

*Н.А. Никитина*  
(НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург)

*Н.А. Тулякова*  
(НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург)

## **ЖАНР ТРАВЕЛОГА: КОГНИТИВНАЯ МОДЕЛЬ**

В отечественной науке анализ различных жанровых форм с точки зрения когнитивной лингвистики пока не нашел такого широкого распространения, как за рубежом, где разработаны и теоретический подход к данной проблеме, и достаточно подробная методология анализа. Настоящая статья представляет собой попытку рассмотреть с позиций когнитивной лингвистики жанр травелога.

Жанр, наряду с такими способами категоризации, как концепт и фрейм, является «формой познания и концептуализации действительности» [14: 275]. Согласно Дж. Лакоффу, человеческое познание определяется посредством пресуппозированных, культурно обусловленных ментальных фреймов – идеализированных когнитивных моделей [12: 1-154]. Подобным образом в теории жанра когнитивные модели объясняют, как те или иные тексты могут отклоняться от определенных жанровых условностей и, тем не менее, признаваться представителями того или иного жанра. Так как категории сами по себе подвижны и допускают вариативность внутри некоторых структур, жанры также могут считаться нежестко структурированными классами [16: 347]. Майкл Синдинг высказывает мнение, что жанры лучше всего объяснять не через подвижность их структуры, а именно через нежестко структурированный характер этой категории [15: 184].

Теоретики жанра рассматривают роль этой категории в установлении коммуникации между автором и читателем. Жанры могут полагаться как системы ожиданий, через которые автор способен общаться с предполагаемым читателем [8] и которые складываются в общую «жанровую компетентность» (*genre competency*) [14: 274]. Когнитивное изучение того, как происходит формация концептов, также применяется к «овладению жанром» (*genre acquisition*). Этот подход получил название «теории прототипов» (*prototype theory*), поскольку главный пункт в нем – формирование концептов и жанров через узнавание прототипа, с которым интуитивно сравниваются все примеры [14: 274]. Исходной позицией теории прототипов является необходимость рассмотрения литературных категорий таким же образом, как и других ментальных категорий [18: 293].

Какие же явления действительности поддаются категоризации при помощи жанра? Когнитивная теория развивает подход к жанру как к определенному модусу восприятия или способа построения значимых миров. Классическая формулировка этого понимания сформулирована М.М. Бахтиным (Медведевым) в 1928 г. «Каждый жанр способен овладеть лишь определенными сторонами действительности, ему принадлежат определенные принципы отбора, определенные формы видения и понимания этой действительности, определенная степень широты охвата и глубины проникновения» [1: 308]. Этот взгляд на жанр подчеркивает его когнитивную функцию и более связан с конструктивными возможностями жанра, чем с *genre acquisition* [14: 275].

Стивен Бэкс использует в качестве единицы анализа жанра термин «жанровая схема» (*genre schema*): «жанры – ментальные образования, родственные схемам» [6: 37], образованные как кластеры ментальных концептов [6: 40]. «...Жанр, или, скорее, наше представление о жанре базируется на понимании, подобно таким ментальным структурам, как схема или сценарий. Такой взгляд на жанр видит в нем не группировку текста наподобие библиотеки, но ментальный конструкт, которым мы пользуемся, когда создаем и интерпретируем тексты» [6: 45].

Когнитивная теория жанра, основанная на теории сходства Людвиг Витгенштейна, противопоставляет себя «устаревшей теории жанра, понимаемой как классификация текстов, основанная на серии характеристик, необходимых и достаточных для того, чтобы произвести подходящую категорию» [16: 341]. Дэвид Дафф заявляет о необходимости «переосмыслении жанров как когнитивных единиц, а не просто формальных образований» [9: 46].

В современном литературоведении схожую концепцию развивает Аластер Фаулер, который предлагает подход к жанру, называемый «семейным сходством», и очерчивает круг «необходимых и достаточных» условий для отнесения текста к тому или иному жанру. Фаулер предполагает, что тексты составляют жанры таким же образом, как по Витгенштейну игры составляют единую семью: через сложную систему частично совпадающих сходств, а не через фиксированный, обязательный для всех членов набор узнаваемых черт. «Узнавание жанра зависит от ассоциирования с комплексом элементов, которые не обязаны все присутствовать в тексте. Но среди неизменных внешних признаков будут следующие: структура, или формальный мотив, или риторическая направленность» [10: 202].

В качестве одного из центральных положений когнитивной модели жанра выступает идея, выдвинутая и разработанная представителями формальной школы литературоведения, состоящая в выделении ядра и периферии жанра. «Жанр является

подвижной категорией, с размытыми границами и вариативной степенью членства, а не статичным набором жестко определенных черт, которому соответствует литературное произведение. <...> Когнитивные категории скорее являются радиальным множеством, сконцентрированным вокруг определенных членов, полагаемых “более типичными”, и расходящимся наружу к текстам с более низкой степенью членства, к размытой границе, на которой членство текста в данной категории становится спорным» [16: 342-344].

Джордж Брук полагает, что «жанр вовлекает взаимодействие первичных и вторичных факторов, где первичные факторы являются “дескриптивными и детерминирующими конечный продукт автора”, а вторичные “категоризируют метод, использованный в достижении этого продукта”» [7: 339]. В отличие от классической модели жанра, согласно когнитивной теории, вполне вероятно, что ни одна пара данного жанра не будет разделять все черты, или даже явный набор черт, считаемый необходимым и достаточным для определения жанра. Напротив, тексты относятся друг к другу менее жестко, и возможна значительная вариация без угрозы целостности жанра [16: 343].

Уже упомянутая теория прототипов требует идентификации тех примеров, которые функционируют как прототипы. Любая индивидуальная категория характеризуется сочленением элементов или черт, которое позволяет идентифицировать типичные и атипичные примеры [18: 293-294].

Алгоритм анализа жанровой принадлежности текста предполагает несколько этапов. Мы воспользуемся методологией, предложенной Робертом Уильямсоном и примененной им для определения жанрового канона пещера, одного из жанров еврейской литературы [16: 347-354].

Первый шаг в продуцировании когнитивной модели жанра – идентификация текстов, которые обычно признаются как принадлежащие жанру. Хотя нельзя определить границы жанра на основании подобных текстов (формирующих явную категорию), можно идентифицировать его ядро и, следовательно, набор и комбинацию центральных признаков.

Следующий шаг состоит в определении обязательных (*compulsory*), стандартных (*default*) и опционных (*optional*) признаков, составляющих схему жанра. Когнитивный подход позволяет различать несколько очень общих обязательных черт и более детальный набор стандартных черт, а также вариативные черты. Однако данный подход требует учитывать отношения между всеми типами свойств. Наличие определенных общих элементов в двух текстах не обязательно означает, что эти тексты принадлежат к одному жанру. «Жанровое сходство существует, только когда эти элементы находятся по отношению друг к другу в зависимости, типичной для данного жанра» [16: 350].

Заключительным этапом в построении когнитивной модели жанра является изучение идеальной когнитивной модели реальности, которая отражается в структуре жанра – в том случае, если это можно установить [16: 354]. Эта идея соотносима с концепцией Бахтина, согласно которой «жанр есть органическое единство темы и выступления на тему» [1: 310]. Тема в терминологии Бахтина соответствует представленной в текстах модели реальности, а выступление на тему – тем внешним чертам, которые тему оформляют.

Итак, при анализе жанра травелога мы будем исходить из представления о жанре как своего рода схеме, отражающей определенный способ литературного моделирования действительности. Текстам, принадлежащим к какому-либо жанру, присущи как формальные, так и содержательные элементы. Тексты одного жанра будут разделять не все черты: достаточным и необходимым условием отнесения к жанру является совокупность обязательных черт. Что касается содержательного аспекта жанра (тема), то он является более стабильным, так как жанр представляет собой способ построения определенного отношения к создаваемому в тексте миру.

Травелог (путевой очерк, путевая картина) – жанр, особенно распространенный в литературе XVIII-XIX веков. Традиционно основным признаком жанра считается отчет о путешествии. Выделяются два основных типа травелога: просветительский, ставящий в первую очередь цель просветить читателя, сообщить ему достоверную информацию о мире, и сентиментальный, в котором на первый план выходят эмоциональные реакции повествователя, и фокус описания смещается от внешнего мира к внутреннему [4]. Маршрут путешествия обычно определяет хронотоп произведения, но последний может расширяться за счет многочисленных и многообразных отступлений (от исторического экскурса до вставной новеллы). Гибкость формы обеспечила данному жанру большую популярность. Она же препятствует жанровой классификации, поскольку позволяет отнести к нему большое количество текстов разного стиля и содержания [3: 7-9]. В то же время подобная широта определения затрудняет отграничение жанра от нефикциональных путеводителей с одной стороны и от романа-странствия (новеллы-странствия) с другой.

Сопоставление образцов жанра разных литератур позволяет выделить ряд ядерных и периферийных признаков жанра [5: 8].

**Обязательные элементы** травелога: 1) фигура повествователя-путешественника и 2) пространственно-временная дискретность.

1. Травелог – это я-повествование, предполагающее обязательное наличие рассказчика-путешественника. Возможные типы рассказчика многообразны: от alter ego

писателя до недостоверного повествователя – но именно он представляет единственный фокус изображения, единственную точку зрения на описываемое. Именно это отличает травелог от романно-новеллистических форм, где, помимо точки зрения путешественника, есть точка зрения автора, обладающего большим знанием, и возможен диалог автора и читателя, минуя героя, что невозможно в травелоге. В отличие от романа-странствия, который представляет собой рассказ о становлении героя, путешественник в травелоге – уже сложившаяся личность. Он может претерпевать изменения, но это изменения в настроении, в направлении мыслей, но не в характере, личности. Если в романе события отбираются с тем, чтобы вызвать нужный эффект в судьбе и личности героя, то в травелоге события представляются как случайные и общей цели не подчиненные. В романе мир формирует героя, в травелоге – описывается им, раскрывает его характер и мировосприятие, отчасти проверяется им. Вместе с тем подобное взаимодействие отличает травелог от публицистического отчета о путешествии, где взаимодействия между миром и путешественником не предполагается.

2. Пространственно-временные рамки сюжета заданы реальностью (начало и конец путешествия). В этом отношении композиция травелога более компактна и предсказуема, чем в романе. Тем более заметной становится дискретность, неоднородность повествования, когда одни хронотопы обладают значительно большей важностью, чем другие. Читатель путеводителя ждет от последнего объективного и беспристрастного описания, где значимость того или иного места определяется объективными критериями (культурно-исторической значимостью). Значимость различных отрезков путешествия в травелоге определяется авторским замыслом и важностью их для раскрытия образа путешественника, мира и их взаимоотношения. В то же время постоянное присутствие программы путешествия дает возможность для игры с читательскими ожиданиями.

#### **Стандартные элементы травелога:**

1. Поскольку композиционной основой текста служит путешествие, в травелоге предполагается наличие границ. Пространство неоднородно и представлено в виде оппозиций. Эти оппозиции могут получать различное выражение: противопоставленность путешественника и мира, контраст между родным и чужестранным, внутренним и внешним. Часто в травелоге XVIII-XIX веков встречается противопоставление города и природы, прошлого и настоящего. Поскольку жанр предполагает тесную связь с литературной традицией, оппозиция может быть выражена как противопоставление литературы и реальности или текста претекстам. Сюжет развивается как переход границ между противоположными категориями (либо постепенный, либо однократный, либо

постоянное балансирование). Это отражается и в языке, допускающем балансировку между двумя или более стилями.

2. Дискретность повествования влечет за собой композиционную размытость. Начало и конец путешествия могут быть выбраны условно или формально, характерен открытый финал. Это допускает циклизацию травелогов. Одновременно популярны многочисленные вставные элементы, что ведет к внутренней полижанровости.

В настоящей статье не будут рассматриваться **опционные элементы** травелога вследствие обширности и внутренней неоднородности выбранного материала.

«Путевые картины» (*Reisebilder*) Генриха Гейне состоят из семи произведений: «Путешествие по Гарцу» (*Die Harzreise* – «ППГ»), «Северное море» (*Nordsee* – «СМ»), «Идеи. Книга Ле Гран» (*Ideen. Das Buch Le Grand* – «КЛГ»), «Путешествие от Мюнхена до Генуи» (*Reise von München nach Genua* – «ПМГ»), «Луккские воды» (*Die Bäder von Lucca* – «ЛВ»), «Город Лукка» (*Die Stadt Lucca* – «ГЛ») и «Английские фрагменты» (*Englische Fragmente* – «АФ»). Они публиковались частями, в составе различных сборников, с 1826 по 1830 годы и были впоследствии автором вместе. Читательские ожидания, таким образом, формируются благодаря единству восприятия книги, соотношением каждого текста с общим названием, актуализирующим категорию жанра. Однако структурно-стилистически эти произведения очень разнообразны и представляют удобный материал для вычленения центральных и периферийных признаков жанра.

Из всех «Путевых картин» наиболее соответствуют традиционному представлению о жанре первая и четвертая части – «ППГ» и «ПМГ». Они построены как отчет о реально совершенном путешествии, хронотоп их ограничен маршрутом, присутствует просветительская миссия – читателю сообщаются интересные факты, исторические события, а также личные впечатления рассказчика. «СМ» и «АФ» ближе к жанру эссе, очерка, перемещение рассказчика в них не описывается, однако, поскольку очерки посвящены впечатлениям о пребывании за границей, с содержательной точки зрения они также соответствуют читательским ожиданиям. Несколько далее от канона отступает «ГЛ», в котором мотив путешествия редуцирован (это перемещение от курорта в ближайший город, которое описывается только в первых главах), а основную часть произведения составляют размышления повествователя, которые, хоть и вызваны пребыванием в новом городе, посвящены универсальным темам (в основном, религии) и не мотивированы путешествием. Наконец, «КЛГ» и «ЛВ» занимают особое место в книге, поскольку не только не описывают реального перемещения в пространстве, но и обладают очевидной фабульностью, характерной для новеллы, а не для очерка [17: 22].

Начнем анализ с «*ППГ*» и «*ПМГ*» как с наиболее соответствующих читательским ожиданиям. Традиционная форма путешествия в них воспринимается скорее как фон, от которой Гейне отталкивается для создания собственного произведения. Знаком этого служат многочисленные случаи иронии и пародии, преувеличения, игра с формой, обман читательских ожиданий (особенно это характерно для «*ППГ*»). Сюжет обоих произведений определяется не физическим перемещением рассказчика, но скрытой фабулой, имеющей конфликт, завязку, кульминацию и развязку [11: 131]. Конфликт связан с жанровой традицией романтического странствия, где поиски возлюбленной параллельны познанию мира и формированию таланта героя, а обретение ее символизирует обретение гармонии. Точно так же решается конфликт в «*ППГ*», где бегство героя из мира университетской сухости в мир природы освобождает его поэтический дар, а природа феминизируется. В «*ПМГ*» тот же конфликт получает отрицательное решение: в попытке перейти из мира Германии в идеализируемый мир Италии герой не обретает искомой гармонии. Лейтмотивом обоих произведений выступает символический образ возлюбленной, и если в «*ППГ*» она спит и пробуждается, то в «*ПМГ*» она мертва и не может воскреснуть.

При двойной мотивировке сюжета на первый план выходит образ повествователя, который совмещает в себе несколько жанровых традиций, несколько «масок»: путешественник, биографический автор, герой-поэт, лирический герой вставных стихотворений. Благодаря иллюзии единства повествовательного «я» создается впечатление единства текста, развивающегося одновременно в рамках нескольких жанровых традиций [2: 39]. Этот же процесс наблюдается в других «Путевых картинах»: рассказчик представляет собой систему масок, детерминирующих читательские ожидания. Это эксплицировано в «*КЛГ*» (где возникает тема перерождения, переселения душ), очевидно в «*ГЛ*» (где рассказчик предстает то как участник фабульного действия, то как всезнающий автор, то как драматург, то как публицист) и менее заметно в других частях книги, соединяющих менее разнородные жанровые традиции, но присутствует всегда и является центральным средством достижения единства всей книги.

Несмотря на то, что тема передвижения не так актуальна в пяти остальных «Путевых картинах», пространство и время в них обладают характерными для жанра чертами. Ограниченное, предсказуемое пространство может вмещать в себя огромные временные пласты за счет исторических реминисценций и личных воспоминаний повествователя. Детерминированное реальностью пространство находится в постоянной активной оппозиции с потенциально бесконечным внутренним пространством рассказчика. Так, в «*КЛГ*» пространство рассказывания ограничено комнатой, а

внутреннее пространство героя имеет несколько пластов: биографический (Дюссельдорф), исторический (Европа эпохи Наполеона), культурный (пространство культурных мифологем от Древней Индии до современной Германии), символический (пространство сцены, где разыгрывается драма героя). В «ГЛ» город, где разворачиваются диалоги героев, раскрывается в библейское (христианство), биографическое (детство), историческое (современная политическая ситуация) и литературное («Дон Кихот») пространства. Время присутствует и как время действия, и как историческое время (эпоха), и как вечность (любовь и искусство).

Гетерогенность хронотопа актуализирует тему границ. Читатель вслед за рассказчиком вынужден постоянно переходить границы между мирами, смоделированными по совершенно разным законам. Тема границы эксплицируется в последней «Путевой картине» – «АФ», где образ границы становится аллегорией разобщенности, неравенства, отсутствия мирового единства. Частое присутствие иронии, пародии, стилизации актуализирует тему границы на стилистическом уровне. При большом количестве внутренних границ внешние часто оказываются размытыми: потенциальная бесконечность текста в «КЛГ», открытый финал «ПМГ», кажущаяся произвольность разделения фабульно связанных «ЛВ» и «ГЛ» на две отдельные части. «Путевые картины» издавались отдельными частями, включавшими в себя другие произведения Гейне, обрастали предисловиями и заключениями. В самом тексте присутствуют лирические, публицистические и драматические вставки. Таким образом, формируется полижанровое образование, которое может существовать и восприниматься как единое только благодаря авторско-читательской конвенции, реализуемой в форме жанра.

«Путевые картины» демонстрируют вариативность жанра травелога, потенциал взаимодействия нескольких жанровых традиций. За счет актуализации или опущения тех или иных элементов жанра происходит взаимодействие автора и читателя, создается художественный эффект. В то же время формально разнородные произведения выражают единую картину мира.

### *Литература*

1. Бахтин М.М. Формальный метод в литературоведении // Бахтин М.М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. – М.: Лабиринт, 2000. – С. 195-348.



2. Грешных В.И. Авторская роль в «Путевых картинах» Г. Гейне («Путешествие по Гарцу», «Идеи. Книга Ле Гран») // Автор. Жанр. Сюжет. Межвуз. темат. сб. науч. тр. – Калининград: КГУ, 1991. – С. 31-41.
3. Мартынова О.М. «Итальянское путешествие» Гете: Автор, композиция, жанр: Дисс. ... канд. филол. наук. – СПб., 1995.
4. Маслова Н.М. Путевой очерк: проблемы жанра. – М.: Знание, 1980.
5. Савельева И.Г. Поэтика путевой прозы Лоренса Даррелла: Дисс. ... канд. филол. наук. – М., 2012.
6. Вах, S. Discourse and Genre: Analysing Language in Context. – Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.
7. Brooke, G. J. Qumran Peshet: Towards the Redefinition of a Genre // *RevQ* 10/40 (1981). P. 483-503.
8. Chandler, D. An Introduction to Genre Theory (Aberystwyth: The Media and Communications Studies Site, University of Wales). URL: <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/intgenre.html>. Дата обращения: 24.02.2013.
9. Duff, D. Romanticism and the Uses of Genre. – Oxford: Oxford University Press, 2009.
10. Fowler, A. The Life and Death of Literary Forms // *New Literary History*. – Charlottesville: University of Virginia, 1971. Vol. II. – P. 199-216.
11. Komar, K.L. The structure of Heine's "Harzreise": Should we Take the Narrator at his Word? // *Germanic Review*. – 1981. Vol. 56 № 4. – P. 128-133.
12. Lakoff, G. Women, Fire, and Dangerous Things that Categories Reveal about the Mind. – Chicago London: University of Chicago Press, 1987.
13. Link, M. Der Reisebericht als literarische Kunstform von Goethe bis Heine. Inaug. Diss. – Köln, 1963.
14. Newsom, C.A. Pairing Research Questions and Theories of Genre: A Case Study of the Hodayot // *Dead Sea Discoveries*. – 2010. № 17. – P. 270-288. URL: <http://82.179.249.32:2080/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=17&sid=57280dec-955e-439c-aadb-72baf4ab5b4b%40sessionmgr115&hid=102>. Дата обращения: 13.03.2013.
15. Sinding, M. After Definitions: Genre, Categories, and Cognitive Science // *Genre*. – 2002. – № 5. P. 181-220.
16. Williamson, R. Jr. Peshet: A Cognitive Model of the Genre // *Dead Sea Discoveries*. – 2010. – № 17. – P. 336-360. URL: <http://82.179.249.32:2080/eds/pdfviewer/pdfviewer?sid=de769fe1-33cd-4336-86aa-d450482c3bc9%40sessionmgr15&vid=1&hid=15>. Дата обращения: 24.02.2013.

17. Windführ, M. Heines Fragment eines Schelmenromans // Heine-Jahrbuch, 1967. – S. 21-39.

18. Wright, B.G. III. Joining the Club: A Suggestion about Genre in Early Jewish Texts // Dead Sea Discoveries. 2010. № 17. – P. 289-314. URL: <http://82.179.249.32:2080/eds/pdfviewer/pdfviewer?sid=57280dec-955e-439c-aadb-72baf4ab5b4b%40sessionmgr115&vid=9&hid=102>. Дата обращения: 24.02.2013.