

Артём Зубов

Метафоры жанра:

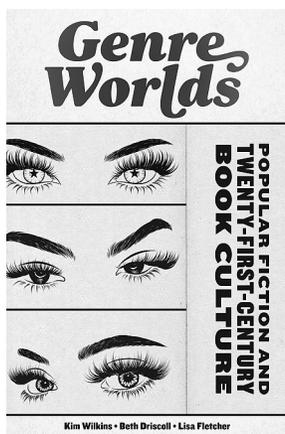
ПОПУЛЯРНЫЙ ЖАНР КАК МИР

DOI: 10.53953/08696365_2023_182_4_334

Wilkins K., Driscoll B., Fletcher L. *Genre Worlds: Popular Fiction and Twenty-first-century Book Culture.*

Amherst: University of Massachusetts Press, 2022. — XI, 233 p. — (Page and Screen Series).

Книга Ким Уилкинс, Бет Дрисколл и Лизы Флетчер «Жанровые миры: популярная литература и книжная культура в XXI в.» — итог амбициозного исследовательского проекта, целью которого была разработка новой концептуальной модели для анализа популярной, жанровой литературы¹. В основе этой новой модели лежит метафора жанра как мира, позволяющая прочитывать жанровые произведения как продукты взаимодействия различных агентов литературного производства, то есть увидеть, «как социальные и производственные аспекты проявляются на странице» (с. 26). Авторы отходят от традиционного для литературоведения представления о жанре как характеристике литературной формы и вслед за многими современными исследователями переключают внимание на связь формы текста с внешними по отношению к нему условиями производства, распространения и восприятия.



Базовые положения концепции излагаются в первой, теоретической главе. Итак, в центре жанрового мира находится не текст, а взаимодействие людей согласно установленным и становящимся моделям поведения для создания произведений, обеспечивающих узнаваемость популярного жанра. Отвлекаясь от метафоры мира, можно сказать, что для Уилкинс, Дрисколл и Флетчер популярный жанр — это своего рода система противовесов, или ограничителей, которые не позволяют тому или другому аспекту производства доминировать. Финальный вид текста не может быть объяснен только лишь диктатом рынка, массово тиражирующего однотипные продукты, или только коллективным читательским запросом, или только талантом успешного автора бестселлеров, или только текстуальными конвенциями, присущими какому-либо жанру. Жанровый текст — это средоточие ограничивающих друг друга социальных, производственных, экономических и дискурсивных «сил». Причем эти «силы» направляет и координирует обобщенное представление о жанре (то есть о его базовых тропях и конвенциях), разделяемое участниками жанрового мира и обеспечивающее жанровую узнаваемость производимых текстов. Однако жанровые миры не являются полностью за-

1 Работа над проектом длилась несколько лет. Одна из первых публикаций, в которой авторы предложили теорию жанровых миров, относится к 2018 г.: Fletcher L., Driscoll B., Wilkins K. *Genre Worlds and Popular Fiction: The Case of the Twenty-first Century Australian Romance* // *The Journal of Popular Culture*. 2018. Vol. 51. No. 4. P. 997–1015.

мкнутыми структурами, воспроизводящими сами себя в неизменном виде. Их изменчивость обуславливается мобильностью людей: авторы, читатели, издатели, критики и т.д. перемещаются между мирами в глобальном пространстве, привнося в них личный опыт и новые «формы участия», которые вступают во взаимодействие со старыми и тем самым меняют их (с. 3–4).

В концептуальной основе книги лежит работа культуролога Кена Гелдера, который вслед за Пьером Бурдьё осмысляет популярную литературу при помощи метафоры поля, в котором действуют свои логики распределения капитала². Согласно Гелдеру, в отличие от «элитарной» литературы (*literary fiction*) популярная литература ориентирована прежде всего на развлечение. Вместе с тем авторы склонны дистанцироваться от теории поля, так как она не учитывает роли субъекта в производственных процессах: в концепции Бурдьё люди — это не существа «из плоти и крови», а редуцированные до функций социальных ролей «карикатуры» (с. 15). Бурдианскому редуционизму противопоставляется концепция социолога Говарда Беккера, изложенная им в книге «Миры искусства» (1982), из которой и была заимствована метафора мира³. В центре внимания Беккера — способность «живых людей» кооперироваться для достижения общих целей, вырабатывать конвенции взаимодействия и регулировать поведение друг друга.

Одновременно с этим Уилкинс, Дрисколл и Флетчер вписывают свое исследование в современную «посткритическую» парадигму. Критический подход и присущая ему «герменевтика подозрения», как пишут, ссылаясь на Риту Фелски⁴, авторы, фокусируются на том, что производители скрывают от «наивных» потребителей. Этому подозрению противопоставляется доверие — к явным, очевидным («с первых строк») иерархиям ценностей и удовольствий, которые создаются внутри жанровых миров производителями и потребителями популярной литературы. Удовольствие понимается в книге как обязательное условие авторско-издательско-читательского «контракта» в мирах популярной литературы, где оно является основной целью производства и чтения и где ценность произведения измеряется исключительно степенью полученного от него удовольствия (с. 169).

В поле зрения авторов находятся три жанровых мира: фантастика (*fantasy*)⁵, криминальный роман (*crime fiction*) и любовный роман (*romance*). Авторы намеренно отказываются давать какие-либо определения этим понятиям. Жанры, утверждают они, являются продуктами «коллективного делания», то есть их специфика постоянно уточняется в ходе взаимодействия людей друг с другом. В то же время глобальный характер жанровых миров делает проблематичным их сколько-нибудь исчерпывающее описание, причем заметность жанровой литературы в междуна-

2 Gelder K. *Popular Fiction: The Logics and Practices of a Literary Field*. N.Y.: Routledge, 2004; см. об этой кн.: Зубов А. Популярная литература в англоязычных исследованиях 2000–2010-х гг.: жанры, институты, читатели (обзор) // Новое литературное обозрение. 2020. № 165. С. 314–317.

3 Becker H.S. *Art Worlds*. Berkeley; Los Angeles; L.: University of California Press, 1982.

4 Felski R. *Hooked: Art and Attachment*. Chicago; L.: The University of Chicago Press, 2020; см. рец.: Венедиктова Т. Типология «привязанности» — обживание «посткритики» // Новое литературное обозрение. 2022. № 174. С. 317–323.

5 В английском языке слово *fantasy* имеет как минимум три значения, которым в русском языке соответствуют разные слова. Во-первых, оно обозначает фантазию, то есть способность человеческого воображения. Во-вторых — жанр фэнтези; в этом узком значении понятие стало использоваться с 1970-х гг. в связи с популярностью «Властелина колец» Дж.Р.Р. Толкина и применялось в основном к подобным произведениям. В-третьих, в широком смысле это родовое понятие, обозначающее любую литературу о нереальном и невозможном. По-русски это значение передается словом «фантастика».

родном пространстве распределена неравномерно. Имея это в виду, авторы сосредоточиваются на австралийской литературе, которая в пространстве мировой литературы принадлежит и к центру, и к периферии, что позволяет писателям более или менее свободно перемещаться между уровнями жанровых миров. Что же касается метода исследования, то он определяется как перформативная этнография — «включенное наблюдение» за жанровыми мирами и описание их изнутри для выявления присущих их участникам моделей поведения, иерархий ценностей и влияния их на тексты. Авторы также оговаривают, что по роду профессиональной деятельности они и сами принадлежат к жанровым мирам: Дрисколл и Флетчер — в качестве исследовательниц популярной литературы, Уилкинс — в качестве писательницы; иными словами, работа имеет черты еще и «автоэтнографического» описания (с. 22).

В последующих, практических главах рассматриваются производственные, социальные и текстовые аспекты «жизни» в жанровых мирах. Вторая и третья главы посвящены взаимосвязи издательских стратегий, писательской мобильности и медиатехнологий. Большие международные издательства создают общие системы классификаций, которые обуславливают консенсус в отношении жанров и тем самым обеспечивают взаимопонимание между людьми. Причем эти системы служат не только коммерческим целям, но и творческим, поскольку являются способами взаимодействия, в том числе игрового, с текстами: это не ориентиры для подражания, а «системы, которые необходимо взломать» (с. 55). Так, независимые издательства и сервисы самиздата (например, фанатского) нередко предлагают собственные категории, которые дополняют общепринятые и «спорят» с ними.

В жанровых мирах локальное и глобальное тесно переплетены. Наиболее успешно и без существенных потерь «путешествуют» в мировом пространстве подерживаемые общественными институтами жанровые конвенции — они служат своего рода «линиями связи между культурами» (с. 68). Так, серия любовных романов «Тур по американскому экстремальному родео» («American Extreme Bull Riders Tour», 2017) представляет собой международный издательский проект, по условиям которого к работе были приглашены авторы, представляющие разные национальности и культуры, — для них были организованы туры по местам родео в Австралии. Романы рассказывают о скачках на быках в Австралии и отношениях между героинями и ковбоями, то есть в них соединяются конвенции жанра и узнаваемая «иконография» родео. Но в то же время это и рефлексия неамериканских авторов об изначально американском спорте в «неродном» для него контексте.

Траектории движения авторов в глобальном пространстве обусловлены и трансмедийными адаптационными практиками. Так, заказ на новеллизацию видеоигры из нарративной вселенной «Звездных войн» принес мировой успех австралийскому писателю Шону Уильямсу. Пользуясь терминологией Мари-Лауры Райан, Уилкинс, Дрисколл и Флетчер рассматривают этот случай как пример «адаптации сверху вниз»: Уильямс выступил в роли писателя по найму, чья творческая свобода была сильно ограничена рамками вселенной, установленными «автором канона» Джорджем Лукасом. Участие в проекте также было сопряжено со сложной художественной задачей — переработать игру в роман, не нарушив логику «канона» и читательские ожидания. Отсутствие свободы, однако, было компенсировано карьерным скачком и (что, по словам писателя, для него важнее) удовольствием от приобщения к франшизе. Такая «санкционированная сверху» новеллизация отличается от практик написания фанфикшена, но источник удовольствия у них один — чувство причастности к жанровому миру (с. 92).

Последний тезис раскрывается в четвертой и пятой главах. Именно чувство причастности к сообществу единомышленников и переживание «аффективной во-

влеченности» в жизнь жанрового мира являются базовыми факторами его социальной динамики. Миры создаются людьми, чьи индивидуальные мотивы и цели могут различаться, но которых объединяет заинтересованность в производстве и потреблении жанровых текстов, то есть в получении удовольствия. Существование внутри мира рефлексивируется его членами. Так, в жанровых мирах более всего ценится «плоская иерархия» — равенство и равноправие; причем этот позитивный образ поддерживается через противопоставление «другому» — «элитарной» литературе, в которой конкуренция и притеснение — частые явления. Но это идеальный образ, который не соответствует действительности: в мире фантастики, например, статусный разрыв между мировыми «звездами» (Нилом Гейманом, Джорджем Мартином, Джоан Роулинг и др.) и прочими писателями весьма велик. В свою очередь, осознание несправедливости внутри мира может привести к его изменению.

Коммуникация внутри миров осуществляется на частном и публичном уровнях, она может быть личной или опосредованной, но в нее вовлечены все — и профессионалы, и любители. Процесс производства текстов в жанровых мирах является не индивидуальным, а коллективным: в ходе обсуждений авторов с другими авторами, читателями, издателями и т.д. на разных площадках и платформах идеи обрастают деталями, становясь продуктами «распределенного творчества» (*distributed creativity*, с. 118). Социальное измерение письма связано и с тем, что жанр — это также и часть писательской идентичности: работая с узнаваемыми конвенциями, автор заявляет о своей причастности к жанровому миру и сообществу, которое, в свою очередь, этого автора поддерживает.

Наибольший интерес представляют шестая и седьмая главы: в них показано, как жанровые миры «проявляются на странице» и как они меняются. Жанровый текст — это художественный, социальный и коммерческий комплекс, создаваемый при сотрудничестве индивидов и организаций. Уилкинс, Дрисколл и Флетчер дистанцируются от традиционных представлений о популярной литературе как об отражении рыночных идеологий и общественных настроений; они также не ставят перед собой задачи выявить в жанровых текстах типические (жанровые) черты с целью определить специфику авторского метода (или установить его отсутствие). Вместо этого при анализе отдельных текстов их интересует взаимосвязь формальных конвенций, условий производства и читательской жанровой компетенции.

Влияние рынка на текст проявляется прежде всего в его материальном воплощении (в обложке, паратексте, размещении в той или другой секции в книжном магазине и т.д.), которое указывает на место, занимаемое конкретным текстом в системе производства. Помещение текста в конкретную «нишу» — одна из важных функций рынка при продвижении литературы, от этого часто зависит, кто, что и как (с какими ожиданиями) будет читать. При этом вид книги и ее классификация нередко вызывают споры между авторами, издателями и читателями, которые пытаются диктовать свои условия. Появление и исчезновение «ниш» — специфическая черта исторической изменчивости литературы в жанровых мирах: инновации в них не придумываются отдельными авторами-гениями, а появляются как «пустующие ниши», которые постепенно заполняются (с. 175).

Пристальному анализу подвергается фантастический роман австралийской писательницы Клэр Дж. Коулман «*Terra Nullius*» (2017). В нем Уилкинс, Дрисколл и Флетчер разделяют «функциональные» элементы, связанные с сюжетом и проблематикой, и «нефункциональные», необходимые для создания воображаемого мира. Восприятие первых предполагает остранение (в романе осмысляются проблемы коренного населения Австралии, то есть фантастическая условность остраивает привычную социополитическую реальность), а восприятие вторых — узнавание жанровых конвенций теми, кто знаком с «протоколами» чтения фантастики.

При этом узнается не мир (он — авторское «изобретение»), а текстуальные приемы, применяемые для его создания: привычные для жанра и авторские неологизмы, вымышленные реалии и документы фикционального прошлого, описания невозможного вымышленного пространства и т.п.; их «избыточность с точки зрения строгих требований рассказываемой истории» становится для читателя источником удовольствия (с. 179—181). Предложенный анализ текста интересен и тем, что в нем авторы опираются на читательские отзывы, то есть сосредотачиваются на тех аспектах текста, которые были отмечены читателями.

Как мы видели, в отдельных главах Уилкинс, Дрисколл и Флетчер неоднократно подходили к теме изменчивости жанровых миров, отмечая разные факторы их динамики. Миры меняются, потому что меняются их участники, которые приносят личный и профессиональный опыт, меняются и их предпочтения: на рынке появляются новые «ниши», которые мотивируют производителей искать новые «таланты». Тем не менее изменение жанровых миров в целом понимается как нормализация отношений между участниками. Именно этой проблеме посвящена короткая седьмая глава: в ней трансформации на рынке, в технологиях и в практиках письма рассматриваются как двигатели социальных перемен. При этом и свое исследование авторы мыслят как форму активизма, способную повлиять на жизнь в жанровых мирах (с. 192—194).

Предложенная в рассмотренной книге метафора жанра как мира, конечно, не нова: она и раньше по-разному применялась для описания художественного пространства внутри жанрового текста⁶. Уилкинс, Дрисколл и Флетчер фокусируются прежде всего на социально-экономических аспектах жанровых миров, почти полностью обходя стороной вопрос о фикциональном погружении читателя в мир текста и роли жанров в этом сложном процессе, в котором задействуется широкий спектр читательских жанровых и речевых компетенций, не сводимых только к выделяемым авторами категориям (фантастики, любовного и криминального романа). Впрочем, проблема взаимосвязи социальных и когнитивных функций жанра — его способность быть инструментом не только классификации, но также чтения и понимания текстов — весьма продуктивна, хотя пока еще мало изучена.

6 Стоит добавить, что по отношению к жанру нередко используются и другие метафоры, среди которых наибольшее распространение получила биологическая: жанры рождаются, умирают, эволюционируют, скрещиваются, создают гибриды и т.д. Хотя осмысление посредством метафор продуктивно, оно может создавать ошибочные представления. Об этом предупреждал еще С.С. Аверинцев: биологическая метафора предполагает, среди прочего, что жанры «не могут быть взаимно проницаемы друг для друга», тогда как в действительности «для их взаимопроницаемости не имеется никаких препятствий» (Аверинцев С.С. Жанр как абстракция и жанры как реальность // Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 193, 199).