

КАТЕГОРІЯ ЖАНРУ В МАСОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ

С.О.Філоненко

(кандидат філологічних наук, доцент, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка)

У статті розглядається своєрідність категорії жанру в масовій літературі.

В статье рассматривается своеобразие категории жанра в массовой литературе.

Жанр – це ключове поняття для з'ясування природи масової літератури. У західноєвропейському та американському літературознавстві термін «жанрова проза» (genre fiction) є синонімічним щодо «масової»/ «популярної»/ «тривіальної» літератури, «популярної белетристики». Цей термін вживається і в популярних енциклопедіях, і в письменницьких самовчителях, і в академічних студіях. К. Гелдер стверджує: «Популярна белетристика – це по суті жанрова белетристика. Тоді як жанр дещо менше важить для літературної белетристики, поле популярної белетристики просто не може існувати без нього, як у культурному плані, так і в плані виробництва» (1, 2). Науковець розгортає тезу про те, що популярна белетристика не дорівнює звичайній сумі текстів, а включає «виробництво», «дистрибуцію (включно із промоцією та рекламою)» та «споживання» (1, 2) – усе це в сукупності Кен Гелдер називає «функціонуванням» (processing) у широкому сенсі слова. На кожному з цих етапів жанру відводиться істотна роль. Варто поставити питання: хто видав твір? як його рекламують? які витяги із рецензій розміщені на обкладинці? якою є сама обкладинка, розмір, якість паперу і загальний дизайн книги? де її продають? хто споживає ці тексти? – щоб зрозуміти, що відповіді будуть повністю залежними від жанрової ідентифікації певного твору.

Австралійський професор визначає жанр як «наперед-знання», що його мають і письменники, і читачі, й критики: «Неможливо не лише написати, але й просувати на ринок та продавати, й рецензувати або читати, детективний роман (приміром) без доброго розуміння історії цього жанру та різноманітних способів його існування» (1, 2). Отож, саме жанр задає «логіку» і «практику» процесу виробництва популярної белетристики. Автор завжди існує у зв'язці із певним жанром, тому в більшості випадків «...жанрова ідентифікація дуже проста. Наприклад, Агата Крісті – авторка детективів, Клайв Баркер пише хорори, Айзек Азімов – наукову фантастику (НФ), Луїс Л'Амур вестерни і так далі» (1, 40).

Стосовно ж «поля Літератури», жанри відіграють на ньому значно меншу роль. Вершинні літературні твори виходять за рамки певного жанру, виділяючись на тлі масиву жанрової популярної белетристики. К. Гелдер посилається на ідею Стівена Хіта, який в есе «Політика жанру» стверджує, що поле Літератури «заповнене індивідуальними творами», у той час як поле популярної белетристики (як і інших форм популярних медіа, наприклад, телебачення) структуроване «владою жанрових концепцій». Тому твір Літератури звичайно розглядається скоріше як автономний, відокремлений та завершений завдяки очевидній унікальності автора, а не як частина розгалуженого та широкого різновиду літератури, приміром, детективної прози» (1, 41).

Автори підручника «Література і суспільство» стверджують, що жанрова приналежність твору у масовій літературі є «особливо підкресленою» (2). За словами К. Гелдера, в царині популярної белетристики жанрові ідентичності є цілком очевидними, легко вловимими. Читач практично одразу впізнає один із восьми жанрів-«кітів»: «романс», детектив, наукову фантастику, фентезі, «горор», вестерн, шпигунський роман, популярний історичний та пригодницький роман (1, 42).

У «Вікіпедії», у статті «Жанрова проза» зазначається, що хоча за суттю вся проза в художній літературі є жанровою, тобто належить до якогось жанру, але в популярній белетристиці кожний твір відкрито і явно декларує свою жанрову приналежність, «сигналячи» до читача своєю обкладинкою, «блербом» (лаконічною анотацією книги на обкладинці), витягами з відгуків і рецензій інших авторів цього ж жанру (3). М. Мельников стверджує, що сполучення імені автора, обкладинки і заголовку як «первинних сигналів» жанрово-тематичної приналежності книги створюють ефект жанрового очікування в читача (4, 189).

К. Гелдер вважає, що жанр організує спосіб читання популярної белетристики. Твір Літератури сприймається як одиничний, автономний і самодостатній, він не призначений започаткувати серію. Наприклад, прочитавши «Мобі Діка» читач не буде шукати в книгарнях подібні «історії про китів», а після Кафки – «історії про перетворення людини в комаху». Однак твір «високої» літератури можна перечитувати неодноразово. Оскільки сам твір є «одиничним», унікальним (*singular*), то таким самим є і читацький досвід, він і дає повне задоволення реципієнту. Зовсім інша справа – в царині популярної белетристики. Читач, не отримавши повного катарсису, змушений шукати наступний зразок у тій же серії, в тому ж жанрі. Прочитаний твір відкладається вбік, і до нього вже не повертаються. К. Гелдер порівнює читання творів Літератури і популярної белетристики з двома моделями руху: у першому випадку це вертикальний рух у глибину тексту, а в другому випадку – горизонтальне ковзання масивом подібних текстів (1, 41).

Х.Т. Мілхорн наголошує, що жанр у своїй очевидній функції є маркетинговим інструментом, видавничою категорією: «Якщо дві різні книги названо «наукова фантастика», покупець передбачає, що вони якоюсь мірою подібні. Якщо читачу подобається книга наукової фантастики, то існує більша вірогідність, щоб він вподобає і наступну книгу цього ж жанру, ніж, наприклад, у жанрі романсу. У результаті жанр дозволяє книгопродавцям правильно згрупувати романи в книгарнях, так щоб читач зміг легко відшукати бажану книгу» (5, 2).

В основу кожного жанру масової літератури покладено певний канон, який «...передбачає як проблемно-тематичну визначеність, так і жорстку структуру, коли за кожним елементом форми закріплений певний зміст... *Канон включає в себе певний тип фабули, освоєння обмеженого поля матеріалу, повторювані типи персонажів і конфліктів, специфічний пафос*» (курсив у тексті. – С.Ф.) (6, 106). М. Мельников називає такі складові «жанрово-тематичних канонів» масової літератури: сюжетна схема, тематика, набір дійових осіб (підкорених сюжетній функції), клішовані елементи художньої форми (шаблони, стереотипи, канонічні прийоми) (4, 186). Подібні складові названо і в керівництві Х.Т. Мілхорна: «Щоб створити уявний світ, який буде видаватися реальним для читача, письменнику необхідні шість ключових елементів: 1) сюжет, історія, структура; 2) обстановка (фон, декорації); 3) персонажі; 4) точка зору; 5) оповідь (проза, прозовий стиль?); 6) тема і предмет (5, 4).

Б. Менцель наголошує, що «формульна література може бути адекватно описана тільки згідно зі своїми формотворчими жанровими законами» (7, 395). Наприклад, оцінити якість детективного чи авантюрного роману можна на основі його структури чи композиції, але не майстерності діалогів чи стилістичної вправності письменника. Для фантастики важливий інший критерій – це співвідношення реалістичного / фантастичного елементу: автор має так збалансувати їх, щоб забезпечити читачеві і дистанціювання, і ідентифікацію (7, 395).

П. Свірські у книзі «Від lowbrow до nobrow» розгорнув цікаву ідею щодо природи жанру й жанрового канону в масовій літературі. Він спирається на теорію ігор – галузь прикладної математики, здобутки якої використовуються в економіці, політиці та багатьох гуманітарних науках. Жанр для П. Свірські – це «модель ігрової стратегії, що діє протягом гри з літературної інтерпретації, яка є інтерактивною та передбачає взаємозалежність гравців і неповноту попередньої інформації» (8, 9). Гра повинна будуватися за правилами (їх містить жанровий канон), які відкрито декларуються письменником у творі й легко «зчитуються» реципієнтом. Автор надсилає читачеві певні сигнали, що сприймаються як зумисні й

допомагають розпочати інтерпретацію в рамках гри потрібного жанру. Наприклад, згадка про Скотленд-Ярд, інспектора Грегорі, змалювання сцен злочину «сигналять» читачу, що треба застосовувати інтерпретативну стратегію детективу.

Жорсткість жанрового канону, однак, дозволяє включати до нього елементи інших жанрів, якщо вони не порушують головної схеми: «Наприклад, у науково-фантастичному тексті можуть з'явитися елементи любовного роману або детективу; костюмно-історичні романи часто включають елементи мелодрами, детективу чи авантюрно-пригодницького роману. Але ці «складові частини» зазвичай легко впізнаються читачем, оскільки запозичуються із жанрів всі тієї ж масової літератури і в них представлені, хоча, можливо, і в редукованому вигляді, сутнісні ознаки знайомого жанру», – зазначено в посібнику «Масова література сьогодні» (6, 106-107). Унаслідок жанрових експериментів утворюються нові жанри, які поступово відгалужуються від вихідного за умови, що мають комерційний успіх: так сталося із жанрами жіночого, іронічного детективу (відгалуження звичайного детективу) і «чикліт» (відгалуження сучасного романсу).

Окрім поняття «жанр», при аналізі масової літератури часто застосовується поняття «формула». Його вживання закріплене авторитетом Дж. Кавелті, який запровадив формульний підхід до вивчення масової літератури і кіно. У розумінні вченого «формула» подібна до традиційного літературного розуміння популярного жанру: «Формулу і жанр легше за все осмислити, не трактуючи їх як позначення двох різних явищ, а розглядаючи як дві фази або два аспекти цілісного процесу літературного аналізу. Такий погляд на відношення формули і жанру відбиває шлях розвитку популярних жанрів. У більшості випадків формульний зразок існує тривалий період часу, перш ніж його творці і читаюча публіка починають осмислювати його як жанр. Наприклад, формула вестерну сформувалася вже в XIX ст., але лише у XX ст. вестерн було усвідомлено як літературний і кіножанр. Аналогічним чином, хоча Е. По ще в 1840-х роках створив формулу детективу, яка згодом у XIX ст. з тим чи іншим успіхом використовувалася в цілому ряді оповідань і романів, але лише після Конан Дойла детектив став усвідомлюватися як особливий жанр зі своїми обмеженнями й можливостями» (9, 8).

Сучасні популярні формули, на думку Дж. Кавелті, можна розглянути як окремі випадки більш загальних категорій (жанрів): трагедії, комедії, лицарського роману (романсу) і сатири. Тоді мильна опера видається популярною формулою трагедії, а вестерн – проявом лицарського роману. Однак учений стверджує, що цей підхід не враховує сутності масової формульної літератури. Остання набагато більш конвенційна, ніж «серйозна», «висока» література. Дж. Кавелті стверджує, що кожна формула відповідає конкретному ескапістському прагненню читача / глядача, кожна формула є «моральною фантазією» (9, 38). Науковець нарахує п'ять базових формул, типологізованих на основі таких «моральних фантазій» (з аналізу він свідомо виключає комічні формули). Фантазія **пригодницької формули** – у тому, що герой-одиначка (або група) долає всі небезпеки і перешкоди на своєму шляху і виконує важливу моральну місію. Фантазія **романсу** – віра у всеперемагаючу силу кохання, яке може бути вічним і здатне подолати всі труднощі. Фантазія **детективної формули** – про те, що будь-яка таємниця має раціональне і бажане пояснення, а той, хто її прояснює, отримує певні переваги в житті. Фантазія **мелодрами** – у тому, що реальний світ, яким би небезпечним і трагічним він не був, усе ж влаштований за моральними принципами і після всіх страждань добро буде винагороджене, а зло – покаране. Фантазія **формули про «чужі істоти і стани»** полягає в переконанні, що можна пізнати непізнане через його об'єктивацію (9, 37-50).

У книзі А.А. Бергера «Жанри популярної культури» поняття «жанру» практично ототожнюється із кавелтівським поняттям «формули», хоча «формулу» вчений розуміє радше як різновид популярного жанру. Дослідник визначає складові тексту, які охоплює певна формула, й ілюструє ці складові на прикладі вестерна: 1) Час. Як правило, формулі відповідає певний час дії. Наприклад, у вестерні – це межа століть, 1800-ті роки. 2) Місце. Формулі відповідає місце дії. У вестерні – це фронтір. 3) Герої. Для вестернів характерні ковбої, які частіше за все є законослухняними й не будуть стріляти першими. 4) Героїні. Їм

властиві особливі риси та характеристики. У вестерні це вчительки, офіціантки в салуні і так далі. 5) Злодії. У різних типах вестернів різні типи злодіїв: це корумповані шерифи, дикі індіанці, злодії-банкіри чи вбивці-психопати. 6) Другорядні персонажі. У вестерні це городяни, які не можуть захиститися від злодіїв та дикуни, які намагаються їх підкорити. 7) Сюжети. Можуть варіюватися. У вестерні вони пов'язані з відновленням порядку й законності, включають сцени стрілянини, переслідування тощо. 8) Темі. У класичному вестерні це тема правосуддя. 9) Одяг. У вестерні це ковбойські капелюхи, чоботи тощо. 10) Засоби пересування. Для вестерна характерні коні. 11) Зброя. Для вестерна характерний шестизарядний кольт (10, 30-32).

Таким чином, жанр – це одна з ключових категорій для аналізу текстів масової літератури, яка визначає не лише їх поетику, але і спосіб функціонування. Жанри мають конвенційний характер, встановлюючи певні правила гри, зрозумілі як авторіві, так і читачеві.

1. Gelder Ken. Popular Fiction: The Logics and Practices of a Literary Field. – Abingdon, 2004.
2. Гудков Л., Дубин Б., Страда В. Литература и общество: введение в социологию литературы. – М., 1998 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.iek.edu.ru/publish/slcont.htm>.
3. Genre Fiction [Електронний ресурс]. – Режим доступу: en.wikipedia.org/wiki/Genre_fiction.
4. Мельников Н.Г. Массовая литература // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины: Учеб. пособие / Под ред. Л.В. Чернец. – М., 2000.
5. Milhorn Thomas H. Writing Genre Fiction: A Guide to the Craft. – US, 2006.
6. Массовая литература сегодня: учеб. пособие /Н.А. Купина, М.А. Литовская, Н.А. Николина. – М., 2009.
7. Менцель Б. Что такое «популярная литература»? Западные концепции «высокого» и «низкого» в советском и постсоветском контексте // Новое литературное обозрение. – 1999. – №40 (6).
8. Swirski Peter. From Lowbrow to Nobrow. – Montreal, 2005.
9. Cawelti J.G. Adventure, mystery and romance: Formula stories as art and popular culture. – Chicago, 1976.
10. Berger Arthur Asa. Popular Culture Genres. Theories and Texts. – Newbury Park, 1992.