками, мертвецами, оборотнями, вампирами, колдунами, русалками... Фантастику, где необыкновенное создается сверхъестественными силами, будем называть ненаучной фантазией»⁵³.

Ю. И. Кагарлицкий, полемизируя с Г. И. Гуревичем и западными литературоведами, предлагал не увлекаться классификацией направлений, а сосредоточиться на выявлении тенденций, свойственных фантастике как культурно-тематическому единству⁵⁴: «К фантастике можно подойти с разных сторон, и в каждом случае перед исследователем откроется богатое поле деятельности... Фантастика (всякая фантастика – кроме комической, разумеется) – это то, во что мы верим. Хотя бы как в возможность. Хотя бы как в чудо... Былая правда становится сказкой или затверженным общим местом. Былая сказка – чем-то весьма вероятным... Фантаст может опираться не только на то, во что верит его современник, но и на то, как он думает, – на принятый тип мышления, который создает своеобразную обстановку доверия и причастности чему-то общему в разговоре с читателем». Значительная часть монографии Кагарлицкого, вопреки его собственному обобщению, посвящена все же именно научной фантастике⁵⁵; о фэнтези автор (не обозначая конкретно) упоминает мимоходом в последней главе, рассуждая о современной утопии и «эскапизме наоборот»: «Герой фантастики убегает из мира, где нет проблем, в призрачный мир, где он, сталкиваясь с тяжелыми проблемами, переживая приключения, предаваясь страстной любви, ощущает полноту бытия»⁵⁶; в целом же для Кагарлицкого фэнтези относится к «бульварному и полубульварному alter ego, претендующему на внимание читателя»⁵⁷ научной фантастики.

На излете существования СССР – во второй половине 1980-х гг. – были опубликованы монографии Т. А. Чернышевой и Е. М. Неелова. В русле идеологических установок советского литературоведения Т. А. Чернышева тоже уделяла основное внимание НФ, но при этом подчеркивала невозможность строгих дефиниций, как внутри-, так и внежанровых: «Когда речь идет о конкретном фантастическом произведении, интуитивное восприятие его читателем как *fantasy*, сказки или научной фантастики определяется не столько фактурой самих фантастических образов, не столько тем, действует ли там говорящее животное, маг, привидение или инопланетянин, сколько всем характером произведения, структурой, типом повествования и той ролью, которую выполняет фантастический образ в конкретном произведении...»⁵⁸. В монографии Т. А. Чернышевой обозначения *fantasy*, «сказочное повествование», «мифологическая фантастика» и «адертеминированная фантастика» используются фактически как синонимы. Е. М. Неелов в своих ранних работах использовал термины «сказочная фантастика», «фольклорно-сказочная фантастика» и «современная псевдофольклорная сказка» и т.

⁵³ Гуревич Г. И. Карта Страны фантазий. М.: Искусство, 1967. С. 44.

⁵⁴ О понятии «фантастика» см. статью А. Ю. Нестерова «Проблема определения понятия „фантастическое“» // Вестник ТГУ. Философия. Социология. Культурология. Челябинск. 2007. С. 113–121.

⁵⁵ Показательно, что на обложке первого издания монографии присутствуют переводы названия работы на иностранные языки, и для английского, французского, испанского и японского вариантов выбран перевод «научная фантастика».

⁵⁶ Кагарлицкий Ю. И. Что такое фантастика? М.: Художественная литература, 1974. С. 323.

⁵⁷ Там же, с. 14.

⁵⁸ Чернышева Т. А. Природа фантастики. Иркутск: Изд-во ИГУ, 1985. С. 71.

п.; в книге 2002 г. он уже оперирует термином «фэнтези», но считает необходимым давать пояснения наподобие «волшебная фантастика»⁵⁹.

Обращает на себя внимание, что в перечисленных выше описательных дефинициях фэнтези определяется как составляющая фантастики – это было типично для советского литературоведения, поскольку в советской литературе фантастика признавалась ограниченно легитимной⁶⁰, фэнтези же попросту не было. Тогда как сегодня сделалось общеупотребительным обозначение «научная фантастика и фэнтези» (либо «фантастика и фэнтези»), то есть оба жанрово-тематических направления признаются равноправными, одно больше не определяется через другое; а описательные дефиниции не прижились, в том числе и в академической среде⁶¹.

Вероятно, причина в том, что узус заимствуемых лексем в языке-рецепторе самоформируется на начальном этапе по принципу упрощения, «отсекания лишнего», благодаря чему короткое, «единичное» слово обычно имеет приоритет перед многочленным описательным выражением.

Применительно к термину «фэнтези» первоначальный узус был узкопрофессиональным, причем формировался он постепенно, двумя стадиями. О первой, «литературоведческой», говорилось выше, а вторую стадию можно назвать «прагматической». Российские издатели, с конца 1980-х гг. приступившие к тиражированию на русском языке популярных во всем мире, но до сих пор почти неизвестных отечественному читателю направлений массовой литературы, столкнулись с необходимостью как-то обозначить жанрово-тематическое направление, представленное произведениями Дж. Р. Р. Толкина и его «наследников». Пионером здесь выступило Санкт-Петербургское издательство «Северо-Запад», в 1991 г. начавшее выпуск книжной серии «Fantasy» (показательно, что название серии на обложках книг писалось именно латиницей – на тот момент слова «фэнтези» в русском языке точно не было). Составитель серии и главный редактор издательства В. Б. Назаров вспоминал: «Не я выбирал этот жанр как основу самого успешного издательского плана сезона 1991—1992 гг., меня просто на него вынесло. Приятель крестного отца одного из моих детей был знаком с Владимиром Грушецким, который только что закончил перевод „Властелина колец“, а [издательство] „Физкультура и спорт“ медлило с авансом Михаилу Гилинскому, и... рукопись „Хроник Корума“ тоже оказалась на моем столе. Сейчас принято ругать эти переводы, иронизировать над жанром, но тогда Толкин и Муркок просто взорвали книжный рынок. Весьма серьезные люди почитывали их...»⁶²

Пять лет спустя примеру «Северо-Запада» последовало издательство «Азбука» (тоже Санкт-Петербург), куда перешел работать В. Б. Назаров. Серия, первой книгой которой, кстати, стал «Волкодав» М. В. Семенов, называлась «Русское fantasy» (снова латиница!). При этом сотрудники издательств (я трудился тогда в московском издательстве АСТ), выпускавших переводную фантастику, в профессиональном общении использовали слово «фэнтези» как общеупотребительное и не требующее пояснений. Более того, это слово все чаще звучало на встречах с читателями в книжном магазине фантастики «Стожары»

⁵⁹ См.: Неелов Е. М. Волшебнo-сказочные корни научной фантастики. Л.: Изд-во ЛГУ, 1986; *он же*: Фольклорная волшебная сказка и научная фантастика: (Анализ художеств. текста): Петрозаводск: Изд-во ПГУ, 1986; *он же*: Фольклорный интертекст русской фантастики. Петрозаводск: Изд-во ПГУ, 2002.

⁶⁰ Об идеологических препонах для публикации фантастики в советский период см., например, мемуар Кира Булычева (И. В. Можейко): *Булычев К.* Падчерица эпохи. М.: Международный центр фантастики, 2004.

⁶¹ Ср. названия ряда диссертаций, защищенных в последнее десятилетие в отечественных ВУЗах: «Фэнтези и социализация личности: социально-философский анализ» (Н. В. Помоголова), «Герой русской фэнтези 1990-х гг.: модусы художественной реализации» (Е. А. Чепур), «Категориальные концепты „Добро“ и „Зло“ в детской фэнтези» (Т. В. Печагина), «Когнитивная специфика фэнтезийного образа в массовой культуре» (Д. А. Толстиков) и др. Электронная библиотека диссертаций (<http://www.dissercat.com>) выдает по запросу «фэнтези» 246 документов, из которых большинство датируются 2002—2012 гг. Дата доступа 30 августа 2017 г.

⁶² Цит. по: Лобарев Л. Желтые врата в мир фэнтези // Мир фантастики, №5, май 2010 (<http://www.mirf.ru/Articles/print4062.html>). Дата доступа 30 августа 2017 г.

в Москве, ныне, увы, не существующим, и на встречах (конвентах) писателей-фантастов и их поклонников. За десять лет, считая с 1991 года, слово «фэнтези» благополучно «обрусело», и с 1999 г. в названиях книжных серий присутствует уже исключительно в написании кириллицей: «Золотая серия фэнтези» (АСТ), «Мастера фэнтези» («Центрполиграф»), «Магия фэнтези» («Армада» / «Альфа-книга»), «Супер-фэнтези» («Олма Медиа Групп») и т. д. Единственное исключение – серия «Детская Fantasy», совместный проект издательств «Домино» (СПб.) и ЭКСМО (Москва), возможно, своего рода стремление «продлить традицию» от серий «Северо-Запада» и «Азбуки».

Журналисты, писавшие о российском книжном рынке, в своих статьях и заметках воспроизводили издательский сленг: сначала – латиницей⁶³, а затем и кириллицей (здесь «первопроходцем» выступила газета «Книжное обозрение», на протяжении многих лет успешно осуществлявшая информационное посредничество между издателями и читателями: с 1995 г. в «КО» регулярно публиковались материалы под рубрикой «Клуб любителей фантастики», и в этих материалах слово «фэнтези» писалось исключительно по-русски). В итоге, совместными усилиями издателей, поклонников фантастики и многочисленных СМИ, узус слова «фэнтези» постепенно преодолел профессиональные рамки.

Безусловно, для отечественного языкового пуриста слово «фэнтези» является чужеродным. Более того, оно представляется такому пуристу ненужным заимствованием, поскольку в своей русифицированной форме не передает полностью вкладываемого в него смысла – в отличие, скажем, от термина «научная фантастика», близкого по значению и являющегося калькой от английского *science fiction*. Однако, если проанализировать текущую языковую ситуацию – и забыть о политически ангажированных рассуждениях по поводу «языка на грани нервного срыва» (формулировка М. А. Кронгауза), – мы обнаружим, что это заимствованное слово успешно ассимилировалось в русском языке: оно встречается в рубриках книжных магазинов и крупнейших библиотек, не говоря уже о множестве «книжных» площадок в Интернете, его широко используют СМИ; наконец это слово породило ряд производных от себя (прилагательное «фэнтезийный», пейоративы «фэнтезюха» и «фэнтезятина» и т. п.), а данное обстоятельство однозначно указывает на то, что язык-рецептор полноценно адаптировал заимствованную лексическую единицу.

Разумеется, если признавать нормативными только те лексемы, которые зафиксированы академическими словарями русского языка, слово «фэнтези» (а тем более – его производные) по-прежнему остается вне свода научной терминологии. Хотя здесь уже наблюдаются определенные подвижки – слово «фэнтези» получило фиксацию в орфографическом словаре РАН и в Большом толковом словаре русского языка под редакцией С. А. Кузнецова. Рискну предположить, что соответствующая словарная статья появится и в томе БАС 3-го издания, когда этот том будет подготовлен.

Процесс лингвистического заимствования подразумевает две основных стадии: собственно заимствование, когда слово из другого языка проникает в язык-рецептор, и освоение, то есть включение заимствованного слова в коммуникативную систему языка-рецептора. Первую стадию слово «фэнтези» в русском языке успешно преодолело – и сейчас находится на стадии второй: об этом свидетельствует и появление в лексиконе производных от этого слова, образованных в соответствии с грамматическими нормами русского языка, и, одновременно, продолжающаяся полемика (среди носителей русского языка в целом и среди представителей его отдельных социолектов) относительно коммуникационных «параметров» этого слова.

⁶³ См., например: Против *fantasy* (письмо) // фэнзин «Двести», апрель 1995, С. 90—92; Громов Д., Ладыженский О. Един в двух лицах // *Ex Libris* НГ, 28 октября 1999 г. С. 13; и даже: Ковтун Е. Н. Истинная реальность *fantasy* // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. 1998. №3. С. 106—115.

Два главных вопроса этой полемики – графическая форма слова (как писать – «фэнтези», «фентези», «фентази» или «фэнтази»?) и его грамматические валентности, прежде всего – род.

Можно предположить, что различия в написании слова «фэнтази» определяются экстралингвистическими причинами: так, вариант написания через два «е» характерен для текстов, которые демонстрируют очевидные пробелы в грамотности (ср., например, авторскую аннотацию – с сохранением орфографии первоисточника – к тексту, опубликованному в сетевом журнале «Самиздат»: «Страсть демона – любовное фентези... Так и юная девушка Арина не задумывалась, что ей выпадет уникальный случай, а понравится или нет, это уже другой вопрос. В свои двадцать лет она испытала предательство парня, которого думала что любит, боль разочарование. Но беда как вы знаете, не ходит одна. Смастерив себе амулет она явно не ожидала такой подлянки от судьбы, попасть в ад, за что вы спросите, а просто так время подходящее большой парад планет. Попад в так называемый ад, она не отчаялась духом, в аду тоже можно жить ведь она встретила такого мужчину-демона да и друг у него очень хороший опекать начинает как старший брат»⁶⁴). То же самое верно и в отношении написания «фентази» («если вы поклонник фентази и любите не много экзотики, приключения в мире литературы»⁶⁵). Вариант «фэнтази» видится более сложным для анализа: с одной стороны, здесь также присутствует фактор общей грамотности, но с другой очевидно орфоэпическое стремление как можно точнее передать по-русски «исходное» произношение данного слова в языке-источнике, фонетическая адаптация (во всяком случае, это верно для транслитерации названий на латинице – ср.: «Информация о туроператоре Фэнтази вэй. Компания FANTASY WAY была создана...»⁶⁶); кроме того, для такого написания существует «народная этимология», предписывающая писать и произносить «а» после «т», поскольку «это слово произошло от слова фантазия»⁶⁷.

Впрочем, нормативное написание, фиксируемое словарями (орфографическим и толковым), – все-таки «фэнтази», и большинство носителей современного русского языка, судя по обложкам выпускаемых книг, рубрикам книжных магазинов и библиотек, статьям в СМИ и академическим исследованиям, придерживаются словарной нормы.

Что же касается грамматических валентностей слова «фэнтази», прежде всего рода, здесь словари, к сожалению, ничем не могут помочь – в разных словарях грамматические характеристики слова «фэнтази» описываются различно. В первом издании «Большого толкового словаря» под ред. С. А. Кузнецова для слова «фэнтази» указан женский род, в издании 2009 г. – средний род. Орфографический словарь под ред. В. В. Лопатина (2005) указывает для «фэнтази» средний род, но толковый словарь под ред. Г. Н. Складчиковой (2001) присваивает данному слову женский род. При подобном разнообразии мнений лексикографов не удивительно, что массовый носитель русского языка до сих пор не в состоянии определиться с тем, какого же грамматического «пола» слово «фэнтази».

По годам издания (и редакциям) этих словарей прослеживается эволюция лексикографических позиций применительно к данному слову – от женского рода к среднему. Однако неизбежно возникает «проблема наблюдателя»: какими соображениями руководствовался составитель конкретного словаря, фиксируя ту или иную норму? Учитывал ли он коммуникативную

⁶⁴ «Страсть демона»: авторская аннотация в журнале «Самиздат» (<http://samlib.ru/r/rinalija/sinopsisstrastxdemon.html>). Дата доступа 30 августа 2017 г.

⁶⁵ Авторская страница «Поклонникам фентази и литературы» на портале «Мой мир» (http://my.mail.ru/community/literatyr.888_/). Дата доступа 30 августа 2017 г. Орфография первоисточника сохранена.

⁶⁶ Описание туроператора в социальной сети туристов России «Тураут» (<http://tourout.ru/db/touropoperator/21869.html>). Дата доступа 30 августа 2017 г.

⁶⁷ Какого рода слово «фэнтази»? Дискуссия на форуме сайта «Библиотека фантастики» (<http://fantlab.ru/forum/forum1page1/topic5261page1>). Дата доступа 30 августа 2017 г.

практику? Или, возможно, опирался исключительно на формальные признаки, присваивая лексемам категорию рода по «кластерному» принципу? Если в русском языке имена существительные, нарицательные, неодушевленные, несклоняемые, иноязычные, оканчивающиеся на гласную в большинстве своем относятся к среднему роду, значит, новозаимствованные лексемы, наподобие «фэнтези», тоже должны иметь средний род (вероятно, этим объясняется смена «пола» для слова «фэнтези» в поздней редакции словаря С. А. Кузнецова⁶⁸).

Чтобы ответить на вопрос, вынесенный в заглавие очерка, следует, как представляется, в отсутствие единой общепризнанной грамматической нормы, обратиться к практике словоупотребления и проанализировать социолекты, для которых свойственно использование слова «фэнтези».

Это слово употребляется в:

- издательской среде;
- рубрикаторах библиотек и книжных магазинов;
- «фэндоме» (среде поклонников фантастики в массовом искусстве);
- СМИ;
- академических исследованиях.

Перечисленные социолекты, безусловно, не являются независимыми – скорее, они взаимно дополняют друг друга; в совокупности же они формируют тот коммуникативный «фон», который сопровождает процесс освоения слова «фэнтези» русским языком.

В российской издательской практике 1990-х годов, когда это слово на обложках книг еще писалось латиницей, согласование производилось в среднем роде – «русское *fantasy*». Но затем, вопреки грамматической традиции русского языка, для которого свойственно перемещать иноязычные слова, «обликом» похожие на «фэнтези», в категорию среднего рода, даже если они изначально относились к другому роду (ср. «метро», «авто» и др.), слово «фэнтези» начало все чаще употребляться не в среднем, а в женском роде (см. примеры в предыдущем очерке). Произошло это вследствие регулярного сопоставления в речи работников издательств, а также в аннотациях, внутренних рецензиях и т. п. слов «(научная) фантастика» и «фэнтези»: грамматические валентности лексемы «фантастика» были перенесены на слово «фэнтези», и в итоге последнее «приобрело» в профессиональном сленге, а затем и в социолекте женский род⁶⁹. Основываясь на собственном издательском опыте и на результатах блиц-опроса, проведенного по электронной почте в июне 2014 г. среди бывших коллег-издателей, выскажу мнение, что сегодня для российских издательств, выпускающих массовую литературу, фэнтези – «она».

Литературная критика не столь единодушна, как издатели: в рецензиях и обзорах можно встретить согласование слова «фэнтези» и в женском, и в среднем роде. В. С. Березин рассуждает о «зарубежной» и «русской» фэнтези, писатель и критик С. В. Логинов – о «русском» фэнтези, Д. А. Шорин упоминает, что «фэнтези должна...», его поддерживает Е. В. Хаецкая, представляя доклад о «христианской фэнтези», а Д. М. Володихин говорит о «городском» фэнтези...⁷⁰

⁶⁸ О словарной фиксации заимствованной лексики и «проблеме наблюдателя» см.: Крысин Л. П. Новые иноязычные заимствования в нормативных словарях // Русский язык в школе. 2006. №1. С. 66—72; Нечаева И. В. Мотивированность иноязычных заимствований: орфографический аспект проблемы // Русский язык в научном освещении. 2005. №1 (9). С. 83—95.

⁶⁹ Профессиональный сленг служит «внутренней» характеристикой конкретного языкового сообщества, тогда как социолект подразумевает взаимодействие с внешней средой; в данном случае примеры социолекта – названия книжных серий, издательские аннотации на библиографических карточках и т. д., то есть все тексты, доступные массовому читателю.

⁷⁰ Березин В. С. Фэнтези // Октябрь. 2001. №6. С. 184—188; Логинов С. В. Русское фэнтези – новая золушка: стенограмма выступления на семинаре Б. Н. Стругацкого // Империя. 1998. С. 105—113; Шорин Д. А. Фэнтези как субъективный вид литературы // Уральский следопыт. 2010. №1. С. 32—35; Хаецкая Е. В. Сказка о царе Салтане как христианская фэнтези // Доклад на фестивале фантастики «Басткон». Москва, 2005 (сетевая версия на сайте автора: <http://arnaut-katalan.narod.ru/>)

Здесь, кстати, прослеживается любопытная взаимосвязь возраста и грамматический предпочтений: чем старше критик, чем он ближе по возрасту к филологическим канонам советских лет, тем с большей вероятностью окажется, что фэнтези для него – «оно». Соответственно, чем критик моложе, тем вероятнее, что он будет использовать для слова «фэнтези» грамматическую категорию рода, проистекающую из издательской практики словоупотребления, а не из словарной нормы. Впрочем, жесткую «возрастную» зависимость вывести вряд ли получится: к примеру, в рецензиях на фэнтези-произведения, относящиеся к иным жанрам культуры, прежде всего кино, молодые критики нередко говорят о фэнтези в среднем роде⁷¹.

В прессе можно встретить и попытки «совместить» оба рода: так, в газете «Аргументы и факты» в одном материале (и даже на одной полосе) слово «фэнтези» употребляется то в среднем, то в женском роде: «наше фэнтези», но «славянская фэнтези»⁷². Вообще следует отметить, что указанная «родовая» дихотомия для данного слова стала в современном русском языке типичной – можно говорить о появлении устойчивых словосочетаний для одного денотата, различающихся согласованием по родам: «героическая фэнтези», «юмористическое фэнтези», «русская фэнтези», «зарубежное фэнтези». Эти устойчивые словосочетания применяются в том числе и для рубрикации произведений и изданий в библиотеках и книжных магазинах: в магазине «Книжный дом» в Санкт-Петербурге в разделе «Фантастика» имеются рубрикаторы «Зарубежное фэнтези» и «Отечественная фэнтези»; электронные библиотеки используют рубрикатор «славянская фэнтези» (см., например, библиотеки LiveLib или FictionBook) и т. д. При этом крупнейшие книжные магазины русского Интернета («Литрес», «Озон» и др.) в своих рубрикаторах, как правило, присваивают слову «фэнтези» средний род – либо ограничиваются общей рубрикацией: «Книги фэнтези»⁷³.

В ситуации «пролонгированной усваиваемости», в которой оказалось слово «фэнтези» в современном русском языке, существует тенденция использовать заимствованное иноязычное слово в значении аналитического, то есть неизменяемого и несклоняемого, прилагательного – «фэнтези-роман», «фэнтези-проза», «рассказ-фэнтези», «произведение в жанре фэнтези»⁷⁴. Здесь слово «фэнтези» выступает в той же роли, что и вторые члены словосочетаний наподобие «стиль модерн», «брюки гольф», «вес нетто» и т. п. – либо в роли препозитивного определения, наподобие выражений «бизнес-проект» и пр. Возможно, популярность такого употребления связана именно с тем, что носители языка, испытывая затруднение с однозначной фиксацией грамматических валентностей слова «фэнтези», выбирают, сознательно или неосознанно, «безопасный», «промежуточный» вариант артикуляции лексемы, не требующий согласования по родам. (Также данный выбор демонстрирует движение русского языка к аналитизму, который предусматривает широкое использование модели двух существительных,

haetsk79.html); *Володихин Д. М.* Народ не научился думать о собственном будущем // Интервью молодежному журналу «Странник». 2008. №3. (Сетевая версия: http://www.strannik-lit.ru/Volodihin_03_08.html. Дата доступа 30 августа 2017 г.).

⁷¹ См.: *Салыникова Е.* Миссия рядового хоббита // Частный корреспондент. 25 января 2012 г. (Сетевая версия: http://www.chaskor.ru/article/missiya_ryadovogo_hobbita_30503. Дата доступа 30 августа 2017 г.); *Карцев Н.* Начало большого путешествия // Московский комсомолец. 20 декабря 2012 г. (Сетевая версия: <http://www.mk.ru/culture/article/2012/12/20/790421-hobbit-nachalo-bolshogo-puteshestviya.html>. Дата доступа 30 августа 2017 г.); Обзор экранизаций современных литературных произведений на портале «Кинопоиск» (<http://www.kinopoisk.ru/article/2404013/>). Дата доступа 30 августа 2017 г.

⁷² *Бестужев И.* Прощай, фэнтези! // Аргументы и факты. 17 января 2001 г.

⁷³ «Литрес»: <http://www.litres.ru/fentezi/>; «Озон»: [http://www.ozon.ru/catalog/1140882/?store=1,0](http://www.ozon.ru/catalog/1140882/?store=1,0;); интернет-магазин московского книжного центра «Библиоглобус»: <http://www.bgshop.ru/GoodsType.aspx?pageView=catalog&catalogId=252&type=Book>. Дата доступа 30 августа 2017 г.

⁷⁴ Об употреблении и роли аналитических прилагательных в русском языке см.: *Бениш В.* Аналитические прилагательные. Распространение иноязычной модели «определяющее существительное + определяемое существительное» // Язык в движении: К 70-летию Л. П. Крысина. М.: Языки славянской культуры, 2007. С. 117—125; *Рощина Ю. В.* Закономерности функционирования различных типов аналитических прилагательных в современном русском языке // Русский язык: исторические судьбы и современность. II Международный конгресс исследователей русского языка. Труды и материалы. М., 2004. С. 239—240; *Дани Д. Дж.* О функциях «английского» в современном русском языке // *Rusistika*. 1998. №1—2. С. 27—36.

одно из которых является определение для другого, с формально не выраженной грамматической связью между ними⁷⁵.)

Массовый читатель, тем не менее, продолжает дискутировать родовую принадлежность слова «фэнтези». Наиболее активное обсуждение этого вопроса ведется, что естественно, в «фэндоме» – среди поклонников фантастической литературы, кино и других жанров массовой культуры, имеющих отношение к фантастике. Разброс мнений в дискуссии велик, и доводы в пользу той или иной точки зрения приводятся самые разнообразные – от ссылок на словарные нормы до аргументов в духе «а мне так нравится». Как представляется, будет полезным подробно проанализировать предпочтения этой аудитории, поскольку ее социолект ближе всего к «общей» практике словоупотребления в русском языке.

Показательна в этом отношении полемика вокруг грамматического рода слова «фэнтези» на портале «Лаборатория фантастики» – основном источнике библиографических сведений об изданиях фантастики на русском языке. На форуме этого портала имеется отдельная тема с заглавием «Какого рода слово „фэнтези“?»⁷⁶; первая запись в теме датирована 3 февраля 2010 года, последняя – 11 февраля того же года; общее количество сообщений в теме – свыше 150. Участники обсуждения предложили три гипотезы – это слово в русском языке среднего, женского и даже мужского рода.

Сторонники первой точки зрения аргументируют свою позицию ссылками на лексическую и лексикографическую нормы. Те, кто ратует за женский род, чаще всего обосновывают свои взгляды рассуждениями об «опорном», или «родовом», слове, по которому следует определять род заимствованного существительного; в качестве таких «опорных» слов для «фэнтези» предлагаются различные варианты: «фантазия», «фантастика», «литература», «магия» («фэнтези всегда связана с магией»), «сказка». При этом некоторые участники полемики доводят ситуацию до абсурда, преднамеренно или нет – сказать сложно, и предлагают в качестве «родовых» слов для «фэнтези» лексемы «жанр» и «вымысел», из чего делается вывод, что «фэнтези» – мужского рода. (Здесь мы вновь сталкиваемся и с проявлением культурного национализма – когда грамматические категории обосновываются апелляциями к морфологической системе родного языка.)

В аналогичной дискуссии на другом читательском портале⁷⁷ помимо аргументов, схожих с приведенными выше, удалось обнаружить и новые доводы в пользу того, что слово «фэнтези» – все-таки не среднего рода. В частности, указывается в качестве нормативного источника подготовленная литературоведом В. Гаковым «Энциклопедия фантастики: Кто есть кто» (1995, второе издание – 1997), где слово «фэнтези» используется в женском роде: «героическая фэнтези», «историческая фэнтези» и т. д.⁷⁸ Аргументация в пользу мужского рода строится на отсылке к «Википедии»⁷⁹, где указан именно мужской род для слова «фэнтези» и присутствует, в свою очередь, упоминание о морфологической классификации А. А. Зализняка⁸⁰; при этом статья «Википедии» цитирует словарь Зализняка только применительно к склонению

⁷⁵ Об аналитизме в языке см.: *Панов М. В.* Об аналитических прилагательных в современном русском языке // Фонетика. Фонология. Грамматика. М., 1971. С. 186—189; Аналитические конструкции в языках различных типов, М. – Л., 1965; *Валгина Н. С.* Активные процессы в современном русском языке. М.: Логос, 2001.

⁷⁶ <http://fantlab.ru/forum/forum1page1/topic5261page1>. Дата доступа 30 августа 2017 г.

⁷⁷ Приключения русского языка. Фэнтези, как вас называть? // Блог электронной библиотеки LiveLib (<http://www.livelib.ru/magazine/post/2673>). Дата доступа 30 августа 2017 г.

⁷⁸ Энциклопедия фантастики. Кто есть кто. Автор-составитель В. Гаков. Минск, Галаксиас, 1995 (для поиска соответствующих цитат лучше воспользоваться электронной версией, выпущенной в формате CD московским издательством «Медиа» в 2001 г.).

⁷⁹ Фэнтези. Статья в Викисловаре (<http://ru.wiktionary.org/wiki/%D1%84%D1%8D%D0%BD%D1%82%D0%B5%D0%B7%D0%B8>). Дата доступа 30 августа 2017 г.

⁸⁰ *Зализняк А. А.* Грамматический словарь русского языка. Словоизменение. М.: Наука, 1977; Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Русский язык, 1980; Изд. 5-е, испр. М.: Аст-пресс, 2008.

такого типа слов, но это не мешает использовать авторитет профессионального лингвиста при обсуждении на форуме. Кроме того, в полемике проводится параллель между «фэнтези» и другим сходно звучащим заимствованным словом – «экстази», для которого словарями допускается как средний, так и мужской род; отсюда постулируется, что «фэнтези» также может иметь мужской род. Но в целом, как и в ходе дискуссии на сайте «Лаборатория фантастики», большинство читателей высказываются за средний род этого слова в русском языке.

Последний социолект, который необходимо рассмотреть для корректного описания грамматической ситуации слова «фэнтези» в русском языке, – академический. Поиск по базе диссертаций Российской государственной библиотеки⁸¹ позволяет выявить два варианта грамматической валентности слова «фэнтези» в социолекте отечественной науки: женский род («герой русской фэнтези», эта валентность преобладает) и аналитическое прилагательное («жанр фэнтези в русской литературе»); кроме того, отмечено единственное употребление слова «фэнтези» во множественном числе – «Славянские фэнтези в современном литературном процессе» (в единственном числе эта дефиниция имеет средний род). Поиск по базе статей научной библиотеки «Киберленинка»⁸² дает схожие результаты, только вместо женского рода в названиях статей гораздо чаще используется средний род («славянское фэнтези»); возможно, это следствие работы редакторов и корректоров, стремящихся соблюдать лексикографическую норму, на этапе предпечатной подготовки статей. Что касается монографий, посвященных или хотя бы затрагивающих фэнтези, их по-прежнему нет, за исключением интертекстуальных исследований Е. М. Неелова, который предпочитает говорить о фэнтези в женском роде («фэнтези популярна...» и т. д.), и фантастоведческих работ Е. Н. Ковтун (о них подробнее далее), которая тоже отдает предпочтение женскому роду («Я предпочитаю женский род по аналогии с фантастикой»⁸³).

Разнообразие артикуляций среди носителей языка в данном случае очевидно отражает многообразие социальных практик, связанных с употреблением слова «фэнтези», и даже позволяет выявить у этого слова собственный дискурс, «пределы» которого расширяются по мере освоения (рецепции) лексемы «фэнтези» русским языком. Полемика вокруг грамматических валентностей может быть истолкована как свидетельство «неустойчивой» референции фэнтези, причем референции не только лингвистической, но и культурной.

⁸¹ Поисковый запрос «фэнтези»; результаты: <http://sigla.rsl.ru/table.jsp?f=1016&t=3&v0=%D1%84%D1%8D%D0%BD%D1%82%D0%B5%D0%B7%D0%B8&f=1003&t=1&v1=&f=4&t=2&v2=&f=21&t=3&v3=&f=1016&t=3&v4=&f=1016&t=3&v5=&tr=Common&cc=c3&s=2&ce=.....>6. Дата доступа 30 августа 2017 г.

⁸² Поисковый запрос «фэнтези»; результаты: <http://cyberleninka.ru/search?q=%D1%84%D1%8D%D0%BD%D1%82%D0%B5%D0%B7%D0%B>. Дата доступа 30 августа 2017 г.

⁸³ Валеев А. Какого рода слово «фэнтези»? Интервью с Еленой Ковтун // Челябинский рабочий. 24 мая 2008 г. (Сетевая версия: <http://mediazavod.ru/articles/37702>. Дата доступа 30 августа 2017 г.).

Массовая беллетристика как формульная литература

Массовую беллетристику в литературоведческих исследованиях и в публицистике нередко определяют как «формульную литературу», вкладывая в это определение уничижительный смысл, вновь заставляющий вспомнить казалось бы отмирающее противопоставление «высокой» и «низкой» литератур. «Обычные оценки... определяют массовую (она же — низовая, тривиальная, банальная, макулатурная, развлекательная, популярная, китчевая и т. д.) литературу как стандартизованную, формульную, клишированную, подчеркивая тем самым примитивность ее конструктивных принципов и экспрессивной техники. Однако внимательный анализ обнаруживает чисто идеологический характер подобных групповых оценок... Очевидно, что имеет место чисто оценочный и идеологический перенос содержательного, тематического момента на систему конструктивных принципов⁸⁴». В частности, именно такое понимание дефиниции «формульная литература» свойственно работе С. В. Чупринина «Русская литература сегодня. Жизнь по понятиям»⁸⁵, позиционируемой как терминологический словарь и как учебное пособие. Одним из следствий подобной трактовки является, о чем говорилось выше, распространенное в академических кругах и среди представителей нормативной литературной культуры отношение к массовой беллетристике в частности и к массовой культуре в целом как к предмету, недостойному «серьезных» исследований.

Впрочем, все шире словосочетание «формульная литература» используется не как оценочный параметр, а как литературоведческий термин (подобно «банализации» в работах П. Бурдье), обозначающий особый тип беллетристики, характерный для массовой культуры. Этому типу беллетристики присуще, как следует из самого определения, использование формул, то есть конвенциональных структур сюжетов и образов, лежащих в основе однотипных произведений. Данный термин был предложен Дж. Кавелти⁸⁶, и сегодня он применяется не только к литературе (массовой беллетристике), но и к другим видам массового искусства, прежде всего к кинематографу. Сам Кавелти позднее использовал термин «формульное повествование»⁸⁷, однако это определение в значительной степени тавтологично («совокупно-повествовательное повествование»), поэтому логичнее рассуждать именно о формульной литературе.

Формульный элемент, по Кавелти, создает идеальный мир, в котором отсутствуют беспорядок, двусмысленность, неопределенность и ограниченность реального мира. Более того, «давнее знакомство читателей с формулой дает им представление о том, чего следует ожидать от нового произведения, тем самым повышает возможность понять и оценить в деталях новое сочинение». При этом «...формульный образец существует длительный период времени, прежде чем его создатели и читающая публика начинают осмысливать его как жанр» (переключая с упоминавшейся выше теорией ключевых текстов). Формульная литература делает «акцент на действии и сюжете», в ней выражена «эскапистская особенность (уход от реальности)», она представляет собой «попытку интенсивного возбуждения, вовлечения в мир опасностей и переживаний»; при этом создаваемые формульной литературой фикциональные миры — это моральные фантазии (*moral fantasy*), которые помогают читателю испытать множество разнообразных сильных чувств без тех опасностей и трудностей, которые обычно сопровождают их в реальности. Значимость и особенность этих фантазий в том, что они позволяют читате-

⁸⁴ Гудков Л. Д., Дубин Б. В. Литература как социальный институт. Статьи по социологии литературы. М.: НЛЮ, 1995. С. 70.

⁸⁵ См. статьи «Вкус литературный», «Криминальная проза», «Лавбургер», «Массовая литература», «Миддл-литература» // Чупринин С. В. Русская литература сегодня. Жизнь по понятиям. М.: Время, 2007.

⁸⁶ Кавелти Д. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. №22. С. 33—64.

⁸⁷ Cawelty J. Mystery, Violence, and Popular Culture. Chicago: Popular Press, 2004.

лям исследовать и испытывать границу между разрешенным и запрещенным, в том числе – запрещенным физическими законами реального мира.

Очевидно, что фэнтези отвечает всем перечисленным признакам формульной литературы. Однако определение Кавелти, на наш взгляд, нуждается в уточнении и расширении. Как представляется, понимание под формулами основных тематических направлений массового искусства (детектив, любовный роман и пр.) не совсем корректно – в первую очередь, из-за размытости «жанровых границ», многообразия вариаций конкретной формулы и невозможности однозначно дифференцировать художественные произведения по содержательному признаку. Вследствие этого предлагается характеризовать основные виды современной массовой беллетристики и массового искусства в целом именно как направления (фэнтези, триллер, «бондиана» и пр.), а понятие формулы применять для описания разновидностей указанных направлений. К примеру, когда имеется ряд произведений разных авторов, где художественно переосмысливаются последствия проникновения сверхъестественных сил в повседневную городскую жизнь, мы вправе говорить о «городской» формуле фэнтези. А когда в другом ряде произведений рассказывается о магических трансформациях известной реальности, мы можем постулировать наличие «альтернативной» формулы.

Опираясь на такое понимание формулы и на сюжетно-тематический принцип классификации фэнтези, можно, к примеру, выделить в современном фэнтези следующие литературные/культурные формулы:

- героико-эпическая (или «высокое» фэнтези, или «меч и магия»⁸⁸);
- готическая (хоррор и вампирская тематика);
- «темная» («низкое» фэнтези, героико-эпическое фэнтези «наоборот»);
- городская (вторжение потустороннего в современную урбанизированную жизнь);
- детективная (детективные сюжеты в фэнтезийных мирах);
- альтернативная (изменение хода истории в реальном мире под воздействием магии);
- историческая (художественное изложение событий истории вымышленного мира, с минимальным вниманием к проявлениям иррационального в этой истории).

Данные формулы характерны, по нашему мнению, именно для современного состояния фэнтези; в истории этого явления можно выделить и другие формулы, но сегодня они, как представляется, не являются актуальными – так, авантюрно-приключенческая формула, свойственная первому этапу развития фэнтези («прото-фэнтези», 1920-е – 1940-е годы), эволюционировала в нынешнюю героико-эпическую, и аналогичная эволюция зафиксирована для других ранних формул (подробнее об этом см. Приложение 3)⁸⁹.

Построение классификации фэнтези на основе формул позволяет формализовать указанную классификацию по сюжетно-тематическому принципу, причем такой классификатор обеспечивает широкий контекст для каждой категории. Кроме того, классификация с использованием формул обладает достаточно гибкостью, чтобы учитывать дальнейшую эволюцию фэнтези как литературного и социально-культурного явления.

Отталкиваясь от данного выше определения фэнтези и от классификации литературных/культурных формул, мы значительно сужаем историческое пространство эволюции этого жанрово-тематического направления. Безусловно, фэнтези имеет богатую предысторию (как

⁸⁸ С. Алексеев предлагает различать героическую и эпическую фэнтези на том основании, что эпическая фэнтези строит «вторичные миры» и потому мифологична, а героическая сосредоточена на поступках индивида, чьи действия никак не влияют на миропорядок. См.: Алексеев С. Гомеры нового времени. // Если, 2006. №9, с. 281. На мой взгляд, это разграничение было правомерно «до Толкина»: в современной героико-эпической фэнтези индивид и мир, как правило, неразделимы.

⁸⁹ Об эволюции фэнтези см.: Magill Frank N., ed. Survey of Modern Fantasy Literature. 5 vols. Englewood Cliffs, NJ: Salem Press, 1983; Moretti F. Graphs, Maps and Trees: Abstract Models for a Literary History. London, New York: Verso, 2005.

уже упоминалось, некоторые исследователи прослеживают традицию фэнтези до эпоса о Гильгамеше и Гомера⁹⁰), однако как способ массового приобщения к чудесному данное явление оформилось лишь в XX столетии.

⁹⁰ Так, английский исследователь Д. Прингл среди «источников» фэнтези перечисляет героический эпос, народную сказку, «древний религиозный элемент», мифологические мотивы и т. д. и завершает свое рассуждение следующим выводом: «Если считать от самого начала, фэнтези развивалась во множестве форм вместе с мировой литературой. Она присутствует в культуре с момента изобретения письменности, то есть 5000 лет». См.: *Pringle D. Fulfilling the Heart's Desire. // The Ultimate Encyclopedia of Fantasy*. P. 9.

Космополитизм массовой культуры и ее национальная составляющая

«Феномен Гарри Поттера», о котором неоднократно упоминалось выше, представляет собой показательный пример такой характеристики массовой культуры как глобальность, космополитичность: некое культурное (масс-культурное) событие, имевшее место в конкретной стране и конкретной национальной культуре, благодаря как целенаправленной деятельности культурных агентов (издателей, литагентов, кинопрокатчиков, антрепренеров, СМИ), так и «потребительской моде», формирующейся в системе массовых коммуникаций и сетевого пространства, практически моментально «выплескивается» за национальные границы и становится общим культурным событием – во всяком случае, общим в пределах той сферы распространения, которая находится под влиянием современной массовой культуры. В этом смысле вполне справедливо утверждение, что массовая культура не имеет национальных границ и является космополитичной, «всеобщей»: прежние ценности, составлявшие ядро той или иной национальной культуры, видоизменяются под воздействием комплекса общих «транснациональных» ценностей, «обезличиваются», утрачивая национальное своеобразие, или даже вытесняются, приобретая черты маргинальности (ср., например, эволюцию института брака от патриархального уклада к многообразию нынешних форм).

Именно вследствие такой глобальности массовой культуры получают широкое признание новые жанры массового искусства (телесериал, «коммерческая» литература, музыкальные альбомы и др.) и усваиваются новые для локальной национальной культуры литературные / кинематографические и прочие, если коротко – культурные, формулы (расширение содержания термина, предложенного Дж. Кавелти для литературы, на всю совокупность продукции массовой культуры видится адекватным и обоснованным). В результате конкретная национальная культура приобретает унифицирующие признаки и обнаруживает стимулы к развитию уже в едином контексте глобальной массовой культуры.

Указанный процесс воздействия глобальной массовой культуры на «традиционную», то есть до определенного времени по тем или иным причинам остававшуюся вне сферы ее влияния, ни в коей мере не является односторонним, чего не желают признавать критики глобализации культуры, рассуждающие об «агрессивной аккультурации»⁹¹ и ставящие знак равенства между глобализацией в широком смысле и вестернизацией⁹², или «американизацией» (в отечественной традиции такие критики в значительной мере воспроизводят штампы советской идеологии, видевшей в массовой культуре проявление «культурного империализма»⁹³). Глобальная массовая культура и ее локальные национальные формы взаимно насыщают друг друга; различные культурные коды при пересечении порождают новые символические структуры, которые развиваются и распространяются в общекультурной «ризоме»⁹⁴. Применительно к массовой беллетристике это отражается в появлении и «банализации», в том числе транс-

⁹¹ См., например, многочисленные работы А. Г. Дугина, в частности, «Обществоведение для граждан Новой России» (М.: Евразийское движение, 2007).

⁹² «Вестернизация есть явление универсальное по своему временному характеру и географическому охвату... Модель технологического общества со всеми его атрибутами – от массового потребления до либеральной демократии – в принципе легко воспроизводима и в силу этого является всеобщей». См.: *Latouche S. The Westernization of the World. Cambridge: Polity Press, 1996. P. 50—51.* О различии между глобализацией и вестернизацией см.: *Иноземцев В. Л. Вестернизация как глобализация и глобализация как «американизация» // Вопросы философии. 2004. №4. С. 58—69.*

⁹³ *Шестаков В. П. Мифология XX века. С. 201—218.*

⁹⁴ О понятии ризомы см.: *Николаева Е. В. От ризомы и складки к фракталу // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2014. №2. С. 114—119; Шакирова Е. Ю. Общее представление о строении и динамике современного социокультурного пространства. Ч. 2 // Власть. 2014. №2. С. 143—146.*

национальной, целого ряда национальных литературных формул, а применительно к массовому искусству в целом – в возникновении конкурирующих, но не стесняющихся заимствовать друг у друга локусов культурного производства, например, Голливуда и индийского Болливуда⁹⁵ (или европейского и американского ТВ – в последнее десятилетие многие европейские телесериалы, прежде всего британские и скандинавские, получившие признание «на родине», повторно тиражируются в США в «адаптированном» виде, когда основная сюжетная линия сохраняется, но в сценарий вносятся изменения – локации становятся американскими и герои получают американское «гражданство»⁹⁶).

В национальных литературах, которые подвергаются воздействию глобальной массовой культуры, наблюдается, как можно судить по ситуации в отечественной литературе, двунаправленный процесс: во-первых, происходит заимствование и освоение новых для данной литературы жанров, направлений и формул – именно так в современном литературном пространстве России появились детектив, триллер, фэнтези и другие жанры массовой беллетристики; во-вторых, «ассимиляция» этих жанров вкупе со сформированными и формирующимися читательскими ожиданиями, на которые реагирует рынок литературного производства, порождает «локализованные» версии масс-культурных жанров: в поле детектива, к примеру, достаточно быстро оформилось такое направление, как отечественный дамский иронический детектив (Д. Донцова, Д. А. Калинина, Т. В. Устинова и др.), в поле любовного романа возникла формула «глянцевой литературы», или «книг о новых русских» (О. Робски, Н. Г. Медведева, С. С. Минаев), а в поле фантастики сложились славянское фэнтези и «компенсирующая беллетристика».

Следует отметить, что для возникновения и оформления подобных «локализованных» культурных формул принципиально важна роль «образцового читателя» (У. Эко), то есть заинтересованной читательской аудитории. История развития массовой культуры в целом представляет собой историю тиражирования художественных приемов как ответа на рецепцию этих приемов массовым читателем / зрителем / слушателем, а национальные культурные формулы в этом отношении являются квинтэссенцией выражения потребительских ожиданий и предпочтений – «горизонта ожидания», если воспользоваться терминологией рецептивной эстетики. В данных формулах ярче всего выражается символический, ценностный спрос конкретной локальной аудитории, формирующий предложение; указанный спрос с точки зрения автора тождественен моде – «после Семеновой все бросились сочинять тексты про славянских богов и разных кикимор, а потом как отрезало»⁹⁷ – и характеризуется свойственной моде как таковой динамике взлетов и падений, тогда как аудиторию отличает «эстетический консерватизм», способствующий последовательному выделению из общей массы поклонников того или иного направления массовой культуры ядра приверженцев отдельной культурной формулы и отдельного автора / исполнителя.

Безусловно, национальные культурные формулы ни в коей мере не являются сугубо российским продуктом – так, в Великобритании выделяют американскую научную фантастику и противопоставляют ей английскую «просто фантастику»⁹⁸. Но наша книга посвящена анализу ситуации в современной русской литературе, следовательно, в рамках предмета исследования интерес представляют те национальные формулы, которые вычлениют в общем литературном потоке отечественные потребители массовой культуры. Если проанализировать отечественный литературный рынок (сознательно избегаю определения «книжный», поскольку термин

⁹⁵ См.: Sarkar B. The Melodramas of Globalization // Cultural Dynamics. 2008. №20. P. 31—51.

⁹⁶ Из телесериалов последних лет следует упомянуть прежде всего шведско-датский проект «Мост» (Broen, 2011), который, после успеха на скандинавском ТВ, получил сразу две иностранные адаптации – американскую и франко-британскую.

⁹⁷ Замечание писателя Э. В. Геворкяна (из личной беседы, 2004 г.).

⁹⁸ См.: Johnston D. The BBC versus Science Fiction! The collision of transnational genre and national identity in British television in the early 1950s // British Science Fiction Film and Television: Critical Essays. Jefferson, NC: McFarland, 2011. P. 40—49.

«книжный рынок» охватывает почти исключительно сферу производства и дистрибуции, деятельность издателей и книготорговцев, и практически игнорирует сферу потребления, читательскую / авторскую рецепцию смыслов и тенденций), мы обнаружим наличие целого ряда подобных формул в восприятии СМИ, критики и аудитории. В частности, это классический английский детектив, от У. Коллинза до Р. Гэлбрейта (псевдоним, под которым публикуются детективные романы Дж. Роулинг); американский комикс о супергероях; французский водевиль, прежде всего кинематографический, но также и литературный (драматургический), и французский же «экзистенциальный роман», от А. Камю до Ф. Бегбедера; латиноамериканскую школу магического реализма, от Г. Гарсия Маркеса до П. Коэльо; скандинавский полицейский детектив, от М. Шевалье и П. Вале до Ю Несбе, и так далее. Эта типология национальных формул едва ли не имплицитно присуща современному коллективному читательскому знанию, судя по материалам СМИ (цитирую по случайной выборке: «пьеса в духе французского водевиля», «мэтр классического английского детектива», «типичный американский комикс»); во всяком случае, данная типология активно используется в литературных и «окололитературных» дискуссиях на страницах прессы, и ею широко оперируют на сетевых ресурсах: предполагается по умолчанию, что любой участник дискуссии, вообще любой реципиент текста, в котором присутствуют подобные формулировки, понимает их содержание и способен более или менее адекватно формализовать, хотя бы интуитивно, отличительные признаки каждой формулы.

При этом для отечественной рецептивной парадигмы характерна определенная символическая иерархия: «наша» литература, классическая и массовая, в целом противопоставляется «не нашей», зарубежной, а внутри последней дополнительно вычленяются, как упоминалось выше, различные национальные формулы, которые, в свою очередь, обретают сугубо российских конкурентов и оппонентов. Эта символическая иерархия без труда прослеживается на примере трех наиболее популярных у читателей жанров массовой литературы – детектива, любовного романа и фантастики.

Первоначально каждый из этих жанров имел зарубежный «облик», то есть существовал в форме переводов художественных произведений с иностранных языков; затем – здесь я опираюсь на собственный издательский опыт (со второй половины 1980-х по 2010 год) – в читательской среде сформировался спрос на тексты о «наших людях», помещенных в сюжетный контекст массовой литературы, а далее началась эстетическая дифференциация жанров по темам и авторам, сопровождавшаяся возникновением уникальных (отсутствующих или не получивших широкого распространения в иных литературных традициях массовой беллетристики) национальных формул, к числу которых относится и славянское фэнтези. (Для фантастики, кроме того, можно выделить дополнительный уровень символической иерархии: российская – зарубежная, англо-американская – остальная зарубежная, наконец сугубо российская. Вдобавок имеется и оппозиция «российская – советская», чего не наблюдается в других жанрах массовой литературы; единственный жанр, который составляет конкуренцию фантастике по наличию советской «родословной», – исторический роман⁹⁹, но в этом поле налично прямая преемственность моделей, сюжетов и художественных приемов, тогда как современная российская фантастика может считаться преемственницей советской почти исключительно хронологически, но не качественно – поскольку она использует преимущественно модели и приемы фантастики «в целом», которыми, по идеологическим соображениям, не могла оперировать в советский период.)

⁹⁹ О советском историческом романе см.: *Кожин В. В.* Статьи о современной литературе. М.: Современник, 1982; *Петров С. М.* Русский советский исторический роман. М. Современник, 1980; *Филатова А. И.* Советский исторический роман. Итоги его изучения и перспективы. Обзор литературы за 1950-70-е годы. //Русская литература. 1973. №1. С. 187—202; *Добренко Е.* Соцреализм в поисках «исторического прошлого» // Вопросы литературы. 1997. №1. С. 26—57.

Как представляется, появление и развитие этих формул в отечественной литературе стало отражением поисков идентичности в современном российском социуме. Дезинтеграционные процессы, которые в публицистике и академических исследованиях принято обозначать как «распад / развал СССР», привели к краху социалистической государственной идеологии: былая идентичность советского «воображаемого сообщества» (Б. Андерсон) оказалась разрушенной, возник мировоззренческий вакуум, в котором растворился и официальный патриотизм¹⁰⁰, и массовый патриотический / националистический дискурс: конструкты «советский» и «русский» фактически утратили означаемое – во всяком случае, лишились для коллективного знания символической ценности. (Вероятно, стоит указать, что и в советское время идентичность не была единой – в коллективном знании советских людей уживались любовь к родной стране и негативное отношение к «этому государству»¹⁰¹; любопытно, что подобное раздвоение социокультурной идентичности наблюдается и сегодня.) В известном смысле можно сказать, что произошло «обнуление» массового патриотизма; патриотический контекст на уровне массовой культуры был замещен контекстом глобалистским, прежде всего – в его англо-американском варианте: интенсивное заимствование английских лексических единиц русским языком, пропаганда, явная и скрытая, западных масс-культурных идеологем и ценностей, американское кино, американская и английская поп- и рок-музыка¹⁰²

¹⁰⁰ «Дешевый казенный патриотизм» – по определению А. Н. Стругацкого. См.: *Стругацкий Б. Н.* Комментарии к проиденному. СПб.: Амфора, 2003. С. 37. О советском патриотизме см.: *Тишков В. А.* Этничность, национализм и государство в посткоммунистическом обществе. // *Вопросы социологии.* 1993. №12. С. 3—38; *Ачкасов В. А.* Россия: поиск национальной идентичности // *Вестник СПб. ун-та. Сер. 6.* СПб., 1998. Вып. 2. С. 31—36; *Chulos C. J., Piirainen T.*, eds. *The Fall of an Empire, the Birth of a Nation.* Helsinki: Ashgate, 2000.

¹⁰¹ *Попова О. В.* Особенности политической идентичности в России и странах Европы // *Политические исследования.* 2009. №1. С. 17—20.

¹⁰² Музыкальная «интервенция» началась несколько ранее, в конце 1970-х гг., с распространением среди населения СССР сначала катушечных, а затем и кассетных магнитофонов и появлением в крупных городах многочисленных «студий звукозаписи», продававших кассеты с музыкальными записями, что позволило массово, пусть и не вполне легально, тиражировать популярную зарубежную музыку. Приблизительно этими же годами датируется «джинсомания» в СССР, тоже пример проникновения западной массовой культуры через «железный занавес». См.: *Федулов А. Н.* Неофициальная культура в СССР во второй половине 60-х – 80-х годах XX века. Элиста, 2010; *Самуиленок Д. В.* Роль неофициальной музыкально-песенной культуры в формировании социально-политических ориентаций советской молодежи 1960-х-1980-х годов. Тверь, 2004; *Sullivan J.* *Jeans: A Cultural History of an American Icon.* New York: Penguin Putnam, 2007.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.