

# ПОИСКИ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

*в советской  
и постсоветской  
массовой  
культуре*

СЛАВЯНСКИЙ  
МЕТАСЮЖЕТ  
В ОТЕЧЕСТВЕННОМ  
КУЛЬТУРНОМ  
ПРОСТРАНСТВЕ

Кирилл Королев

Кирилл Королев

# ПОИСКИ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

*в советской  
и постсоветской  
массовой  
культуре*

СЛАВЯНСКИЙ  
МЕТАСЮЖЕТ  
В ОТЕЧЕСТВЕННОМ  
КУЛЬТУРНОМ  
ПРОСТРАНСТВЕ



Нестор-История  
Санкт-Петербург  
2020

УДК 008  
ББК 71.4  
К 68

**К 68 Королев Кирилл**

Поиски национальной идентичности в советской и постсоветской массовой культуре: славянский метасюжет в отечественном культурном пространстве. — СПб. : Нестор-История, 2020. — 376 с.

ISBN 978-5-4469-1656-6

Для отечественной культуры двух последних столетий характерен глобальный сюжет (метасюжет), который можно определить как «славянский». Этот сюжет, разворачиваясь в литературе, музыке, живописи, кинематографе, в научной деятельности, символической политике и общественной жизни, подразумевает пристальное внимание к национальной «традиции» во всем многообразии форм ее бытования: от фиксации признаков повседневности до реконструкции и воображения, от преувеличенной героизации до нарочитой потешности. Но за этим разнообразием форм совершенно отчетливо просматриваются культурный контекст и нарратив национальной идентичности, дискуссии вокруг которой не затихают по сей день.

В книге прослеживается история развития славянского метасюжета в отечественной культуре позднесоветского и постсоветского периода; особое внимание уделяется современной манифестации этого метасюжета — славянскому фэнтези.

**УДК 008  
ББК 71.4**

ISBN 978-5-4469-1656-6



9 785446 916566

© Кирилл Королев, 2020  
© Издательство «Нестор-История», 2020

## **Введение**

# **В поисках себя, или Два слова об идентичности**

В сетевых отзывах на фрагменты этой книги, опубликованные в 2017 г. на портале Ridero, мне встретился следующий, касающийся не содержания текста, а его названия: «Сколько можно писать об идентичности! Это же прошлый век!» (цитирую не дословно, но ручаюсь за точность воспроизведения смысла отзыва). Действительно, может сложиться впечатление, что термин «идентичность» пополнил собой список «модных словечек» современной науки — наряду с тем же пресловутым «инновационным подходом» в названиях множества работ и пр. — и, как следствие, лишился даже подобия строгости (если допустить, что таковая присутствовала исходно) и сделался «расхожим»: поиск по научным базам в научной электронной библиотеке «КиберЛенинка», например, выдает более 60 000 результатов на русском языке по запросу «идентичность» за последние 10 лет<sup>1</sup>.

Впрочем, обилие публикаций по тематике и сама мода на термин вовсе не означают, что данная тема изучена во всех подробностях и в ней не осталось темных мест и нерассмотренных вопросов, что она и вправду принадлежит «прошлому веку». Скорее, наоборот: такое количество публикаций — при несомненной конъюнктурности значительного их числа, выражающейся именно в следовании «моде», — свидетельствует о том, что тема отнюдь не утратила актуальности, что идентичность в разнообразии ее проявлений еще не до конца осознана современной отечественной наукой и что многие характеристики и конкретные образцы противопоставления себя другим (а это и есть, упрощая, суть идентичности) пока описаны, осмыслены и обобщены далеко не исчерпывающе.

В частности, до сих пор наблюдается терминологическая путаница и отождествление идентичности национальной с идентичностью этнической. Казалось бы, все достаточно просто: под этнической идентичностью подразумевается осознание себя представителем той или иной этнической группы (условного «этноса»), а идентичность национальная фиксирует принадлежность к конкретной нации, которая, к слову, может не иметь очевидной этнической составляющей (наглядным примером здесь будут американская и российская — не русская — нации и, если вспоминать относительно недавнее прошлое, «новая

---

<sup>1</sup> См.: Научная электронная библиотека «КиберЛенинка»: поиск по запросу «идентичность»: <https://cyberleninka.ru/search?q=%D0%B8%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8C> (дата обращения: 10.07.2019).

историческая общность — советский народ»). Но отсутствие общепринятых четких границ между понятиями «этнос» и «нация» — при том, разумеется, что оба понятия, как и множество остальных, используемых в обсуждении идентичности, сугубо условны и характеризуют, прибегая к широко известному определению Б. Андерсона, воображаемые сообщества, — порой изрядно затрудняет для исследователя возможность различения того и другого, тем более что в повседневности две указанные идентичности нередко «перетекают» друг в друга, формируя «национально-этническое» сознание. Этому отчасти способствует государственная историческая политика<sup>2</sup>, трактующая отдельные моменты нацистроительства именно как романтические манифестации этнического («национальный дух» и пр.), а отчасти смешение национального и этнического происходит в коллективном знании, которое, конечно же, не может не воспринимать так или иначе упомянутую государственную политику и формирует заодно с ней «обширное поле взаимодействия по поводу идентичности»<sup>3</sup>. Подобных двусмысленностей и неясностей в изучении идентичности предостаточно.

Данная книга посвящена поискам ответа на вопрос «Кто мы?» (как этнос и как нация) в отечественной культуре XX и XXI вв. Эти поиски обуславливались и обуславливаются по сей день стремлением отыскать и утвердить «достойное место» русского народа среди других — сначала в условиях пролетарского интернационализма, якобы стиравшего национальные границы и устранявшего этнические различия, затем в ситуации первого среди равных «в дружной семье советских народов» (пропагандистское клише эпохи позднего СССР), затем, после краха коммунистической идеологии, уже на фоне политизированного обострения и подчеркивания межнациональных, межгосударственных и межкультурных противоречий, усугубляемых вдобавок глобализацией, к числу локальных социально-культурных реакций на которую можно отнести и возрождение национализма (в какой-то степени этот новый национализм оказывается культурной формой нового регионализма в терминологии Б. Хеттне и Ф. Содербаума: идентичность конструируется для нации, не ограниченной рубежами национального государства; примером может служить концепция «русского мира»<sup>4</sup>). Если кратко (и переводя на язык совре-

<sup>2</sup> Переосмысление / конструирование исторического нарратива в рамках господствующей идеологии для мобилизации населения ради достижения конкретных политических целей; см., например: *Миллер А. И.* Власть и история // Pro et Contra. Журнал российской внутренней и внешней политики. 2009. № 3–4 (46). С. 6–23.

<sup>3</sup> *Соколовский С. В.* Идентичность и идентификация: к расширению программы антропологических исследований // Свои и чужие: метаморфозы идентичности на востоке и западе Европы. М.: Институт этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая РАН; Горячая линия — Телеком, 2018. С. 34.

<sup>4</sup> *Hettne B., Söderbaum F.* The New Regionalism Approach // *Politeia*. 1998. Vol. 17. No. 3. P. 6–21; *Idem.* Theorising the rise of regionness // *New Political Economy*. 2000. Vol. 5. No. 3 (December). P. 457–472. О концепции «русский мир» см. основной текст книги, а также, например: *Большев А. О.* Русский текст: к постановке проблемы // *Мир русского слова*. 2016. № 1. С. 67–72; *Белов В. Н.* «Русская идея» в современном мире. Две лекции

менной антропологии), суть этих поисков можно сформулировать так: что, собственно, воображается, с чем связаны мемориализация и коммеморация, что признается «исконными» и существенными признаками, когда речь идет о русском этносе / русской нации, чем она выделяется среди прочих, которым ее противопоставляют, и «как именно разворачивается это воображение» (С. Соколовский<sup>5</sup>). Причем показательно, что культурное конструирование «русскости» фактически с самого начала сопровождалось и сопровождается — в диахронии и синхронии — подчеркиванием «славянского элемента» этого представления, будь то в политическом, медийном или художественном дискурсе. Этот «славянский элемент» оказывается принципиально важным для воображения «русскости», поскольку он придает конструируемому пространству «их» и «нас» историческую глубину и легитимизирует концепцию особого пути и особой «цивилизационной» миссии русских как славян и славян, понимаемых прежде всего как русские.

Но зачем вообще понадобилось воображать заново русский этнос и русскую нацию? Смею надеяться, что содержательный ответ на этот вопрос читатель найдет в тексте книги. Здесь же ограничусь тем, что процитирую популярного публициста и активного выразителя «русской идеи» Е. Холмогорова, который недавно высказался относительно текущего нацистроительства: «Прежде всего, необходимо признать, что Россия... — это национальный дом русского народа. Тысячелетие своей истории этот народ строил дом для себя, но предоставлял возможность жить в нем и другим народам в соработничестве и сотрудничестве... Без русских России не будет»<sup>6</sup>. Эти слова и стоящая за ними историческая политика, государственная<sup>7</sup> и низовая, во многом отражают и характеризуют идеологию, в рамках которой сегодня конструируется «русскость».

В завершение постараюсь обосновать выбор материала для исследования. Если судить по издательской номенклатуре и статистике российского

---

2014 г. // Электронное научное издание. Альманах «Пространство и Время». 2014. Т. 7, № 1; *Махинин А. Н.* «Русский мир»: право на идентичность // Берегиня. 777. Сова. 2015. № 2 (25). С. 267–272.

<sup>5</sup> См.: *Соколовский С. В.* Идентичность и идентификация... С. 37. По мнению автора, «антропологам, как и представителям других наук о человеке, следует задаться вопросами... каков характер [воображения] в плане доминирующего вида восприятия (визуальный, звуковой, тактильный, ольфакторный, комплексный), и если один из перцептивных каналов в этом воображении преобладает, то какие это имеет следствия для образного представления или воображения человеческих сообществ, подобных нациям». В данной книге предпринята попытка показать «ольфакторность» современного воображения русского этноса / русской нации, вещную среду и контекст этого воображения.

<sup>6</sup> *Холмогоров Е. С.* Почему Россия все-таки для русских // Сайт «Царьград. Первый русский ТВ-канал». URL: [https://tsargrad.tv/articles/pochemu-rossija-vsjo-taki-dlja-russkikh\\_204792](https://tsargrad.tv/articles/pochemu-rossija-vsjo-taki-dlja-russkikh_204792) (дата обращения: 10.07.2019).

<sup>7</sup> По утверждению Е. Холмогорова, сегодняшняя государственная политика направлена в большей степени на формирование «россиян», а не русских, а потому она требует радикального пересмотра и восстановления прежних национальных ценностей. См.: Указ. соч.

книгоиздания, фэнтези и паранаучная литература уже давно занимают лидирующие позиции во всевозможных рейтингах<sup>8</sup>. Поэтому вполне логично, на мой взгляд, отталкиваться именно от этих культурных (а не только сугубо литературных) направлений в попытках оценить степень заинтересованности социума в осознании и трактовке собственной идентичности. Кроме того, столь специфическое направление, как «славянское фэнтези» (к которому, по моему мнению, относятся и многие паранаучные сочинения), свойственно почти исключительно отечественной культуре (подробнее об этом см. в основном тексте книги), и данное обстоятельство лишний раз подчеркивает, насколько важен и актуален для современного российского общества вопрос «Кто мы?». Поиски ответа на этот вопрос продолжаются, «славянский метасюжет» культуры, о котором подробно рассказывается в книге, по-прежнему проявляет себя в разнообразии форм, и наблюдать за происходящим с позиции «вовлеченного наблюдателя» (А. Миллер) чрезвычайно увлекательно и познавательно.

*К. К.,  
Санкт-Петербург, июль 2019 г.*

---

<sup>8</sup> См. статистику Российской книжной палаты (<http://www.bookchamber.ru/statistics.html>), а также статистику ведущего российского магазина электронных книг «Литрес» по тегам «славянское фэнтези» (<https://www.litres.ru/tags/slavyanskoe-fentezi/>) и «альтернативная история» (<https://www.litres.ru/tags/alternativnaya-istoriya/>).

Белый волк ведет сквозь лес,  
Белый гриф следит с небес...  
Он чудесней всех чудес...  
Б. Гребенщиков. Десять стрел

## Кое-что о книгоиздании (вместо предисловия)

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 насчитывалось, повторяюсь, десятки — только успевай готовить макеты, находить бумагу и договариваться с типографией.

С годами кооперативы материли, 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 гг. 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 начинавших 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, Андрэ Нортона (фэнтези), Эрика Ф. Рассела («шпионская» фантастика) и Джона Уиндема (социальная фантастика). Но именно благодаря этим сериям начала 1990-х гг. широкая читательская аудитория узнала о Роберте Э. Хайнлайне, Роджере Желязны, Фрэнке Герберте и той же Нортона («мировские» сборники «Зарубежная фантастика», выходявшие 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 гг.).

Помимо имен, бум переводной фантастики открыл для русской культуры новое направление (точнее, забегая 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. Нортона 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 т. д. и т. п. Пользуясь несовершенством государственного законодательства — к Бернской конвенции об охране литературных и художественных произведений Россия частично присоединилась лишь в 1995 г. (полностью — в 2012 г.)<sup>9</sup>, — издательства стремились максимально насытить

<sup>9</sup> 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; *Будьлин С.* Ратифицировала ли Россия Бернскую конвенцию? // Пор-

рынок «доконвенционными», т. е. 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 забегая 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 1950–1960-х гг., современные научно-фантастические романы — например, «Марсианин» Энди Вейра (2011, русский перевод — 2014) — воспринимаются как культурное событие<sup>10</sup>.

Зарубежные фантастика и фэнтези господствовали на российском книжном рынке примерно до середины 1990-х гг. — 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 фэнтези<sup>11</sup>: прецедентные тексты последнего («Волкодав» Марии Семенович и «Там, где нас нет» Михаила Успенского) были опубликованы одновременно — независимо друг от друга — в 1995 г.

Хорошо помню длинную читательскую очередь за автографами к М. Семенович на «ярмарке писателей» в петербургском ДК им. Крупской в рамках Конгресса фантастов России в 1996 г. — 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

тал «Закон.ру», URL: [http://zakon.ru/discussion/2013/9/18/ratificirovala\\_li\\_rossiya\\_bernskuu\\_konvenciyu](http://zakon.ru/discussion/2013/9/18/ratificirovala_li_rossiya_bernskuu_konvenciyu) (дата обращения: 10.07.2019).

<sup>10</sup> Роман удостоен мемориальной премии Джона. Ф. Кэмпбелла, немецкой Фантастической премии и японской премии «Сэйун», а в России признан книгой 2014 г. 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 обращения: 10.07.2019).

<sup>11</sup> 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.

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, не применимым 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 субполя российской массовой литературы<sup>12</sup>.

«Золотой век» славянского фэнтези длился недолго — приблизительно его можно вместить в десятилетие с 1995 по 2006–2007 гг.; 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 — т. е. пользоваться спросом — тексты «золотого века», в первую очередь «Волкодав». Такая «глубинная устойчивость» славянского фэнтези стимулирует

---

<sup>12</sup> 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 субполя. 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).

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 Лазарчуку, 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» Гёте...*

Т. Шаов. Сказки нашего времени

Ближе к концу 1980-х гг. 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 продукции<sup>13</sup>. 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 1960–1980-х гг., 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 неведомых, 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 эво-

---

<sup>13</sup> О создании позднесоветского канона оформления книжных обложек см.: *Говоров А. А., Куприянова Т. Г.* История книги. М.: Светотон, 2001. С. 320 и далее.

люции культуры в отечественной литературе обнаруживаются лишь отдельные образцы упомянутых масс-культурных жанров («милицейские» 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 упускается 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 индустрия<sup>14</sup>, 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, т. е. 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 дефиниций<sup>15</sup> показывает, что общеизвестность означаемого в этом случае — фикция:

---

<sup>14</sup> См.: Адорно Т., Хоркхаймер М. Диалектика просвещения. М.: Медиум, 1997. С. 55, 131.

<sup>15</sup> Ср. определения термина в таких словарях, как «Новейший философский словарь» (1999), «Культурология. XX век» (1998), «Словарь культуры XX века» (1999), «Лексикон неонклассики» (2003), «Современная энциклопедия» (2000), «Энциклопедия социологии» (2009) и др., а также определения в монографии М. А. Черняк «Массовая литература XX века» (2013).

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»<sup>16</sup>). 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. Стори<sup>17</sup>, 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 массовая 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», т. е. не самых популярных, не самых «раскрученных», не превышает 10 000 экз.<sup>18</sup>; 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 данном отношении, поскольку неминуемо заставляет относить к массовой и значительную часть «высокой» культуры, прежде всего классику, которая, если говорить о книгах, переиздается ежегодно существенными тиражами.

---

<sup>16</sup> Костина А. В. Популярная культура // Знание. Понимание. Умение. 2005. № 3. С. 214–215.

<sup>17</sup> Storey, J. *Cultural Theory and Popular Culture*. Harlow: Pearson Education, 2006 (6<sup>th</sup> ed.). P. 5–17.

<sup>18</sup> См. статистику продаж художественной литературы в России на аналитическом портале Pro-Books.ru.

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»<sup>19</sup>. 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 (т.е. через инструмент массовой культуры) разделение на элитарное и массовое. Показательно, что признание элитарности достигается за счет средств массовой коммуникации, т.е. 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 малоэффективным<sup>20</sup>.

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

<sup>19</sup> Бурдьё П. Поле литературы // Новое литературное обозрение. 2000. № 45. С. 22–87. Приведу пример такого «сражения» из российской действительности, не называя имен: в середине 1990-х гг. 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.

<sup>20</sup> 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.



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 культур<sup>21</sup>), в результате 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»<sup>22</sup>. 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»<sup>23</sup>.

Одним из главных обвинений, предъявляемых массовой культуре как «пособнице идеологического угнетения» (А. В. Кукаркин), является обвинение в эскапизме, т. е. 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». Вдо-

---

<sup>21</sup> См., например: *Maltby R. Dreams for Sale: Popular Culture in the 20<sup>th</sup> Century*. London: Harrar, 1989. P. 11 и далее; *Тангян С. Неолиберальная глобализация. Кризис капитализма или американизация планеты*. М.: Изд-во современной экономики и права, 2004.

<sup>22</sup> *Попов Е. В.* (ред.). Введение в культурологию. Учебное пособие для вузов. М.: Просвещение, 1995. С. 327.

<sup>23</sup> 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.

бавок «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»<sup>24</sup>. 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?»<sup>25</sup> 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 расплзающиеся по городам анонимные граффити — литературным произведениям и продуктам других видов искусства, однозначно авторским, в подобной культуре 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”, т. е. 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»<sup>26</sup>. 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

---

<sup>24</sup> Труфанова Е. О. Эскапизм и эскапистское сознание: к определению понятий // Философия и культура. 2012. № 3. С. 99.

<sup>25</sup> Storey J. Cultural Theory and Popular Culture. P. 11.

<sup>26</sup> Грамши А. Собрание сочинений в 3 томах. Т. 3. Тюремные тетради. М.: Издательство иностранной литературы, 1959. С. 457–545.

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»<sup>27</sup>. 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 рассуждениями 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. Свиндждуд и др.<sup>28</sup>), 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; поп-культура демократизирует прежнюю культуру элит и «приобщает» к последней носителей былой традиционной культуры<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> Bennet T. Popular Culture and the Turn to Gramsci // Cultural Theory and Popular Culture: A Reader. Harlow: Pearson Education, 2009. P. 96.

<sup>28</sup> Подробнее см.: Strinati D. An Introduction to Theories of Mass Culture. London: Routledge, 1995, а также указанные работы Дж. Стори.

<sup>29</sup> 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.

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 в. 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 знанием<sup>30</sup> в качестве социальных стереотипов, моделей для воспроизведения «конвенциональных значений»<sup>31</sup>. При таком понимании массовая культура проявляет себя как «гибкий механизм определения, какие ценности и в какой степени действительно распространены в обществе»<sup>32</sup>.

В данной дефиниции несложно усмотреть влияние грамшианской концепции культурной гегемонии — «пропущенной» через постмарксистские «фильтры» бирмингемской школы<sup>33</sup>. Массовая культура выступает как «способ прояснения значений и ценностей» (Р. Уильямс), как совокупность процессов производства, распространения и потребления значений. Причем этот способ и эта совокупность не подразумевают в идеальной модели ни горизонтальной (например, по национальному признаку), ни вертикальной (социальное деление на «элисту» и «плебс») стратификации: современная культура производится и потребляется вне этих рамок и уровней, вследствие чего она и является массовой. Вообще, повторюсь, 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

---

<sup>30</sup> 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.

<sup>31</sup> *Гудков Л. Д.* Массовая литература как проблема. Для кого? // НЛЮ. 1996. № 22. С. 95.

<sup>32</sup> Там же. С. 93.

<sup>33</sup> См.: *Storey J.* *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalization.* Oxford: Blackwell, 2003. P. 48–74, 107–120.

«под настроение» тот или иной «социолект» — разделяя ценности и значения того или иного коллектива, «толкая 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»<sup>34</sup>. На это положение следует обратить внимание с учетом того, насколько системообразующим оно является для фантастики как направления в массовом искусстве в целом — и для 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 действительному осознанию и тиражированию.

В известной степени массовая культура является идеологической приемницей 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 в. и в целом завершился к 1930-м гг., именно по показателю массовой грамотности<sup>35</sup>; 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»<sup>36</sup> как

<sup>34</sup> Storey J. *Cultural Theory and Popular Culture*. P. 84.

<sup>35</sup> См.: *Рейтблам А. И.* От Бовы к Бальмонту. Очерки по истории чтения в России во второй половине XIX века // От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы. 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.

<sup>36</sup> «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).

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 жадной чуда (можно сказать, что в известном смысле фэнтези в современном мире отчасти подменило 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 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 культуры<sup>37</sup>.

К числу характеристик массовой культуры — впрочем, если вдуматься, эти характеристики приложимы и к культуре в целом, культуре как таковой, а их рефлексирующее «выпячивание» применительно к массовой культуре заставляет вспомнить противопоставление массовой культуры культуре элитарной — относятся «опора на эмоциональное, иррациональное, коллективное,

---

<sup>37</sup> См.: Руднев В. П. Массовая культура. / Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997. С. 157–158.

бессознательное; эскапизм; ориентированность на гомогенную аудиторию; занимательность»; последнее свойство, на наш взгляд, точнее обозначать как «развлекательный нарратив» (термин Е. В. Козлова)<sup>38</sup>. 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 культуры<sup>39</sup>.

Как отмечал П. Бурдые, 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, “дешевет”». Канонизация неизбежно приводит к банализации, которая, в свою очередь, способствует все более широкому распространению продукта<sup>40</sup>. 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 воспроизведе-

---

<sup>38</sup> См.: Козлов Е. В. Развлекательная повествовательность в контексте массовой культуры. Волгоград: ВАГС, 2008.

<sup>39</sup> 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.

<sup>40</sup> Бурдые 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. 2009. № 2. С. 202).

ние 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 современной 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», т. е. 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 сюжетобразующее 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...»<sup>41</sup>

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

---

<sup>41</sup> *Переслегин С. Б.* Обязана ли фэнтези быть глупой? Доклад на заседании ПКФ Б.Н. Стругацкого, апрель 1998 г. URL: [http://www.igstab.ru/materials/Pereslegin/Per\\_FoolFantasy.htm](http://www.igstab.ru/materials/Pereslegin/Per_FoolFantasy.htm) (дата обращения: 10.07.2019). 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.).



(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 версии<sup>42</sup>, 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-форуме<sup>43</sup>).

Среди российских версий ответа на этот вопрос отмечу следующие. Критик В. Л. Гончаров видит в «средневековости» фэнтези «стремление к возвышенной романтике прошлого»<sup>44</sup>. Исследовательница А. Б. Ройфе полагает, что ориентация на Средневековье связана с тем обстоятельством, что для Средних веков был характерен «малый интерес к развитию 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»<sup>45</sup>. 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

<sup>42</sup> Подробнее см.: *Schlobin R. C. The Aesthetics of Fantasy Literature and Art. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1982.*

<sup>43</sup> Почему все фэнтези в средневековье? // Вопросы и ответы Google. URL: <http://otvety.google.ru/otvety/thread?tid=3c5ea1429b85fda8> (дата обращения: 10.07.2019).

<sup>44</sup> *Гончаров В. Л. Русская фэнтези — выбор пути // Если. 1998. № 9. С. 218.*

<sup>45</sup> *Ройфе (Косарева) А. Б. Фэнтези и средневековье. Тезисы к семинару // Уральский следопыт, 2000. № 8. С. 52.*

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»<sup>46</sup>. Возможно, этот аргумент был справедлив для «протофэнтези», 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»<sup>47</sup>: 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, скомбинированный 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

<sup>46</sup> Aldiss B. W. Trillion Year Spree: The History of Science Fiction. New York: Atheneum, 1986. P. 280–281.

<sup>47</sup> Гусарова А. Д. Жанр фэнтези в русской литературе 90-х гг. двадцатого века: проблематика поэтики. Петрозаводск: ПГУ, 2009. С. 43.

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;
- квазифеодальная 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-ретроспективное 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»<sup>48</sup>, 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 не только касаются сугубо литературоведческих вопросов, но и затрагивают сферы лингвистики, культурологии и идеологии,

---

<sup>48</sup> *Окуджава Б. Ш.* Я пишу исторический роман.

«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 «фантазийных» текстов в корпусе современной русской литературы, в Пушкинском Доме (ИРЛИ РАН) в 2012 г. 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, непривычных 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 русской культуре вот уже какой век противостояние западников и славянофилов<sup>49</sup>. «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»<sup>50</sup>.

(Вообще следует отметить, что уже в самом отношении к слову «фэнтези» как к «чужеродному» для русского языка предметно проявляется тот

<sup>49</sup> О полемике вокруг языка и национальной идентичности в XIX столетии см.: *Лотман Ю. М., Успенский В. А.* Споры о языке в начале XIX 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; *Дымишиц 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.

<sup>50</sup> См.: *Розов Н. С.* Колея и перевал: макросоциологические основания стратегий России в XXI веке. М.: Росспэн, 2011.

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 можно адекватно перевести на русский — а потому заимствования категорически не нужны<sup>51</sup>. Звучат апелляции к авторитетам русской словесности<sup>52</sup> — как современные антинорманисты непременно вспоминают и цитируют М. В. Ломоносова<sup>53</sup>, 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?»<sup>54</sup> 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, соображениями<sup>55</sup>.

К сожалению, в пылу борьбы против «засорения» языка нередко упускается из вида трансляторная компонента взаимодействия языка и культуры:

<sup>51</sup> 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/](http://ruskline.ru/analitika/2011/05/21/istochnik_nashej_bedy/)); *Иваницкий В.* Порча языка и невроз пуризма // Знание — сила. 1998. № 9–10.

<sup>52</sup> 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/smutnoewremjarusskogoazyka-1.shtml](http://samlib.ru/k/kolesnikow_w_w/smutnoewremjarusskogoazyka-1.shtml)) (дата обращения: 10.07.2019). 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: 3D. М.: АСТ, 2012; *Крысин Л. П.* Русское слово, свое и чужое. М.: Языки славянской культуры, 2004.

<sup>53</sup> *Клейн Л. С.* Спор о варягах. История противостояния и аргументы сторон. СПб.: Евразия, 2009. С. 211–221.

<sup>54</sup> *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.

<sup>55</sup> *Виноградов В. В.* История слов. М.: Азбуковник, 1999. С. 210.

# Содержание

<b>Введение.</b> В поисках себя, или Два слова об идентичности .....	3
Кое-что о книгоиздании (вместо предисловия).....	7

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

Массовая культура как исследовательская проблема .....	12
Отступление первое. «Каждый пишет, как он слышит», или Приключения чуждого слова .....	26
Массовая беллетристика как формульная литература.....	41
Космополитизм массовой культуры и ее национальная составляющая .....	44
Метасюжеты массовой культуры .....	60
Специфика славянского метасюжета .....	64

## **Часть 2. Славянский метасюжет в русской культуре Нового и Новейшего времени**

«На дне души гудит подводный Китеж...»: славянский метасюжет в советской культуре эпохи Ленина — Сталина (1920–1950-е гг.) .....	73
Отступление второе. «Было время — и были подвалы, было дело — и цены снижали...», или Когда советская культура стала массовой .....	92
Славянский метасюжет в советской массовой культуре (1960–1980-е гг.) .....	101
Героико-эпическая модель славянского метасюжета в советской массовой культуре .....	115
Неязыческая модель славянского метасюжета в советской массовой культуре .....	136
Деконструкция славянского метасюжета в советской массовой культуре .....	145

### Часть 3. Сегодня и завтра славянского метасюжета

Поиски национальной идентичности в постсоветской массовой культуре .....	157
Фэнтези в России — от подражания к оригинальности.....	164
«Генеалогия» славянского фэнтези в глазах современного читателя.....	177
Славянский метасюжет в пространстве современного культурного национализма .....	185
«Из деревни слышно рэповую песню...»: славянское фэнтези и современный литературный процесс .....	212
Героическая формула славянского фэнтези.....	220
Отступление третье. «Достойны ль мы отцов и дедов?»: «альтернативно-компенсирующая» сюжетика современной массовой литературы.....	241
«Родноверская» формула славянского фэнтези .....	258
Деконструкционистская формула славянского фэнтези.....	267
«Синтетическая» формула славянского фэнтези.....	281
Подражая подражаниям, или Заключение .....	289
<b>Приложение 1.</b> Библиография художественных произведений по тематике и топике славянского фэнтези (все цитаты в тексте книги — по указанным изданиям) .....	291
<b>Приложение 2.</b> Избранная библиография современных паранаучных исследований в субполе славянского фэнтези .....	300
<b>Приложение 3.</b> История изучения фэнтези и краткая история развития культурного жанра на Западе .....	304
Что такое фэнтези, или Война дефиниций.....	304
Таксономии фэнтези.....	324
Фэнтези на Западе — от художественного приема к мироощущению.....	329
<b>Библиография</b> .....	351

*Научное издание*

**Кирилл Михайлович Королев**

ПОИСКИ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В СОВЕТСКОЙ  
И ПОСТСОВЕТСКОЙ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЕ

Славянский метасюжет в отечественном культурном пространстве

Корректор *М. А. Иванова*  
Оригинал-макет *А. А. Крыласов*  
Дизайн обложки *И. А. Тимофеев*

Подписано в печать 27.11.2019. Формат 70×100/16  
Бумага офсетная. Печать офсетная  
Усл.-печ. л. 30,55. Тираж 300 экз. Заказ № 1788

Издательство «Нестор-История»  
197110 Санкт-Петербург, ул. Петрозаводская, д. 7  
Тел. (812)235-15-86  
e-mail: [nestor\\_historia@list.ru](mailto:nestor_historia@list.ru)  
[www.nestorbook.ru](http://www.nestorbook.ru)

Отпечатано в типографии  
издательства «Нестор-История»  
Тел. (812)235-15-86

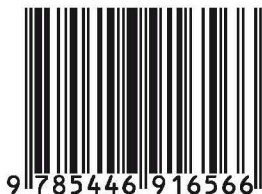


Что воображается, с чем связаны мемориализация и коммеморация, что признается «исконными» и существенными признаками, когда речь идет о русском этносе, русской нации; чем она выделяется среди прочих, которым ее противопоставляют, и как именно разворачивается это воображение?

Показательно, что культурное конструирование «русскости» сопровождалось и сопровождается — в диахронии и синхронии — подчеркиванием «славянского элемента» этого представления, будь то в политическом, медийном или художественном дискурсе.

Этот «славянский элемент» оказывается принципиально важным для воображения «русскости», поскольку он придает конструируемому пространству «их» и «нас» историческую глубину и легитимизирует концепцию особого пути и особой «цивилизационной» миссии русских как славян и славян, понимаемых прежде всего как русские.

ISBN 978-5-4469-1656-6



9 785446 916566