

РОМАН-ТРИЛЛЕР КАК ЖАНР МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Данная статья исследует такое явление, как массовая литература, на примере одного из ее жанров – романа-триллера о вампирах. В статье приводятся отличительные черты массовой литературы, а также объясняется феномен ее популярности и притягательности.

Ключевые слова: жанр, массовая культура, массовая литература, роман-триллер.

Онищук І.Ю. Роман-трилер як жанр масової літератури. У статті досліджується таке явище, як масова література, на прикладі одного з її жанрів – романі-трилері про вампірів. У статті наводяться відмітні риси масової літератури, також пояснюється феномен її популярності та привабливості.

Ключові слова: жанр, масова культура, масова література, роман-трилер.

Onishchuk I.Y. Thriller as a Genre of Mass Literature. This article analyzes such phenomenon as mass literature and one of its genres, i.e. thriller about vampires which serves as an example. In the article the distinctive features of mass literature are given, also the phenomenon of its popularity and appeal is explained.

Key words: genre, mass culture, mass literature, thriller.

Феноменом второй половины XX столетия стало широкое распространение массовой культуры. В прямом понимании – это культура, которая пользуется популярностью у широких масс, не выражает изысканных вкусов или глубоких духовных поисков, но, тем не менее, отличается чрезвычайной востребованностью у потребительской аудитории. Массовая культура удовлетворяет сиюминутные запросы людей, она реагирует на любое новое событие и оперативно отражает его. Характерной чертой массовой культуры является ее, несомненно, коммерческий характер. Она обязательно выступает в роли продукта, который должен быть потреблен, и его потребление должно приносить быструю и большую прибыль. Каков же продукт современной массовой культуры?

Во-первых, он позиционируется на рынке как качественный продукт. Если это роман или художественный фильм, то тут важен захватывающий сюжет, увлекательная интрига, яркие персонажи и острые эмоции. Во-вторых, рамки жанра должны быть четко выдержаны в расчете на четко определенную категорию потребителей продукта, так как каждая аудитория имеет свои приоритеты, отдавая предпочтение тому, или иному жанру, который индуцирует те или иные эмоции. Массовая культура манипулирует человеческими инстинктами, архаическими реакциями и импульсами, среди которых эмоции радости, грусти, гнева, удивления, страха, отвращения. Каждый жанр эксплуатирует свой сегмент эмоциональной палитры. В-третьих, продукт массовой культуры должен быть

понятен потребителю, удовлетворяя его ожиданиям и запросам.

Разновидностью массовой культуры является "массовая литература", которая, выступает объектом нашего исследования, посвященного одному из ее жанров, а именно роману-триллеру. Термин "массовая литература" понимается как многозначный и имеет несколько синонимов: популярная, тривиальная, бульварная или даже паралитература. Н.Г. Мельников отмечает: "традиционно этим термином обозначают ценностный "низ" литературной иерархии – произведения, относимые к маргинальной сфере общепризнанной литературы, отвергаемые как китч, псевдолитература" [4, 514]. К характерным чертам массовой литературы Е.М. Пульхритудова относит такие элементы, как "воплощение консервативных политических и нравственных представлений и, как следствие, бесконфликтность; отсутствие характеров и психологической индивидуальности героев; динамично развивающееся действие с обилием невероятных происшествий; "лжедокументализм", то есть попытка убедить читателя в достоверности самых невероятных событий" [7, 15]. В. Хализев добавляет к этому "конвейерность" производства, а также наличие клише и определенных схем относительно сюжета, языка, стиля и даже объема произведения (250-270 страниц) [11].

Благодаря налаженному конвейерному производству массовой литературы принцип клишированности, "формульности" проявляется на всех формально-содержательных уровнях литературного произведения: имя или псевдоним автора, заглавие, оформление обложки являются первичными сигналами принадлежности данной книги к определенному жанрово-тематическому пространству.

Невзирая на невысокую оценку массовой литературы, как эстетического феномена, попытаемся выяснить, чем все же объясняется ее популярность и притягательность для читателя.

Обратимся к исследованию романа-триллера о вампирах. Романы о вампирах можно считать прототипическим жанром массовой литературы. К его дифференциальным признакам отнесем, во-первых, широкую, неселективную читательскую аудиторию, а во-вторых, прагматическую направленность на развлечение адресата.

Роль адресата в жанровой дифференциации привлекает особое внимание исследователей. Как пишет К.Ф. Седов, "речевое мышление имеет принципиально жанровую природу. На понимание дискурса влияет жанровое ожидание" [9, 240]. О роли жанрового ожидания пишет также и Г. Стин, который, в частности, разрабатывает теорию жанрово ориентированного подхода к дискурсу. Он утверждает, что "когнитивные ожидания пользователя языком, когда он вовлекается в языковую деятельность, касаются, в том числе и жанровых ожиданий, которые влияют на понимание сообщения" [17, 185].

С.Н. Плотникова замечает, что знакомство читателя с большим массивом однотипных тестов делает его "наивным литературоведом", который способен определить жанр произведения, опираясь на интуитивные представления о концептуальном стандарте жанра (т.е. на жанрообразующем концепте)" [6, 48]. С этим сближается идея Г. Стинга о культурологически детерминированных когнитивных сценариях (к примеру, любовный сцена-

рий – *love scenario*), которыми оперирует читатель соответствующего текста (к примеру, любовного романа). "Подобный сценарий предполагает определенную последовательность действий с определенной целью в определенных повторяющихся ситуациях" [17, 68, 72]. П. Стоквелл, рассуждая о читателях как об участниках литературного дискурса, отмечает: "Я могу читать как ученый, но я могу также читать и как пассажир в поезде, и в каждом случае я буду принадлежать к разным дискурсным сообществам (*discourse community*). Жанровые различия между этими сообществами детерминированы разными когнитивно-культурными моделями" [15, 34].

Г. Стин и Дж. Гейвинс утверждает, что "в последние десятилетия изучение литературы утратило свою элитарность (*has become much less elitist*) и сейчас на подъеме культурологические исследования литературы, трактующие ее как еще один элемент всеобщей культуры наравне с музыкой, кинематографом, телевидением, прессой" [16, 1]. Как видим, речь идет не просто о феномене культуры, но о феномене массовой культуры, т.к. литература поставлена в один ряд с ТВ, кино, прессой. А по словам Е.В. Козлова, "важнейшей особенностью современной культуры стало характерное для нее стремление к "массовизации". Из области экономических отношений этот процесс был экстраполирован в сферу производства и потребления культурных ценностей, породив паралитературу" [1, 121]. Автор настаивает на том, что паралитература – "прямое следствие НТР, всеобщей грамотности и массового производства текстов и наряду с развлекательными практиками она выступает моделью структурирования свободного времени" [1, 122].

Вряд ли правомерно считать появление массовой литературы исключительной чертой нашего времени. Ю.М. Лотман отмечал, что еще "В. Белинский, создавая натуральную школу, принципиально трактовал писателей этого направления как беллетристов, создающих искусство, нужное читателю и находящееся на понятном уровне, поскольку гений может быть не только не понят современниками, но даже бесполезен для них" [3, 20]. Квалифицируя такую доступную массовую литературу как суррогат, Ю.М. Лотман призвал не трактовать это как однозначное осуждение, уточняя, что "ограниченные своими пределами, они (беллетристические, суррогатные произведения – И.О.) не только необходимы, но и полезны ... они могут выполнять задачи просвещения, пропаганды, морального воспитания" [3, 106].

Хорошее определение беллетристики находим в работе К. Эммотт: "Произведения, которые не включены в литературный канон (*are not part of the literary canon*), но которые читаются для повседневного развлечения. Значительная часть художественной прозы (*fiction*) читается просто для удовольствия" [12, 145].

Пользуясь методом "от противного" можем выделить весьма существенную особенность беллетристики. Анализируя тексты "литературной зауми", в которых нагромождены структурные абсурдности, отсутствие сюжета, бессвязность изложения, размытость персонажной схемы и т.п. Дж. Гейвис называет все эти литературные черты недружественным поведением автора по отношению к читателю (*uncooperative and unruly behaviour of the author*

as the reader's coparticipant in the discourse world)" [14, 143]. Аналогичные параметры литературного произведения, но с противоположным знаком: логичность построения, четкость сюжета, внутренняя последовательность изложения, структурированность персонажной схемы служат безусловными сигналами настроенности автора-беллетриста на коммуникативное сотрудничество с читателем. Его поведение укладывается в понятие *cooperative behaviour*. Как замечает А.Э. Левицкий, "именно на продуценте высказывания лежит основная ответственность за успешность протекания акта коммуникации. Стратегия построения высказывания должна учитывать тезаурус, языковые и коммуникативные возможности адресата" [2, 9]. Дж. Толкиен, автор всемирно известного цикла романов в жанре фэнтези и одного из наиболее популярных бестселлеров мировой литературы писал: задача писателей "не только в том, чтоб создать вторичный мир, в котором светит зеленое солнце, а и в том, чтобы руководить верой в этот вымышленный мир" [10, 276]. Иными словами автору бестселлера не безразлична когнитивно-дискурсивная деятельность его читателей, его заботит вопрос читательской веры в самые невероятные условности изображенного мира.

Как показывает анализ теоретических источников, избирая подобное произведение предметом исследования, литературные критики, литературоведы, стилисты считают своим долгом привести дополнительные резоны своего не-элитного выбора. Чуть позднее это же сделаем и мы. Так, например, У. ван Пир и Э. Графт оправдывают свое обращение к прозе Стивена Кинга: "Хотя литературные критики ученые пренебрегают его произведениями, низводя их до уровня просто бестселлеров (*dismissing as mere bestsellers*)"... Далее исследователи похвально отзываются о писательском профессионализме Кинга, что в сочетании с массовым читательским признанием делает в их глазах его роман "It" достойным изучения в аспекте когнитивной стилистики [15, 124-125].

Литература жанра триллер, безусловно, относится к явлениям массовой культуры, которая как справедливо отмечает В.П. Руднев, "традиционна и консервативна, ориентирована на среднюю языковую норму, на простую прагматику, поскольку она обращена к огромной читательской аудитории" [8, 222]. Прагматическая направленность литературы жанра триллер легко просматривается в самом названии жанра: *to thrill* – потрясти, напугать читателя.

Коммерческий успех, к которому обязательно стремится автор любого произведения массовой культуры, диктует свои требования, которым должно удовлетворять произведение, в частности "необходимым свойством продукции массовой культуры должна быть занимательность, которая задается жесткими структурными условиями текста" [8, 223]. Среди таких условий В.П. Руднев называет четкий сюжет с интригой и перипетиями и четкое членение на жанры, причем "необходимо, чтобы жанр мог быть опознан сразу и ожидание не должно нарушаться", потребитель произведения (зритель в кино, читатель в литературе) "не должен быть разочарован" [там же, 224].

Предметом нашего исследования является англоязычный роман о вампирах как один из ярких образцов литературы ужасов. Вспомним замечание

М.В. Никитина о том, что всякое "высказывание имеет целевой аспект и явно или скрытно служит осуществлению интенций говорящего" [5, 725]. Свою главную интенцию – напугать читателя авторы романов о вампирах не только не скрывают, но, напротив, всячески акцентируют уже в начальных, предтекстовых частях романа: в предисловиях, аннотациях, заголовках, эпиграфах и даже в иллюстрациях, размещенных на обложке. Все эти информационно-рекламные компоненты мегатекста ориентируют потенциального читателя в тематической направленности предлагаемого ему литературного продукта.

Особенно велика роль обложки романа о вампирах. По мнению Ю.М. Лотмана "обрамление текста (переплет книги) в текст не вводится, но играет роль предупредительного сигнала о начале текста" [3, 71]. По словам П. Стоквелла "обложка маркирует сигнал о переходе в другую реальность (*a different story world of fiction*)" [16, 49]. Жанрово-специфическим сигналом переключения служит заголовок (его содержание, шрифтовая презентация, иллюстративный фон). Так, например, только в нашей выборке в половине названий романов о вампирах фигурирует либо слово "*vampire*", либо имя Дракулы. См. например: А. Райс "Interview with Vampire", Кристофер Пайк "The Last Vampire", К. Гольден "Vampire of the Mists", П.Н. Эльрод "Quincey Morris, Vampire", Б. Стокер "Dracula", Р. Лори "Dracula's Brothers". Заголовок нередко набран готическим шрифтом или же буквы имеют подчеркнута заостренные очертания, набраны красным цветом, иногда с них как бы капает кровь. В такой ситуации не срабатывает обычный психологический механизм восприятия шрифта, о котором в частности пишет М. Фриман: "Когда я читаю, физические слова на странице исчезают, заменяясь мыслями, которые они генерируют" [13, 24]. Нормативная "прозрачность" шрифта заменяется его актуализированной "видимостью", "заметностью". Такова специфика графической презентации заголовка романа триллера.

Что касается иллюстративного компонента обложки, то это также параметр эксплицитно, подчеркнута однозначно маркирующий жанр текста, находящегося под обложкой. Создатель рисунка расставляет смысловые акценты в иллюстрации и эти акценты жанрово детерминированы. Фоном для заголовка служит изображение заброшенного подземелья или мрачного замка, портрет персонажа с лицом, искаженным страхом, или же с горящими глазами и каплями крови, стекающими по подбородку, а рядом невинная жертва, часто со следами укуса на белоснежной шее – такова типичная обложка романов о вампирах, которая в наглядных образах воплощает ключевые эмоционально-смысловые компоненты культурологического концепта ВАМПИР. Таков сигнал читателю, который еще не приступил к чтению, но которого уже настроили на соответствующий лад. Подобные предвестники тематической, эмоциональной, эстетической специфики произведения выполняют функцию коммуникативного сита, отсеивающего потенциальных адресатов, отсекая от коммуникации тех читателей, кому подобная литература не по душе. Тем же коммуникантам, которые более или менее осознанно приступили к чтению, роман о вампирах предлагает, безусловно, интересное повествование с "четким сюжетом и перипетиями".

Предпринятое нами обращение к произведениям, лишенным блеска творений "первого ряда", к книгам, заслуженно не входящим в престижные списки номинантов на литературные премии, объясняется сознательным выбором. Резоны этого выбора следующие. Подобные тексты относятся к типичным образцам массовой, не элитарной культуры. Эти произведения имеют широкую читательскую аудиторию, а, следовательно, нацелены на коммерческий успех. Мы полагаем, что изучение масс-культуры имеет несомненную эпистемическую ценность. Мы присоединяемся к позиции американского литературоведа Дж. Кавелти, трактующего массовую литературу как явление культуры, которое "имеет полное право на существование, т.к. выражает эскапистские переживания человека. Эти читательские запросы удовлетворяются путем насыщения произведений мотивами опасности, неопределенности, насилия и секса". Наиболее адекватными таким задачам оказываются, по мнению Дж. Кавелти, произведения жанра мелодрамы, детектива, вестерна, триллера (Цит. по: [11, 131]).

Таким образом, полагаем, что изучение романов о вампирах правомерно, т.к. помогает раскрывать механизм социальной психологии, исследовать культурологические процессы, объяснять генетическую взаимосвязь древнейших архетипов сознания с образцами современного китча, выявлять алгоритм коммерциализации литературного творчества. В указанном ракурсе безусловный интерес представляет изучение того, как древнейший культурологический концепт воплощается средствами современной массовой литературы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Козлов Е.В. Дискурсивные стратегии паралитературы / Е.В. Козлов // Языковое сознание: устоявшееся и спорное. XIV Международный симпозиум по психолингвистике и теории коммуникации. Тезисы докл. – М.: 2003. – С.121-122.
2. Левицкий А.Э. Функциональные изменения в системе номинативных единиц современного английского языка / А.Э. Левицкий: Автореф. дис...докт. филол. наук: 10.02.04. – К., 1999. – 39 с.
3. Лотман Ю.М. Культура и взрыв / Ю.М. Лотман // Семиосфера. – СПб.: Искусство. – СПб, 2004. – С. 12-149.
4. Мельников Н. Г. Массовая литература / Н.Г. Мельников // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. – М., 2001. – С. 514
5. Никитин М.В. Курс лингвистической семантики / М.В. Никитин. – СПб.: Научн. Центр проблем диалога, 1996. – 760 с.
6. Плотникова С.Н. Концептуальный стандарт жанра фэнтези / С.Н. Плотников // Жанры речи: Жанр и концепт. – Саратов, 2005. – Вып. 4.
7. Пульхритудова Е.М. Литература, беллетристика и паралитература / Е.М. Пульхритудова // Теория литературы.– М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987.– С.10-29.
8. Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века / В.П. Руднев. – М.: Аграф, 2001. – 608 с.
9. Седов К.Ф. Речевые жанры в структуре языкового сознания / К.Ф. Седов // Языковое сознание: устоявшееся и спорное. XIV Международный симпозиум по психолингвистике и теории коммуникации. Тезисы докл. – М., 2003. – С.239-240
10. Толкин Дж. Р. Р. О волшебных сказках / Дж.Р.Р. Толкин // Лист работы Мелкина и другие волшебные сказки. – М.: РИФ, 1991. – С. 247-296.
11. Хализев В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – М.: Высш. шк., 2000. – 398 с.
12. Emmott C. Reading for Pleasure: a cognitive poetic analysis of "twists in the tale" and

other plot reversals in narrative texts / C. Emmott // *Cognitive Poetics in Practice*. – Lnd., N.Y.: Routledge, 2003. – P. 145-159.

13. Freeman M. *The Body in the Word: A Cognitive Approach to the Shape of a Poetic Text* / M. Freeman // *Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis*. Vol. I. – Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins, 2002. – P. 23-48.

14. Gavins J. Too much blague? An exploration of the text worlds of Donald Barthelme's "Snow White" / J. Gavins // *Cognitive Poetics in Practice*. – Lnd., N.Y.: Routledge, 2003. – P. 129-144.

15. Peer W.van. *Between the Lines: Spatial Language and its development representation in St. King's "It"* / W. van Peer, E. Graft // *Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis*. Vol. I. – Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins, 2002. – P. 123-152.

16. Stockwell P. *Cognitive Poetics* / P. Stockwell. – Lnd., N.Y.: Routledge, 2002. – 193 p.

17. Steen G. *Contextualising cognitive poetics* / G. Steen, J. Gavings // *Cognitive Poetics in Practice*. – Lnd., № 4: Routledge, 2003. – P.1-12.

18. Steen G. "Love Stories": cognitive scenarios in love poetry / G. Steen // *Cognitive Poetics in Practice*. – Lnd., № 4: Routledge, 2003. – P.67-82.

Стаття надійшла до редакції 28.09.2012 р.