

НОВЫЙ РОМАНС (США) – статья вторая

Статья посвящена рассмотрению развития жанра романс в США во второй половине XX в. и его трансформации под влиянием социально-культурных изменений общества.

Ключевые слова: классический романс, новый романс, канон ромansa.

Кухаренко В.А. Новий романс (США) – стаття друга. Статтю присвячено аналізу розвитку та трансформації жанру романс у США, в другій половині XX ст. у безпосередньому зв'язку з соціально-культурними змінами суспільства.

Ключові слова: класичний романс, новий романс, канон романсу.

Kukhareno V.A. The New Romance in the USA – (continuation). The article deals with the transformation of the classical Romance into the New Romance, effected by social, cultural and ethnic changes in the society.

Key words: classical Romance, new Romance, canon of Romance.

МУЖЧИНА и/vs ЖЕНЩИНА – два универсальных концепта с разной степенью глубины, объема, концентрации, направления развертывания включаемых концептуальных признаков, присутствовали в картине мира человека с древнейших времен. Не касаясь МУЖЧИНЫ и ЖЕНЩИНЫ как базовых концептов естественных наук, обратимся к области гуманитарной.

Прошлое человечества, как известно, делится на периоды доисторический, т.е. до-письменный, и исторический, т.е. представленный разными способами фиксирования информации на разных носителях – каменных, глиняных, пергаментных, бумажных, электронных – разными инструментами – от долота, заостренной палочки и кисти до пера, ручки, карандаша, клавиши. Как свидетельствуют дошедшие до нас памятники, первые попытки передать сообщение при помощи письменных знаков относятся к началу третьего тысячелетия до н/э. Иными словами, (относительно) документированная история человечества насчитывает около пяти тысяч лет, и на протяжении всего этого периода в основании становления, развития, преобразования социума и государственности лежала и лежит борьба за верховенство – политическое, религиозное, финансовое, расовое, этническое, т.е. борьба за власть.

Эта движущая сила исторического развития общества иллюстрируется не только на уровне глобальных событий – общеизвестными датами сражений, походов, революций и именами великих военачальников и государственных деятелей, но и на уровне межличностных и – шире – межгендерных отношений мужчины и женщины. При этом основные признаки концепта ВЛАСТЬ сохраняются вне зависимости от хронотопа и личности/группы, обладающей властью.

Первое проявление гендерного аспекта власти обнаруживается на заре социализации человека в начальных типах организации и иерархического устройства первобытного общества – матриархате и патриархате, различавшихся принадлежностью властных лидирующих полномочий женщине (лат. *mater* – мать) или мужчине (*pater* – отец)¹

Можно, таким образом, сказать, что историкам принадлежит пальма первенства в определении социальных корней отсутствия гендерной гармонии, впоследствии многократно отраженного в установлениях религии, государства и общества. На протяжении тысячелетий субъектный статус мужчины и объектный – женщины² был единственной гендерной нормой «всех времен и народов». Первые вопросы по поводу ее незыблемости появились в XVIII в. [9], в XIX – начале XX в. она все более широко и горячо обсуждалась, а с середины прошлого века дихотомия мужчина :: женщина стала предметом изучения огромного спектра гуманитарных наук, объединенных в глобальное “человековедение”.

Изменение общественного климата не могло не отразиться на тематике, авторах и читателях художественной литературы, в частности, в массовом жанре *романса (Romance)*, который, укрепляя свои позиции с конца XIX в., в первой половине XX в. выработал собственный канон: ОНА, юная, невинная, трепетная, влюбленная, ждет и обязательно получает ЕГО – мужа, властного и сильного распорядителя своей судьбы. Десятки тысяч авторов и сотни миллионов читательниц покорно следовали за распределением власти между персонажами, освященным мно-

¹ В этой связи интересно отметить значительно более позднее явление – редкий факт в истории письменности: в южной группе берберов – у туарегов – письмом (отличавшимся четкой геометрической формой букв, обнаруженным в наскальных/надгробных надписях и названным исследователями *тифинаг*) владели только женщины, ибо «в матриархальном ориентированном сообществе владеть письмом означало иметь власть» [1, 120].

² Язык зафиксировал это неравенство, подробно описанное в отечественных и зарубежных монографиях. Ср. например, древне-русское пояти, поняти означало схватить, взять в собственность, взять в жены [6, 43]. О многом свидетельствуют и поныне актуальная поговорка: “Муж умер – вдова осталась, жена умерла – жених остался” [2, 281].

говековой традицией¹. Однако бурные 1960-е – 1970-е с их мощными волнами молодежных, расовых, женских (феминистских) протестов, привели к созданию нового типа романа.

Новый романс по-разному проявился по разные стороны Атлантического океана, что непосредственно связано с временем и интенсивностью развития феминизма в Америке и Европе. Различия произведений, написанных на одном языке авторами разных континентов, показались ряду критиков настолько существенными, что американский и британский романы последнего десятилетия XX в. рассматривают как разные жанры – см. напр. публикации издательства *Pluto Press*, расположенного и в Лондоне, и в штате Колорадо [15, 17, 28].

Подобная точка зрения представляется преувеличенной. Отталкиваясь от определения жанра как «комплекса устойчивых свойств <...> формального и содержательного характера <...>, включающих объем, пафос, тематику, активность вымысла...» [7, 56] и – добавим – *концепт* произведения (*message*), следует признать, что романс, ведущий свою родословную от «Памелы» и «Клариссы» С. Ричардсона, как утверждала еще в 1785 г. Клара Рив [23, 836], на протяжении всей своей долгой жизни сохранил свои основные жанровые показатели, при всех общественно-политических катаклизмах и колебаниях социально-гендерных стандартов. Действительно, романс, афористически объявленный женской литературой на когнитивно-коммуникативном уровне: *literature by, about and for the woman* вот уже третье столетие сохраняет неизменным направление и основное содержание коммуникативного акта: от женщины → к женщине, о женщине. Когнитивная составляющая схемы романа тоже (предположительно) отражает женскую картину мира, женскую вербализацию этой картины, женский аспект построения вымышленного мира вокруг нее. Неслучайно, адресаты многотонной и многотомной массы романсов, накопившихся за последние двести пятьдесят лет – только женщины. Романс – количественно самый массивный продукт книгоиздательской деятельности. Занимающий второе место по тиражам детектив/триллер (*suspence*) читают оба пола². Следовательно, беспрецедентный успех романа обеспечивают исключительно женщины.

¹ Подробнее см. [4].

² Пишут тоже оба пола – вспомним хотя бы золотой век британской детективной прозы, отмеченный именами королей жанра – Агаты Кристи, Дороти Сейерс, Нгайо Марш, или созвездие королей российских – А. Марининой, Е. Шиловой, П. Дашковой, Т. Устиновой во главе с фантастической Дарьей Донцовой, которая умудрилась отметить десятилетний

Эта феноменальная популярность и живучесть жанра – «убогого и бессмысленного» [3, 3] по мнению одних, «возвышенного и волнующего» [24, 86] по мнению других, объясняется двумя обстоятельствами. Истоки первого лежат в максиме Гете, охотно повторяемой и в наши дни (ср. напр. высказывания известных американских писателей XX в. Нормана Мейлера [20] или Курта Воннегута [27]: всю мировую художественную литературу можно свести к двум темам): *он vs она* и *он vs общество*. Романс, разрабатывающий первую из двух названных глобальных тем, свел ее к одному базовому аспекту. Если снять с него эвфемистические парики и фижмы, мы увидим, что в его основе лежит биологическое притяжение/отталкивание двух полов, один из которых (мужской) отвоевывает свою территорию, и свою женщину и власть над ними. Романс отражал внешние признаки этого сосуществования/противостояния: время изменяло средства передвижения и борьбы, одежду и занятия ЕГО, социальные, религиозные, семейные устои воспитания ЕЁ, но основной нерв романа его мессидж оставался неизменным: в силу своего онтологического (данного Богом?) превосходства, опыта, возможностей ОН брал ЕЁ под своё покровительство, в свою власть, и она не только принимала это подчинение, но мечтала о нем и готовилась к нему, посвящая этому всё своё девичество.

Европейская цивилизация с брезгливым превосходством относится к «старым девам» и вполне снисходительно – к «старым холостякам». Никому из читателей и в голову не придет сострадать очаровательному мистеру Пиквику или знаменитому Шерлоку Холмсу, или ослепительному Джеймсу Бонду за отсутствие у них «второй половины». Однако как достается от общества бедным старым девам! Отражающие закрепившиеся в веках социальные нормы и предписания, сотни поговорок и пословиц не рекомендуют, но требуют чтобы «девка вышла замуж». Прикрываясь фиговым листком светских приличий, родители дворянских дочек устраивают «сезоны» в обеих столицах Российской империи, куда вывозят своих невест на обозрение возможных женихов, процветает институт свах, устраивающих судьбу «засидевшихся в девках». Гоголевская Агафья Тихоновна готова пойти и за старого,

юбилей своей творческой деятельности изданием сотого романа (при общем тираже предыдущих 100.000.000), т.е. почти каждый месяц – готовый новый роман. Правда, придирчивые критики находят, в чем упрекнуть каждую пишущую даму-детективистку: Е. Шилову – в грубости; П. Дашкову – в мистицизме; Т. Устинову – в смешении жанров: «Произведения Устиновой <...>, заявленные как детектив, <...> на самом деле – любовные романы <...> о больших сильных мужчинах и хрупких, но отважных барышнях. Просто там иногда кого-нибудь убивают – так, для интереса и остроты» [5, 15].

и за пьяницу, абы замуж, именно замуж, ибо нужно быть за мужем, за его широкой спиной, за *им* возведенными стенами *его* семейной крепости: «мой дом – моя крепость» – это мужская поговорка. Английские женщины о своем доме так не говорят, и это широко отражено в литературе разных жанров: ср. “*Hatter’s Castle*”, А.Кронины, известный в переводе как *Замок Броуди*, или *Man of Property* Дж. Голсуорси, или *I’m the King of the Castle* Сьюзан Хилл и мн. др.

Романс, безотносительно к своим литературно-эстетическим достоинствам, обретает устойчивость и прочность именно благодаря разработке единственного, но вечного и неизменного текстового концепта – необходимость обретения мужа.

Второе обстоятельство, обеспечивающее не только живучесть, но и процветание романа, заключается в его лабильности: в отличие от зафиксированной словарем лексемы, называющей концепт, вербализация ментального образования (коим выступает концепт) предполагает практически неограниченную вариативность, связанную с вариативностью субъекта, времени и места вербализации. Иными словами, если «брачный фрейм» можно представить несколько измененной формулой, известной по многочисленным надписям на скамейках, деревьях, стенах и пр. подсобных материалах, – *он + она* → *любовь (брак)*, то становится понятным практически бесконечное число возможностей реализаций формулы в конкретных коммуникативных актах, которыми являются все осмысленные тексты. Сохраняя базовую (классическую) формулу, новый романс одевает ее в современные одежды – как в буквальном (в соответствии с модой соответствующего десятилетия), так и в переносном (в соответствии с общественными стандартами десятилетия) смысле.

Давайте разберемся, как удалось романсу объединить формульную жесткость жанра с гендерной революцией XX века и что представляет собой романс конца XX-го века.

Начнем с того, что «старый добрый» канонический женский романс не умер: «Многие женщины пишут и сейчас, повторяя старые мифы о женщинах как о мечтательных, вздыхающих об идеале, слезливо-чувствительных <...> что воспроизводит традиционный мужской взгляд на фемининность и не соответствует истине» [12, 347]. В прошлом 2008-м году очень пышно отметило свое столетие лондонское издательство *Mills and Boon*. Начав свою деятельность с публикаций разного толка, к 1920-м годам оно все более концентриро-

валось на романсах, а в середине XX-го века перешло исключительно на их публикацию. Сегодня это огромное коммерческое предприятие, которое предлагает потребителю романс, «как любой другой продукт, например, чай или стиральный порошок» [21, 5]. Производство поставлено на поток и строго регламентировано: около полутора сотен авторов, сдающих сотни страниц своих творений в месяц, награждаются экзотическими псевдонимами (напр. *Lucille Darcy*, *Leslie Guccione*, *Roberta Leander* и под.) и (под разными именами) закрепляются за несколькими сериями, каждая из которых рассчитана на определенную социальную и/или возрастную группу читательниц. Все романсы одной серии пронумерованы, поэтому читательнице не нужно напрягаться, чтобы запомнить заголовок или имя автора. Не нужно нервничать из-за объема произведения – в каждом по 196 страниц, а если вся любовь со всеми ее перипетиями и обязательным хэппи эндом уложилась в 194, «недоданные» две страницы заполняют самыми волнующими абзацами, рекламирующими следующие номера.

Благодаря полной стереотипизации персонажей и сюжетных ходов¹, стандартизации книжного формата и абсолютной безличности языка, *Mills & Boon* стали восприниматься не столько как имя издательств, сколько как характеристика их продукта – ср. напр.: *I keep catching myself relapsing into the daydream <...>: the new tenant is a man <...>, too Mills and Boone to write down...* (19, 17).

Функции *Mills & Boon* на Американском континенте выполняли два издательства – *Harlequin*, располагающееся в Торонто и входящее в гигантский медийный концерн *Torstar*, и менее крупное Нью-Йоркское – *Silhouette*. До 1947 г. Арлекин просто перепечатывал в бумажной обложке творения своего старшего британского собрата. Но его скромная судьба зависимого распространителя чужого имущества в одночасье изменилась со сменой управляющего маркетингом, инициировавшего новую политику продаж: отныне место Романсу было отведено во всех местах массового скопления «чего-то ожидающих» (*just waiting*) – оплаты покупок в очереди в кассу, прихода автобуса, поезда, самолета. Полки, стойки, раскладные стенки-вешалки заставленные книжечками с завлекательными обложками встали буквально в каждом супермаркете, торговом центре, аэропорту, автовокзале на пути женщины, имеющей несколько минут вынужденного безделья. Успех нововведения превзо-

¹ а «издательство не только устанавливает жесткие правила, но и диктует точку зрения нарратора» – *requires its writers to follow a strict set of rules and even dictates the point of view from which the narrative must be told* [22, 32].

шел все ожидания: «Арлекин» вышел в самостоятельное плавание и стал главным поставщиком романсов на северо-американском континенте, а в 1971 г. два гиганта дамского романа объединились и создали совместную компанию *Harlequin – Mills & Boone* в Австралии.

Теперь они «в четыре руки» ставят свое клеймо на каждой сходящей с конвейера копии одной и той же модели – как ЕЁ, так и ЕГО, – отражающих традиционно сложившиеся в обществе концепты женственности и мужественности. При этом издательства чрезвычайно гордятся не только своими коммерческими успехами, но и вкладом в культуру человечества. Действительно, перечисляют издатели, романс универсален – он бешено популярен на всех континентах; он политически корректен – никогда не оскорбляет расовых, этнических, религиозных чувств и воззрений; он несет позитивный заряд – обещает и показывает достижение успеха. И главное – всё это для и во имя женщины! [14, 15].

Основой классического (канонического) романа является откровенно заявленное совпадение биологического пола и гендерного стереотипа: героиня – эталон женственности (нуждающаяся в защите, слабая, хрупкая, нежная, верная), герой – эталон мужественности (сильный, надежный, бесстрашный, стойкий). Идущая к браку пара канонического романа идеально дополняла друг друга: ее юность и наивность vs его жизненный опыт; ее слабость и незащищенность vs его сила и влияние; ее готовность подчиниться vs его власть и т.д. Обратим внимание на основополагающий аспект этой идиллии: брак – венец мечтаний и достижений ЕЁ и только часть (нередко незначительная: сразу после свадебных колоколов ушел в поход, в кругосветное плавание, в экспедицию, – словом, уехал по делам более важным) жизни ЕГО. Неслучайно классический романс всегда останавливался на пороге не только наконец-то совершившегося, столь желанного брака, но не вторгался даже в медовый месяц. Признание, предложение руки и сердца, слёзы счастья и умиления старших родственников на свадебной церемонии в церкви – конец романа. А дальше – тишина, как писал Шекспир.

Однако, схема классического романа, формировавшаяся и не дававшая сбоев на протяжении многих десятилетий, пошатнулась и потребовала изменений под напором социальных потрясений 1960-х – 1970-х годов.

Сохранив прежний формат, сериализацию, стереотипность ситуаций, маститые издательства женских романов ввели, по крайней

мере, три новые направления, учитывая, что «гендерные стереотипы литературных произведений не только отражают существующие конструкты полов, но и сами участвуют в конструировании этих моделей, буквально навязывая их читателю или подвергая их сомнению» [8, 18].

Нововведения Миллза и Буна, Арлекина и Силуэта касались прежде всего героини. Во-первых, наряду с юной и трепещущей девицей появилась зрелая дама 35-50 лет, либо овдовевшая, либо разведенная, но, как и все предыдущие героини всех предыдущих романсов, ищущая (и, конечно, обретающая) своего Принца. В тексте изменились лишь незначительные детали портрета – «роскошная грива рыжих (пепельных, иссиня-черных) волос» заменилась «элегантной прической», глаза остались «лучистыми», хоть иногда и смотрят из-за стекол «удивительно эффектных очков». Его шевелюра «отливает сединой», но «походка и осанка говорят о нерастраченной силе»¹. Все остальное – по канону.

Второе новшество касается предстоящего материнства. На обложке изображена счастливая пара будущих родителей. Молодой красавец нежно держит руку на выпуклом животе такой же красавицы-жены (варианты: прикладывает ухо к животу, обнимает беременную супругу за плечи)². Интересно, что в «родительских» сериях главная интрига всё равно разворачивается до появления ребенка и связана с любовными перипетиями влюбленной пары: так, например, серия «*Oops! A Baby*» в разных вариантах рассказывает историю любовных отношений, которые, естественно, планируется завершить браком, но неожиданная беременность ускоряет приобретение подвенечного платья. «*Tender Secrets*» – наоборот: молодая пара, как правило, очень современная, занятая любимой работой и из-за нее даже в браке не успевающая полностью узнать друг друга, ждет младенца, а его всё нет. И вдруг ... Дальнейшее развитие событий домысливается каждой читательницей, соответственно своему возрасту и жизненному опыту.

И наконец, третье нововведение представляет собой одно из следствий борьбы афро-американцев за гражданские права (1960-е – 1970-е гг.) в США и изменении этнического состава больших городов Европы, Лондона в том числе, связанного с послевоенным развалом колониальной системы. Создание этнического романа напоминает

¹ Все примеры – из серий “*Your Second Chance*”, “*Youth-Forever*”, “*This Time-For Real*” за 2008 год – №№ 193-212; 1014-1100; 87-104.

² Серии: “*Oops! A Baby!*”, “*Tender Secrets*”, “*Moms and Dads*”.

выпуск серии популярной куклы Барби и ее бойфренда Кена, без изменения уже привычного трехмерного облика длинноногих красавиц и красавцев, но черного (в рекламе он назывался «шоколадным») цвета. Если бы не обложка, на которой красуются со страстью в позах, глазах, поцелуях, чернокожие герои, читательницы вряд ли бы догадались, что книжица – не про доселе привычных белых. Этнический романс издается отдельным Нью-Йорским филиалом *Kimani*. Издательство увеличило объем своих публикаций до 216 страниц, в которые включены 2-3 отпечатанных талона на заказ следующего романса серии. Читательнице нужно вписать лишь имя и адрес. Талоны вклеены в середину книжки своей перфорированной стороной, поэтому легко отрываются. Еще одна страница приглашает *Buy 2, take 1 free*. У этнического романса есть своя когорта дамских авторов. Особой популярностью среди них пользуются *Candice Poarch, Devon Vaughn Archer, Dara Girard St. John*¹. Правда, только 2-3 лица в издательстве Кимани знают сколько авторов (1? 2? 5?) скрывается за раскрученными псевдонимами.

Подводя итоги рассмотрению классического канонического романса в его нынешней ипостаси, еще раз подчеркнем, что требования времени задели его структуру, образную систему и текстовый концепт (*message*) лишь по касательной, т.е. привели к мелким доделкам-переделкам, оставив сущность канона неизменной.

Однако, наряду с этим, «предсказуемым и наивным» (*predictable and unsophisticated* – [22, 28]) романсом, с начала 1950-х всё более активно развивается и «новый романс о новой женщине» [25, 128], женщине послевоенного периода, которая в исторически беспрецедентной (для западного общества) массовости вошла в учебу и трудовую деятельность.

Новые условия прежде всего сказались на обеих участницах литературного коммуникативного акта – писательнице романса и его читательнице. Американская книгопечатная индустрия, одну за другой зачисляет в авторы мировых бестселлеров, продающихся многомиллионными тиражами, Жаклин Сьюзен (*Jackeline Susann*), Дженет Дейли (*Janet Daily*), Розмари Роджерс (*Rosemary Rogers*), Джейн Энн Крентц (*Jane Ann Krentz*), Джудит Кранц (*Judith Kruntz*), Даниэлле Стил (*Danielle Fernande Dominique Schuelein-Steel*), Нору Робертс (*Eleanor Marie Robertson*). Все они пришли к романсу не как поденщицы начала века, за спиной которых была, как правило, непо-

¹ См. *Kimani-Romance* за 2008 год.

льная средняя школа, но как выпускницы колледжей, уже поднаторевших в других направлениях письма – в рекламе, журнальной и газетной хронике, редакторстве на телевидении, в кино и в печатных изданиях, сочинении речей политиков (*speechwriting*) и т.п. И каждая из них писала свои первые романы, базируясь на собственном жизненном и профессиональном опыте.

Если в классическом романсе главным занятием героини (помимо ожидания ЕГО, конечно,) была работа «для дома, для семьи» – подшить, перешить, зашить, утешить маленьких/стареньких членов родительской семьи, для одних выступить гувернанткой, для других – сиделкой, и всё это – обязательно с ангельской нежностью и терпением, то в новом романсе всё радикально изменилось: ОНА работает и – в зависимости от собственных заработков – снимает комнату, квартиру или дом, а то и покупает собственное жилье. Раскованные 60-е разрешили ей ходить в бар/ресторан/дискотеку без мужского эскорта, открыто курить и заводить кратковременные интимные связи без требований любви до гробовой доски и надежды на свадебную церемонию. Таким образом, в жизнь героини вошло много персонажей, которые, по определению, не могли появиться в классическом романсе – ее коллеги, ее подруги, ее мужчины – каждый со своей историей, что сразу резко расширило круг затронутых тем и столь же резко нарастило объем романа до 400-700 страниц. Последнему в очень значительной степени способствовало и стремление авторов убедить свою аудиторию в реалистичности описываемого. Создание эффекта достоверности потребовало иного хронотопа и иного объема текста для его описания.

Если место и время действия классического романа расплывчаты и приближаются к формуле сказочных зачинов «в некотором царстве, в некотором государстве, давным-давно» с вымышленными топонимами и вневременными деталями одежды и интерьера, в новом романсе «всё по-настоящему»: весь топос не только присутствует на географической карте, но и снабжается подробностями о реально существующих в указанном районе улицах, магазинах, отелях и пр.:

On a beautiful May afternoon they went to see the opening of the Empire State building, staring in awe at the imposing structure. They went up in the elevator and stood on the observation platform on the hundred and second floor (29, 321).

The city [Paris] went wild as they marched to the Place de la Concorde and the facade of the Hotel Crillon. She could hardly get back to the Palais Royal to tell her grandmother what she'd seen (Ibid, 132).

Достоверность обеспечивается и введением антропонимов – имен реальных лиц (известных актеров, политических деятелей, спортсменов, художников), с которыми встречаются/работают/имеют общих друзей вымышленные персонажи романа.

From New Hampshire they were to fly to Chicago, but she asked Daff to call one of Murdock's people at Harbor to ask their opinion first (30, 185).

Daphne insisted that her mother had affairs with John Wayne, after he split with Marlene Dietrich, and Vincent Minelli, not specifying the time (Ibid, 284). Подробнейшим образом выписываются детали одежды, обуви, аксессуаров, обязательно с именем известного производителя: *Bags and shoes shouted Prada! Armani! Versace! <...> I, the editorial assistant was present at a touching reunion of the accessories and their makers, where Minccia, Giorgio or Donatella could once again admire their summer '02 stilettoes of their couture or the teardrop bag in person (35, 12).*

Объем нового романа существенно наращивается за счет технических подробностей профессиональной деятельности, которой занимается (с которой сталкивается как наблюдатель) героиня – писательством, издательством, строительством, торговлей, модой, балетом, составлением и постраничным структурированием комиксов и графиксов, разведением породистых собак, риэлторством, биржевыми спекуляциями – информацию обо всем этом и многом другом (иногда по-ученически списанном из Гуггла) можно приобрести в пухлых книжках вышеназванных романсисток.

Королевой классического романа, утвердившей и сотнями вариантов отполировавшей канон жанра (728 романов – рекорд, занесенный в книгу Гиннеса), остается «розовая» Барбара Карплэнд.

С появлением и укреплением позиций нового романа на передовые рубежи стала выдвигаться Даниэлла Стил (род. в 1947 г.). Ее успешный дебют (*Going Home*) состоялся в 1973 г., а 15 лет и десять романов спустя Гиннес зарегистрировал ее рекорд пребывания в списке бестселлеров (381 неделя подряд – больше года). Так же, как и королева предыдущей эпохи романа, Д. Стил оказалась энергичной и не бесталанной женщиной, жизнь которой, по ее собственному признанию, превзошла своей насыщенностью все ее творения [11, 22].

Действительно, пять браков, семеро детей (и еще двое, приведенных третьим мужем от его первого брака), производство собственных духов¹, открытие собственной художественной галереи, и писание, писание, писание: тридцатипятилетие своей творческой деятельности (в 2008 г.) она отметила весомыми достижениями: ее 76 романсов переведены на 30 языков, изданы в 48 странах общим тиражом, приближающимся к 600 млн. экземпляров. 22 из них экранизированы либо кинематографом, либо телевидением.

Помимо «взрослых» романсов она пишет две серии подростковой литературы – *Freddie* и *Max and Martha*. Опытная роженица и мать, она издала пособие *Having a Baby*. Поглощенная любовной тематикой она пишет и издает *Love Poems*. В 2002 г. с формулировкой «за вклад в мировую культуру» она была удостоена французского ордена «Кавалера изящных искусств». Ее издают как «серьезного» автора – в твердой обложке, и только со вторым-третьим изданием книга выходит в мягкой обложке и по-настоящему становится «читивом – психотерапией для женщины, уставшей от дома, мужа и детей, на которую, к тому же, еще навалилась и работа, – т.е. для современной читательницы, которой необходимо от всего этого хоть на время спрятаться» [18, 139]. Правда, литературная критика, вообще особо не жалуемая массовую продукцию, соглашается, что «Д. Стил – уже не просто автор. Это – бренд. Бренд романа 1980-х годов, часто излишне многословного (*redundant*), но приводящего в восторг миллионы его почитательниц (*fans*)» [13, 12].

Витиеватые истории персонажей нового романа, развиваясь на протяжении сотен страниц, естественно включали и горестные эпизоды, не свойственные классическому романсу – измену и/или смерть любимого человека, развод, разрушительные последствия пожара/ землетрясения/автокатастрофы, профессиональное соперничество. Переживания героини в связи с разнообразными несчастьями и неприятностями ввели в романс осязаемое влияние мелодрамы, а в ряде случаев и элементы детективной интриги.

Последнее обстоятельство привело на высшую ступеньку успеха Нору Робертс (род. в 1950 г.). По собственному признанию, она попробовала писать в 1981 г., вынужденная несколько дней просидеть в доме со своими двумя сыновьями из-за сильного снегопада. Она

¹ “Fragrances represent so many aspects of life that my characters experience – commitment, love and emotion” – говорит предприимчивая американка в том же интервью [11, 21].

писала быстро и много, но канадский *Арлекин*, куда она посылала свои романы, отвечал ей отказом. Ее выручил Нью-Йорский *Силуэт* и в этом же 1981 г. опубликовал ее первый романс *Irish Thoroughbred*.

Двадцатипятилетие своей литературной деятельности она отметила впечатляющими достижениями. Помимо псевдонима Нора Робертс (сокращенное от Элеанора Мари Робертсон), она использует *J.D. Robb* (серия *In Death* с героиней-детективом), *Jill Marsh* и *Sarah Hardesty* (в Великобритании). Всего ею написано 165 романсов, которые вышли в 35 странах мира и только в одном 2005 году были напечатаны тиражом в 12 млн. экземпляров. Начиная с 2001 года ее книги регулярно перерабатываются в телевизионные сериалы. В нынешнем, 2009-м, их выйдет четыре. Она получила около десятка премий *Golden Medallion* от Ассоциации авторов американского романа, постоянно занимает первые позиции в списках бестселлеров, еженедельно публикуемых газетой *The New York Times*. Хотя она не догнала Даниэлли Стил по цифрам общих тиражей, ее уже нередко тоже называют королевой американского нового романа [24, 183]. Сама королева признается, что «не сидит в ожидании музыки, которая приземлится ей на плечи, а работает 8 часов в день, включая и выходные, и праздники» [26, 10].

Нора Робертс способствовала жанровому расширению романа как за счет уже упоминавшейся мелодрамы, так и за счет криминально-детективных элементов: поджог и его расследование, убийство и поиски убийцы, мошенничество и выявление замешанных в нем лиц – эти и многие другие сюжетные узлы непосредственно вплетены в судьбы главных персонажей (см. напр. *The Tribute*, *Montana Sky*, *Carolina Moon*, *Sanctuary* и др.). Ей также свойственно чувство юмора, весьма редко присущее романсу. И, наконец, мужчины в ее произведениях получают столь же объемную историю жизни, нередко эпически включающую несколько поколений, как и героини.

Как видим, новый романс, расцвевший в США в 1970-х – 1990-х годах XX в., и по форме, и по содержанию существенно отличался от своего предшественника – классического романа (тоненькой книжечки на газетной бумаге, с лубочно яркой обложкой, миллионной версии счастливого брака юной, нежной, покорной Золушки и обожаемого ею властелина – Принца) – продукта деятельности армии надомниц, не слишком обремененных литературными знаниями и способностями. Действительно, героиня – новая: взрослая (*mature*), независимая, профессионально, социально, финансово состоявшаяся женщина, имеющая

опыт предыдущих более или менее длительных связей и/или браков, оставивших в ней разочарование и горечь. Герой имеет столь же подробную характеристику, его тоже предала жена/возлюбленная (-ые), он тоже не верит в существование искреннего и длительного чувства. Поэтому любовь с первого взгляда, столь характерная для невинной Золушки, – редкая гостья нового романа.

Текст «набивают» (*stuff with* [24, 36]) материалом, призывающим поверить в достоверность происходящего – датами, топонимами и антропонимами реально существующих объектов, персонажей отправляют работать в корпорации, хорошо известные в стране и в мире и т.п.

Жесткость жанрового канона, установленного классическим романом, колеблется, в романс входят мелодрама, детектив, элементы триллера и – (совсем неожиданно) – инструкции по эксплуатации технических средств/приемов/подходов к овладению специальностью. Необычайное расширение объема вызвало необходимость введения в романс эпистолярных, газетных, биографических (дневниковых) текстов, принадлежащих вымышленным или реальным авторам, т.е. сделало новый романс интертекстуальным.

Можно ли на основании сказанного предположить, что новый романс – это и не романс вовсе? Если “главным нервом” романа является ведущая к браку любовная история, не участвуя в которой героиня счастлива быть не может и которая составляет истинный смысл ее жизни, то зачем нужны все Золушкины превращения современной женщине, особенно такой, которая показана в миллионных тиражах вышеназванных романсиков – уверенной в себе, состоявшейся, независимой?

Ответ может дать только дальнейший анализ текстов. Поэтому – продолжение следует.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жан Ж. История письменности и книгопечатания. – М.: АСТ: Астрель, 2005. – 224 с.
2. Жуков В.П. Словарь русских пословиц и поговорок. – М.: Русский язык, 1993. – 537 с.
3. Колесник О. Рыцарь на белом коне, или особенности женской логики. – Одесский вестник. – 2003. – № 8. – С. 3.
4. Кухаренко В.А. О типологии женского романа второй половины XX-го века. Статья I: становление канона // Записки з романо-германської філології. – Вип. 15. – Одеса, 2004. – С. 114-125.
5. Орлова Л. Тайное станет явным. – Сегодня. – 20 сент. 2008. – С. 15.
6. Степанов Ю.С. Константы: словарь русской культуры: Изд. 2-е. – М.: Академ проект, 2001. – 990 с.

7. Стилистический энциклопедический словарь русского языка /Под. ред. М.Н. Кожинной. – Изд. 2-ое, испр., доп. – М.: Флинта : Наука, 2006. – 696 с.
8. Шорэ Э., Хайдер К. – Вступительные замечания // Пол. Гендер. Культура / Под. ред. Э. Шорэ, К. Хайдер. – Т. I. – М.: РГГУ 1999. – С. 9-22.
9. Allport G. The Nature of Prejudice. – Addison-Wesley, 1954.– 350 p.
10. Bettelheim B. The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales. – N.Y.: Knopf, 1976. – 314 p.
11. Carrol J. Interview with Danielle Steel. – S/-Fr. Chronicle. – 1997. – Oct. 12. – P. 21-22.
12. Cixous H. The Laugh of the Medusa // Feminism: An Anthology of Literary Theory and Criticism /Ed. by R. Warhol & D. Price. – N.Y.: Rutgers UP, 1997. – P. 345-362.
13. Colgan J. The Books and the Critics. Interview with H. McDonald. – The Observer. – 2004. – Febr. 39. – P. 12-13.
14. Donald R. We Made It! – The Times – 21 Oct. 2008. – P. 15.
15. Griffin G. Outwrite: Studies of Lesbian Literature. – Pluto Press, 1993. – 304 p.
16. It's My Party: Reading Twentieth century Women's Writing. – 2nd ed. /Ed. by Gina Wisker. – L.: Spheres, 2002. – 198 p.
17. Kenyon O. Writing Women. – Pluto Press, 1995. – 472 p.
18. Kolodny A. Dancing Through the Minefield // The New Feminist Criticism. – L.: Virago, 1999. – P. 138-156.
19. Lodge D. Thinks... – L.: Secker & Warburg, 2001. – 340 p.
20. Mailer N. Pieces and Pontification. – N.Y.: Harper and Row, 1982. – 638 p.
21. Margolies D. Mills & Boon: Guilt without Sex // Red Letters. – Winter 1982/1988. – P. 3-24.
22. Modelski T. Loving with a Vengeance: Mass-produced Fantasies for Women. – L.: Routledge, 1984. – 218 p.
23. The Oxford Companion to English Literature / Ed. by M. Drabble. Rev. ed. – Oxf. UP, 1998. – 1154 p.
24. Regis P. A Natural History of Romance Novel. – Philadelphia: U. of Penn. Press, 2003. – 302 p.
25. Showalter E. Speaking of Gender. – L.: Routledge, 1989. – 312 p.
26. Sullivan J. She Sells 13 Books a Minute: Interview with Nora Roberts. – Publishers Weekly. – 2009. – Apr. 28. – P. 10-11.
27. Vonnegut K. Fates Worse Than Death. – N.Y.: Vintage Books, 1992. – 308 p.
28. Watson D. Their Own Worst Enemies: Women Writers of Women's Fiction. – Pluto Press, 1995. – 150 p.

ИЛЛЮСТРАТИВНАЯ ЛИТЕРАТУРА

29. Steel D. Zoya. – N.Y.: Dell Books, 1988. – 500 p.
30. Steel D. Once in a Lifetime. – N.Y.: Dell Books, 1982. – 480 p.
31. Roberts N. The Tribute. – N.Y.: Jove Books, 2009. – 451 p.
32. Roberts N. Sanctuary. 2-nd ed. – N.Y.: Jove Books, 2006. – 602 p.
33. Roberts N. Carolina Moon. – N.Y.: Jove Books, 1996. – 488 p.
34. Roberts N. Montana Sky. – N.Y.: Jove Books, 1998. – 570 p.
35. Weisberger L. The Devil Wears Prada. – Bantam Books, 2003. – 708 p.