

УДК 811.11Г367 (043.3)

Кухаренко В.А.

ТИПОЛОГИЯ ПОСТФЕМИНИСТСКОГО РОМАНСА: ПОДРОСТКОВЫЙ И "ЦЫПЛЯЧИЙ" РОМАНСЫ (TEEN-LIT И CHICK-LIT) . – Статья третья

В статье предложена классификация новейшего (постфеминистского) романа Великобритании и США, определены его основные типы (подростковый, «цыплячий», гламурный) и их структурно-семантические характеристики.

Ключевые слова: постфеминистский романс, подростковый романс, «цыплячий» романс, гламурный романс.

Кухаренко В.А. Типология постфеміністського романсу: підлітковий та «курчачий» романси (teen-lit та chick-lit). У статті запропоновано класифікацію постфеміністського романсу Великої Британії та США, визначено його основні типи (підлітковий, «курчачий», гламурний) та їх структурно-семантичні характеристики.

Ключові слова: постфеміністський романс, підлітковий романс, «курчачий» романс, гламурний романс.

Kukhareno V. Postfeminist Romance: teen-lit, chick-lit. The article offers a typology of postfeminist Romance, singles out teen-lit, chick-lit, glit-lit and their main structural and semantic features

Key words: postfeminist Romance, teen-lit, chick-lit.

Если рассматривать романс с исторической точки зрения, его современный представитель выступает конгломератом нескольких основополагающих и нередко взаимоисключающих тенденций: 1) возвращения к истокам (XVIII-XIX в.). 2) ученического следования канону, утвердившемуся к середине XX в. и 3) решительной смены текстовых универсалий – героев, их времени и пространства.

Первая тенденция проявилась в нарушении жесткости жанровых постулатов – введении мелодрамы, приключения (*adventure*), детектива, эпичности, в выходе романа за пределы одной пары героев на пути к брачному союзу. Произведения Джейн Остин и Вальтера Скотта, которыми зачитывались Европа и Америка в XIX в., квалифицировались их современниками как романсы [14; 19]¹.

Наращивание объема современного романа, появление подробных историй персонажей второго-третьего и даже фонового плана, характерное

¹ Ср. ... *they rendered men's characters "honorable, dignified and disinterested" <... > and it is from Austen's work that contemporary romance of the Harlequin, Mills & Boon happy-ever-after variety derives its key story-lines* [22, 836].

для Нового романа, – это, по сути дела, возвращение к хорошо забытым истокам.

Вторая тенденция обнаруживается в соблюдении формы и содержания классического канона, что получило в последние десятилетия метонимический термин *a Mills & Boon (Romance)*, т.е. собственно романс, сведенный до единой формульной пары героев, благополучно добравшихся до свадьбы.

И, наконец, *третья* явилась ответом на кардинальные изменения роли женщины в обществе в последние несколько десятилетий.¹ Опять же, «сильная» женщина и «слабый» мужчина испокон веку существовали как в жизни, так и в отражающей ее литературе, и все мы помним как Некрасовские строки о НЕЙ, которая и «коня на скаку остановит», и в «горящую избу войдет», так и невеселые коржавинские вариации на тему [3]. Однако, двадцатый век принес *правовые* нововведения и женская активность (сила, власть) перестало быть личностным достижением – а стала общественной нормой. Соответственно, *впервые* героиней романа стала работающая женщина, ежедневно покидающая дом для профессиональной деятельности в школе, офисе, на фабрике. Вместе с ней в романс *впервые* вошло подробное (на уровне инструкции по эксплуатации) описание профессиональных занятий, с использованием профессионализмов и терминов.

Также *впервые*, поскольку возраст работающих колеблется от 15 до 70, в романсе появилась «зрелая» (*mature*) героиня, а вместе с ней возможность создания длинной мелодраматической истории ее предыдущих связей/браков/разводов. В каждом из них ОНА, естественно, выступает несправедливо пострадавшей стороной², и это влечет за собой еще одно следствие: ОН – уже отнюдь не всегда прекрасный принц, но часто – эгоистичный, меркантильный, лживый любитель необременительных отношений. Образованный и обаятельный, он легко привлекает внимание женщин и так же легко обманывает их – как, например, Гай (*Guy*) [33], Дэниэл (*Daniel*) [30], Оливер (*Oliver*) [31] и иже с ними. Отсюда – еще одно следствие: неверие героини в институт брака и в возможность прочных искренних отношений между мужчиной и женщиной вообще. Даже получив предложение и кольцо от нравящегося ей мужчины (*He looks so damn good, with his ancient sweatshirt, torn jeans and ragged hair* – (37, 129), героиня не обрадовалась, а расстроилась – *She couldn't get the damn thing off her mind. She didn't believe in marriage. Simple as that. Even living together was fraught*

¹ Подробнее см. [6].

² Нередко это отражено даже в заголовке. Напр. *Revenge of the Middle-Aged Woman* – о жене, брошенной ради юной красавицы, но нашедшей в себе силы начать жизнь (и любовь!) сначала: *You can wait years in the queue, patiently shuffling toward the top, then someone overtakes you and administers a hefty kick on the way. You're happily married, and then you're not, and you imagine you're going to die from humiliation and pain. But you don't, not in the obvious way. You get your own back by believing that, yes, despite everything, you can live as well, perhaps better. Differently, anyway* (26, 288).

with pitfalls <... > Didn 't she have enough on her mind, enough to do without having an engagement ring weighing down her pocket? (Ibid, 383).

Другая героиня возмущается: *Why? Why? Why is the entire world geared to make people not involved in romance feel stupid when everyone knows romance does not work anyway. Look at royal family. Look at Mum and Dad* (30, 17). Она откровенно насмешливо называет своих замужних приятельниц/знакомых *smug marrieds*, а себя помещает в категорию *singletons* (ibid)¹.

Женщина открыто заявила, что мужа, семьи и дома, даже очень любимых, ей недостаточно для проявления себя как личности. Ср., напр., *"I used to work before <... > I met my husband. <...> It was quite unusual, at that time, for a woman to go on working after she was married. You gave up, didn t you, when you were married and the children came along? It was the done thing". "Yes", Alice said <...>. "Only quite recently", Catherine went on, "I suddenly thought <... > that I'm going to go out and get a job. And I did, and it's the best thing I ever did"* (32, 136).

Феминизм требовал равноправия полов во всех сферах человеческой жизнедеятельности, и «женщина стала андрогинной» [12, 116], т.е. приняла на себя исконно маскулинные функции, продолжая выполнять свои столь же исконные фемининные функции – как филогенетические (материнство), так и стереотипные, порожденные и закрепленные общественными предписаниями (ведение дома и обеспечение его внутреннего функционирования)². Высшей похвалой женщине стала ее «мужская хватка» – так говорили и говорят о Маргарет Тэтчер, Ангеле Меркель, женщинах-летчицах, капитанах морских судов и генералах армии. «Женщина с сильным характером, очень мужественная» [5, 32] – это об известной актрисе; «Отличная книжка. Один рецензент сказал очень точно: она – не писательница, она писатель» [10, 15] – о популярном авторе; «Она держит штурвал мужскими руками» [4, 93] – о командире мужского международного подразделения *The Flying Bulls* чешке Радке Маховой. Из огромного количества подобных примеров приведу еще один – во всемирном конкурсе красоты «Мисс Мира 2009» США представляла Катрина Хуч. Ей 21 год. Она – ефрейтор. В составе соединения морских пехотинцев принимала участие в боевых действиях в Ираке и была награждена медалью «За мужество».

Андрогинность современной женщины не только еще раз доказала сущностное и терминологическое различие гендерных *стереотипов* (величины однозначной и постоянной) и гендерных *ролей* (величины многозначной и переменной), но и привела в романс новую героиню.

¹ Вскоре после выхода в свет и феноменального успеха «Бриджет Джоунз» в передаче, посвященной книге и ее автору, телеведущая спросила: *Would you say your 'Singletons' are the ultimate representation of end-of-the-century women?* на что Х. Филдинг ответила: *... may be it is quite end-of-this-century to be confused about life, really trying to get it right, but I'm not exactly sure what "It" is* [11, 1-2].

² Известный американский деятель культуры Стив Харви так и назвал свою книжку *Think Like a Lady, Act Like a Man* [18].

В классическом романсе стремление к успеху ограничивалось соревнованием с возможной соперницей за внимание Принца, для чего победительница, помимо красоты, должна была обладать добротой, податливостью и мягкостью в большей мере, чем соперница. Иными словами, классическая героиня никогда *не боролась* за успех, он приходил к ней как награда за терпение и покорность. Совсем иначе ведет себя героиня нового романса – она отвоёвывает свое место под солнцем: *I had learned I was not the kind of woman to whom the Good Fairy automatically gravitated: I had to make my own happy endings. Which brought me back to a question of will* (26, 253). Оказалось, что у женщины, добившейся профессионального успеха, резко вырастают шансы найти ЕГО: *When they were in their twenties, they'd been frightened of not ever finding one man... and there were still so many women in their thirties looking for that one guy. When everyone tried to tell women they were washed up, at least sexually... well, that was certainly a lie. Hard work kept you young, kept you vibrant. It was the secret that men knew: if you wanted to attract the opposite sex, all you had to do was to become successful and powerful* (31, 348).

Казалось бы, гендерное равновесие достигнуто, новая героиня активно и плодотворно трудится на профессиональной ниве наравне с мужчинами, однако исконная андроцентричность общества не уступает своих позиций и по-прежнему требует от женщины больше, чем от мужчины: новому герою разрешается быть небритым, толстоватым, с незначительными остатками растительности на голове [30; 38]. ОНА же продолжает бороться за место под солнцем не на рабочем/политическом/профессиональном поприще, но на ярмарке невест. Это ОНА сидит на изнурительных диетах, часами наращивает ногти и ресницы, делает подтяжки, липосакции и силиконовые имплантанты: *It is unfair. Why are there no awards for the girl who starves herself through the Christmas period refusing all sweetmeats, roasts and liqueurs offered to her – so that she might appear at the January formal in a backless dress and toeless shoes, although the temperature is near to freezing and the snow is heavy upon the ground? Howard, who wore a floor-length overcoat, gloves, leather shoes and a thick college scarf, stood by Emerson's front gate and watched with real awe the mist of white flakes falling upon bare shoulders and hands, the clothed men holding their near-naked, decorative partners as together they stepped around puddles and snowdrifts like ballroom dancers on an assault course. They all looked like princesses – but what steel must lurk within!* (39, 34). *It is very hard work indeed to be a woman and alive in this hemisphere in this day and age. It asks a lot, to be able to do all the things we're supposed to do the way we're expected to do them. Talent. Sex. Money. Family. The correct modest intelligence. The correct thinness. The correct presence* (38, 85).

Общество потребовало «новой женщины», и новый романс немедленно на это требование откликнулся. Помимо характеристик, рассмот-

ренных в предыдущей статье [6], общих для всех авторов и их произведений (создание эффекта достоверности, интертекстуальность, стремление к эпичности, размывание строгих жанровых канонов в пользу мелодрамы и детектива и др.), расширение возрастных рамок, в которые помещается героиня, привело к появлению трех достаточно ярко выраженных направлений новейшего романа: подросткового (*teen-Romance teen-lit*)¹ «цыплячьего» (*chick-lit*), и гламурного (*glit-lit*). Это расслоение осуществляется не по адресанту – например, молодые писательницы, дебютировавшие в цыплячьей литературе, Софи Кинзелла (Великобритания) и Сью Манк Кидд (США), свободно пишут и в соседних рубриках. С другой стороны, маститая Нора Роберте, известная своими зрелыми успешными героинями, создала целую серию юных романсов.

Разграничение современного романа осуществляется и не на основании возраста адресатов – любительницы жанра бабушки, вместе с внучками, вздыхают и рыдают над перипетиями разных направлений романсов, названных выше. Используя геологическую терминологию, можно сказать, что «разлом» новейшего романа проходит по героине. Это ее возраст играет определяющую роль в построении текста, его объеме, вокабуляре, распределении персонажных ролей, конфликте и текстовом концепте (*message*) романа.

В тин-эйджерском романсе ОНА – школьница 12-15 лет, у нее 1-2 брата (сестры), которые тоже еще учатся, ее родители – супружеская пара, прожившая вместе 15-20 лет. Каждый член этой семьи живет своей отдельной жизнью, поэтому основной круг общения героини – ее класс, где кипят недетские страсти². В разное время рецензируя русские романы для девочек, написанные Ириной Щегловой и Ларисой Лубенец, ведущий критик отдела литературы и кино газеты «Сегодня» завершает статью о первой: «Романы для девочек – как вполне взрослые, только без эротики. Но, подозреваю, с тайной надеждой на оную. Идея проста до безобразия. За основу берется полноценный дамский роман. И переписывается: события переносятся в Россию, возраст героев уменьшается минимум в два раза, эротика беспощадно вымарывается, обстоятельства, в которых герои знакомятся, и проблемы, на основании которых ссорятся, адаптируются к средней школе, язык ненатурально пытается имитировать современный подростковый сленг, которым авторши, впрочем, банально не владеют. Слеза из

¹ Подростковые романы квалифицируют как составную подростковой культуры и относят к литературе, освещающей проблемы взросления (*coming-of-age, or problem novels incorporated into adolescent culture*) [16, 6]).

² Поскольку объем подросткового романа (так же, как и канонического, продолжающегося до сегодняшнего дня {6}, вдвое-вчетверо уступает «взрослому», большинство романисток этого направления (так же, как и классические *Mills & Boon*) специализируются на сериях: напр. *Meg Cabbot (LISA) – The Princess Diaries*; *Eoin Colfer (Ireland) – Artemis Fowls*; *Maureen Johnson (USA) – 13 Little Blue Envelopes* и т.д.

читателя выжимается даже не коленом – танковыми гусеницами!» [8, 11]. И о второй: «В сетевом языке общения давно имеется чудное выражение эмоций «РЖУНИМАГУ». Вот это и хочется сказать о произведении г-жи Лубенец «Классная любовь» » [9, 17].

Как ни странно, *teen-Romances*, не только наиболее безлики и стандартизованы, но и наименее оптимистичны: спасительный обмен кошельками, обеспечивающий *happy-end*, по банальной причине слишком юного возраста, героине пока не светит, даже если она в своих мечтаниях предается планированию фасона подвенечного платья и ручки ножа, которым новобрачные разрезают свадебный торт (*Sarah Dessen, The Truth About Forever* [29]). Более того, она, как правило, влюбляется не в того, кто мог бы осчастливить ее в данном шестом (седьмом, восьмом) классе: он влюблен в другую (*Sarah Dessen, That Summer* [28]); он слишком красив/умен/богат и любит только себя (*Jill Mansel, Solo* [36]); ему в уши вносят небылицы и сплетни (*Cecily von Ziegesar, The Gossip Girl* [43]) и т.д. Как видим, все это – коллизии взрослого мира, с которыми и умудренные опытом дамы во взрослых романах справляются нелегко, подросток же прикрывает свою растерянность (часто отчаяние) нецензурной бравадой, вызывающим внешним видом, курением не только легализованных сигарет, алкоголем и сексуальными экспериментами.

К сожалению, критикуя и форму, и содержание подросткового романа, обозреватели упускают из виду еще один аспект этого сравнительно нового витка жанра: аспект эксплуатации детей. Возраст участниц конкурсов красоты, конкурсов эстрадного пения и танца становится все более нежным – например, на Евровидении-2009, проходившем в России, на первое место претендовала очаровательная малышка шести лет от роду Катя Рябова, которая профессионально улыбалась, перебрасывала микрофон из руки в руку и, по сигналу, прелестно встряхивала кудряшками. Известный американский социолог Джей Гриффите пишет: «Когда в результате глубоких культурно-психологических процессов менструации у девочек начинаются все раньше (у некоторых – уже в семь лет), это вызывает тревогу. Но когда общество заставляет маленьких девочек пользоваться косметикой¹ и ходить на высоких каблуках, чтобы достичь возраста женской привлекательности (от шестнадцати до двадцати четырех), это может обернуться трагедией <...> Конкурсы красоты среди детей начали проводиться в Америке в 60-х годах. Внешняя сторона этого бизнеса, возможно, не заходит дальше тошнотворного позирования у рамп и безвкусной, мишурной тривиальности

¹ Детская косметика – сверхприбыльное направление мировой косметической индустрии. В нем есть свои возрастные сегменты. Менеджерам по маркетингу *teen*-сегмента (13–16 лет), который уже пользуется взрослой косметикой, рекомендуют «приучать своих клиентов к продукции фирмы начиная с 9-12-летнего возраста» [7, 62-63].

родительского тщеславия. Однако у насильственного взросления маленьких девочек есть грязная изнанка – растрепанность» [1, 212-213].

К сказанному добавим: физически, психически, эмоционально не готовый к взрослой жизни ребенок искусственно перебрасывается из детства в псевдо-зрелость. Слишком рано прошедшие огонь, воду и медные трубы, дети подходят к старту взрослой жизни опустошенными стариками, которым требуется искусственный возбудитель, чтобы существовать дальше – вспомним печальные примеры юных голливудских звезд Джуди Гарланд, Ширли Темпл, Дж. Колкина или наших – талантливой поэтессы Ники Турбиной, подававших надежды мальчикам из фильмов «Родная кровь» (Игорь Селюженок), «Добро пожаловать, или Посторонним вход запрещен» (Слава Царьков) и др.

Конечно, независимо от времени и места своего появления, от наличия/отсутствия писательских способностей авторов, романс – это всегда прежде всего коммерческое предприятие, что следует учитывать, предъявляя ему морально-этические и эстетические требования. Тем не менее, представляется, что подростковый романс (*teen-Romance*) – наиболее неудачное направление жанра, с одной стороны фиксирующее, с другой стороны направляющее опасные тенденции развития общества¹.

Цитировавшийся выше Гриффите 10 лет назад, в 1999 г., выделил женщине всего восемь лет для расцвета ее женственности (16-24), и классический (канонический) женский роман их не переступал. Подростковый романс сдвинул их вниз, в более юный возраст, а направление, получившее название «цыплячьего» (*Chick Lit*) наоборот, обратилось к возрасту «двадцать – за тридцать» (*from twenty to thirty-something*). И авторы, и героини *chick-lit* – молодые жительницы больших городов (обычно это Лондон и Нью-Йорк), собственными силами обеспечивающие свой «прожиточный минимум», оплату квартиры (комнаты), активно относящиеся к жизни и пробивающиеся вверх по карьерной лестнице. Эмансипированные женщины 1990-х, они пользуются всеми достижениями феминистского движения 60-х – 70-х, и романс конца XX в., с его новой героиней, обусловившей изменение расстановки персонажей, движения сюжета, структуры и языка текста, называют *постфеминистским*. Именно философия постфеминизма обеспечила спецификацию новейшего романса, представленного в последние два десятилетия тремя основными рубриками, различающимися возрастом героини и всеми, вытекающими отсюда последствиями сути и формы текста, а также его адресацией определенному сегменту женской читательской аудитории. Это – уже рассмотренный подростковый романс (12-16 лет), «цыплячий» – *chick lit* (20-30+) и гламурный (40 и выше).

¹ Справедливости ради, отметим, что изредка и подростковый романс проявляет такт и понимание сложностей подростковых чувств – примером могут служить романсы Ж. Уилсон (*teen-Romances of Jacqueline Wilson* [42]).

Как мы уже отметили, самым представительным среди них по объему выпускаемой продукции, количеству авторов и роли в общем литературном процессе страны (в нашем случае, Великобритании и США), на сломе двух тысячелетий, оказался «цыплячий» *chick-lit* (также *chick-fic*). Термин появился в Англии в 1995 г.: два журналиста-литературоведа (Крис Мазда и Джеффри Де Шелл), назвали так собранную ими антологию современной женской прозы. Каждый из них написал отдельное предисловие: о героине – «молодой женщине, умной, независимой, активной, энергичной» (<...> *hip, stylish, confident, sharp, and very brave*) [15, 4] и о литературе, которая ввела эту героиню, чем расширила тематические рамки романа и включила в жанр все составляющие женского опыта (*The collection covers the breadth of female experiences, from love and hope to pain and loss*) [Ibid, 9].

И термин, и – главное – обозначаемое им направление романа до сих пор являются предметом ожесточенных споров. Однако между абсолютными ниспровергателями (см. напр. [38]) и такими же абсолютными энтузиастами этого поджанра (см. напр, статьи Скарлетт Томас [21] или Деборы Биркен, открывшей специальный сайт для его обсуждения [13]) расположилось основное количество и критиков и читателей.

Представляется, что такой разброс мнений обусловлен неоднородностью состава авторов: среди тысяч «цыплячьих» романисток есть и талантливые, наблюдательные, имеющие чувство юмора и владеющие пером (напр. Х. Филдинг, М. Бэнкс, Дж. Мей), и поденщицы (С. Даффи, Ф.А. Гросс). Где-то между ними помещаются интересно начавшие, но быстро исчерпавшие себя серийным производством Софи Кинзелла (псевдоним Маделин Викхэм), которая завоевала популярность романами о Бекки Блумфилд (*Shopaholic Romances*) и продолжает бесконечно печататься под двумя именами, или противоестественно плодовитые Джейн Грин, Сьюзен Льюис, Шила О'Флэнэган и др. Ср. подытоживающее высказывание о разном отношении, принадлежащее известной рецензентке, литературному критику и поэтессе Диане Гудман: «*Chick-Lit* – дефисное слово. Если его произносят с ударением на втором слоге, этим подчеркивают отнесение жанра к литературе и свое уважение к нему. Если ударение приходится на первый слог, уважения ждать не следует, ибо выделяется «цыплячий», «незрелый» – просто «куриный беби». Если убирают дефис и произносят оба слога как единое слово, значит жанр безоговорочно относят к литературе и просто не обращают внимания на первые буквы» [21, 12].

В течение десятилетия цыплячья литература – *chick-lit* – прочно занимала ведущие позиции не только внутри жанра, но и во всей массовой литературе¹. Залогом успеха *chick-lit* стал литературный прием личного изложения собственной судьбы, либо заявленный как таковой (повество-

¹ Кстати, транслитерация слитного написания появилась и в русском языке: «Пинешь чиклит – изволь одеваться в Европе...» [2, 10].

вание от 1-го лица), либо не эксплицируемый автором (перепорученное повествование). Именно личностная, откровенно субъективная точка зрения нарратора – молодой женщины, которая знает о себе и хорошее, и плохое, и признается в этом самой себе в дневнике, в своих размышлениях, предположительно не рассчитанных на чужие глаза и уши, создает эффект полной откровенности автора и невымысленности происходящего. Доверительное отношение читательниц к описываемому существенно усиливается возможностью каждой идентифицировать себя с героиней, отнюдь не красавицей, отнюдь не принцессой, отнюдь не объектом пламенной любви Принца на белом коне.

Безусловно, самым широко известным «цыплячьим» романом стал «Дневник Бриджет Джоунз», второе произведение начинающей писательницы Хелен Филдинг (род. в 1958 г.), опубликованное в 1996 г. [30] и с тех пор переведенное более, чем на сорок языков, успешно экранизированное и вызвавшее бесконечный поток более или менее удачных эпигонских вариаций/копий. Успех «Бриджет» был столь ошеломительным что рождение «цыплячьего» направления стали отсчитывать от выхода в свет именно этой книжки. Хотя хронологию *chick-lit*, как полагают исследователи [19] следует начинать с появления в 1982 г. первой книги «Дневников Адриана Мола» [40] Сью Таунсенд (Sue [Susan Lillian] Townsend, 1946 -). Именно эта писательница предложила читателям дневниковую фиксацию не героических баталий, не накала страстей и любви до гроба, а бытовых мелочей, наполняющих каждый день обычной жизни и, в общем, составляющих ее. Последняя (на данный момент – девятая) книга «Дневников Адриана Мола» вышла осенью 2009 [41].

Конечно, дневниковая форма художественной прозы не является открытием ни Сью Таунсенд, ни Хелен Филдинг. Дневник как регистрация событий в строгой хронологической последовательности, с указанием конкретной даты (нередко и часа) происходящего, был известен и в глубокой древности. Публикации дневников мореплавателей, ученых, военачальников часто становились «бестселлерами» (хотя термин появился только в середине XX в.) – достаточно вспомнить дневники Дж. Кука, Ч. Дарвина, Д. Ливингстона, капитана Ванкувера и др. Однако великие люди и писали о великом – открытиях, победах, находках. Первые дневники (или близкие к ним формы путевых заметок) вымышленных лиц, — таких, как, например, Робинзон Крузо или Гулливер тоже повествовали о неординарных событиях неординарных людей. Они составлялись не «для себя», как личный интимный дневник, а для последующего пересказа обществу.

Дневник как художественная форма упрочился в Англии в эпоху сентиментализма, разрешив автору не пересказывать впечатления и чувства героя, но самому персонажу выступить от своего имени. Этому же способствует повествование от первого лица, и дневник (как хронометрированная

форма изложения события) нередко входит составной частью в *Ich-Erzählung* (см. например, «Морскую трилогию» – *The Nautical Trilogy* нобелевского лауреата У. Голдинга).

«Дневники Адриана Мола» Сью Таунсенд регулярно выходили на протяжении почти тридцати лет, отражая изменения мыслей, чувств, а также окружения взрослеющего героя, но неизменно сохраняя доверительный тон ничем не примечательного обычного человека, с которым легко ассоциируют себя тысячи подобных ему читателей, что делает его особенно привлекательным, т.к. он – не «чужой», он – «свой».

Chick-Lit, с середины 1990-х годов, как правило, в форме дневника или повествования от 1-го лица, вывела на всеобщее обозрение героиню «обыкновенную, такую же, как я» [17], в чем была и остается «главная фишка» [9] этого поджанра. «Героиня-как-все» одевается, ведет свое незатейливое хозяйство, ходит в магазин, общается с коллегами, соседями, друзьями тоже «как все». Иными словами, в романс вошли прежде чуждые жанру подробности нижнего и постельного белья, кухни и ее состояния, полезной/вредной еды, дорогих/дешевых сигарет и спиртных напитков, завистливых/ревнивых оценочных суждений и мн. мн. др. Т.е. коренным образом изменился вокабуляр романса: бытовая, разговорная, сниженная, обценная лексика в *chick-lit* романсе не являются прерогативой одного типа изложения – диалога, но составляют «тело» всего текста, материализующего лексикон повествовательницы от 1-го лица/автора дневника.

Необыкновенная популярность *chick-lit* не могла не привести его в США, однако его развитие здесь пошло по несколько иному пути.

Различие судьбы *chick-lit* в Великобритании и США может служить еще одним (к тому же, чрезвычайно убедительным) примером взаимовлияния и взаимосвязи социума и литературы, из него проистекающей и его отражающей. К середине 1990-х в США уже появилось второе поколение феминисток, термин «постфеминизм» вошел не только в научный, но и в бытовой узус, уже полтора десятилетия была королевой романса Даниэлла Стил и во весь рост вставала Нора Роберте, героини которых уже были эмансипированными дамами с жизненным и профессиональным опытом. Для этой социальной и литературной ситуации *chick-lit* была почти иностранной литературой – неслучайно дочернее предприятие создателя Википедии американца Джимми Уэльса выпустило в Интернет словарь "*Speak Chick Lit!*". Это, по сути дела, алфавитный список наиболее употребительных британских и американских эквивалентов, обозначающих один и тот же референт, как, напр.: *advert – commercial; snog – kiss and cuddle; bonnet – car hood; cooker – oven; dustbin – garbage can* и т.п.

Но именно *chick-lit* в течение двух-трех лет в буквальном смысле слова захватила все первые позиции всех американских бестселлерных списков. Привлеченные успехом, в *chick-lit* толпами отправились местные

романсистки¹. Перед коммерческими возможностями нового направления не устояли даже такие солидные издательства, как *Harper, Random House, Hyperion* и др. К концу десятилетия определились не только лидеры и отстающие, но и сущностные отличия нового направления романа в США. Представляется, что использование самого термина *chick-lit* в том смысле, в котором он родился в Великобритании (см. выше), применительно к американскому роману последних 10-15 лет, неправомерно. Это непосредственно связано с разницей социальных приоритетов двух стран, естественно отраженных в приоритетах, формирующих героинь романсов. Не знаящая военных разрушений и послевоенного голодного восстановления Америка к концу столетия была много благополучнее Великобритании. Ее молодые женщины, выходявшие в самостоятельное плавание, уже на первой своей работе получали более высокую зарплату и могли обеспечить себе больший комфорт. Поэтому их стремление самоутвердиться не ограничивалось желанием удержаться на работе или получить незначительную прибавку к жалованью (как у Бриджет Джоунз или Бекки Блумфилд), но простиралось дальше – к достижению верхушки карьерной лестницы и попаданию в «гламур».

Одно из значений древне-английского *gram(m)arye* – «окультурные, таинственные науки», распространенное в средние века и впоследствии вышедшее из употребления, в своей более поздней форме – *glamour* – было возвращено к жизни Вальтером Скоттом в его рыцарских романах в значении «таинственность, волшебное очарование» [24, 256]. В последующем развитии семантической структуры слова *glamour* (ам. *glamor*) «таинственность» ушла в архаизмы [25, 436], а ее заменили «роскошь, шик» [23, 826]².

Неслучайно дебютный романс Кэндэс Бушнелл, теперь уже международной знаменитости, провозгласили и «главным произведением *chick-lit* в США» [27 блерб], и "введением в гламур ночного Нью-Йорка" [31, 17]. К. Бушнелл (*Candace Bushnell, 1958 –*) – отнюдь не самая талантливая или интересная, но, безусловно, самая успешная американская романсистка

¹ О качестве многих произведений этих и последующих лет дает представление неиссякаемая Дебби Макомбер (*Debbie Macomber*). Хорошая рукодельница, она активно участвовала в соответствующих публикациях *Knit Along with Debbie Macomber [Leisure Arts Publications]*. Однако романс оказался более привлекательным и более прибыльным. Она засела за серии. За почти 12 лет писательства она соорудила около десятка серий – про каждую из соседок одной улицы (*Blossom Street Books*), одного городка (*Cedar Cove Series*), представительниц одного штата (*Dakota Series: Heart of Texas Series*) и т.п. – всего, включая и внесерийные успехи, – более 60 (!) романсов, по 400-600 страниц каждый – см. напр. [34; 35].

² Именно в последнем значении *glamour*, войдя во все языки мира, транслитерировалось в кириллицу как гламур. Здесь лексема настолько укрепились, что обросла собственным словообразовательным гнездом. Это касается не только соответствующего прилагательного (русс. гламурный, укр. гламурний) и его производных (предгламурный период, догламурне кіно – о фильмах Киры Муратовой), но и глаголов, отсутствующих в гнезде *glamour* в английском языке ср.: «Они гламуруют в столице» (с. Минаев), «гламуруйте, як може» (І.Роздобутько).

«последней волны». В 1994 г., после нескольких лет журналистской работы «на подхвате» в десятке нью-йоркских газет, она, наконец, получила регулярную колонку в «Обсервере», где освещала светские новости Манхэттена под общей шапкой *Sex and the City*. Через три года она собрала эти статьи, практически без дополнительной редакции, в антологию под тем же заголовком. Книга вышла в 1997 г. Кэрри Брэдшоу, от имени и с точки зрения которой представлены ночные клубы, бары, дискотеки и их посетители, *alter-ego* автора, показала всей стране «новую, постфеминистскую американку» [Ibid] – решительную, независимую, самодостаточную молодую женщину, которая – в отличие от заокеанской «цыпочки» – уже твердо стоит на ногах, уже попала в «сливки общества», но этим не удовлетворяется и продолжает свой «путь наверх».

Через пол-года телевизионная компания *HBO* начала съемки сериала под тем же названием, с четырьмя молодыми амбициозными, привлекательными, незакомплексованными и успешными героинями, главной среди которых оставалась Кэрри Брэдшоу (ее сыграла актриса Сара Джессика Паркер, теперь так же не отделяемая от своего персонажа, как Рене Зельвегер от Бриджет Джоунз или Василий Ливанов от Шерлока Холмса).

Они вошли в каждый дом своей страны и в большинство домов прочих стран. Первая серия появилась в 1998 г., последняя – в 2004-м. Заключительный эпизод сериала одновременно смотрели 13 миллионов зрителей. А потом были повторы, продажи лицензий на показ другими компаниями и, наконец, полнометражный фильм в 2008 году.

Этот грандиозный успех способствовал росту популярности именно гламурного типа романа. Подробно о нем, его специфике и взаимосвязи с читательской аудиторией – в следующей статье, завершающей историю и типологию романа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гриффите Дж. Тик-так: Взгляд на время со стороны. Пер. с англ. – СПб.: Амфора, 2006. – 559 с.
2. Кетро М. Госпожа яблок: повести. – М: АСТ: Астрель, 2009. – 222 с.
3. Коржавин Н. Вариации из Некрасова // Сплетения. – Франкфурт: Посев, 1981 /сб. Время дано, 1992.
4. Король-Королевская А. Полет быков над Днепром // Бизнес. – 2007. – № 23. – С. 91-93.
5. Костылев Л. Что мы готовим // Сегодня. – 2007. – № 77. – С. 32.
6. Кухаренко В.А. Новый романс (США) – статья вторая // Записки з романо-германської філології. – Вип. 24. – Одеса: Фенікс, 2009. – С. 148-162.
7. Николаева Т. По-взрослому // Бизнес. – 2009. – № 42. – С. 62-63.
8. Орлова Л. Как попрощаться с прошлым // Сегодня, 2009. – № 202. – С. 11.
9. Орлова Л. Повторение судьбы // Сегодня, 2008. – № 270. – С. 17.
10. Орлова Л. То взлет, то падение // Сегодня. – 2008. – № 168. – С. 15.
11. Author Helen Fielding. ... Transcript: <http://www.timecom/time/communitry/transcripts/chattr061698.htm>

12. Bern S.L. The Measurement of psychological androgyny // *Journal of Consulting and Clinical Psychology*. – 1974. – v. 42. – P. 115-162.
13. Birken D. Chicklit. – deborah @ chicklit. com.
14. Cawelti J. Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture. – Chicago: UP, 1976. – 292 p.
15. De Shell J. A Word About the Book // *Chick Lit: Postfeminist fiction* / Ed. by C. Mazda & J. De Shell. – L.: Sage Publications, 1995. – P. 9-12.
16. Garland Sh. Writing for the Young // *Digest Books*. – Cincinnati, OH, 1998. – P. 8-11.
17. Goodman D. Long Baptism // *Indiana Review*. – 2002. – Summer (Aug.). – P. 12.
18. Harvey S. Think Like a Lady Act Like a Man. – N.Y.: Acemistao, 2009. – 229 p.
19. Regis P. A Natural History of Romance Novel. – Phil., U. of Penn Press, 2003. – 302 p.
20. Sittenfeld C. Doesn't It Feel Catty? // *NY Times Book Review*. – 2005. – June 5. – P. 30-32.
21. Thomas S. Chick Lit: Chick or Lit? // *The Independent*. – Aug. 4, 2003. – P. 64-66.

СПРАВОЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

22. The Oxford Companion to English Literature. – Rev. ed. /Ed. by M. Drabble. – Oxf. UP, 1998. – 1154 p.
23. Oxford Russian Dictionary. – 4-th ed. – Oxf. UP, 2007. – 1322 p.
24. Partridge E. Origins. – N. Y.: Greenwich House, 1983. – 972 p.
25. Scribner Dictionary / Ed. director W.D. Halsey. Macmillan, 1986. – 1190 p.

МАТЕРИАЛ ИССЛЕДОВАНИЯ

26. Buchan E. Revenge of the Middle-Aged Woman. – Viking, 2002. – 341 p.
27. Bushnell C. Lipstick Jungle. – N.Y.: Hyperion, 2005. – 353 p.
28. Dessen S. That Summer. -N.Y.: Echo, 1996. – 180p.
29. Dessen S. The Truth About Forever. – N.Y.: Echo, 1994. – 192 p.
30. Fielding H. Bridget Jones's Diary. – Picador, 1996. – 302 p.
31. Fielding H. Cause Celeb. – Picador, 1994. – 342 p.
32. Hensher P. The Northern Clemency. – Harper Perennial, 2008. – 738 p.
33. Kinsella S. The Undomestic Goddess. – L.: Black Swan, 2005. – 416 p.
34. Macomber D. Twenty Wishes. – Mira Books, USA, 2008. – 377 p.
35. Macomber D. Back on Blossom Street. – Mira Books, USA, 2006. – 382 p.
36. Mansel J. Solo. – L.: Penguin, 1998. -186 p.
37. Roberts N. The Tribute. – N.Y.: Jove Books, 2009. – 451 p.
38. Smith A. The Accidental. – Hamish Hamilton, 2005. – 306 p.
39. Smith Z. On Beauty. – Hamish Hamilton, 2005. – 443 p.
40. Townsend S. The Secret Diary of Adrian Mole, Aged 13¾. – L.: Seeker & Warburg, 1982. – 318 p.
41. Townsend S. Adrian Mole: The Prostrate Years. – L.: Seeker & Warburg, 2009. – 340 p.
42. Wilson J. The Secrets. – Chicago: Norton, 2005. – 202 p.
43. Ziegesar C. von. The Gossip Girl. – Boston: Flint, 1999. – 186 p.