

УДК 82.09

DOI: 10.17223/19986645/71/13

А.А. Зубов

ЖАНРЫ ПОПУЛЯРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И МЕХАНИЗМЫ КОГНИТИВНОГО РАСПОЗНАВАНИЯ

В статье социокультурные и когнитивные аспекты литературных жанров рассматриваются во взаимосвязи. Жанры понимаются как исторически изменчивые и внутренне вариативные категории, являющиеся продуктами социального конструирования, которые в то же время представляют собой устойчивые когнитивные модели восприятия, формирующиеся в сознании читателей в процессе вхождения в культуру и усвоения социальных стереотипов о жанрах. Автор приводит результаты эмпирических наблюдений, демонстрирующих влияние жанровых стереотипов на восприятие литературного текста.

Ключевые слова: теория жанров, когнитивная теория жанров, семейное сходство, прототип, жанры популярной литературы, детектив, научная фантастика, хоррор

Формирование современной, постэссенциалистской, парадигмы в исследованиях литературных жанров началось в 1980-е гг. и было связано с поворотом к «новому историзму» в литературоведении, культурологическими исследованиями, работами по когнитивному анализу классификаций и когнитивной теории «прототипов», прагматической дискурсологии и анализу рецепции (индивидуальной и коллективной). Внутри постэссенциалистской парадигмы выделяют два доминирующих подхода: диалектический, реализуемый в целом под знаком социального конструктивизма, и когнитивный [1].

Когнитивная жанрология предлагает пересмотреть ряд устоявшихся представлений о литературных жанрах. В первую очередь речь идет о переоценке поля на уровне объектов «жанроведческого анализа». В теории литературы традиционным объектом анализа является текст. В жанровой критике текст изучается с точки зрения его соответствия или несоответствия некоему представлению о жанре – «идеальному типу», по отношению к которому любой текст всегда является только несовершенным приближением. Когнитивная поэтика предлагает сместить фокус с текста на сами «идеальные типы» и рассмотреть их как «ментальные схемы» («идеальные когнитивные модели», когнитивные рамки, фреймы, паттерны и т.д.), которые влияют на восприятие литературы и опосредуют процессы опознания, классификации и группировки текстов [2–6].

В настоящей статье мы попытаемся ответить на следующие вопросы. Во-первых, на вопрос о границах, т.е. о социальных и когнитивных силах, которые обеспечивают устойчивость и опознаваемость жанров. С позиций «радикального конструктивизма» литературный жанр рассматривается как исторически изменчивая и внутренне вариативная категория, которая не может быть определена жестким набором устойчивых типических черт;

иными словами, у жанров нет «эссенции» или «природы», а жанровое обозначение – это историческая условность, «ярлык», который часто служит для объединения формально и содержательно не связанных текстов. Тем не менее читатели способны опознавать жанры, отделять один от другого, создавать исторические нарративы о жанрах. Это означает, что в сознании есть устойчивые модели, с помощью которых читатели могут идентифицировать и группировать тексты. Мы утверждаем, что эти модели имеют социальную природу, что когнитивные аспекты жанров неотделимы от социокультурных условий их бытования. Жанровые модели усваиваются читателями в процессе вхождения в культуру и накопления культурного опыта.

Во-вторых, мы ответим на вопрос, как именно когнитивные жанровые модели влияют на восприятие текстов. Мы предоставим результаты эксперимента, в котором принимали участие студенты филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова. Участникам эксперимента было предложено прочитать один и тот же текст через призму разных жанров. В ходе эксперимента мы регистрировали, как разные жанровые рамки координируют внимание читателей, как «настраивают» на определенные режимы восприятия.

Завершая вводную часть, поясним, что в рамках статьи мы не говорим о литературных жанрах в целом, а только о жанрах популярной литературы, т.е. о тех, которые сформировались на литературных рынках России, Европы и США на рубеже XIX–XX вв. и которые продолжают функционировать сейчас. Имеются в виду жанры любовного романа, детектива, научной фантастики, фэнтези, хоррора, вестерна, исторического и приключенческого романов. Жанры популярной литературы имеют рыночную природу, они функционируют как «социальный договор» между агентами литературы как социального института (авторами, читателями, критиками, учеными, издателями и магазинами) на этапах производства, распространения и восприятия текстов. Эти категории опознаются всеми участниками литературы и служат «точками отсчета» для конструирования читательской идентичности в современных литературных культурах [7. Р. 43–74; 8].

Границы жанра: теоретико-литературный аспект

Жанр в литературе – один из способов классификации и группировки текстов. Тексты в литературе могут группироваться по хронологическому и географическому принципам, по институциональному, ценностному, с точки зрения производства и распространения. Выделяются также категории по направлениям и стилям. Существуют эксклюзивные группы классической и канонической литературы. Имя автора также служит инструментом классификации. Категории могут использоваться вместе и по отдельности: так, можно говорить об американской литературе «вообще» или только об американском детективе 1960-х гг., о национальной классике или о «классике жанра» и т.д.

Жанровая классификация – наиболее трудная для описания и анализа. Она отражает стремления различных агентов литературы к созданию об-

щего фундамента для коммуникации, поэтому принципы и логики группировки могут быть самыми разнообразными. Жанр с трудом поддается теоретическому обобщению, он, по выражению Ральфа Коэна, всегда был «устойчив к теории»¹.

Обобщающий взгляд на проблему жанра с позиций теории литературы предлагается в книге С.Н. Зенкина «Теория литературы» (2018) [10]². Раздел о жанре автор начинает с утверждения, что современная теория видит в жанре не инструмент классификации, а инструмент чтения и толкования, «орудие в руках читателя, а не писателя, как в классической риторике и поэтике» [10. С. 154]. Однако единственное действие со стороны читателя по отношению к жанру, т.е. единственная форма толкования посредством текста, которую признает и описывает автор, – это *узнавание*, соотнесение текста с имеющимися в сознании представлениями, стереотипами и образцами.

В книге жанр рассматривается как одна из характеристик текста, которую читатель может распознать. Каковы же в таком случае функции жанра в культуре, зачем он нужен и зачем нужно его опознавать? Автор пишет:

Для правильного понимания оригинальных произведений нужно опознавать стереотипы, которые в них нарушаются. <...> Именно потому, что у каждого из нас, даже если мы очень культурные читатели, есть память о стереотипных жанрах, мы можем по достоинству оценить смешение и нарушение этих стереотипов.

И ранее:

Жанровое сознание поддерживается не «высокой» литературой, а массовой беллетристикой. <...> Жанровое мышление не исчезло, а сместилось с верхнего уровня словесности на нижний, где применяются четкие стереотипные формы, фиксирующие за каждым жанром устойчивые признаки тематики и конструкции [10. С. 170–171].

Узнавание жанра, таким образом, необходимо только для одного – для определения, в терминах рецептивной эстетики, «эстетической дистанции» между полюсами соответствия текста «горизонту ожиданий» и нарушения этих горизонтов. Иными словами, для отнесения текста к группам «высокой» или «низкой» литературы. Текст, соответствующий «горизонту ожиданий», попадает во вторую группу, а тот, который нарушает ожидания, – в первую. Итак, иерархия от высокого к низкому выстраивается от нежанровой литературы к жанровой, или от литературы к не-литературе.

¹ Цит. по: [9. Р. 597].

² Книга Зенкина задумана как «учебное пособие *высшего уровня*». В книге излагается конвенциональное знание, которое очерчивает границы теории литературы как научной дисциплины и составляет разделяемые ученым сообществом представления об объектах анализа, понятиях и методах. Но это не введение в теорию литературы, а обзор «общих, фундаментальных проблем», показывающий методологическую разнородность теории литературы – автор не перечисляет «верные» научные подходы и концепции, а описывает их как проблемные области, каждая из которых имеет потенциал для дальнейшего осмысления и развития [10. С. 5–7].

Эта иерархия, пишет Зенкин, является чертой современной культуры, так как границы литературы исторически изменчивы: «первоначально не-литературной частью словесности считался *фольклор*», «после романтической реабилитации фольклора разделение культуры на «настоящую» и «ненастоящую» приняло другую форму». В новой ситуации граница проходит между литературой «высокой», элитарной (Зенкин также называет ее авторской) и «низкой», массовой, жанровой: «Массовая и элитарная литература предназначены соответственно для *узнавания* и *понимания*. Мы узнаем серийную деятельность (дискурс), а понимаем завершённый результат (текст)» [10. С. 71–73]. Для текста жанровость, таким образом, становится чем-то вроде «черной метки»: стоит ее распознать читателю, как он сразу понимает, что имеет дело с серийным, массовым продуктом.

С этими рассуждениями трудно согласиться. В трактовке Зенкина жанры предстают ригидными категориями с набором типических признаков («четкие стереотипные формы, фиксирующие за каждым жанром устойчивые признаки тематики и конструкции»). Нарушение «горизонта ожиданий», смешение и нарушение жанровых стереотипов воспринимается как повод для исключения текста из жанра. Однако реальные социальные практики показывают, что это не так. Самый очевидный пример – функционирование института жанровых литературных премий, которые во главу угла ставят не следование конвенциям, а их творческое преобразование. Стремление к эффекту новизны, к смещению ожиданий по отношению к предшествующему опыту, желание «такого же, только другого» – одна из установок современной культуры, которая действует во всех сегментах культурного производства (от авангарда до массового искусства)¹. Более того, и в жанровом сегменте литературы, равно как и в «не-жанровом», есть свои «гении», то есть писатели с узнаваемым стилем и манерой письма, «авторским» подходом к разработке узнаваемых жанровых конвенций:

Теперь уже трудно представить себе литературоведа, который, допустим, отрицал бы художественную ценность криминального романа только в силу его жанровой природы... Все решает не жанр как таковой, а характер его использования, авторская установка и достигнутый эстетический уровень [12. С. 10–11].

Представляется, что в выводах Зенкина смешиваются разные уровни бытования литературы: уровень социального позиционирования текста и

¹ О соотношении новизны и ценности в современной культуре Борис Гройс пишет: «Производство нового – это требование, которому вынужден подчиниться каждый, чтобы получить то культурное признание, к которому стремится. <...> Если новое не является познанием скрытого – не является открытием, творением или вынесением внутреннего во вне, – то это означает, что для инновации все с самого начала является открытым, несокрытым, очевидным и доступным. Инновация не оперирует самими по себе внекультурными вещами, но лишь культурными иерархиями и ценностями. Инновация заключается не в том, чтобы выявить что-то, что ранее было скрыто, но в том, чтобы ценность того, что уже давно было видно и известно, подверглась переоценке» [11. С. 15–17].

уровень восприятия. Для утверждения высокого культурного статуса текста, его «исключительности», критики часто прибегают к риторическому приему определения через отрицание – они исключают текст из категорий, которым он, как им кажется, не принадлежит¹. В своих рассуждениях Зенкин, по сути, воспроизводит эту же риторическую стратегию, предлагая ее как универсалистское теоретическое обобщение о литературе. Однако с точки зрения механизмов рецепции текст не может не принадлежать к какой-либо группе: «Мы даже можем сказать, что не существует вещей вне категорий, есть только те, которые служат очень-очень плохими примерами своих категорий», – пишет когнитивист Питер Стокуэлл [18. Р. 8]. Мы предлагаем разграничивать социальный и когнитивный аспекты литературного жанра, но не изолировать их друг от друга, а увидеть как диалектически взаимосвязанные.

Границы жанра: когнитивный аспект

В современных публичных дискуссиях о литературе часто воспроизводится мысль о размывании границ между жанрами:

...стирание границ между «высокими» и «низкими» жанрами привело еще к одному неожиданному эффекту: вся традиционная система жанровых классификаций в одночасье оказалась непродуктивной. Она всегда отличалась известным несовершенством и условностью, однако сегодня она больше не описывает реальность даже на уровне модели, потому что слова «детектив», «психологический триллер», «хоррор», «фэнтези» (равно как и «производственная драма», «семейная сага» или, допустим, «философский роман») полностью девальвировались и могут обозначать решительно любой объект любого качества, рассчитанный при этом на любую аудиторию [19. С. 159]².

Действительно, современное состояние литературной культуры, помимо прочего, характеризуется ослаблением прямой корреляции между литературными предпочтениями и социальным классом читателя. Или, иначе, литературные предпочтения перестали быть символом классового статуса, отличающим «элиту» от «не-элит». Чтение литературы в целом является занятием многочисленного «среднего класса».

Современного читателя можно сравнить с «путешественником», который свободно перемещается между жанрами и уровнями литературы, выстраивает

¹ Показательна в этом смысле громкая дискуссия, которая разгорелась весной 2019 года вокруг последнего на данный момент романа Йена Макьюэна «Машины как я» (2019). Критики (и сам автор), стремившиеся доказать высокую эстетическую ценность текста, писали, что он похож на нуар – но больше, чем нуар, похож на научную фантастику – но больше, чем фантастика, и т.д. [13, 14]. А те, кто высказывался «против», критиковали текст именно с позиций жанра: если бы Макьюэн относился к жанровым канонам (в частности, канонам научной фантастики) с меньшим снобизмом, роман получился бы сильнее [15–17].

² См. также рассуждения литературного критика Гэри Вульфа: [20. Р. 3–16].

свои привычки поверх рыночных и издательских лейблов. Однако это не означает, что читательские практики никак не организованы и что они, в свою очередь, никак не структурируют общество. Проведенное в 2014 г. исследование читателей петербургских библиотек выявило несколько более или менее устойчивых моделей читательского поведения [21]. Авторы исследования работали с «Большими данными» и искали корреляции между социологическими характеристиками посетителей (пол, возраст, образование, профессия, место проживания) и выбираемыми книгами для чтения. В результате был составлен список из восьми кластеров, часть из которых все же пересекается с традиционным, используемым на литературном рынке делением на жанры¹.

Утверждение о размытии жанровых границ имплицитно содержит в себе две предпосылки: во-первых, что когда-то жанровые рамки были более жесткими, что существовали «чистые» жанры и, во-вторых, что сейчас мы, читатели, уже не ощущаем границ внутри литературы. С обеими предпосылками трудно согласиться. Жанры никогда не были жесткими категориями, они могли казаться такими или могли позиционироваться как таковые критиками, писателями или теоретиками, но в действительности между конкретными текстами и классификационными категориями никогда не было строгого соответствия. Даже во времена господства нормативных поэтик между эстетическими установками и реальными поэтическими практиками всегда существовал видимый разрыв, который, помимо прочего, и определял историческую динамику литературы².

Утверждение о размытии границ между чем-либо возможно только в том случае, если мы эти границы хорошо ощущаем. Высказывания о размытии жанровых границах стоит прочитывать как симптом, свидетельствующий об увеличивающемся разрыве между жанровыми обозначениями, используемыми в рыночно-издательских практиках, и когнитивными моделями, посредством которых происходит взаимодействие читателя с текстами.

Читатель узнает в тексте другие тексты на основании своего культурного опыта, знания литературных и социальных конвенций, т.е. установок, принятых в социальном институте литературы. В сознании читателя ассоциации между текстами выстраиваются по радиальной модели: по одним признакам текст связывается с одной группой текстов, по другим – с другой, по третьим – с третьей и т.д. Для обозначения этого принципа связи используется предложенное Витгенштейном понятие «семейное сходство». Согласно принципу семейного сходства, группировка текстов в жанр происходит через соотнесение их с «прототипом», состоящим из «ядра» – в него входят тексты с большим количеством схожих черт, и «периферии» – тексты, которые связаны с «ядром» меньшим количеством общих признаков, но которые по другим признакам связываются с другими «прототипическими» группами [2. Р. 132].

¹ Таблицу кластеров и комментариев к ней см.: [21. С. 128–130].

² О связи между неоклассическими и романтическими поэтиками XVII–XIX вв. и литературными практиками см.: [22. Р. 24–76].

Теория прототипов была разработана в рамках когнитивных исследований моделей классификации, которыми оперирует человеческое сознание. В классической теории классификаций все объекты, приписываемые к одной группе, должны обладать общим набором равнозначных признаков. Идея прототипов, напротив, исходит из того, что составляющие одну группу объекты могут быть как более, так и менее репрезентативными, т.е. «лучшими» или «худшими» примерами одной категории. Этот эффект был выявлен Элеонорой Рош, которая в ходе эмпирических экспериментов обнаружила асимметрию между членами одной категории и асимметричные структуры внутри категорий [3. С. 62–71]. Развивая теорию прототипов, в конце 1980-х гг. Дж. Лакофф предложил понятие «идеальных когнитивных моделей» (ИКМ) – культурно опосредованных ментальных схем, которые являются источником прототипического эффекта, они «определяются в рамках данной культуры и должны изучаться как таковые» [3. С. 119].

Жанровые прототипы имеют социальную природу, они происходят из «договора» между авторами, читателями, критиками, издателями и распространителями и определяют условия коммуникации между ними в конкретных историко-культурных контекстах. Имея в виду историю становления и развития современной популярной литературы, можно утверждать, что в процессе исторического конструирования жанра идут два параллельных процесса. С одной стороны, появляется «жанровое имя»¹, которое становится обозначением для «ниши» на литературном рынке, а в публичных дискуссиях, критических статьях и рецензиях, издательских и авторских манифестах – семантически насыщенным понятием, несущим определенное мировоззрение или идеологию. Так создается социальный профиль жанра, формируются стереотипы о нем². С другой стороны, «имя» жанра ассоциируется с воспроизводимым в культуре списком текстов, которые не всегда полностью соответствуют формулируемому значению жанра, но важны как «точки отсчета» для построения истории жанра, создания канона и написания последующих текстов. Часто эти списки наполняются текстами, которые не создаются специально «под жанр», а уже существовали в истории, но при перемещении их в новый жанровый контекст приобретают новые смыслы и культурные функции.

Литературовед Роберт Уильямсон, развивая теорию Лакоффа, отмечает, что основой эстетической коммуникации между автором и аудиторией являются системы ожиданий, которые группируются в жанры. Исследовате-

¹ Термин «жанровое имя» мы заимствуем из книги Ж.-М. Шеффера «Что такое литературный жанр?» (1989). Автор рассматривает жанр как семиотический знак, в котором означающее – это «жанровое имя», т.е. название жанра, а означаемое – это «жанровое понятие», т.е. связанный с «именем» набор текстов и представлений. Работа Шеффера посвящена исследованию логик конструирования связей между «жанровыми понятиями» и «жанровыми именами» [23. С. 64–78]. См. также послесловие переводчика С.Н. Зенкина: [23. С. 186–190].

² См., к примеру, опыт социальной истории формирования популярного жанра (научной фантастики) как «ниши» на литературном рынке в позднеимперской России: [24].

ли жанра источник ожиданий традиционно видят в интертекстуальных связях: читатель понимает новый текст на основании знакомства с другими текстами. В когнитивистской перспективе ожидания от текста трактуются как идеализированные когнитивные модели, разделяемые автором и его читателями как участниками одного культурного (интерпретативного) сообщества. Эти когнитивные модели, безусловно, возникают из знакомства с другими текстами того же жанра, но они также происходят из «мировоззрения, характерного для определенного культурного пространства», т.е. жанры воплощают в себе (embody) определенные представления о «природе реальности» [5. Р. 324–325].

Для читателя знакомство с жанром – это динамический процесс. Он включает в себя, во-первых, чтение текстов, ассоциирующихся с «жанровым именем», и усвоение конструируемого публичного образа жанра. Важным фактором при восприятии жанра являются стереотипы. Они отражают культурные ожидания и необходимы для совершения «поспешных умозаключений», т.е. для экономии интеллектуальных, эмоциональных и экономических ресурсов. Однако они не учитывают всего разнообразия текстов, составляющих жанр, а передают лишь наиболее часто воспроизводимые представления о нем. Во-вторых, развитие когнитивного навыка взаимодействия с жанром.

Образ жанра, который таким образом формируется в сознании читателей, представляет собой ментальную схему, фрейм – «структурно и функционально устойчивый комплекс, хранящийся в долговременной памяти»¹, который координирует читательские усилия по пониманию текста. Жанр «настраивает» читателя на определенный режим чтения². Читатели могут отличаться по степени профессионализации в жанре. Быть профессионалом в жанре означает не только и не столько знание истории о репрезентирующих его текстах и авторах, сколько владение когнитивным и культурным навыком ориентирования в текстовом пространстве и дешифровки устойчивых смысловых кодов посредством жанра. Безусловно, это не означает, что, к примеру, «натренированный» читатель детектива не способен воспринимать другие жанры. Речь идет о более глубокой специализации естественных способностей. Так, профессиональный дегустатор способен различать вкусовые оттенки сортов вин, художник – оттенки цветов и т.д., но каждый человек в целом (за исключением людей с физическими отклонениями) может более или менее различать вкусы и цвета. В случае с жанрами речь идет о развитии не физических способностей, а когнитивных, влияющих на усилия, затрачиваемые на «вхождение» в текст.

¹ Формулировка В.А. Тырыгиной. Цит. по: [6. С. 89].

² В когнитивной теории жанров используются термины «фрейм», «схема», «паттерн», «ментальное пространство». Все эти термины так или иначе отсылают к моделям, посредством которых происходит распознавание текста и его ассоциация с прототипом, т.е. оценка текста как более или как менее характерного образца жанра. Схемы или фреймы, однако, нужны не только для опознания текста, они также являются продуктивными моделями, определяющими читательское поведение при восприятии текста [4. Р. 182–183].

Яркий, хотя и вымышленный пример (патологической) профессионализации в жанре описан в рассказе американского юмориста Джеймса Тэрбера «Тайна убийства Макбета» (1937). Центральный персонаж – отдыхающая на курорте американка, поклонница детективов. По совету случайного курортного знакомого она берет в местной библиотеке «Макбета» Шекспира. На вопрос, понравилась ли ей пьеса, читательница отвечает:

Не Макбет убил короля. И супруга его тут тоже ни при чем. Вели они себя, слов нет, весьма подозрительно, но такие, как они, обычно не убивают, во всяком случае, не должны убивать. <...> Посудите сами, нельзя же, чтобы читатель сразу обо всем догадался. Шекспир совсем не так глуп, как кажется.

В конце американка и ее невольный «соучастник» раскрывают тайну Макбета:

...спящий Дункан напомнил леди Макбет ее отца потому... что это и был ее отец! <...> Отец леди Макбет убил короля и, услышав, что кто-то идет, затолкал тело под кровать, а сам улегся под одеяло [25. С. 131–137].

Жанр в этой истории функционирует как когнитивная рамка, которая накладывается на текст и посредством которой текст воспринимается. При этом собственно поэтические особенности текста (в данном случае трагедии Шекспира) оказываются менее значимыми для восприятия, чем внутренняя «настройка» читателя. Ничего не зная ни про Шекспира, ни про барочную драму, героиня сумела «раскусить» замысел автора, опираясь на свой опыт чтения детективов. (Развивая мысль Тэрбера и доведя ее до абсурда, можно даже сказать, что для истинного профессионала детективного жанра в мире и нет других жанров, кроме детектива.)

Жанровая рамка может задаваться не только внутренней «настройкой» читателя, т.е. опытом чтения и литературными предпочтениями. Влияние на восприятие также оказывает социальное позиционирование текста, т.е. «ситуативная» жанровая рамка.

Жанр как когнитивная рамка

В последней части статьи мы рассмотрим результаты эксперимента, который ежегодно предлагается слушателям курса «Популярная литература: подходы к анализу»¹.

Описание эксперимента: представьте, что вы находите книгу с повестью Кафки «Превращение» в одной из жанровых секций книжного магазина. Вы ничего не знаете ни про повесть, ни про автора. Вы берете книгу с полки и начинаете читать. Подумайте, как ситуативный контекст чтения повлияет на формирование «пакта» между вами и текстом. Составьте сценарий развертывания текста в читательском сознании с учетом разных

¹ Этот курс читается магистрантам 2-го года на кафедре общей теории словесности (дискурса и коммуникации) филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова по направлению «Теория и практика коммуникации».

жанровых рамок. Жанровые рамки предлагаются следующие: научная фантастика, детектив, хоррор. Также «оцените» повесть Кафки с точки зрения жанра – насколько текст интересен как детектив, хоррор и научная фантастика.

Приведем фрагмент, который получают студенты для анализа:

Проснувшись однажды утром после беспокойного сна, Грегор Замза обнаружил, что он у себя в постели превратился в страшное насекомое. Лежа на панцирнотвердой спине, он видел, стоило ему приподнять голову, свой коричневый, выпуклый, разделенный дугообразными чешуйками живот, на верхушке которого еле держалось готовое вот-вот окончательно сползти одеяло. Его многочисленные, убого тонкие по сравнению с остальным телом ножки беспомощно копошились у него перед глазами.

«Что со мной случилось?» – подумал он. Это не было сном. Его комната, настоящая, разве что слишком маленькая, но обычная комната, мирно покоилась в своих четырех хорошо знакомых стенах. Над столом, где были разложены распакованные образцы сукон – Замза был коммивояжером, – висел портрет, который он недавно вырезал из иллюстрированного журнала и вставил в красивую золоченую рамку. На портрете была изображена дама в меховой шляпе и боа, она сидела очень прямо и протягивала зрителю тяжелую меховую муфту, в которой целиком исчезала ее рука.

Затем взгляд Грегора устремился в окно, и пасмурная погода – слышно было, как по жести подоконника стучат капли дождя – привела его и вовсе в грустное настроение. «Хорошо бы еще немного поспать и забыть всю эту чепуху», – подумал он, но это было совершенно неосуществимо, он привык спать на правом боку, а в теперешнем своем состоянии он никак не мог принять этого положения. С какой бы силой ни поворачивался он на правый бок, он неизменно сваливался опять на спину. Закрыв глаза, чтобы не видеть своих барахтающихся ног, он проделал это добрую сотню раз и отказался от этих попыток только тогда, когда почувствовал какую-то неведомую дотоле, тупую и слабую боль в боку.

«Ах ты, господи, – подумал он, – какую я выбрал хлопотную профессию! Изо дня в день в разъездах. Деловых волнений куда больше, чем на месте, в торговом доме, а кроме того, изволь терпеть тяготы дороги, думай о расписании поездов, мирись с плохим, нерегулярным питанием, завязывай со все новыми и новыми людьми недолгие, никогда не бывающие сердечными отношения. Черт бы побрал все это!» Он почувствовал вверху живота легкий зуд; медленно подвинулся на спине к прутьям кровати, чтобы удобнее было поднять голову; нашел зудевшее место, сплошь покрытое, как оказалось, белыми непонятными точечками; хотел было ощупать это место одной из ножек, но сразу отдернул ее, ибо даже простое прикосновение вызвало у него, Грегора, озноб [26. С. 287].

Первое, на что стоит обратить внимание, – при прочтении фрагмента студенты успешно оперировали стереотипами о жанрах. Рамка научной фанта-

стики подсказывала прочитывать текст как историю о технологиях (в самом широком смысле слова) и о футуристических мирах. Рамка детектива – как историю о преступлении и расследовании. Хоррора – как историю об ужасном, т.е. «настраивала» на определенную эмоциональную реакцию, которую мог испытывать как герой, так и читатель в процессе идентификации себя с героем. В каждом из случаев рамка не только задавала сценарий взаимодействия с текстом, но также определяла набор импликаций о воображаемом мире текста, подсказывала сюжетные обоснования происходящего.

При восприятии текста через рамку научной фантастики первое предложение получало научно-техническое объяснение – герой стал насекомым в результате некоего научного эксперимента. Отмечалась рассинхронизация между сознанием и телом героя: герой смотрит на свое новое тело, но не может им управлять («Его многочисленные, убого тонкие по сравнению с остальным телом ножки беспомощно копошились у него перед глазами»). Это наблюдение наводило на размышления о природе эксперимента: возможно, человеческое сознание Грегора Замзы было перенесено в тело насекомого без его ведома. Первый абзац, таким образом, прочитывался как «миростроительный» – в нем через намеки создается мир, в который читателю предстоит погрузиться. С точки зрения качества текста как образца жанра фрагмент казался интересным, так как фокусирует внимание не на «гаджетах», а на телесных ощущениях героя и отличается от стереотипного представления о жанре. Остальная часть фрагмента прочитывалась как история о попытках героя научиться управлять своим новым телом.

Рамка детектива подталкивала искать намеки на преступление, которое уже было совершено или которое будет совершено в будущем. Эта рамка сфокусировала внимание на профессии героя: он коммивояжер. Возможно, герой подставил своего партнера или клиента и сейчас за это расплачивается, являясь жертвой. Профессия героя прочитывалась как значимая деталь. Отдельное внимание заслужила фраза «Это не было сном»: она прочитывалась как ключ к пониманию происходящего. Учитывая странность ситуации, в которую текст предлагает читателю погрузиться, в этой фразе виделся намек на «ненадежность» героя как рассказчика. Совмещение «ненадежности» героя с его профессией родило гипотезу, что, вероятно, все происходящее – галлюцинация, вызванная наркотиками, которыми рассерженные клиент или партнер «накачали» героя. В пользу этой трактовки свидетельствовали периодические «выпадения» героя из пространства галлюцинации: он «как бы» забывает о странности ситуации и мысленно возвращается к проблемам бытового характера (акцентирует внимание на комнате, рассуждает о трудностях своей профессии и т.д.). В зависимости от жанровой рамки меняется статус деталей: например, портрет, «который он недавно вырезал из иллюстрированного журнала», трактовался не как деталь, создающая «эффект реальности», а как значимая улика (как «ружье на стене, которое в конце обязательно выстрелит»). Возможно, на портрете изображена женщина, «фам фаталь», которая замешана в преступлении или которая подбила

героя на преступление. Детективная завязка вызвала интерес, хотя идея с насекомым показалась надуманной.

Прочтение фрагмента как хоррора фокусировало внимание на сильных эмоциях отвращения и брезгливости. Рамка хоррора не побуждала к поиску сюжетных мотивировок происходящего, описываемое прочитывалось как «фантастическое допущение», созданное с одной целью – произвести сильное впечатление на читателя. Бытовые описания были восприняты как удачная авторская находка – они ненадолго отвлекают внимание, чтобы затем с новой силой погрузить читателя в отвратительность ситуации. Удачным казалось и разделение предполагаемой реакции героя (страх от непонимания, что происходит, и отвращение, вызываемое подробными описаниями насекомого) и его реальной реакции (безразличие, грусть, сопливість). В результате читатель не может полностью идентифицировать себя с героем, хотя все происходящее и передается через восприятие Грегора Замзы. Это разделение вызывает эффект «головокружения», «как бы» не позволяет сфокусироваться на происходящем. Как хоррор фрагмент был воспринят положительно и показался очень эффективным.

На обсуждениях отдельно оговаривались фразы, которые с точки зрения разных жанров казались бессмысленными. Например, фраза «он у себя в постели превратился» показалась лишней, так как ничто в тексте не указывало на то, что герой мог превратиться в насекомое в чужой постели – для этой детали не было никакой сюжетной мотивировки (по крайней мере, в пределах разбираемого фрагмента). Фраза, что комната «мирно покоилась в своих четырех хорошо знакомых стенах», вызвала эффект ненужного словесного орнамента. Одно из остроумных объяснений появления этих фраз заключалось в том, что они могут быть издержками не очень качественного перевода. Это объяснение имеет под собой социальный стереотип, что жанровая литература на русский язык переводится в целом хуже, чем не-жанровая.

Цель эксперимента ни в коем случае не сводилась к тому, чтобы продемонстрировать полную зависимость восприятия текста от социального контекста. Подобное утверждение было бы неверным – стоит только взглянуть на дискуссии, которые часто возникают среди критиков и читателей вокруг «ошибочных» жанровых обозначений, приписываемых текстам издателями¹. Продолжив читать повесть Кафки, читатель вскоре наткнулся бы на сопротивление со стороны текста, который все меньше соответствовал бы ожиданиям, сформированным рамкой. В результате повесть в лучшем случае оказалась бы «плохим» детективом или «плохой» научной фантастикой и, скорее всего, вызвала бы разочарование из-за несоответствия ожиданий и фактического содержания. (Или, наоборот, радость – в зависимости от настроения позиции читателя.) Тем не менее эксперимент позволил увидеть, как жанровая рамка и связанные с ней сте-

¹ Нередки подобные высказывания: роман издан как детектив, но в действительности он про любовь; или роман издан как фантастика, а он про наше настоящее, и т.д.

реотипы влияют на восприятие, т.е. активизируют релевантные для конкретной ситуации модели и привычки восприятия.

Логичным продолжением представленных в статье рассуждений может стать вопрос о зависимости между когнитивными механизмами восприятия и историческими трансформациями литературных жанров. Когнитивные исследования рассматривают жанры как статичные модели восприятия. Однако жанры меняются в истории, эти изменения включают в себя, помимо прочего, изменения поэтических приемов создания воображаемых миров. При обживании воображаемого мира задействуются читательские когнитивные и культурные навыки, которые трансформируются параллельно с изменениями литературных конвенций, ассоциирующихся с тем или иным жанром в социальном пространстве литературы.

Литература

1. *Sinding M.* Beyond essence (or getting over 'there'): Cognitive and dialectic theories of genre // *Semiotica*. 2004. № 149–1/4. P. 377–395.
2. *Fishelov D.* Genre Theory and Family Resemblance – Revisited // *Poetics*. 1991. № 20. P. 123–138.
3. *Лакофф Дж.* Женщины, огонь и опасные вещи: Что категории языка говорят нам о мышлении [1987]. М. : Языки славянской культуры, 2004. 792 с.
4. *Hanenberg P., Brandt P.A.* Strange Loops and a Cognitive Approach to Genre // *Cognitive Semiotics*. 2010. № 6. P. 179–192.
5. *Williamson R.* Peshier: A Cognitive Model of the Genre // *Dead Sea Discoveries*. 2010. Vol. 17, № 3. P. 307–331.
6. *Тарасова И.А.* Жанр в когнитивной перспективе // *Жанры речи*. 2018. № 2 (18). С. 88–95.
7. *Gelder K.* Popular Fiction: The Logics and Practices of a Literary Field. L. ; N.Y. : Routledge, 2004. 179 p.
8. *Glover D.* Publishing, history, genre // *The Cambridge Companion to Popular Fiction* / ed. by David Glover, Scott McCracken. L. ; N.Y. : Cambridge University Press, 2012. P. 15–32.
9. *White H.* Anomalies of Genre: The Utility of Theory and History for the Study of Literary Genres // *New Literary History*. 2003. Vol. 34, № 3. P. 597–615.
10. *Зенкин С.Н.* Теория литературы: проблемы и результаты. М. : НЛЮ, 2018. 368 с.
11. *Гройс Б.* О новом: Опыт экономики культуры [1992]. М. : Ад Маргинем Пресс, 2015. 240 с.
12. *Зверев А.М.* Что такое «массовая литература»? // *Лики массовой литературы США*. М. : Наука, 1991. С. 3–36.
13. *Adams T.* Ian McEwan: 'Who's going to write the algorithm for the little white lie?' [interview] // *The Guardian*. 2019. April 14. URL: <https://www.theguardian.com/books/2019/apr/14/ian-mcewan-interview-machines-like-me-artificial-intelligence> (дата обращения: 16.03.2020).
14. *Giles J.* Love, Sex and Robots Collide in a New Ian McEwan Novel // *The New York Times*. 2019. May 1. URL: <https://www.nytimes.com/2019/05/01/books/review/ian-mcewan-machines-like-me.html> (дата обращения: 16.03.2020).
15. *Theroux M.* Machines Like Me by Ian McEwan review—intelligent mischief // *The Guardian*. 2019. April 11. URL: <https://www.theguardian.com/books/2019/apr/11/machines-like-me-by-ian-mcewan-review> (дата обращения: 16.03.2020).
16. *Ditum S.* 'It drives writers mad': why are authors still sniffy about sci-fi? // *The Guardian*. 2019. April 18. URL: <https://www.theguardian.com/books/2019/apr/18/it-drives-writers-mad-why-are-authors-still-sniffy-about-sci-fi> (дата обращения: 16.03.2020).

17. Miller L. Ian McEwan Should Read Some Science Fiction // Slate. 2019. April 29. URL: <https://slate.com/culture/2019/04/ian-mcewan-science-fiction-machines-like-me.html> (дата обращения: 16.03.2020).
18. Stockwell P. Texture: A Cognitive Aesthetics of Reading. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012. viii, 216 p.
19. Юзефович Г. Что случилось с литературным жанром // Юзефович Г. О чем говорят бестселлеры. Как все устроено в книжном мире. М., 2018. С. 150–160.
20. Wolfe G.K. Evaporating Genres: Essays on Fantastic Literature. Middletown, Conn. : Wesleyan University Press, 2011. xv, 260 p.
21. Соколов М.М., Соколова Н.А., Сафонова М.А. Статусные культуры, биографические циклы и поколенческие изменения в литературных вкусах читателей петербургских библиотек // Журнал социологии и социальной антропологии. 2016. Т. 19, № 3 (86). С. 116–135.
22. Duff D. Romanticism and the Uses of Genre. Oxford ; N.Y. : Oxford University Press, 2009. x, 256 p.
23. Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? [1989] М. : Едиториал УРСС, 2010. 192 с.
24. Zubov A.A. «Роман с научной подкладкой»: научная фантастика и конструирование социального воображения в России начала XX века // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2018. № 1. С. 116–127.
25. Тэрбер Дж. Тайна убийства Макбета: рассказы. СПб. : Азбука-классика, 2006. 349 с.
26. Кафка Ф. Собрание сочинений : в 3 т. Т. 1. М. : ТЕХПА-Книжный клуб, 2009. 560 с.

Genres of Popular Fiction and the Mechanics of Cognitive Recognition

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology. 2021. 71. 216–231. DOI: 10.17223/19986645/71/13

Artem A. Zubov, Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russian Federation), Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (Moscow, Russian Federation). E-mail: artem_zubov@mail.ru

Keywords: genre studies, cognitive genre studies, family resemblance, prototype, genres of popular fiction, detective fiction, science fiction, horror.

In the article, the author researches sociocultural and cognitive aspects of literary genres. From sociocultural perspective, genres function as social ‘pacts’ that enable communication between actors of literature as a social institute (writers, readers, critics, publishers, and distributors). From cognitive perspective, genres are viewed as cognitive frames that exist in readers’ consciousness, influence readers’ responses during the acts of reception, and orient readers in the imaginary world of a text. In contemporary scientific and public discussions of genres, two levels are usually confused: the level of social positioning and the level of reception. Literary critics and scholars tend to use the rhetoric technique of defining through negation—they prove the ‘exclusivity’ of a text, its high aesthetic quality, and high position in cultural hierarchy by excluding it from any categories. However, on the level of reception there are no non-categorized texts—any text is a member of a group or a category. In the act of reception, readers correlate a text with a generic ‘prototype’ according to the principle of ‘family resemblance’. In the article, the author argues that sociocultural and cognitive levels should be viewed as separate, but not isolated from each other—they are dialectically interconnected. The article focuses on genres of popular fiction. Their functioning is inseparable from the market: they formed as industrial ‘niches’ on literary markets in Russia, Europe, and the USA in the late 19th – early 20th centuries. At that time, those niches received their ‘generic names’ that were associated with the lists of literary texts, social stereotypes, and notions of their social and cultural meanings. Readers’ acquaintance with a genre is a dynamic process—it includes reading of literary texts associated with the genre in the field of literary production, adoption of repetitive ideas of the genre, and development of cognitive skills of reading generic texts, i.e. orientation in the textual space and decoding it. In readers’ con-

sciousness, genres function as cognitive frames of reception—they coordinate readers' interpretative efforts and aesthetic evaluation of a text. The author shares the results of empirical observations based on an experiment: the participants were offered to read the first paragraphs of F. Kafka's *Metamorphosis* from the lens of different genres (detective fiction, science fiction, and horror). This experiment demonstrated how different generic stereotypes activate models and habits of reception relevant for different situations.

References

1. Sinding M. (2004) Beyond essence (or getting over 'there'): Cognitive and dialectic theories of genre. *Semiotica*. 149–1/4. pp. 377–395.
2. Fishelov D. (1991) Genre Theory and Family Resemblance – Revisited. *Poetics*. 20. pp. 123–138.
3. Lakoff, G. (2004) *Zhenshchiny, ogon' i opasnyye veshchi: Chto kategorii yazyka go-voryat nam o myshlenii* [Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind]. Translated from English. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.
4. Hanenberg, P. & Brandt, P.A. (2010) Strange Loops and a Cognitive Approach to Genre. *Cognitive Semiotics*. 6. pp. 179–192.
5. Williamson, R. (2010) Peshier: A Cognitive Model of the Genre. *Dead Sea Discoveries*. 17 (3). pp. 307–331.
6. Tarasova, I.A. (2018) Zhanr v kognitivnoy perspective [Genre in the Cognitive Perspective]. *Zhanry rechi – Speech Genres*. 2 (18). pp. 88–95.
7. Gelder, K. (2004) *Popular Fiction: The Logics and Practices of a Literary Field*. London; New York: Routledge.
8. Glover, D. (2012) Publishing, history, genre. In: Glover, D. & McCracken, S. (eds) *The Cambridge Companion to Popular Fiction*. London; New York: Cambridge University Press. pp. 15–32.
9. White, H. (2003) Anomalies of Genre: The Utility of Theory and History for the Study of Literary Genres. *New Literary History*. 34 (3). pp. 597–615.
10. Zenkin, S.N. (2018) *Teoriya literatury: problemy i rezul'taty* [Literary Theory: Problems and Results]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
11. Groys, B. (2015) *O novom. Opyt ekonomiki kul'tury* [On the New. An Attempt at Cultural Economy]. Moscow: Ad Marginem Press.
12. Zverev, A.M. (1991) Chto takoye “massovaya literatura”? [What is “Mass Literature”?]. In: Zverev, A.M. (ed.) *Liki massovoy literatury SSHA* [Images of Mass Literature in the USA]. Moscow: Nauka. pp. 3–36. (In Russian.)
13. Adams, T. (2019) Ian McEwan: ‘Who’s going to write the algorithm for the little white lie?’ [interview]. *The Guardian*. April 14. Available from: <https://www.theguardian.com/books/2019/apr/14/ian-mcewan-interview-machines-like-me-artificial-intelligence> (Accessed: 16.03.2020).
14. Giles, J. (2019) Love, Sex and Robots Collide in a New Ian McEwan Novel. *The New York Times*. May 1. Available from: <https://www.nytimes.com/2019/05/01/books/review/ian-mcewan-machines-like-me.html> (Accessed: 16.03.2020).
15. Theroux, M. (2019) Machines Like Me by Ian McEwan review—intelligent mischief. *The Guardian*. April 11. Available from: <https://www.theguardian.com/books/2019/apr/11/machines-like-me-by-ian-mcewan-review> (Accessed: 16.03.2020).
16. Ditum, S. (2019) ‘It drives writers mad’: why are authors still sniffy about sci-fi? *The Guardian*. April 18. Available from: <https://www.theguardian.com/books/2019/apr/18/it-drives-writers-mad-why-are-authors-still-sniffy-about-sci-fi> (Accessed: 16.03.2020).
17. Miller, L. (2019) Ian McEwan Should Read Some Science Fiction. *Slate*. April 29. Available from: <https://slate.com/culture/2019/04/ian-mcewan-science-fiction-machines-like-me.html> (Accessed: 16.03.2020).

18. Stockwell, P. (2012) *Texture: A Cognitive Aesthetics of Reading*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
19. Yuzefovich, G. (2018) *O chem govoryat bestsellery. Kak vse ustroyeno v knizhnom mire* [What Do Bestsellers Mean. Structure of the Book World]. Moscow: AST. pp. 150–160.
20. Wolfe, G.K. (2011) *Evaporating Genres: Essays on Fantastic Literature*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.
21. Sokolov, M.M., Sokolova, N.A. & Safonova, M.A. (2016) Status Cultures, Biographic Cycles, and Generational Changes in Literary Tastes of Library Users in Saint Petersburg. *Zhurnal sotsiologii i sotsial'noy antropologii – The Journal of Sociology and Social Anthropology*. XIX:3 (86). pp. 116–135. (In Russian).
22. Duff, D. (2009) *Romanticism and the Uses of Genre*. Oxford; New York: Oxford University Press.
23. Shaeffer, J.-M. (2010) *Chto takoye literaturnyy zhanr?* [What Is a Literary Genre?]. Translated from English. Moscow: Editorial URSS.
24. Zubov, A.A. (2018) “Scientific Novel”: Science Fiction and the Social Imaginary in the Early 20th-Century Russia. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 9. Filologiya – Moscow State University Bulletin. Series 9. Philology*. 1. pp. 116–127. (In Russian).
25. Thurber, J. (2006) *Tayna ubiystva Makbeta: rasskazy* [The Macbeth Murder Mystery: Short Stories]. Translated from English. Saint Petersburg: Azbuka-klassika.
26. Kafka, F. (2009) *Sobraniye sochineniy v 3-kh tomakh* [Collected Works in 3 Vols]. Translated from German. Vol. 1. Moscow: TERRA-Knizhnyy klub.