

КОГНИТИВНЫЕ АСПЕКТЫ ВОСПРИЯТИЯ ЖАНРОВ ПОПУЛЯРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ИХ ИСТОРИЧЕСКАЯ ИЗМЕНЧИВОСТЬ

© 2021 г. А.А. Зубов

*Московский государственный университет
им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия*

Дата поступления статьи: 4 мая 2020 г.

Дата одобрения рецензентами: 26 октября 2020 г.

Дата публикации: 25 июня 2021 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-10-27>

Аннотация: В статье рассматривается вопрос о соотношении исторической изменчивости литературных жанров и читательской способности их распознавать. Вслед за Ж.-М. Шеффером автор трактует жанр как семиотический знак, состоящий из «жанрового имени» и «жанрового понятия». Автор прочитывает теорию Шеффера в свете когнитивных исследований, рассматривает жанр как «прототип», природа которого одновременно индивидуальная и коллективная. Жанровые прототипы формируются в процессе вхождения субъекта в культуру из его личного опыта и его навыков эстетического восприятия. Они также зависят от социальных представлений о жанре. Автор рассматривает исторические изменения жанров и их рецепцию. В практической части статьи автор анализирует образ «корабля поколений» в жанре научной фантастики. В заключение автор приходит к выводу, что трансформации поэтических приемов создания фикционального пространства, которое не имеет коррелятов в доступном эмпирическом окружении читателей, формировали новую «программу чтения» жанра, т. е. активизировали механизмы восприятия, которые не были задействованы в предшествующие периоды истории жанра.

Ключевые слова: теория жанров, Ж.-М. Шеффер, когнитивная поэтика, популярная литература, жанры популярной литературы, научная фантастика, Р. Хайнлайн, воображаемые миры, миростроительство.

Информация об авторе: Артем Александрович Зубов — кандидат филологических наук, преподаватель, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8566-9517>

E-mail: artem_zubov@mail.ru.

Для цитирования: Зубов А.А. Когнитивные аспекты восприятия жанров популярной литературы и их историческая изменчивость // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 2. С. 10–27. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-10-27>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 6, no. 2, 2021

COGNITIVE ASPECTS OF RECEPTION OF POPULAR LITERARY GENRES AND THEIR HISTORICAL VARIABILITY

© 2021. Artem A. Zubov

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia

Received: May 04, 2020

Approved after reviewing: October 26, 2020

Date of publication: June 25, 2021

Abstract: In the article, the author investigates connections between historical variability of literary genres and readers' ability to recognize them. Following J.-M. Schaeffer, the author understands genre as a semiotic sign constituted of a "generic name" and "generic notion." The author interprets Schaeffer's theory from the perspective of cognitive poetics and treats genres as "prototypes." Their nature is both individual and collective—it derives from a person's individual experience and skills of aesthetic reception, but also from social imaginarity and stereotypes. The author focuses on a noncanonical genre of popular literature—science fiction—and argues that social and receptive aspects of the genre are interconnected. In the final part, the author analyses the image of "generation starship" in science fiction and concludes that changes of poetic techniques used to create fictional space of science-fictional starships—which has no correlation with readers' empirical surroundings—formed a new "reading paradigm", i.e., addressed mechanisms of reception that were not relevant previously in the history of the genre.

Keywords: theory of genres, J.-M. Schaeffer, cognitive poetics, popular fiction, genres of popular fiction, science fiction, Robert Heinlein, imaginarity worlds, worldbuilding.

Information about the author: Artem A. Zubov, PhD in Philology, Lecturer, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gori, 1/51, 119991 Moscow, Russia.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8566-9517>

E-mail: artem_zubov@mail.ru

For citation: Zubov, A.A. "Cognitive Aspects of Reception of Popular Literary Genres and Their Historical Variability." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 2, 2021, pp. 10–27. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-10-27>

Современная теория жанров, которую иногда называют «постэссенциалистской», фокусируется на коммуникативных ситуациях, на intersubъективном пространстве общения. Жанр в этой парадигме трактуется как необходимое условие любой коммуникации (в том числе литературной)¹.

В контексте постэссенциализма проблематизируется рецептивный аспект: распознавание жанров и восприятие текстов посредством жанров. Особое внимание уделяется жанровым обозначениям и их функциям. В «негативной» трактовке жанровое обозначение — это социальная конвенция, «ярлык», который служит для группировки текстов в конкретных ситуациях и не обладает устойчивой семантикой². Подобный подход, однако, игнорирует коммуникативную природу жанра: как мы отличаем один жанр от другого, если они постоянно меняются, а их обозначения «ничего не стоят». Таким образом, в статье нас интересует вопрос: как соотнести читательскую способность распознавать жанры с их исторической изменчивостью?

I

Этот вопрос может быть рассмотрен с двух точек зрения. Согласно теории М.М. Бахтина, взаимопонимание между людьми возможно потому, что существуют жанры. Несмотря на их историческую изменчивость и подвижность, для говорящего они имеют «нормативное значение»: «Речевые жанры по сравнению с формами языка гораздо более изменчивы, гибки,

¹ М.М. Бахтин пишет: «Если бы речевых жанров не существовало и мы не владели ими, если бы нам приходилось их создавать впервые в процессе речи, свободно и впервые строить каждое высказывание, речевое общение было бы почти невозможно» [2, с. 181].

² Этот взгляд характерен, в частности, для жанроведческих работ в русле «нового историзма». См.: [14; 21].

пластичны, но для говорящего индивидуума они имеют нормативное значение, не создаются им, а даны ему. Поэтому единичное высказывание при всей его индивидуальности и творческом характере никак нельзя считать совершенно свободной комбинацией форм языка» [2, с. 183]. Эта точка зрения развивается в работах В.И. Тюпы, для которого жанр — это «сущности[ая] систем[а] “инвариантных свойств” соответствующей культурной традиции говорения или письма» [10, с. 16].

В коммуникации жанр необходим, так как он образует для высказываний «поле стабилизаций», формирующее «компетенции, которые “отсылают к различным статусам, местам и позициям, которые субъект может занимать или принимать, когда поддерживает дискурс” (Фуко)» [10, с. 11–12]. В.И. Тюпа называет два подхода к классификации жанров: кластерный и инвариантный. Кластерный подход «предполагает выявление некоторого пучка характеристик, которые в целом ряде произведений воспроизводятся комплексно: не обязательно присутствуют все, но многие часто соседствуют, как бы взаимно предопределяя друг друга» [10, с. 21]. Этот метод подходит для изучения конкретно-исторических форм, но «не выявляет глубинных аспектов размежевания художественного письма на неслучайные жанровые линии развития» — для этого используется инвариантный подход, «предполагающи[й] обнаружение минимального количества неизлиминируемых сущностных свойств во всех произведениях определенного жанрового типа» [10, с. 22]. Задача теоретика, таким образом, заключается в изучении жанровых инвариантов, т. е. реконструкции «константных структур», которые обеспечивают узнаваемость жанров в истории. Схожую мысль находим у Н.Д. Тмарченко: «По М.М. Бахтину, найти инвариант различных романов означает попытаться “нащупать основные структурные особенности”, определяющие “направление собственной изменчивости” романа как жанра. <...> Не будучи готовой структурной схемой, реализуемой в любом произведении данного жанра, она может быть реконструирована на основе сравнительного анализа жанровых структур ряда произведений» [9, с. 48]. Жанры, с которыми работает ученый, — это теоретические конструкты, выводимые «идеальные типы», которые нужны для анализа и понимания эмпирического материала.

Согласно другой точке зрения, определяющая роль жанра в коммуникации обусловлена, наоборот, отсутствием у него «константных струк-

тур». В интерпретации Ж.-М. Шеффера, жанр — это семиотический знак, в котором «означающее» — это «жанровое имя», т. е. термин, существующий и функционирующий в истории, а «означаемое» — это «жанровое понятие», т. е. текстуальные признаки, которые с этим именем ассоциируются и по которым имя связывается с текстами. Как и в знаке, в жанре связь между именем и понятием случайна и не мотивирована [11, с. 104]. Потенциально любое слово, которое «классификатор» («обычный» читатель, ученый, критик и т. д.) использует для группировки нескольких текстов по каким-либо признакам, является жанровым именем. Ни одно имя не охватывает всех уровней текста как «сложного семиотического объекта», так как у текста бесконечное количество характеристик и, значит, бесконечное количество идентичностей [11, с. 67]. Один и тот же текст может быть охарактеризован сразу несколькими жанровыми именами. Каждое имя специфицирует текст: с точки зрения модальности, семантико-синтаксической организации, коммуникативной цели и т. д. Но оно также включает текст в другие группы по смежным признакам. Акт «наречения именем» не только классифицирует текст, но также акцентирует одни его признаки по отношению к другим, выделяет их как релевантные, фокусируя на них внимание читателя [11, с. 81].

В концепции Ж.-М. Шеффера жанры бесконечно изменчивы, ни один жанр не характеризует текст с точки зрения его инвариантных свойств. Именно эта гибкость жанра обуславливает возможность взаимной адаптации в пространстве текста автора и читателя, которые, в силу специфики литературной коммуникации, друг для друга являются воображаемыми категориями. Читатель подстраивает текст под себя, соотнося различные его аспекты с жанровыми именами на основании своего культурного опыта, и одновременно подстраивается под текст, модифицируя свои представления о жанровых понятиях. У жанров нет «памяти», которая могла бы обеспечить стабильность и воспроизводимость инвариантных структур³. Память есть только у субъекта, ее природа одновременно индивидуальная и коллективная. Таким образом, принцип исторической динамики восприятия жанров, выводимый из работы Ж.-М. Шеффера, заключается в постоянной «пересборке» связей

3 По этой причине в работе Ж.-М. Шеффера почти нет рассуждений об «эволюции жанров». На это ограничение указывает С.Н. Зенкин в послесловии к книге [11, с. 189]. Для Ж.-М. Шеффера разговор об «эволюции» возможен только в очень узком смысле — как о ретроспективно конструируемой генеалогии [11, с. 179].

между именами и понятиями в сознании читателей. Жанры и читатели меняются параллельно — это взаимозависимые процессы.

С точки зрения строгой жанровой теории, книга Шеффера не является «теоретической»⁴. Ж.-М. Шеффер работает с уже «проинтерпретированным миром» (воспользуемся, на наш взгляд, уместной в этом контексте формулировкой социолога А. Шюца) — с объектами, которые имеют значение и структуру релевантности для использующих их людей и которые воздействуют на человеческое поведение и практики восприятия [12, с. 9]. Несмотря на спорный статус книги, некоторые из рассуждений Ж.-М. Шеффера представляются полезными для проблематики данной статьи.

Ж.-М. Шеффер не уделяет значительного внимания рецепции жанров, он ссылается на концепцию «жанрового горизонта ожиданий» Х.-Р. Яусса, используя ее как объяснительную и лишь добавляя, что «“горизонт ожиданий” часто бывает связан с той или другой господствующей классификацией жанров» [11, с. 150]. Если каждый читатель соотносит текст со своими понятиями и именами, то тот факт, что в некоторых случаях читатели сходятся в своих суждениях о жанрах, является чистой случайностью — ведь эта теория не предполагает какой-либо устойчивой модели идентификации. Стоит предположить, что при опознании жанров действуют внешние (социальные) силы, которые ограничивают восприятие и обуславливают сходство жанровых идентичностей в сознании разных читателей (т. е. служат своего рода «социальными рамками эстетического восприятия»).

В статье мы фокусируемся на взаимозависимости между социальными представлениями о жанре научной фантастики / science fiction, поэтикой текстов, ассоциирующихся с ним, и практиками восприятия. Для читателей знакомство с жанром представляет собой динамический процесс, который включает не только чтение жанровых текстов, но также усвоение социальных представлений о жанре. Иными словами, содержание жанрового понятия складывается из личного и коллективного опыта читателей. Изменения в социальной жизни жанра связаны и с восприятием текстов, т. е. с навыками обживания воображаемых миров. Эти навыки развиваются вместе с жанром.

4 На это указывает В.И. Тюпа [10, с. 13–14].

Мы не оспариваем возможность реконструкции жанровых инвариантов, в том числе инварианта научной фантастики⁵. В статье нас интересует прежде всего жанр и эстетическое восприятие в динамике их со-развития. Мы полагаем, что для рассмотрения этого аспекта продуктивнее обращаться не к глубинным структурам, а к представлениям (и даже стереотипам) о жанрах с точки зрения их влияния на практики чтения.

Тем не менее мы соглашаемся с замечанием В.И. Тюпы, что Ж.-М. Шеффер не различает канонические и неканонические (массовые, популярные) жанры [10, с. 18]. Некоторые современные неканонические жанры сформировались на литературных рынках России, Европы и США на рубеже XIX–XX вв. Они складывались под влиянием рыночной экономики в период «раскола эстетического производства», когда категории эстетики и экономики стали рассматриваться в оппозиции друг к другу⁶. Мы имеем в виду жанры любовного романа, детектива, научной фантастики, фэнтези, хоррора, вестерна и т. д., которые опознаются участниками литературы и функционируют как «точки отсчета» для конструирования читательских идентичностей [17, pp. 43–74; 18]. Во многом именно рынок обуславливает устойчивость связей между жанровыми именами и текстами: рыночные «лейблы» создают иллюзию повторяемости жанровых моделей, влияя таким образом на продажи.

II

Когда Ж.-М. Шеффер утверждает, что читатели по одним признакам соотносят текст с одним жанром, по другим — с другим, по третьим — с третьим и т. д., то он, в сущности, описывает принцип «семейного сходства», сформулированный Л. Витгенштейном и применяемый в когнитивной психологии и когнитивной теории классификации Э. Рош и Дж. Лакоффа. Дэвид Фишелов предлагает следующую трактовку этого принципа в контексте

5 Этот аспект подробно рассмотрен в книге Е.Ю. Козьминой [5]. Автор оговаривает, что исследования жанровых моделей и рецептивного аспекта жанра не исключают друг друга, так как служат разным целям [5, с. 118–119].

6 Фр. Джеймисон пишет: «...мы рассматриваем высокую и массовую культуры как объективно связанные и диалектически взаимозависимые явления, как сиамских близнецов, как неразделимые продукты раскола эстетического производства в период позднего капитализма.<...> вездесущность рынка определила реакционную позицию модернистов, для которых фиксация на формальных экспериментах стала средством сопротивления товарно-рыночным отношениям, способом избежать превращения в товар» [20, pp. 133–135].

жанрологии: в сознании читателя тексты группируются в жанры на основании их соотносительности с «прототипом», состоящим из «ядра» (в него входят тексты с большим количеством схожих черт) и «периферии» — текстами, которые связаны с «ядром» меньшим количеством общих признаков, но которые по другим признакам связываются с другими «прототипическими» группами [16, р. 132]. С точки зрения восприятия не существует текстов вне групп, т. е. жанров. Один текст может быть одновременно «лучшим» примером в одной группе и «худшим» в другой.

В современных работах, развивающих теорию «прототипов»⁷, ученые рассматривают жанр как «идеальную когнитивную модель»⁸, как фрейм, который служит инструментом классификации и одновременно является продуктивной моделью, координирующей читательские усилия при погружении в воображаемый мир текста [19, pp. 182–183]. При этом природа жанровых когнитивных рамок трактуется не только как индивидуальная, ученые также обнаруживают социальные основания для их формирования в сознании читателей [24, pp. 324–325].

Трудно представить, что до появления жанрового имени «научная фантастика» в России или “science fiction” в США читатели, авторы, издатели, книгопродавцы и т. д. разделяли общие представления о том, что значит взаимодействовать с этим жанром — ведь идеи научной фантастики еще не существовало, не было жанрового «прототипа». Разумеется, момент «изобретения» имени не является моментом «рождения» жанра. Тем не менее эта точка в истории важна, так как в ней возникает пространство для новых конфигураций существующих текстуальных признаков, социальных представлений и читательских ожиданий.

В США жанровое имя “science fiction” появляется и закрепляется в конце 1920–1930-х гг., когда благодаря специализированным журналам формируется «жанровый горизонт ожиданий», который опосредует рецепцию и задает критерии оценки. Процесс социального конструирования жанра включает в себя, помимо создания новых текстов, «перечитывание» старых. Так, романы Г.Дж. Уэллса при переиздании в США под «лейблом» научной фантастики встраивались в новую для них систему значений, в которой релевантным был не сатирический и критически пафос, а акцент

7 Обзор исследований по когнитивному жанроведению см.: [8].

8 Термин Дж. Лакоффа. См.: [6, с. 118–119].

на «гаджетах» и приписываемый текстам прагматический эффект — стимуляция и развитие научно-технического воображения читателей. Новые тексты, написанные специально «под жанр», оценивались с точки зрения этих же критериев⁹.

С течением времени происходит перестройка отношений между жанровым именем и понятием, меняются акценты и критерии оценки. В истории научной фантастики в США изменение акцентов было связано с трансформацией роли воображаемых миров, поэтических приемов их создания и, как следствие, с модификацией «программы чтения», т. е. тех усилий, которые требовались от читателей для «погружения» в художественное пространство текста. В следующем разделе мы рассмотрим момент в истории жанра, в котором соединились трансформации социального, поэтического и рецептивного аспектов.

III

В 1930-х гг. в США меняется издательская политика по отношению к тому, как следует писать научную фантастику и каким группам читателей она должна быть адресована. В 1930 г. создается журнал “Astounding Science Fiction”, который составил конкуренцию доминирующему в то время журналу научной фантастики — “Amazing Stories” издателя Хьюго Гернсбека. Если Гернсбек делал ставку на познавательность публикуемых в журналах историй, требовал от авторов объяснять вводимые в сюжеты «гаджеты» и технологии будущего, то редактор журнала “Astounding” Фредрик Орлин (он занял пост редактора в 1933 г.) предоставлял авторам большую творческую свободу, позволив им исследовать новые идеи, включая и те, которые не были в строгом смысле слова «научными» [22, pp. 144–145]. В 1937 г. на пост главного редактора журнала “Astounding” вступил Джон Кэмпбелл. Он призывал писателей сосредоточиться на изображении правдоподобных миров, которые были бы самодостаточными, функционально независимыми и «экологически устойчивыми система-

9 Историю «создания идеи научной фантастики» в США см. в книге Гэри Уэстфала: [23, pp. 67–91]. Схожие процессы происходили и в России: в 1910-х гг. начинает использоваться обозначение «научная фантастика», в критике создается образ жанра как открытой для отечественных авторов «ниши» на рынке, а одним из критериев хорошей научно-фантастической истории считается изображение вариантов практического применения изобретений (см.: [4]).

ми» [13; 15]. Цель его издательской политики состояла в том, чтобы изменить состав аудитории жанра и привлечь читателей, которые были заинтересованы в литературе более требовательной к их интеллектуальным способностям. Как следствие, авторы принялись искать новые подходы к созданию воображаемых миров, которые должны были казаться читателям достаточно правдоподобными и одновременно «фантастичными» (пребывание в этих мирах должно было отличаться от всего того, что читатели могли испытать в реальности). Читатели в свою очередь учились взаимодействовать с этими мирами¹⁰.

Для иллюстрации этой мысли мы сосредоточимся на образе космического корабля, а точнее, на специфической его разновидности — «корабле поколений» (“generation starship”). Идея корабля поколений была предложена еще в конце XIX в. К.Э. Циолковским, когда стало очевидно, что путешествие к звездам будет длиться дольше одной человеческой жизни. Этот корабль должен представлять собой самодостаточную экосистему, пригодную для жизни нескольких поколений путешественников. Многим писателям этот образ показался удачной альтернативой не менее маловероятному космическому транспорту, перемещающемуся на сверхсветовой скорости. В XX в. корабль поколений стал одной из популярных локаций научно-фантастических историй.

В контексте рассматриваемой нами проблемы этот образ представляет интерес по двум причинам. Во-первых, хотя корабль поколений и связанные с ним реалии воображаемого мира выходят за границы опыта, который читатели могут пережить в реальности, он представляет собой конвенциональную локацию, с которой героям и читателям так или иначе приходится взаимодействовать. Во-вторых, этот образ менялся: из домашнего и знакомого он превратился в пространство «радикального остранения». Соответственно, и читателям пришлось менять свои представления о том, как этот образ воспринимать и как с ним взаимодействовать.

¹⁰ В более широком контексте формирование навыков литературного чтения в их современном виде, продолжавшееся с конца XVIII в. и на протяжении XIX в., шло параллельно с развитием писательских навыков. Т.Д. Венедиктова пишет: «Способность пишущего создавать вымышленные миры реализуется под знаком способности читающих эти миры обживать», т. е. наделять их смыслом, соотносить с личным жизненным, культурным и социальным опытом [3, с. 67].

Считается, что обозначение «корабль» (“spaceship”) применительно к космическому транспорту было впервые использовано Джоном Дж. Астором IV в романе «Путешествие в других мирах» (“A Journey in Other Worlds: A Romance of the Future”, 1894) [25]. С точки зрения семантики и культурных смыслов образ корабля поколений продолжал предшествующую литературную традицию: он использовался как модель общества для осмысления проблем социального расслоения и неравенства. В повествованиях о космических путешествиях этот образ, однако, приобрел добавочное значение. Разбирая семантику футуристических видов транспорта в романах Жюль Верна, Ролан Барт пишет:

На глубинном уровне жест Жюль Верна — это, бесспорно, жест присвоения. Сказанному ничуть не противоречит важный в верновской мифологии образ корабля; напротив, хотя корабль и может быть символом ухода, но на еще более глубоком уровне в нем зашифрована огражденность. <...> Любовь к кораблю — это прежде всего любовь к бесповоротно замкнутому сверх-дому, а отнюдь не к героическим отплытиям в неизвестность. <...> у Жюль Верна любое судно — образец «домашнего очага» [1, с. 145–146].

С 1930-х гг. образ космического корабля потерял ореол домашности. Писатели стремились показать его чуждость и странность. Одна из ранних попыток в этом направлении была предпринята писателем Мюрреем Лейнстером в повести «Проксима Центавра», опубликованной в мартовском номере журнала “Astounding Stories” за 1935 г.:

Это был самый крупный из всех кораблей, самая колоссальная конструкция, которую когда-либо создавали люди. Честно говоря, проект ее сначала высмеяли как нереальный для людей — людей, которые в конце концов его реализовали. Шпангоуты скелета «Адастры» были так велики, что после отливки их нельзя было перенести ни одним краном <...> Дюзы ракетных двигателей были настолько мощными, что ультразвуковые импульсы... генерировались в тридцати различных местах на каждой из них [26, с. 704–705].

М. Лейнстер стремится поразить воображение читателя громадностью судна, которое по размерам превосходит все, с чем читатель может

столкнуться в жизни. Однако М. Лейнстер не передает опыта нахождения на корабле, пребывание на нем ничем не отличается от путешествия на привычном морском транспорте.

Новый подход к работе с этим образом предложил Роберт Хайнлайн в романе «Пасынки вселенной» (1941, 1963)¹¹. Р. Хайнлайн использует приемы создания «эффекта реальности», разработанные в «реалистической» литературе XIX в. Автор работает с «незначимыми деталями», которые не несут символических или метафорических смыслов и не играют роли в сюжете, но которые служат для разметки воображаемого пространства и позволяют читателю ощутить свое присутствие в радикально чуждом окружении.

Рассмотрим отрывок из начала романа:

Теперь он находился в углу прохода, куда скрылся мут. Коридор был пуст. Двое товарищей приблизились к нему, неловко скользя по полу. <...>

— Хватит, я сказал! Дуэли за пределами деревни запрещены. Это Провило.

Дальше они продвигались в молчании, легко сбегая вниз по лестницам, пока увеличивающийся с каждой палубой вес не заставил их перейти на более степенный шаг. Наконец они достигли уровня, который был ярко освещен и по высоте был вдвое больше остальных. Воздух был влажным и теплым; растительность закрывала обзор.

— Ну вот мы и внизу, — сказал Хью. — Не узнаю эту ферму. Должно быть, мы спустились с другой стороны.

— Вон фермер, — сказал Тайлер. Он приложил мизинцы ко рту и свистнул, а потом крикнул: — Эй! Земляк! Где мы?

Крестьянин медленно оглядел их, потом неохотно процедил, как дойти до Главного Прохода, откуда можно добраться до их деревни [27, с. 450–451]¹².

¹¹ Отдельными частями роман публиковался в 1941 г. в журнале “Astounding Science Fiction”, эти части были объединены под одной обложкой и выпущены как цельный роман в 1963 г. издательством “Gollancz”.

¹² Приведенный здесь русскоязычный фрагмент в целом подходит для задач статьи. Тем не менее считаем необходимым прокомментировать некоторые расхождения между оригинальным текстом и переводом. Перевод первого абзаца в приведенном фрагменте, хотя сильно отличается от оригинала в деталях, общий смысл передает. Обратим внимание только на отсутствие в переводе фразы “floated lightly to his feet” / «паря по воздуху, медленно опустился на ноги», и неполный перевод фразы “across the floor plates” / «по полу, состоящему из пластин» (в переводе — просто «по полу»). Эти фразы подчеркивают странность простран-

Происходящее разворачивается в «режиме реального времени»: читатель то узнает о физических ощущениях героя («легко сбегая вниз»), то смотрит на мир глазами героя («растительность закрывала обзор»), то смотрит со стороны («они продвигались в молчании»). Однако, с точки зрения знания и понимания, что именно герой видит и почему он испытывает определенные физические ощущения, между героем и читателем нет полной синхронизации: для героя окружающая обстановка естественна, а для читателя — нет.

Эффект неестественности окружения для читателя создается за счет использования понятных и знакомых слов в необычных, невозможных сочетаниях. Для разметки места действия автор использует пространственные ориентиры: угол прохода, коридор, деревня, вниз, лестница, высота, внизу, ферма. Все эти слова понятны по отдельности. Однако их соположение в пределах одного фрагмента текста, описывающего одно пространство, невозможно из-за несовпадения читательских представлений о размерах вещей с теми представлениями, к которым отсылают слова в тексте. На размер пространства указывают также вопрос крестьянину «где мы?» (значит, это пространство столь велико, что в нем можно потеряться) и обращение «земляк» (значит, в этом мире есть и «не-земляки», т. е. жители «далеких земель» — «муты»).

На невозможность пространства накладываются «странные» физические ощущения от взаимодействия с ним: «неловко скользя по полу», «увеличивающийся с каждой палубой вес», «воздух был влажным и теплым», «растительность закрывала обзор». Герою нет нужды «разгадывать», как все эти явления могут сочетаться в одном пространстве, для читателя же эта странность становится главной интригой и мотивацией продолжать чтение. Начало романа побуждает задаться вопросами «где я нахожусь?» и «как может существовать подобное место?». Читатель ищет ответы на эти вопросы, разгадывая новые значения привычных слов.

Читательское знание и знание героя синхронизируются в конце первой части, когда обнаруживается, что место действия романа — корабль по-

ства, с которым герои взаимодействуют. Слово «мут» в оригинале — “mutie”. Это авторский неологизм, производное от слова «мутант» / “mutant”. Обращение к фермеру в оригинале — “shipmate” / «сосед по кораблю», а не «земляк» как в переводе. На наш взгляд, английский вариант — остроумная находка автора: персонажи используют это обращение в силу традиции, не понимая его значения. Англоязычные цитаты приводятся по изданию [28].

колений. В финале происходит раскрытие правды об устройстве описываемого мира. Знание, которое для героя было естественным, опровергается: мир оказывается другим, чем казался в начале. В момент финального откровения происходит полная идентификация героя и читателя — их горизонты знания о воображаемом мире совпадают.

В новом подходе к работе с жанром в США в 1930–1940-е гг. соединилось несколько аспектов. С точки зрения поэтики писатели оттачивали навыки создания воображаемых миров таким образом, чтобы они казались цельными и правдоподобными. С точки зрения восприятия для погружения в эти миры от читателей требовалось разгадывать значения слов, которые приобретали новый смысл в контексте воображаемого мира. С точки зрения социальных представлений качество текстов оценивалось по тому, насколько чуждыми и странными («фантастичными», «остраняющими») получались создаваемые авторами миры.

Мы не ставили перед собой цель доказать, что корабль поколений и описанные приемы создания воображаемого пространства — маркеры, специфичные только для научной фантастики¹³. Одни и те же образы и приемы могут появляться в текстах разных жанров. Мы не утверждаем также, что научная фантастика требует от читателя особых навыков чтения, недоступных читателям других жанров. Наша цель была в том, чтобы продемонстрировать специфичность конфигурации социальных представлений, поэтики и восприятия. Эта конфигурация была культурно значима для деятелей и поклонников жанра в определенный момент его истории. Мы надеемся, что сделанные нами наблюдения могут быть полезны с точки зрения «теории истории» — как рассуждения о возможностях «социокогнитивной истории» жанров популярной литературы.

13 Ренате Лахманн считает, что акцент на мире как самодостаточной системе — черта всей «неофантастики» XX в.: «...в литературной практике неофантастики прием амбивалентности практически не применяется <...>. Неофантастика не вписывается в критерии, предложенные Кайюа и Тодоровым. Герметично замкнутые на самих себя альтернативные миры неофантастики не допускают ни игру в противоречия между привычным и чужим, ни амбивалентности» [7, с. 50].

Список литературы**Исследования**

- 1 *Барт Р.* «Наутилус» и пьяный корабль [1955] // *Барт Р.* Мифологии. М.: Академический проект, 2010. С. 144–146.
- 2 *Бахтин М.М.* Проблема речевых жанров // *Бахтин М.М.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Русские словари, 1997. Т. 5. С. 159–206.
- 3 *Венедиктова Т.* Литература как опыт: «Буржуазный читатель» как культурный герой. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 280 с.
- 4 *Зубов А.А.* «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.
- 5 *Козьмина Е.* Фантастический авантюрно-исторический роман: поэтика жанра. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. 292 с.
- 6 *Лакофф Дж.* Женщины, огонь и опасные вещи [1987]. М.: Языки славянской культуры, 2004. 792 с.
- 7 *Лахманн Р.* Дискурсы фантастического [2002]. М.: Новое литературное обозрение, 2009. 384 с.
- 8 *Тарасова И.А.* Жанр в когнитивной перспективе // *Жанры речи.* 2018. № 2 (18). С. 88–95. DOI: 10.18500/2311-0740-2018-2-18-88-95
- 9 *Теория литературных жанров: учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / под ред. Н.Д. Тамарченко.* М.: Академия, 2011. 256 с.
- 10 *Тюпа В.И.* Дискурс / Жанр. М.: Intrada, 2013. 211 с.
- 11 *Шеффер Ж.-М.* Что такое литературный жанр? [1989]. М.: Едиториал УРСС, 2010. 192 с.
- 12 *Шюц А.* Обыденная и научная интерпретация человеческого действия [1953] // *Шюц А.* Избранное: Мир, светящийся смыслом. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. С. 7–50.
- 13 *Anderson P.* The Creation of Imaginary Worlds: The World Builders Handbook and Pocket Companion [1974] // *Writing Science Fiction and Fantasy.* New York: St. Martin's Press, 1991. P. 105–128.
- 14 *Cohen R.* History and Genre // *New Literary History.* 1986. Vol. 17, № 2. P. 203–218. DOI: 10.2307/468885
- 15 *Collins S.G.* Sail on! Sail on!: Anthropology, Science Fiction, and the Enticing Future // *Science Fiction Studies.* 2003. Vol. 30, № 2. P. 180–198.
- 16 *Fishelov D.* Genre Theory and Family Resemblance — Revisited // *Poetics.* 1991. № 20. P. 123–138.
- 17 *Gelder K.* Popular Fiction: The Logics and Practices of a Literary Field. London, New York: Routledge, 2004. 179 p.
- 18 *Glover D.* Publishing, history, genre // *The Cambridge Companion to Popular Fiction.* London, New York: Cambridge University Press, 2012. P. 15–32.

- 19 *Hanenberg P., Brandt P.A.* Strange Loops and a Cognitive Approach to Genre // Cognitive Semiotics. 2010. № 6. P. 179–192.
- 20 *Jameson Fr.* Reification and Utopia in Mass Culture // Social Text. 1979. № 1. P. 130–148.
- 21 *Jameson Fr.* Magical Narratives: On a Dialectical Use of Genre Criticism // *Jameson Fr.* The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act. London, New York: Routledge, 1981. P. 89–136.
- 22 *Landon B.* The Gernsback Years: Science Fiction and the Pulp in the 1920s and 1930s // The Cambridge History of Science Fiction. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2018. P. 135–148.
- 23 *Westfahl G.* The Mechanics of Wonder: The Creation of the Idea of Science Fiction. Liverpool: Liverpool University Press, 1998. 344 p.
- 24 *Williamson R.* Peshier: A Cognitive Model of the Genre // Dead Sea Discoveries. 2010. Vol. 17, № 3. P. 307–331.
- 25 *Wolfe G.K.* How Great Science Fiction Works. The Great Courses [Audiobook]. 2016.

Источники

- 26 *Лейнстер М.* Проксима Центавра // *Лейнстер М.* Первый контакт. М.: Эксмо, 2006. С. 701–759.
- 27 *Хайнлайн Р.* Пасынки вселенной // *Хайнлайн Р.* Пасынки вселенной. М.: Эксмо, 2006. С. 445–572.
- 28 *Heinlein R.A.* Orphans of the Sky. A Novel. New York: Putnam, 1964. 187 p.

References

- 1 Barthes, R. "'Nautilus' i p'iany korabl'" ["'The Nautilus' and the Drunken Boat"]. *Mifologii [Mythologies]*. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2010, pp. 144–146. (In Russ.)
- 2 Bakhtin, M.M. "Problema rechevykh zhanrov" ["The Issue of Speech Genres"]. Bakhtin, M.M. *Sobranie sochinenii: v 7 t. [Collected Works: in 7 vols.]*, vol. 5. Moscow, Russkie slovari Publ., 1997, pp. 159–206. (In Russ.)
- 3 Venediktova, T. *Literatura kak opyt: "Bourgeois Reader" kak kul'turnyi geroi [Literature as an Experience: "Bourgeois Reader" as a Cultural Hero]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2018. 280 p. (In Russ.)
- 4 Zubov, A.A. "'Roman s nauchnoi podkladkoi': nauchnaia fantastika i konstruirovaniye sotsial'nogo voobrazheniia v Rossii nachala XX veka" ["'Scientific Novel': Science Fiction and the Social Imaginary in the Early 20th Century Russia"]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 9. Filologiya*, no. 1, 2018, pp. 116–127. (In Russ.)
- 5 Koz'mina, E. *Fantasticheskii avantiurno-istoricheskii roman: poetika zhanra [Fantasy and Adventure-Historical Novel: Poetics of the Genre]*. Moscow, Yekaterinburg, Kabinetnyi uchenyi Publ., 2017. 292 p. (In Russ.)
- 6 Lakoff, J. *Zhenshchiny, ogon' i opasnye veshchi [Women, Fire, and Dangerous Things]*. Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2004. 792 p. (In Russ.)
- 7 Lahmann, R. *Diskursy fantasticheskogo [Discourses of the Fantastic]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2009. 384 p. (In Russ.)
- 8 Tarasova, I.A. "Zhanr v kognitivnoi perspective." ["Genre in the Cognitive Perspective"]. *Zhanry rechi*, no. 2 (18), 2018, pp. 88–95. DOI: 10.18500/2311-0740-2018-2-18-88-95 (In Russ.)
- 9 *Teoriia literaturnykh zhanrov [Theory of Literary Genres]*, comp. by N.D. Tamarchenko. Moscow, Akademiia Publ., 2011. 256 p. (In Russ.)
- 10 Tiupa, V.I. *Diskurs / Zhanr [Discourse / Genre]*. Moscow, Intrada Publ., 2013. 211 p. (In Russ.)
- 11 Schaeffer, J.-M. *Chto takoe literaturnyi zhanr? [What Is a Literary Genre?]*. Moscow, Editorial URSS Publ., 2010. 192 p. (In Russ.)
- 12 Schutz, A. "Obydeniia i nauchnaia interpretatsiia chelovecheskogo deistviia" ["Common-Sense and Scientific Interpretation of Human Action"]. *Izbrannoe: Mir, svetlshchiiisya smyslom [Selected Works: A World That Shines with Meaning]*. Moscow, Rossiiskaia politicheskaiia entsiklopediia Publ., 2004, pp. 7–50. (In Russ.)
- 13 Anderson, Paul. "The Creation of Imaginary Worlds: The World Builders Handbook and Pocket Companion." *Writing Science Fiction and Fantasy*. New York, St. Martin's Press, 1991, pp. 105–128. (In English)
- 14 Cohen, Ralph. "History and Genre." *New Literary History*, vol. 17, no. 2, 1986, pp. 203–218. DOI: 10.2307/468885 (In English)

- 15 Collins, Samuel Gerald. "Sail on! Sail on!: Anthropology, Science Fiction, and the
Enticing Future." *Science Fiction Studies*, vol. 30, no. 2, 2003, pp. 180–198. (In English)
- 16 Fishelov, David. "Genre Theory and Family Resemblance — Revisited." *Poetics*, no. 20,
1991, pp. 123–138. (In English)
- 17 Gelder, Ken. *Popular Fiction: The Logics and Practices of a Literary Field*. London, New
York, Routledge, 2004. 179 p. (In English)
- 18 Glover, David. "Publishing, history, genre." *The Cambridge Companion to Popular
Fiction*. London, New York, Cambridge University Press, 2012, pp. 15–32. (In English)
- 19 Hanenberg, Peter, and Brandt, Per Aage. "Strange Loops and a Cognitive Approach to
Genre." *Cognitive Semiotics*, no. 6, 2010, pp. 179–192. (In English)
- 20 Jameson, Fredric. "Reification and Utopia in Mass Culture." *Social Text*, no. 1, 1979,
pp. 130–148. (In English)
- 21 Jameson, Fredric. "Magical Narratives: On a Dialectical Use of Genre Criticism."
The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act. London, New York,
Routledge, 1981, pp. 89–136. (In English)
- 22 Landon, Brooks. "The Gernsback Years: Science Fiction and the Pulp in the 1920s and
1930s." *The Cambridge History of Science Fiction*. Cambridge, New York, Cambridge
University Press, 2018, pp. 135–148. (In English)
- 23 Westfahl, Gary. *The Mechanics of Wonder: The Creation of the Idea of Science Fiction*.
Liverpool, Liverpool University Press, 1998. 344 p. (In English)
- 24 Williamson, Robert Jr. "Peshier: A Cognitive Model of the Genre." *Dead Sea Discoveries*,
vol. 17, no. 3, 2010, pp. 307–331. (In English)
- 25 Wolfe, Gary K. *How Great Science Fiction Works. The Great Courses* [Audiobook]. 2016.
(In English)