

Д.К.Баранов

## К ВОПРОСУ О МЕТОДАХ ИЗУЧЕНИЯ МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (АНАЛИЗИРУЯ ЭПИЗОДЫ ИЗ РОМАНОВ А.БУШКОВА И П.МОЛИТВИНА)

Предлагается метод анализа массовых текстов, основанный на сопоставлении коммерчески успешной и неуспешной массовой литературы. Для этого применяется сравнительный анализ сопоставимых эпизодов из успешных и провальных книг, построенных в одном жанровом каноне. Подобный анализ позволяет увидеть, как успешные массовые авторы усложняют текст, оставаясь в рамках тех же шаблонов, что и их конкуренты. В качестве иллюстрации метода приводится сопоставительный анализ эпизодов из романа А.А.Бушкова «Летающие острова» и романа П.В.Молитвина «Дорога дорог». Демонстрируется, что более успешный автор — Бушков — в отличие от конкурента, не доводит до предела героизацию героя; поддерживает более высокий событийный темп; в большей степени стимулирует воображение читателя; не «объясняет» читателю, какие эмоции нужно испытывать, а стремится вызвать их; а также усложняет саспенсовую структуру, синхронизируя время чтения со временем в изображенном мире. Представляется, подобный анализ позволяет увидеть, что коммерчески успешная массовая литература может быть сложно устроенной, но сложность эта кроется не в области, привычной для литературы первого ряда (сложная мотивная и философская система, эксперименты с формой и др.), но в области приемов, направленных на удержание читательского внимания в конкретный момент времени.

**Ключевые слова:** массовая литература, сопоставительный анализ, А.А.Бушков, саспенс, жанровые шаблоны

**М**ассовая литература все чаще становится предметом научного изучения. Как в исторической науке школа «Анналов» смогла противопоставить изучению и построению событийной истории попытку понять и реконструировать историю повседневности, психологии обывателя, так и в литературоведении все чаще приходят к мысли, что имеет смысл изучать не только классиков — «события» в истории литературы — но и те условно «низовые» тексты, с которыми взаимодействует наибольшее количество читателей.

Однако массовая литература редко изучается как самостоятельное явление сферы эстетического. В существующих исследованиях тексты такого рода воспринимаются преимущественно как материал, который может что-то рассказать об обществе, в связи с чем феномен массовой литературы обычно рассматривается в рамках исторического, социологического, культурологического или, скажем, психоаналитического, а также разнообразных междисциплинарных подходов<sup>1</sup> [1, с. 12-52]. В классическом же литературоведении к литературе второго и третьего ряда обращаются в первую очередь тогда, когда возникает потребность выстроить фон, на котором воспринимается то или иное выдающееся произведение (в качестве примера исследования такого рода можно привести, скажем, классическое исследование В.М.Марковича, посвященное «Повестям Белкина» [2]). Кроме того, востребованным оказывается типологический подход, пользуясь которым, исследователи определяют разные типы героев, сюжетов, приемов, характерных для текстов того или иного жанра<sup>2</sup> [1, с. 8; 3]. Представляется, что если довести подобный подход до логического конца, можно говорить о разложении текстов массовой литературы на элементарные единицы — как волшебную сказку по Проппу. Также встречаются работы по описанию того или иного приема, но, опять же, прием описывается как нечто универсальное для разных текстов одного рода [4].

Сложившаяся в современной науке ситуация напрямую связана с устоявшимся в бытовом сознании представлением о шаблонности массовой литературы. Именно представление о каноничности подобных текстов объясняет и востребованность типологических описаний, и то, что подобная литература часто не воспринимается как «достойная» литература, заслуживающая анализа как эстетический феномен, вследствие чего она и воспринимается лишь как источник информации об обществе. Анализ конкретных приемов, используемых и в массовой, и в высокой литературе, казалось бы, демонстрирует, что первая сделана «хуже»<sup>3</sup> [5, с. 27].

Таким образом, даже в науке существует представление о том, что массовая литература — это что-то «плохое» — именно вследствие ее шаблонности, вторичности. Между тем, представляется, что даже если принять за истину, что чем текст шаблоннее, тем он хуже, едва ли логично утверждать, что чем текст «хуже», тем большему количеству людей он понравится. Конечно, отчасти коммерческий успех может объясняться внетекстовыми факторами: рекламой, громким именем автора и т.д. Однако нельзя свести к этим факторам всё: когда-то Донцова, Бушков и другие успешные авторы были неизвестными, но выиграли конкурентную борьбу с другими массовыми писателями.

Представляется, что для того чтобы понять, как именно массовый текст воздействует на читателя, почему одни, казалось бы, шаблонные книги расходятся миллионными тиражами, а другие — такие же

<sup>1</sup> Черняк М.А. Феномен массовой литературы XX века: проблемы генезиса и поэтики: диссертация ... доктора филологических наук. СПб., 2005. С. 6-10.

<sup>2</sup> Ibid., с. 3-4.

<sup>3</sup> Зубакова Н.В. Типологические и функциональные характеристики интертекстем в произведениях современной массовой литературы и беллетристики: диссертация ... кандидата филологических наук. Белгород, 2017. С. 10.

шаблонные — нет, нужно внимательно анализировать поэтику массовой литературы, сопоставляя не массовую и высокую литературу, а коммерчески успешную и коммерчески не такую успешную массовую литературу. Подобное сопоставление позволяет увидеть, что по-настоящему коммерчески успешная книга будет сделана гораздо сложнее, чем книги неудачливых конкурентов. Однако сложность эта будет проявляться не на уровне сложно устроенных героев, продуманной мотивной системы, глубоких идей и т.д. — всего того, что мы отмечаем в классической литературе. То есть успешная книга не обязательно будет «ближе» к «хорошей», «высокой» в нашем понимании. Сложнее будут принципы, по которым строятся саспенсовые ситуации, более продуманным окажется событийный ритм, игра с ожиданиями читателя и т.п. — все то, на что обычно не обращается должного внимания. В статье представлена попытка показать, как может быть проведено подобное сопоставление.

\*\*\*

Предлагаемый в статье метод был разработан мной во время изучения массовой литературы в научном семинаре В.М.Марковича «Классика и авангард» в 2014—2016 гг. Я обратился к творчеству Александра Бушкова — автора, пик популярности которого пришелся на 1990-е — 2000-е, когда он несколько лет входил в десятку самых продаваемых авторов России. Я взял в качестве основного объекта исследования дилогию в жанре так называемого «героического фэнтези», принесшую Бушкову известность, деньги и возможность публиковать дальше что угодно: романы «Рыцарь из ниоткуда» и «Летающие острова», вышедшие в 1996 году в «Азбуке» тиражом по 35 000 экземпляров, и почти сразу — дополнительным тиражом в еще 30 000 (далее книги постоянно переиздавались и выходили все новыми тиражами). В качестве ряда для сопоставления я выбрал несколько романов схожей направленности (фэнтези, боевики), вышедших примерно в то же время в том же или схожих издательствах сопоставимыми тиражами, однако обязательное условие было таким: это все были книги авторов, которые, в отличие от Бушкова, так и не стали по-настоящему успешными — опубликовали лишь один или несколько романов (для сравнения: к началу 2010-х годов Бушков написал около 70 романов и продал их общим тиражом в 17 миллионов экземпляров). Также я учитывал шаблоны «героического фэнтези», представление о котором почерпнул из пары десятков мало и средне успешных романов 1990-х — 2000-х.

Метод работы был таков. Выделялись стереотипные сюжетные ситуации, часто встречавшиеся в подобных книгах. Речь о ситуациях в духе: к героям приближается какое-то страшное чудовище; описывается погоня превосходящих сил врагов за главным героем; сцена дуэли между положительным и отрицательным героями; попытка героя выдать себя за врага и сцена разоблачения и т. д. Максимально схожие эпизоды из двух и более романов сопоставлялись между собой, при этом особое внимание уделялось тому, как устроено повествование не столько на сюжетном уровне, сколько на уровне рецепции читателя. Затем частные выводы суммировались, делалось предположение о том, какие установки в целом характерны для творчества автора. Выяснилось, что и успешный Бушков, и его неуспешные конкуренты в целом стараются реализовывать одни и те же установки, но Бушков придумывает более сложные способы их реализации. Учитывая ограниченность размера статьи, дам краткую иллюстрацию.

Обратимся к одной часто повторяющейся ситуации: к положительным героям приближается страшный монстр. Для простоты возьмем сцены только из двух романов: из «Летающих островов» Бушкова и из романа «Дорога дорог» не слишком удачливого автора Павла Молитвина, писавшего под псевдонимом Игорь Мороз (суммарные тиражи его книг на порядок ниже тиражей Бушкова). Роман Молитвина вышел в том же 1996 году в «Азбуке» таким же тиражом в 35 000 экземпляров. Каждая сцена занимает несколько страниц, речь пойдет об этих эпизодах целиком, в приложении сцены приведены в сокращенном виде (см. Приложение).

\*\*\*

Обратим внимание на описания монстров. У Молитвина этому посвящена страница текста [6, с. 38-39]. Доминируют три темы. Во-первых, острые клыки и когти (на это указывается 4 раза). Во-вторых, огромный размер монстра или его частей. На это указывается 13 раз, при этом сила и величина зверя контрастно сопоставляются с людьми и их пожитками. И в связи с этим возникает лейтмотив неуязвимости монстра (люди бегут, понимая, что не справятся с чудовищем; на протяжении абзаца описывается его броня; Мгал — главный герой — сам говорит, что глг легко раздавит воинов; еще трижды отмечается, что стрелы не причиняли чудовищу вреда).

Большой размер, неуязвимость, клыки — довольно банальный набор черт «страшного» монстра. Повествователь Бушкова, впрочем, также отмечает, что чудовище было большим, однако здесь таким образом подчеркивается идея безысходности, ведь действие происходит в тоннеле, так что монстр целиком блокирует проход (герои же Молитвина в итоге спаслись, просто догадавшись побежать вниз по холму врассыпную). Прилагательное «огромный» у Бушкова один раз употребляется применительно к чудовищу [7, с. 227], а один раз — применительно к капле крови [7, с. 226], и через это читателю напоминает о встретившемся герою чуть раньше «огромном» зеркале [7, с. 222], из которого вытекли капли крови. Предположение, что великан вышел из зеркала, еще промелькнет в голове героя, и будет отрефлексовано им в конце эпизода [7, с. 228]. Главным же мотивом в описании монстра оказывается его неестественность, загадочность. Сначала упоминается непонятный шлепающий звук. Шум организованный («с ритмичностью метронома» [7, с. 226]), а значит, он может быть рукотворным, и оттого он вдвойне загадочен. Затем говорится об эффекте, который производят шаги неизвестного («пол едва заметно сотрясался под ногами» [7, с. 227]). Затем появляется капля крови, и еще,

и еще — все с равным промежутком, что снова напоминает читателю о неестественном звуке. При этом неестественное приближается к героям, но ничего не видно: «это из ниоткуда, из воздуха упала огромная капля» [7, с. 227]. В эти моменты читатель может воображать, достраивать «опасный объект», опираясь на отмеченные повествователем детали. Лишь затем возникает описание монстра, предстающего как фигура, которая «словно сплетена была из перепутанных как попало мохнатых веревок, лишивших чудище четких очертаний» [7, с. 227]. Идея расплывчатости, неясности поддерживается и тем, что чудовище никак не называется, то есть ни на каком уровне ему не придается конкретики.

С.Кинг в публицистике, посвященной феномену страшного в литературе и кино, говорил о трех иерархически выстроенных эффектах: «на высшем уровне — страх, под ним — ужас, а в самом низу — тошнота отвращения» [8, с. 45]. По мнению автора, разница между этими эффектами — в степени явленности, визуализированности изображаемого объекта. Страх — наиболее «чистый» эффект — возможен тогда, когда страшное не описывается во всех подробностях, дано лишь намеком, то есть «упор делается на воображение читателя. Он все додумывает сам» [8, с. 43].

Монстр, описанный Молитвиным, предельно понятен — в отличие от монстра у Бушкова. То же самое касается и реакции чудовища на действия людей. В конце эпизода герои Молитвина стали стрелять в глега, тот разъярился и побежал на них, то есть продемонстрировал нормальную, ожидаемую реакцию. Чудище Бушкова практически никак не отреагировало на выстрелы героя, продолжив размеренно шагать в его сторону. Эта реакция ненормальна.

К.Изард отмечал, что страх и интерес могут перетекать друг в друга или конфликтовать в человеке в конкретный момент времени [9, с. 320], ведь обе эмоции вызываются быстрым возрастанием нейронной активности, хотя разнятся интенсивностью этого возрастания [9, с. 314]. При этом одной из главных врожденных детерминант страха является новизна, то есть столкновение человека с чем-то необычным, необъяснимым [9, с. 315].

Обратим внимание, что описание чудища, предлагаемое Бушковым, занимает всего несколько предложений, изобилует большим количеством смысловых лакун, которые заполняются не сразу (то есть читатель сам может домыслить что-то), при этом основным лейтмотивом в описании оказывается загадочность, неестественность, новизна того, с чем столкнулись герои.

Получается, что повествователь Молитвина, на протяжении страницы описывающий известного персонажа опасного монстра, просто рассказывает читателю о страхе, который испытывали некоторые герои, а повествователь Бушкова использует структуры, рассчитанные на вызывание эмоции страха у самого читателя.

Таково частное наблюдение. Сопоставив разные эпизоды, это наблюдение мы сможем расширить. Мы увидим, что все исследуемые авторы, например, стараются чередовать эпизоды, разные с эмоциональной точки зрения: то смешные, то страшные, то трагические и т.д. Однако провальные авторы дают эмоцию как тему внутри изображенного мира, а успешный **продумывает рецепцию** читателя. То есть провальный автор может написать о том, что герои столкнулись со «страшным» монстром. Однако даже если повествователь много раз отметит, что монстр был «страшным» и герои испугались, это не произведет должного эффекта. Успешный автор создаст такое описание монстра, которое призвано напугать самого читателя. Провальный автор может отметить, что персонаж рассказал смешной анекдот, успешный автор воспроизведет анекдот в тексте, вызвав смех читателя. Иначе говоря, бессмысленно рассказывать о том, что испытывают герои и что должен испытать вместе с ними читатель, — нужно вызвать у читателя эту эмоцию.

\*\*\*

На общие принципы поэтики выводят и другие частные наблюдения. Например, в обеих приведенных сценах мы видим структуру саспенса: перед нами подвешенная ситуация, у читателя есть набор возможных вариантов ее развития, при этом читателю должно быть не все равно, чем все кончится (Подробнее о саспенсе см., напр., описание А.Хичкока: [10, с. 36-37]). Однако неслучайно представление о саспенсе складывается в теории кино: классический саспенс обычно предполагает, что время реципиента и время художественного текста синхронизированы. Молитвин не пытается достичь этой синхронизации. Долго описывая монстра, он как бы ставит время в изображенном мире на паузу, а затем с паузы снимает: «Приготовления к схватке с глегом заняли считанные секунды, и все же их оказалось достаточно, чтобы щитоносец взбежал следом на гребень холма...» [6, с. 39]. В эпизоде из романа Бушкова текст, который мы читаем, организован точкой зрения персонажа, по сути, перед нами мысли героя. Монстр идет неторопливо, равномерно (внимание постоянно акцентируется на этом), и все это время герой думает о том, что ему делать, понимая, что чем дольше он думает, тем меньше остается времени: «У них еще было время. Немного, правда. Но скоро оно подойдет вплотную...» [7 с. 227]. Пока реципиент читает слова повествователя / героя, изображенный мир не ставится на паузу, чудище приближается. И если мы сопоставим еще ряд эпизодов, заметим, что оба этих автора часто выстраивают саспенсовую ситуацию, однако Бушков обычно находит способы ее усложнить — не только за счет попыток синхронизировать время читателя и текста, но и, скажем, за счет более хитрого использования повествовательных задержек и игры с дистанцией в знании между читателем и героем.

Подобное мы встречаем постоянно. Все авторы остросюжетной фантастики будут время от времени создавать смысловые лакуны, которые читателю хотелось бы заполнить — хотя бы на уровне предположения:

чем закончится та или иная подвешенная ситуация. Провальный автор будет использовать простую структуру: загадка-ответ, загадка-ответ. Герои встретили страшного монстра — у читателя вопрос: победят ли? — герои побеждают монстра — на какое-то время читатель получает передышку. Герои идут дальше — встречают следующее препятствие — разрешают ситуацию, снова передышка. Подобное мы видим в книге Молитвина. Бушков же будет стимулировать воображение читателя, накладывая «вопросы» «внахлест». Вот герои путешествуют по загадочному подземелью, вот они встретили странного монстра — возникают вопросы, будут ли герои драться или убегут, если будут драться, то победят ли, если убегут, то куда? Решили бежать, но вот кто-то из них замешкался — успеют ли? Успели — все прыгнули в какой-то узкий проход, но сразу возникает вопрос: а куда ведет лестница — единственный выход из помещения? В итоге читатель получает «передышки» реже, его все время увлекают перелистнуть страницу и найти очередной «ответ». И над всеми этими частными вопросами фоном стоят те вопросы, ответы на которые в тексте принципиально не даются: что это был за монстр, в чем разгадка тайны всего этого подземелья и т. д.

\*\*\*

Обратим внимание и на то, как подается главный герой. В приведенных отрывках из романа образ героев рисуется за счет буквально пары фраз, но и они показательны. У всех авторов главный герой будет выдающимся. Однако у провальных авторов это доводится до предела — герои никогда не испытывают страх, они вообще ничего не испытывают, только действуют — это герои-функции. Таким мы видим Мгала в сцене из романа Молитвина: «Рев напавшего на караван глега не встревожил и не напугал северянина — предпочитая явны опасности тайным, он, напротив, испытал нечто вроде облегчения» [6, с. 37]. Об эмоциях главного героя ничего не говорится, он невозмутимо действует, когда остальные персонажи хоть как-то выражают свой страх. Бесстрашие — его стержневая характеристика, заявленная уже в аннотации к книге: «Именно о таком бойце, бесстрашном северянце, повествует...» [6, с. 5].

На бесстрашного героя хочется походить, но с ним сложно себя соотнести. Бушков же усложняет образ Сварога — центрального персонажа. Как видно в анализируемом эпизоде, смелость героя не доводится бездумно до предела: «Идет ее хозяин, — испуганно подумал Сварог. — Если хозяин под стать своей зверюшке...» [7, с. 226]. Сварог храбр, но иногда может бояться, давать слабину — и это связано с тем, что герой должен еще и порой быть близок читателю, похож на него. Так, в одной из книг герой Бушкова сталкивается с огромной змеей, голова которой размером с троллейбус: «Сварог, не сдержавшись, пощупал ладонью штаны меж ног. Сухо. Но он не удивился и не застыдился бы ничуть, окажись там мокро» [11, с. 181]. Сварог — выдающийся, но все-таки человек, соотносимый с читателем. И эта установка будет реализовываться и с помощью других приемов: например, герой будет частенько вспоминать жизнь в Советском Союзе и высказывать подкупающие читателя мысли, мол, тут я добился всего, а на родине не добился ничего, потому что там все так устроено, не было у меня ни связей, ни денег... [11, с. 356]. В итоге герой подается как улучшенная версия самого читателя, который тоже бы всего достиг, если бы ему повезло оказаться на месте персонажа.

Разница между успешными и неуспешными текстами будет видна и на других уровнях. Например, просто вычленив из текстов романов сопоставимые сцены, мы заметим, что почти всегда эпизод из романа Бушкова будет занимать меньше места в тексте, чем соответствующий эпизод из романа какого-нибудь конкурента, потому что у Бушкова в целом выше событийный темп.

\*\*\*

Подобный постраничный анализ сходных эпизодов позволяет обнаружить ряд конкретных приемов, индивидуальных для каждого успешного автора, направленных на реализацию тех или иных элементов канона — глобальных установок, характерных, например, для того или иного жанра. Так, можно выяснить, что все авторы героического фэнтези в той или иной степени следуют принципам рельефа, контраста и динамики, сформулированным еще Балухатым применительно к мелодраме [12, с. 44-51], но Бушков, как уже отмечалось, играет с принципом динамики, усложняя структуру саспенсовых ситуаций и постоянно создавая смысловые лакуны, которые читателю хотелось бы заполнить. Следуя принципу контраста, Бушков не просто чередует эпизоды, в которых с героями происходит что-то хорошее и эпизоды, где происходит что-то плохое, — он чередует эмоции, вызываемые у читателя, а не описанные в тексте эмоции героев. Создавая центрального персонажа, с которым обыватель мог бы соотнестись, Бушков не только уделяет внимание «выигрышным» сторонам героя, но и периодически приближает героя к читателю — отмечая, что герою страшно, заставляя того цитировать крылатые фразы советской культуры и т. д.

В рамках жанрового канона у успешных массовых авторов достаточно свободы для игры, и ни типологический, ни социологический метод не позволяет этого обнаружить, ведь эта игра разворачивается на уровне приемов, на которые обычно не обращают внимания, когда работают с литературой первого ряда. Успешные массовые авторы создают что-то индивидуальное не на уровне персонажа, сюжета, мотивной структуры или философской системы. Они вырабатывают, например, новые стратегии на уровне композиции эпизода (с точки зрения саспенса и игры с читательским ожиданием), событийного ритма и т. д. И увидеть это можно, лишь занимаясь анализом коммерчески успешных массовых текстов как самоценного явления сферы эстетического.

Приложение

Эпизод из кн.: Мороз И. Дорога дорог. Спб.: Азбука, 1996. С. 37-41.

[Герои путешествовали вместе с торговым караваном, когда на тот напало чудовище].

Рев напавшего на караван глега не встревожил и не напугал северянина [речь о главном герое по имени Мгал] — предпочитая явны опасности тайным, он, напротив, испытал нечто вроде облегчения... <...> ...глег — чудовищный то ли зверь, то ли ящер в три человеческих роста высотой <...> Страшно было смотреть, как под ударами его когтистых лап и хвоста, похожего на исполинскую булаву, утыканную костяными шипами, рассыпаются обломки повозок<...>.

<...> проговорил Эмрик <...> с выражением благоговейного ужаса на лице.

Мгал покачал головой и опустился на землю <...>

Глег-щитоносец — одно из самых крупных существ <...> был похож одновременно на крепостную башню и на увеличенную в сотню раз ящерицу. Длина его равнялась двадцати — двадцати двум шагам, каждая из четырех лап, с громадными загнутыми когтями, толщиной превосходила торс взрослого мужчины, а квадратная голова на мощной короткой шее <...>

...жбан этот имел гигантскую пасть, усеянную сотнями крупных кинжалобразных зубов, и снаружи был покрыт роговыми пластинами, словно боевая куртка охотников монапуа. Пластины эти <...> крепостью едва ли уступали граниту. Такими же <...> были защищены бока и брюхо глега-щитоносца, получившего свое название благодаря двойному ряду огромных — локтя по четыре в поперечнике — треугольных щитов вдоль горбатой, гороподобной спины звероящера.

<...>

[Далее герой, его друзья и самые храбрые охранники каравана (остальные сбежали, и лишь они «единственные из всего каравана сохранили спокойствие и мужество») понимают, что единственная возможность победить чудовище — попасть отравленной стрелой ему в глаз].

Приготовления к схватке с глегом заняли считанные секунды, и все же их оказалось достаточно, чтобы щитоносец взбежал следом на гребень холма, подковой тянущийся от одного конца перешейка до другого. <...>

Мгал уже слышал отвратительную вонь, исходившую от чудовища, он мог различить каждый роговой нарост на его безобразном теле, каждую костяную пластину, превышающую толщиной фалангу большого пальца, а щитоносец и не думал останавливаться.

<...>

— Вниз, Эмрик, вниз, иначе мы погибли! — крикнул Мгал и выпустил последнюю отравленную стрелу. Он еще успел увидеть, как короткая арбалетная стрела Гута пронзила левый глаз чудовища <...> и огромными прыжками понесся вниз по склону. <...>

Эпизод из кн.: Бушков А.А. Летящие острова. Спб.: Азбука, 1996. С. 226-228.

[Персонажи бродят по старинным катакомбам, оставшимся от другой эпохи. Там они встретили множество странностей, и в том числе — огромное странное зеркало. Волшебный топор главного героя самовольно ударил в зеркало, и из того вытекло несколько капель крови. Затем на героев напала огромная кошка, которую они убили. Затем с той стороны, где осталось зеркало, раздался какой-то звук].

«...Тут же оба поняли, что не ослышались: бухающий шлепок повторился, и еще раз, и еще с ритмичностью метронома, приближаясь неторопливо, звуча столь мощно, что пол едва заметно сотрясался под ногами. «Идет ее хозяин, — испуганно подумал Сварог. — Если хозяин под стать своей зверюшке...»

Но ничего не было видно. Потом на доступном взгляду участке туннеля, на каменном полу, еще довольно далеко пока, появилась черная с алым отливом лужица — это из ниоткуда, из воздуха упала огромная капля, он кровоточил. Появилась вторая, третья, все в равных промежутках, шаги гремели под сводом...

Путив в ход заклинание, Сварог увидел. Огромная неуклюжая фигура едва не задевала макушкой потолок, ручищи свисали до колен, и вся она словно сплетена была из перепутанных как попало мохнатых веревок, лишавших чудовище четких очертаний. Там, где положено быть голове, виднелось что-то похожее на округлый бугор, на нем светилась горизонтальная алая щель — то ли единственный глаз, то ли пасть. Сварог не смог определить, что это такое — азов магии, напиханных ему в голову, словно изюм в булку, решительно не доставало.

Он выстрелил. Великан, чуть вздрогнув, размеренно шагнул вперед.

Сварог не снимал палец с курка, но вскоре сообразил, что это бесполезно.

Дюжина серебряных пуль давно заставила бы содохнуть любую нечисть и остановить создание из плоти и крови. Либо это что-то третье, либо Сварогу никак не удавалось угодить в уязвимые места. «Берегитесь зеркал», — вспомнил он.

— Ты его видишь?

— Конечно, — сказала Мара.

— Что это?

— Представления не имею, насчет такого нас не учили...

У них еще было время. Немного, правда. Но скоро оно подойдет вплотную, и никто его не видит, только Сварог с Марой... Что же, поставить все на единственный козырь — топор Дорана? Но зеркала он не смог прорубить, застрял на половине...

<...>

Он молча указал Мару на ближайший проем, и она ногами вперед метнулась туда. Слышно было, как она, гремя чем-то, звонко царапая металлом о металл, катится вниз. Стук подошв. Краем глаза Сварог заметил вспыхнувший далеко внизу свет, и почти сразу же раздался крик Мары:

— Сюда все!

Ничего не стоило говорить — он лишь мотнул повелительно головой, и все, один за другим, бросились в проем без промедления и дискуссий.

Замешкавшегося Паколета Сварог сцапал за шиворот и отправил вниз, как мешок. Оставшись в одиночестве, оглянулся.

<...> оказался в широком туннеле, параллельном только что покинутому ими, но короткому, с тупиками в обоих концах. Лестница с железными фигурными перилами ведет вниз.

<...> Не следовало вообще-то тыкать оружием во все непонятное, но Сварог еще более уверился, что топор рубанул сам по себе, хотя таких штук за ним раньше и не водилось. Топор принадлежал еще более далекому прошлому, чем туннель, — но от обеих эпох остались лишь легенды, поди усмотри связь, поди пойми с ходу...

1. Щировская Т.Н. Типология сюжетов в произведениях отечественной массовой литературы 1990—2000-х годов. Армавир, 2006. 188 с.
2. Маркович В.М. «Повести Белкина» и литературный контекст // Пушкин: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1989. Т. 13. С. 63-87.
3. Чепур Е.А. Типы характеров русской фэнтези 1990-х как воплощение доминирующих направлений духовного поиска // Проблемы истории, филологии, культуры. 2010. № 3. С. 187-193.
4. Лобин А.М. Проблема творчества в конспирологической историко-философской картине мира // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2015. № 3-3(45). С. 110-112.
5. Заботин С.Ю. Отражение культурных конфликтов в российском историческом детективе // Молодежный вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2018. № 1. С. 25-28.
6. Мороз И. Дорога дорог. СПб.: Азбука, 1996. 476 с.
7. Бушков А.А. Летящие острова. СПб.: Азбука, 1996. 510 с.
8. Кинг С. Пляска смерти. М.: АСТ, 2018. 512 с.
9. Изард К. Эмоции человека. М.: Московский ун-т, 1980. 440 с.
10. Трюффо Ф. Кинематограф по Хичкоку. М., 1996. 224 с.
11. Бушков А.А. Рыцарь из ниоткуда. СПб.: Азбука, 1996. 444 с.
12. Балухатый С.Д. Поэтика мелодрамы // Балухатый С.Д. Вопросы поэтики. Л.: Ленингр. Ун-т, 1990. С. 30-79.

#### References

1. Shchirovskaya T.N. Tipologiya syuzhetov v proizvedeniyakh otechestvennoy massovoy literatury 1990—2000-kh godov [Typology of plots in the works of Russian mass literature of the 1990s—2000s]. Armavir, 2006. 188 s.
2. Markovich V.M. "Povesti Belkina" i literaturnyy kontekst ["Belkin's Tales" and the literary context]. In: Pushkin: Issledovaniya i materialy. Leningrad, 1989, vol. 13, pp. 63-87.
3. Chepur E.A. Tipy kharakterov russkoy fentezi 1990-kh kak voploshchenie dominiruyushchikh napravleniy dukhovnogo poiska [Types of characters of Russian fantasy of the 1990s as the embodiment of the dominant directions of spiritual search]. In: Problemy istorii, filologii, kul'tury, 2010, no. 3, pp. 187-193.
4. Lobin A.M. Problema tvorchestva v konspirologicheskoy istoriko-filosofskoy kartine mira [The problem of creativity in the conspiracy historical and philosophical picture of the world]. Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki, 2015, no. 3-3(45), pp. 110-112.
5. Zabotin S.Yu. Otrazhenie kul'turnykh konfliktov v rossiyskom istoricheskom detektive [Reflection of cultural conflicts in the Russian historical detective story]. Molodezhnyy vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury, 2018, no. 1, pp. 25-28.
6. Moroz I. Doroga dorog [Road of roads]. St. Petersburg, 1996. 476 p.
7. Bushkov A.A. Letayushchie ostrova [Flying Islands]. St. Petersburg, 1996. 510 p.
8. King S. Plyaska smerti [Danse Macabre]. Moscow, 2018. 512 p.
9. Izard K. Emotsii cheloveka [Human emotions]. Moscow, 1980. 440 p.
10. Tryuffo F. Kinematograf po Khichkoku [Cinematography by Hitchcock]. Moscow, 1996. 224 p.
11. Bushkov A.A. Rytsar' iz niotkuda [Knight from Nowhere]. St. Petersburg, 1996. 444 p.
12. Balukhatyy S.D. Poetika melodramy [Poetics of melodrama]. In: Balukhatyy S.D. Voprosy poetiki. Leningrad, 1990, pp. 30-79.

**Baranov D.K. Towards learning mass literature (analyzing episodes from A.A.Bushkov's "The Flying Islands" and P.V.Molitvin's "The Road of Roads").** The article proposes a method for analyzing mass texts based on a comparison of commercially successful and unsuccessful mass literature. For this, a comparative analysis of comparable episodes from successful and failed books, built in the same genre canon, is proposed. This analysis allows you to see how successful mass authors complicate the text while staying within the same patterns as their competitors. As an illustration of the method, a comparative analysis of episodes from the novel by A.A.Bushkov "The Flying Islands" and the novel by P.V.Molitvin "The Road of Roads" is given. It is demonstrated that the more successful author, Bushkov, unlike his competitor, does not take heroization of the main hero Svarog to the limit; Bushkov maintains a higher event rate; he stimulates the imagination of the reader; he does not "explain" to the reader what emotions need to be experienced, but seeks to evoke them; and also Bushkov complicates the suspense structure by synchronizing the reading time with the time in the depicted world. Such an analysis allows us to see that commercially successful mass literature can be complexly arranged,

but this complexity lies not in the area usual for first-line literature, but in the area of techniques, aimed at keeping the reader's attention at a particular moment in time.

Keywords: mass literature, comparative analysis, A.A.Bushkov, suspense, genre templates.

**Сведения об авторе.** Дмитрий Кириллович Баранов — кандидат филологических наук (10.01.01), старший преподаватель кафедры филологии Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого, старший преподаватель кафедры истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета; ORCID: 0000-0001-5517-3994; baranovdk@gmail.com.

Статья публикуется впервые. Поступила в редакцию 15.12.2020. Принята к публикации 10.01.2021.

Ссылка на эту статью: Баранов Д.К. К вопросу о методах изучения массовой литературы (анализируя эпизоды из романов А.Бушкова и П.Молитвина) // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2021. № 1(34). С. 5-11. doi: 10.34680/2411-7951.2021.1(34).1-7

For citation: Baranov D.K. Towards learning mass literature (analyzing episodes from A.A.Bushkov's "The Flying Islands" and P.V.Molitvin's "The Road of Roads"). Memoirs of NovSU, 2021, no. 1(34), pp. 5-11. doi: 10.34680/2411-7951.2021.1(34).1-7