

УДК 821.111 (043.3)

Кухаренко В.А.

ТИПОЛОГИЯ ПОСТФЕМИНИСТСКОГО РОМАНСА: ГЛАМУРНЫЙ РОМАНС (Статья заключительная¹)

В статье рассматривается третий тип новейшего (постфеминистского) романа – гламурный, а также подводятся итоги анализа становления и развития формально-содержательных характеристик влиятельного направления популярной литературы, в непосредственной связи с гендерными, социальными и морально-этическими запросами/установками общества.

Ключевые слова: постфеминистский романс, гламурный романс, канон романа.

Кухаренко В.А. Типологія постфеміністського романсу: гламурний романс (Заключна стаття).

У статті йдеться про третій тип постфеміністського романсу – гламурний. Тут також наведено висновки щодо розвитку формально-змістових характеристик одного з найвпливовіших жанрів масової літератури, в безпосередньому зв'язку з гендерними, соціальними та морально-етичними настановами суспільства.

Ключові слова: постфеміністський романс, гламурний романс, канон романсу.

Kukhareno V. Typology of postfeminist Romance: Glit-lit (Concluding article).

Postfeminist development of Romance shows differentiation of the genre into three main subdivisions based on the age and aspirations of the heroine and the target group of readers. The article finalizes the research started over six years ago and insists on the exchange of influence between the form and content of each subdivision, on one hand, and gender, social and ethical lines of the society, on the other.

Key words: postfeminist Romance, glit-lit, canon of Romance.

«Роскошная жизнь» как пространство существования персонажа существовала в художественной прозе задолго до появления «гламура» как термина и понятия: завидные женихи из романов Джейн Остин именно потому и были завидными, что могли ввести свою будущую супругу в свет манящей роскоши. Женщина попадала в него исключительно благодаря мужчине – отцу, который делал ее своей наследницей, или жениху, который делал ее своей женой.

Только в последние десятилетия XX-го века средства массовой информации и литература начали сообщать о реальных или вымышленных представительницах прекрасного пола, самостоятельно, часто ценой немалых потерь, «пробивших себе путь в сказку» [32, блерб.]. Вся ослепительность сказочной жизни сосредоточилась в определении *glamorous (life, appearance, neighbourhood, circle of friends, pastime etc.)*. Гламура захотелось всем.

¹ Начало см. [5; 6; 7].

В успешном дебютном романе Кэндэс Бушнелл он показался доступным – ее персонажи прикасались к нему, читательницы легко узнавали улицы, где они жили, работали, «тусовались», покупали одежду – все было, «как в жизни». Героиня романа Кэрри Брэдшоу была «своей» для американок среднего класса и то, что удавалось «ей», Кэрри, легко экстраполировалось на «меня», читательницу.

Пока Кэрри Брэдшоу победно шагала по планете, ее создательница написала еще четыре романа, из которых два последних полностью посвящены не пути к достижению цели, к гламуру, а жизни в нем. Их заголовки говорят сами за себя: *Lipstick Jungle* (2005) [31] повествует о трех преуспевших женщинах, добившихся пика своей карьеры, используя законы джунглей (“*It’s a jungle out there. Beware!*”, говорит одна из них); *One Fifth Avenue* (2008) [32] – «самый шикарный адрес (*the ritziest address*) Америки» [17, 28] – рисует гламурных обитателей гламурного дома в их повседневной жизни. Там, «в гламуре», они старше тех, кто еще карабкается, – им неопределенно «около сорока», (что, при успехах нынешней косметологии, может означать и «около шестидесяти»), они ухожены, безукоризненно одеты, пользуются всеми мыслимыми и немыслимыми материальными благами жизни и являются предметом завистливого восхищения тех, кто только начал восхождение, и ненависти тех, кто уже почти добрался до вершины. У состоявшейся гламурной героини меньше диалога, чем у героини *chick-lit*, в гламурном романсе практически отсутствует повествование от первого лица (хотя форма дневника успешно используется персонажами более близкими к цыплячьему романсу и только начинающими восхождение – как, например, у достаточно популярных писательниц Аниты Лус, Дженис Каплан и Линн Шнербергер), в лексиконе успешных дам присутствуют уничижительные, но не вульгарные оценки своих мужчин и/или деловых соперников/соперниц – *a tiresome burden; it’s pointless to argue; she’s juvenile and petty and no good; it’s absurd* и под.

То, что «путь вверх» всегда безжалостен и разрушителен как для тех, кто по своей воле или неумышленно мешает пройти «альпинисту», так и для самого героя/героини (чего он/она до поры до времени, а то и до конца своей жизни не осознает), читателям неоднократно показывали разные авторы разных времен и народов – от Шекспира, Шиллера и Флобера до наших современников Джона Брейна, Гюнтера Грасса и Харуки Мураками.

Никак не имея в виду поднять престиж гламурного романа упоминанием великих или просто известных имен, хочу все же замолвить слово в защиту, по крайней мере, части этой продукции: дорога вверх, полная взлетов и падений, страстей и переживаний, – живая. Но она забирает у путешественницы все жизненные силы, и до желанного пика героиня добивается морально и эмоционально опустошенной: *the personal cost of fulfilled ambition is emotional emptiness, women-moguls, women-tycoons feell flat and*

torn between their floundering personal lives and their career demands [19, 48]. Сама Бушнелл считает себя «социальной писательницей» и предостерегает читательниц от опасного блеска гламура: *Unfortunately, success is like beauty. It isn't so exciting after it'd been in the house for five days, wearing dirty socks* (31, 9).

При сравнении британского цыплячьего романса и его американского гламурного продолжения последний проигрывает: до социально значимой «серьезной» прозы он не дорос, оставшись массовым коммерческим продуктом, а легкость, чувство юмора, обращенность к «обычной, как все» женщине, при переносе через океан, увы, утратил.

Несмотря на молодость термина *гламур(ный)* в Украине и России, именно здесь его словообразовательное гнездо пополнилось *анти-гламуром* производным сложным словом *гламуромания* и получило уничижительный синоним *глянец*¹. Гламурные откровения Оксаны Робски и Ксении Собчак, приторные красоты романсов Яны Лапутиной, Елены Токаревой, Маши Царевой вызвали не столько завистливое восхищение читательниц и снисходительность критиков к начинающим авторшам, сколько неприкрытое раздражение аудитории: «Что сказать? Читать это невозможно. Это такой популярный нынче жанр – страдания и радости мучеников гламура. У него есть свои особенности – рваный язык (когда каждая фраза похожа на длинную *sms*), неумелый цинизм, жалкие потуги на самоиронию и совсем жалкие – на чувство юмора, щеголяние брендами и жонглирование именами известных светских персонажей» [10, 15]².

Гиперболизированная политкорректность, характерная для США, сказалась и на гламурном романсе страны: здесь есть направления *African-American*, *Latina* и даже *Christian*. Каждое, соответственно, имеет своих авторов и издателей, при том, что цель у всех общая – показать, *как* живут добившиеся успеха расовые и этнические меньшинства, а также дамы, посвятившие себя богоугодным делам (См. напр. [38]).

Стремление гламурных романисток привлечь внимание потребительниц своего продукта к деталям повседневной жизни своих героинь

¹ К анти-гламуру можно отнести, например, безжалостные и едкие книжки Ирины Хакамады *Sex в большой политике: Самоучитель для self-made women*, [14], *Любовь вне игры. История политического самоубийства*; или циничные «заметки наблюдателя» С. Минаева, винного бизнесмена, пишущего о лихорадочной гламурной тусовке, по его собственному признанию, «ради бабла» [15]. См., например, его бестселлеры *Duxless; The телки* [9], или «обратную» прозу (т.е. написанную после ранее созданного для кино сценария Юлии Высоцкой «*Глянец*» и др.

² Характеристики женского гламура обнаруживаются и в «мужской» литературе. Ср.: «Для него [Кристиана Крахта] важны только марки модных товаров, созданный им мир сплошь состоит из брендов <...>, в представлении Крахта современный мир, мир рекламы и потребления, действительно состоит из брендов, заслоняющих подлинную реальность» [3, 276]. То же можно сказать о герое трилогии Сергея Минаева (*Duxless; The Тёлки*; Р.А.Б.) **Андрея Миркине**, хотя автор провозглашает: «Возможно, lipstick общество, так же, как и lipstick литература, не оставит следа в эпохе. Точнее, на это хочется надеяться. Мне в самом деле страшно проснуться в один прекрасный момент в обществе робских духом» [11].

объединяет авторов с представительницами двух других направлений постфеминистского романа, обсуждавшихся выше: именно новейший романс 1990-х – 2000-х вводит в свой вокабуляр ЛСП «еда», «напитки», «средства ухода за кожей и волосами». Состав названных ЛСП различается в зависимости от жанрового подтипа – например, *coke, sandwich, pizza, snog/cuddle, joint, booze*, характерные для подросткового романа, сменяются в гламурном экзотическими и/или дорогими, нередко во французском написании курсивом (*frité, bébé, salaó, telluridé salmon*). Здесь пьют только шампанское и закусывают только икрой – *we had a bottle, of M-me Cliquot 1987 and vaul-an-vans with caviar and then he insisted on Colchester oysters and langoustines* [41, 126].

Поскольку героини всех трех подтипов постфеминистского романа встречаются друг с другом или со своими кавалерами в кафе, барах, и ресторанах, подробно выписывается СЛУЧАЙНОЕ ОКРУЖЕНИЕ, с деталями одежды, речи, поведения персонажей, единственный раз упоминаемых в тексте. Анализируя вербализацию концепта, лишний раз убеждаемся, насколько зависят от социума, места и времени (т.е. социально и хромотопно подвижны) как ментальное содержание концепта, так и его вербализация. Ср. напр.:

The St. Merrion festival, long renowned for the number of celebrities it attracted, had clearly excelled itself this time. <...> Hair shone, teeth gleamed, laughter tinkled. Everyone looked tanned, sleek, wealthy and confident – <...> a blond in diamanté mules <...>, a brunette in a leather jacket, a flaming red-head in a mink stole, and another, and another... (33, 1-2).

The assembly sparkled. Miss Shaw's grace and superiority, Marianne Thompson's plastic jewels, Julianne Fox's shoes from the A & P Supermarket, Mrs. Maureen's white gloves, even Aurekia's fan, which she'd insisted was from Hong-Kong, added up to the general atmosphere of celebration (37, 108).

Общими для всех направлений постфеминистского романа можно считать такие структурно-композиционные характеристики, как преобладание первого лица повествования и/или диалога; детализация описаний (интерьеров, одежды, еды); создание псевдо-исторического и псевдо-достоверного эффекта происходящих событий за счет активного использования онимов разных типов; введение развернутых жизнеописаний фоновых персонажей, чужих текстов (дневников, писем, поэзии, прозы, публицистики), в сумме своей наращивающих объем романа; настойчивое уверение читательниц в типичности героини: в подростковом романсе ОНА – как – все тинэйджеры, в *chick-lit* – как все работающие и занимающие скромные позиции молодые женщины, в гламурном – как все успешные дамы, достигшие желанных карьерных высот (*the highest rungs of the ladder*) (31, 186). Постфеминистский романс – урбанистическое произведение. Если героини канонического романа развились на природе, а их Принц действительно прекрасно держался

в седле (пусть и не на белой лошади), в современных текстах ландшафтные описания отсутствуют, эпизодическая «связь с природой» ограничивается травкой перед домом, а Принц, которого теперь именуют *Mr. Right*, ездит на велосипеде, метро или Ягуаре, в зависимости от того, в какой романс его поселили.

Наиболее резкое различие между тремя подтипами новейшего романса (помимо уже обсуждавшегося возраста, определяющего круг возможностей героини), проходит по вокабуляру прямой речи. Прежде всего сказанное касается употребляемости сниженной лексики.

Последняя, получив «права гражданства» в 1960 г., когда издательство *Penguin Books* выиграло процесс, доказав в суде моральность и справедливость публикации полного текста (*unexpurgated edition*) романа классика британской литературы XX в. Д.Г. Лоренса «Любовник леди Чэттерли» (*D.H. Lawrence. Lady Chatterly's Lover*), написанного еще в 1928 г. С поры знаменательного судебного вердикта прошло пол-столетия. Продвижение сниженной (жаргонной, вульгарной, обценной) лексики в письменный текст было весьма неровным, но неуклонным. Новейший романс в своих подростковом и «цыплячем» подтипах отразил факты современного состояния бытовой молодежной речи, вульгарная тональность которой давно никого не шокирует и практически принимается за норму¹. В жаргонно-обценной засоренности молодежной речи некоторые исследователи видят выражение протеста и желание самоутвердиться в обществе уже достигших своей цели и успокоившихся взрослых [18]. Здесь мы становимся свидетелями определенного парадокса: романс, изначально заявленный как повествование о любви чистой, трепетной и нежной, пользуется лексиконом, главным и наиболее частотным эмоциональным (для всех эмоций) словом которого является *fuck* и его производные. Дамы гламурного романса, по-видимому, к пику своего могущества исчерпали желание выражать свой протест при помощи сквернословия, и вульгарные эксплетивы появляются в их речи чрезвычайно редко.

В лексикон, своей высокой частотностью и расширением функций употребления объединяющий все разновидности новейшего романса по обе стороны океана, входят: 1) неопределенные местоимения, а также прочие сигналы неопределенности высказывания и 2) эмоционально-оценочные прилагательные высокой степени оценки качества.

Использование первых можно объяснить спонтанностью передаваемой диалогом речи, отсутствием времени на поиск адекватного выражения: *Were you half-asleep or daydreaming or something?; ... watching them milking*

¹ Чтобы ознакомить желающих со всем богатством обценной лексики на материале разных языков создаются специальные «словари ненормативной лексики, объясняющие разницу между матом и сленгом» [27, 9]. См. также [25; 26]. В лингвистике появились термины *verbal hygiene*, *ethical stylistics* [24].

*the cows or something...; by this time the world'll blow up or something*¹. Невозможность/неумение персонажа однозначно вербализовать свою идею выражается также при помощи чрезвычайно частотных неопределенных *kind of, sort of*; вводных слов *may be*; предупреждающего возможность коммуникативной неудачи *I mean*; хвостовых (обратных) вопросов – *tag questions*, используемых говорящим (нарратором) в I л. – *don't I?, wouldn't I?*; множественным употреблением широкозначных *thing* и *stuff*. Авторство и конкретный адрес иллюстрации сказанного выше так же необязателен, как и в обсуждавшихся ранее классическом (каноническом) романе Барбары Картленд или новом романе Даниэллы Стил / Нору Робертс. Вот один из массы подобных примеров: *May be he's a film producer or something. I should know, shouldn't I? But he's so bloody cagey about all that stuff. I know he's the boss and everything. But I mean, can't he trust me?* (42, 124).

Прилагательные и наречия, выражающие и/или подчеркивающие интенсивность оценки качества, – еще одна характеристика новейшего романа. Начиная от своих истоков, он отличался повышенной эмоциональностью тона, что создавалось использованием соответствующей лексики. Поэтому сам факт обнаружения в произведениях XXI-го века слов с эмоциональной семой недостаточен для утверждения о существенных изменениях лексического состава жанра. Сравнивая три главные периода его развития – классический (канонический), воплощением которого явились тексты Барбары Картленд, новый (феминистский), основными представительницами которого можно назвать Даниэллу Стил / Нору Робертс, и новейший (постфеминистский) в трех его подтипах – подростковом (*teen-agers', young adults'*), цыплячем (*chick-lit*) и гламурном (*glit-lit*), следует обратить внимание на несколько обстоятельств: во-первых, на изменение авторства оценки, во-вторых, на изменение объекта оценки и, в-третьих, на изменение состава, концентрации и частотности употребления эмоционально-оценочных слов.

Источником и распределителем оценок в классическом романе была непосредственная создательница текста – все необыкновенные красавицы и героические красавцы описывались автором в специальном типе изложения, которое так и называется «описание». Главным объектом оценки здесь выступали персонажи. Стереотипность последних неизбежно приводила к стереотипности их описания и, соответственно, к повторению незначительного набора эпитетов: глаза – *shining, enormous, huge*; волосы – *gorgeous*; ноги, руки – *shapely, tiny* и т.д. Для общей характеристики наиболее часто было в ходу *wonderful*, реже – *amazing, unbelievable*.

Новый романс оказался посередине между каноническим и постфеминистским. В нем еще много авторского оценивания, хотя в повествование от 1-го лица и в диалогические реплики вводятся собственные оценки

¹ Ср.: «местоимения на *-то* и *-нибудь* <...> свидетельствуют, что говорящий не уверен в имеющихся у него сведениях <...>, не располагает информацией... [20, 109].

нарраторов/говорящих. Именно здесь появляется эвалюативный прием, характерный для исповедальной прозы XX в. – читатели сами создают портрет повествователя (-льницы) на основании его/ее высказываний о других людях, событиях, явлениях. Внешность героинь и Даниэлла Стил, и Нора Робертс описывают сами, и здесь так же, как «в старые добрые времена» Барбары Картленд, преобладают роскошные волосы разных оттенков и огромные лучистые глаза. Здесь, однако, учитывая зрелый возраст героини, появляется и закрепляется *elegant*¹ (*outfit, manner, curtains, hat, desk, carpet* и пр.), *attractive, charming*. Личностные характеристики частично тоже эксплицитно распределяются автором (*active, successful, strong, talented*), частично извлекаются читателями из прямой речи героинь.

В постфеминистском романсе, практически полностью переданном заявленному (повествование от 1-го лица) либо неэксплицированному (перепорученное повествование) нарратору, и внешний, и психологический портрет героини домысливается читателями исключительно на основании ее откровений о себе и о других. Здесь обращают на себя внимание как источник сильных эмоций героини, так и средства их передачи. Неопишуемый восторг вызывают *только* материальные объекты, имеющие немедленный практический смысл: *an absolutely, unbelievably fantastic car (leather coat, chiffon top, duvet, set of doilies, pair of shoes); a really, really amazing (picture, skirt, bathtub, make-up kit)*. Из приведенных примеров видно, что даже такие интенсивные оценки, как *fantastic, amazing* (а также входящие в состав наиболее частотных *stunning, awesome, super*) используются с усилителями – *really, absolutely, unbelievably, totally*. Говорящие прибегают к двойной (двуступенчатой) интенсификации оценки окружающих предметов столь часто, что она теряет свою иллюкативную силу, не сообщает о взрыве эмоций, но превращается в клише, кочующее из книжки в книжку.

Подобная гиперболизированная эмоциональность свойственна прежде всего подростковому и цыплячьему романсам – их героини еще не обладают всеми этими удивительными, восхитительными, фантастическими вещами. У гламурных дам все это уже есть, и они более сдержанны в оценках. Соответственно, и поле оценки окружающего материального мира теряет свою интенсивную составляющую и формируется вокруг центра, представленного прилагательным *elegant*, являющегося доминантой оценки и самой гламурной героини, не знающей возраста и соперничества.

При всем различии структуры, языка, персонажей, объема трех подтипов новейшего романса, все они продолжают оставаться произведениями одного жанра, ибо сохраняют основные жанрообразующие характеристики, из которых выделим:

¹ этот эпитет полностью отсутствует в романсах следующего этапа – подростковом и цыплячем, но возвращается в гламур.

1) главную коллизию романа – поиски и обретение героиней в браке, вне зависимости от ее возраста и социального положения, своей единственной/главной (*the one*) любви – ср. *Women of all generations have always cherished the fantasy of a life where love became marriage* (30, 193);

2) обязательность неполноты, недостроенности, недостаточности женской жизни, какой бы успешной она ни была, без НЕГО, всегда превосходящего ЕЁ знанием и/или опытом, силой, умением и прочими качествами, благодаря которым именно ОН, при всех достижениях феминизма и постфеминизма, – истинная «надёжа и опора» для НЕЁ, всегда нуждающейся в его защите и поддержке – ср. *that eternal longing, that desire for fulfilment, for obedience, for a man's protection, archaic female longing which will not be banished, but which will survive long after compromises have been reached and reality acknowledged* (30, 122).

Любовная коллизия как основной «нерв» произведения – его смысловое содержание (*what is it about?*) и прагматическая направленность (*what is it written for?*), что неоднократно отмечалось теоретиками прошлого и настоящего (см. напр. [22; 23], собственно, и создала жанр романа. Со сменой столетий, общественных укладов и ментальности разных слоев социума, изменялись и содержание, и вербализация концепта ЛЮБОВЬ (LOVE).

Конверсив *to love/love* восходит к древне-английскому *lufian = to hold (keep) dear* [28, 343]. Словари современного английского языка в качестве первого, наиболее общего значения лексемы *love* выделяют *profound affection, deep devotion* [29, 567], т.е. высокую интенсивность привязанности, приятия, приязни, положительного отношения. Соответствующий глагол практически не знает ограничений объекта – *to love a child, a cat, music, swimming* и т.д. Одушевленность/неодушевленность объекта любви при использовании существительного *love*, как правило, фиксируется предлогом – *love for (his mother, her baby)* и *love of (dancing, books)*.

Наличие сексуальной составляющей в семантической структуре слова позволило выделить его второе значение – *passionate affection arising from sexual desire* [Ibid]. Именно на этом значении концентрируется романс, изображая ожидание Любви/томления страсти. Любовь выступает центром, организующим развитие текста. При этом сама лексема используется сравнительно редко. Наивность и невинность юной канонической героини проявляются прежде всего в описании ее душевных и физических реакций: при виде ЕГО она едва держится на ногах, задыхается, краснеет, бледнеет, теряет способность рационально мыслить и говорить. Эротика в классическом романсе отсутствует, пик физической близости героев – поцелуй, нередко повергающий неискушенную деву в обморок. «В нежном и чувствительном романсе о сексе не может быть и речи» – повторила в конце жизни свое кредо Барбара Картленд, утвердившая Канон всеми своими 728 романами [30, 28].

Она ошиблась. Новый и новейший романсы, вошедшие в бестселлеры задолго до ее смерти, показали иное восприятие Любви. Сама лексема *love* здесь тоже появляется нечасто: в *chick lit* и *teen-lit* она отмечает гиперболизированно эмоциональное отношение героини к объектам окружающей действительности¹. Секс, даже для персонажей подросткового романса, – уже не тайна за семью печатями, и физиологический акт соития они предпочитают называть *to have sex*, избегая распространенного, но более эвфемистичного *to make love*. Гламурные героини, добравшиеся до своих вершин, понесли немало потерь по дороге к ним, в том числе и на любовном поприще, и слово *love* в гламуре – тоже не частый гость.

И тем не менее, именно концепт LOVE, представленный бесконечным (открытым) множеством лексических единиц его прямой и косвенной вербализации объединяет все разновидности романса и обеспечивает само существование жанра. И главное в нем, независимо от возраста, профессионального/социального статуса и финансового положения героини – это ожидание Любви, вера в то, что она придет и готовность раствориться в ней забыв/отринув предыдущие разочарования: *The truth was Anne Marie hated her life. Well, okay, hate was putting it too strongly. After all, she was healthy, reasonably young, reasonably attractive, financially solvent, and she owned the most popular bookstore in the area. But she didn't have anyone to love and anyone who loved her. She craved to be part of something larger than herself. Every morning when she woke, she found the other side of the bed empty, and she didn't think she'd ever get accustomed to that desolate feeling* [37, 9].

Постфеминистский романс о раскрепощенной женщине, следуя законам жанра, стремится доказать, что *love* не сводится к фразовому глаголу *to make love*. Ожидание и обретение любви Принца на белом коне было единственным светом в окошке для героини классического романса. Неслучайно последний никогда не показывал ее семейной жизни, завершаясь свадебной церемонией. Романс, по сути дела, – это развернутое (иногда на сотни страниц) предисловие ко всей последующей жизни героини, по времени составляющее сотые доли целого. Действительно, что может привлечь читательницу в описании семейной жизни героини, ограниченной тремя “К” (*Kinder, Kirche, Küche*), если даже великий поборник равенства Жан Жак Руссо в середине XVIII в. разъяснил ее обязанности «на все времена» следующим образом: «Ублажать мужчин, быть им полезными, воспитывать их, когда они молоды, заботиться о них, когда они возмужали, быть хорошей советчицей и утешительницей, *делать их жизнь приятной и милой* – вот обязанности женщин *во все времена*, обязанности, которым их следует обучать с младенчества» [13, 218. Выделено мною ВК].

¹ *I love X* превратилось в расхожую формулу, где глагол потерял значения и глубокой привязанности, и страстного влечения, что хорошо демонстрируется его повсеместной заменой иконическим знаком сердечка: I X.

Конечно, с тех пор прошло два с половиной столетия, и все конституции всех стран торжественно провозгласили гендерный паритет. Более того, “после всего того, что состоялось в XX столетии, женщина не может вернуться к патриархальным устоям”, утверждают феминистки [2, 47]. Однако посмотрим телерекламу XXI-го века: кто демонстрирует блаженный экстаз от эффективного стирального порошка/средства для очистки унитаза/грязных кастрюль/плиты/выведения пятен с ковра/ ЕГО рубашек и свитеров? Правильно, ОНА. А кто сидит за рулем нового роскошного мчащегося автомобиля, ловко управляет красавицей-яхтой, выбирает надежный банк для хранения капитала? Правильно, ОН.

Телевизионная реклама, выработавшая достаточно эффективные способы влияния на человеческое подсознание, продолжает утверждение маскулинных/фемининных стереотипов: обаятельная ОНА подносит мужественному ЕМУ чашечку кофе; абсолютно счастливая ОНА не налюбуется новой блестящей сковородкой; привлекательная девушка воркует у косметического прилавка, группа противоположного пола беседует о смысле жизни у стойки с пивом “Оболонь”.

А кого, уже не в рекламе, а в жизни, хотят в жены сегодняшние состоявшиеся мужчины? По большому счету – сосуд для своего семени. Вот откровения некоторых известных личностей: “Мне нужна женщина, посвятившая себя без остатка *моему* наследнику <...> Самая главная ее задача – родить ребенка для мужчины”, говорит Дм. Коляденко. «Моя женщина однозначно та, что моих детей хочет <...> иначе нет смысла жениться» – А. Пикалов [16, 13]. Как видим, любовь к НЕЙ даже не декларируется. Любовь живет в доме, а дом/хозяйство/воспитание детей до сих пор – женский удел. Один из крупнейших исследователей деятельности мозга, академик Н.П. Бехтерева в серии TV передач, посвященных ее 85-летию [Культура, июль 2009 г.], исходя из собственного опыта и своих наблюдений, призналась: “Не знаю, не знаю, что лучше – отдаться работе или семье. На любой дороге что-то теряешь”. Девочки, девушки, женщины, не побывавшие в роли двуликого Януса – т.е. одновременно в роли успешного директора/начальника крупного предприятия/института/банка и *полноценной* матери, не перепоручившей своего ребенка (детей) няне/гувернантке, не отославшей его (их) к бабушке или “в Саратов, к тетке” верят, что подобное совмещение возможно. И колоссальным стимулом для поддержания этой веры и неиссякаемого желания надеть на себя брачные узы является Любовь. Уже упоминавшаяся Н.П. Бехтерева, демонстрируя отсканированные снимки мозга влюбленного (даже вне присутствия объекта любви) и сравнивая их с “мозгом в покое”, говорит “о сильных изменениях в большинстве структур мозга”. Иными словами, любовь, цитируя поэтов, – “не вздохи на скамейке”, не “письма, тряски нервное желе”, но серьезная встряска всей психо-физической и эмоциональной сферы человека. Именно она способна изменить жизнь

женщины, и ей, как известно, покорны все возрасты¹. Вот романс и обещает: «даже в современном мире, в огромных мегаполисах, невозможно спрятаться от Любви. Можно с головой уйти в светскую жизнь, надевая ежедневно разные маски. Можно делать вид, что в упор ее не замечаешь. Можно уехать в другой город, в надежде забыть. Но где бы ты ни был и кем бы ни притворился, Любовь найдет тебя [39, блерб].

Обещанная Любовь действительно настигает в романсе всех: и тех, которые ее только ждут, о ней мечтают, и тех, М-р Райт которых уже появился. Все они без колебаний идут за ним, даже в том случае, когда необходимо бросить успешную карьеру. Например, решение героини одного из романов Софи Кинзеллы отказаться от фантастического делового предложения в пользу скромного брака становится причиной ожесточенных дискуссий не только в профессиональной среде, но выплескивается на страницы национальных газет и на популярные каналы телевидения. Ее уговаривают сотрудники:

– ‘*Samantha, you’re one of the most talented lawyers I know. I cannot let you turn down senior partnership [in a prestigious law-firm] to be a fucking house- keeper*’.

– ‘*Why not, if it’s what I want to do?*’ <...>

– ‘*You’re going to tell me you prefer cleaning loos to being a partner of Carter*

– *Spink? – Guy’s face is flushed with outrage*

– ‘*Yes!*’ *I say defiantly. ‘Yes I do!’* (36, 346).

Теряясь в догадках о причине такого неординарного решения, о ней пишут: *A high-flying lawyer with everything ahead of her gives up a six-figure salary and turns to domestic drudgery instead. <...> Does this extraordinary story herald the start of a new trend?* (Ibid, 352). Но все разъясняется просто – она нашла свою Любовь: *Nathaniel holds me tight and I can feel the tears spilling onto my cheeks. This is where I belong. This is where I fit* (Ibid, 416).

Изображенный романсом конфликт между возможностями и достижениями новой, постфеминистской, самодостаточной победительницы и желаниями, надеждами и стремлениями стереотипа фемининности, при всей условности жанровой природы романса, не является чистым вымыслом романсисток. Вот, например, цитата из Ирины Хакамады: «Помню, в 95-м, после победы на выборах, я лежала с подругой на пляже и думала: вот я депутат, я известна во всей России, почему же я такая несчастная? Ничего не хочу. Не хочу быть сильной. Не хочу быть самодостаточной. Мне недостаточно самой себя. Хочу ехать на красивой машине вдоль океанского побережья. И чтобы вел ее ОН, плейбой с вьющимися, до плеч волосами. И чтобы левая рука лежала на руле, а правая – на моем колене. И чтобы был

¹ Ср. высказывания героинь авторов современной украинской женской прозы: “У всіх дівчат одна мрія... Кохання... Справжнє кохання. На все життя. А все інше – то не мрії... То примхи” [4, 208]; “Всі прагнуть тільки одного – Любові” [11, 65]; “Жизнь без любви теряет смысл <...> Женщина не может быть счастлива, если она не любит” [12, 158; 162].

влюблен в меня до безумия. И чтобы океан – шумел... Кстати, все сбылось до мелочей!» [14, 213].

Сравнивая вымышленную героиню и реально существующую женщину, мы приходим к выводу о наличии причинно-следственной и обратной связи между объективной реальностью и возможным миром романа. Конечно, это массовый жанр, т.е. жанр по определению, поставленный на конвейер¹. Он не совершает эстетических прорывов², однако сам факт его массовости и популярности заставляет обратить на него серьезное внимание, ибо, с одной стороны, он отражает гендерные стереотипы своего времени, с другой – их тиражирует, укрепляет, развивает, т.е. входит в общее культурологическое понятие литературы – *fiction*.

На каждом этапе отмеченной нами эволюции текст романа демонстрирует свою системность, что проявляется прежде всего в системообразующей смене трех текстовых универсалий, отвечающих на вопросы *кто, где, когда*, т.е. субъекта (в нашем случае, героини), места и пространства (хронотопа). Сказочная героиня канона потому и стала широко тиражируемым стереотипом, что была *полностью* оторвана от той действительности, которую она предположительно отображала. Соответственно лишены конкретности локально-темпоральные условия ее существования – это загородный дом, особняк/замок вообще, какое-то время (в прошлом?). Текст канонического романа структурируется по единой схеме, определяющей характеры и позиции персонажей, что лишает их индивидуальности внешнего, психологического и речевого портрета. В результате читательские массы получают не

¹ Ремесленничество (*craft*) популярных авторов очевидно как из их невероятной продуктивности (например, за один 2001 год Софи Кинзелла выпустила двух «шопаголиков» [34; 35], и одну книжку под собственным именем [43], что составило более 1200 страниц убористого шрифта), так и из их собственных заявлений – “she had a good head for business, she exercised her *craft* well, with a *defi* pen and a good sense for what her readers wanted” (40, 184). “You’re going to be unemployed if you really think you have just to sit around and wait for the muse to land on your shoulder <...> I’m writing eight hours a day every day, even while on vacation” [23, 7]. Писание романсов оказалось делом столь прибыльным, что в него активно включились и мужчины. Их книги тоже вошли в списки бестселлеров, тоже экранизируются и переводятся. Это, например, «душка» (*the darling*) своих почитательниц американец Николас Спаркс (Nickolas Sparks, *Message in the Bottle; Dear John*), известный поляк Януш Леон Вишневский (Одиночество в сети; Бикини), российский специалист по «Бандитскому Петербургу» А. Константинов (Ne Glamour. Страсти по Маргарите) и др.

² Справедливости ради следует отметить, что шкала эстетической оценки произведения читателями/критиками вариативна во всех жанрах. Хорошо известны провалы произведений, составивших впоследствии славу и гордость национальной и мировой культуры – достаточно вспомнить «Чайку» Чехова, «Шум и ярость» Фолкнера, «Улисса» Джойса «Кармен» Бизе и мн. мн. др. Возможно, действительно, «большое видится на расстоянии». Однако запоздалое осознание читателем истинной эстетической/философской/«душестроительной» (Л. Толстой) ценности литературного произведения отнюдь не означает необходимости впадать в обратную крайность и воспринимать все, отринутое обществом на данном этапе, как откровения будущих классиков. Ср., напр., высказывания о некоторых серьезных романах, попавших в короткий список российского Букера-2009: «их можно читать, только обмотав голову мокрым полотенцем. Сложно. Скучно. Непонятно» [1, 49]. К сожалению, эти нелестные замечания применимы и к огромному количеству романсов.

миллионы *версий*, а миллионы *копий* сказочной любви Золушки и Принца, увенчавшейся свадебным маршем.

Героиня нового романа – «взрослая» (*mature*) узнаваемая женщина 70-х–80-х годов XX-го века, время и пространство которой насыщено указаниями на их достоверность. Этот псевдо-исторический и псевдо-реалистический хронотоп призван обеспечить узнаваемость и достоверность самой героини и ее окружения, снабжаемого собственными историями, что приводит к «взрыву» (*explosion*) объема романа и приближению его к мелодраме.

Постфеминистский романс еще более расширил возможности героини и включил в «реестр» весь женский пол, начиная от школьниц двенадцати лет до безвозрастной элегантной дамы, о годе рождения которой забыла она сама. За сменой героини потянулась смена хронотопа, ее окружения, лексики, обозначающей ее деятельность, передающей ее прямую речь, и, конечно, адресацию. Романс XXI-го века распался на подтипы: *teen-lit*, *chick-lit* и *glit-lit*.

Если на создание и укрепление Канона романа понадобилось более двухсот лет, его эволюция к Новому и Новейшему (постфеминистскому) заняла меньше пятидесяти. При этом он, на протяжении всего этого времени, сохраняет свое жанровое единство, ибо по-прежнему занят разработкой любовной коллизии и доказательством важности Любви, необходимости Веры в нее и перспективности Надежды на нее для каждой женщины.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абакумова Ю. А Букер вам! // Бизнес. – 2009. – № 50. – С. 49.
2. Абакумова Ю. Женских рук дело // Бизнес – 2010. – № 3-4. – С. 44-47.
3. Баскакова Т. “Параллельная литература” в Германии рубежа тысячелетий: романы Кристиана Крахта и их культурный контекст // НЛЮ, 2004. – № 67. – С. 267-306.
4. Дашвар Л. Село – не люди. – Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2007. – 270 с.
5. Кухаренко В.А. О типологии женского романа второй половины XX-го века. Статья первая: становление канона // Записки з романо-германської філології. – Одеса : Фенікс, 2004. – Вип. 15. – С. 114-126.
6. Кухаренко В.А. Новый романс (США) – статья вторая // Записки з романо-германської філології. – Вип. 24. – Одеса: Фенікс, 2009. – С. 148-162.
7. Кухаренко В.А. Типология постфеминистского романа: подростковый и «цыплячий» романы. Статья третья // Записки з романо-германської філології. – Одеса: Фенікс, 2010. Вип. 25. – С. 136-148.
8. Минаев С. Робские духом – http://www.vz.ru/columns/2005/9/28_8236.htm.
9. Минаев С. The Тёлки. Повесть о ненастоящей любви. – М.: АСТ : Астрель, Харвест, 2008. – 302 с.
10. Орлова Л. То взлет, то падение // Сегодня. – 2008. – № 35. – С. 15
11. Роздобудько І. Гудзик. – Харків: Фоліо, 2008. – 222 с.
12. Роздобудько І. Увядшие цветы выбрасывают. – Харьков: Фолио, 2007. – 191 с.
13. Руссо Ж.Ж. Эмиль, или О воспитании // Педагогич. сочинения. Т. I. – М.: Педагогика, 1981. – 336 с.

14. Хакамада И. Sex в большой политике. Самоучитель self-made woman / Под ред. Л. Гущиной. – М.: Новая газета, 2006. – 230 с.
15. Шевченко А. Экранизация гламура // Сегодня. – 2009. – № 24. – С. 12.
16. Шматко О. О родителях // Сегодня. – 4 июля 2009. – С. 12-13.
17. Alford H. "One Fifth Avenue" by Candace Bushnell: Luxury Apartments as the New Aphrodisiac // Vanity Fair. – 2008. – Sept. 26. – P. 28.
18. Arango A.C. Dirty words: psychoanalytic insights. – Northvale: Aronson, 1989. – 262 p.
19. Atkins L. City Slickers. – New Yorker. – 2005. – Aug. – P. 12-15.
20. Bem S.L. The Measurement of psychological androgyny // Journal of Consulting and Clinical Psychology. – 1974. – V. 42. – P. 115-162.
21. Cartland B. Making Scents of It All // Washington Post. – 1996. – № 136. – P. 28.
22. Cawelti J. Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture. – Chicago: UP, 1976. – 292 p.
23. Nilsen A.P. That Was Then. This Is Now // School Library Journal. – 1994. – № 40 (April). – P. 62-70.
24. Toolan V. Integrational Linguistics, Relevance Theory and Stylistic Explanation // Language and Literature, 1999. – Vol. 8. – P. 255-268.

СПРАВОЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

25. Квеселевич Д.И. Толковый словарь ненормативной лексики русского языка. – М.: АСТ, Астрель, 2005. – 1024 с.
26. Плущер-Сарно А.Ю. Большой словарь русского мата. В 2-х тт. – СПб: Лимбус-Пресс, 2007. – Т. I. – 392 с.; Т. II – 376 с.
27. Ставицька Л. Українська мова без табу. Словник нецензурної лексики та її відповідників. – Київ: Критика, 2008. – 454 с.
28. Partridge E. Origins. – N.Y.: Greewich House, 1983. – 972 p.
29. Scribner Dictionary / Ed. director W.D. Halsey. Macmillan, 1986. – 1190 p.

МАТЕРИАЛ ИССЛЕДОВАНИЯ

30. Brookner A. A Family Romance. – Pocket Books, 1993. – 262 p.
31. Bushnell C. Lipstick Jungle. – N.Y.: Hyperion, 2005. – 353 p.
32. Bushnell C. One Fifth Avenue. – N.Y.: Voice, 2008. – 433 p.
33. Holden W. Fame Fatale. – Headline, 2002. – 503 p.
34. Kinsella S. The Secret Dreamworld of a Shopaholic. – Black Swan, 2000. – 412 p.
35. Kinsella S. Shopaholic Abroad. – Black Swan, 2001. – 402 p.
36. Kinsella S. The Undomestic Goddess. – L.: Black Swan, 2005. – 416 p.
37. Macomber D. Twenty Wishes. – Mira Books, USA, 2008. – 377 p.
38. Meyer J. & Bedford D. The Penny. – Faith Words, 2007. – 243 p.
39. Roberts N. The Tribute. – N.Y.: Jove Books, 2009. – 451 p.
40. Steel D. Once in a Lifetime. – N.Y.: Dell Books, 1988. – 500 p.
41. Sykes P. The Debutante Divorcée. – N.Y.: Hyperion Books, 2006. – 250 p.
42. Wickham M. Sleeping Arrangements. – Black Swan, 2001. – 352 p.
43. Wickham M. The Wedding Girl. – L.: Black Swan, 1999. – 408 p.